

ISSN 2410-5325 (print), ISSN 2522-1140 (online)

Міністерство культури, молоді та спорту України
Харківська державна академія культури
Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine
Kharkiv State Academy of Culture



КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

CULTURE OF UKRAINE

Збірник наукових праць
Scientific Journal

Випуск 67
Issue 67

За загальною редакцією А. Я. Сташевського
Editor-in-Chief A. Ya. Stashevskyi

Засновано в 1993 р.
Founded in 1993

Харків, ХДАК, 2020
Kharkiv, KhSAC, 2020

УДК [008+78/79](062.552)

К 90

Засновник і видавець — Харківська державна академія культури

Рекомендовано до друку рішенням ученої ради

Харківської державної академії культури (протокол № 7 від 31.01.2020 р.)

Свідectво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
серія KB №13567-2540P від 26.12.2007 р.

Затверджено наказом Міністерства освіти і науки України № 1328 від 21.12.2015 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства.

Збірник поданий на порталі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у реферативних базах «Україніка наукова» та «Джерело». Індукується в наукометричних базах «WorldCat», «Index Copernicus International», Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD), «PIHЦ» та в пошукових системах «Google Scholar», «BASE». ХДАК є представленим учасником PИLA.

Founder and publisher — Kharkiv State Academy of Culture

Recommended for publication by the decision of the Academic Board
of the Kharkiv State Academy of Culture (record № 7 of 31.01.2020)

Certificate of state registration of printed mass media, series KB №13567-2540P of 26.12.2007

Approved by the Ministry of Education and Science of Ukraine № 1328 of 21.12.2015 as a Specialist Culturology and Art Criticism Publication.

The journal is submitted to the portal of Vernadsky National Library of Ukraine in the Information resource “Scientific Periodicals Ukraine”, in bibliographic databases “Ukrainika scientific” and “Dzherelo”. Indexed in the bibliographic databases “WorldCat”, “Index Copernicus International”, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Directory of Open Access Scholarly Resources (ROAD), “Russian Science Citation Index” and in academic search engines “Google Scholar”, “BASE”. KhSAC is the Sponsored Member of PИLA.



Статті, подані до редакції, рецензуються членами редколегії або зовнішніми незалежними експертами. Редакція здійснює перевірку статей за допомогою онлайн-сервісу пошуку плагіату Strikeplagiarism.com

Веб-сайт збірника: <http://ku-khsac.in.ua>

E-mail ред.-видавн. відділу ХДАК: rvv2000k@ukr.net

К 90 Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. А. Я. Сташевського. — Харків : ХДАК, 2020. — Вип. 67. — 202 с.

У науковому збірнику подано матеріали за результатами наукових досліджень проблем культурології та мистецтвознавства. Для науковців, викладачів, здобувачів наукових ступенів і вчених звань.

The proceedings present the results of the scientific studies on the issues of Culturology and Art Criticism. For researchers, teachers, applicants of scientific degrees and academic titles.

УДК [008+78/79](062.552)

ISSN 2410-5325 (print)
ISSN 2522-1140 (online)

© Харківська державна академія культури, 2020

Головний редактор

Сташевський А. Я., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри народних інструментів, доктор мистецтвознавства, професор.

Заступник головного редактора

Рощенко О. Г., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, професор.

Відповідальний секретар

Коваленко Ю. Б., Харківська державна академія культури, доцент кафедри телерепортерської майстерності, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Редакційна колегія

Бенч О., Католицький університет у Ружомберку, професор, доктор філософії, доктор мистецтвознавства (Словацька Республіка);

Бертелсен О., Університет аеронавтики Ембрі-Ріддла, коледж безпеки та розвідки, професор кафедри міжнародної безпеки та розвідки, доктор історичних наук (США);

Благович М., Інститут соціальних наук, доктор філософії (Республіка Сербія);

Виткалов С. В., Рівненський державний гуманітарний університет, доктор культурології, професор кафедри культурології та музеєзнавства;

Димон М., Жешувський університет, декан Відділу музики, доктор габілітований, професор (Польща);

Заєць В. М., Національна музична академія імені П. І. Чайковського, Київ, кандидат мистецтвознавства, доцент;

Кайм С., Лейпцигський університет, інститут історії музики, доктор філософії, професор, (Німеччина);

Кислюк К. В., Харківська державна академія культури, професор кафедри культурології, доктор культурології, професор;

Кравченко О. В., Харківська державна академія культури, декан факультету культурології, доктор культурології, професор;

Красівський О., Інститут європейської культури Познанського університету ім. Адама Міцкевича, доктор габілітований, професор (Польща);

Лошков Ю. І., Харківська державна академія культури, перший проректор, д-р мистецтвознавства, професор;

Макарик І., Оттавський університет, доктор філософії, професор (Канада);

Миславський В. Н., Харківська державна академія культури, старший викладач кафедри телебачення, доктор мистецтвознавства;

Мокрий В., Ягеллонський університет, завідувач кафедри українства, доктор гуманітарних наук, професор (Польща);

Познер В., Національний інститут історії мистецтв, провідний науковий співробітник лабораторії Теорії та історії мистецтв і літератури сучасності Національного центру наукових досліджень Франції, доктор історичних наук (Франція);

Польська І. І., Харківська державна академія культури, професор кафедри теорії та історії музики, доктор мистецтвознавства, професор;

Рибалко С. Б., Харківська державна академія культури, завідувач кафедри мистецтвознавства, літературознавства та мовознавства, доктор мистецтвознавства, професор;

Andrew J. Svedlow, Університет Північного Колорадо, професор історії мистецтв, доктор філософії (США);

Сташевська І. О., Харківська державна академія культури, проректор з навчальної роботи, професор кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів, доктор педагогічних наук, професор;

Хікс Д., Лондонський університет королеви Марії, кафедра сучасних мов і культур, професор (Великобританія);

Хроми Я., Інститут управління готельним бізнесом, доктор філософії, доцент (Чеська Республіка);

Шейко В. М., Харківська державна академія культури, ректор, доктор історичних наук, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, заслужений діяч мистецтв України.

Editor-in-Chief

Stashevskyi A. Ya., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Folk Instruments, Doctor of Art Criticism, Professor.

Deputy Editor-in-Chief

Roshchenko O. I., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor.

Executive Editor

Kovalenko J. V., Kharkiv State Academy of Culture, Associate Professor of the Department of Television Reporting Skills, Candidate of Art Criticism, Associate Professor.

Editorial Board

Bench O., Catholic University in Ruzomberok, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Slovak Republic);

Bertelsen O., Embry-Riddle Aeronautical University, College of Security and Intelligence, Department of Global Security and Intelligence Studies; PhD in History, Assistant Professor (U.S.A.);

Blagojevic M., Institute for Social Sciences, Doctor of Philosophical Sciences (Serbia Republic);

Vitkalov S., Rivne State Humanities University, Doctor of Culturology, Professor

Dymon M., University of Rzeszow, Dean of the Department of Music, Doctor Habilitation, Professor, (Poland);

Zaiets V., P. I. Tchaikovsky National Music Academy, Kyiv, Candidate of Art Criticism, Associate;

Keym S., Prof., PhD., Leipzig University, Institute of Musicology (Germany);

Kysliuk K. V., Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Culturology, Doctor of Culturology, Professor;

Kravchenko O. V., Kharkiv State Academy of Culture, Dean of the Faculty of Culturology, Doctor of Culturology, Professor;

Krasivskyi O., Institute of European Culture of Adam Mickiewicz University in Poznań, Doctor of Sciences, Professor (Poland);

Loshkov U. I., Kharkiv State Academy of Culture, First Vice-Rector, Doctor of Art Criticism, Professor;

Makaryk I., University of Ottawa, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Canada);

Myslavskyi V. N., Kharkiv State Academy of Culture, senior lecturer of the Department of Television, Doctor of Art Criticism;

Mokry W., Jagellonian University, Head of the Department of Ukrainian Studies, Doctor of the Humanities, Professor (Poland);

Pozner V., National Institute of History of Arts, Senior Researcher of French National Centre for Scientific Research, Laboratory of Theory and History of Arts and Literature of Modernity, Doctor of Historical Science, (France);

Polska I. I., Kharkiv State Academy of Culture, Professor of the Department of Theory and History of Music, Doctor of Art Criticism, Professor;

Rybalko S. B., Kharkiv State Academy of Culture, Head of the Department of Art Criticism, Literary Criticism and Linguistics, Doctor of Art Criticism, Associate Professor;

Andrew J. Svedlow, University of Northern Colorado, Greeley, Colorado, USA, Doctor of Philosophical Sciences, Professor of Art History;

Stashevskaya I. O., Kharkiv State Academy of Culture, Vice-Rector for Academic Work, Professor of the Department of Instruments of Wind and Variety Orchestras, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor.

Hicks J., Queen Mary University of London, Department of Modern Languages and Cultures, Doctor of Philosophical Sciences, Professor (Great Britain);

Chromy J., Institute of Hospitality Management, Doctor of Philosophical Sciences, Assistant Professor (Czech Republic);

Sheyko V. M., Kharkiv State Academy of Culture, Rector, Doctor of Historical Sciences, Professor, an Academician of the National Academy of Arts of Ukraine.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ 1 КУЛЬТУРОЛОГІЯ

М. В. Дяченко (M. V. Diachenko) НАСТАНОВА «БУДЬ ПОДІБНИМ ДО СКЕЛІ» В ЕТИЧНІЙ ПАРАДИГМІ РИМСЬКИХ СТОІКІВ («BE LIKE A ROCK» MESSAGE IN THE ROMAN STOICS' ETHICAL PARADIGM).	9
І. О. Мащенко (I. O. Mashchenko) КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СПОРТИВНО-ХУДОЖНІХ ДІЙСТВАХ (УКРАЇНА, ХХІ СТ.) (CULTURAL REPRESENTATION OF NATIONAL CULTURAL IDENTITY IN SPORTS AND ARTISTIC EVENTS (UKRAINE, THE 21ST CENTURY).	18
В. М. Шейко (V. M. Sheyko) ЕВОЛЮЦІЯ ПОГЛЯДІВ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ ЩОДО ВЛАДИ ТА РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКИХ МАС НА ПОЧАТКУ 20-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ (EVOLUTION OF VIEWS OF THE INTELLIGENTSIA REGARDING THE AUTHORITIES AND WORKERS'-AND-PEASANTS' GROUPS IN THE EARLY 1920S)	26
М. С. Гончаренко, Н. М. Кушнарєнко, С. Д. Прасол (M. S. Goncharenko, N. M. Kushnarenko, S. D. Prasol) ФІЗИЧНІ НАЧАЛА СОЦІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЗДОРОВ'Я ХХІ СТОЛІТТЯ (НОВИЙ ПРЕДМЕТ ІНФОРМАЦІЙНОГО ПОЛЯ СУСПІЛЬСТВА) (THE PHYSICAL FUNDAMENTALS OF THE SOCIAL CULTURE OF THE HEALTH OF THE 21ST CENTURY (NEW SUBJECT OF INFORMATION FIELD OF THE SOCIETY))	45
С. О. Межирова (S. O. Mezhyrova) ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ ТЕЛЕВІЗІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ФОРМ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІД ВПЛИВОМ МОРФОЛОГІЧНИХ ЗМІН (MEANS OF EXPRESSION OF TELEVISION AND COMMUNICATION FORMS: TRANSFORMATION UNDER THE INFLUENCE OF MORPHOLOGICAL CHANGES)	54
О. І. Романюк (O. I. Романюк) TRANSITOLOGY AS A PROMISING FIELD OF CULTURAL STUDIES (ТРАНЗИТОЛОГІЯ ЯК ПЕРСПЕКТИВНИЙ НАПРЯМ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ СТУДІЙ)	63

РОЗДІЛ 2 МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

О. В. Єрошенко (O. V. Yeroshenko) ВОКАЛЬНА СКЛАДОВА ДІЙОВИХ ОСІБ КОМЕДІЇ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА «УЧИТЕЛЬ ТАНЦІВ» У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АКТОРІВ ДРАМИ (VOCAL COMPONENT OF CHARACTERS OF THE COMEDY BY LOPE DE VEGA «DANCE TEACHER» IN THE PERFORMANCE INTERPRETATION OF DRAMA ACTORS)	72
І. О. Борис (I. O. Borys) ГОЛОВНІ ЕЛЕМЕНТИ В ОПАНУВАННІ ПРОФЕСІЄЮ АКТОРА ТЕАТРУ ТА КІНО (THE MAIN ELEMENTS IN MASTERING THE PROFESSION OF FILM AND THEATRE ACTOR).	82
А Гудаму (A Hudamu) АКАДЕМІЧНЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИКОЛОГІЇ (CHINESE ACADEMIC VOCAL ART IN THE CONTEXT OF MODERN MUSICOLOGY).	89

О. І. Карандєєва (O. I. Karandeyeva) СЦЕНІЧНІ ЗДОБУТКИ Т. ПОПЕСКУ (1935–2008) У ПРОЦЕСАХ ЕВОЛЮЦІЇ ЧОЛОВІЧОГО ТАНЦЮ НА УКРАЇНСЬКІЙ БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ (THE STAGE ACHIEVEMENTS OF T. POPESCU (1935–2008) IN EVOLVING THE MALE DANCE ON THE UKRAINIAN BALLET STAGE).....	98
Лю Веньшу (Liu Wenshu) КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ (VLADIMIR RUNCHAK'S OEUVERE: HISTORIOGRAPHIC ANALYSIS).....	107
В. Д. Мізяк (V. D. Mizhak) ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА П. К. САКСАГАНСЬКОГО (PEDAGOGICAL HERITAGE OF P. K. SAKSAHÁNSKYI).....	118
А. Ю. Рум'янцева (A. Yu. Rumyantseva) СПЕЦИФІКА ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ В. І. ЛОЗОВОЇ (THE SPECIFIC CREATIVE CHARACTER OF V. I. LOZOVA).....	127
Н. М. Семенова (N. M. Semenova) НАЦІОНАЛЬНА ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА ТА ПЕДАГОГІКА В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ (NATIONAL PERFORMANCE ART AND PEDAGOGICS IN THE UKRAINIAN BALLET).....	136
О. Д. Склярів (O. D. Skliarov) ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «ФОРТЕПІАНО» У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ КУЛЬТУРИ (FEATURES OF TEACHING THE «PIANO» COURSE AT THE HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF CULTURE).....	147
Є. Ю. Сластіна (Ye. Yu. Slastina) ОСОБЛИВОСТІ ІСПАНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ XV–XVIII СТ. (FEATURES OF THE SPANISH CHOREOGRAPHY OF THE 15–18 TH CENTURIES)	157
М. А. Трянов (M. A. Trianov) КОЛОРИСТИЧНІ ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ КВАРТЕТУ ГІТАР (COLORISTIC MEANS OF EXPRESSION IN CONTEMPORARY COMPOSERS' WORKS FOR GUITAR QUARTETS).....	166
Фуїнь Ян (Fuyin Yang) ПРО ВИТОКИ CANZONE NAPOLETANA: ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ (ON THE ORIGINS OF CANZONE NAPOLETANA: STUDYING THE GENRE)	177
Юаньмей Лянь (Yuanmei Lian) ВЕНЕЦІАНСЬКА СТОРІНКА МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДІ (VENETIAN PLACE IN THE MUSICAL HERITAGE OF F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY)	188

Розділ 1
Культурологія
Part 1
Culturology

■ <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.01>

УДК 111.32+17.021.4](376)(045)

М. В. Дяченко, доктор філософських наук, професор, кафедра філософії і політології, Харківська державна академія культури, м. Харків

rvv2000k@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-7153-8172>

НАСТАНОВА «БУДЬ ПОДІБНИМ ДО СКЕЛІ» В ЕТИЧНИЙ ПАРАДИГМІ РИМСЬКИХ СТОІКІВ

Наголошено, що ідеалом для праведного життя людини, на думку римських стоїків, є принцип «жити в злагоді з природою», адже природа вічна, стійка й самодостатня. Зазначено, що метафоричний образ скелі — це квінтесенція етичної парадигми римських стоїків, у ньому «закодовано» основні принципи філософії життя. Філософія стоїків орієнтує людину на досягнення стійкості в життєвих випробуваннях, терпіння і витривалості в екстремальних ситуаціях, мужності в боротьбі з зовнішніми і внутрішніми негативними явищами в повсякденному житті. Незважаючи на загрози, несприятливі обставини, людина, як природна і соціальна істота, не повинна втрачати свою розсудливість і гідність. А це можливо лише за умови використання вольових зусиль.

Ключові слова: природа, людина, життя, розум, почуття, доля, етика, стоїцизм, римські стоїки.

Н. В. Дьяченко, доктор философских наук, профессор, кафедра философии и политологии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

УСТАНОВКА «БУДЬ ПОДОБЕН СКАЛЕ» В ЭТИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ РИМСКИХ СТОИКОВ

Подчеркнуто, что идеалом для праведной жизни человека, по мнению римских стоиков, является принцип «жить согласно природе», ведь природа вечная, устойчивая и самодостаточная. Отмечено, что метафорический образ скалы — это квинтэссенция этической парадигмы римских стоиков, в нем закодировано основные принципы философии жизни. Философия стоиков ориентирует человека на достижение стойкости в жизненных испытаниях, терпения и выносливости в экстремальных ситуациях, мужества в борьбе с внешними и внутренними негативными явлениями в повседневной жизни. Несмотря на угрожающие, неблагоприятные обстоятельства, человек, как природное и социальное существо, не должен терять свою рассудочность и достоинство. А это возможно только при условии использования собственных волевых усилий.

Ключевые слова: *природа, человек, жизнь, разум, чувства, судьба, этика, стоицизм, римские стоики.*

M. V. Diachenko, Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Philosophy and Political Science, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

«BE LIKE A ROCK» MESSAGE IN THE ROMAN STOICS' ETHICAL PARADIGM

The aim of this paper is to study the Roman Stoics' ideas on the basic principles of the philosophy of human life in the context of their ethical paradigm.

Research methodology. In this study the author uses such methodological approaches as historical, socio-cultural and system ones to analyze the Roman Stoics' philosophical and ethical views, in particular, the views of Seneca, Marcus Aurelius and Epictetus. Using the methods of terminological and conceptual analysis within the scope of the system approach was of great importance, which made it possible to form a conceptual framework for studying the Stoics' ethical paradigm. The author also uses the materials of literary and artistic works.

Results. The Stoics' philosophical teaching is multidimensional and polyphonic; it contains vital ideas that were communicated in a traditional way from one philosophical school to another. The Stoics' ethics, as compared to physics and logic, proved to be the most popular in the history of spiritual culture. Philosophers believe that the ideal for the normal life of a person is to live in harmony with nature, because nature is eternal, stable and self-sufficient, despite all the changes that take place in it. The Stoics' philosophy guides the people to achieve sustainability in their life's trials, patience and endurance in extreme situations, courage in dealing with external and internal troubles and difficulties. The state of equanimity [calmness] is the ideal of life, it is concretized in such concepts as "apathy", "autarky", "ataraxia", used by the Stoics in the development of the strategy of human life. Calmness and greatness of spirit are the basic human qualities that, according to Marcus Aurelius, must be inherent in the individual. Seneca's and Marcus Aurelius's ethical paradigm: "Be like a rock" is a metaphor used to characterize such human qualities as calmness, firm character, commitment to the principles in extreme life situations. In spite of adverse circumstances, a person, as a natural and social being endowed with reason, should not lose his common sense and dignity. Therefore, Seneca, as compared to the Ancient Greek Stoics, emphasizes the utmost importance of freedom in the attitude of man to the factors that influence the state of the human spirit. Epictetus and Marcus Aurelius consider that equanimity [calmness] as a form of sage positioning is relevant only in relation to external factors. Concerning internal (spiritual) factors (reason, soul and sense), actions and efforts are needed to improve them.

Novelty. It is proved that the metaphor of the rock is the quintessence of the Roman Stoics' ethical paradigm; the basic principles of their philosophy of life are coded in it. They are as follows: equanimity, spiritual calm, the balance of mind, courage and stamina, readiness for the unexpected and unpredictable situations, self-sufficiency and harmony.

The practical significance. Information contained in this paper is of theoretical importance for further studies of the philosophy of Stoics, their ethical paradigm.

It can be used in the practice of teaching philosophical disciplines, history of the world philosophical thought and while developing textbooks for students.

Keywords: *nature, man, life, death, reason, feelings, fate, ethics, stoicism, the Roman Stoics*

Постановка проблеми. Мабуть, не знайдеться такої людини, що цікавиться філософією, зокрема античною, яка б не знала або не чула про етичну настанову римських стоїків: «Будь подібним до скелі». Вислів про уподібнення людини до непорушної, твердої скелі безпосередньо міститься в роздумах Сенеки і Марка Аврелія, опосередковано цю думку обґрунтовує Епіктет. Слово «скеля» — це метафора, образний вислів, у контексті філософії стоїків вживається для означення певних етичних якостей людини — таких, як незворушність духу, твердість характеру, непохитність переконань і таке ін. Про означені людські якості як бажані для людини, як певні моральні ідеали говорили не тільки давньоримські стоїки, а й давньогрецькі — Зенон, Хрисіпп, Клеанф, поет Арат Солський. Серед давньоримських поетів звернімо увагу на відповідні сентенції, наприклад, Вергілія: «Будь-які знегоди слід переборювати терпінням»; «Не піддаватися нещастю, а йти йому назустріч з подвійною мужністю»; «Сміливим допомагає доля»; «Мудрість сильніша за долю» і таке ін. Філософське вчення стоїків багатовимірне, поліфонічне, воно містить життєво значимі ідеї, які передавались за традицією від однієї школи до іншої, і давньоримські мислителі успадкували й узагальнили багато з них, особливо це стосується так званих «вічних» питань — складових філософії життя. Етика стоїків, на відміну від фізики й логіки, виявилась найбільше значимою і затребуваною в історії духовної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Етична філософія стоїків, як давньогрецьких, так і давньоримських, є предметом постійного зацікавлення в усі часи історико-філософського знання. Стоїки — це передусім «вчителі життя», у центрі їхньої уваги питання «технології» і «стратегії» життя людини: сенс життя, призначення людини, розумне і добротне життя, ставлення людини до природи, суспільства й до свого ближнього і таке ін. Серед дослідників і шанувальників творчості давньоримських стоїків — Л. Толстой, В. Чертков, С. Котляревський, А. Лосєв, В. Сапов, С. Ошеров, Б. Лобановський, Т. Мариніна, Н. Н. Талєб та ін. До окремих ідей давньоримських стоїків звертався і автор цієї статті (Дяченко, 2016).

Мета статті — у контексті етичної парадигми римських стоїків розглянути їхні міркування щодо основних принципів і настанов філософії людського життя.

Виклад основного матеріалу дослідження. На «вічне» філософсько-етичне запитання свідомо орієнтованої людини «Як жити?» у цьому розмаїтому і непередбачуваному за подіями світі античні мислителі знайшли найоптимальнішу за змістом і сутністю відповідь: «Жити згідно з природою». Ця настанова стала «золотим правилом» філософії життя і давньоримських стоїків. Більше того, для них вона набула значення фундаментального принципу, що має онтологічний, гносеологічний, методологічний і аксіологічний виміри. По-перше, природа для стоїків — це все, що існує, тобто вона — синонім реальності. У контексті пантеїстичного світогляду римські стоїки потрактовують поняття «природа» (лат. «*natura*») як «космос», «світовий розум», «космологос», «богокосмос», нарешті — «бог». Для них усі ці поняття однопорядкові. Природа — це світопорядок, усі складові якого збалансовані і поєднані в єдине ціле: земля і небо, повітря і води, ліси і ріки, гори і рівнини, скелі і долини. Марк Аврелій відзначає: «Світ або злагоджений порядок, або ж змішання і плутанина. Але безумовно перше» (Марк Аврелій, 1993, с. 26). Таким чином, природа як Ціле у філософії стоїків — космічна оселя для людей, у якій вони народжуються, живуть і вмирають.

По-друге, стоїки використовують поняття «природа» в людському вимірі, а саме: сутність людини як феномена буття — «людська природа». Останнє значення співвідноситься з першим так, як співвідносяться поняття «космос» і «мікрокосм» (тобто «людина»). У такому розумінні людина — зліпок природи-космосу, частина світового Цілого. За своєю сутністю ця «друга» природа ізоморфна «першій». На цьому акцентує Марк Аврелій: «Завжди необхідно пам'ятати про те, якою є природа Цілого і якою є моя природа, як вони співвідносяться одна з одною і частиною якого Цілого є саме моя природа, а також про те, що ніхто не може заважати діяти і говорити згідно з природою, частиною якої ти є» (Марк Аврелій, 1993, с. 10). Важливим моментом у розумінні сутності цих двох природ є допущення про їхню розумність і, отже, тотожність.

Жити в злагоді з природою — ідеал для нормального життя людини. Можна стверджувати, що цей ідеал є найфундаментальнішим етичним принципом, розробленим як давньогрецькими, так і давньоримськими стоїками. До нього постійно апелює Марк Аврелій: «Якщо це згідно з природою — знаходь у ньому радість і не обтяжуйся ним, якщо ж супротивно природі, шукай те, що згідно з твоєю природою, і спіши до нього, хоча б воно і не обіцяло слави. Адже всякому має бути дозволено шукати своє благо» (Марк Аврелій, 1993, с. 104).

Філософія стоїків орієнтує людину на досягнення стійкості в життєвих випробуваннях, терпіння і витривалості в екстремальних ситуаціях, мужності в боротьбі з зовнішніми і внутрішніми бідами та негараздами.

Останні спричиняються як природними, так і соціальними чинниками. Стан незворушності — ідеал життя, у розумінні цих філософів. Він конкретизується в таких поняттях раціоналістичної етики, як «апатія», «автаркія», «атараксія». Тою чи іншою мірою їх використовують стоїки у виробленні стратегії людського життя. Апатія вимагає від людини бути вільною від чуттєвих переживань, особливо від страху, суму, здивування та ін. Автаркія ґрунтується на ідеї самодостатності, заспокоєності душі, на вдоволенні необхідним і достатнім для індивідуального життя. Нарешті, атараксія — такий стан душі, який припускає незворушність, душевний спокій, внутрішню гармонію людського духу — як розуму, так і чуттів.

Онтологічно незворушність людської душі детермінована самою природою, притаманними їй властивостями: змінюваністю і стійкістю, плинністю і стабільністю, випадковістю і необхідністю. Усе в ній відбувається так, як відбувається, одне змінюється іншим, ніщо не в змозі видозмінити цей порядок, природа самодостатня. Тому і людина, як її найвище творіння, приречена жити в синхронії з природою. Але ж філософ, звичайно, повинен зважати на те, що людина, на відміну від інших природних феноменів — чуттєва істота, емоції — невід’ємна складова її духу. Чуттєво-емоційна рефлексія здатна вивести її зі стану внутрішнього спокою, затьмарити розум. Тому, на думку стоїків, незворушність досягається шляхом контролюючої дії розуму стосовно пристрастей душі. Відповідно до цього, Сенека в ситуації обстоювання своїх світоглядних ідей і особистих переконань апелює до розумно інтерпретованої стійкості і непохитності своїх етичних принципів, порівнюючи ці стани душі з метафорично потрактованим поняттям «скеля». Наводимо це трактування повністю: «Я витримую ваші удари, як скеля, що самотньо височіє над поверхнею з багатьма мілинами моря, об яку безупинно розбиваються хвилі, що накочуються на неї з усіх боків і не в змозі ні зрушити її з місця, ні зруйнувати протягом багатьох віків, незважаючи на частий прибій» (Сенека, 1995, с. 191).

Удари, про які говорить Сенека, — це природні і соціальні явища, що спричиняють неспокій і неврівноваженість душі, призводять людину до нерозумних думок і дій, виводять її зі стану незворушності. Якими ж мають бути засоби, що «лікували» б розтривожену душу і повернули її до стану спокою і рівноваги? Ними, згідно з Сенекою, є розум і філософія, що базується на ньому і надає людині необхідні орієнтири: розумно сприймай усе, що відбувається, усвідомлюй його необхідність, дій, живи в межах цієї необхідності, і ти звільнишся від душевного гніту. Філософ роз’яснює, що врятуватися втечею від власного душевного стану не вдасться, що спасіння душі — справа самої душі і що тільки

розум допоможе людині перебороти розлад у своїй душі, досягаючи стану свободи. Сенека на власному досвіді показує, як можна звільнитися від духовного розладу, навіть, здавалося б, у максимально несприятливих обставинах. Будучи сенатором, він тривалий час змушений засідати на форумах, брати участь в обговоренні малоцікавих для нього питань, але як раціонально мисляча людина спокійно сприймав цю ситуацію. Адже її не зміниш, необхідно просто усвідомити це і бути вільним стосовно неї.

Важливе місце у філософії стоїків належить осмисленню місця і ролі в житті людини такого зовнішнього чинника, як доля (фортуна). Адже вона досить сильно впливає на людське життя, іноді докорінно змінюючи його. На це звертали увагу ще давньогрецькі стоїки. «Доля, — відзначає Діоген Лаертський, — визначає виникнення всього на світі, так пишуть Хрисіпп (у книзі «Про долю»), Зенон і Боеф (в І книзі «Про долю») (Діоген Лаэртский, 1986, с. 290). Людина, уважають стоїки, лише частково належить собі. Більшою мірою вона — знаряддя, маріонетка в руках зовнішніх сил, зокрема і фортуни. Під її впливом людина поводить себе і діє всупереч власному розуму і власній волі. Природа (вона ж у стоїків і Бог), створивши людину — істоту розумну, — запрограмувала її на розумне благодіяння в ставленні як до зовнішнього світу, так і до самої себе та своїх ближніх. Але в реальному житті цей «проект» розумного організованого людського життя виявився нездійсненим: люди загрузли в пороках, а творіння блага не стало способом повсякденної діяльності. На думку Сенеки, все це спричинено недосконалістю людської душі. Остання, всупереч розуму, попадаючи під вплив фортуни, часто поводить себе непередбачувано: чинить добро, але водночас схильна до злодіянь. Який же вихід? На думку Сенеки, він полягає в підкоренні душі розуму: приборкувати свавільність душі, спрямовувати її на творіння добра, мінімізувати злодіяння. Така «орозумлена» душа зможе пом'якшити негативний вплив долі-фортуни на людське життя.

Треба зазначити, що Сенека, на відміну, наприклад, від давньогрецьких стоїків, наголошує на винятковій важливості волі у ставленні людини до факторів, які впливають на стан людського духу. У цілому погоджуючись з мудрою думкою давньогрецького філософа-стоїка Клеанфа, яка в латинському перекладі Сенеки звучить так: «*Ducunt Volentem Fata, Nolentem Trahunt*» («Покірного доля веде, непокірного тягне»), Сенека зазначає, що примхи долі — всілякі хвороби, нещастя, нарешті, смерть — необхідно сприймати «холодним» розумом, переживати їх достойно й мужньо. Помилково було б приписувати римським стоїкам ідеї фаталістичної приреченості. Незважаючи на загрози, і,

несприятливі обставини, людина, як природна і соціальна істота, що наділена розумом, не повинна втрачати свою розсудливість, гідність і достоїнство. А це можливо лише за умови використання власних вольових зусиль. Цілком слушною є думка С. Ошерова, згідно з якою «грецька етика з часів Сократа вважала, що доброчесність і розум — це одне: щоби жити доброчесно необхідно лише розуміти, у чому полягає добро. Сенека ж розуміє, що одного знання добра недостатньо, необхідна ще й активна воля до добра» (Ошеров, 2015, с. 20).

Отже, душевний спокій, згідно з Сенекою, зумовлений здоровим розумом: зміни свій дух, скорегуй його, якщо це потрібно, усвідом необхідність тих чи інших подій — так досягнеш свободи. Але зважай також і на важливість власних вольових зусиль для оптимізації свого духовного стану, для досягнення бажаного для мудреця стану незворушності. Сенека вбачає певну паралель між життям людини і кулачним боєм: «Скільки ударів і по лицю, і по всьому тілі отримують кулачні бійці? Але ради жадання слави вони терплять усі муки і терплять їх не тільки в бою, але і заради бою: адже самі вправи — мука. І нам необхідно все перемогти: нагородою нам буде не вінок і не пальмова гілка, не флейтист, що установлює тишу об'явою вашого імені, а доброчесність, твердість духу і мир на весь останній час після першої ж перемоги, одержаної в бою з фортуною» (Сенека, 2013, с. 122).

Спокій і велич духу — ось ті основні якості, які, на думку Марка Аврелія, мають бути притаманними стоїку або ж людині, котра поділяє таку стратегію життя. Саме ці якості душі є базовими для досягнення стану незворушності людського духу. Важливою настановою у ставленні людини до зовнішнього світу є її здатність «байдуже ставитись до речей», не перейматися їх значимістю для людського життя. У «Роздумах» він наводить вислів Софокла: «Чи корисно гніватися на речі?». І дійсно, в онтологічному вимірі речі не гарні, не погані, вони нейтральні самі по собі. Це ми, люди, у контексті аксіологічної природи нашої свідомості, наділяємо їх тими чи іншими ціннісними значеннями, олюднюємо їх. Розум же нам підказує: все, що існує об'єктивно, воно продукт природи і не повинно нас дивувати. Це, до речі, стосується і соціальних подій. У контексті філософської ідеї розумної незворушності необхідно, на думку Марка Аврелія, ставитися до людей, позиціювати себе в суспільстві. Ось деякі його поради: «Належить рівною мірою уникати як гніву, так і лестоців у ставленні до людей: і перше, і друге некорисне для спільноти і завдасть шкоди... Чим ближче до безпристрасності, тим ближче до сили» (Марк Аврелій, 1993, с. 106).

Зазначимо, що в роздумах Марка Аврелія є один важливий нюанс, який полягає в тому, що незворушність, як форма позиціювання мудреця,

доречно лише у ставленні до подій, які безпосередньо не залежать від окремої людини. Що ж стосується власних думок і почуттів, то людина не повинна бути самозаспокоєною і благодушною. Стосовно власної душі необхідні і турбота, і зусилля, спрямовані на її вдосконалення. Людина повинна «рятувати себе від самої себе», «допомагати самій собі», «рятувати свою душу» — до цього закликає Епіктет. «Нічого не бійся!» — звертається до кожного із нас філософ. Зовнішні обставини, які не підвладні людині, не повинні її лякати, адже вони не залежать від її бажань і намірів. Інша справа — наша власна свідомість, наша душа, тобто те, що в нашій владі. Страх від неконтрольованих бажань і нерозумних рішень може затьмарити розум. Тому потрібний суворий самоаналіз і самоконтроль, щоби запобігти появі ірраціональних інтенцій людського духу. «Чого ми малодушно боїмося? Того, що не в нашій владі. Коли буваємо ми найспокійнішими і найбезстрашнішими? Коли справа залежить від нас самих», — роздумує філософ (Римские стоики, 1995).

Настанову стоїків «Будь подібним до скелі» можна інтерпретувати ще й метафізично. Не слід забувати, що вони стояли на позиції раціоналізму, для них розум — основний («керівний») чинник усієї життєдіяльності людини, тому розум можна уподібнити до міцної, непорушної скелі, об яку розбиваються хвилі, метафоричними символами яких є чуття, емоції, переживання, настрої. І ця скеля-розум має стояти нерухомо і «гасити» розбурхані хвилі чуттєво-емоційних інтенцій душі.

Висновки. На завершення наведемо повністю філософсько-психологічну й водночас етичну настанову Марка Аврелія із його «Роздумів»: «Будь подібним до скелі: хвилі безупинно розбиваються об неї, вона ж стоїть нерухомо, і навколо неї затихають розбурхані води» (Марк Аврелій, 1993, с. 30). У певному сенсі метафоричний образ скелі є квінтесенцією етичної парадигми стоїків, у ньому «закодовано» основні принципи їхньої філософії життя: незворушність, духовний спокій, душевна рівновага, мужність і стійкість у сприйнятті життєвих подій, готовність до несподіваного і непередбачуваного, самодостатність людини, її злагода зі світом і з самою собою.

Перспективи подальших досліджень полягають у здійсненні можливих інтерпретацій ідей і принципів етичної парадигми стоїків.

Список посилань

- Дяченко, М. (2016). Етична парадигма давньоримських стоїків. *Культура України*. Вип. 52. Харків: ХДАК.
- Лаэртский, Д. (1986). *О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов*. Москва: Мысль.
- Марк Аврелий (1993). *Наедине с собой. Размышления*. Киев-Черкассы: Collegium Artrum Inc., Ltd РИЦ «Реал».

- Ошеров, С. (2015). *Сенека: философ, прозаик, поэт*. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус.
- Римские стоики: Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий* (1995). Москва: Республика.
- Сенека Луций Анней (2013). *Нравственные письма к Луцилию*. Харьков: Литера Нова.

References

- Dyachenko, M. (2016). Ethical paradigm of ancient Roman Stoics. *Kultura Ukrainy*. Issue 52. Kharkiv: KhSAC. [in Ukrainian].
- Laertius, D. (1986). *On the life, teachings and sayings of famous philosophers*. Moscow: Mysl'. [in Russian].
- Marcus Aurelius (1993). *Alone with myself. Reflections*. Kiev-Cherkasy: Collegium Artrum Inc., Private Limited Company, Advertising and publishing center "Real". [in Russian].
- Osherov, S. (2015). *Seneca: philosopher, prose writer, poet*. St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus. [in Russian].
- Roman Stoics: Seneca, Epictetus, Marcus Aurelius* (1995). Moscow: Respublika. [in Russian].
- Seneca Lucius Anney (2013). *Moral letters to Lucius*. Kharkov: Litera Nova. [in Russian].

Надійшла до редколегії 20.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.02
УДК 796.097:725.826]:351.858](477)“20”(045)

І. О. Мащенко, аспірант, Харківська державна академія культури,
м. Харків

vanka.olegovna@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-5304-9460

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СПОРТИВНО-ХУДОЖНІХ ДІЙСТВАХ (УКРАЇНА, ХХІ СТ.)

Проаналізовано візуально-аудіальну складову спортивно-художніх дійств в Україні як рушійний фактор міжкультурної комунікації ХХІ ст. Досліджено і розкрито репрезентацію національно-культурної ідентичності на прикладах відкриття стадіонів «Арена Львів», «Донбас Арена» та НСК «Олімпійський» як культурних практик, спрямованих на інтеграцію української режисури спортивно-художніх дійств до європейського культурного простору. Національно-культурну ідентичність у спортивно-художніх діях розглянуто як символіко-сегментарний показ історико-культурної динаміки на території проведення заходів. Показано сценічну модифікацію складових національно-культурної ідентичності: симбіоз історико-культурної ретроспекції, шанування спортивних традицій та участі в дійстві вітчизняних митців.

Ключові слова: *спортивно-художні дії (СХД), культурна комунікація, культурна репрезентація, національно-культурна ідентичність, українська культура, культура спорту, «Арена Львів», «Донбас Арена», НСК «Олімпійський».*

И. О. Мащенко, аспирант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДЕЙСТВАХ (УКРАИНА, ХХІ В.)

Проанализировано визуально-аудиальную составляющую спортивно-художественных действий в Украине как движущий фактор межкультурной коммуникации ХХІ в. Исследовано и раскрыто репрезентацию национально-культурной идентичности на примерах открытия стадионов «Арена Львов», «Донбасс Арена» и НСК «Олимпийский» как культурных практик, направленных на интеграцию украинской режиссуры спортивно-художественных действий в европейское культурное пространство. Национально-культурную идентичность в спортивно-художественных действиях рассмотрено как символіко-сегментарный показ историко-культурной динамики на территории проведения мероприятий. Показано сценическую модификацию составляющих национально-культурной идентичности: симбиоз историко-культурной ретроспекции, почитания спортивных традиций и участия в действе отечественных работников искусства.

Ключевые слова: *спортивно-художественные действия (СХД), культурная коммуникация, репрезентация, национально-культурная идентич-*

нось, Україна, відкриття стадіона, «Арена Львов», «Донбасс Арена», НСК «Олімпійський».

I. O. Mashchenko, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

CULTURAL REPRESENTATION OF NATIONAL CULTURAL IDENTITY IN SPORTS AND ARTISTIC EVENTS (UKRAINE, THE 21ST CENTURY)

The aim of the article is to realize the cultural reflection of the visual and symbolic content of the SAE in the 21st century, to identify the components of national and cultural identity in the SAE and to analyze the mechanisms of its stage representation.

The research methodology of the study is to apply an interdisciplinary approach involving axiological, semiotic, structural and functional methods.

Results. National cultural identity in the SAE is a significant element of the international communication in the 21st century. The model of national cultural identity consists of a symbolic-segmental presentation of the historical and cultural past and present of the territory where SAE are held.

Such model helps ideological moderators to present in a visual and audio form the image of the city and country in the world. The historical and cultural retrospective is carried out in symbiosis with a respect of the sports traditions, through the display of state and sports symbols, and the present is seen in the form of attracting famous artists and representatives of cultural industries as a worthy presentation of the country through the subjects of culture.

Novelty. Structural elements of cultural representation of national and cultural identity as exemplified by the opening of sports stadiums in Ukraine (Donbass Arena, Lviv Arena, NSC Olimpiysky) have been identified and analyzed.

The practical significance. The study materials can be used to form lectures on the history and theory of cultural industries, communication strategies in visual art practices, audio-visual culture and practical courses of the mass cultural events.

Keywords: *sports and artistic events (SAE), cultural communication, representation, national and cultural identity, Ukraine, stadium opening, Arena Lviv, Donbass Arena, NSC Olimpiysky.*

Постановка проблеми. На початку ХХІ ст. спортивно-художні дійства є значною подією міжнародного рівня. Культурна комунікація, однією зі складових якої є спортивно-художні дійства (СХД), сприяє налагодженню взаємин у міжнародному просторі шляхом створення позитивного іміджу країни. Водночас СХД можна розглядати як засіб конструювання національно-культурної ідентичності. Культурні практики СХД в Україні мають потенціал як для трансляції позитивного іміджу країни на міжнародній арені, так і для створення знаково-символічної мови національно-культурної ідентичності української нації. Так, проведення UEFA Euro 2012 (Чемпіонату Європи з футболу) надало вагомий старту для України щодо створення позитивного

іміджу держави як усередині країни, так і за її межами. У структурі комунікативної культури відкриття (у деяких — відкриття після реконструювання) стадіонів у великих містах (Львів, Донецьк, Київ) стало візуально-символічним модусом спроможності ідейних модераторів утілювати масштабні спортивні дієства в поєднанні з культурною репрезентацією країни на належному рівні. Деякі елементи спортивно-художніх дійств простежуються і в інших видовищах (телевізійне шоу «Майданс» (2011-2013 рр.) — творча презентація областей України; флешмоб на День Державного прапора України (Харків, 2018 р.); відкриття футбольних матчів, різного типу футбольних майданчиків. Проте міжнародний рівень створення спортивно-художніх дійств простежується саме на відкритті стадіонів «Арена Львів», «Донбас Арена» та НСК «Олімпійський». Однак наукова рефлексія щодо режисерських здобутків і організаційних недоліків, тим більше щодо вагомості цих заходів для вітчизняної культури, національно-патріотичного виховання нації та ідентичності суб'єктів культури України поки що відсутня. Тому постає питання щодо виявлення елементів національно-культурної ідентичності в спортивно-художніх дієствах і їх культурологічного осмислення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наразі існує декілька праць авторів, у яких висвітлюються аспекти національно-культурної ідентичності: Г. Джарві (1993); М. Козловець (2009); В. Горохова (2013); І. Шкільна (2017). Аудіовізуальною джерельною базою дослідження є відеOVERSII відкриття стадіонів в Україні («Донбас Арена» — церемонія відкриття стадіона 2009 (Полная версия) (2009); Открытие стадиона «Арена Львов» (ч. 1); Открытие стадиона НСК «Олимпийский», ч. 1, ч. 2). Однак наукових узагальнень із проблематики культурологічної репрезентації національно-культурної ідентичності в СХД України у ХХІ ст. не виявлено, що водночас потребує заповнення теоретичної прогалини.

Мета статті — здійснити культурологічну рефлексію візуально-символічного навантаження СХД в Україні у ХХІ ст. Для досягнення мети необхідно виокремити складові національно-культурної ідентичності в СХД і проаналізувати механізми їх сценічної репрезентації.

Виклад основного матеріалу дослідження. У монографії М. Козловець (2009) «Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації» акцентується на тому, що «національна ідентичність визначається як усвідомлення народом себе спільнотою, відмінною від інших, і виступає як підстава «феномена етнічності»» (с. 10). Саме СХД, як загальнонаціональна та міжнародна подія, постають культурною практикою, у межах якої може виявитися національно-культурна ідентичність

української нації під час глобалізації. У добу воєнних конфліктів, соціальних катаклізмів і гуманітарних катастроф, політичної дестабілізації та фінансово-економічних негараздів, які не обминають і Україну, СХД як перетин спортивних та мистецьких вимірів вітчизняної культури є чинником консолідації всередині країни та ідентичності представників української нації за її межами. Отже, у знаково-символічному просторі СХД режисерські рішення їхніх ідейних модераторів демонструють не тільки героїзацію носіїв спортивної культури та популяризацію спорту в українському суспільстві, але й репрезентують унікальність національно-культурної ідентичності українців.

За словами науковця Г. Джарві (1993), спорт являє собою «засіб для пробудження національних почуттів, він виступає в ролі символічної дії, яка є доказом на користь існування самої нації» (с. 74). Так, СХД як аксіологічно-репрезентативний вияв культурних реалій та спортивних ідеалів посідає провідне місце в структурі повсякденної культури як окремого громадянина, так і суспільства загалом. Завдяки СХД та його історико-культурному конструкту, у глядача формується образ самого видовища, в якому репрезентується історія певної країни або міста, а також логічна прив'язка до дати святкування або певної території (наприклад: церемонія відкриття/закриття Олімпійських, Європейських, Азіатських та ін. ігор, Універсіад; відкриття спортивних споруд — стадіонів, майданчиків тощо). Художній образ СХД конструюється та втілюється після того, як ідейні модератори обирають за тематичним спрямуванням ідеї та формують їх у задум. Саме такий задум і спрямовано на репрезентацію національно-культурної ідентичності й відображає головні вектори динаміки української культури.

За словами В. Горохова (2013), «спортивна мегаподія може розглядатися як арена для вираження інтересів національної держави, пов'язаних, зокрема, з питаннями конструювання національних ідентичностей» (с. 76). Так, сценічна репрезентація національно-культурної ідентичності відбувається в такій послідовності: презентація історичного та культурного минулого території проведення СХД (історично-культурна сегментарність); сьогодення в контексті культурної ідентичності (прив'язка до знаменної події, яка висвітлюється в міжнародному культурному просторі). Слід осмислити кожен структурний елемент та його складові.

Дослідниця національно-культурної ідентичності І. Шкільна (2017), аналізуючи працю М. Козловець, наголошує на тому, що «національну ідентичність учений розглядає через належність особи до «народу» та «нації», виокремлюючи такі аспекти: <...>, спільне історичне минуле, сучасне й уявлення про спільне сучасне та майбутнє; спільні

дії, постійне проживання в одній країні та спільний національний характер» (с. 349). Зважаючи на змістовний контекст твердження автора, слід зазначити, що презентація історичного та культурного минулого території проведення СХД (у цьому випадку — відкриття великих стадіонів в українських містах) реалізується через: сценічний показ головних історичних подій країни або міста та шанування спортивних традицій. Як приклад можна згадати епізоди з трансляції відкриття стадіону «Донбас Арена» (Донецьк, 2009 р.) (Донбасс Арена — церемония открытия стадиона 2009 (Полная версия), 2009), де під час видовища з'являлись учасники дійства в образах шахтарів із вагонетками з вугіллям, які будували в театралізованій формі сцену, а також за допомогою елементів сценічного образу (ліхтарів, касок, металевих листів) утворювали символічні написи, географічний силует України і державний прапор, що символізувало пошану шахтарським традиціям й державній символіці. Іншим прикладом може слугувати відеофрагмент з відкриття стадіону «Арена Львів» (Львів, 2011 р.) (Открытие стадиона Арена Львов (часть 1), 2011), де в театралізованій формі розігрувалась легенда про заснування Львова: поява над майбутнім містом святого Георгія як символу та покровителя земель і перших поселенців (гуцулів, лемків, бойків); будування львівських веж (найвідоміших архітектурних пам'яток); налагодження торговельних зв'язків із сусідами та ярмаркові гуляння; спалення міста вогняним звіром; поява Д. Галицького з лицарями і перемога в битві. Прикладом презентації історичного та культурного минулого через регіональну належність є епізоди з відкриття НСК «Олімпійський» (Київ, 2011 р.), де «у першій частині свята була показана масштабна театралізована постановка на тему історії України <...>. Епічна частина вистави просякнута українськими символами, орнаментами, історичними декораціями. Тут глядачі побачили засновників Києва — Кия, Щека і Хорива та їхню сестру Либідь. Побачили часи хрещення Київської Русі, драматичний період воєн, де українські герої захищали країну від триголового чуда-юда» (Открытие стадиона НСК Олимпийский (часть 1)), (Открытие стадиона НСК Олимпийский (часть 2)).

Також у контексті минулого і сучасного в СХД ХХІ ст. на теренах України простежується тематика боротьби українського народу з різними потойбічними силами заради перемоги та миру на землі. Так, на відкритті стадіону «Арена Львів» (Львів, 2011 р.) розігрується легенда про спалення Львова вогняними чудовиськами та перемогу над ними Д. Галицьким і лицарським військом; на відкритті НСК «Олімпійський» (Київ, 2011 р.) відбувається двобій у театралізованій формі між жителями України та нечистою силою, водночас коли остання бере верх —

на допомогу українському народові приходять славетні козаки, які здобувають перемогу в бою. Якщо аналізувати цей контекст нині, то варто навести для прикладу епізод з відкриття стадіону «Донбас Арена» (Донецьк, 2009 р.), де в галактичній запеклій футбольній грі з надприродними сутностями переможний гол забивають українські футболісти.

До пошани спортивних традицій у репрезентації національно-культурної ідентичності слід віднести урочистий парад ветеранів спорту, що знаменує результат діяльності кращих спортсменів цього регіону, які стали відомими за межами свого міста та країни. Така презентація на сценічній площині відомої історичної спортивної постаті є комунікативним модусом іміджевого укорінення України в глобальному спортивному просторі, який асоціюється з певною особою — гідним представником країни. Слід також згадати про постать з історії спорту як про фундатора або модератора розвитку спортивних напрямів у країні. Такими людьми можуть бути як самі спортсмени, так і тренери, засновники спортивних клубів тощо. І саме в цьому комунікативному аспекті актуалізується актуальне питання щодо сценічного втілення демонстрації світу тих людей (побачити їхні обличчя, почути їхні імена), яким пишається кожен житель країни. Так, на відкритті стадіону «Донбас Арена» (Донецьк, 2009 р.) (Донбасс Арена — церемонія открития стадиона 2009 (Полная версия), 2009) трансливались історія з документальними фото- та відеоматеріалами про шахтарську працю, спортивні виступи, спортивні паради, перші футбольні ігри, зображення яких змінювалось на презентацію легенд ФК «Шахтар» із парадом кращих гравців за всі роки існування команди.

Ще один приклад реалізації художнього задуму — показ на сценічній площині основної футбольної символіки, що є невіддільною частиною цих СХД. Так, утілення в модульному шоу на трибунах емблем футбольних клубів означає регіональну належність СХД, а зображення футболістів, елементів одягу (тематична футболка з номером відомого гравця, рукавички воротаря тощо) та м'яча, свідчить про спортивний напрям, який сприймається не просто як гра, а як подія, що на рівні з боксом сягає загальнонаціонального масштабу. Така структура наявна в одному з епізодів на відкритті «Донбас Арени» (Донецьк, 2009 р.), де на сценічній площині учасниками масової сцени була створена фігура футболіста, котрий забиває м'яча в символічні ворота з великими рукавицями (Донбасс Арена — церемонія открития стадиона 2009 (Полная версия), 2009).

Сьогодення в контексті культурної ідентичності (прив'язка до знаменної події, яка висвітлюється в міжнародному культурному просторі) розглядається з позиції залучення до СХД не лише ідейних модераторів

з інших країн, які допомагають сценічно втілити концептуальні засади спортивного видовища, а й вітчизняних митців, які являють собою візитну мистецьку картку держави в міжнародному просторі. Так, на відкритті НСК «Олімпійський» (Київ, 2011 р.) задіяно зірок української естради, Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського та Національний заслужений академічний народний хор України ім. Верьовки, які представляють Україну на міжнародній культурно-мистецькій арені. Також у СХД були задіяні учасники шоу «Майданс» і понад дві тисячі волонтерів (відбулося урочисте відкриття НСК «Олімпійський», 2011).

Висновки. Таким чином, у дослідженні проаналізовано СХД, створені та проведені в Україні, як вагомий елемент міжнародного комунікативного зв'язку у ХХІ ст. Показано, що національно-культурна ідентичність у СХД виступає ціннісною ланкою утворення суспільних відносин і художньою візуалізацією ціннісних орієнтирів української нації. Встановлено, що створення моделі національно-культурної ідентичності допомагає ідейним модераторам презентувати образ міста та країни на міжнародному рівні за допомогою таких складових, як символіко-сегментарний показ історичного, культурного минулого та сьогодення території проведення СХД. Історико-культурна ретроспектива здійснюється в симбіозі з шануванням спортивних традицій, через показ державної та спортивної символіки. Також визначено, що участь сучасних вітчизняних митців у СХД допомагає не лише втілювати художній задум ідейних модераторів на високому професіональному рівні, а й гідно презентувати образ країни через їхню творчість на міжнародній арені. Загалом СХД репрезентують ідею консолідації української нації через історико-культурну ретроспекцію, актуалізовану в художніх образах, і суб'єктів сучасної культури як маркерів національно-культурної ідентичності.

Перспективи подальших досліджень. Означена проблематика потребує подальшого культурологічного осмислення культурної комунікації в СХД як рушійного фактора культуротворчих процесів ХХІ ст.

Список посилань

- Відбулося урочисте відкриття НСК «Олімпійський».* Відновлено з <https://tsn.ua/prosport/vidbulosya-urochiste-vidkrittya-nsk-olimpiyskiy.html>.
- Горохов, В. (2013). Национальные идентичности в глобальной спортивной культуре: вызовы Сочи — 2014 для Олимпийской команды России. *Журнал социологии и социальной антропологии*, 5, 71–86.
- Донбасс Арена — церемония открытия стадиона 2009 (Полная версия). Восстановлено из <https://www.youtube.com/watch?v=B7TVK9dEHr8&t=2680s>.

- Козловець, М. А. (2009). *Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: Монографія*. Житомир: ЖДУ ім. І. Франка.
- Открытие стадиона Арена Львов (часть 1)*. Восстановлено из <https://www.youtube.com/watch?v=XNdVdht2qcQ>.
- Открытие стадиона НСК Олимпийский (часть 1)*. Восстановлено из <https://www.youtube.com/watch?v=74EV5ZgCVME&t=94s>.
- Открытие стадиона НСК Олимпийский (часть 2)*. Восстановлено из <https://www.youtube.com/watch?v=Vn04Xvahn4M&t=1s>.
- Шкільна І. М. (2017). Теоретичний аспект формування національно-культурної ідентичності у старших підлітків. *Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді*, 21(2), 345–357.
- Jarvie, G. (1993). Sport, Nationalism, and Cultural Identity. *The Changing Politics of Sport*, ed. by L. Allison. 58–83. Manchester: Manchester University Press.

References

- The opening ceremony of the Olympic NSC took place*. Retrieved from <https://tsn.ua/prosport/vidbulosya-urochiste-vidkrittya-nsk-olimpiyskiy.html>. [in Ukrainian].
- Gorokhov, V. (2013). National identities in the global sports culture: Sochi 2014 challenges for the Russian Olympic team. *Journal of Sociology and Social Anthropology*, 5, 71–86. [in Russian].
- Donbass Arena — opening ceremony of the stadium 2009 (Full version)*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=B7TVK9dEHR8&t=2680s>. [in Russian].
- Kozlovets, M. A. (2009). *The phenomenon of national identity: the challenges of globalization: A monograph*. Zhytomyr: Zhytomyr Ivan Franko State University. [in Ukrainian].
- Opening of the stadium Arena Lviv (part 1)*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=XNdVdht2qcQ>. [in Russian].
- Opening of the NSC Olimpiysky stadium (part 1)*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=XNdVdht2qcQ>. [in Russian].
- Opening of the NSC Olimpiysky stadium (part 2)*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Vn04Xvahn4M&t=1s>. [in Russian].
- Shkilna I. M. (2017). Theoretical aspect of formation of national cultural identity in teenagers. *Theoretical and Methodological Problems of Education of Children and Student Youth*, 21 (2), 345–357. [in Ukrainian].
- Jarvie, G. (1993). Sport, Nationalism, and Cultural Identity. *The Changing Politics of Sport*, ed. by L. Allison. 58–83. Manchester: Manchester University Press. [in English].

Надійшла до редколегії 23.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.03

УДК 94:316.343-057.85:323.3]“192”(477)(045)

В. М. Шейко, доктор історичних наук, професор, Харківська державна академія культури, м. Харків

rector-2@ic.ac.kharkov.ua

http://orcid.org/0000-0002-3532-7439

ЕВОЛЮЦІЯ ПОГЛЯДІВ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ ЩОДО ВЛАДИ ТА РОБІТНИЧО-СЕЛЯНСЬКИХ МАС НА ПОЧАТКУ 20-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Аналізуються процеси еволюції поглядів старої інтелігенції щодо влади та робітничо-селянських мас на початку 20-х рр. XX ст. Водночас значна увага приділяється ролі професійних спілок у налагодженні ділової співпраці різних верств старої інтелігенції з владними структурами радянсько-партійного більшовицького режиму, який на той час панував в Україні.

Ключові слова: *українська культура, стара інтелігенція, еволюція поглядів інтелігенції України, професійні спілки інтелігенції.*

В. М. Шейко, доктор исторических наук, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ЭВОЛЮЦИЯ ВЗГЛЯДОВ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЛАСТИ И РАБОЧЕ-КРЕСТЬЯНСКИХ МАСС В НАЧАЛЕ 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Анализируются процессы эволюции взглядов старой интеллигенции относительно власти и рабоче-крестьянских масс в начале 20-х гг. XX в. В то же время значительное внимание уделяется роли профессиональных союзов в налаживании делового сотрудничества различных слоев старой интеллигенции с властными структурами советско-партийного большевистского режима, который в то время господствовал в Украине.

Ключевые слова: *украинская культура, старая интеллигенция, эволюция взглядов интеллигенции Украины, профессиональные союзы интеллигенции.*

V. M. Sheyko, Doctor of Historical Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

EVOLUTION OF VIEWS OF THE INTELLIGENTSIA REGARDING THE AUTHORITIES AND WORKERS'-AND-PEASANTS' GROUPS IN THE EARLY 1920S

Relevance. The article analyzes the processes of transformation of the worldview attitudes of the old intelligentsia of Ukraine regarding the Soviet regime and its economic and cultural policy, its attitude to the old intelligentsia. The author studies the role of professional unions of the intelligentsia in establishing business cooperation of the old intelligentsia with the Bolsheviks which exercised their authority over Ukraine at that time.

The research methodology. In this study the author uses culturological principles and methods, which make it possible to examine the complicated

issues of the relationships between the authorities and the old intelligentsia in Ukraine in the early 1920s. The author also examines the role of the professional unions of the intelligentsia in establishing business relations with the Soviet authorities that occupied Ukraine.

Results. Drawing on archival records and printed publications of that time the author identifies relevant to this day issues of the interrelations of the old intelligentsia and the Bolshevik regime, which dominated in Ukraine at that time. The Bolsheviks did their best to earn the sympathy of the majority of the old intelligentsia, because they could upgrade the economy, create new culture only in cooperation with the old intelligentsia.

Novelty. Using the culturological methodology the author analyses the complicated processes of diversification of the views of the old intelligentsia in the course of unwanted establishment of business relations with the Soviet regime in Ukraine. The paper describes the role of the professional unions of the intelligentsia in this process.

The practical significance. The results of this study can be used for further research of the issues mentioned above as well as in the process of studying other aspects of history and theory of Ukrainian culture. They also can be used in the educational process while studying the courses of history of national culture.

Keywords: *Ukrainian culture, the old intelligentsia, evolution of views of the Ukrainian intelligentsia, professional unions of the intelligentsia.*

Постановка проблеми. Як відомо, Україна належним чином нині відзначає 100-річний ювілей подій Української революції 1917–1921 років. Саме тому диверсифікація поглядів старої інтелігенції щодо радянського режиму в Україні на початку 20-х рр. XX ст. продовжує залишатися актуальною, а її вивчення на часі. Адже більшовицький режим в Україні був приречений вести боротьбу за стару інтелігенцію з метою залучення її на свою сторону. Саме від цього залежала подальша доля цього режиму. У результаті, після гучних гуманістичних гасел радянський режим, переважно силовими методами, «використав» можливості старої інтелігенції, а потім, коли зросла нова, робочо-селянська, вихована на комуністичних ортодоксальних догматах, інтелігенція, стару інтелігенцію розсіяли, розстріляли, знищили тюрмами, каторгами і репресіями.

Слід зауважити, що аналіз джерел та літератури за означеною тематикою дано автором в декількох публікаціях, які були оприлюднені до написання цієї статті (Шейко, 2019 (4); Шейко, 2019 (1); Шейко, 2019 (2); Шейко, 2019 (5); Шейко, 2019 (3)).

Виклад основного матеріалу дослідження. Пригадуємо, що наприкінці громадянської війни в Україні більшовицький режим після остаточного закріплення влади посилив свої зусилля в залученні старої інтелігенції на свою сторону, розуміючи, що саме від позитивного вирішення цього питання залежала подальша доля радянської влади

в республіці. Водночас багато що залежало від питання матеріального, побутового та правового стану і статусу представників інтелігенції. Так, наприклад, зведення про економічне й політичне становище інтелігенції в Харківській губернії свідчили, що у зв'язку з «підвищенням тарифних ставок настрої радслужбовців хороші»; «настрій шкільних робітників пригнічений у зв'язку з не виплатою платні, заняття в школах проходять нормально»; «настрої медперсоналу погані, тому що останню платню не отримують по три місяці»; «політстановище шкільних робітників погане по тій причині, що платня остання не видавалася...»; «настрої радслужбовців Харківського округу пригнічені через низьку платню праці» (вересень 1924 р.) (*ЦДАГО України*, ф. 2, оп. 1, од. зб. 911, арк. 4, 7, 19, 20-зв., 30). Такі зведення були досить типовими для першої половини 20-х рр. XX ст. І більшовицькому режиму, який прагнув і мусив залучити стару інтелігенцію, довелося докласти чимало зусиль у вказаному напрямі. Особливо це стосувалося спроб влади ідеологічно «перевиховати» інтелігенцію відповідно до догм марксизму-ленінізму.

Керманичів нової влади попереджав їхній лідер В. І. Ленін про те, що «сліді старого у звичаях певний час після перевороту неминуче переважатимуть над паростками нового. Коли нове щойно народилось, старе завжди лишається, на протязі деякого часу, сильнішим від нього, це завжди буває так і в природі і в суспільному житті» (Ленін, 1973, Т. 39, с. 19). Він підкреслював, що при диктатурі пролетаріату прийдеться перевиховувати мільйони селян і дрібних господарників, сотні тисяч службовців, чиновників, буржуазних інтелігентів (Ленін, 1974, Т. 41, с. 96). Одночасно в проєкті програми РКП(б) він наголошував на важливості матеріального забезпечення інтелігенції. «Разом з тим, — писав В. Ленін, — треба неухильно працювати над тим, щоб оточувати буржуазних спеціалістів обстановкою товариської спільної праці рука в руку з масою рядових робітників, керованих свідомими комуністами, і терпеливо, не бентежачись неминучими окремими невдачами, добиватися того, щоб пробуджувати в людях, які мають наукову підготовку, свідомість всієї гідоти використання науки для особистого збагачення і для експлуатації людини людиною, свідомість більш високого завдання використати науку для ознайомлення з нею всієї маси трудящих» (Ленін, 1973, Т. 38, с. 95–96). Ця, до речі, спекулятивна ідея лідера більшовиків призвела до того, що за допомогою страху, сили, тортур, примусових заходів під «благородним» гаслом «перевиховання» представники тодішньої влади фактично знищили на кінець 30-х рр. XX ст. цю інтелігенцію.

Особливо гостро і болісно протікав процес спроб налагодження взаємин між інженерно-технічною інтелігенцією та робочими в умовах

панування диктатури пролетаріату в Україні. Адже від моральних, політичних, з матеріальних настроїв інженерно-технічної інтелігенції (ІТІ) багато чого залежало в ставленні їх до радянського режиму, до співпраці з ним. Саме тому партійно-радянська верхівка в Україні вживала усіх можливих заходів щодо налагодження ефективної співпраці між інженерно-технічним персоналом і робочими підприємствами. Так, Донецький губком КП(б)У разом з губернською радою профспілок у листопаді 1924 р. звернулися до усіх окружних, кушових, районних комітетів, до всіх осередків і членів Донецької організації КП(б)У з відкритим листом «Про ставлення до спеціалістів». У ньому, окрім партійних і радянських догм щодо старої інтелігенції, вказувалося на немало, начебто, успіхів у справі морального «завоювання» старої інтелігенції. «Зсув, який за останній рік ми спостерігаємо в таборі учителів, — свідчилось у відкритому листі, — найбільш яскраво, у тій чи іншій мірі і серед інших верств інтелігенції та спеціалістів, говорить про те, що в цьому питанні передбачення Леніна повністю виправдало себе» (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 2-зв.). У листі також відзначалося, що «порівняно з першими роками революції... ми маємо в країні, зокрема у нас — в Донбасі, ряд великих успіхів і у відношенні засвоєння членами партії правильної лінії, у відношенні зближення спеціалістів з робочими і засвоєння ними нашої політики. Однак у цьому питанні є ще багато ненормальностей, нерідкі антиспецівські настрої як серед відсталих верств робочих, так і серед недостатньо витриманих членів партії, спостерігаються ще випадки конфліктів, партійні й профспілкові організації нерідко ще недостатньо приділяють уваги питанню про спеціалістів і роботі серед них» (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 2-зв.).

Більше того, Донецький губком КП(б)У і губрада профспілок, проаналізувавши розшарування спеціалістів, дійшли наступного висновку: «Серед спеціалістів більшість людей пасивних у питаннях політичних, у відношенні з партійними і профспілковими організаціями. Вони поки що не беруть участь у суспільній роботі, зайняті лише виробничими справами. Є активна верства, яка працює з нами. Вони активно беруть участь у розробці, ведуть культурну роботу. Є, нарешті, невелика група, яка яскраво виражає собою всі пережитки капіталістичних порядків. Вони працюють у нас із «сумної необхідності», у стосунках з робочими ще не відмовилися від старих часів. Важко говорити про чисельне співвідношення цих груп. Ясно одне, ми можемо знайти на кожному підприємстві нашу групу серед спеціалістів, які активно нам співчують, відколоти її від іншої протилежної групи і потягнути за першою групою середню, перетягнути, таким чином, на свою сторону «болото», яке коливається» (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 3).

Водночас губком партії і губпрофрада констатували існування великої відчуженості між спеціалістами, з одного боку, робочими профспілками й партійними організаціями, — з іншого. Відзначалася віддаленість спеціалістів від професійної, культурної і політичної роботи та життя підприємств. Вона доповнювалася випадками нездорового ставлення місцевих організацій до спеціалістів, іноді огульного звинувачення спеціалістів у всіх недоліках на виробництві (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 3.). Щоправда, траплялися і випадки, за свідченнями губпарткому, і позитивних взаємин між спеціалістами та робочими.

У вказаному листі Донецького губкому КП(б)У (листопад 1924 р.) особлива увага приділялася питанню так званого спецеїдства, яке було на той час надзвичайно поширене і в Україні. Цей термін, до речі, означав відмову необхідності залучення старих спеціалістів під час соціалістичного будівництва. Він, так би мовити, увійшов у побут ще в роки громадянської війни, коли група «лівих комуністів» та їхніх послідовників виступила проти залучення старих воєнспеців у ході війни.

У тому ж листі вказувалися і причини, якими обґрунтовувалось це спецеїдство. Воно базувалося: на низькому культурному рівні робочих Донбасу, суттєвій різниці в оплаті праці і забезпеченості квартирами, відчуженості спеціалістів від робочих, партійних та профспілкових організацій, офіційної лінії партійно-більшовицького керівництва в Україні щодо старої інтелігенції (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 3-зв.).

Зазвичай влада мусила забезпечити спеціаліста квартирою, а робочий відчував усі негаразди квартирної кризи: технік отримував від 50 до 175 руб., а кваліфікованіший — 250–400 руб., плюс премія, а чорноробочий, як уже відзначалося, — 30 руб., кваліфікований — 100 руб. (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 3-зв.). З іншого боку, серед порушень спеціалістами щодо робочих мали місце: обрахунки, обміри нижчого техперсоналу робочих, відсутність чітких розцінок норм праці, відсутність письмових угод з артільями, невиконання техперсоналом різноманітних угод, необґрунтовані штрафи, звільнення робочих, їх залякування техадміністрацією тощо (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 4).

І, зрозуміло, Донецький губком КП(б)У і губпрофрада у своєму листі закликали до боротьби з означеними негативними явищами так званого спецеїдства (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 3-зв.). Аналізуючи конфлікти між спеціалістами і робочими, Донецький губком КП(б)У і губпрофрада дійшли висновку, що найпоширенішою причиною вказаних явищ були пережитки минулої відчуженості, взаємної

неповаги, прагнення спеціалістів працювати по-старому, без належної уваги до потреб робочих, грубе ставлення до них. Вони доповнювалися зловживаннями по адміністративній лінії і в профспілковій практиці деякими інженерами і техніками, які часто доходили до вчинків, які межували з криміналом (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 4).

Особливо гостро у вказаному листі критикувалися помилки партійних і профспілкових організацій. Головною із них, на думку Донецького губкому КП(б)У, було не надто уважне ставлення до спеціалістів і недостатньо категоричне і різке осудження спецеїдства, як такого, яке проявлялося не тільки зі сторони робочих, але і членів партії. З іншого боку, спостерігалось доволі суворе ставлення до недоліків спеціалістів — 6 місяців, наприклад, в'язниці за посилку спеціалістом кур'єра на базар (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 4-зв.).

Зрозуміло, що на настрої робочих у їхньому ставленні до інтелігенції впливало і минуле уявлення про інженера або техника як безпосереднього посібника та виконавця волі системи експлуатації з її неогрунтованими штрафами, рукоприкладством і приниженням робочих. Таке зазвичай не швидко забувається, тим більше, що частина інженерно-технічного персоналу і при новій владі пробувала комунікувати з робочими за старою схемою. З іншого боку, робочі були незадоволені ще й тому, що частина старої інтелігенції зі зброєю в руках боролася проти більшовицького режиму, тобто проти цієї влади, не визнаючи її. Окрім того, частина спеціалістів дійсно вела шкідницьку роботу на підприємствах проти заходів нової влади. Усе це загострювало мотиви незадоволення, недовіри, навіть ворожих взаємин між робітничо-селянською владою, самими робочими і спеціалістами в Україні. Водночас селяни, які тоді активно поповнювали робочі верстви, легко піддавалися негативному впливу спецеїдства. Особлива небезпека останнього полягала в огульний недовірі до спеціалістів, зокрема й до тих, які добросовісно виконували свої професійні обов'язки, співпрацюючи з радянською владою.

У згаданому відкритому листі Донецький губком КП(б)У і губпрофрада (листопад 1924 р.) закликали до рішучого проведення партлінії стосовно спеціалістів з метою залучення на свою сторону старої інтелігенції. «Перелом рішучий, недвозначний у середовищі учительства, — тішили себе надією партійно-радянські керівники в Україні, — ряд заяв інтелігенції у зв'язку зі смертю Леніна, наявність верстви техніків, які віддані справі і активно співпрацюють з нами, а також ряд інших ознак говорять за те, що ми близькі до повної «моральної» перемоги над спеціалістами. Саме за цих умов нашим важливим завданням є значно більша активність по залученню спеціалістів у всю роботу наших

організацій (виробничих, профспілкових, культурних та ін.)» (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 4).

У вказаному листі значна увага приділялася й завданню максимального зближення старих і так званих червоних спеціалістів. Підкреслювалося, що В. Ленін наполягав на залученні старої інтелігенції до побудови соціалізму. «Посилюючи роботу по підготовці червоних спеціалістів, — наголошувалося у листі, — водночас необхідно засуджувати заяви про те, що ми терпимо старих спеціалістів на підприємствах, поки не маємо своїх — червоних спеціалістів. Це тільки дратує старих спеціалістів, сприяє породженню серед них антагонізму по відношенню до червоних спеціалістів. Окрім того, і в середовищі теперішніх спеціалістів можуть знайтись чимало таких, які багато у чому будуть не гіршими червоних спеціалістів, які повністю переходять на нашу точку зору. Гасло поголовної заміни старих спеціалістів червоними невірне і політично шкідливе», — наголошувалося в листі (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 4-зв.).

Формально радянський режим сподівався налагодити взаємини з інтелігенцією за допомогою диференційованого підходу до різних її верств, детально роз'яснюючи ортодоксальні основи політики радянсько-партійного апарату стосовно старої інтелігенції. «Необхідне, — вказувалося у відкритому листі, — індивідуальне, терпляче, наполегливе роз'яснення за допомогою представників місцевого відділення (підрайкому) союзу спеціалістам, які не вміють налагоджувати гарних відношень з робочими» (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 5).

Владні структури більшовицького режиму в Україні невинуватно заявляли, що в настроях спеціалістів стосовно влади настав перелом вже після 1923 р. Вони, до речі, уважали, що саме завдяки поліпшенню матеріально-побутового становища інтелігенції, її професійного і політичного рівня, вдалося, начебто, досягти такого перелому в настроях старої інтелігенції. З іншого боку, зведення з місць у 1923 р. яскраво свідчили про політичну індиферентність і професійну байдужість спеціалістів. Так, той же політвідділ Донецької залізниці в березні 1923 р., відзначаючи ініціативну і енергійну роботу червоних спеціалістів, стверджував: «Зовсім інша справа у ставленні до транспорту з боку спеціалістів старої школи. Ці також шукають методів і виходів до того, як би відгородити себе від того чи іншого категоричного питання, щоб не мати відповідальності за його вирішення. Їх робота обмежувалася посиленням на документи, розпорядження, які давно втратили своє значення в умовах моменту, який переживали. Їх діяльність вимагає постійного впливу зовнішнього, що, начебто, за думкою авторів листа, — тактовно і делікатно виконувалося нашими товаришами — червоними спеціалістами» (*ЦДАГО України*, ф. 2, оп. 1, од. зб. 909, арк. 47-зв.).

Більше того, Юзовський окружком КП(б)У в червні 1923 р. повідомляв про те, що технічний персонал ставився до всіх питань пасивно, формально, хоча і відзначався початок пошквалювання в їхній роботі (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1531, арк. 52-зв.). У політдоповіді Дебальцевського повіту за 1922 р. підкреслювалось, що старі спеціалісти намагалися використовувати червоних спеціалістів як буфер, прагнучи зберегти своє благополуччя і здобути авторитет у робочих мас. Це зумовило те, що робочі почали сприймати червоного спеціаліста як експлуататора (*ЦДАГО України*, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1102, арк. 15).

Однак керівні партійно-радянські органи, користуючись своєю владою, поспішили оприлюднити фактично нереальні результати своєї роботи з інтелігенцією. «Зсув у настроях інженерно-технічних робітників у бік громадськості, — підкреслювалося в рішеннях розширеного Пленуму Донецького губбюро ІТС гірників в лютому 1925 р., — намітився ще на початку 1924 р. і відзначений рішеннями 3-ї губернської конференції ІТС ВСГ у квітні 1924 р. і знайшов собі підґрунтя в енергійній кампанії по підвищенню продуктивної праці, яка розпочалася у всіх містах Донбасу, а також у пошквалюванні з приходом осені масової культурно-освітньої і виробничо-виховної роботи місцевих органів союзу гірничоробочих» (*Инженерный работник* (1925). № 2, с. 41).

Щоправда, можна погодитися, що суспільно-громадська і культурно-освітня та профспілкова робота інженерно-технічних секцій, зокрема Донбасу, на кінець першої половини 20-х рр. XX ст. дещо активізувалася. Так, наприклад, дані про участь ІТС у масовій роботі союзу гірників у Донецькій губернії за 4-й квартал 1924 р. за неповними даними свідчать про те, що представники 74% ІТС прочитали 737 лекцій і доповідей під час клубних заходів, 98% членів ІТС брали участь у цих заходах. Констатувалось і зменшення спецеїдства у виробничих колективах.

Союз інженерів і техніків Донецької залізниці у своїх звітах також відзначав активізацію культурно-освітньої та громадської роботи своїх членів. Так, якщо в 1922 р. проведено 1924 масових клубних заходи, то в 1923 р. — 2088, а в 1924 р. — 2109 (*Инженерный работник* (1925). № 2, с. 44). Особливо активізувалася гурткова, клубна робота інженерно-технічних секцій. Так, на Донецькій залізниці в 1922 р. працювали 32 гуртки, в них брали участь 806 членів ІТС Донецької залізниці, у 1923 р. — 103 гуртки і 3531 член, а в 1924 р. — 225 гуртків і 6792 члени ІТС, які були в цьому задіяні. Водночас у гуртках політграмоти зростання учасників було особливо помітним: у 1923 р. у 8 гуртках працювало 316 членів ІТС, а в 1924 р. у 28 гуртках — уже 1005 членів ІТС, тобто зростання кількості гуртків та учасників-членів ІТС у них зросло майже в 3,5 рази. Але ще більш вражаючим було розширення техніко-

виробничих гуртків: з 2-х у 1923 р. до 8 в 1924 р., учасників у них — з 62 до 362 членів ІТС і та ін. (ХДОВА, ф. Р-1012, оп. 1, од. зб. 365, арк. 135, 143, 144, 149).

Про певні позитивні зрушення в означеному напрямі свідчать, наприклад, і матеріали IV Всеросійської конференції інженерів металістів, яка відбулася в жовтні 1924 р. (*ЦДАГО України*, ф. 2595, оп. 1, од. зб. 4005, арк. 8). Про певні зміни в настроях технічних спеціалістів свідчать і матеріали I Всеукраїнського з'їзду з вивчення продуктивних сил народного господарства України, скликаного Наркомосом УРСР у кінці 1924 — на початку 1925 року. З'їзд зібрав більше 500 науково-технічних робітників республіки (*Інженерный работник* (1925). № 1, с. 21–25).

У вказаному напрямі щодо спроб влади налагодити співпрацю між робочим класом і спеціалістами певну роль відіграла постанова ЦК РКП(б) від 18 березня 1925 р. «Про роботу спеціалістів». У ній, до речі, черговий раз декларувалася важливість і необхідність залучення спеціалістів у соціалістичне будівництво. У постанові підкреслювалося: для активізації участі спеціалістів у господарському і культурному будівництві необхідно було встановити та визначити чіткі права й обов'язки технічного персоналу, поліпшити умови їхніх життя і праці. ЦК більшовицької партії наголошував, що «необхідно рішуче боротися проти огульної критики спеціалістів в партійних, професійних та інших друкованих органах, а також в газетах і стінгазетах, не відмовляючись, в той же час, від ділової критики спеціалістів і від конкретних вказівок на дійсні недоліки в їх роботі» (Ленин, 1979, с. 201).

Поставити перед редакціями газет, — наголошувалося в постанові ЦК РКП(б), — а також перед організаціями робкорів і сількорів завдання встановлення більш серйозного і відповідального ставлення до критики спеціалістів і більш обережного ставлення до висновків на підставі тих фактів, які відзначені друком, широко надаючи спеціалістам можливості виступати в друкованих органах з поясненнями з приводу тої чи іншої критики їх роботи і особливо зі спростуванням невірних звинувачень проти них, які з'явилися в друкованих виданнях.

Необхідно також зробити предметом широкого висвітлення друком випадків, коли робота спеціалістів принесла суттєву користь в галузі промисловості або інших галузях державної діяльності (Ленин, 1979, с. 201).

Слід зауважити, що представники старої інтелігенції з особливою радістю сприйняли рішення більшовицької партії щодо прийняття їхніх дітей у вищі навчальні заклади. Як підкреслювалося, спеціалісти неодноразово висловлювалися на різноманітних зборах, конференціях, в друкованих органах про необхідність позитивного рішення цього

питання. І більшовицький режим, який був надзвичайно зацікавлений у залученні на свою сторону старої інтелігенції, змушений був піти на поступки. «Визнати необхідним, — вказувалося в постанові ЦК РКП(б), — з метою поліпшення побуту і умов праці спеціалістів провести в радянському порядку ряд заходів, які передбачають встановлення пільг під час прийому дітей спеціалістів до навчальних закладів, поліпшення житлових умов спеціалістів, надання їм податкових пільг, а також ініціювати впровадження системи індивідуальних і колективних премій за досягнення в галузі поліпшення виробництва тощо» (Ленин, 1979, с. 208).

Керманичі партійно-радянського режиму в Україні, заформалізувавши можливості налагодження професійних стосунків ділової співпраці робочих і спеціалістів, поспішили заявити про, начебто, остаточне вирішення цього питання. Так, вже в жовтні 1924 р. IV Всеукраїнська конференція інженерів-металістів, наприклад, під тиском партійно-радянських керманичів, відзначала, що «антагонізм, який був між робочим класом і технічними силами, в останній час зживається, і робочий клас на сьогодні вбачає в технічному персоналі єдиного помічника робочого класу, який разом з ним відновлює нашу промисловість» (*ЦДАГО України*, ф. 2595, оп. 1, од. зб. 4005, арк. 8).

Зауважимо, що відносини між робочим класом та старими спеціалістами ускладнювалися і тим, що до Жовтневого перевороту 1917 р. спеціалісти представляли собою особливу пільгову касту, яка виконувала доручення власників капіталу, а робочі були пригнобленими виконавцями виробничого процесу. Після Жовтня 1917 р. ситуація докорінно змінилася і робочий клас як основа диктатури пролетаріату мав стати господарем у країні, а інженерно-технічні працівники, втративши свої минулі привілеї, змушені були пристосовуватися в такій ситуації до нового соціального положення, доля якого залежала тепер від робочих. Указані соціальні та правові мотиви, безумовно, впливали на напружені і без того взаємини між спеціалістами й робочими, посилюючи, так зване, спецеїдство.

До того ж, значна частина спеціалістів усе ще плекала надію на повернення старих порядків, орієнтуючись або на переродження радянської влади у зв'язку з НЕПом, або на агресію міжнародного капіталу. І це також ускладнювало взаємини робочих і спеціалістів.

Особливу надію у вирішенні вказаного питання нова влада поклала на профспілкові організації, на профспілковий рух. Так, В. Ленін, виступаючи на IX з'їзді РКП(б) в березні 1920 р., підкреслив, що «професійні спілки йдуть до того, щоб узяти в руки господарське життя, саме промисловість. Розмови про те, щоб не включати спеціалістів у

професійні спілки, пересуд. Професійні спілки є вихователями, і з них вимагається суворо» (Ленін, 1974, Т. 40, с. 254).

З переходом до нової економічної політики профспілкові організації, особливо інтелігенції, стають осередками ідеологічної боротьби. Щодо майбутнього розвитку почали дискутувати й у владних партійно-радянських структурах. Адже значна частина тієї ж старої інтелігенції сприйняла НЕП як початок переродження радянської влади, її еволюцію щодо повернення до капіталізму.

Саме тому цьому питанню так багато уваги приділяв більшовицький режим, який на той час панував в Україні. Так, наприклад, на Х з'їзді РКП(б) підбито підсумки дискусії в профспілках. Було відзначено, що профспілки покликані стати школою комуністичного виховання мас, школою залучення їх до управління народним господарством, школою об'єднання мас навколо партії. У спеціальній резолюції «Про роль і завдання профспілок» у розділі «Профспілки і спеціалісти» особливо увага приділялася питанням правильного підбору й обліку спеціалістів, йшлося про диференційний підхід до спеціалістів, особливо під час підбору на найвищі адміністративні посади (Про роль і завдання профспілок, 1979, Т. 2, с. 228). Водночас у розділі «Чергові організаційні завдання спілок» підкреслювалося, що «об'єднуючи в 1917 р. головним чином індустріальний пролетаріат, спілки охоплювали в 1918 р. нові верстви (медики, працівники мистецтв та ін.), залучаючи до спілок вищий, спершу конторський, а потім, у 1919–1920 рр., й адміністративно-технічний персонал, долучаючи їх у загальні спілки робітників і поступово перевиховуючи їх шляхом підкорення загальнопролетарській дисципліні...» (*Комуністична партія Радянського Союзу в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК (1898–1970, Т. 2, с. 230)*).

Налагодженню товариських відносин між робочими і спеціалістами приділяв увагу і черговий XI з'їзд РКП(б), який відбувся в березні-квітні 1922 р. У резолюції «Роль і задачі профспілок в умовах нової економічної політики» вказувалося, що з переходом промисловості на госпрозрахунок нагальним ставало не тільки повне використання усіх елементів виробництва і продуктивності роботи, але й інженерів, техніків та інших спеціалістів, які керують виробництвом. З цією метою профспілки мали турбуватися не лише про поліпшення матеріального становища і побуту спеціалістів, а й пам'ятати, що «одним зі здобутків революції є ті тісний зв'язок і взаємна довіра, яка встановилася у виробництві між робочою масою і тими спеціалістами, котрі, незважаючи на всі труднощі, працювали пліч-о-пліч з робочими для збереження промисловості та її поновлення» (*Комуністична партія Радянського Союзу в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК (1898–1970, Т. 2, с. 306–307)*).

З'їзд, до речі, надавав важливого значення роботі зі спеціалістами. І це зрозуміло, адже без них оновлення чи будівництво нового господарства були неможливі. «Тільки таке відомство можна визнати бодай якось позитивним, — підкреслювалося на з'їзді, — в якому розробляється планомірне завдання, яке надає практичні результати роботи з усестороннього забезпечення спеців, заохочення кращих із них, захисту й охорони їхніх інтересів» (*Комуністична партія Радянського Союзу в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК (1898–1970)*, Т. 2, с. 311). З'їзд водночас визначив і роль профспілок у справі налагодження взаємин між спеціалістами та робочими. «На профспілки, — наголошувалося на з'їзді, — покладається щодо спеців найбільш тяжча і трудна робота повсякденного впливу на найширші маси трудящих, щоб створити правильні взаємовідносини їх зі спецами, а так само добір та заохочення найбільш здібних і працездатних з них, і тільки така робота може дати справді серйозні практичні результати» (*Комуністична партія Радянського Союзу в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК (1898–1970)*, Т. 2, с. 312).

На підвищенні ролі інженерно-технічних профспілок та їхніх об'єднань у справі залучення спеціалістів в активнішу виробничо-технічну діяльність, у підвищення спеціальних і політичних знань акцентувалось і в постанові ЦК РКП(б) від 18 вересня 1925 р. «Про роботу спеціалістів». Водночас указувалося на бажаність входження спеціалістів — членів партії в інженерні профорганізації та наукові товариства для основної роботи (Ленин, 1979, с. 201, 202).

Наймасовішою профспілковою організацією був союз робітників освіти, до якого на кінець 1921 р. долучились і працівники мистецтв. І саме через профспілкові організації партійно-радянський режим мав намір вплинути на залучення на свою сторону своєї догматичної ідеології інтелігенції. Про це свідчить, наприклад, стаття наркома освіти УРСР Г. Ф. Гринька, яка була надрукована на сторінках органу компартії України газети «Коммунист» (*Коммунист* (1921). 3 ноября, с. 2). У статті, до речі, надана спроба характеристики політичних настроїв різних верств інтелігенції України, що увійшли до складу профспілок, які об'єднували на той час робітників освіти, мистецтв і науковців. Слід зауважити: саме наприкінці 1921 р. на з'їзді союзу робітників освіти і мистецтв, який проходив у Москві, відбулося й їхнє об'єднання (*Коммунист* (1921). 23 октября, с. 3). Однак нова профспілка проіснувала недовго — у зв'язку із труднощами НЕПу навесні 1922 р. вони знову роз'єдналися. Подібний процес відбувався і в Україні. В означеній статті, до речі, були поставлені завдання перед вказаними профспілками у зв'язку з уведенням нової економічної політики.

Г. Ф. Гринько у вказаній статті ділить усіх учасників профспілок на шість груп.

До *першої групи* були віднесені академічні робітники — науково-педагогічна інтелігенція. Саме вони в дореволюційні часи мали привілейоване становище і не були пов'язані з пересічним учительством. З точки зору політичних настроїв академічні робітники культивували у своєму середовищі аполітичність і кадетський лібералізм. За твердженням Г. Ф. Гринька, під час революції вони «прикрашали» своїми представниками всі антирадянські організації — від міських дум до національного центру. На кінець 1921 р. ці зв'язки частково обірвалися, частково послабшали, поступаючи місцем зростаючому бажанню налагодження академічної та науково-педагогічної діяльності. Зосереджені переважно у великих містах у профспілкових організаціях, вони трималися відособлено і пасивно.

До *другої групи* Г. Ф. Гринько відносить міських учителів (колишньої середньої школи, початкових училищ, частково початкових профтехнічних навчальних закладів). Сама група неоднорідна. У ній надзвичайно повільно нівелюється різниця між службовцями середньої школи і міських народних училищ, які функціонували до революції, а в Україні до 1920 р., — у двох різних профспілках. Учителі середніх шкіл були осередком політичного і педагогічного консерватизму. Вони довше інших обстоювали гасла автономії школи і найдовше та доволі вперто чинили опір радянській реформі школи. Міське народне вчительство було з політичної точки зору гнучкішим. Воно жвавіше сприймало нову педагогічну теорію, раніше долучалося до просвітницької діяльності серед робочих міських підприємств. На кінець 1921 р. у зв'язку з організаційним зміщенням початкової школи з середньою і середньою з профшколою, ці групи учителів наблизилися і становили основну масу союзу в містах.

До *третьої групи* профспілки робітників освіти і мистецтва Г. Ф. Гринько відносить технічний персонал, який обслуговував усі види шкіл — від початкової до вищої. Група союзу також, за словами дослідника, була неоднорідна і віддзеркалювала деякі елементи традиційного, майже кастового поділу — службовці вищої, середньої і початкової шкіл. Розпорошені невеликими групами по різних закладах, вони були подавлені інтелігентським середовищем педагогів і трималися в союзі пасивно, навіть з насторогою.

Четверта група об'єднувала сільське вчительство. Воно, на думку Г. Ф. Гринька, було розкидане по окремих повітах і селах. Пов'язане в дореволюційну пору з «верхами» села, пригнічене поміщицьким режимом воно повною мірою віддзеркалювало своєрідний «ідіотизм»

сільського життя та еволюцію заворушень і рухів селянських мас. Будучи за складом переважно українським, воно особливо чутливо віддзеркалювало національні й націоналістичні переживання, настрої села. І під цим кутом зору слід розглядати долучення сільського вчителства до Всеукраїнської учительської спілки, яка самостійно проіснувала до 1920 р. Під час революції і громадянської війни сільське учительство, на думку Г. Ф. Гринька, було «організаційно-ідеологічним апаратом» Центральної Ради, Директорії, петлюрівщини і анархо-бандитизму. Протягом 1920 і 1921 рр. ці зв'язки обриваються й саме сільське учительство переживає «глибокий процес радянізації», як стверджував Г. Ф. Гринько.

До *п'ятої групи* нарком освіти УРСР долучив політосвітпрацівників (позашкільні робітники старого і нового складу, частково культурно-освітні діячі, колишні політосвітники Червоної армії). До цієї групи належали люди, котрі виросли під час революції, як зазначив Г. Ф. Гринько. Вони, начебто, були позбавлені старих традицій і зв'язків, постійно стикалися з політичною агітацією. Ця група була новою, рушійною силою частини інтелігенції профспілок робітників освіти. Однак ця група, за словами науковця, не маючи навичок профспілкової роботи, з труднощами долучалась до профспілкової роботи. Щоправда, це значною мірою стосувалось нової частини політосвіт робітників. Хоча сам Г. Ф. Гринько відзначав наявність у цій групі старих кадрів працівників позашкільної освіти, які складалися переважно з учителів, характеристика яких була надана раніше.

Шосту групу профспілок, за класифікацією Г. Ф. Гринька, становили діячі мистецтв (артисти, художники, музиканти, літератори, кінематографісти, робітники сцени). Вона також, як уже підкреслювалося, наприкінці 1921 р. влилась у профспілку робітників освіти і трималась відособлено. Нарком освіти УРСР наголошував, що цій групі були притаманні такі ознаки, як рухливість, нервозність, індивідуалізм та окремий її частині, художній інтелігенції, — елементи підприємництва.

Означені групи профспілок робітників освіти і мистецтв були розпорошені і погано пов'язані між собою. У результаті уведення НЕПу, пожвавлення дрібнобуржуазної ідеології, складного матеріального становища ці центробіжні сили ще більше активізувалися. Г. Ф. Гринько відзначав, що у зв'язку з матеріальним жебрацтвом, потім голодом, який розпочався ще під час громадянської війни, процес розпорошення і декваліфікації робітників освіти лише пришвидшився. Освітяни зі школи переходили на інші роботи, особливо — в радянський апарат; організовували нелегальні платні школи, групи занять тощо; підпрацьовували у сфері торгівлі, на підсобних роботах; прагнули перейти на

роботу в земельну сферу, долучаючись до сільської праці. Як підкреслював нарком освіти УРСР Г. Ф. Гринько, раднарком України заслухав спеціальну доповідь про стан профспілкової освіти і констатував певне пожвавлення соціальної активності в середовищі робітників освіти. Відзначено необхідність підвищення матеріального становища робітників освіти, потребу розвитку господарської ініціативи профспілок освіти, максимальне посилення в них освітньо-політичної роботи. «На нас чекає, — міркував Г. Ф. Гринько, — довга і складна боротьба за радянську школу та освіту, необхідно нагодувати й одягнути свою армію освітян, об'єднати і політично виховати її лави» (*Коммунист* (1921). 3 листопада, с. 2).

І, зрозуміло, в умовах пожвавлення буржуазної ідеології, передусім у зв'язку з введенням нової економічної політики, партійно-радянський апарат більшовицького режиму в Україні приділяв дедалі більше уваги ідейно-політичній роботі серед інтелігенції, особливо серед наймасовішого її прошарку — учительства. Так, 31 травня 1921 р. політбюро ЦК КП(б), заслухавши питання «Про політроботу серед сільських учителів», постановило: «Для посилення об'єднання політроботи серед сільських учителів, при ЦК організувати трійку із представників Всеробосу в Україні, завідувача сільською роботою в ЦК і представника Головополітосвіти. Аналогічні комісії створити при губкомах» (*ЦДАГО України*, ф. 166, оп. 2, од. зб. 11, арк. 25).

Більше того, більшовицький режим в Україні видав декілька циркулярних листів з означеного питання. Таким був циркулярний лист ЦК КП(б)У усім губкомам республіки, оприлюднений 15 вересня 1921 р. (*Коммунист* (1921). 15 вересня, с. 1), та лист ЦК РКП(б) «Про роботу серед робітників освіти» від 18 вересня 1921 р. для усіх комітетів партії (Ленин, 1979, с. 183–187). У ньому, до речі, підкреслювалося, що т. зв. будівництво союзу робітників освіти, розпочате в 1919 р., відбувалось у вкрай важких умовах. Це пояснювалося, з одного боку, переважно інтелігентським складом і розпорошеністю її соціальної групи, яку повинні були об'єднувати в союз, а з іншої, загальними причинами: громадянська війна не дозволяла приділити достатньо уваги і сил. Як підкреслювалося в документах, негативне значення мала недооцінка членами партії, незначна частина яких входила у вказаний союз, роботи з ним, тим самим союз віддавався, начебто, на довільність побутової стихії. Сукупність вказаних обставин, які ускладнювали зростання і розвиток профспілок, довершувало надзвичайно тяжке матеріальне становище інтелігенції. В Україні до цих обставин додавався національний момент. Влада вбачала в ньому і пов'язувала з ним антирадянський рух, який вона іменувала бандитизмом і який набув поширення в республіці

та спрямовувався проти радянського режиму в Україні. «Не підготовлені до правильного розуміння історичного сенсу і соціального значення подій, які відбувалися на той час, — підкреслювалося в листі ЦК КП(б)У, — робітники освіти, які соціально не були зацікавлені в оновленні капіталістичного ладу і лише по настрою свого розуму і культурним навичкам, пов'язаними з ним, опинилися в руслі контрреволюційної ідеології і петлюрівщини й ставали ворогами радянської влади» (*Коммунист* (1921). 15 сентября, с. 1). І в цьому документі вказувалося, що, начебто, подібні настрої уже зникли.

Таким чином, у першій половині 20-х рр. XX ст. партійно-радянський більшовицький режим, який остаточно окупував Україну, намагався залучити не тільки проросійсько, але й ідеологічно стару інтелігенцію, без якої цей режим не міг не тільки оновити зруйновану економіку, а й розпочати побудову нової економіки і тим більше — нової культури, які б відповідали догматам марксистської ортодоксальної ідеології. І на той час не могло й йтися щодо «перевиховання» на цій основі старої інтелігенції. Щоправда, радянському режиму вдалося на той час примусити стару інтелігенцію погодитися на ділову співпрацю з нею. Однак подібне не було заслугою нової влади, адже інтелігенція з різних чинників змушена була в Україні співпрацювати в ті буремні роки Української революції 1917–1921 рр. з будь-якою владою. Водночас, як з'ясувалося, у налагодженні ділових взаємин старої інтелігенції і нової влади важливу роль відіграли професійні спілки інтелігенції України.

Список посилань

Инженерный работник (1925). № 1, 21–25.

Инженерный работник (1925). № 2, 41, 44.

Коммунист (1921, 15 сентября). С. 1.

Коммунист (1921, 23 октября). С. 3.

Коммунист (1921, 3 ноября). С. 2.

Ленін, В. І. (1973). Великий почин (про героїзм робітників у тилу. З приводу «комуністичних суботників»). *Повне зібрання творів* (Т. 39, с. 1–27). Київ.

Ленін, В. І. (1974). Дитяча хвороба «лівизни» в комунізмі. *Повне зібрання творів* (Т. 41, с. 1–97). Київ.

Ленін, В. І. (1974). Заключне слово по доповіді Центрального Комітету 30 березня. *Повне зібрання творів* (Т. 40, с. 246–254). Київ.

Ленін, В. І. (1973). *Проект програми РКП(б)*. (Т. 38, с. 79–99). Київ.

Ленин, В. И. (1979). *КПСС об интеллигенции*. С. А. Федюкин, И. К. Эльдарова (Ред.). М.: Политиздат.

Про роль і завдання профспілок [резолуція Х з'їзду РКП(б)]. (1979). *Комуністична партія Радянського Союзу в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК (1898–1970)*. (Т. 2, с. 217–232). Київ.

- Роль і завдання профспілок в умовах нової економічної політики [резолюція XI з'їзду РКП(б)]. (1979). *Комуністична партія Радянського Союзу в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК (1898–1970)*. (Т. 2, с. 305–314). Київ, 1979.
- ХДОА (Харківський державний обласний архів), ф. Р-1012, оп. 1, од. зб. 365, арк. 135, 143, 144, 149.
- ЦДАГО України (Центральний державний архів громадських об'єднань України), ф. 2, оп. 1, од. зб. 909, арк. 47-зв.
- ЦДАГО України, ф. 2, оп. 1, од. зб. 911, арк. 4, 7, 19, 20-зв., 30.
- ЦДАГО України, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1102, арк. 15.
- ЦДАГО України, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1531, арк. 52-зв.
- ЦДАГО України, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 2-зв.
- ЦДАГО України, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 3.
- ЦДАГО України, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 3-зв.
- ЦДАГО України, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 4.
- ЦДАГО України, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 4-зв.
- ЦДАГО України, ф. 3, оп. 1, од. зб. 1871, арк. 5.
- ЦДАГО України, ф. 166, оп. 2, од. зб. 11, арк. 25.
- ЦДАГО України, ф. 2595, оп. 1, од. зб. 4005, арк. 8.
- Шейко, В. М. (2019). Інтелігенція і влада в часи Української революції 1917–1921 років: персоніфікована історіографія. *Культура України. Серія: Культурологія*. Збірник наукових праць. Міністерство культури України, Харківська державна академія культури. Вип. 64, 95–114. Харків.
- Шейко, В. М. (2019). Інтелігенція і влада в часи Української революції 1917–1921 рр.: галузева історіографія. *Вісник Харківської державної академії культури. Серія: Соціальні комунікації*. Збірник наукових праць. Міністерство культури, молоді та спорту України, Харківська державна академія культури. Вип. 55, 26–44. Харків.
- Шейко, В. М. (2019). Інтелігенція і влада в часи української революції 1917–1921 рр.: узагальнена історіографія. *Культура України*. Збірник наукових праць. Міністерство культури, молоді та спорту України, Харківська державна академія культури. Вип. 66, 9–29. Харків.
- Шейко, В. М. (2019). Інтелігенція і влада в часи Української революції 1917–1921 рр.: історіографія за окремими сферами культури. *Вісник Харківської державної академії культури. Серія: Соціальні комунікації*. Збірник наукових праць. Міністерство культури України, Харківська державна академія культури. Вип. 54, 135–149. Харків.
- Шейко, В. М. (2019). Українізація та інтелігенція в часи Української революції 1917–1921 рр.: історіографічний аспект. *Культура України*. Збірник наукових праць. Міністерство культури, молоді та спорту України, Харківська державна академія культури. Вип. 65, 18–34. Харків.

References

- Inzhenernyj rabotnik* (1925). № 1, 21–25. [in Russian].
- Inzhenernyj rabotnik* (1925). № 2, 41, 44. [in Russian].
- Kommunist* (1921, September 15). P. 1. [in Russian].
- Kommunist* (1921, October 23). P. 3. [in Russian].
- Kommunist* (1921, November 3). P. 2. [in Russian].
- Lenin, V. I. (1973). A great deal (about the heroism of the workers in the rear. About the «Communist Sabbaths»). *Complete Collection of Works* (Vol. 39, pp. 1–27). Kyiv. [in Ukrainian].
- Lenin, V. I. (1974). Children's disease of «lyticism» in communism. *Complete Collection of Works* (Vol. 41, pp. 1–97). Kyiv. [in Ukrainian].
- Lenin, V. I. (1974). Closing remarks on the report of the Central Committee on March 30. *Complete Collection of Works* (Vol. 40, pp. 246–254). Kyiv. [in Ukrainian].
- Lenin, V. I. (1973). *Draft RCP program (b)*. (Vol. 38, pp. 79–99). Kyiv. [in Ukrainian].
- Lenin, V. I. (1979). (1979). *CPSU about the intelligentsia*. S. A. Fedjukin, I. K. Jel'darova (Ed.). M.: Politizdat. [in Russian].
- On the role and task of trade unions [resolution X of the RCP Congress (b)]. (1979). *Communist Party of the Soviet Union in resolutions and decisions of congresses, conferences and plenums of the Central Committee (1898–1970)*. (Vol. 2, pp. 217–232). Kyiv. [in Ukrainian].
- The role and tasks of trade unions in the context of a new economic policy [resolution XI of the RCP Congress (b)]. (1979). *Communist Party of the Soviet Union in resolutions and decisions of congresses, conferences and plenums of the Central Committee (1898–1970)*. (Vol. 2, pp. 305–314). Kyiv. [in Ukrainian].
- KRSA (Kharkiv Regional State Archive), f. R-1012, s. 1, archive unit 365, p. 135, 143, 144, 149. [in Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine (Central State Archive of Public Associations of Ukraine), f. 2, s. 1, archive unit 909, p. 47 reverse side. [in Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 2, s. 1, archive unit 911, p. 4, 7, 19, 20 reverse side, 30. [in Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 3, s. 1, archive unit 1102, p. 15. [in Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 3, s. 1, archive unit 1531, p. 52 reverse side. [in Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 3, s. 1, archive unit 1871, p. 2 reverse side. [in Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 3, s. 1, archive unit 1871, p. 3. [in Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 3, s. 1, archive unit 1871, p. 3 reverse side. [in Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 3, s. 1, archive unit 1871, p. 4. [in Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 3, s. 1, archive unit 1871, p. 4 reverse side. [in Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 3, s. 1, archive unit 1871, p. 5. [in Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 166, s. 2, archive unit 11, p. 25. [in Ukrainian].
- CSAPA of Ukraine, f. 2595, s. 1, archive unit 4005, p. 8. [in Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2019). The Intelligentsia and the Authorities During the Ukrainian Revolution of 1917–1921: Personified Historiography. *Culture of Ukraine. Series: Culturology*. Scientific Journal. Ministry of Culture of Ukraine,

- Kharkiv State Academy of Culture. Issue 64, 95–114. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2019). The intelligentsia and the authorities during the ukrainian revolution of 1917–1921: branch historiography. *Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture. Series: Social Communications*. Scientific Journal. Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture. Issue 55, 26–44. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2019). The Intelligentsia and the Authorities during the Ukrainian Revolution of 1917–1921: Generalized Histiriography. *Culture of Ukraine*. Scientific Journal. Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture. Issue 66, 9–29. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2019). The intelligentsia and the authorities during the ukrainian revolution of 1917–1921: historiography of definite fields of culture. *Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture. Series: Social Communications*. Scientific Journal. Ministry of Culture of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture. Issue 54, 135–149. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Sheiko, V. M. (2019). Ukrainization and the intelligentsia during the Ukrainian revolution of 1917–1921: a historiographical aspect. *Culture of Ukraine*. Scientific Journal. Ministry of Culture, Youth and Sports of Ukraine, Kharkiv State Academy of Culture. Issue 65, 18–34. Kharkiv.[in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 14.01.2020 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.04>

УДК 2017 61:304.3.613

М. С. Гончаренко, доктор біологічних наук, професор, завідувач кафедри валеології, Харківський національний університет імені В. М. Каразіна, м. Харків

mariyagoncharenko802@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6195-2211>

Н. М. Кушнарєнко, доктор педагогічних наук, професор, проректор з наукової роботи, Харківська державна академія, м. Харків

nataliyanikush@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1168-0446>

С. Д. Прасол, секретар товариства медичної валеології Харківського медичного товариства, м. Харків

stad17031929@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8632-277X>

ФІЗИЧНІ НАЧАЛА СОЦІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЗДОРОВ'Я XXI СТОЛІТТЯ (НОВИЙ ПРЕДМЕТ ІНФОРМАЦІЙНОГО ПОЛЯ СУСПІЛЬСТВА)

Розкрито, що головною етичною метою соціально-відповідальної діяльності особи і соціуму XXI ст. є індивідуальна і соціальна культура здоров'я. Зазначено, що найважливішою вважається культура здоров'я, яка утверджує здатність індивіда та суспільства виробляти, раціонально використовувати вільну енергію особи суспільства в ціннісних орієнтирах валеології. Додано метод оцінки фізичних параметрів фізіологічних та соціальних систем до культури здоров'я.

Ключові слова: валеологія — аксіологія, вільна енергія та здоров'я, групи функціональних систем, духовність віри та знання, термодинаміка домінанти та анабіозу, соціальна валеологія, лібералізм XIX–XXI ст.

М. С. Гончаренко, доктор биологических наук, профессор, заведующий кафедры валеологии, Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина, г. Харьков

Н. М. Кушнарєнко, доктор педагогических наук, профессор, проректор по научной работе, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

С. Д. Прасол, секретарь товарищества медицинской валеологии, Харьковское медицинское товарищество, г. Харьков

ФИЗИЧЕСКИЕ НАЧАЛА СОЦИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ЗДОРОВЬЯ XXI ВЕКА (НОВЫЙ ПРЕДМЕТ ИНФОРМАЦИОННОГО ПОЛЯ ОБЩЕСТВА)

Раскрыто, что главной этической целью социально-ответственной деятельности лица и социума XXI в. является индивидуальная и социальная культура здоровья. Отмечено, что самой важной является культура здоровья, утверждающая способность индивида и общества производить, рационально использовать свободную энергию общества в ценностных

орієнтирах валеології. Приблизно метод оцінки фізических параметрів фізіологіеских і соціальеских систем к культурі здоров'я.

Ключевые слова: *валеология — аксиология, свободная энергия и здоровье, группы функциональных систем, духовность веры и знания, термодинамика доминанты и анабиоза, социальная валеология, либерализм XIX–XXI вв.*

M. S. Goncharenko, Doctor Biological Sciences, Professor, Head of the Department of Valeology, V. N. Karazin Kharkiv National University, Kharkiv

N. M. Kushnarenko, Doctor Pedagogical Sciences, Professor, Vice-rector of Science, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

S. D. Prasol, Secretary of the Medical Valeological Society of Kharkiv Medical Association, Kharkiv

THE PHYSICAL FUNDAMENTALS OF THE SOCIAL CULTURE OF THE HEALTH OF THE 21ST CENTURY (NEW SUBJECT OF INFORMATION FIELD OF THE SOCIETY)

The aim of this paper is to integrate the methods of estimating the physical parameters of physiological and social systems in the culture of health.

Research methodology. The heuristic and hermeneutical methodology of physical epistemology of cognition is used based on the estimation of entropy changes of physiological systems and social institutions.

Results. The author determines the importance of the act of introducing the physical abstraction "Free energy" from biology into the semantic thesaurus of the individual and social health culture, the purpose of which is to control the processes of production and distribution of free energy. It has been proved that this is a decisive factor in the stability and evolution of physiological and social systems. The critical necessity of supplementing the philosophy of wealth accumulation in classical liberalism is emphasized by the anthroposophy of spiritual and cognitive use, the redistribution of free energy of society in the values of health culture.

Novelty. The paper is the first attempt for describing the phenomenon of the division of two thermodynamic groups of functional systems of an organism and social structures.

The practical significance. Materials and results can be used in developing the lectures on valeology, individual and social health culture.

Conclusions. It is revealed that the main ethical goal of socially responsible activities of the person and society of the 21st century is the individual and social culture of health. It is stated that the most important factor is the culture of health, which confirms the ability of the individual and the society to produce the rational use of free energy of the individual in the value orientations of valeology. The method of estimation of physical parameters of physiological and social systems in the culture of health is included.

Keywords: *valeology — axiology, free energy and health, groups of functional systems, spirituality of faith and knowledge, thermodynamics of dominant and anabiosis, social valeology, liberalism of the 19th — 21st centuries.*

Філософія відроджується, коли перестає бути засобом вирішення проблем філософів і стає методом вирішення проблем людства

Д. Дьюї

Постановка проблеми. Головною етичною метою соціально відповідальної діяльності особи та соціуму ХХІ ст. є індивідуальна та соціальна культура здоров'я.

Серед неосяжних умов, що визначають здоров'я, найважливішою є його культура, яка утверджує здатність індивіда та суспільства виробляти, раціонально використовувати вільну енергію особи суспільства в ціннісних орієнтирах валеології (Гончаренко, 2001; Апанасенко, Прасол, 2014).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Розвідки на тему статті існують тільки в працях її авторів після 2008 року. Міжнародним формальним актом утвердження становлення науки «Валеологія» (Брехман, 1980) є розміщення її в універсальній десятиковій класифікації наук (УДК, 2017 р.) під індексом 61:304.3.613.

Рубрикатор науки «Валеологія» розроблено у 2008 р. книговидами Харківської державної академії культури та кафедрою валеології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (Апанасенко, Прасол, 2008). У Консорціумі УДК (Гаага) рубрикатор науки «Валеологія» подано Книжковою Палатою України у 2008 р.

Фізична парадигма культури здоров'я (Апанасенко, Гончаренко, Прасол, 2014) продовжує розвиток учення про стан неспецифічно підвищеної резистентності (СНПР) організму (Лазарев, 1959) як функцію досконалих генетичних механізмів використання вільної та зв'язаної енергії.

Акт переведення фізичної абстракції «Вільна енергія» (Апанасенко, Гончаренко, Прасол, 2014) з біології в глосарій культури здоров'я зумовлює у валеології новий предмет вивчення та об'єкт керування в діяльності функціональних систем організму (Анохін, 1979) в мінливих ендо-екзогенних умовах життєдіяльності організму й популяції (зокрема соціуму України ХХІ ст.).

Мета статті — долучити методи оцінки фізичних параметрів фізіологічних та соціальних систем до культури здоров'я.

Виклад основного матеріалу дослідження. Єдиним загальновизначним аксіологічним орієнтиром стратегії розвитку цивілізації ХХІ ст. є формаційно створююча філософська категорія «Соціально-відповідальна свобода» (Плахотный, 1980, Сковорода, 1955).

Вивчення змін ентропії поширює евристичні й герменевтичні можливості цієї методології пізнання та описів фізіологічних і соціальних феноменів у культурі здоров'я.

У культурі здоров'я ентропія як показник перерозподілу вільної та зв'язаної енергії між функціональними системами організму й соціальними інституціями отримала головне значення в постановці, усвідомленні та вирішенні валеологічних і соціально-економічних проблем, зумовлених надшвидким прогресом виробничих технологій у ХХІ ст.

Надзвичайне збільшення вільної енергії людської популяції супроводжується зростанням обсягів бездуховних деструктивних форм використання вільного часу, які руйнують культуру здоров'я особи та суспільства (катастрофічне збільшення адиктивних станів, депресій, самогубств; фізична деградація популяції, безробіття, зубожіння більшості населення, безрозсудна розкіш меншості, духовно-економічна криза) (Апанасенко, Прасол, 2014).

Вільний час — мета і засіб усіх досягнень цивілізації, але внаслідок хаотичних, бездуховних форм використання фантастично збільшених обсягів вільної енергії у ХХІ ст. вони стали головною причиною духовно-економічної кризи людства, зокрема фізичної деградації цивілізованої популяції виду *Homo Sapiens*. Ця загроза досягне катастрофічних масштабів, якщо не буде виведена зі стану аномії у свідомості суспільства та влади, особливо в Україні (Дюркгейм, 1992).



Поперемінна активність (Баркрофт, 1937; Крыжановский, 1987; Пригожин, 1991) функціональних систем організму та соціальних систем популяції (Гончаренко, 2001) підтверджена актом уведення фізичної абстракції «Вільна енергія» з біології й фізіології в глосарій валеології разом із визначенням ентропії у феноменах онтогенезу та соціуму. Це розширило евристичні й герменевтичні можливості цієї методології пізнання та опису фізіологічних і соціальних феноменів у культурі здоров'я — своєрідна «ентропософія» ХХІ ст.

Онтологічну духовно-економічну і соціальну кризи соціальна валеологія описує в термінах хаотичного (бездуховного) марнотратства надзвичайно великих обсягів виробництва вільної енергії соціуму, що зросли у ХХІ ст.

Трагічні наслідки деструктивних форм використання вільної енергії особами і соціумом не загально визнані та перебувають у зоні аномії («ціннісний вакуум») суспільства, хоча і описані в термінах ентропософії культури здоров'я (Апанасенко, Прасол, 2014).

Фізична сутність соціального хаосу та його масштаби визначаються й описуються термодинамічними показниками цієї кризи в явищах і механізмах фізичної та духовної деградації людської популяції, у знеціненні головної цінності загальної культури — культури здоров'я.

Евристичні, герменевтичні, прогностичні можливості цієї методики пізнання багатозначно розширюють уявлення про сутність явищ і механізмів фізичної та духовної деградації або прогресу в еволюції особи і популяції.

Розглянемо ці термодинамічні показники.

У формулі Г. Гельмгольці (1847 р.) розділені 2 види загальної енергії живих систем:

$$U=Q + A,$$

де U — загальна енергія системи, Q — енергія, пов'язана трофічними процесами підтримки сталості внутрішнього середовища організму, A — робота (вільна енергія, що використовується для задоволення, виконання домінантних потреб, інтересів, цінностей у системах організму та соціуму) (Ухтомский, 1930).

Ентропія означає співвідношення між величинами Q і A у відкритій неврівноваженій системі організму (Бауэр, 1935; Пригожин, 1991) та в його функціональних системах.

Акт уведення фізичної абстракції «Вільна енергія» в глосарій семантичного тезаурусу культури здоров'я надав нам підстави для розподілу всіх функціональних систем організму на дві термодинамічні групи.

Група «Q» трофічного забезпечення системи: гомеостаз, сталість внутрішнього середовища, топологічна інваріантність основних фізико-хімічних констант.

Ця група забезпечує симетрію, лінійну залежність між виробництвом та споживанням енергії, пов'язаної цими процесами. Регулюється діяльність цих трофічних, гомеостатичних систем генетичними, ендокринно-вегетативними регуляторами, незалежними від свідомості.

Друга група функціональних систем — «A».

Ця група забезпечує домінантну довільно-інстинктивну активність локомоторної, орієнтовно-інформаційної, комунікативно-інтелектуальної, функціональних систем.

Функції цієї групи визначаються вищими відділами центральної нервової системи — свідомістю (у її когнітивній та інстинктивній формах).

Вільна енергія для діяльності функціональних систем групи «A» забезпечується трьома джерелами:

1. Трофічні системи;
2. «Анаболізуючою активністю скелетних м'язів» (Аршавский, 1964);
3. Домінантно-анабіотичним механізмом перерозподілу енергії між активованими та анабіотизованими («сплячими») функціональними системами (Баркрофт, 1937; Крыжановский, 1987).

Сутність цього механізму — зниження обсягу енергозабезпечення трофічних структур (група «Q») майже до стану анабіозу (мінімально до однієї восьмої величини основного обміну) в період максимального напруження організму під час трудомісткого задоволення актуальної потреби діяльності організму.

Графік № 2.



За допомогою такого зниження зростає доля вільної енергії (група «А»), знижується ентропія системи для забезпечення домінантної потреби.

Час гіпотрофічного та анабіотичного стану тканин обмежується феноменом утоми: потреби відпочинку та циркадіанними ритмами стану активності і стану сну.

Під час сну відновлюється лінійна взаємозалежність (симетрія) між потребою та споживанням енергії трофічними функціональними системами. Вони виходять зі стану анабіозу без порушення топологічної інваріантності (стабільності внутрішнього середовища) основних констант організму, тобто без апоптотичної втрати структур.

Графік розкриває фізичну сутність двох основних станів термодинаміки високоорганізованих живих систем — стану активності та стану сну. Доки істота існує, вона перебуває лише в одному з них.

Соціальна валеологія. Як і у фізіології людини, соціальні функціональні системи розподіляються на дві термодинамічні групи за ознакою використання вільної або пов'язаної енергії.

Етика класичного лібералізму зумовила в капіталістичній системі XIX–XX ст. не тільки тріумф геніальної ідеології збільшення багатства народів вільною працею громадян у ринковій економіці (Сміт, 1866), але й протиріччя між працею та капіталом, духовно-економічну кризу цієї системи.

У цій валеологічній праці на базі нової методології аналізу термодинамічних показників двох груп соціальних функціональних систем виявлено (виведена зі стану аномії) та показано як критичне і безальтернативне завдання доповнення ідеології класичного лібералізму — збільшення багатства народів вимогою етики соціального лібералізму.

Це доповнення потребує культурологічно-когнітивного, соціально-відповідального перерозподілу технологічних (але не творчих) надмірних багатств (мовою соціальної термодинаміки індивідуальних акумулятив — вільної енергії суспільства) в ціннісних орієнтирах культури здоров'я.

Заклеймовані соціалістами-комуністами як грабіжники трудового люду, талановиті, успішні надбагатії після такого раціонального, правового перерозподілу перетворюються на почесних служителів культури здоров'я свого народу.

Саме реальні зміни в онтології соціуму XXI ст., а не ідеологеми зумовили необхідність зміни сутності тезису про недоторканість приватної власності в етиці лібералізму.

Індивідуальна акумуляція капіталу (вільної енергії) втратить свої деструктивні вади та наслідки в результаті когнітивного культурологічного перерозподілу вільної енергії суспільства в ціннісних орієнтирах культури здоров'я.

У виборі цих орієнтирів рівноцінна духовність віри і знання. Атеїзм, що набуває поширення, призводить до втрати дорогоцінної віковичної духовності віри. Її має змінити (але ще не змінила) наукова, позитивістська ідеологія культури здоров'я особи та суспільства. Здоров'я тих суб'єктів вільної, соціально відповідальної «спорідненої праці», які створюють і спрямовують вільну енергію на користь своєї вітчизни та цивілізації (Сковорода, 1995; Плахотний, 1981).

Соціальна культура здоров'я додає ці моральні імперативи духовності до суспільної свідомості для ліквідації «ціннісного вакууму» (Дюркгейм, 1992), духовної кризи нашого часу та припинення фізичної деградації людства на рівні наукової істини (це перший рівень її становлення).

Досягнення цією істиною рівня суспільної свідомості засобами інформаційного поля соціуму — це другий етап її становлення, що є завданням сьогодення. Його вирішення культурологічними силами виховання, педагогіки, просвіти, засобами масової інформації — трудомісткий та довготривалий процес. Проте це необхідно для переходу на третій рівень — ідеологічний, правовий, політичний — наступних поколінь України та світу.

Із цих трьох рівнів, етапів переходу, від ідеології класичного лібералізму (Сміт, 1866) до соціального лібералізму (Плахотний, 1981; Сковорода, 1995) найактуальнішим є сучасний другий етап — засвоєння цієї соціальної парадигми суспільною свідомістю, яка формує політичний електорат. Без засобів масової інформації, суспільної комунікації, що мають сприйняти цю парадигму, криза не буде подолана Україною (а значить, і світом).

Перспективи подальших досліджень полягають у детальному вивченні всіх трьох рівнів становлення та розвитку ентропософії культури здоров'я як єдиного безальтернативного шляху подолання духовної та фізичної деградації популяції людства.

Список посилань

- Анохин, П. К. (1979). *Избранные труды*. Москва.
- Апанасенко, Г. Л., Прасол С. Д. (2008). *Вісник Книжкової Палати*, 9, 20.
- Апанасенко, Г. Л., Гончаренко М. С., Прасол С. Д. (2014). Вільна енергія і здоров'я в ХХІ столітті. *XII Міжнародна научно-практична конференція «Валеологія»*. (с. 8-10). Харків.
- Аршавский, И. А. (1964). Особенности энергетики, динамическая активность мускулатуры и поверхность тела. *XII Международный конгресс антропологических и этнографических наук*. Москва.
- Баркрофт, Д. (1937). *Основные черты архитектуры физиологических функций*. Москва.
- Брехман, И. И. (1982). Философско-методологические аспекты проблемы здоровья человека. *Вопросы философии*, с. 48.

- Гельмгольц, Г. О. (1935). *О сохранении силы*. Москва, Ленинград.
- Гончаренко, М. С. (2001). Валеологічні аспекти соціального здоров'я. *Дерматологія та венерологія*, 2 (12), 58.
- Дюркгейм, Э. (1992). *Социология: предмет, метод, предназначение*. Москва.
- Крыжановский, Г. Н. (1987). *Патология нервной регуляции функций*. Москва.
- Лазарев, Н. В. (1959). Состояние неспецифической повышенной сопротивляемости. *Патологическая физиология и экспериментальная терапия*, 4, 16.
- Плахотный, А. Ф. (1981). *Проблемы социальной ответственности*. ХГУ.
- Пригожин, И. Р. (1991). Философия неустойчивости. *Вопросы философии*, 6, 46.
- Сковорода, Г. С. (1995). *Пізнай в собі людину*.
- Смит, А. (1886). *Исследования о природе и причинах богатства народов*. Санкт-Петербург.
- Ухтомский, А. А. Учение о доминанте. *Собрание сочинений (Т. 1)*.

References

- Anokhin, P. K. (1979). *Selected works*. Moscow. [in Ukrainian].
- Apanasenko, H. L., Prasol, S. D. (2008). *Visnyk Knyzhkovoї Palaty*, 9, 20. [in Ukrainian].
- Apanasenko, H. L., Honcharenko, M. S., Prasol, S. D. (2014). Free energy and health in the 21st century. *XII International Scientific and Practical Conference "Valeology"*. (pp. 8–10). Kharkiv. [in Ukrainian].
- Arshavskiy, I. A. (1964). Features of energy, dynamic activity of muscles and the surface of the rear. *XII International congress of anthropologic and ethnographic sciences*. Moscow. [in Russian].
- Barcroft, J. (1937). *The main features of the architecture of physiological functions*. Moscow. [in Russian].
- Brekhman, I. I. (1982). Philosophical and methodological aspects of human health. *Voprosy filosofii*, p. 48. [in Russian].
- Gelmgolts, G. O. (1935). *About maintaining power*. Moscow, Leningrad. [in Russian].
- Honcharenko, M. S. (2001). Valeological aspects of social health. *Dermatolohiia ta venerolohiia*, 2 (12), 58. [in Ukrainian].
- Durkheim, David Émile (1992). *Sociology: subject, method, mission*. Moscow. [in Russian].
- Kryzhanovskiy, G. N. (1987). *Pathology of the nervous regulation of functions*. Moscow. [in Russian].
- Lazarev, N. V. (1959). The state of non-specific increased resistance. *Patologicheskaya fiziologiya i eksperimentalnaya terapiya*, 4, 16. [in Russian].
- Plakhotnyy, A. F. (1981). *Social Responsibility Issues*. KhGU. [in Russian].
- Prigozhin, I. R. (1991). Philosophy of instability. *Voprosy filosofii*, 6, 46. [in Russian].
- Skovoroda, H. S. (1995). *Get to know yourself*. [in Ukrainian].
- Smith, A. (1886). *Research on the nature and causes of the wealth of peoples*. St. Petersburg. [in Russian].
- Ukhtomskiy, A. A. Doctrine of dominant. *Sobranie sochineniy (Vol. 1)*. [in Russian].

Надійшла до редколегії 17.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.05

УДК 075.2:[316.774](045)

С. О. Межирова, аспірант, кафедра культурології, Харківська державна академія культури, м. Харків

sota.lst.pl@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-1696-8986

ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ ТЕЛЕВІЗІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ФОРМ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ПІД ВПЛИВОМ МОРФОЛОГІЧНИХ ЗМІН

Розглянуто проблему трансформації засобів виразності сучасних телевізійно-комунікаційних форм. Досліджено матеріал українського телебачення, у телевізійно-комунікаційних формах якого зміна засобів виразності виявляє новітній комунікаційний потенціал. Сформовано методологічну основу дослідження шляхом поєднання теоретичних аспектів культурології та мистецтвознавства, що, відповідно, зумовило використання цих двох основних підходів, кожному з яких притаманний власний інструментарій. Обґрунтовано необхідність поєднання означених підходів специфікою досліджуваного матеріалу, особливостями трансформації засобів виразності в контексті морфологічних змін сучасних телевізійно-комунікаційних форм.

Ключові слова: мистецтвознавство, Україна, морфологічні зміни телебачення, телевізійно-комунікаційні форми, засоби екранної виразності.

С. А. Межирова, аспірант, кафедра культурології, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ТЕЛЕВИЗИОННО-КОММУНИКАЦИОННЫХ ФОРМ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОД ВОЗДЕЙСТВИЕМ МОРФОЛОГИЧЕСКИХ ИЗМЕНЕНИЙ

Рассмотрено проблему трансформации средств выразительности современных телевизионно-коммуникационных форм. Исследовано материал украинского телевидения, в телевизионно-коммуникационных формах которого изменение средств выразительности определяет новейший коммуникационный потенциал. Сформировано методологическую основу исследования путем сочетания теоретических аспектов культурологии и искусствоведения, что, соответственно, обусловило использование этих двух основных подходов, каждому из которых присущ собственный инструментарий. Обосновано необходимость сочетания обозначенных подходов спецификой изучаемого материала, особенностями трансформации средств выразительности в контексте морфологических изменений современных телевизионно-коммуникационных форм.

Ключевые слова: искусствоведение, Украина, морфологические изменения телевидения, телевизионно-коммуникационные формы, средства экранной выразительности.

S. O. Mezhyrova, postgraduate student, Department of Cultural Studies, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

MEANS OF EXPRESSION OF TELEVISION AND COMMUNICATION FORMS: TRANSFORMATION UNDER THE INFLUENCE OF MORPHOLOGICAL CHANGES

The aim of this paper. The paper touches upon the issue of the transformation of means of expression of modern television and communication forms. The study uses the material of Ukrainian television, in the television and communication forms of which the change of means of expression reveals the latest communication potential. The interdisciplinary nature of the object and subject of the study of the issue of transformation of means of expression of modern television and communication forms caused its methodological background.

Research methodology. The methodological basis of the study is formed by a combination of theoretical aspects of cultural studies and art criticism, and, accordingly, led to the use of these two main approaches, each of which has its own tools. The necessity of combining these approaches is justified by the specific character of the material under study, the features of the transformation of means of expression in the context of morphological changes in modern television and communication forms.

Results. The insight of modern culture is impossible without taking into account its communication potential. The modern culture of Ukraine is not an exception. Modelling the future of European civilization is impossible without the development of emotional intelligence of the individual, collective conscious of each nation, without communication. The technogenic phase of the development of the civilization revealed certain shortcomings of value-semantic systems that produced ideas of violence, inequality, and the like. At the same time, the technological tools that were created in the bosom of civilization during the twentieth century provided an opportunity to unite the diversity of different cultures of the peoples of the European continent, to bring the peoples of Europe closer to each other. Among the technical phenomena generated by the ethnogeny situation, television was the most powerful. Since the second half of the twentieth century, it has become a powerful branch of culture, which influenced and continues to influence the mass consciousness. Under the influence of postmodern and postmodern trends, television morphology is rapidly changing. Changes occur not only at the level of form, but also at other levels: genre and species.

Novelty. The author raises the issue of the transformation of means of expression of modern television and communication forms.

The practical significance. The main provisions of the study can be used in the further development of the designated theme and practice of television workers, theorists and practitioners of audiovisual art and production.

Keywords: *art criticism, Ukraine, morphological changes of television, television and communication forms, screen means of expression.*

Постановка проблеми. Осмислення сучасної культури неможливе без врахування її комунікаційного потенціалу. Не є винятком і нинішня

культура України. «Сучасною будемо називати ту частину культури, що функціонує в конкретному суспільстві на даний час і найбільш наочно відбивається в матеріальній, духовній і політичних сферах», — означає В. М. Шейко (2011, с. 17). Моделювання майбутнього європейської цивілізації неможливе без розвитку емоційного інтелекту особистості, колективного свідомого кожного народу, без комунікації. Техногенна фаза розвитку нашої цивілізації виявила певні хибі ціннісно-смыслових систем, які продукували ідеї насильства, нерівності тощо. Водночас технологічний інструментарій, який створено цивілізацією протягом ХХ ст., надав можливості об'єднати розмаїття різних культур народів європейського континенту, наблизити народи Європи один до одного. «Важливим підтвердженням необхідності корінного перегляду цінностей попередньої епохи (техногенної цивілізації) є розвиток науково-технічного прогресу. Науково-технічний розвиток за традиційною установкою все більшого пізнання та перетворення оточуючого світу поступово залучає до культуротворчої діяльності нові об'єкти, які вимагають радикального перетворення людської поведінки у світі та відношення до цього світу» (Шейко, 2011, с. 204). У працях українських культурологів В. М. Шейка, О. М. Кравченка, К. В. Кислюка та інших розглядаються проблеми існування сучасної культури України та її формування під впливом різних культурних чинників.

Серед технічних явищ, зумовлених техногенною ситуацією, телебачення виявилось найсуттєвішим. З другої половини ХХ ст. воно перетворилось на самостійну галузь культури, яка впливала та продовжує впливати на масову свідомість.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідники сучасної культури відзначають, що стандартизовані культурні утворення (патерни соціальної поведінки, види життєдіяльності, що відповідають імперативам, символічні форми, які віддзеркалюють реальність), все те, що є соціокультурною дійсністю, продукується під час людського спілкування та взаємодії (Орлова, 2014). Телебачення від початку свого створення стало платформою для взаємодії.

Розглядаючи впливи телебачення на глядача, такі дослідники, як З. І. Альфьорова, С. Безклубенко, В. Бойко, В. Вілчек, В. Горпенко, Н. Лігачова, І. Мащенко та інші, так чи інакше порушували питання впливу на глядацьку свідомість телевізійних засобів виразності. Відзначаючи процес її «травмування» в результаті дії засобів масової комунікації, який триває й нині, українська дослідниця І. С. Победоносцева вважає, що тиск телебачення «паралізував здатність до адекватного сприйняття дійсності вже декількох поколінь» (2005, с. 7).

Утім, попри чисельні праці з культурології та мистецтвознавства, проблема трансформації засобів виразності сучасних телевізійно-комунікаційних форм системно не вивчалась. Певні засоби телевізійної виразності зумовлюють зміни як у способах сучасної комунікації, так і у формуванні соціокультурної дійсності сучасного телеглядача. Це і актуалізує означене дослідження. Збагачення смислів окремих форм і сегментів контенту телебачення відбувається завдяки смисловій багатогаровості сучасного художньо-інформаційного «наповнення» художніх телевізійних форм; використанню мультимедійного аудіо-візуального набору засобів телевізійної виразності; поповненню сучасного телевізійного контенту інтерактивним вербально-візуальним спілкуванням; підвищенню щільності «смислових полів» сучасних комунікаційних форм унаслідок ущільненості загального телевізійного контенту. «Діяльність і комунікація перестає бути тільки масовою або колективною, або індивідуальною. Нині вона поєднує в собі ознаки всіх рівнів. Мультимедіапростір як середовище кроскультурного діалогу виявляє ознаки поліонтологічності, а відтак — такий діалог відбувається вже на різних рівнях реальності» (Алфьорова, 2008, с. 501).

Мета статті — дослідити трансформацію засобів виразності телевізійних комунікаційних форм під впливом сучасних морфологічних змін.

Виклад основного матеріалу дослідження. Телевізійні комунікаційні форми є прикінцевими ланками складної побудови сучасного телебачення як морфологічної мистецької системи. Визначально такі форми є екранними за походженням та способом сприйняття і мають три основні структури, що формуються різними групами засобів виразності.

Перша структура телевізійної комунікаційної форми — драматургічна. На відміну від кінематографічної форми фільму, телевізійна художня форма драматургічно створюється як «відкрита», у якій випадковість або драматургічний «зсув» є запрограмованими, і це надає їй (формі) статусу процесуальної. «Подія тут ухиляється від репрезентації — не підлягає однозначному охопленню у поняттях і образах, залишаючись принципово невизначеною», — відзначає І. С. Побєдоносцева (2005, с. 9).

Така подієва невизначеність драматургічної конструкції телевізійної комунікаційної форми нині в українському телебаченні посилюється певними трансформаціями: у драматургії такої телевізійної форми програмно закладається не віддзеркалення події, а лише натяк на неї. Таким чином, драматургія телевізійної форми за допомогою комунікації, яка передбачається, стає не тільки процесуальною, а й тією, що

моделюється як «випадковість». Ця драматургічна відкритість та «випадковість» перетворює таку телевізійну форму на онтологічно комунікативну. «Нині екранна процесуальна форма є не тільки складовою мультимедійного середовища як такого, вона стає власне комунікаційним каналом», — відзначає З. І. Алфьорова (2014, с. 161). Така процесуальність завжди «наполягає» на «відкритому» фіналі телевізійної драматургічної конструкції. Зрозуміло, що драматургічні засоби істотно впливають на вибір режисерсько-постановочних прийомів, які «впливають» у так званий «модульний» сценарій, створений за зразком запропонованого формату (Новикова, 2019).

Друга структура телевізійної комунікаційної форми — власне візуальна, яка створюється як режисерськими, так і операторськими засобами телевізійної виразності.

Режисерські художні засоби виразності можна умовно поділити на дві великі групи — режисерсько-виконавські (які стосуються професійних навичок акторів та ведучих) і режисерсько-постановочні (визначають простір телевізійної дії).

Творчі пошуки у сфері режисерсько-виконавських прийомів активно здійснювалися з 1950-х по 1980-ті рр., коли на телебаченні активно співпрацювали професійні театральні та кіноактори. З початком реформ часів «перебудови» театральні актори і театральні традиції стали телебаченню не потрібні, натомість затребуваними стали професійні телеведучі, які з кінця ХХ ст. набули професійних модифікацій коментатора, ведучого ток-шоу, репортера тощо.

У використанні режисерсько-постановочних прийомів та засобів екранної виразності на сучасному телебаченні спостерігається велика спадкоємність. Фізичний простір студії нагадує простір сцени (для будь-якої дії, зокрема і публіцистичної). Цей простір освоюється відповідно до драматургії телевізійної комунікаційної форми: формується конструкція декорацій студії, символіка кольору, вибудовується мізансцена, визначається місцезосташування гостей студії, спікерів та ведучих. Водночас, відбулась певна трансформація. Студійне мізансценування доповнюється студійними екранами, які формують «додаткові» мізансцени поза студійним простором, на інших телевізійних локаціях (вулицях, інших просторах). Це «додаткове» мізансценування не тільки розширює власне студійний простір, а й створює додаткові смислові та символічні «поля», які конструюють «простір події» як реально-ілюзорний. «Натуралізм та наочність, образність та символіка, фрагментарність і надмірність телебачення орієнтують глядачів на особливе сприйняття світу — позбавлене цілісності, фрагментарне, колажне, де зникає межа поміж дійсністю, минулим та майбутнім» (Побєдоносцева, 2005, с. 9).

Наприклад, у ТБ «Історія одного злочину» за допомогою акторів і художньої реконструкції на екрані відтворюються реальні кримінальні події з усіма учасниками — потерпілими, очевидцями, правоохоронцями та іноді навіть самими злочинцями. Ведучі програми озвучують хронологію злочинів і розкривають найцікавіші деталі.

Монтаж вважається одним із визначальних засобів екранної виразності. Його значення для культури загалом, для технічних і екранних мистецтв зокрема, усвідомлено ще на початку XX ст. Його досліджували С. М. Ейзенштейн, Л. Кулешов, В. Пудовкін та багато інших. «Монтаж — всебічне, здійснюване всілякими прийомами розкриття та роз'яснення зв'язків між явищами реального життя» (Пудовкін, 1974, с. 169).

Телебаченню як специфічному засобу комунікації необхідно органічно поєднати на екрані документальні і художні відеоматеріали в межах однієї художньої форми. Це зумовить активне поширення в телевізійній практиці складних видів монтажу. Нині розрізняють чотири основних типи монтажу: формально-описовий (найпоширеніший вид монтажу, що дозволяє послідовно розповісти історію), паралельний (уможливорює розвивати кілька сюжетних ліній одночасно), асоціативний і контрастний, оснований на різкому переході від одного кадру до іншого (Горюнова, 2019).

Можливість організації багатокамерної зйомки на різних локаціях у межах однієї телевізійної комунікаційної форми доповнюється новітніми операторськими засобами: зйомкою з дронів, операторських кранів, використанням так званої «спайдер-камери» тощо. Динамічні операторські «перекиди» від одного комунікатора до іншого під час телевізійної дії стають традиційним прийомом операторської виразності. Новітні візуальні засоби виразності на телебаченні неможливі без використання цифрових технологій: створення процесуальної інфографіки, «виведення» текстуальних повідомлень із соціальних мереж під час програми на великі студійні екрани тощо.

Сьогодні перспективними напрямками в оформленні простору телевізійної дії можна назвати віртуальні студії і мобільні студії — єдині декораційні установки, що дозволяють змінювати мізансцену за короткий час, створювати різні сценічні майданчики. За допомогою 3D-студії можна влаштовувати віртуальні подорожі, ігри або комбіновану зйомку інтерв'ю «з місця подій». В Україні програма «Вікна-Новини» вже працює в студії з віртуальними декораціями. У прямому ефірі хромакей (зелений фон навколо столу ведучої) замінюється 3D-зображенням студії. Віртуальні декорації можна створювати практично для будь-якого формату мовлення.

Фіксація камерою поз та жестів комунікаторів, їх реакції на події в студії та поза нею стають індикаторами невербальної комунікації під час телевізійної дії.

Третя структура телевізійної комунікаційної форми — аудіальна. Традиційні засоби екранної виразності: шум, музика, текст — під час сучасних трансформацій доповнюються створенням «інтертекстуальної» ситуації. Полілог є основним типом комунікації в телевізійних комунікаційних формах. Організація полілогічної ситуації відбувається за допомогою кількох аудіальних джерел: тексту чи/або коментарів ведучого (ведучих), текстів спікерів (співрозмовників), «зчитування» ведучими (або помічниками) текстів дописувачів соціальних мереж, текстової частини написів для голосування аудиторії в студії та текстів учасників програми з інших локацій, які транслюються в студію. Така велика кількість джерел потребує чіткої режисерської роботи зі словом, залежно від типології телевізійно-комунікаційних форм. Модерація всіх зазначених текстових масивів — складне завдання для спільної роботи всієї знімальної групи та редакторів.

Залежно від тематики телепроектів змінюється специфіка роботи зі словом, але шанобливе, гранично уважне ставлення до нього є непорушною умовою повноцінної творчості, показником професіоналізму авторів. Тексти (програми) структурують і кодифікують реальність, поєднують сферу символічного змісту та сферу соціальної дії. Дикторський текст (продуманий і професійний) поглиблює зображення, розширює межі пізнання і осмислення візуального матеріалу. Зазвичай, його читає ведучий з певним настроєм залежно від завдання, поставленого режисером. Ясність розуміння змісту тексту залежить від багатьох чинників, зокрема і якості подання звуку. «Неправильне використання звуку... загрожує загибеллю образотворчих досягнень екрану», — зазначав С. М. Ейзенштейн (1966, с. 317). Звучання голосу є одним з основних джерел інформації на телебаченні. У біографічних документальних телепроектах, головний голос у ньому — це голос за кадром, який є сполучною ланкою між глядачем і героєм телепроекту, а також проводить глядача від однієї сцени до іншої. Важливо відзначити, що смислове навантаження, яке може мати голос, багато в чому залежить від його інтонацій. Так, впевнений, сумний або веселий, скептичний голос формує певний емоційний фон у кадрі.

Музика в телевізійній комунікаційній формі може використовуватись із кількома цілями: для створення атмосфери дії, вказувати на географічні координати місцевості, передавати характерні прикмети часу або риси героя. Також музика може бути не фоновим, а самостійним елементом у телепроекті, зокрема виконувати функцію лейтмотиву.

Вона є важливим емоційним інструментом у кадрі. Залежно від того, яка музика обрана для телепроекту (з мінорною або мажорною тональністю твору), визначається і настрій у кадрі.

У сучасному ефірі фонову музику можна почути набагато частіше, ніж побачити трансляцію музичного виконання. Однак музична трансляція та оформлення прекрасно співіснують і навіть можуть бути наявними в одному і тому ж матеріалі. Наприклад, у репортажному записі може міститися фрагмент музичної трансляції, а саме цей запис є фрагментом музично-оформленої програми. Нині музика для телебачення — це, передусім, фонові музика. Вона визначає глядацьке сприйняття часу, оформлює початок і кінець програми, сюжету. Музичні позивні, відбивки, заставки — ці музичні елементи є аудіальним оформленням будь-якої телевізійної комунікаційної форми. Музика інтенсифікує сприйняття зображення, надає відчуття повнішого відображення життя (Учебные материалы онлайн, 2019, studwood.ru). «В екранному мистецтві шуми (так само, як музика і текст) поділяються на закадрові і внутрішньокадрові (синхронні, вони ж — інтершуми). Шуми розрізняють і за їх функціональним значенням. Одні з них можуть бути головними, інші — другорядними, треті — фоновими» (Горюнова, 2019). З точки зору смислового навантаження, шуми впливають на глядача, так само як і музика, за допомогою емоційного впливу звуком, реакція на який закладена в природі людини, надають зображенню життєвої правдивості. Тиша також є ефективним засобом виразності.

Висновки. Отже, різноманітний набір драматургічних, режисерських, операторських, аудіальних засобів виразності в телевізійних комунікаційних формах підсилює сенси полілогу та активізує «інтертекстуальність» сучасної телевізійної морфологічної системи. Це надає змоги телебаченню враховувати та конструювати «додаткові» сенси людського буття і формує надію на повернення глядача до позитивних ціннісно-поведінкових систем та моделей. Грамотне, психологічно продумане оформлення програми дозволяє і маніпулювати свідомістю глядача.

Аналіз виразних засобів на рівні телевізійної художньої форми доводить, що під впливом постмодерних тенденцій телевізійна морфологія стрімко змінюється. Зміни відбуваються не тільки на рівні форми, а й на інших рівнях: жанрових та видових.

Перспективи подальших досліджень. Основні положення дослідження, фактичний матеріал можуть бути використані в подальшій розробці означеної теми й практики діяльності працівників телебачення, теоретиків і практиків аудіовізуального мистецтва та виробництва. У подальшому заплановано дослідження інших аспектів означеної проблеми.

Список посилань

- Алфьорова, З. І. (2014). Екранна форма новітньої доби в контексті мультимедійності. *Культура України*, 47, с. 161.
- Алфьорова, З. І. (2008). *Візуальне мистецтво кінця ХХ — початку ХХІ століття*. (Дис. д-ра мистецтвознавства). Харківська державна академія культури.
- Горюнова, Н. Л. (2019). *Художньо-виразні засоби екрану*. Відновлено з <http://sv-scena.ru/athenaeum/khudozhestvenno-vyraziteljnye-sredstva-ekrana.html>.
- Ейзенштейн, С. М. (1966). *Сочинения в 6-ти т. (Т. 2)*. Москва: Искусство.
- Новикова, А. *Телевізійна реальність. Екранна інтерпретація дійсності*. Відновлено з <https://iknigi.net/avtor-anna-novikova/84654-televizionnaya-realnost-ekrannaya-interpretaciya-deystvitelnosti-anna-novikova.html>.
- Орлова, З. А. (2014). Концепція соціальної взаємодії в контексті вивчення соціокультурної мікродинаміки. *Обсерваторія культури*, 6, 4–17.
- Победоносцева, І. Є. (2005). *Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.04).
- Пудовкин, В. (1974). *Собр. соч. в 3 т. (Т. 1, с. 169)*. Москва.
- Учебные материалы онлайн (2019). Восстановлено из studwood.ru.
- Шейко, В. М. (2011). *Культура України в глобалізаційно-інформаційному вимірі (історико-методологічні аспекти)*. Монографія. (с. 17, с. 204) Національна Академія мистецтв України, Ін-т культурології. Київ.

References

- Alforova, Z. I. (2014). Screen form of the modern era in the context of multimedia. *Kultura Ukrainy*, 47, 161. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Alforova, Z. I. (2008). *Visual art of the late 20th — early 21st century*. KhSAC. [in Ukrainian].
- Goryunova, N. L. (2019). *Artistic and expressive means of the screen*. Retrieved from <http://sv-scena.ru/athenaeum/khudozhestvenno-vyraziteljnye-sredstva-ekrana.html>.
- Eisenstein, S. M. (1966). *Opuses in 6 vols. (Vol. 2)*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Orlova, Z. A. (2014). The Concept of social interaction in the context of the study of socio-cultural microdynamics. *Observatorija kultury*, 6, 4-17. [in Russian].
- Novikova, A. A. (2013). *Television reality. Screen interpretation of reality*. Retrieved from <https://iknigi.net/avtor-anna-novikova/84654-televizionnaya-realnost-ekrannaya-interpretaciya-deystvitelnosti-anna-novikova.html>. [in Russian].
- Pobedonostseva, I. E. (2005). *Television discourse in the cultural space of post-modernism. (PhD Thesis: Cand. art criticism)*. (p. 9). Kyiv. [in Ukrainian].
- Pudovkin, V. (1974). *Opuses in 3 vols. (Vol. 1, p. 169)*. Moscow. [in Russian].
- Online learning materials (2019). Retrieved from studwood.ru [in Russian].
- Sheyko, V. M. (2011). *Culture of Ukraine in globalization and information dimension (historical and methodological aspects)*. Monograph. (p. 17, p. 204). National Academy of Arts of Ukraine, Institute of Cultural Studies. Kyiv. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 11.12.2019 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.06>

UDC 001.18/32+33+39

O. I. Romanyuk, Doctor in Political Sciences, Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

olexromanyuk@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-8756-9018>

TRANSITOLOGY AS A PROMISING FIELD OF CULTURAL STUDIES

This paper is based on the author's report at the International Scientific Conference "Culture and Social Communications: Innovative Development Strategies" (November 21, 2019, Kharkiv). The author notes that transatology originated in political science with the need to create theoretical and methodological foundations for study of the transitions to democracy. Then it spread to economics. However, a similar field is still absent in cultural studies, which hampers the formation of an integrated approach to the analysis of social changes taking place in the modern world. The lack of a transatological field in cultural studies is explained by the uncertainty of the initial and final positions of the cultural transformation process. Such positions are closed and open types of social culture.

Key words: *social transformations, transatology, political transitions, democracy, social culture, political culture, closed and open types of culture.*

O. I. Романюк, доктор політичних наук, професор, Харківська державна академія культури, Харків

ТРАНЗИТОЛОГІЯ ЯК ПЕРСПЕКТИВНИЙ НАПРЯМ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ СТУДІЙ

В основу статті покладено доповідь автора на Міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (21 листопада 2019 р., м. Харків).

Актуальність. Демократизація сучасного світу зумовила розробку теоретико-методологічних засад, в межах яких можна було б вірогідно аналізувати та прогнозувати перехідні процеси. Унаслідок цього в політичній науці виникла транзитологія — напрям, що зосередив свою увагу на студіюванні демократичних переходів. Після включення у світовий демократичний процес посткомуністичних країн аналогічний напрям виник і в економічній науці. Проте в культурології подібного напрямку ще немає, що значно ускладнює дослідження культурної складової транзитивних процесів.

Мета статті полягає в концептуальному обґрунтуванні ідеї заснування транзитологічного напрямку в культурології.

Методологія дослідження ґрунтується на системному та структурно-функціональному аналізі процесу демократичних переходів.

Результати. Системний та структурно-функціональний підходи дозволили репрезентувати культурні перетворення в транзитивних суспільствах як органічну складову загального процесу їх демократизації, яка проте має свою автономію. Автономія зумовлюється тим, що культурна трансформація має свої специфічні вихідну та кінцеву позиції, які передбачають специфічні логіку й завдання процесу. Вихідною позицією культурної трансформації пропонується вважати закритий тип культури, притаманний

тоталітарним та патріархальним суспільствам, кінцевою — відкритий, характерний для демократичних суспільств. У такому контексті головним завданням культурної трансформації є відкриття закритих культур.

Новизна. Якщо в попередніх працях проблема культурних змін у процесі демократизації суспільства аналізувалася з позиції політичної системи, то в цій публікації пропонується досліджувати її з позиції загальної культури суспільства.

Практичне значення. Матеріали та висновки дослідження можуть бути покладені в підґрунтя становлення нового напрямку культурологічних студій, а також можуть бути використанні у викладанні політології та культурології у ЗВО.

Ключові слова: *соціальні трансформації, транзитологія, політичні переходи, демократія, суспільна культура, політична культура, закритий та відкритий типи культури.*

А. И. Романюк, доктор политических наук, профессор, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ТРАНЗИТОЛОГИЯ КАК ПЕРСПЕКТИВНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В основу статті положен доклад автора на Міжнародній науковій конференції «Культурологія і соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (21 листопада 2019 г., Харків). Зазначено, що виникнув в політичній науці із потреби розробки теоретико-методологічних основ дослідження процесів переходу до демократії, транзитологія потім розпросторила і на економічну науку. Однак аналогічне напрямлення поки відсутнє в культурології, що перешкоджає становленню комплексного підходу до аналізу соціальних змін, що відбуваються в сучасному світі. Відсутність транзитологічного напрямлення в культурології пояснюється неопределенністю початкової і кінцевої позицій процесу культурної трансформації. В якості таких позицій пропонуються закритий і відкритий типи соціальної культури.

Ключевые слова: *социальные трансформации, транзитология, политические переходы, демократия, социальная культура, политическая культура, закрытый и открытый типы культуры.*

Problem statement. Democratization has become a leading trend in global political development in the last forty-five years. There were 39 democratic states in the world in 1974 (27.5% of the total) (Diamond, 1996: 26). At the turn of 1992–1993, for the first time, the number of democracies (99 or 53 %) in the history of mankind exceeded the number of undemocratic regimes (Freedom in the World 1992–1993: 4). In 2018, the number of democracies was 116 (59.5%) (Freedom in the World 2018: 1228–1229). The democratization of the modern world necessitated the development of theoretical and methodological foundations within which transitional processes could be reliably analyzed and predicted. As a result, transitology appeared as part of political science. This new field concentrated

on the study of democratic transitions. After the inclusion of postcommunist countries in the world democratic process, a transitional direction emerged in economics as well. However, there is no similar field in cultural studies, which makes it difficult to study the cultural component of transitive processes.

Previous research. It cannot be said that the cultural factor has no place in the study of transits. The problem of culture in the context of democratization was posed by Seymour Lipset (1990), Samuel Huntington (1991: 258–269), Francis Fukuyama (1995). The cultural component of postcommunist transformations was analyzed in collective monographs, edited by Detlef Pollack, Jorg Jacobs, Olaf Müller and Gert Pickel (2003), Stephen Weifield (2005), and in the monograph of the Ukrainian researcher Igor Polishchuk (2008). But these publications analyzed only one aspect of social culture, namely political culture. However, social culture is a holistic phenomenon in which political culture is closely linked to other cultural components, such as economic, legal, religious, linguistic ones, etc. With this in mind, I expressed the opinion in one of my recent publications about the need for a comprehensive approach to the study of the role of the cultural factor in transits, which implies the formation of a transitological field in cultural studies as well (Romanyuk, 2018: 217–218). The conceptual justification of this idea is **the aim** of this paper.



Dankwart Rustow
(1924 – 1996)

The emergence of transitology. As a research area, transitology originated in political science. Its founder was the American political scientist Dankwart Rustow, whose article “Transitions to Democracy – Toward a Dynamic Model” determined the title of this scientific area. By focusing on internal factors of transition (the ability of political elites to perform a series of sequential procedures necessary for institutionalizing democracy) and rescinding from its external factors (level of economic development, social class structure of society, etc.), Rustow laid foundations of a procedural approach to the study of political transits, which was the basis of the primary transitological paradigm. The transitological paradigm was described in detail by Guillermo O'Donnell and Philippe Schmitter in “Transitions from Authoritarian Rule: Tentative Conclusions about Uncertain Democracies” (1986), where the transitions to democracy were represented as a process of consistent institutionalization of political change with are three regular stages in its development: liberalization, democratization and socialization (fig.1).

The crisis of transitology. However, inclusion of postcommunist countries in the world process of democratization at the turn of the 1980s and 1990s caused a crisis of transitology, since many of its paradigm provisions did not work in the conditions of postcommunism. The postcommunist transformations have cast doubt on the pattern of regular stages in the transition to democracy. The German political scientist Klaus von Beyme argued that the stage of liberalization was not always available, and the three-stage transition to democracy only worked in Poland and Hungary (Beyme 1999: 289). The same opinion was expressed by Polish political scientist Jerzy Maczków: "... most Soviet-type socialist states did not go through liberalization" (Maczków 2000: p. 45). The inconsistency of the transitological paradigm provisions with the realities of postcommunist transformations was analyzed in detail by American political scientist Michael McFaul (McFaul 2002) (fig. 2).

Paradigmatic update. Analyzing the causes of the crisis, political scientists concluded that these discrepancies are due to the fact that the transitological paradigm was developed on the basis of generalizations of the transition to democracy in the countries of Southern Europe and Latin America, where they came from authoritarian regimes; instead, postcommunist transformations come from totalitarian ones (with varying degrees of their destruction). The main difference between totalitarian and authoritarian regimes lies in the fact that monopoly exists only in the political sphere under authoritarian regimes, while in the not politic areas is a limited pluralism, and monopoly permeates all spheres of society under totalitarianism. Accordingly, postauthoritarian transitions occurred mainly in the political sphere, while posttotalitarian transformations embrace all spheres of society (Romanyuk, 2011, p. 80–84).

Since the transitological paradigm, based on a procedural approach to the study of political transitions, did not work in postcommunism, there was a need to update it. The search of ways to update has led to the expansion of the problematic field of transitology and to going beyond paradigmatic limits. In the study of transitions to democracy, the attention was shifted from their horizontal structuring (differentiation of the stages) to the vertical one (differentiation of the components). The concepts of dual transition (simultaneous transition to democracy and market) (Przeworski 1991), triple transition (transition to democracy, market and national statehood) (Offe 1991) and the quadruple transition (transition to democracy, market, national statehood and political nations) (Kuzio 2001) changed on each other.

Under the influence of political transitology, a similar direction emerged in economic science. Janos Kornai (1994), Leszek Balcerowicz (1997), Ole

	Liberalization	Democratization	Socialization
Contents	Institutionalization of civil liberties without transformation of powerful apparatus	Institutionalization of a competitive mechanism for gaining a power	Institutionalization of a democratic political behavior
Terms of implementation	Split within the ruling elite and emergence of opposition	Negotiations between the government and the opposition, drafting a pact	Solving social problems, democratic education of the population
Political regime	Tutelary democracy (semi-democracy)	Electoral democracy	Liberal democracy

Figure 1. Transitological paradigm basic provisions

	Transit guidance	The nature of the transitions	The influence of the ratio of forces
The provisions of the transitological paradigm	To democracy	Evolutionary, cooperative (by the pacts that institutionalize democracy)	Balance of power determines democracy; imposition of old elite or opposition causes restoration of an authoritarian regime or civil war
The realities of postcommunist transformations	Both to democracy and to a new form of autocracy	Revolutionary, uncooperative (such pacts were not concluded)	Imposition of opposition determines democracy; imposition of old communist elite determines a new form of autocracy; the balance of power determines a partial, unstable democracy, or an autocracy, or a civil war

Figure 2. The inconsistencies of postcommunist transformations with the transitological paradigm (by Michael McFaul)

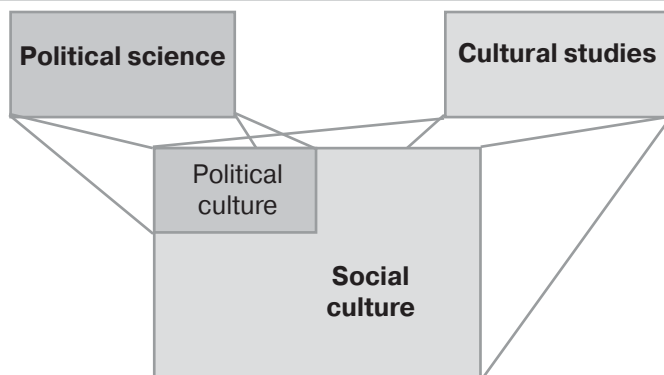
Nørgaard (2000), Anders Aslund (2002), Oleh Havrylyshyn (2006) and other economists identified the main tasks of economic transformation (dismantling of the state economy and building a market system), analyzed market reform strategies (dirigiste and liberal), developed market transition models (gradualist and shock therapy), analyzed the short-term and long-term social consequences of reforms under different strategies and models.

Transitological perspective in cultural studies. Unlike economic science, the transitological field has not yet established itself in cultural studies. In the previous period, the problem of cultural transformation in the process of democratization was studied mainly in political science. Therefore, culture is not studied as a whole, but only those elements that are directly involved in the political process. As a result, political science is dominated by a simplified view of the content and ways of cultural transformation. It is believed that the democratization of culture is conditioned by two major factors. The first is the course of the democratic process (the more successful it is, the more advantages it has for the citizens, the more committed they are to democratic rule). The second is the organization of special training aimed at imparting democratic values to citizens.

However, the recent wave of terrorism in Western Europe and North America has shown that, in many cases, terrorists are persons who come from immigrant families from Muslim countries, but born in Western countries with liberal democratic regimes and advanced economies. They graduated from Western schools and universities, where they tried to instill democratic and humanistic values into them. They are not poor people because their families are middle class. Despite this, they became terrorists because they were brought up in the spirit of Islamic fundamentalism. Why?

The answer to this question requires the involvement of cultural studies in the problem field of social transformations. This should make it possible to understand the process of cultural change occurring within the framework of socio-political transits, from another, much broader perspective. So far, cultural transformation was studied from a position of the political system. That is, only a simple political culture was studied. The problem is exploring this process from a position of social culture as a whole (cultural system) (fig. 3)

This is especially important in the context of postcommunism, as out of 30 postcommunist countries, 24 (80% of the total) are newly created states resulting from the collapse of the Soviet Union, socialist and then new Yugoslavia, and the velvet divorce of the Czech Republic and Slovakia. In the newly created states, the process of democratization is predicated by the problem of integration of their citizens into a single political nation, which



*Figure 3. Fields of the study of cultural phenomenon
(by political science and cultural studies)*

greatly increases the influence of the cultural factor. This also applies to postcolonial countries where tribalism has not yet been overcome.

The emergence of a transitological field in cultural studies requires the identification of the initial and final positions in cultural transformation. In political science, the starting point of political transitions is considered to be the undemocratic regime, the final one being the acquisition by a political system of the quality of liberal and consolidated democracy. In economics, the starting point of transformation is the non-market type of economy, the final one is a well-functioning market system. In cultural studies, such positions may be “closed culture” (starting point) and “open culture” (final point). These types of cultures were distinguished in “Open Society and Its Enemies” by Karl Popper (1945), in which the author contrasted closed societies (totalitarian and patriarchal) that focused on their local values and closed to productive communication with other cultures, with open societies where a high level of freedom allows one to integrate all valuable things from other national cultures. The people mentioned above became terrorists because the formation of their identities took place within closed Muslim communities dominated by fundamentalist values.

The points of a closed and open culture are correlated with similar points of political (undemocratic — democratic regime) and economic (non-market — market economy) transits, since “the opening of culture” is the problem that determines the course and result of the process of democratization and marketization both postcommunist and postcolonial countries. The main task to be resolved within the transitological direction of cultural studies is *to find mechanisms for opening closed cultures*.

Conclusion. The emergence and development of transitological studies is a reflection of the urgent demand of our time. The spread of democracies in the modern world requires scientific guidance on how to optimize this process and shape stable democratic systems. The stabilization of democracies depends on establishing appropriate institutions and introducing appropriate norms, but the formation of appropriate culture is crucial here. However, cultural transformations in transitive societies are still studied unilaterally, which is especially caused by the lack of a transitological direction in cultural studies. The emergence of a transitological direction in cultural studies should complete the process of becoming a *complex approach* to the study of social transformations occurring in the modern world (fig. 4).

Fields of transitology	Transformational positions		Integrative result
	Initial	Final	
Political	Undemocratic regime	Democratic regime	Free Democratic Society
Economic	Non-market economy	Market economy	
Cultural	Closed culture	Open culture	

Figure 4. *Transitology as complex scientific studies*

References

- Åslund, A. (2002). *Building Capitalism: The Transformations of the Former Soviet Bloc*. Cambridge: Cambridge University Press, xvii, 508 pp. [In English].
- Balcerowicz, L. (1997). *Socjalizm, kapitalizm, transformacja. Szkice z przełomu epoki*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 388 s. [In Polish].
- Beyme, K. von. (1990). Osteuropaforschung nach dem Systemwechsel. *Osteuropa*, № 3, s. 285-304. [In German].
- Diamond, L. (1996). Is the Third Wave Over? *Journal of Democracy*, Vol. 7, No. 3, pp. 20–37. [In English].
- Freedom in the World (1992-1993). The Annual Survey of Political Rights & Civil Liberties. New York: Freedom House, v, 637 p. [In English].
- Freedom in the World (2018). The Annual Survey of Political Rights & Civil Liberties by Freedom House. New York & Washington, DC: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., x, 1254 p. [In English].
- Fukuyama, F. (1995) The Primacy of Culture. *Journal of Democracy*, Vol. 6, No. 1, pp. 7-14. [In English].
- Havrylyshyn, O. (2006). *Divergent Parts in Post-Communist Transformation: Capitalism for All or Capitalism for the Few?* Basingstoke: Palgrave Macmillan (UK), xiv, 314 pp. [In English].
- Huntington, S. P. (1991). *The Third Wave: Democratization in the Late Twentieth Century*. Norman: University of Oklahoma Press, xvii, 366 pp. [In English].

- Kornai, J. (1994) *Highway and Byways: Studies on Reform and Postcommunist Transition*. Cambridge (Mass.): Massachusetts Institute of Technology Press, 258 p. [In English].
- Kuzio, T. (2001). Transition in Post-Communist States: Triple or Quadruple. *Politics*, Vol. 1, No. 3, pp. 168–177. [In English].
- Lipset, S. M. (1990) The Centrality of Political Culture. *Journal of Democracy*, Vol. 1, No. 4, pp. 80–83. [In English].
- Maczkow, J. (2000). The Transformation of Communist Totalitarianism and Postcommunist System Transformation: Problems, Concepts, Periodization. *Political Studies*, No. 4, pp. 38–59. [In Russian].
- McFaul, M. (2002). The Fourth Wave of Democracy and Dictatorship: Noncooperative Transitions in the Postcommunist World. *World Politics*, Vol. 54, No. 2, pp. 212–244. [In English].
- Nørgaard, O. (2000). *Economic Institutions and Democratic Reform: A Comparative Analysis of Post-Communist Countries*. Cheltenham: Northampton, xvi, 251 pp. [In English].
- O'Donnell, G. & P. C. Schmitter. (1986). *Transitions from Authoritarian Rule: Tentative Conclusions about Uncertain Democracies*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, xi, 81 pp. [In English].
- Political Culture in Post-Communist Europe: Attitudes in New Democracies* (2003). D. Pollack, J. Jakobs, O. Müller & G. Pickel (eds.). Aldershot: Ashgate Publishing Company, xxii, 264 p. [In English].
- Offe, C. (1991). Capitalism by Democratic Design? Democratic Theory Facing the Triple Transition in East Central. *Social Research*. Vol. 58, No. 4, pp. 854–892. [In English].
- Polishchuk, I. O. (2008). *The Evolution of the Culture of Political Elections in Ukraine: monograph*. Kharkiv: V. N. Karazin Kharkiv National University, 352 pp. [In Ukrainian].
- Popper, K. R. (1945). *The Open Society and Its Enemies*, in 2 vols. London: Routledge. [In English].
- Przeworski, A. (1991). *Democracy and the Market: Political and Economic Reforms in Eastern Europe and Latin America*. N.Y: Cambridge University Press, xii, 210 pp. [In English]
- Romanyuk, O. I. (2011). *From Totalitarianism to Democracy and National Statehood: a Systematic Analysis of Postcommunist Transformations: a monograph*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture, 376 p. [In Ukrainian].
- Romanyuk, O. (2018). Transitoology as a Branch of Scientific Studies. *Modern society: political sciences, sociological sciences, cultural sciences*. Kharkiv, issue. 2 (16), pp. 208–220. [In Ukrainian].
- Rustow, D. A. (1970). Transitions to Democracy — Toward a Dynamic Model. *Comparative Politics*, Vol. 2, No. 3, pp 337–363. [In English].

Надійшла до редколегії 02.12.2019

Розділ 2 Мистецтвознавство

Part 2 Art Criticism

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.07

УДК 792.22.028.7:781.68](045)

О. В. Єрошенко, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

elvero1110@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-8197-0807

ВОКАЛЬНА СКЛАДОВА ДІЙОВИХ ОСІБ КОМЕДІЇ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА «УЧИТЕЛЬ ТАНЦІВ» У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ АКТОРІВ ДРАМИ

Розглянуто вокальний компонент драматичного спектаклю в жанрі класичної комедії «золотого століття» іспанської драми на прикладі широковідомої постановки режисера В. Канцеля п'єси Лопе де Вега «Учитель танців» (ЦТА, екранізація 1952 р.). Відзначено дослідження останнього десятиріччя, присвячені питанням вокального виконавства у сфері драматичного мистецтва. Проаналізовано специфічні ознаки виконавської інтерпретації вокальних номерів у спектаклі Лопе де Вега «Учитель танців», визначено манери співу (естрадна, академічна), які використовуються артистами, виявлено специфічне поєднання елементів різних манер звукоутворення в одному вокальному номері. Доведено, що гідна вокально-виконавська інтерпретація суттєво доповнює та збагачує художній образ ролі в драматичному спектаклі.

Ключові слова: *вокальний компонент, вокально-виконавська інтерпретація, артист, роль, спектакль.*

Е. В. Ерошенко, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ВОКАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ КОМЕДИИ ЛОПЕ ДЕ ВЕГА «УЧИТЕЛЬ ТАНЦЕВ» В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АКТЕРОВ ДРАМЫ

Рассмотрен вокальный компонент драматического спектакля в жанре классической комедии «золотого века» испанской драмы на примере широко известной постановки режиссера В. Канцеля пьесы Лопе де Вега «Учитель танцев» (ЦТА, экранизация 1952 г.). Отмечены исследования последнего десятилетия, посвященные вопросам вокального исполнительства в сфере драматического искусства. Проанализированы специфические черты исполнительской интерпретации вокальных номеров в спектакле Лопе де Вега «Учитель танцев», определены используемые артистами манеры пения (эстрадная, академическая), выявлено специфическое соеди-

нение элементов различных манер звукообразования в одном вокальном номере. Доказано, что достойная вокально-исполнительская интерпретация существенно дополняет и обогащает художественный образ роли в драматическом спектакле.

Ключевые слова: *вокальный компонент, вокально-исполнительская интерпретация, артист, роль, спектакль.*

O. V. Yeroshenko, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

VOCAL COMPONENT OF CHARACTERS OF THE COMEDY BY LOPE DE VEGA «DANCE TEACHER» IN THE PERFORMANCE INTERPRETATION OF DRAMA ACTORS

The purpose of this article is to find out and analyze the characteristic features of the vocal component of the characters of classical Spanish comedy in the performance interpretation of the drama theatre actors (evidence from the famous production of the CTA play Lope De Vega «Dance Teacher», film 1952).

Research methodology. The study is based on the general scientific methods: cognitive, analytical, and comparative; and, in particular, music and theoretical methods: interpretation, the analysis of musical forms, vocal-performing.

Results. In drama theatre, music is often an artistic and compositional component of a production. The overall musical component of the performance refers to its frequency and vocal performance of actors, which is not the dominant side of the interpretation of the role image, but significantly the complements of the artistic image of the character, bringing into it the inherent emotional and sensual concept of music art. The significant role of the vocal component on the drama stage is clearly represented in the production of the comedy by Lope De Vega «Dance Teacher» (CTA, director V. Kancell, composer A. Crane, film 1952). Singing is included in various scenes of the performance and, in general, is present as a significant artistic component in five of the twelve actors of the comedy: Aldemaro (Vladimir Zeldin), Felician (Lyubov Dobrzhanskaya), Vandalino (Mikhail Mayorov), Belardo (Mark Pertsovsky), Lisena (Henrietta Ostrovskaya). Having analyzed the performance interpretation of the drama actors of the main vocal lyrics, the manners of singing used by artists (variety, academic) have been determined, and a specific connection of elements of different manners of sound formation in one vocal lyric has been revealed; it has been noted that a worthy vocal-performing interpretation substantially complements and enriching the artistic image of the role in the dramatic performance.

Novelty. The article covers the specific features of the performance interpretation of vocal lyrics by the actors of the drama theatre (evidence from the CTA production of the play Lope De Vega «Dance Teacher», film 1952).

The practical significance. The article contains the information that is useful for professional representatives of the theatre art field and students-actors in terms of improving their performance interpretation, developing vocal and stage abilities and skills.

Keywords: *vocal component, vocal and performing interpretation, artist, role, performance.*

Постановка проблеми. У драматичному театрі музика нерідко є художньою та композиційною складовою постановки. Узаємодіючи в найрізноманітніших варіантах із драматургією вистави, вона акцентує на переломних моментах розвитку дії та його кульмінації, відображає історичну, національну атмосферу п'єси, сприяє створенню певного емоційного фону вистави, поглиблює характеристики персонажів тощо. До загального музичного компоненту театральної постановки належить, як його частка, вокальне виконавство акторів.

Спів на драматичних підмостках не є головною стороною розкриття образу ролі, як у музично-драматичних жанрах опери, оперети, мюзиклу тощо, проте він суттєво доповнює художню постать персонажа, привносячи до нього властивий музичному мистецтву емоційно-чуттєвий концепт. Це твердження безумовно пов'язано із самою природою музики, змістом якої, за визначенням видатного психолога, академіка Б. Теплова, є емоції, почуття і настрої (Теплов, 2003, с. 8). Закладена в музиці «партитура почуттів» (К. Станіславський) орієнтує, передусім, у психологічному плані, творчість самого драматичного актора на продукування яскравого художнього образу, та співочий компонент ролі, при правильному і привабливому вокальному виконанні, багато в чому допомагає виявити характерні особливості персонажа. Водночас музика в драматичному театрі та вокальний компонент зокрема посилюють і поглиблюють глядацьке сприйняття вистави загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Останніми роками проблематика вокального виконавства у сфері драматичного мистецтва вивчалася нечисленними вітчизняними (Л. Третяк, С. Сгібнева, Г. Бень, Л. Гринь, Г. Локарева) та зарубіжними дослідниками (Г. Давидова, В. Богатирьов). Значна частина цих наукових розвідок здебільшого присвячена питанням вокальної підготовки майбутніх акторів у закладах вищої освіти (наукові розробки Л. Третяк, Г. Бень, Л. Гринь, Г. Локаревої, Г. Давидової); мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти вокальної творчості актора драматичного театру розглядаються в дисертації С. Сгібневої (2009). Водночас відзначимо, що загалом місце музики в драматичному театрі та кіно стало об'єктом ґрунтовних досліджень відомого вітчизняного музикознавця, професорки кафедри музичного виховання КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого Г. Фількевич (монографія «Співдружність муз. Театр — музика — кіно», 2005; «Музика і кіно: статті, лекції, нариси, спогади», 2014). Питання щодо синтезу мистецтв у драматичному театрі та його давніх зв'язків з музикою докладно висвітлюються відомим театральним критиком, професоркою Російського державного інституту сценічних мистецтв (РГИСИ – СПбГАТИ) Н. Таршис у праці «Музика драматичної вистави» (2010).

Водночас аспекти вокального виконавства в драматичних виставах різних жанрів залишаються великою мірою відкритими та потребують власного дослідження. Це зумовлює актуальність статті, **мета** якої — висвітлити та проаналізувати характерні ознаки вокальної складової персонажів класичної іспанської комедії у виконавській інтерпретації акторів драматичного театру (на прикладі відомої постановки ЦТА п'єси Лопе де Вега «Учитель танців», екранізація 1952 р.).

Виклад основного матеріалу дослідження. Вагома роль вокальної складової на драматичній сцені яскраво представлена в постановці комедії Лопе де Вега «Учитель танців» (написаної 425 років тому, у 1594 р.; вперше перекладена російською Т. Щепкіною-Куперник) — зразку «золотого сторіччя» іспанської драми. Спектакль, поставлений у Центральному театрі Червоної Армії (Москва, СРСР) у 1946 р. режисером В. Канцелем, не сходив зі сцени протягом декількох десятиріч (останній відбувся 1987 р.), витримавши близько двох тисяч представлень. Виконавець головної ролі, народний артист СРСР Володимир Зельдін (1915–2016) в автобіографічному монолозі у виставі Ю. Гусмана «Танці з учителем» говорив: «А після війни я зіграв у спектаклі, який увійшов в історію російського театру — «Учитель танців». Я зіграв його більше тисячі разів. Жодного разу не захворів, не зірвав спектаклю, який приносив глядачеві щастя і радість» (Владимир Зельдин отметит день рождения на сцене. Лауреату премии «Звезда театрал» исполняется 101 год, 2016). У лютневому випуску 2010 р. журналу «Театрал», у статті, присвяченій видатному артисту, наголошено: «Подивитися на його темпераментного ідальго Альдемаро (герой вистави «Учитель танців») приходили всі — від Махмуда Есамбаєва до Анни Ахматової. <...> Це був тріумф, що розтягнувся на роки, — Зельдін грав Альдемаро не одне десятиліття поспіль» (Борзенко, 2010).

Чудову музику, яка передає атмосферу сонячної Іспанії та палкість почуттів молодих закоханих, написав композитор О. Крейн. Він створив блискучі танцювальні та вокальні номери до вистави. Працюючи з режисером В. Канцелем над сценічним варіантом п'єси, драматург і перекладачка Т. Щепкіна-Куперник, яка відмінно володіла даром віршування (до того ж, у дусі та стилі автора п'єси), написала тексти до вокальних номерів, уведених В. Канцелем. За визначенням М. Любимова (1912–1992), одного з найстаріших російських перекладачів, коли Т. Щепкіна-Куперник «після довгої перерви (окрім деяких випадків) у 30-х роках знову виступила як віршова перекладачка, то стало ясно, що вона органічно засвоїла принципи художньої точності. <...> Словесні розсипи, інтонаційні переливи, «легкої рими чарівність», театральність, сценічність комедійного діалогу, свобода дихання, природність

дотепних каламбурів — все це своє багатство вона не тільки зберегла, але й примножила. І ось виникли такі шедеври, як «Дама-невидимка», «Учитель танців», «Дівчина з глечиком» (Любимов, 2000). Т. Щепкіна-Куперник, створюючи для ЦТА переклад п'єси Лопе де Вега, практично повністю переписала сцену вступу Альдемаро як учителя танців у будинок сеньйора Альберіго. У спектаклі багатьом із зазначених танців нею було надано короткий та ємний опис, наприклад (російською):

«Неаполь славен **тарантеллой!**

Вот танец страстный и живой,

Как ветер юга огневой,

Веселый танец тарантелла!»

«**Фурлано** пляшут ночью лунной

В Венеции под рокот струнный

С своей красоткой гондольер»

«**Павана** — танец четких линий,

Где, точно пышный хвост павлиний,

Плащ распускает кавалер»

«Прелестный танец **аморозо**,

Танцуется всегда вдвоем,

Фигуры очень четки в нем

И каждая важна в нем поза» тощо

(«Учитель танцев», фильм-спектакль, 1952).

У режисерському вирішенні п'єси велика частина зазначених танців майстерно виконувалася Альдемаро (В. Зельдінім): тарантела, зоронго, фурлано, павана, «тірілі-тіріля», гаюмбо, аморозо, болеро (постановка танців була здійснена під керівництвом відомого балетмейстера і хореографа В. Бурмейстера). Слід зауважити, що за п'єсою Лопе де Вега в цій сцені не передбачалося виконання танців, що постає з тексту Альдемаро (про танець «ніцарда») (російською):

«Жаль, инструмента нет со мною,

Иначе был бы очень рад

Сейчас ее вам показать я:

Прыжки, изгибы и объятья...»

(Лопе де Вега, 1962, с. 33).

В екранній версії спектакль записаний у 1952 р. (режисер Т. Лукашевич), та посів тоді друге місце за кінопрокатом у СРСР: його подивилися 27 млн 900 тис. глядачів (Раззаков, 2008). Саме завдяки кіноверсії п'єси Лопе де Вега «Учитель танців» ми маємо можливість сьогодні ознайомитися із цим театральним шедевром, створеним поєднанням талантів режисера В. Канцеля, композитора О. Крейна,

хореографа В. Бурмейстера та блискучої плеяди драматичних артистів Центрального театру Армії. Більш ніж через сім десятиріч від дня прем'єри спектакль «Учитель танців» залишається визнаним взірцем режисерської постановки й акторського втілення комедії «золотого сторіччя» іспанської драми.

Вирішуючи поставлені в статті завдання, розглянемо вокальну складову дійових осіб комедії Лопе де Вега «Учитель танців» («*Учитель танців*», 1952). Зазначимо, що, поряд з танцями, співу у виставі відведена помітна роль. Так, спектакль відкривається піснею Белардо в невеличкому номері готелю в іспанському місті Тудела; вокальне виконання включено в різні сцени, наприклад, в яскраву та динамічну сцену представлення Альдемаро як учителя танців у будинку заможного іспанського дворянина Альберіго, де герой співає невеликі куплети, танцюючи зоронго і «тірілі-тіріля»; відома пісенька (російською) «Только тот достигнет цели» звучить у виконанні Альдемаро та Белардо і в будинку невдатного нареченого Флорели дворянина Вандаліно, і потім на вулицях Тудели тощо. Загалом у кіноспектаклі спів присутній як значимий художній компонент у п'ятох з дванадцяти дійових осіб комедії: Альдемаро (Володимир Зельдін), Фелісьяни (Любов Добржанська), Вандаліно (Михайло Майоров), Белардо (Марк Перцовський), Лісени (Генрієтта Островська).

Проаналізуємо акторський спів у вокально-виконавському аспекті та визначимо специфіку функціонування вокальної складової дійових осіб класичної іспанської комедії Лопе де Вега «Учитель танців» на драматичній сцені.

Пісенька Белардо (російською) «Я говорю всегда: “В жизни главное — еда!”», яка звучить на самому початку картини в готелі, виконується артистом невимушено, легко, відразу представляючи глядачеві образ простого та безтурботного слуги дворянина Альдемаро. Основне проведення мелодії побудовано на центральній ділянці діапазону, де М. Перцовський застосовує близьку до мовного голосоутворення естрадну манеру співу. Водночас верхні ноти на словах (російською) «Если я сыт» у вокально-технічному плані оформлені артистом ближче до академічної манери, округлено та прикрито, що додає звучанню тембрової наповненості, політності і створює необхідні умови в голосовому апараті для чистого інтонування верхньої ділянки діапазону. Повертаючись до заспіву, артист знову використовує наближену до мовленнєвої естрадну манеру співу.

Романс Фелісьяни (російською) «Любовью я больна...» доволі тривалій (два куплети та повтор першої частини першого куплету), розділений віршованим текстом, який промовляють Тевано, Фелісьяна

і Флорела, після чого звучить повтор неповного першого куплету. Артистка виконує романс, імітуючи його акомпанемент на гітарі. Перші частини куплетів романсу рухливіші, другі частини — розспівні та повільніші. Красивий, що немов летється, тембр голосу Л. Добржанської, її чуттєве виконання з використанням глісандо (наприкінці повторюваних у кожному куплеті рядків (російською) «Тебе любовь мою»), природна вокалізація на «а» (у другій частині першого куплету), бездоганна співоча інтонація одразу створюють образ молодой, палко закоханої жінки. М'яка естрадна манера виконання романсу з гітарним акомпанементом повною мірою поєднується із відтворюваною на сцені атмосферою домашнього музикування, прийнятого у будинках знатних іспанських сеньйорів кінця XVI ст.

Вельми розгорнутим представлено вокальний номер іспанського дворянина Вандаліно під балконом будинку Альберіго. Серенада (російською) «Ночь любовью дышит...» так само, як романс Фелісьяни, розділена віршованим текстом вже на три частини: після першого куплету короткі репліки промовляють Вандаліно та його слуга Тельйо, між другим і третім куплетами введено розгорнутий діалог Вандаліно та Тельйо і невеличкий діалог Альдемаро й Белардо. Достатньо швидкий темп вокального номеру потребує поєднання зв'язного (легато) звуковедення з ясною і чіткою дикцією у співі, водночас імітація ритмічного акомпанементу на гітарі становить додаткові складнощі для виконавця. У цій серенаді артисту необхідно вирішувати завдання, пов'язані із створенням певною мірою комічного образу нареченого, котрий зазнав невдачі, й відповідно застосовувати свої співочі здібності. На наш погляд, М. Майорову вдалося блискуче впоратися з цим завданням.

Використовуючи такі компоненти, як: поєднання близької до мовного голосоутворення естрадної манери співу з темпераментною мелодекламацією, підкреслене *нон легато* у звуковеденні в третьому куплеті (який повторює перший куплет), імітація збудженого акомпанементу на гітарі, навіть «півень», що «раптом» виникає наприкінці другого куплету, — всіма цими елементами артист створює живописний і переконливий образ недолугого претендента на руку молодшої дочки Альберіго. Вельми сприяє створенню необхідного глядацького враження включення у виконання серенади «співу» Тельйо (слуги Вандаліно) наприкінці першого куплету, на словах (російською) «О, выйди, красавица, на балкон!», коли практично розмовний, вокально непривабливий тембр голосу Тельйо надає додаткового комічного штриху образу невдачливого Вандаліно.

Невелика пісня (російською) «Только тот достигнет цели, кто не знает слова — “страх”» звучить у виконанні Альдемаро і Белардо в будинку Вандаліно (лише заспів), а потім на вулиці нічної Тудели. Швидкий

тем,п, звучна динаміка, протиставлення легато в заспіві та нон легато коротких фраз у приспіві, імітація акомпанементу на гітарі (Белардо) створюють образи сміливих і життєрадісних молодих іспанців. У цій пісні голоси артистів звучать доволі наповнено, верхні ноти у фразі (російською) «Стыдится красавица» (Белардо) співаються вільно, «на опорі», що свідчить про використання у верхньому регістрі близької до академічної манери співу. Виконання в слові (російською) «красавица» на останньому складі глісандо доповнює образ Белардо пристрасністю і темпераментністю.

Ліричну пісеньку (російською) «У красотки андалузки...» служниця Флорели Лісена виконує на балконі, займаючись водночас своєю повсякденною роботою (витрушує панський одяг). Красива спокійна мелодія, із розспівами складів, зрідка з мелізмами, доволі непростим мелодійним рисунком — підйомом вокальної лінії наприкінці фраз у завершальних пісеньку тактах, — виконується артисткою Г. Островською легко та вільно, навіть перед останньою фразою переривається її безпосереднім коротким сміхом. У пісні проявляється образ милої та юної дівчини-іспанки. Приємний високий тембр голосу артистки звучить у співучій та м'якій естрадній манері, водночас достатньо округлено, що означає елементи академічної традиції звукоутворення. Наявність таких компонентів, як «округлення» та декотра «опора» співочого звука, зокрема у верхній частині діапазону, у тембральному плані певною мірою наближає виконання Г. Островської до академічної техніки співу, зумовлює, на наш погляд, ту невимушеність, з якою долаються доволі висока для голосу драматичної артистки теситура і вокально-технічні складнощі пісні.

Романс Альдемаро (російською) «Душа озарилась...» вміщує тільки шість рядків, проте відразу створює образ пристрасно закоханого молодого іспанця-дворянина. У музичному аспекті палкість почуттів виражена в цьому номері й мелодійної лінією широкого вокального дихання, і висхідним октавним ходом у першому такті, і значним підйомом мелодії в завершальній фразі романсу. Теплий і одночасно дзвінкий, польотний голос артиста В. Зельдіна звучить натхненно, попри вокальні труднощі, підставою чому слугує застосовувана артистом у цьому номері академічна техніка співу.

Висновки. Таким чином, проаналізувавши виконавську інтерпретацію акторів драми вокальних номерів в екранізації вистави Лопе де Вега «Учитель танців» (1952 р.), визнаний визначним зразком режисерської постановки й акторського втілення класичної іспанської комедії, дійшли наступних висновків.

На драматичній сцені (у жанрі класичної комедії «золотого сторіччя» іспанської драми) вагома роль у розкритті художнього образу пер-

сонажа належить музичному компоненту, зокрема вокальний складовий спектаклю. В екранізованій комедії Лопе де Вега «Учитель танців» (1952 р.) артисти драматичного театру використовують різні манери співу: академічну (В. Зельдін — Альдемаро), естрадну (Л. Добржанська — Фелісьяна, М. Майоров — Вандаліно), а також специфічне поєднання естрадної манери з елементами академічної в одному вокальному номері (переважно на верхній ділянці діапазону) (М. Перцовський — Белардо, Г. Островська — Лісена). Застосовувані під час вистави артистами драматичного театру різні манери співу мають на меті переконливе сценічне втілення персонажів комедії, відповідно до їх художньо-драматичної образності, спрямованості, характеру. Отже, на драматичній сцені акторами можуть бути широко застосовані різні манери співу, використані багатоманітні варіанти поєднання елементів різних манер співу, що зрештою істотно доповнює та збагачує художній образ ролі.

Перспективи подальших наукових досліджень означеної проблематики пов'язані з ґрунтовним та усестороннім аналізом вокального компоненту в драматичних виставах різних жанрів, поглибленою розробкою питань вокально-виконавської інтерпретації у сфері театрального мистецтва.

Список посилань

- Борзенко, В. В. (2010). Юбилей фельдмаршала. Владимир Зельдин — рыцарь светлого образа. *Teatral*. Взято с <http://www.teatral-online.ru/news/2020/>
- Владимир Зельдин отметит день рождения на сцене. Лауреату премии «Звезда театрал» исполняется 101 год. (2016). *Teatral*. Взято с <http://www.teatral-online.ru/news/15136/>
- Лопе де Вега, (1962). *Учитель танцев. Собрание сочинений в 6 томах. Т. 2, с. 5–166. Т. Щепкина-Куперник (перев.)* Москва: Искусство.
- Любимов, Н. (2000). *Неувядаемый цвет. Книга воспоминаний. Т. 1.* Взято из <http://flibusta.site/b/355745/read#t18>.
- Раззаков, Ф. (2008). *Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918–1972.* Москва: Эксмо. Взято из http://mail.e-reading-lib.org/bookreader.php/130087/Razzakov_-_Gibel%27_sovetskogo_kino._Intrigi_i_sporu._1918-1972.html.
- Теплов, Б. (2003). *Психология музыкальных способностей.* Москва: Наука.
- «Учитель танцев» (1952). Взято из <https://www.culture.ru/movies/1492/uchitel-tancev>.

References

- Borzenko, V. V. (2010). Field marshal's anniversary. Vladimir Zeldin is a knight of the light image. *Teatral*. Retrieved from <http://www.teatral-online.ru/news/2020/> [in Russian].

- Vladimir Zeldin will celebrate his birthday on stage. The winner of the award «Star of Theater» turns 101 years old. (2016). *Teatral*. Retrieved from <http://www.teatral-online.ru/news/15136/> [in Russian].
- Lope de Vega, (1962). *Dance teacher. Collection of works in 6 volumes. T. 2. P. 5–166. T. Shchepkina-Kupernik (translat.)*. Moscow: Iskustvo. [in Russian].
- Lyubimov, N. (2000). *Unviable color. Book of memoirs. T. 1*. Retrieved from <http://flibusta.site/b/355745/read#t18> [in Russian].
- Razzakov, F. (2008). *Death of the Soviet cinema. Intrigues and disputes. 1918–1972*. Moscow: Eksmo. Retrieved from http://mail.e-reading-lib.org/bookreader.php/130087/Razzakov_-_Gibel%27_sovetskogo_kino._Intrigi_i_spor._1918-1972.html [in Russian].
- Teplov, B. (2003). *Psychology of musical abilities*. Moscow: Nauka. [in Russian].
- «Dance teacher» (1952). Retrieved from <https://www.culture.ru/movies/1492/uchitel-tancev> [In Russian].

Надійшла до редколегії 10.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.08

УДК 792.071.2.028+791.635-051(045)

І. О. Борис, заслужений діяч мистецтв України, доцент, декан, факультет театрального мистецтва, Харківська державна академія культури, м. Харків

dolla@ukr.net

https://orcid.org/0000-0002-4301-5996

ГОЛОВНІ ЕЛЕМЕНТИ В ОПАНУВАННІ ПРОФЕСІЄЮ АКТОРА ТЕАТРУ ТА КІНО

Виявлено, що основою професії актора є три складові: його організм, тілесна форма, робота головного мозку, думка, емоції, почуття, входження власного «Я» актора у власне «Я» іншої людини, персонажа, сценічного або кінообразу. Розглянуто одні з головних елементів у професії актора — його власне тіло і всі складові організму.

Ключові слова: психофізична дія, акторський тілесний тренаж, емоційно-енергетичне існування, сховані думки.

И. А. Борис, заслуженный деятель искусств Украины, доцент, декан, факультет театрального искусства, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ГЛАВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ОВЛАДЕНИИ ПРОФЕССИЕЙ АКТЕРА ТЕАТРА И КИНО

Виявлено, что в основе профессии актера три составляющие: его организм, телесная форма, работа головного мозга, мысль, эмоции, чувства, входение собственного «Я» актера в собственное «Я» другого человека, персонажа, сценического или кинообраза. Рассмотрены одни из главных элементов в профессии актера — его собственное тело и все составляющие организма.

Ключевые слова: психофизическое действие, актерский телесный тренаж, эмоционально-энергетическое существование, скрытые мысли.

I. O. Borys, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Dean, Faculty of Theater Arts, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE MAIN ELEMENTS IN MASTERING THE PROFESSION OF FILM AND THEATRE ACTOR

The aim of this paper is to develop and create an alternative method of student-actor's work on their physical and emotional-mental composition.

Research methodology includes both general scientific methods of research and specialized in the line of theatre and cultural approaches.

Results. The peculiarity of new training is the system of constant search for the individual components of the actor's own "I" on the development of imagination, energy, feelings and emotions.

The basis of the training includes flora and fauna objects, which helps the actor to regulate the stress during the training and focus on the creative searching result. With the systematic implementation of the main stages of training in daily

learning, new skills are formed, such as the release of clips, the formation of an organic manner of playing on stage, the absence of stamps, the flexibility of the emotional system and others.

Each student can independently improve the training, which gives the opportunity to relieve stress and focus on the creative work. The elements of the training turn the lessons into a continuous process, maximizing concentration without undue stress. Continuous appeal to the work of the imagination helps to improve the work of the brain and physical well-being of students.

Novelty of this paper is to change the emphasis in professional training in working with students. The formation of new stages before the transition to the study of realistic and psychological system helps in the training of the actor's organic work on stage.

The practical significance is in using new universal training elements of flora and fauna for educating the new generation of actors, who will be competitive in the contemporary art and media field.

Keywords: *psychophysical action, actor's physical training, emotional and energetic existence, hidden thoughts.*

Постановка проблеми. Логічне сприйняття світу реальності за допомогою законів аналізу вчинків, почуттів, думок — це надзвичайно широка палітра діяльності людини, але вона не повинна стати домінантною в професії актора. Людина-актор, постійно пізнаючи у своїй щоденній роботі навички логічного і нелогічного чуттєвого сприйняття світу, змушена створювати для себе власний метод та вміння переходити з однієї стадії діяльності в іншу.

Сучасний актор не просто перевтілюється в інших людей, він є носієм ще невідомої до часу його появи у виставі інформації про людину не в сюжеті драматургічного твору чи сценарію, а в понятті зіставлення реальної людини і вічної природи існування.

Саме таким є головний стрижень, на якому базується метод емоційно-енергетичного існування актора в середовищі невидимого, проте створеного законами паралельного світу.

Образне мислення — це мислення в реальному житті, перетворене на ірреальне. Образи — знаки фантазії та уяви людини.

Щоденне перебування в реальному житті для актора — це вміння спостерігати за середовищем існування, постійно змінювати його, за допомогою фантазії та уяви власним «Я» перебувати в ньому.

Мета статті — розглянути головні елементи в опануванні професією актора театру та кіно.

Виклад основного матеріалу дослідження. Постійно в професії актора поряд існують дві категорії та два поняття — творчість і ремесло. Творчість — постійний процес, наявний у професії актора протягом усього творчого життя, це підпорядкування всього особистого в реальному житті безперервному плину життя під час акту творчості. Акт

творчості — це не простий результат існування актора у виставі чи кінофільмі, а створення в реальному житті особистого індивідуального творчого процесу. Актор, на відміну від інших творчих професій, створює режим щоденного індивідуального існування своєї особистості. Звичайно, кожен особисто знає свої позитиви і негативи, плюси і мінуси, недоліки й досягнення. Обираючи в режимі щоденного життя спосіб існування, актор усвідомлює, скільки йому потрібно часу на усунення своїх недоліків.

Індивідуальність актора — світ носія інформації, закладеної в його особистості. Щоденно вдосконалюючи інформаційне пізнавальне поле особистості, актор дедалі більше наближається до розуміння своєї професії. Рекомендується акторові зі щоденної інформації відбирати ту, яка потрібна його професії. Слід щоденно розвивати інтелектуальне і ерудоване поле, удосконалюючи спосіб мислення, розуміння власного «Я» в середовищі людей і природи, а також контролювати й керувати своїми емоціями.

Творчість — безкінечний процес у житті актора. Він існує доти, доки існує саме його життя. Ремесло, без якого немислима професія актора, — це засоби, за допомогою яких відбувається творчий процес. Володіння ремеслом необхідне на етапі формування індивідуального власного «Я» актора. Таким чином, творчість — це постійний процес, а ремесло — засоби його втілення.

У реальності професійного актора існує життя — сукупність всіх людських стосунків та природних явищ навколишнього середовища. Актори не зможуть опанувати паралельний спосіб мислення доти, доки не створять у власному житті ірреальне існування. Актор залежний, як і будь-яка людина, від багатьох навколишніх причин існування, але в цьому і полягає його здатність, на відміну від багатьох інших професій, створити в повсякденному житті свій неповторний ірреальний світ. Тут його спіткатимуть надзвичайно складні випробування. Оточення не любить людей із власним «Я», кожен хоче бачити те, що хоче бачити, і кожен бажає впливати на іншу людину так, як хоче впливати. Актор не може залежати ні від кого, він сам повинен творити своїми тілом і душею. Тому не можна реагувати і сприймати реальне оточення таким, яким воно існує, є насправді. Постійне перебування в реальному житті — це тільки його дослідження. Виходячи на сцену чи виконуючи роль у кінофільмі, актор знає ціну реальному життю, розуміє, що таке стосунки матеріалізованого світу, але він не повинен розчинятися в них, а створювати нове невидиме іншим паралельне життя.

Актор — це професія, яка відтворюється існуючими законами техніки і технології у двох напрямках вираження її в процесі акту творчості.

Тіло актора — головний візуальний ряд вираження і, відповідно, сприйняття акту творчості. Душа, свідомість, емоції, почуття — узагальнення поняття внутрішнього виразника психічного та емоційно-енергетичного в процесі акту творчості. Сценічний або кінообраз в акті творчості актора — цілісний результат роботи тіла і його свідомості. Сценічний образ створюється тільки тоді, коли завершується сам акт творчості актора, тобто це результат перебування актора під час вистави, кінозйомок та інших форматів творчості. Шлях до сценічного або кінообразу — надзвичайно кропітка і складна щоденна праця як над своїм тілом, так і свідомістю власного акторського «Я». Колись давні греки говорили: «Сила дана людині від природи, але її не можна використовувати проти самої природи». Отже, перша формула: моє тіло — це мій камертон, моя тональність у професії.

Знання про власне тіло актора як про головний інструмент професії саме по собі унікальне і універсальне. Унікальність професії актора полягає в тому, що його організм і є інструментом техніки та технології в роботі над створенням сценічного або кінообразу, а універсальність — використання всіх складових організму власного «Я» актора для досягнення головної мети — художнього осмислення реальності та її відтворення засобами власного «Я». У будь-якій іншій професії жива людина користується знаннями і можливостями опанування професії через певний інструментарій — музичний інструмент, кольори фарб, написання текстів, знання технологій передачі інформації через телебачення, радіо, інші засоби виразності в гуманітарній сфері, подібні інструментарії існують і в професійних галузях архітектури, будівництва, сільського господарства, геології, археології, кулінарії тощо. Дослідження професії актора потребує саме первинних знань про власний організм і всі його можливості.

Організм живої мислячої людини, як розуміння власного «Я» актора, — цілісна біологічна система, що складається з клітин, тканин, органів та їх груп. Тіло людини поділене на певні частини і ділянки, у яких розташовані органи, м'язи, судини, нерви тощо.

Номо sapiens, людина, котра думає, для власного «Я» актора стає надзвичайно важливим чинником, оскільки саме думка, яка народжується в головному мозку людини, у професії актора набуває первинного значення впливу на весь процес у роботі над майбутнім сценічним або кінообразом.

Головний і спинний мозок — центри сигнальної системи людини. Від них до всіх частин тіла відходять нерви, які утворюють нервову систему. Вона водночас з'єднує всі частини тіла з головним мозком і забезпечує їх взаємодію. Головний мозок поділяється на певні ділянки,

відповідальні за конкретні види діяльності, що дозволяє йому функціонувати як єдине ціле.

Дослідження і вивчення анатомії та фізіології живої мислячої людини для професійних акторів є надзвичайно важливим і першочерговим завданням для засвоєння процесу роботи над майбутнім сценічним чи кінообразом.

Для пізнання тіла та всіх його функцій власного «Я» актора існують конкретні вправи, тренінги, які актор щоденно розробляє. Передусім власне «Я» актора — це його індивідуальність, і пізнання її як поняття «моє тіло — мій інструмент вираження внутрішнього, прихованого психічного стану». Пізнання власного тіла розпочинається від голови та шиї з відповідними тренінгами і вправами м'язів, анатомії індивідуальності актора. Наступний етап — руки від пальців до плечей, далі ноги від кінцівок до тазостегнової частини. І «саме тіло», з усіма його частинами. Відповідно, кожна з вищезазначених частин потребує своїх тренінгів і вправ для пізнання власного «Я» і його вдосконалення.

Актор, будучи живою істотою, частиною природи, Всесвіту (Universe), працюючи в тренінгах і вправах над пізнанням власного «Я» тіла, паралельно входить, спочатку частинами тіла, а потім і всім тілом за допомогою відповідних вправ та тренінгів в інші живі частини як існуючої природи, так і штучно створеного людьми середовища існування. Це входження власного «Я» тіла в інші частини навколишнього середовища, природного і штучно створеного людиною, відбувається за допомогою окремих частин тіла та всього тіла. Тіло власного «Я» людини складається з двох площин:

- саме тіло (голова, руки, ноги, тулуб, цілісність тіла);
- душа (мозок, мислення, емоції, почуття, різноманітні рефлексії).

Відповідно, усі частини тіла і тіло загалом власного «Я» актора належать до найрізноманітніших стихій природи: вода, земля, вогонь, пісок, болото, камінь, дерево тощо. Усе тіло актора та всі його частини повинні під час входження у вищезазначені частини природи не просто розчинитися в них, а навпаки — стати як окремими частинами тіла, так і всім тілом, часткою частини природи.

Подальший цикл — входження у флору та фауну існуючого навколишнього середовища. Тіло актора та всі його частини «входять» у живі найрізноманітніші організми та істоти флори і фауни. Частини тіла актора та все тіло, зустрічаючись із живими організмами й істотами флори і фауни, намагаються стати частиною їхнього «Я». Цей процес надзвичайно важливий саме на початковому етапі пізнання професії актора, його техніки і технології з метою досягнення паралельного світу існування у створеному середовищі майбутньої вистави чи кінофільму.

Тілесний тренаж:

Перебування в середовищі існування на конкретному просторі або біля води чи зеленого масиву (спецодяг);

Вправи від підшов стопи, пальців, м'язів, поступово від коліна, таза, тулуба, із вправами ніг та тулуба, вправи м'язів рук.

Цей фрагмент фізичного тренінгу в різних варіантах виконується від 10 до 20 разів, закінчується вправою «*кнут*».

Обов'язково постійно контролювати тиск та пульс. Під час фізичних і психофізичних вправ тіла повинен бути цифровий тренаж як цифровий варіант руху згори донизу.

Існує в літературно-художньому джерелі поняття величезної поліфонії людських творчих надбань за весь період розвитку цивілізації.

Професія актора тому і називається акторською психофізичною дією та логічним або емоційним вчинком, який можна спостерігати в конкретному просторі та часі в живому втіленні, що вже відбувається в цей момент і тільки один раз. Неповторність — це велика відповідальність перед собою і перед тими, хто на тебе дивиться. Відповідальність людини-актора — певна місія реального земного життя. Актор — професіонал від Бога, а не від набутих навичок ремесла. Актор — місіонер, він несе ідею під назвою ідея духовності природи власного і чужого «Я».

Таким чином, актори, поступово вбираючи від реального життя всі негативи і позитиви існування власного «Я», вивчаючи дійову особу, героя, персонажа літературно-художнього джерела, зрозумівши перебіг думок автора літературно-художнього джерела щодо героя, намагаються самі стати частиною реального існування персонажа літературно-художнього джерела в часі і просторі подій, що запропонував автор. Тут важливе власне «Я», яке перебуває в реальному житті актора, обов'язково зіставити із власним «Я» героя, котрий перебуває в реальному житті літературно-художнього джерела. Зіставлення відбувається як на раціонально-психологічному, так і емоційно-дійовому рівні. Ці два шляхи для актора в його індивідуальній роботі над роллю потребують повної віддачі негативу і позитиву, набутих у реальному житті. Що це означає? Здатність актора, як живої людини, вбирати весь цикл подій життя, змушує його одночасно бути реципієнтом і донором власного «Я». Донор — це імунітет захисту власного «Я» актора від реальності, реципієнт — вбирач усього комплексу життя.

Людське «Я» у своєму житті кожної миті перебуває в певному середовищі існування. Актор, безперечно, перебуває на етапі переходу від існування власного «Я» до «Я» іншої людини.

Середовище — це перебування людини в системі контакту власного «Я» актора в просторі і часі з іншими людьми, оточенням живих і

неживих предметів (світло, фактура, запах, індивідуальна чуттєвість сприйняття і точності перебування в конкретному часі та просторі). Актор, живучи в такому середовищі у своїх імprovізаціях, вправах, намагається помістити власне «Я» в надзвичайні ситуації перебування в просторі і часі.

Ця правда реакції мислення, схованих думок, чуттєвості повинна мати характер аналізу власного «Я».

У процесі виконання таких вправ актори обов'язково проговорюють уголос сховані думки. Сховані думки в імprovізаційних вправах на певні сюжети в реальному середовищі існування мають бути точні за думкою, вчинком, емоцією. Це аксіома під час входження актора власним «Я» в «Я» іншої людини.

Чим більше різноманітних сценічних імprovізацій, тим точніше актор опановує майбутній сценічний образ.

Подолавши етап правди проживання в середовищі існування, актор поступово розпочинає опанування життя у власному «Я» іншої людини. Наступний етап подібний до попереднього, але з додаванням нових понять техніки і технології. Передусім це стосується способу мислення власного «Я» і входження в нього способу мислення іншої людини. Як це відбувається? Перші ознаки техніки в способі мислення іншої людини — це поява у схованих думках власного «Я» актора невидимих проблем іншої людини. Тобто актор проговорює в сценічних імprovізаціях сховані думки власного «Я» персонажа, які раптом обриваються, і в них входить текст, запропонований автором, що виголошується вголос. Саме сховані думки, що існують поза виголошенням авторського тексту, і стають рушійними силами проблеми, яку потрібно вирішувати персонажіві.

Наведемо приклад: людина їде в потязі, спілкується з пасажирками. Раптом якась візуальна деталь зупиняє діалог, і людина починає згадувати певний епізод життя, який мучить її протягом тривалого часу. Ця проблема вривається у свідомість і мислення тоді, коли людина продовжує вести діалог. У результаті людина виходить у тамбур і залишається там наодинці із собою. Таким чином, цей епізод життя чи проблема стають її схованими думками.

Висновки. Організм актора — один з основних інструментів у роботі над створенням сценічного образу. Тому першочерговим завданням майбутнього актора є пізнання власного тіла, анатомії та фізіології, а також душі, мислення, емоцій, почуттів, рефлексій. Важливим також постає дослідження власного і чужого «Я», опанування технік мислення.

Надійшла до редколегії 10.01.2020 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.09>

УДК 784

А Гудаму, аспірант, кафедра теорії та історії музики, Харківська державна академія культури, м. Харків

heibaobao666@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1337-7128>

АКАДЕМІЧНЕ ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИКОЛОГІЇ

Розкрито провідні вектори музично-теоретичного дослідження китайського вокального мистецтва академічного напрямку на сучасному етапі. Зазначено, що активізація музикознавчого осягнення китайської вокальної музики зумовлена її інтеграцією у світовий художній простір та інтернаціоналізацією вокальної освіти. Виявлено, що сучасна музикологія зосереджена на питаннях специфіки вокального виконавства і фахової вокально-академічної освіти в Китаї, розкритті особливостей мистецького синтезу академічного й народного співу в музиці цієї країни, а також прогнозуванні шляхів розвитку національної репрезентації стилю *bel canto*.

Підкреслено скерованість на подолання в китайській вокальній царині методико-педагогічних і виконавсько-технічних проблем та виявлення особливостей виконавства видатних китайських співаків.

Ключові слова: *вокальне мистецтво Китаю, вокальне виконавство, традиція bel canto, академічний спів, професійна вокальна освіта.*

А Гудаму, аспирант, кафедра теории и истории музыки, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКОЛОГИИ

Раскрыто ведущие направления музыкально-теоретического исследования китайского вокального искусства академического направления на современном этапе. Отмечено, что активизация музыковедческого постижения китайской вокальной музыки обусловлена ее интеграцией в мировое художественное пространство и интернационализацией вокального образования. Выведено, что современная музикология сосредоточена на вопросах специфики вокального исполнительства и специального вокально-академического образования в Китае, аспектах раскрытия особенностей художественного синтеза академического и народного пения, а также прогнозирования путей развития национального *bel canto*. Подчеркнута направленность на преодоление в китайской вокальной сфере методико-педагогических и исполнительских проблем и выявление особенностей исполнительства выдающихся китайских певцов.

Ключевые слова: *вокальное искусство Китая, вокальное исполнительство, традиция bel canto, академическое пение, профессиональное музыкальное образование.*

A Hudamu, postgraduate student, Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

CHINESE ACADEMIC VOCAL ART IN THE CONTEXT OF MODERN MUSICOLOGY

The aim of this paper is to clarify the current state of musicological research of academic vocal art in China.

Research methodology. The author uses the logic and analytical method and system approaches to analyze current research on a wide range of issues regarding the specific nature of academic vocals in China.

Results. The analysis of modern intelligence on its specific character and history enables to distinguish the following leading lines of research: 1. revealing the features of professional vocal academic education — the importance of national traditions, aesthetic ideas of prominent figures of Chinese culture, ideological components; focus on the spiritual development of the singer's personality; systemic; the importance of influence of foreigners, in particular Russian, Soviet, performers and teachers; 2. understanding of performance issues related to the internationalization of vocal education, the specific features of the Chinese language, the distinction of intonation status in the musical thinking of East and West, the synthesis of academic and national singing, and the formation of Chinese folk-academic singing; 3. forecasting the ways of development of the bel canto national school and overcoming methodological and pedagogical and performing issues; 4. the coverage of a circle of performance receptions caused by the synthesis of folk and academic vocals; intensifying attention to the study of the peculiarities of the performance of prominent Chinese vocalists; 5. creating panoramas of outstanding Chinese bel canto figures.

Novelty of this paper is to identify the leading vectors of musicological research specificity and ways of development of Chinese academic vocal art in the systematic unity of performing and pedagogical and methodological aspects.

The practical significance is to complement and deepen the ideas on the features of Chinese vocal art, the ways of its development and interrelations with the world art in the context of modern culture.

Keywords: *China's vocal art, vocal performance, bel canto tradition, academic singing, professional music education.*

Постановка проблеми. Плюралістичність, як атрибутивна ознака культурного простору початку ХХІ ст., у межах наукової рефлексії віддзеркалюється в інтенсифікації досліджень взаємовпливу національних художніх культур та модифікування традиційних настанов за умов глобалізаційних впливів, зокрема до питань феноменології китайської вокальної школи як самостійного явища національного мистецтва, що увібрало традиції європейського стилю bel canto та набуло власних ознак.

Актуальність та важливість висвітлення цієї проблематики зумовлена активною інтеграцією китайського вокального мистецтва у світовий художній простір, а також потребою в осмисленні особливостей

співвідношення в ньому традиційного та новаційного начал, розкритті виконавських стилістик тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікації засвідчує наявність у сучасній музикології, зокрема українській, немало праць, присвячених історичному розвитку академічного вокалу в Китаї та його сутності. Проте невирішеними раніше частинами загальної проблеми є формування цілісного, системного музикологічного уявлення щодо специфіки китайського вокально-академічного мистецтва в синхронії та діахронії, в єдності методично-педагогічних, виконавських настанов та репертуарних орієнтирів. Зважаючи на це, узагальнення досвіду, накопиченого в означеній сфері, є важливим теоретичним та практичним завданням сучасної музикології.

Мета статті — висвітлити сучасний стан музично-теоретичного дослідження академічної вокально-виконавської практики в Китаї, що слугуватиме доповненню та поглибленню уявлень щодо особливостей китайського вокального мистецтва початку ХХІ ст., шляхів його розвитку та взаємозв'язків зі світовим мистецтвом. Це також становить підґрунтя для теоретичного осягнення й обґрунтування специфіки сучасного культурного простору, взаємовпливу національних культур, становлення та самореалізації нового універсального образу творчої особистості виконавця-вокаліста, його інтеграції в різні історичні, національні, стильові та культурні контексти за умов сучасного полілогу культур.

Виклад основного матеріалу дослідження. Чинниками уваги науковців до питань історії та специфіки китайського *bel canto* є глобальні зміни виконавських орієнтирів національного вокального мистецтва, яке за історико-культурних причин тривалий час поставало в замкненому «ореолі» національної унікальності китайської опери. Яскраві виступи китайських вокалістів на світових оперних сценах й численних фестивальних імпрезах, інтенсивність «освітньої міграції» за умов академічної мобільності та транскордонної освіти (Тарапата-Більченко, 2018, с. 63) в межах наукової рефлексії актуалізують та водночас проблематизують питання феноменології національного вокально-академічного мистецтва та його фундаментальної основи — фахової вокальної освіти.

Її специфіку науковці вбачають у декількох аспектах: 1) збереженні бази на ідеях Конфуція, естетичних поглядах Кан Ювея, Лян Цічао, сутнісних основ національної культури; 2) важливості ідеологічної (Ян Бо, 2016, с. 10–11), духовної складових (Яо Ямін, 2017, с. 174) та «розуміння значення мистецтва як засобу гармонізації людини та природи і соціуму» (Фань Чженьсюань, 2017, с. 130); 3) спрямованості на «самовдосконалення, виховання чесноти, нормативної поведінки» (Сяньюй

Хуан, 2012, с. 158), виховання «високих моральних та естетичних якостей» (Яо Ямін, 2017, с. 174); 4) системності — зв'язку вокально-технічного, вокально-виконавського, концертно-виконавського компонентів (Хань Кай, 2017, с. 16).

Висвітлюючи еволюцію китайської вокальної освіти (Ян Бо, 2016, с. 66–116), з самих джерел, що сягають XVI ст. до н.е. (Фань Чженьсюань, 2017, с. 125), дослідники пов'язують її особливості із синкретичним, об'єднаним спрямуванням, пріоритетом сольного, унісонно-ансамблевого виконавства (Фань Чженьсюань, 2017, с. 125) та народної пісні (Чжау Лі, 2015, с. 304). Акцентуючи на важливості у формуванні національної школи *bel canto* та вокальної освіти проникнення академічної вокальної практики та загалом європейської музичної традиції з кінця XVIII ст. (Лі Мін, 2018, с. 159), діяльності іноземних, російських, радянських педагогів та виконавців, науковці доходять висновків щодо їхнього спадкоємного зв'язку з системою музичної освіти СРСР (Сун Яньїн, 2014, с. 71–73).

Увагу науковців також привертають проблеми сучасного китайського вокального мистецтва та системи фахової вокальної освіти за умов освітньої інтернаціоналізації, які актуалізують теоретичне узагальнення «конкретизації управлінських, психолого-педагогічних та дидактичних особливостей організації навчального процесу; а загалом — філософського осмислення викликів та стимулів розвитку вітчизняної музичної освіти в умовах інтернаціоналізації освітнього простору» (Тарапата-Більченко, 2018, с. 63).

Ментальні складнощі науковці вбачають у притаманному китайській музичній освіті пієтеті Вчителя, що детермінує у сфері мистецько-освітньої комунікації домінування принципу наслідування-копіювання та «імперативно-декларативного, авторитарного стилю» (Тарапата-Більченко, 2018, с. 66). Музикознавче осмислення цих ознак фахової освіти — запорука усунення певного дисонансу у творчій позиції вокалістів Китаю, зумовленого імпровізаційністю китайського народного співу, канонічністю традицій національної опери та сучасною свободою митця, його спрямованістю на максимальне самовираження творчої індивідуальності.

Суттєвим чинником ускладнення інтеграції китайської вокальної школи й освіти в сучасний художній простір дослідники вважають мовну специфіку та відмінність статусу інтонації в системах музичного мислення Сходу та Заходу. На думку науковців, наслідком суперечності «між тональною системою китайської мови та інтонаційною природою музики» (Тарапата-Більченко, 2018, с. 66) для китайських вокалістів є ментально та мовно зумовлені складнощі виразного інтонування,

які потенційно можуть спричинити загрозливу орієнтацію на технічну досконалість (Тарапата-Більченко, 2018, с. 67).

Інтернаціоналізація музичної освіти в контексті наукової рефлексії зумовлює порівняльний аналіз світової та китайської музичної, зокрема вокальної, освіти (Ден Кайюань, 2018) та осмислення притаманних їм виконавських нюансів. Одним із головних та проблематичних завдань вокальної педагогіки Китаю науковці вважають «вироблення методики освоєння специфічного прийому “китайського бельканто”, основного на синтезі академічних і національних прийомів» (Ден Кайюань, 2018, с. 3). Водночас як чинники, що ускладнюють формування національних методико-педагогічних настанов, науковці позиціюють такі елементи національної фахової вокальної освіти, як закритість, орієнтованість передусім на підготовку соліста-вокаліста, домінування теоретичного компонента (Яо Ямін, 2017, с. 174-175), переважну орієнтацію на «народну манеру співу, для якої характерні піднята гортань і пронизливе головне звучання» (Яо Ямін, 2017, с. 175), що не відповідає принципам *bel canto*. Певні суперечності виникають у зв'язку з усталеною виконавською стилістикою національної опери — напружене звучання, перевага головного резонатора та затиснена гортань (Ян Бо, 2016, с. 28).

Науковці також цікавляться проблематичними питаннями в китайській версії *bel canto* сучасного «балансу» національних традицій та світових тенденцій, а також співвідношення академічного вокалу з народним співом та мистецтвом китайської опери (Ян Бо, 2016, с. 41-50). Констатуючи синтезуюче спрямування сучасного мистецтва *bel canto* в Китаї, дослідники відзначають його «сильні» сторони, зокрема «посилення інтонаційної виразності, яка сприяє відображенню характерів та ідей нової епохи» (Ганул, Ли Эр Юн, 2013), та «слабкі» — втрату традиційної манери співу, зменшення «уваги до точності інтонування слова, яке абсолютизується в традиційних манерах співу» (Ганул Н. Г., Ли Эр Юн, 2013).

Осмислюючи специфіку сучасного функціонування *bel canto* в художньому просторі Китаю, науковці доходять висновку про його модифікуючий вплив на народне вокальне мистецтво, що зумовлює формування особливого типу китайського народно-академічного співу. У ньому «під впливом європейської традиції бельканто були запроваджені змішані прийоми виконання, які відповідають сучасним естетичним поглядам і національним мовним особливостям» (Ли Эр Юн, 2018, с. 207).

Подальші шляхи розвитку репрезентації школи *bel canto* в китайській музиці науковці пов'язують з органічним синтезуванням національного та світового досвіду та вирішенням методично-педагогічних та виконавських проблем. Особливо значущими серед них дослідники вважають: 1) відпрацювання методики постановки голосних звуків

(через суттєві фонетичні нюанси китайської мови, зокрема наявність носових голосних, відсутність сполучень приголосних), забезпечення прикритої, заокругленої артикуляції голосних під час вокалізації; 2) адаптації принципів *bel canto* до фонетичної специфіки китайської мови; вдосконалення звуковедення *legato* та перекладів вербальних текстів європейськими мовами, які забезпечать точність збігу логіки мелосу та тонової логіки слів у виконанні саме китайськими вокалістами; 3) формування нової моделі сценічної поведінки на основі збереження національних традицій виконавства та сучасних світових новацій (Ян Бо, 2016, с. 33–64).

У полі уваги науковців перебувають і складнощі опанування китайськими вокалістами творів західноєвропейської традиції, детерміновані особливостями артикуляції китайської мови, стабільністю національних виконавських традицій, зокрема особливостями співацького дихання та формування художнього образу (Пан На, 2010, с. 89).

Актуальним напрямом дослідження китайської академічної школи є формування уявлень щодо її виконавських орієнтирів. Підкреслюючи значущість у них камерної творчості сучасних композиторів Китаю, дослідники пов'язують особливості її виконавської репрезентації з синтезом академічного народного співу (Ван Хонтао, 2016, с. 13; Хань Кай, 2017, с. 10). Їх конкретними проявами є, зокрема, такі виконавські прийоми: «а) введення спеціальних звуків (тонів), які доповнюють мелодичний малюнок, з метою надання співу особливого колориту та своєрідності; б) прикрашення мелодії (звукові комбінації у вигляді форшлагів, мордентів, об'єднання / розмежування звуків штрихами *legato* / *staccato*, а також вібрато та *glissando* на окремих звуках)» (Ван Хонтао, 2016, с. 13), а також поєднання аріозності та декламаційності, імпровізаційності та орнаменталізації мелодики (Хань Кай, 2017, с. 15).

У музикознавчому дослідженні китайської версії *bel canto* на сучасному етапі значущості набуває й «персональна» царина — останні розвідки демонструють спрямованість на створення масштабної панорами постатей китайського мистецтва академічного вокалу (Ян Бо, 2016, с. 120–151), висвітлення виконавської стилістики таких співаків, як Гуан Ян, Шень Ян, Лян Нін, Дільбер Юнус, Юнь Чень-Є, Ляо Чаньюн, У Біся, Чжен Цзін тощо в контексті специфіки сучасного вокального конкурсного руху (Сун Яньїн, 2018, с. 111–155).

Висновки. Динамізація музикознавчого осягнення феноменологічної специфіки стилю *bel canto* в його китайській репрезентації, резонуючи з активністю його репрезентації у світовому культурному просторі, виявляється у формуванні таких провідних дослідницьких спрямувань:

1. Висвітлення еволюції та особливостей фахової вокально-академічної освіти, які науковці пов'язують із: значущістю національних

традицій, естетичних ідей видатних діячів китайської культури, ідеологічної компоненти; спрямованістю на забезпечення духовного розвитку творчої особистості виконавця; системністю; важливістю впливу іноземних, зокрема російських, радянських виконавців та педагогів;

2. Осмислення історико-культурно, ментально зумовлених проблем виконавства, пов'язаних із інтернаціоналізацією вокальної освіти, специфікою китайської мови, відмінністю статусу інтонації в музичному мисленні Сходу та Заходу, синтезуванням прийомів академічного та національного виконавства (народного співу та мистецтва китайської опери), значущістю впливу на народне мистецтво вокалу та формуванням особливого типу китайського народно-академічного співу;

3. Прогнозування подальших шляхів розвитку національної школи *bel canto* та додання пов'язаних із ними вирішенням проблем методики та виконавства (артикуляції, звукодобування, звуковедення, формування нової моделі сценічної поведінки);

4. Висвітлення панорами виконавських прийомів, пов'язаних із характерним синтезом академічного та народного вокалу;

5. Висвітлення особливостей виконавства видатних співаків Китаю.

Перспективи подальших розвідок, на наш погляд, полягають у дослідженні особливостей синтезування принципів академічного та народного вокального виконавства в контексті китайської версії *bel canto*, зокрема у творах сучасних китайських композиторів.

Список посилань

- Ван Хонтао (2016). *Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных поэтов)* (Автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения: 17.00.02). Белорусская государственная академия музыки.
- Ганул, Н. Г., Ли Эр Юн (2013). Вокальная педагогика в Китае: пути взаимодействия национального и европейского. *Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст.*, 7, 214–218. *Белорусский государственный университет культуры и искусств*. Взято с <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/2120/VOKAL'NAYA%20PEDAGOGIKA%20V%20KITAЕ.pdf;jsessionid=1DBB67102CB68F7E02C1B1CDBD48F298?sequence/>
- Ден Кайюань (2018). *Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика*. (Дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
- Лі Мін (2018). Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця XVIII — першої половини XX ст. *Культура України*, 61, 157–166.

- Ли Эр Юн (2018). Особенности претворения народных вокальных традиций в современном музыкальном искусстве Китая. *Научные труды Белорусской государственной академии музыки*, 43, 206–214.
- Пан На (2010). Європейська вокальна спадщина в педагогічній проєкції. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 7 (9), 83–90.
- Сун Яньин (2018). *Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая. (Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.03)*. Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко. Взято с <http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2016/03/dyssertacyja-sun-janyn.pdf>.
- Сун Яньин (2014). Музична освіта в Китайській Народній Республіці в другій половині ХХ ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 32, 72–80.
- Сяньюй Хуан (2012). Система музыкального образования в Китае. *Вестник СПбГУКИ*, 2 (11), 155–159. Взято с <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-muzykalnogo-obrazovaniya-v-kitae/viewer>.
- Тарапата-Більченко, Л. (2018). Вища музична освіта України: виклики та стимули китайської освітньої міграції. *Вища освіта України*, 4, 62–68.
- Фань Чженьсюань (2017). Основні тенденції розвитку музичної освіти Китаю: поєднання традицій та інновацій. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*, 48, 121–134.
- Хань Кай (2017). *Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та теоретичний аспекти (Автореф. дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03)*. Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка.
- Чжау Лі (2015). Гуманістичні основи підготовки майбутніх співаків з КНР в системі української музичної освіти. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*, 12, 302–309.
- Ян Бо (2016). *Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы (Дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02)*. Нижегородская государственная академия музыки им. М. И. Глинки. Взято с <https://dlib.rsl.ru/01008780306>.
- Ю Ямін (2017). Вокально-педагогічна освіта Китаю та її значення для самоорганізації навчального простору китайських студентів. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*, 1 (87), 173–177.

References

- Wang Hongtao (2016). *The embodiment of poetic text in chamber vocal music by Chinese composers (based on material of Art Songs set to ancient poetry)*. Extended abstract of Candidate's thesis. Minsk. [in Russian].
- Ganul N. G., Li Jer Jun (2013). Vocal pedagogical in China: ways of interaction between national and European. *Cultura. Nauka. Tvorchestvo*, 7, 214–218. Retrieved from: <http://repository.buk.by/bitstream/handle/123456789/2120/>

- VOKAL'NAYA%20PEDAGOGIKA%20%20KITAE.pdf;jsessionid=1DBB67102CB68F7E02C1B1CDBD48F298?sequence=1. [in Russian].
- Deng Kaiyuan (2018). *Chamber-vocal miniature in the works of Chinese composers of the 1980s and 90s: Genre style*. Extended abstract of Candidate's thesis. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Li Ming (2018). The reception of European opera art in Chinese music culture of the late 18th—early 20th century. *Cultura Ukrayiny*, 61, 157–166. [in Ukrainian].
- Li Jer Jun (2018). Features of the implementation of folk vocal traditions in contemporary music art in China. *Nauchnye trudy Belorusskoy gosudarstvennoy akademiyi muzyki*, 43, 206–214. [in Russian].
- Pan Na (2010). European vocal inheritance in the pedagogical projection. *Pedagogichni nauky: teoriya, istoriya, innovatziyni tehnologiyi*, 7 (9), 83–90. [in Ukrainian].
- Sung Yanying (2018). *Integration of European singing traditions into vocal school of China*. Candidate's thesis. Lviv: LNMA. Retrieved from <http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2016/03/dyssertacyja-sun-janyyn.pdf>. [in Russian].
- Sung Yanying (2014). Musical education in Republic of China in the second half of 20th century. *Naukovi zbirkyy Lvivskoyi nationalnoyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenko*, 32, 72–80. [in Ukrainian].
- Xian Yu Huang (2012). System of musical education in China. *Vestnik SPbGUKI*, 2, 155–159. Retrieved from <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-muzykalnogo-obrazovaniya-v-kitae/viewer>. [in Russian].
- Tarapata-Bilchenko, L. (2018). Higher music education in Ukraine: challenges and incentives of Chinese educational migration. *Vyzha osvita Ukrayiny*, 4, 62–68. [in Ukrainian].
- Fan Zhenxuen (2017). The main trends in Chinese musical education in the 20th century: the combination of traditions and innovations. *Zasoby navchalnoyi ta naukovo-doslidnoyi roboty*, 48, 121–134. [in Ukrainian].
- Han Kai. *The phenomenon of chamber vocal performance in the interaction between Ukrainian and Chinese national schools: historical and theoretical aspects*. Candidate's thesis. Sumy: SSPU named after A. S. Makarenko. [in Ukrainian].
- Zhau Li (2015). Humanistic basis of teaching of future singers from China in Ukrainian musical education. *Problemy pidgotovky suchasnogo vchytela*, 12, 302–309. [in Ukrainian].
- Yan Bo (2016). *Dynamics of development of professional solo singing in China: education, pedagogical and performing principles*. Extended abstract of candidate's thesis. Nishniy Novgorod. [in Russian].
- Yaming Yao (2017). Vocal-pedagogical education in China and its meaning for self-organization of training space of Chinese students. *Visnyk Zhitomirskogo derzhavnogo universitetu imeni Ivana Franka. Pedagogichni nauky*, 1 (87), 173–177. [in Ukrainian].

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.010

УДК 792.82.071.2.028Попеску(477)“1960/1990”(045)

О. І. Карандеєва, аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ

elena_ballerina@ukr.net

https://orcid.org/0000-0002-1550-8996

СЦЕНІЧНІ ЗДОБУТКИ Т. ПОПЕСКУ (1935–2008) У ПРОЦЕСАХ ЕВОЛЮЦІЇ ЧОЛОВІЧОГО ТАНЦЮ НА УКРАЇНСЬКІЙ БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ

Розглянуто творчі досягнення народного артиста України Т. К. Попеску на академічній балетній сцені в період 1960–1990 рр., коли на ній працювали представники післявоєнного покоління та відбувалася зміна балетмейстерських епох — від хореодрами до симфонічного танцю. Досліджено роль першого педагога Т. Попеску в Київському хореографічному училищі К. В. Тихомирова (представника школи А. Ваганової) у мистецькому становленні майбутнього прем'єра української балетної сцени, а також подальший вплив петербурзької школи академічного балету в особі педагога-репетитора В. Камінської, балетмейстера-постановника С. Шеїної та майстрів ленінградсько-петербурзької сцени Н. Дудинської та К. Сергеева. Проаналізовано зокрема виконання Т. Попеску таких знакових для українського балету партій, як Дон Жуан (однойменний балет на музику В. Губаренка), Хуліган («Панночка та Хуліган» на музику Д. Шостакович), Спартак (однойменний балет А. Хачатуряна) та ін.

Ключові слова: *український балет 1960–1990 рр., традиції А. Ваганової, балетний дует С. Коливанова — Т. Попеску, творчість Т. Попеску, культурний герой у балеті, соціокультурні критерії чоловічого танцю.*

Е. И. Карандеева, аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

СЦЕНИЧЕСКИЕ ДОСТИЖЕНИЯ Т. ПОПЕСКУ (1935–2008) В ПРОЦЕССАХ ЭВОЛЮЦИИ МУЖСКОГО ТАНЦА НА УКРАИНСКОЙ БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

Рассмотрены творческие достижения народного артиста Украины Т. К. Попеску на академической балетной сцене страны в период 1960–1990 гг., когда на ней работали представители послевоенного поколения и происходила смена балетмейстерских эпох — от хореодрамы к симфоническому танцу. Исследована роль первого педагога Т. Попеску в Киевском хореографическом училище К. В. Тихомирова (представителя школы А. Вагановой) в художественном становлении будущего премьера украинской балетной сцены, а также дальнейшее влияние ленинградско-петербургской школы академического балета в лице педагога-репетитора В. Каминской, балетмейстера-постановщика С. Шеиной и непосредственной работы с Н. Дудинской и К. Сергеевым. Проанализировано исполнение Т. Попеску таких знаковых для украинского балета партий, как Дон Жуан (одноименный балет на музыку В. Губаренко), Хулиган («Барышня и Хулиган» на музыку Д. Шостаковича), Спартак (одноименный балет А. Хачатуряна) и др.

Ключевые слова: украинский балет 1960–1990 гг., традиции А. Вагановой, балетный дуэт С. Колыванова — Т. Попеску, творчество Т. Попеску, культурный герой в балете, социокультурные критерии мужского танца.

O. I. Karandeyeva, postgraduate student of Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

THE STAGE ACHIEVEMENTS OF T. POPESCU (1935–2008) IN EVOLVING THE MALE DANCE ON THE UKRAINIAN BALLET STAGE

The purpose of the article is to present the specific features T. Popescu's interpretation of the leading roles of the male repertoire in classical and contemporary ballet works in the historical retrospect and from the point of view of the present.

Research methodology of the study is based on the interdisciplinary combination of cultural and art criticism methods, involving historical, comparative and hermeneutical methods.

Results. Among the artists, who have determined the cultural determinants of the male dance in the making of the Ukrainian ballet of the twentieth century, the former soloist of the Kharkiv Opera and Ballet Theater of the People's Artist of Ukraine T. Popescu took one of the leading places. The author analyses the stage achievements of T. K. Popescu on the academic ballet stage of Ukraine in the period of 1960–1990, when the representatives of the post-war generation were featured and there was a change of ballet master's eras. T. K. Popescu's role in its making was considered by the representatives of A. Vaganova school: K. Tikhomirov, V. Kaminsky, S. Sheina and the masters of the Leningrad-St. Petersburg's stage N. Dudinskaya and K. Sergeyev. T. Popescu's performance for the iconic roles of the Ukrainian ballet determined the ways of developing the choreographic performance in Ukraine towards the complication of the technique of the male dance, the development of its figurative diversity and emotional content. The inseparable connection with the school of classical dance of A. Vaganova has been proved and the general evolution of socio-cultural reference points in the characteristics of the male modern dance and his stage-performing practice.

Novelty. The author raises the issue on the study of T. Popescu's contribution into the treasury of the male dance both in historical and artistic and practical aspects.

The practical significance of this article goes beyond the usual introductory study because it determines the evolution of cultural reference points in the characteristics of the male modern dance and its modifications on stage-performing practice.

Keywords: *Ukrainian ballet 1960–1990, traditions of A. Vaganova, ballet duet S. Kolyvanova — T. Popescu, T. Popescu's creative activities, cultural hero in ballet, sociocultural criteria for the male dance.*

Постановка проблеми. Постає необхідність заповнити лакуну в науковій літературі щодо внеску визначного майстра українського балету Т. Попеску в скарбницю чоловічого танцю як в історичному, так і в художньо-практичному аспектах.

Серед митців, котрі визначали культурні детермінанти чоловічого танцю в процесах розвитку українського балету другої половини ХХ ст., одне з провідних місць посідає соліст Харківського театру опери та балету Т. Попеску, про творчість якого практично немає персональних наукових досліджень. Почасти це пояснюється тим, що творчість Т. Попеску тісно пов'язана із творчою вдачею його постійної партнерки народної артистки України С. Коливанової, проте наукові дослідження «зіркового» дуету також відсутні. Натомість про цих майстрів разом та окремо існує велика кількість публіцистичних статей у популярних журналістських жанрах поряд із невеликою кількістю професійних рецензій та відгуків у наукових часописах та монографіях.

Мета статті — представити науковцям і практикам балету особливості інтерпретації Т. Попеску провідних ролей чоловічого репертуару в класичних та сучасних балетних творах в історичній ретроспективі, зважаючи на сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Деякі характеристики творчої вдачі Т. К. Попеску й посилання на особливості виконуваних ним балетних партій містяться в працях мистецтвознавця та історика хореографічного мистецтва України Ю. Станішевського. Більшість журналістських публікацій, що містять біографічні відомості про славнозвісний дует, зібрана в невеликому виданні «Сузір'я Коливанова-Попеску», що вийшло друком у Харкові у 2009 р. Ця збірка надає уявлення щодо масштабів творчої діяльності артистів, оскільки містить також спогади та висловлювання таких відомих майстрів балету, як М. Лієпа, А. Рубіна, І. Стецюр-Мова, М. Беззубіков, А. Казацький та багато ін. Однак суто професійного погляду на творчу особистість Т. Попеску (який пішов з життя за рік до виходу збірки) тут замало, бракує також загальної оцінки цього феномену у зв'язку із розвитком суто чоловічого танцю. З окремими характеристиками та оцінками сценічного доробку Т. Попеску можна ознайомитись у рецензіях мистецтвознавців старшого покоління, які були безпосередніми свідками його виступів (Е. Яворський, Н. Некрасова, М. Загайкевич, М. Черкашина-Губаренко, Т. Швачко, Н. Тишко, О. Чепалов та ін.).

Виклад основного матеріалу дослідження. Автор книги «Записки привида опери» О. Чепалов порівнює творчу вдачу Теодора Попеску (1935–2008) із особою Рудольфа Нуреева: «У танці майже ровесників і художніх самородків радянської епохи виявляються неприборкані пристрасті, які вчителям так і не пощастило впорядкувати. У танці Попеску такі ж потужні енергія, самовіддача, артистизм. Є, звичайно, і різниця. Вона, передусім, в усвідомленні власної місії в мистецтві. Попеску, танцюючи, у рицарський спосіб присвячував себе партнерці, а разом з

нею — глядачам. Нурєєв завжди був надто гордовитим, любив жити з шиком і вимагав компенсації за колишні удари долі» (Чепалов, 2012, с. 205).

Т. Попеску продовжив лінію видатних танцівників харківської балетної сцени П. Павлова-Ківка (1898–1976), О. Соболя (1909–2003), В. Литвиненка (1899–1967), К. Муллера (1905–1993), В. Гудименка (1926–1984), основними прикметами яких у віртуозному чоловічому танці були перевага героїчних образів і драматизм. У Т. Попеску потужна динаміка та відкрита емоційність часто переважали академізм, а переможний натиск — аристократичну вдачу, що поряд із ніжним, зворушливим ліризмом С. Коливанової сприймалось як взаємодоповнюючі характеристики славнозвісного дуету.

Подібне можна помітити в зафіксованих на кінострічці фрагментах із балету «Панночка і хуліган» на музику Д. Шостаковича, який став доленосним у творчій біографії С. Коливанової та Т. Попеску. Той, хто бачив цю виставу, назавжди запам'ятав долю двох героїв — Панночки і Хулігана, яка проносилася перед глядачем зі швидкістю німого кіно.

Балет дійсно народився з кіносценарію, створеного В. Маяковським. Слова з назви балету — ключові. Панночками раніше називали дівчат, котрі отримали хороше виховання і відрізнялися зразковою поведінкою. Світлана Коливанова була ідеальною «панночкою» в сенсі суворості класичного танцю, головного в її ролі. Слово «хуліган» пішло від імені англійського порушника порядку, який прославився своєю задиристою вдачею.

Ленінградський балетмейстер К. Боярський (у 1969 р. С. Шеїна точно перенесла його хореографію на харківську сцену) створив цю роль з характерного танцю, побутової пантоміми та модного за часів НЕПу «вуличного» фольклору. Багато точних деталей додав і сам Т. Попеску, колишній безпритульник, підібраний нашими солдатами на військових дорогах Румунії під час Другої світової війни. Т. Попеску в дитинстві пізнав закони блатного «гурту», порядок, де за зраду судилося смертельне покарання. «На зсунутий аж на очі капелюх, погляд, як у зацькованого звірятка, але на губах награна зухвала усмішка, трохи розв'язна, пританцювуюча хода. Проте за усіма «блатними» звичками було щось безпорадне, наївно довірливе. За усією показною бравадою актор приховував ніжну, вразливу душу, яка потягнулася назустріч світлому ідеалу, який з'явився перед ним в образі вчительки. Зустріч з дівчиною ніби осяювала все безглузде життя хлопця. Його прагнення до доброго і світлого розкривається в танці зовсім іншого емоційного наповнення — легкому, вільному, поривчастому» (Прохорова, 1987, с. 21).

Так поступово Хуліган втрачав свою «приблатненість», зворушений просвітленим образом Панночки. Відбувався перелом у долі Хулігана,

який розумів, що розлучається з колишнім життям. Знаменитий романс з кінофільму «Овід» Д. Шостаковича став у балеті і темою любові, і реквіємом по Хуліганові — він, смертельно поранений, буквально приповзав до будинку Панночки.

«Теодор Попеску, — згадує лєнінградська балетознавиця В. Прохорова, — з перших своїх кроків на сцені вражав віртуозністю, експресією, динамікою мужнього вольового танцю. Він постійно винаходив якісь неймовірні трюки, «ставив» хореографічні рекорди. Танцював самозабутньо, темпераментно, у якомусь радісному збудженні, відкрито насолоджуючись своєю силою, спритністю, молодістю. Проте всіх цих якостей артист набув завдяки наполегливій праці, волі — природа до нього не була особливо прихильною (Прохорова, 1987, с. 21).

Т. Попеску потрапив до Київського хореографічного училища лише в 15 років. Прийнято вважати, що в цьому віці починати вчитися мистецтву балетного артиста практично неможливо, до того ж і особливих даних для занять хореографією хлопчик не мав. «Тільки вихованець Лєнінградського хореографічного училища К. Тихомиров і його дружина, теж педагог танцю І. Соніна повірили в перспективу початківця. На випускних і передвипускних концертах Т. Попеску танцював багато різноманітних номерів та фрагментів з балетів «Дон Кіхот», «Лауренсія», «Пори року», краков'як з опери «Іван Сусанін» М. Глінки та ін.» (Можейко, Рубаненко, 2009, с. 110). У 1957 р., після закінчення хореографічного училища Попеску запросили до Київського оперного театру. Він танцював багато і в кордебалеті, і сольні партії. Незабаром, отримавши пропозицію виступати на ташкентській сцені, поїхав до Узбекистану.

Головним балетмейстером Ташкентського театру опери та балету імені А. Навої був у той час М. Сатуновський. Палкий прибічник лєнінградської школи, він і педагогом-репетитором запросив до Ташкенту відому лєнінградську балерину В. Камінську. Вони обидва відіграли значну роль у творчому становленні майбутнього дуєту, коли переїхали працювати до Харкова й запросили туди молоде подружжя.

Танцюючи з С. Коливановою, Т. Попеску потрапив під вплив її чарівного обдарування, а вона захоплювалася щирістю темпераменту, гострою динамічністю його танцю. Так народжувалася гармонія ансамблю, висвічувалася тема діалогу, у якому партнер з лицарською звитягою ставився до солістки.

Дебют у виставі «Лебедине озеро» став для С. Коливанової та Т. Попеску високою школою майстерності, відкрив їм шлях до інших класичних партій. У балеті «Дон Кіхот» Т. Попеску «опинився у своїй стихії, він вільно і радісно насолоджувався зухвалим поєднанням

важких рухів, азартно приголомшуючи глядачів надскладними стрибками і різноманітними обертаннями в повітрі, запаморочливими трюками. Ритм рухів, напруженість, динамічність танцю зростали в нього з кожною новою варіацією, його веселий, невгамовний, спритний Базіль відмінно почувався в атмосфері мажорної танцювальної віртуозності» (Прохорова, 1987, с. 22).

Зовсім протилежний образ Альберта в балеті «Жізель» у Т. Попеску теж продуманий в усіх деталях. Залучення до світлої досконалої гармонії Жізелі, осмислення ролі, точне почуття форми, плавка виразливості ліній приходили поступово. «Довго і наполегливо виробляв актор легкий ковзаючий стрибок, домагався безшумного приземлення, пом'якшував пружну чіткість заносок. Варіація «відчаю» виникала в нього як емоційний вибух, драматичний монолог, у якому випліскується увесь біль і страждання» (Можейко, Рубаненко, 2009, с. 104).

Організаційна робота М. Сатуновського допомагала харківській балетній трупі створювати цікавий, переважно класичний репертуар. Уроки В. Камінської базувалися на традиціях ленінградської школи, з її шляхетністю і красою, строгою академічністю й натхненністю. Після від'їзду цих майстрів з Харкова Світлана і Теодор почали займатися самостійно, неухильно наслідуючи принципи ваганівської школи. Далі на провідну пару чекала робота з майстрами молодшого покоління постановників, які привнесли на українську балетну сцену нові жанрові та виконавські принципи в сучасному репертуарі. Відмовляючись від сліпого наслідування радянської хореодрами як п'єси, поставленої на балетній сцені, вони переглянули також функцію чоловічого танцю як суто класичного, допоміжного щодо ролі балерини засобу формування образної системи твору.

Однією з перших вистав такого репертуару став «Спартак» А. Хачатуряна, який до постановки А. Шекери в Україні (і зокрема в Харкові) мав тривалу історію сценічних втілень у Росії та немало наслідувальних сценічних версій в інших республіках СРСР. Усі наступні вистави після інноваційного рішення центрального образу «Спартака» Ю. Григоровичем враховували досвід цього майстра, зокрема щодо віртуозно-піднесеної ролі чоловічого танцю у створенні героїчно-пафосного втілення ідеї волелюбства. Можна згадати чимало прикладів видатних виконавців, які піднесли техніку та емоційну наповненість танцю до небачених раніше вершин (В. Васильєв, М. Лієпа, М. Лавровський, Б. Акімов, І. Мухамедов та багато ін.).

В обох редакціях «Спартака» на харківській сцені 1960–1970-х рр. Т. Попеску був одним з найкращих виконавців. По-різному змальовували

постать легендарного античного героя досвідчені майстри танцю: романтичний В. Гудименко, атлетичний, схожий на скульптурну постать В. Дейниченко, а також юний тоді соліст В. Сова, який захоплював щирістю і нестримним поривом до волі, душевною щедрістю та відчайдушною рішучістю. У гармонійному виконавському ансамблі переважали молоді артисти. У партії Гармодія розкрилось ліричне обдарування В. Ковтуна (у майбутньому — провідного соліста київської сцени). Що ж до образу Спартака у виконанні Т. Попеску, «його експресивно-піднесений танець відтворював ідеї волелюбства у будь-яких, навіть ліричних моментах вистави, а більш за все — у сцені-монолозі з першої дії, коли відчай героя змінювався рішучістю, невпевненість — вистражданим рішенням йти на смертельний двобій з військом Красса» (Бортник, 2012, с. 10).

Принципово важливою була для Т. Попеску зустріч із музикою В. Губаренка в балеті «Камінний господар» за Лесею Українкою (на харківській сцені вистава мала назву «Дон Жуан») та талановитою хореографинею з Болгарії М. Арнаудовою. Основна ідея Лесі Українки була в тому, щоб показати, як зовнішній соціальний тиск перетворює навіть таку вільну людину, як Дон Жуан, на подібність до амбітних, але духовно застиглих «камінних господарів». Але спочатку треба було показати волелюбні мотиви севільського спокусника, аби пізніше звести їх нанівець. Дон Жуан Т. Попеску за допомогою балетмейстера обирав іншу долю — загинути непереможеним.

«Темпераментний, поривчастий й політний танець Дон Жуана, наче блискавиця, розривав напружено-холодну, чопорну атмосферу балу в Командора, різко контрастуючи з байдужо-манірною пластикою танцю пихатих гостей», — згадував Ю. Станішевський. Пристрасним коханцем поставав «севільський спокусник» у розгорнутих дуетах з величаво-граціозною Донною Анною (Станішевський, 2003, с. 215).

Своєрідно вирішили харків'яни і фінал балету: на відміну від київської вистави, у якій герой скорився честолюбним прагненням і, зрадивши свої ідеали, став «камінним господарем», якого розчавила кам'яна брила, у постановці М. Арнаудової Дон Жуан лише на мить дозволяв владній Донні Анні накинути на свої плечі плащ убитого Командора і враз відчував, що втрачає волю, перестає бути самим собою: у його рухах «починали домінувати пластичні інтонації партії ненависного Командора — рука Дон Жуана, мимоволі повторюючи його характерний жорстокий і владний жест, поволі кам'яніла. З жахом, нелюдськими зусиллями зривав Дон Жуан — Т. Попеску важкий плащ, хоча це вже не могло врятувати його, волелюбного героя, який спокусився на владу і честолюбство «камінних господарів» (Станішевський, 2003, с. 215).

Подібна тема волелюбності та духовного насильства центральна і в «Кармен-сюїті» А. Алонсо, яку Олександр Плісецький поставив у Харкові. Наполегливо, як фатум, у ній звучала трагічна нота в образі Кармен — С. Коливанової, яка зухвало і гордо кинула виклик усім, хто намагався посягнути на її свободу. Життя для неї — кориди, де вона веде небезпечну гру зі смертю, вражаючи поєднанням жадання життя і презирством до смерті.

«Хозе у Попеску — скромний і чесний солдат, не здатний зрозуміти тих ідеалів, яких прагне Кармен. Вона народжена літати — у нього підрізані крила, вона живе на вістрі ножа — він шукає тихої пристані... Вони стоять по краях прірви, яка все збільшується, а Хозе вперто чіпляється за жалюгідні уламки «минулого щастя», марно намагаючись гамувати, «приручити» неприборкану, норовливу кохану, яка обирає смерть, але не підкоряється» (Прохорова, 1987, с. 22).

Важливою подією в житті «зіркового дуету» стала участь у роботі над постановкою на харківській сцені «Сплячої красуні», «Дон Кіхота» і «Пахіти» під керівництвом уславлених ленінградських майстрів (Прохорова, 1987, с. 22). Спілкуючись із такими знавцями шедеврів спадщини, уся балетна труппа театру змогла досягти найвищого ступеня професіоналізму, значних успіхів у своєму творчому розвитку. Співпраця з видатним майстром чоловічого танцю К. Сергєєвим стала зоряною годиною сценічного життя Т. Попеску.

Пізніше на сцені театру відновлено і перлину національної класичної спадщини — балет «Лісова пісня» В. Вронського і Н. Скорульської, у якому актори створили справжні народно-поетичні образи. Мавка Коливанової побачила в Лукаші — Попеску чуйну і прекрасну душу — і потягнулася до нього. Актор переконливо розкривав драму людини, яка згубила в собі живий, натхненний порив до свободи і творчості.

Лукаш під час зустрічі з Мавкою прокидався від духовної сплячки, спалахував, немов багаття. Мавка була для нього зрозумілою і близькою, як природа. Поряд з нею він ставав поетом, митцем. Рухи набували свободи, легкості, окриленості, танець ставав повітряним, тому в героєві прокидалися творчі сили, мрії, надії, які виявлялися лише миттєвим поривом. Тут допомагав досвід Т. Попеску у створенні образів надзвичайно складних психологічно та емоційно — таких, що формували його акторську вдачу та складну палітру пластичних перевтілень.

Висновки. Виконання Т. Попеску знакових для українського балету партій (Лукаш у балеті «Лісова пісня» М. Скорульського, Дон Жуан у однойменному балеті В. Губаренка, Спартак в однойменному балеті А. Хачатуряна) багато в чому визначило шляхи розвитку хореографічного виконавства в Україні щодо ускладнення техніки чоловічого танцю,

розвитку його образної різноманітності та емоційного наповнення. У творчій практиці митця відчувається невіддільний зв'язок із школою класичного танцю А. Ваганової та водночас із загальною еволюцією соціокультурних орієнтирів у характеристиках чоловічого модерного танцю і його сценічно-виконавській практиці в Україні, що сформувалася в спадку О. Соболя, К. Муллера, В. Литвиненка, В. Гудименка та інших визначних майстрів українського балету.

Список посилань

- Бортник, К. В. (2012). *Реценції культурних героїв у постановках українських хореографів другої половини XX ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.04 «Теорія та історія культури»). Харківська державна академія культури. Харків.
- Прохорова, В. (1987). Светлана Колыванова и Теодор Попеску. *Советский балет*, 5, с. 20–23.
- Можейко, И., Рубаненко, Л. (Ред). *Созвездье Колыванова-Попеску*. Харьков: Золотые страницы. (2009).
- Станішевський, Ю. О. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Київ: Музична Україна.
- Чепалов, А. (2012). *Записки призрака оперы*. Харьков: Золотые страницы.

References

- Bortnik, K. (2012). *Receptions of cultural heroes in the productions of the Ukrainian choreographers of the second half of 20th century*. (Author's abstract of the thesis: speciality 26.00.04 «Theory and history of culture»). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Prokhorova, V. (1987). Svetlana Kolyvanova & Theodore Popescu, *Sovetskiy balet*, 5, 20–23. [in Russian].
- Mogeyko, I., Rubanenko, L. (2009). *Constellation “Kolyvanova — Popescu”*. Kharkiv: Zolotyie stranitsy. [in Russian].
- Stanishevskyi, Yu. O. (2003). *The Ballet theatre of Ukraine: 225 years of history*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
- Chepalov, A. (2012). *Messages of the Phantom of the Opera*. Kharkiv: Zolotyie stranitsy. [in Russian].

Надійшла до редколегії 17.01.2020 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.11>

УДК 78.07(477)

Лю Веньшу, аспірантка, Харківська державна академія культури, м. Харків

melody1833shu@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8768-5051>

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АНАЛІЗ

Проаналізовано історіографію музичної творчості відомого українського композитора Володимира Рунчака, основні наукові праці музично-теоретичного спрямування, присвячені творчості автора музикознавців А. Сташевського, О. Заверухи, О. Мальцевої, М. Мимрика, Н. Семененко, О. Суворкіної. Визначено найрозробленіші жанрові напрями і наукові аспекти в розглянутих музикознавчих дослідженнях, присвячених музичній творчості В. Рунчака, констатовано їхні основні ідеї. Виявлено малодосліджені й не порушені в науковому сенсі жанрові ареали музичної творчості композитора, які становлять перспективне поле для подальших музикознавчих розробок і фундаментальних досліджень.

Ключові слова: *Володимир Рунчак, композиторська творчість, історіографія, музикознавство.*

Лю Веньшу, аспірантка, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ВЛАДИМИРА РУНЧАКА: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Проанализированы историография музыкального творчества известного украинского композитора Владимира Рунчака, основные научные работы музыкально-теоретического характера, посвященные творчеству автора, музыковедов А. Сташевского, А. Заверухи, А. Мальцевой, М. Мимрика, Н. Семененко, А. Суворкиной. Определены наиболее разработанные жанровые направления и научные аспекты в рассмотренных музыковедческих исследованиях, посвященных музыкальному творчеству В. Рунчака, констатируются основные их идеи. Выявлены малоизученные и не затронутые в научном плане жанровые ареалы музыкального творчества композитора, которые становятся перспективным полем для дальнейших музыковедческих разработок и фундаментальных исследований.

Ключевые слова: *Владимир Рунчак, композиторское творчество, историография, музыковедение.*

Liu Wenshu, postgraduate student, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

VLADIMIR RUNCHAK'S OEUVRE: HISTORIOGRAPHIC ANALYSIS

The aim of this article is the implementation of historiographical analysis of the composer's oeuvre of the famous Ukrainian composer Volodymyr Runchak. The tasks are to identify the areas and aspects of musicological research, the music composer, as well as a statement of their basic ideas. The ultimate goal

of the analysis is the identification of the unexplored and untouched aspects and genre of the areas of the author's oeuvre.

The research methodology of the work is centered on the principles of historicism, source studies, and documentary, which provides an analysis of the research of the composer's oeuvre in connection with cultural, historical and artistic phenomena and in their interaction. In addition, the methods of retrospective, structural and system analysis, the interpretation of musicological considerations, isolation and generalization are involved.

The results obtained in the course of achieving the goals in this paper concentrate on the analytical interpretations of the major musicological publications on the music of V. Runchak and demonstrate the range of issues already involved in the scientific development. The oeuvre of the famous Ukrainian composer, conductor, public activist, and the passionate propagandist of modern music of Volodymyr Runchak is in the area of special attention of music critics and musicologists. After all, his oeuvre represents the advanced position of the Ukrainian contemporary art music. A confirmation of this thought is the widespread recognition of the creative works of the artist both in Ukraine and in many countries of the world; the system of the performance of his works at the most famous festivals of contemporary music and conducting the author's concerts at the prestigious concert halls in many countries is performed by the most famous musicians and bands.

Novelty lies in the implementation of historiographical analysis of the composer's oeuvre of the famous Ukrainian composer Volodymyr Runchak, identifying the areas and aspects of existing musicological studies of the composer's oeuvre and highlighting the unexplored areas of the author's oeuvre, that are seen promising for further scientific practices.

The practical significance of the historiographical analysis conducted in this paper lies in the possibility of using it for future studies of V. Runchak's oeuvre, a systematization of scientific information in the field of art regarding the research on the oeuvre by contemporary Ukrainian composers.

Conclusions. The author has carried out a historiographical analysis of Vladimir Runchak's oeuvre. The most developed aspects of the composer's oeuvre are genre, form-building and styles, as well as the introduction of the latest compositional technologies, techniques and means, an implementation of specific performing techniques in the artistic context of works, general issues of ideological, creative and philosophical and aesthetic directions. The most researched field of the composer's oeuvre is an array of bayan works. The lively interest of researchers is also observed in the chamber and instrumental genre, in particular in the works of small ensemble forms and compositions for saxophone. In the area of the performed musicological research of V. Runchak's oeuvre there are also some choral works. At the same time, they remain an unexplored field in terms of musicological analysis of the composition of the symphonic genre, a large number of chamber-instrumental works, individual choral and almost all chamber-vocal opuses of the author.

Keywords: *Volodymyr Runchak, composer work, historiography, musicology.*

Постановка проблеми. Музична творчість відомого українського композитора, диригента, громадського діяча, палкого пропагандиста

сучасної музики Володимира Рунчака нині перебуває в зоні особливої уваги музичних критиків і музикознавців. Адже композитор своєю творчістю уособлює передові позиції українського сучасного музичного мистецтва. Підтвердженням цієї думки є широке визнання творчих доробків митця як в Україні, так і в багатьох країнах світу; системне виконання його творів на найвідоміших фестивалях сучасної музики та проведення авторських концертів у престижних концертних залах багатьох країн у виконанні найвідоміших музикантів і колективів. Музика В. Рунчака привертає увагу дослідників не лише своїми новизною й оригінальністю, пов'язаними з використанням найсучасніших композиторських технік і засобів, напруженою емоційністю, а й численними сміливими експериментами в галузі музичної форми, жанрової складової, стилістики тощо. Зважаючи на значну творчу «працездатність» композитора і систематичну появу його нових творів, актуальність дослідження музичного доробку В. Рунчака є вагомою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Композиторська творчість Володимира Рунчака, яка триває вже понад сорок років, на різних етапах неодноразово привертала увагу як культурологів, так і дослідників-музикознавців. Широкий пласт матеріалу про митця і його творчість становлять публікації музично-критичного, інформаційного, публіцистичного спрямування, що представляють численні рецензії, відгуки на концерти і нові твори, різноманітні інтерв'ю в культурологічній і мистецтвознавчій періодиці, центральній і регіональній пресі тощо (автори — Б. Сюта, В. Кузик, Ю. Чекан, Н. Литвинова, А. Глаголев, Н. Степаненко, М. Гобдич, О. Зінкевич, Л. Мельник, Г. Храмов, І. Стецур та ін.).

Слід виокремити наукові роботи музично-теоретичного спрямування В. Рунчака — статті, розвідки, фрагменти фундаментальних досліджень, монографії тощо. До цієї групи слід віднести музикознавчі праці О. Заверухи, О. Мальцевої, М. Мимрика, Н. Семененко, А. Сташевського, О. Суворкіної, які й пропонуються до аналізу в цій роботі.

Мета статті — здійснити історіографічний аналіз композиторської творчості відомого українського композитора Володимира Рунчака. Завданнями, що підпорядковані основній меті, є виявлення напрямів і аспектів музикознавчих досліджень музичної творчості композитора, а також констатація їхніх основних ідей. Ціль аналізу — виявлення малодосліджених і тих аспектів, що взагалі не розглядалися, а також жанрових ареалів музичної творчості автора.

Виклад основного матеріалу дослідження. Композиторська творчість Володимира Рунчака є об'єктом уваги багатьох авторів у публікаціях культурологічного, музично-критичного, загально інформаційного

спрямування, які представлені такими жанрами, як рецензії, відгуки, інтерв'ю, статті в періодичних виданнях. Це дослідження не охоплює розгляд перелічених матеріалів. Проте слід зазначити, що такі праці стали першими публікаціями про творчість митця в її історіографічній ретроспективі.

Першим досвідом фундаментальних досліджень композиторської творчості Володимира Рунчака теоретичного спрямування у вітчизняній науці є кілька праць музикознавця Андрія Сташевського, присвячених переважно баянній музиці автора. Це, насамперед, монографія «Володимир Рунчак. Музика про життя... Аналітичні есе баянної творчості» (Сташевський, 2004); наукові статті — «Баянні твори В. Рунчака в аспекті жанрово-стильові трансформації» (Сташевський, 2002), «Інструменти рок-гурту в образній драматургії симфонії «Страсті за Владиславом» В. Рунчака як показник діалогізму часу (минуле — сучасне)» (Сташевський, 2003), «Класифікація жанрових та стильових ознак у баянних творах В. Рунчака» (Сташевський, 2003); а також наукові публікації, присвячені одному з конкретних баянних творів автора. Матеріал цих публікацій є частиною кандидатської дисертації музикознавця «Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості В. Рунчака» (Сташевський, 2004), яка була захищена ним у 2004 р.

У своїх дослідженнях А. Сташевський виконує теоретичний дискурс жанрово-стильового спектра баянної музики В. Рунчака та доводить, що композитор здійснив значний внесок у розробку жанрових та стилістичних компонент нової баянної літератури. Завдяки творчості композитора в цій сфері відбувається розширення жанрової і мовно-стильової атрибутики через активне перетворення жанрових прототипів, продукування жанрових прецедентів та нових жанрових форм, суттєву трансформацію всього жанрово-стильового комплексу баянної музики. У працях музикознавця відзначається, що для втілення своїх творчих ідей і думок композитор використовує систему традиційних академічних жанрів як експериментальне поле, максимально залучаючи художньо-виражальні можливості сучасного багатотембрового баяна, передові надбання композиторського та виконавського потенціалу, накопиченого за період розвитку сучасного баянно-акордеонного мистецтва.

Дослідник баянної творчості В. Рунчака у своїх працях також виявляє й індивідуальні особливості творчого методу композитора. До них він відносить наступні характеристики: поглиблення і розширення ідейно-образної сфери та власне тематики баянних опусів, у яких актуалізується комплекс ідей, образів і мотивів, пов'язаних, насамперед,

з духовними пошуками митця, його відповідальністю перед суспільством; використання у своїх творах широкого спектра специфічних виконавських прийомів, які нині є ознакою найактуальнішого сучасного академічного баянно-акордеонного виконавства; прояв композиційної атрибутики авторського методу В. Рунчака музикознавець вбачає в реалізації максимально індивідуалізованих формоутворень, докорінному переосмисленні та генерації нових синтетичних форм на основі класичних схем, насамперед структур сонатно-симфонічного циклу. Резюмуючи свої дослідження, А. Сташевський узагальнює значення творчості В. Рунчака та його внесок до сучасної баянної музики як такий, що виводить цей напрям інструментальної літератури на новий щабель професійної майстерності (Сташевський, 2004, с. 122–123).

Робота О. Суворкіної «Kyrie eleison» В. Рунчака: інструментальні версії твору» (Суворкіна, 2013) присвячена компаративному дослідженню особливостей реалізації системи виражальних засобів у драматургічному контексті різних інструментально-виконавських інваріантів цього твору, а саме: для фортепіанного квартету; скрипки і баяна; валторни і фортепіано; скрипки, гітари і контрабасу та як частини «Реквієму» в оркестровій версії.

Здійснюючи такий дискурс, авторка висноує, що композитор у різних інструментальних версіях свого твору вносить лише незначні текстові зміни, загалом зберігаючи драматургічний стрижень. Водночас він «вільно маневрує», знаходячи нові, іноді несподівані можливості для драматургії, трансформації матеріалу тощо. Авторка розвідки справедливо зауважує, що найвагоміші модифікації в цьому творі відбуваються в аспекті інструментування. Саме індивідуальність інструментовки відіграє важливе значення в становленні художнього цілого всіх версій твору, оскільки кожен з учасників ансамблю, володіючи певною індивідуальністю, відповідає конкретній драматургічній функції, близько до персоніфікації тембрової складової. Тому зміна виконавського складу (а з ним і всієї концепції тембрової драматургії) у кожній з цих версій зумовлює новий результат у розвитку музичної образності твору (Суворкіна, 2013, с. 34).

Авторка наголошує, що, з одного боку, — у творі є звернення до минулого, через своєрідний діалог з різними етапами історичної еволюції жанру Kyrie eleison (алюзії на певні композиційні техніки, стилеві ознаки), з іншого — спостерігаємо ситуацію «work in progress» (тобто композиція, яка постійно прогресує і розвивається), коли відбуваються демонстрація «відкритості» твору, його «розімкнення» через створення нових інструментально-виконавських версій (Суворкіна, 2013, с. 35). Це і є однією з характерних ознак експериментальної композиторської практики ХХ ст.

Стаття О. Мальцевої «До аналізу сонати «Passione» (1985/89) В. Рунчака» (Мальцева, 2012) присвячена комплексному аналізу згаданого твору. Авторка розвідки розглядає кілька питань, зокрема: трактування жанру страстей у контексті сонатного циклу, особливості форми, зіставлення нового і традиційного в музично-інтонаційній площині, а також в аспекті залучення композиційних та виконавських засобів. Аналізуючи цю сонату у своїй роботі, дослідниця виявляє три типи тематизму, які органічно взаємодіють у драматургії циклу, тобто — риторичні фігури та інтонаційні комбінації, що властиво саме для жанру страстей; дванадцятитоновий ряд (додекафонна серія); тематичні утворення, основані на сонорній гармонії. Дослідниця підкреслює тісний взаємозв'язок виявлених тематичних типів у формуванні образної драматургії твору та її емоційної інтенсифікації, що проявляється через структурно-інтонаційну спорідненість, яку зумовлює спільний для них інтервал малої секунди (Мальцева, 2012, с. 46).

Авторка також відзначає, що виявлені нею типи тематизму та принципи їхньої взаємодії простежуються й у багатьох інших творах В. Рунчака, особливо в тих, які тісно пов'язані з сакральною тематикою. Багато з інших композиційно-технологічних аспектів, виявлених у цьому творі, характерні й значущі не лише для нього, а й яскраво проявляються на рівні композиторського стилю загалом.

Кілька наукових досліджень композиторської творчості Володимира Рунчака доповнюють також роботи О. Заверухи, зокрема її статті «В. Рунчак. Концерт-кант «Оспівуючи Різдво Господнє»: логос у композиторському процесі» та «Драматургічна функція фактури в Концерті-канті В. Рунчака «Оспівуючи Різдво Господнє» (Заверуха, 2014). В останній розвідці авторка досліджує драматургічні властивості хорової фактури цього твору, однією з яких виявляється фактор поліпараметровості, що формується багатьма типовими ознаками, властивими сучасному хоровому письму й, зокрема, композиторському мисленню В. Рунчака та його індивідуальному інтерпретаційному трактуванню жанру хорового концерту. Авторка зауважує, що драматургічну функцію фактури в цьому творі детермінує динаміка розгортання форми на ґрунті взаємодії окремих типів хорового письма, таких як: гетерофонія, сонорно-фонічний тип, антифонний та кантовий (або квазіакордовий) типи (Заверуха, 2014, с. 7).

Дослідниця, аналізуючи функціональні зміни фактури та її роль у формуванні цілісності драматургії твору, виявляє й стильові параметри авторського хорового письма, які криються в глибинному синтезі неофольклорних та авангардних ознак музичнішої стилістики кінця ХХ ст. «Концерт-кант» В. Рунчака, за спостереженнями О. Заверухи, представляє жанрово-стильовий симбіоз, «...долучений до системи трансляції

духовних традицій Православ'я» та транслює «...досвід сучасної людини в осягненні релігійно-духовної реальності в глобалізаційному просторі» (Заверуха, 2014, с. 8).

У статті М. Мимрика «Сонорні особливості інтонування в камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака (на прикладі «Hosi`anna» для двох саксофонів, ударних та фортепіано)» (Мимрик, 2017) досліджується феномен сонорного інтонування, яке, за допомогою конкретно виписаних автором позначок у нотному тексті щодо їхньої відповідності до виконавського втілення, вбачається своєрідним чинником взаємодії між композитором і виконавцем. Ця проблема розглядається саме на прикладі зазначеного твору В. Рунчака.

Автор статті простежує специфіку сонорної логіки та її втілення через виконавську інтонацію в означеному творі В. Рунчака і виявляє її тісний зв'язок з детально окресленими композитором оригінальними виконавськими прийомами-штрихами, специфічними способами звукодобування тощо. Ще одним рівнем такого зв'язку дослідник виокремлює сегмент експресивно-стилістичних ремарок, що використовуються до кожної з частин композиції, зокрема такі позначки, як «таємниче», «загадково», «індиферентно», «медитативно» тощо (Мимрик, 2017). Автор висновує, що наявність такого зв'язку свідчить про «рафінований» відбір засобів виразності та обережне використання їх композиторами у сфері сонорної музики. «Мінливості образних перетворень цих сонористичних композицій досягаються крізь відповідну виконавську інтонацію, яка позначена подібними численними авторськими ремарками, вказівками, частою зміною штрихів та динамічних відтінків, надзвичайно великим діапазоном артикуляційних знахідок» (Мимрик, 2017).

В іншій праці «Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака» (Мимрик, 2014) М. Мимрик здійснює аналітичний екскурс системи інструментально-виконавських засобів сучасного саксофона як комплексу художньо-виражальних можливостей цього інструмента. Обраний дослідником для здійснення такого завдання музичний матеріал (тобто камерно-інструментальні композиції В. Рунчака) вкотре засвідчує не лише високий загальний рівень художнього наповнення у творах композитора, а й докорінне знання й глибину творчого використання сучасного виконавського потенціалу саксофона.

Проблему вивчення виражальних можливостей саксофона на прикладі музики В. Рунчака продовжує і Л. Максименко, зокрема у своїй статті «Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака)» (Максименко, 2013). У цій роботі значна увага приділяється музичній (саксофонній)

творчості композитора. Авторка резюмує, що саксофонна творчість Володимира Рунчака зазнала яскравого еволюційного руху від перших спроб звукообразжального кшталту (у Концерті для саксофона) й до широкого використання всього розмаїття звукових та шумових ефектів (твір «Осанни»).

Аналізуючи еволюцію розвитку саксофонної виконавської техніки, авторка статті відзначає, що основна частина сучасних прийомів гри в академічній саксофонній музиці, що активно використовується сьогодні, дійсно перейнята від інших духових інструментів. Окремі прийоми сформувалися під час розвитку джазової культури, а деякі з них властиві лише саксофонному виконавству. Повноцінно використовуючи сучасні композиційні техніки, які сформувалися в європейській музичній культурі впродовж XX ст., Володимир Рунчак, за словами дослідниці, «...дає імпульс до формування в Україні нових естетичних тенденцій, а також росту рівня виконавської майстерності саксофоністів, що за останні десятиліття впритул наближається до канонів європейського саксофонного мистецтва» (Максименко, 2013, с. 222).

Оцінюючи значення В. Рунчака в галузі саксофонної музики, авторка роботи зазначає, що його творчість сприяла зверненню до саксофона багатьох сучасних українських композиторів, що зрештою вплинуло не лише на активне формування сучасного національного саксофонного репертуару, а й на розвиток і становлення академічних традицій сучасного саксофонного виконавства в Україні. Відзначаючи стрімкий розвиток саксофонного мистецтва у XX–XXI ст., який сприяв творчості сучасних композиторів та подальшому розкриттю ними у своїх творах широкого спектра темброво-кolorистичних можливостей саксофона, авторка наголошує на значному впливові цього розвитку не лише на професійну мистецьку сферу, але й на загальну популяризацію цього виду інструментального виконавства (Максименко, 2013, с. 223).

У роботі «Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор — виконавець — музичний простір» (Семененко, 2009) Н. Семененко аналізує функціонування нової інтерпретативної парадигми в сучасному музичному просторі, насамперед через актуалізацію новітніх прийомів музичного виконавства в композиціях з використанням мультимедійних засобів та фонематичної музики в умовах еволюції мистецької зв'язки «композитор — виконавець — музичний простір». Яскравим прикладом щодо розробки цієї ідеї дослідниця обирає інструментальні композиції Володимира Рунчака, зокрема Квадромузику №1 «Via dolorosa» для 10 інструментів, Квадромузику №3 «Дуелі» для духових інструментів та інших музикантів оркестру (або як варіант для 12 саксофонів).

Аналізуючи ці твори, авторка наголошує на ролі просторових рішень щодо виконання та адекватного сприйняття сучасного музичного твору. Так, з метою максимального оволодіння слуховою свідомістю слухачів, композитор розташовує музикантів-виконавців по периметру концертної зали, залишаючи публіку в середині музичного процесу. Цим утворюється не тільки візуальний квадрат, а й, найголовніше, акустичний (квадро). У центрі зали між публікою знаходиться диригент-координатор, який диригентським жестом «вмикає» чи «вимикає» інструментальні голоси. «...Незвичний ефект поринання слухачького сприйняття у звукову стихію цього цілісного звукорезонансного утворення «музиканти — слухачі» примушував публіку відчувати себе безпосередньо причетною до процесу музичного виконавства» (Семененко, 2009, с. 103).

Висновки. Отже, здійснений історіографічний аналіз творчості Володимира Рунчака засвідчує певну активність дослідницького інтересу вітчизняних музикознавців останніми роками до музики композитора. Найрозробленішими аспектами музичної творчості композитора є жанрова, формобудівна та стильова сфери, а також упровадження новітніх композиційних технологій, технік і засобів, реалізація специфічних виконавських прийомів у художньому контексті творів, загальні ідейно-творчі та філософсько-естетичні питання. Найдослідженішим полем композиторського доробку виявляється масив баянних творів. Також жвавий інтерес дослідників спостерігається щодо камерно-інструментального жанру, зокрема щодо творів малих ансамблевих форм та композицій для саксофона. Серед здійснених музикознавчих досліджень творчості В. Рунчака можна виокремити хорові твори. Водночас малодосліджені та майже не порушені з точки зору музикознавчого аналізу композиції симфонічного жанру, велика кількість камерно-інструментальних творів, окремі хорові та майже всі камерно-вокальні опуси автора. Таким чином, здійснення подальших досліджень композиторського доробку В. Рунчака актуальне і перспективне завдання сучасного музикознавства.

Список посилань

- Заверуха, Е. Л. (2014). В. Рунчак. Концерткант «Воспеваю Рождество Господне»: логос в композиторском процессе. *Вестник гуманитарного научного образования*, 1, 16–19. Москва.
- Заверуха, Е. Л. (2014). Драматургическая функция фактуры в Концерте-канте В. Рунчака «Оспивуючи Різдво Господне». *Музыковедение*, 4, 3–8. Москва: Научтехлитиздат.
- Мальцева, Е. С. (2012). К анализу сонаты «Passione» (1985/89) В. Рунчака. *Вестник Томского Государственного Университета*, 364, 54–56. Томск.

- Мимрик, М. (2017). Сонорні особливості інтонування у камерно-інструментальній творчості Володимира Рунчака (на прикладі «Hosi`anna» для двох саксофонів, ударних та фортепіано). Відновлено з <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/346-sonorni-osoblivosti-intonuvannja-u-kamerno-instrumentalni-j-tvorchosti-volodimira-runchaka-na-prikladi-hosianna-dlja-dvoh-saksofoniv-udarnih-ta-fortepiano.html>
- Мимрик, М. Р. (2014). Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* (с. 315–324). Київ: Міленіум.
- Максименко, Л. (2013). Специфіка сучасних прийомів гри на саксофоні (на прикладі саксофонної творчості композитора В. Рунчака). *Київське музикознавство* (с. 217–223). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського; Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра.
- Семененко, Н. (2009). Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор — виконавець — музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір* (с. 94–104). Київ: Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.
- Сташевський, А. Я. (2004). *Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака. Дисертація*. Київ. НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Сташевський, А. Я. (2004). Володимир Рунчак. «Музика про життя...» Аналітичні есе баянної творчості. Монографія. Луцьк.
- Сташевський, А. (2002). Баянні твори В. Рунчака в аспекті жанрово-стильові трансформації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. IX — Ч. II (с. 238–243). Київ: ДАКККиМ.
- Сташевський, А. Я. (2003). Інструменти рок-гурту в образній драматургії симфонії «Страсті за Владиславом» В. Рунчака як показник діалогізму часу (минуле — сучасне). *Міфологічний простір і час у сучасній культурі*. Ч. 3. (с. 45–46). Київ: ДАКККиМ.
- Сташевський, А. Я. (2003). Класифікація жанрових та стильових ознак в баянних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. XI, Ч. II (с. 67–73). Київ: ДАКККиМ.
- Суворкина, Е. А. (2013). «Kyrie eleison» В. Рунчака: инструментальные версии сочинения. *Курсовая работа*. Нижний Новгород.

References

- Zaverukha, E. L. (2014). V. Runchak. Concert “Singing the Nativity of the Lord”: the logo in the composer process. *Bulletin of the humanities science education*, 1, 16–19. Moscow. [in Russian].
- Zaverukha, E. L. (2014). The dramatic function of the texture in the Concert of V. Runchak “Ospivuyuchi Rizdvo Gospodne”. *Musicology*, 4, 3–8. Moscow: Nauchtekhlitizdat. [in Russian].

- Maltseva, E. S. (2012). To the analysis of the sonata “Passione” (1985/89) by V. Runchak. *Bulletin of Tomsk State University*, 364, 54–56. Tomsk. [in Russian].
- Mymryk, M. (2017). Resonant intonation features in chamber-instrumental works of Vladimir Runchak (for example, “Hosi’anna” for two saxophones, drums and piano). Retrieved from <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/346-sonorni-osoblivosti-intonuvannja-u-kamerno-instrumentalnij-tvorchosti-volodimira-runchaka-na-prikladi-hosianna-dlja-dvoh-saksofoniv-udarnih-ta-fortepiano.html> [in Ukrainian].
- Mymryk, M. G. (2014). Feature the performing and expressive potential of the saxophone in chamber and instrumental works of Vladimir Runchak. *Current topics of history, theory and practice of artistic culture* (pp. 315–324). Kyiv: Millenium. [in Ukrainian].
- Maksimenko? L. (2013). The specifics of the modern techniques of playing the saxophone (the case of saxophone creative activity of the composer V. Runchak). *Kyiv musicology* (pp. 217–223). Kyiv: P. I. Tchaikovsky NMAU; M. Glier Kyiv Institute of music. [in Ukrainian].
- Semenenko, N. (2009). Relevant aspects of the current functioning of interface “composer — performer — music space”. *Music studies: modern dimension* (pp. 94–104). Kyiv: National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of science of art, folklore and ethnology M. T. Rylsky. [in Ukrainian].
- Stashevsky, A. Ya. (2004). *Bayan art of Ukraine: tendencies of development of original music and individual realization of the genre-stylistic aspects in the work of Vladimir Runchak. Dissertation*. Kyiv. P. I. Tchaikovsky NMAU. [in Ukrainian].
- Stashevsky, A. Ya. (2004). *Volodymyr Runchak. “Music is about life...” Analytical essay on the bayan creativity. Monograph*. Lutsk. [in Ukrainian].
- Stashevsky, A. (2002). Bayan works by V. Runchak in the aspect of genre and stylistic of transformation. *Current topics of history, theory and practice of artistic culture*. Vol. IX — Part II (pp. 238–243). Kyiv: State Academy of Leading Cadres of Culture and Art. [in Ukrainian].
- Stashevsky, A. Ya. (2003). The tools of a rock band shaped in the drama Symphony “the passion of Vladislav” V. Runchak as an indicator of the time dialogue (past — present). *Mythological space and time in contemporary culture*. Part III (pp. 45–46). Kyiv: State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [in Ukrainian].
- Stashevsky, A. Ya. (2003). Classification of genre and stylistic characteristics in the works of Bayan by V. Runchak. *Current topics of history, theory and practice of artistic culture*. Vol. XI, Part II. (pp. 67–73). Kyiv: State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. [in Ukrainian].
- Suvorkina, E. A. (2013). “Kyrie eleison” by V. Runchak: instrumental versions of the work. *Course work*. Nizhny Novgorod. [in Russian].

Надійшла до редколегії 10.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.12

УДК 792.2.071.2.027.071.5 Саксаганський(045)

В. Д. Мізяк, кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

vit.mizyak@gmail.com

http://orcid.org/0000-0003-2923-2297

ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА П. К. САКСАГАНСЬКОГО

Проаналізовано педагогічну діяльність корифея української сцени, актора, режисера П. К. Саксаганського. Розглянуто його теоретичні праці, у яких широко висвітлюється особистий досвід сценічної діяльності і відображаються погляди на мистецтво актора і режисера. З'ясовано початок педагогічної діяльності П. Саксаганського в «Товаристві малоросійських акторів». Установлено, що П. Саксаганський одним із перших в українській театральній культурі узагальнив вимоги до майбутніх акторів та режисерів. Охарактеризовано основні принципи педагогічної спадщини корифея.

Ключові слова: *театральне мистецтво, педагогічна діяльність, «Товариство малоросійських акторів», сценічна практика, театральна школа.*

В. Д. Мизьяк, кандидат искусствоведения, старший преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ П. К. САКСАГАНСКОГО

Проанализировано педагогическую деятельность корифея украинской сцены, актёра, режиссёра П. К. Саксаганского. Рассмотрены его теоретические работы, в которых широко освещается личный опыт сценической деятельности и отражаются взгляды на искусство актёра и режиссёра. Выяснено начало педагогической деятельности П. Саксаганского в «Товариществе малороссийских актёров». Установлено, что П. Саксаганский одним из первых в украинской театральной культуре обобщил требования к будущим актёрам и режиссёрам. Охарактеризовано основные принципы педагогического наследия П. К. Саксаганского.

Ключевые слова: *театральное искусство, педагогическая деятельность, «Товарищество малороссийских актёров», сценическая практика, театральная школа.*

V. D. Miziak, Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

PEDAGOGICAL HERITAGE OF P. K. SAKSAHÁNSKYI

The aim of this paper is to analyze the educational work of P. K. Saksahánskyi, a coryphée of Ukrainian stage, in Ukrainian dramatic art.

Research methodology. The research basis is determined by the principles of the historical, problematic and chronological and art analysis of P. K. Saksahánskyi's educational work. The study is based on the historical and genetical method (when studying P. K. Saksahánskyi's artistic biography), the method of analytical and synthetic processing of sources (when studying specialized arts literature, critical articles and reviews of P. K. Saksahánskyi's

performances), comparative and historical method (when evaluating Ukrainian dramatic culture and its influence on P. K. Saksahánskyi's creative work), problematic and analytical approach (to the analysis of P. K. Saksahánskyi's creative contribution).

Results. In his creative papers "To Stage Youth" and "To Stage Directors", P. K. Saksahánskyi emphasized the belief that each artist is responsible for exactly what kind of feelings his or her performance triggers. Future directors have to realize they are the bearers of ideas that can easily infect population. Theatre must perform an educational function rather than an entertaining one only. In his opinion, the arousal of strong emotions and feelings is what may actually convey the intended thoughts and beliefs. He was one of the first ones in Ukrainian dramatic art to summarize the requirements to future actors and directors. In his papers, he not only presented particular pieces of advice regarding creation of stage characters and production of performances as a whole, but also pointed out the artist's imperative responsibility for what happens onstage. His entire literary activity, theoretical research papers on acting and directing techniques represent a priceless heritage that enables new generations to study fundamentals of dramatic art more profoundly.

Novelty. The main aspects of P. K. Saksahánskyi's pedagogical and artistic research contribution have been specified. The basic principles for training of professional stage actors and directors have been outlined.

The practical significance. Filling the gap in the artistic biography of Ukrainian outstanding actor, director, theatre manager and pedagogue P. K. Saksahánskyi makes it possible to enrich the vision of stage activity carried out by coryphées of Ukrainian theatre. Research findings may be used as the basis for further study of Ukrainian theatre's establishment and for developing the series of lectures on History and Theory of Stage Craft and Stage Direction — for theatre theorists, actors and directors.

Keywords: *dramatic art, educational work, "Association of Little Russian Actors", stage practice, drama school.*

Постановка проблеми. П. К. Саксаганський один із перших українських театральних діячів, що підсумував свій особистий театральний досвід у теоретичних працях. У них він намагався надати конкретні поради майбутньому поколінню акторів та режисерів щодо створення вистави. Актуальність проблеми полягає в дослідженні та аналізі педагогічної діяльності П. Саксаганського в контексті історичного розвитку українського театального мистецтва, що необхідно для розвитку як сучасного українського театру, так і театральної педагогіки. Основуючись на здобутках минулого, на значному художньому досвіді корифеїв української сцени, їхні театральні напрацювання набувають продовження у творчих пошуках сучасних акторів, режисерів та педагогів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. За останнє десятиліття дослідники надали нових трактувань означеної теми. Так, Л. Очієва узагальнює принципи акторської майстерності в теоретичних працях П. К. Саксаганського (Овчієва, 2010, с. 297–304). Слід відзначити

дослідження «Мемуари як джерело вивчення творчої і громадянської діяльності Панаса Саксаганського» (Гонтар, 2010, с. 227–231). Т. Зілінська аналізує акторську систему П. Саксаганського (Зілінська, 2015, с. 77–80), але ці праці стосуються лише деяких аспектів проблеми.

Мета статті — проаналізувати педагогічну діяльність корифея української сцени П. К. Саксаганського в українському театральному мистецтві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сценічна практика П. К. Саксаганського як актора і режисера набула продовження в педагогічній та теоретично-методичній діяльності. У працях «До театральної молоді», «До молодих режисерів» та книзі «Моя робота над роллю» широко висвітлюється його досвід сценічної діяльності й висловлюються погляди на мистецтво актора і режисера.

Досліджуючи мистецьку постать П. К. Саксаганського, розглянемо його педагогічну діяльність. Як відомо, почалася вона ще під час роботи в «Товаристві малоросійських акторів», коли П. Саксаганський та його брат — відомий український драматург, актор, театральний діяч І. Карпенко-Карий — намагались посприяти підвищенню культурного рівня молодих акторів і, коли дозволяв графік гастролей, читати їм лекції з історії та теорії театру й давати майстер-класи з акторської майстерності.

П. Саксаганський разом з І. Карпенко-Карим вирішили утворити для своїх молодих акторів культурний осередок і почали збирати їх у вільні від спектаклів дні. Зазначимо, що акторський склад українських труп того часу був недостатньо культурним і розвинутим інтелектуально. Деякі актори були навіть малописьменними людьми і не орієнтувалися в історії розвитку театального мистецтва.

П. Саксаганський у своїх розмовах із молоддю прищеплював правильні і потрібні думки про актора, його покликання, значення роботи, про відповідальність, яку справжній артист бере на себе. Він зазначав, що актор повинен глибоко вірити у своє покликання служити вищим ідеалам, які полягають у зв'язку з життям, прагненням і творчістю народу. Театр — велика рушійна сила в суспільстві, а роль актора надзвичайно важлива і відповідальна. Актор, перевтілюючись у який-небудь образ, може викликати у своїх численних глядачів або почуття подиву і захоплення благородними вчинками, або огиду до всього мерзенного і підступного. «Театр — школа, а актор — учитель», — зазначали брати. На їхню думку, школа і вчитель мають перебувати на високому професійному і культурному рівні, а сцена — один із найкращих засобів впливу на широке коло людей (Тобілевич, 1947).

Прагнучи досягти правдиво життєвих форм артистичної майстерності, П. Саксаганський не лише використовував свої творчі доробки,

але й закликав глибоко спостерігати дійсність і особливо використовувати досвід митців попередників.

У праці «Моя робота над роллю» він пише: «Не покладайтеся лише на самого себе. Всі великі люди — і художники, і письменники, і вчені — не поодинокі, вони всі мали своїх попередників і брали в них те, що було найкращим. Так і артист сцени не повинен нехтувати своїх попередників. Він не один, він — сума досвіду своїх попередників» (Саксаганський, 1937, с. 35). За своїх ідейно-мистецьких наставників П. Саксаганський уважав М. Щепкіна, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Садовського та М. Заньковецьку.

Серед основних засад, які вимагав П. Саксаганський від актора, — широка загальна освіта, начитаність, ерудиція й театральна школа. Бажання вчитися і не задовольнятися малим успіхом, критично ставитись до самого себе, намагатися здобути якнайповнішу освіту, ніколи не покладатися на свою природну обдарованість, а шляхом роботи над собою розвивати і зміцнювати цю обдарованість. «Талант без техніки — все одно, що воїн без зброї. Тільки вправність дає генієві широку і повну змогу вільно маяти могутніми крилами своєї творчості в моменти високого художнього піднесення. Технічна вправність допомагає талантові творити дійсно високе» (Саксаганський, 1955, с. 62). Отже П. Саксаганський висновує, що найкраще поєднати в собі і школу, і розум, і відчуття, інакше гра артиста — нерівна.

П. Саксаганський у своїх теоретичних працях зазначає, що муштра тіла і языка забирала в нього багато часу і доводила до фізичної втоми. Щоб виробити чітку дикцію, він почав вивчати Гомера, оскільки гекзаметр дисциплінує артиста — саме тут не можна переставити або викинути слово. Він допомагає акторові досягти чіткості вимови, а чіткість вимови — важлива річ. Коли актор розбірливо говорить на сцені, то жодне його слово не пропадає для публіки, і між ним та глядачем ніколи не припиниться близький контакт. П. Саксаганський відмічає, що чим багатший на різні модуляції голос актора, тим більшу кількість різних ролей він може виконувати.

П. К. Саксаганський чудово володів сценічним словом і голосом. Ось як про це згадує відомий український актор, корифей сцени І. Мар'яненко: «Вироблені ним прийоми подачі слова й досі ніким не вивчені і залишилися в пам'яті лише тих, хто бачив і чув його на сцені. Описати це неможливо! Кожне слово, не те що речення, як кажуть, влучало в ціль. Перед словом, яке Панас Карпович хотів наголосити, він підвищував тональність до крещендо, іноді поєднував це підвищення з використанням темпу, далі каденція вгору, потім маленька «люфтпауза» і нарешті спад на ударному слові. Це мало великий ефект» (Мар'яненко, 1953, с. 173).

П. Саксаганський виступав проти афектації, утрирування і фальшивої дикції, проти захоплення зовнішньою формою віршованої мови, її ритмом і римою, проти цілковитого ігнорування підтексту, внутрішнього темпоритму почуття і переживання.

Велике значення в роботі з акторами П. Саксаганський приділяв і зовнішнім засобам акторської діяльності, передусім у мистецтві володіти своєю мімікою. Саме через неї актор повинен вміти передати почуття, що охоплюють його персонажа в той чи інший момент. Ось що зазначає П. Саксаганський щодо володіння мімікою, оскільки знищити міміку — «це позбавити людину змоги виявити внутрішні колізії почуттів, а в актора відняти спроможність правдиво і вражаюче малювати сильні відчуття своїх героїв» (Саксаганський, 1935, с. 59).

Це стосується і жестів. Усі рухи актора мусять іти від його внутрішнього зображення й відповідати характерові зображуваного ним типу. П. Саксаганський учив акторів працювати з уявними предметами, щоб напрацювати точні рухи, навчитися фіксувати кожен жест. «Я подовгу спинявся біля робітників різних професій і стежив за їх рухами під час роботи. Я знав, що мені, як акторові, треба вміти імітувати їх. Уміла імітація звичайних зовнішніх рухів тіла допоможе мені на сцені малювати образи живими правдивими барвами. Я розумів, що зовнішня поведінка людини складається не з одного тільки головного, а з безлічі дрібних деталей» (Саксаганський, 1955, с. 118).

Усе своє життя П. Саксаганський приділяв велику увагу красі людського тіла, вивчав скульптури Давньої Греції. П. Саксаганський стверджував, що можливість керувати своїм тілом — це важлива річ для актора і для всього театрального мистецтва. Тіло актора повинно бути красивим, а рухи пластичними і гармонічними. Ось що він пише про можливість користуватися пластикою: «Я деякий час захоплювався пластикою і старався робити гарні, пластичні рухи. Але це захоплення тривало недовго, життєва правда взяла верх над пластикою» (Саксаганський, 1955, с. 121). Зрозуміло, що П. Саксаганський не відмовлявся від самої пластики, але вважав, що вона має ґрунтуватися на внутрішньому руху людини.

Також П. Саксаганський радив молодим акторам працювати над характерним гримом, рухами, ходою, костюмом, щоб збагачувати свій образ, оскільки зовнішня характеристика пояснює, ілюструє і таким чином доносить до глядача внутрішній духовний малюнок ролі.

Як відомо, Панас Карпович протягом свого акторського життя виробив власний метод роботи над роллю. Цим методом він завжди із задоволенням ділився з молодими акторами і своїми учнями. Своім власним методом праці над роллю П. Саксаганський пояснював, як

треба працювати над образом. Він розповідав, що, відібравши роль, читав п'єсу по десять разів. Потім брався до своєї ролі: обмірковував характер персонажа, аналізував кожне слово, намагаючись з'ясувати його психіку і всі властивості в стосунках з іншими персонажами. Усе це він продумував і писав коротку характеристику свого героя, виокремлюючи головне. Потім намагався відтворити потрібний йому образ у своїй уяві, намагаючись поставити себе на місце свого героя та якнайглибше зрозуміти його переживання і почуття. Коли, нарешті, потрібний образ сформується, стане немов живим і неначе заговорить до нього словами ролі, тоді він починав шукати серед живих людей схожу на його героя людину. Йому цікаво було бачити, як жива людина виявляє ті чи інші характерні для його персонажа почуття (Саксаганський, 1937). Проте, придивляючись до життя, збуджуючи у своїй емоціональній пам'яті все бачене ним і створюючи образи, Саксаганський тут же застерігав акторів — не «мавпувати» тип просто з життя або сліпо наслідувати свого попередника, оскільки копія — це не творчість. Акторові треба завжди пам'ятати, що мистецтво без ідеї не має ніякого значення. Для чого і заради чого актор виходить на сцену завжди визначається ідеалами автора-драматурга та ідеалами тієї епохи, у якій жив і творив автор. Тому на актора покладено велику відповідальність — правильно донести до глядача думку автора, оскільки неправильно грою він може покалічити не лише образ свого героя, а й усю ідею автора. Актор повинен правильно зрозуміти і відкрити той образ, який йому підказує драматург.

Узагальнення принципів акторської майстерності у теоретичних працях П. К. Саксаганського здійснила сучасний дослідник Л. Овчієва. «На глибоке переконання П. Саксаганського, окрім запасу життєвих спостережень, що проводяться все життя і фіксуються у коморі пам'яті, артист повинен мати сценічний талант і безупинно удосконалювати акторську техніку до віртуозності» (Овчієва, 2010, с. 300).

У теоретичних працях П. Саксаганського багато уваги приділялось театральній естетиці та етиці, зокрема акторській. У цих питаннях, на переконання режисера, має допомагати «сива мудрість та самокритика», хоча самокритика, на жаль, буває нечастим гостем в акторському середовищі: «Самозасліплення заважає акторові розвивати і зрощувати свій талант. Краще недооцінити, ніж переоцінити. Скромність завжди прикрашає людину, а в справі театрального мистецтва, у справі відтворення на сцені образів скромність — надзвичайно бажана річ» (Саксаганський, 1955, с. 140).

У 1909 р. П. Саксаганський запрошений читати лекції з режисури в Харкові, де і заснував трупі спілки прикажчиків. Потім, вже в 1920 р., його запросили у Київ читати лекції з режисури на режисерсько-інструкторських курсах.

На вступній лекції до курсу режисури П. Саксаганський говорив про те, що він не нав'язуватиме слухачам нічого абсолютного, наукового і авторитетного, тому що саме мистецтво не є математикою з непорушними істинами. Мистецтво завжди міняється, і тому стає таким необхідним. На той час ще не було ніяких наукових розробок з режисури. З'явилися вони значно пізніше, і тому П. Саксаганський, розповідаючи про режисерську майстерність, міг посилатися лише на власний досвід. З його біографії відомо, що сам він спеціально ніде не вчився ні акторству, ні, тим більше, режисурі. Тому всі його мистецькі надбання є результатом постійної роботи над собою, постійного самовдосконалення.

Звичайно, окрім лекцій, П. Саксаганський проводив і практичні заняття з режисури. Він розробив такий план: читка п'єси; розподіл ролей; характеристика п'єси, характеристика персонажів, розробка режисерських планів за діями. За цією програмою вивчені «Лиха іскра поле спалить і сама щезне», «Бондарівна», «Хазяїн», «Наймичка», «Безталанна», «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого і «Розбійники» Ф. Шиллера.

У 1920 р. Дніпросоюз випустив серію статей під назвою «Театральний poradnik». До цієї збірки увійшла і стаття Панаса Карповича «Як я працюю над роллю». У ній йшлося про переконання та погляди П. Саксаганського, які ґрунтувались на принципах сценічного реалізму. Наведемо кілька думок цієї статті: «Всі школи вироджуються і гинуть тільки через те, що робляться байдужими до відтворення, нехтують живим зразком, коли за зразок беруть не живих людей, а письменників, вивчають їх труди і пишуть, так сказати, копії. Мистецтво — це досконале відображення природи, життя. Все діло художника — передати якомога опукло істотні риси характеру. Для цього треба злити в купу все: виучку, обдуманість і чулисть. З цього треба розвивати око і вухо і, крім того, критично відноситись до себе, правила на те, як утворити роль, до цього часу відкрито тільки два: перше — це діло наших родителів, а друге — радять багато працювати, щоб заволодіти мистецтвом» (Тобілевич, 1957).

Лекції П. Саксаганського — це принципова точка зору на театр. У них артист визначив, що предметом мистецтва є сучасне життя. На думку П. К. Саксаганського, артист передусім повинен бути чесною людиною, і чесність та повинна бути для нього тим більше обов'язкова, чим вище він стоїть як художник.

Прочитуємо спогади його учениці, видатної української співачки, народної артистки УРСР О. Петрусенко: «Чого вчив нас Панас Карпович? Усіх тих багатств, якими володів сам. Свої принципи він хотів зробити нашими принципами. А принципи його полягали в тому, що справжнє мистецтво, справді велична творчість полягає в простоті. Про це він не переставав говорити. І коли він ліпив сценічний образ з усією

властивою йому силою великого митця і майстра, ми ще раз переконувалися в правоті його слів». (Петрусенко, 1984, с. 62–63).

Висновки. Свій багаторічний мистецький досвід П. К. Саксаганський намагався передати молодим акторам не лише у своїй трупі, але й на спеціальних курсах. А з його педагогічною діяльністю органічно пов'язана літературна, також підпорядкована єдиній меті — працювати для народного, загальнодоступного для найширших кіл глядачів, театру.

П. Саксаганський зумів у своїх теоретичних працях узагальнити ті необхідні вимоги, що дозволяють відкритися акторському таланту. Він підкреслював необхідність добре володіти словом, жестом, мімікою, тілом, мати навички гримування і мати смак до сценічного вбрання. Необхідність постійної роботи над голосовим діапазоном, над рухливістю свого тіла передана новому поколінню митців. Він і сам був взірцем цих навичок.

Також він одним із перших театральних діячів почав приділяти велику увагу інтелектуальному рівню акторів. П. Саксаганський уважав, що глибоке осмислення кожної ролі дозволить якомога повніше розкрити зміст усієї вистави.

У творчих працях «До театральної молоді» і «До молодих режисерів» він наголошував, що кожен митець відповідає за те, які саме почуття викликає його вистава. Майбутні режисери повинні зрозуміти, що саме вони стануть носіями нових ідей, які легко перекинуться в маси. Театр повинен виконувати не лише розважальну, а й виховну функцію. На його думку, викликавши сильні емоції і почуття, можна передати глядачам необхідні думки та погляди.

Теоретична та педагогічна діяльність П. К. Саксаганського базувалась, передусім, на власному досвіді. Він одним із перших в українській театральній культурі узагальнив вимоги до майбутніх акторів та режисерів. У своїх працях режисер не лише наводить конкретні поради щодо створення сценічного образу та постановки вистави загалом, а й наголошує на необхідності митця нести відповідальність за те, що відбувається на сцені.

Уся його літературна діяльність, теоретичні праці з акторської та режисерської майстерності є безцінною спадщиною, що дозволяє новим поколінням глибше вивчати основи театрального мистецтва.

Перспективи подальших досліджень. Означена тема потребує подальшої розробки й аналізу, які б надали ширших узагальнень та висновків щодо визначення місця і ролі педагогічної спадщини корифея української сцени П. К. Саксаганського в українській театральній культурі.

Список посилань

- Гонтар, Н. (2010). *Питання історії України*. Т. 13, 227–231.
- Зілінська, Т. (2015). Акторська система П. К. Саксаганського. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 17, 77–80.
- Мар'яненко, І. (1953). *Минуле українського театру*. Київ: Мистецтво.
- Овчівса, Л. (2010). Узагальнення принципів акторської майстерності у теоретичних працях П. К. Саксаганського. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 7, 297–304.
- Петрусенко, О. (1984). Учитель. *Збірник «Спогади про Панаса Саксаганського» 181–185*. Київ: Мистецтво.
- Саксаганський, П. К. (1955). *Думки про театр*. Київ: Мистецтво.
- Саксаганський, П. (1937). *Моя робота над роллю*. Київ: Мистецтво.
- Саксаганський, П. (1935). *По шляху життя. Мемуари*. Харків: Держ. літ. видав.
- Тобілевич, Б. (1957). *Панас Карпович Саксаганський. Життя і творчість*. Київ: Мистецтво.
- Тобілевич, С. (1947). *Корифеї українського театру*. Київ: Мистецтво.

References

- Hontar, N. (2010). *Issues from the history Ukraine*. V. 13, 227–231. [in Ukrainian].
- Zilinska, T. (2015). Acting system by P. K. Saksahánskyi. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 17, 77–80. [in Ukrainian].
- Maryanenko, I. (1953). *The past of Ukrainian theatre*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
- Ovchieva, L. (2010). Generalization of stage craft principles in theoretical papers by P. K. Saksahánskyi. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 7, 297–304. [in Ukrainian].
- Petrusenko, O. (1984). Teacher. *Zbirnyk «Spohady pro Panasa Saksahanskoho»*. Kyiv: Mystetstvo, 181–185. [in Ukrainian].
- Saksahánskyi, P. K. (1955). *Thinking of the theatre*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
- Saksahánskyi, P. (1937). *My work on the role*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
- Saksahánskyi, P. (1935). *Along the path of life. Memoirs*. Kharkiv: Derzh. lit. vydav. [in Ukrainian].
- Tobilevych, B. (1957). *Panas Karpovych Saksahánskyi. Life and creativity*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].
- Tobilevych, S. (1947). *Coryphées of Ukrainian Theatre*. Kyiv: Mystetstvo. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 20.01.2020 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.13>

УДК 780.616.432.071.2(477.54-25)

А. Ю. Рум'янцева, кандидат мистецтвознавства, доцент, Харківська державна академія культури, м. Харків

allarum13@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9627-1926>

СПЕЦИФИКА ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ В. І. ЛОЗОВОЇ

Виявлена специфіка педагогічної та виконавської діяльності відомої представниці харківської фортепіанної школи В. І. Лозової на основі системного аналізу її творчого шляху. Визначено чинники, які вплинули на формування творчої особистості піаністки. Розкрито основні методи і принципи, які педагог використовувала в роботі над фортепіанним репертуаром. Відзначено, що основу педагогічного й виконавського кредо становили: індуктивний підхід в осягненні фортепіанного твору; ретельна робота над якістю звука і різними видами туше; особлива увага до інтонаційної та образної сфер виконання; постійний пошук нового репертуару; сміливі експерименти в педалізації; використання колористичних ефектів.

Ключові слова: харківська фортепіанна школа, В. І. Лозова, педагогічні та виконавські принципи, спадкоємність у фортепіанному мистецтві.

А. Ю. Румянцева, кандидат искусствоведения, доцент, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

СПЕЦИФИКА ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ В. И. ЛОЗОВОЙ

Выявлена специфика педагогической и исполнительской деятельности известной представительницы харьковской фортепианной школы В. И. Лозовой на основании системного анализа её творческого пути. Определены факторы, которые повлияли на формирование творческой личности пианистки. Раскрыты основные методы и принципы, которые педагог использовала в работе над фортепианным репертуаром. Отмечено, что основу педагогического и исполнительского кредо составляли: индуктивный подход к освоению фортепианного произведения; тщательная работа над качеством звука и разными видами туше; особое внимание к интонационной и образной сферам исполнения; постоянный поиск нового репертуара; смелые эксперименты в области педализации; использование колористических эффектов.

Ключевые слова: харьковская фортепианная школа, В. И. Лозовая, педагогические и исполнительские принципы, преемственность в фортепианном искусстве.

A. Yu. Rumyantseva, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE SPECIFIC CREATIVE CHARACTER OF V. I. LOZOVA

The aim of the paper is based on the system analysis of the activities of V. I. Lozova in the field of the pianoforte art, to reveal the specific features of her creative identity.

Research methodology. The article uses fundamental, general scientific methods and principles of scientific knowledge, in particular, dialectical, culturological ones, as well as methods of objectivity, analysis and synthesis, deduction and induction, methods of systemic, comparative analysis.

Results. On the basis of the system analysis of the artistic journey of the prominent representative of the Kharkiv pianoforte school V. I. Lozova, the author identifies the specific features of her pedagogical and performing activities. The factors that influenced the formation of the pianist's creative identity are determined. The main methods and principles which had been used by the teacher in the work over the pianoforte repertoire are revealed. It is determined that the basis of her pedagogical and performing credo was: the inductive approach to studying a pianoforte piece; the careful work on sound quality and different types of touch; the special attention to intonation and figurative spheres of performance; the constant search for a new repertoire; the bold experiments in the field of pedalization; the use of the coloristic effects. It is argued that the synthesis of not only professional, but also personal qualities, such as perseverance in achieving the goal, extreme emotional openness, the love of life, optimism, sensuality, the courage in search of extraordinary solutions, has defined the specific features of the creative identity of V. I. Lozova.

Novelty. The materials, highlighted in the article, from the funds of the State archive of the Kharkiv region made it possible to reveal the unknown facts from the biography of V. I. Lozova.

The practical significance. The information contained in the article can be used in lessons of piano, as well as in courses of lectures Theory of Music and Musical Interpretation.

Keywords: *Kharkiv pianoforte school, V. I. Lozova, pedagogical and performing principles, heredity in the pianoforte art.*

Постановка проблеми. Формування творчої індивідуальності у фортепіанному мистецтві відбувається під впливом багатьох факторів, кожен з яких є важливою компонентою в процесі розвитку музиканта. Насамперед це вроджені музичні здібності, без яких творчі здобутки неможливі. Другим важливим чинником є рівень професіоналізму педагога-наставника, зокрема його музична ерудиція, теоретичні знання, виконавські здобутки, естетичні вподобання, етичні й моральні переконання. Не менш важливі найближче оточення, середовище, у якому живе і виховується музикант, соціокультурний контекст, особистісні характеристики музиканта, а саме: наявність вольових якостей, працьовитість, сценічна витримка, наполегливість у досягненні мети, відданість фортепіанному мистецтву. Синтез перелічених чинників визначає специфіку індивідуальності піаніста.

Відома харківська піаністка володіла усім комплексом умов, необхідних для стрімкого розвитку її фортепіанної майстерності і формування неординарної творчої особистості.

Розквіт професійної діяльності В. І. Лозової припадає на другу половину XX ст. — на той час, коли вона працювала на фортепіанному

факультеті Харківської державної консерваторії (згодом — Харківський інститут мистецтв, нині — Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фортепіанний доробок В. І. Лозової містить надбання в педагогічній і виконавській діяльності, що надихає музикознавців на дослідження творчого шляху піаністки. Зокрема висвітленню певних аспектів її виконавства присвятила свої статті завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики проф. Л. В. Шаповалова (2000). Різні грані таланту харківської піаністки означила проф. О. В. Кононова (2007). Але серед існуючих публікацій бракує багатоаспектного аналізу фортепіанної творчості В. І. Лозової, що і зумовлює актуальність статті.

Мета статті — на основі системного аналізу діяльності В. І. Лозової у сфері фортепіанного мистецтва виявити специфіку її творчої індивідуальності.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчий і педагогічний шлях Вікторії Іванівни Лозової (10.06.1933–08.08.2000) пов'язаний з роботою на фортепіанному факультеті Харківської державної консерваторії (нині — Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського) протягом 45 років.

Яскраві музичні здібності піаністки проявилися ще під час навчання в Харківській спеціальній музичній школі-десятирічці, яку вона закінчила з відзнакою (клас проф. А. Лунца) у 1950 р. (ДАХО, ф. р 6362, оп. 1, спр. 78, с. 6р).

До моменту випуску В. І. Лозова досягла чималих успіхів у виконавстві, що підтверджується матеріалами з фондів Харківського державного архіву. Програма її сольного концерту (1950) містила: прелюдію та фугу Ре мажор з II т., добре темперованого клавіру Й. С. Баха, сонату № 4 Л. ван Бетховена, етюд № 4 та Скерцо сі мінор Ф. Шопена, прелюдію Соль мажор С. Рахманінова (ДАХО, ф. р 6362, оп. 1, спр 94, с. 13). Наявність найскладніших фортепіанних творів у репертуарі шістнадцятирічної виконавиці свідчить про її високу професійну майстерність.

Під час навчання в Харківській державній консерваторії (1950–1955) В. І. Лозова відрзнялася працьовитістю, старанністю і згодом виправдала найкращі творчі сподівання проф. А. Л. Лунца, який у характеристиці студентки 2 курсу відзначив, що В. Лозова «...дуже здібна людина, має відмінні музичні та технічні дані. Швидко розвивається, добре працює та робить дуже значні успіхи» (ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 433, с. 17).

Значним стимулом для наполегливої праці молодій піаністці стала змагальність з найталановитішими студентами консерваторії

О. Снегірьовим, Р. Папковою, О. Волковим, Г. Гельфгатом, які з часом стали провідними українськими фахівцями у сфері фортепіанного мистецтва. Разом з Р. Папковою, Г. Гельфгатом, сестрами Єшенками В. Лозова рекомендована на відбірковий тур 5-го Міжнародного конкурсу ім. Ф. Шопена (1954), що підтверджує високий рівень її виконавства (ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 562, с. 94).

У студентські роки піаністка виступала в сольних і монотематичних концертах, присвячених творчості видатних композиторів. Зокрема, у концерті пам'яті П. І. Чайковського вона виконала елегійну пісню і ната-вальс (ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 575, с. 1). Особливо яскраво талант В. І. Лозової розкрився на останніх курсах навчання. У січні 1954 р. її концертний репертуар охоплював: 4 етюди та фантазію до мінора Ф. Шопена; фантазію для фортепіано з оркестром на теми Рябініна А. Арєнського; 5 прелюдій О. Скрябіна, 2 прелюдії С. Рахманінова, прелюдію До мажор С. Прокоф'єва (ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 562, с. 82). У рекомендації, наданій В. Лозовій 31 березня 1954 р., зазначено, що «Студентка Лозова є однією з найобдарованіших на факультеті. Вдумливість, а також музичне чуття поряд з технічною майстерністю притаманні її грі, вона володіє різноманітним репертуаром, що надає підставу рекомендувати її для участі в концертах молодих виконавців України» (ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 562, с. 84).

За значні успіхи в навчанні кандидатура В. Лозової висунута на отримання стипендії Й. В. Сталіна (1954), що на той час було найвищою оцінкою її таланту (ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 549, с. 275). У характеристиці, наданій 2 липня 1954 р., зазначалося: «Студентка 5 курсу Лозова В. має блискучі музичні дані. Під час навчання в консерваторії пройшла велику кількість творів різних стилів. Усі роки виступала у шефських і відкритих концертах ВУЗу, в концертах лекторію. Дала 3 сольних концерти, за 4 роки одержувала тільки відмінні оцінки. Бере участь у роботі наукового студентського товариства у філософському й фортепіанному гуртку. Її наукова робота «Фортепіанна творчість Л. Рєвущького» одержала високу оцінку та премію на міському огляді наукових робіт студентів...» (ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 562, с. 135). Зазначена рекомендація відіграла вирішальну роль у подальшій долі В. Лозової.

Піаністка завжди вирізнялась оптимістичним характером, наполегливістю в досягненні своєї мети і закінчила у 1955 р. Харківську державну консерваторію з відзнакою. Програма її державного іспиту охоплювала найскладніші твори світової фортепіанної літератури (С. Франк — прелюдія хорал та fuga, Й. Брамс — соната фа дієз мінора, Ф. Ліст — етюд «Мазепа», С. Рахманінов — концерт до мінора) і свідчила

про тяжіння до творів романтичного напрямку (ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 626, с. 179).

Після завершення навчання В. Лозова залишилися працювати в Харківській державній консерваторії (далі — ХДК), де за рекомендацією проф. Л. Й. Фаненштиля кандидатуру молодшої піаністки висунуто для вступу до аспірантури (ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 648, с. 65).

Протягом усього життя В. І. Лозова суміщала педагогічну, методичну і виконавську діяльність. Вона виступала з сольними концертами в Харкові, Полтаві, Києві, Кіровограді. У репертуарі піаністки були твори М. Глінки, А. Арєнського, Й. Баха, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона та ін. Протягом багатьох років Вікторія Іванівна виступала в складі тріо разом із віолончелістом І. Гайдою і скрипалем Г. Куперманом. Захоплення грою в колективі почалося ще в музичній школі, де юна виконавиця набула навичок ансамблевої гри в складі тріо разом зі скрипалем В. Селицьким і віолончелістом В. Хальфіним. У їхньому виконанні 5 березня 1950 р. в програмі харківського радіомовлення прозвучав фінал з тріо Л. ван Бетховена № 7. (ДАХО, ф. р 6362, оп. 1, спр. 94, с. 7).

На формування творчої індивідуальності Вікторії Іванівни дуже вплинули її наставники. Від проф. Н. Б. Ландесман, у якої В. Лозова навчалася до 10 класу у музичній школі-десятиріччі, піаністка успадкувала уважне ставлення до рухів усього ігрового апарату, а саме: вільне володіння всім комплексом навичок з усвідомленого звільнення та відпочинку рук під час виконання (ДАХО, ф. р 6362, оп. 1, спр. 77, с. 9).

Досягнення західноєвропейського фортепіанного мистецтва, такі як точність відтворення нотного тексту, виконання штрихів, технічна бездоганність, артикуляційна майстерність, ритмічна точність, темпова єдність тощо, втілені у виконавство В. Лозової, чому посприяв проф. А. Л. Лунца. Основуючись на його педагогічних принципах, Вікторія Іванівна надавала перевагу індуктивному методу осягнення твору, чим можна пояснити її пильну увагу до найдрібніших деталей музичної тканини.

Позитивну роль у становленні виконавської та педагогічної майстерності В. І. Лозової відіграли консультації В. В. Топіліна (вихованець П. К. Луценка і в аспірантурі — Г. Г. Нейгауза) — надзвичайно талановитого піаніста і педагога, який, працюючи у ХДК (1957–1962), давав також і приватні уроки в оселі, яка належала батькам Вікторії Іванівни. Успадковані від В. В. Топіліна найтонше фразування мотивів і тематичних утворень, агогічна різноманітність, майстерне використання педалі, були для Вікторії Іванівни найважливішими засобами виразності. Саме В. В. Топілін прищепив харківській піаністці мистецтво звукодобування,

якому вона приділяла особливу увагу і ретельно працювала над засобами звукоутворення. Майстерність В. І. Лозової виконувати пасажі *legato* як швидкі співучі і виразні мелодії (що було найголовнішим постулатом педагогіки Г. Г. Нейгауза) також виховав В. В. Топілін.

На вдосконалення піанізму Вікторії Іванівни суттєво вплинуло тісне спілкування з Н. Є. Перельманом (Ленінград) та М. С. Воскресенським (Москва) під час її стажування в Московській та Ленінградській консерваторіях (Кононова, 2007, с. 41). Від неперевершених майстрів фортепіанного мистецтва В. І. Лозова успадкувала вміння «співати на роялі» і передавати найтонші емоційні зміни. Індивідуальність виконавства та педагогіки Вікторії Іванівни визначала саме бездоганна якість звука. Вона була майстром різних видів туше і з допомогою різного забарвлення звука завжди досягала прекрасних результатів у розкритті образного змісту твору.

В. І. Лозова відома харківській публіці як піаністка романтичного напрямку. Саме тому статтю, надруковану 14 вересня 2000 р. у харківській газеті «Время» і присвячену Вікторії Іванівні, проф. Л. М. Шаповалова назвала «Ваш останній романтик».

Найулюбленишим композитором піаністки був Ф. Шопен, твори якого в її виконанні набували особливої чуттєвості, зворушливої емоційності. В інтерпретаціях фортепіанних творів композиторів-романтиків В. І. Лозова майстерно використовувала агогічні зміни, педальні ефекти, а також приділяла значну увагу інтонуванню. Цю сферу фортепіанного виконавства вона трактувала як емоційне музичне висловлювання, а основою інтонування вважала звукові асоціації та слуховий досвід виконавця. Роботу над різноманітним фортепіанним звуком Вікторія Іванівна неодмінно асоціювала з тембром і динамікою, яку вважала найдієвішим засобом реалізації емоційного змісту твору і трактувала її як емоційний потенціал, а не силу звука. Педагог наполягала на тому, що кожному динамічному відтінку притаманні тонкі, надзвичайно чуйні внутрішні силові та смислові градації.

Фортепіанна творчість В. А. Моцарта також приваблювала харківську піаністку. Характерними особливостями інтерпретацій фортепіанних творів геніального композитора у виконанні В. І. Лозової були граціозність, виспівування мелодійної лінії, точна і чітка артикуляція всіх елементів тексту, ефект «перлиної гри» пасажів, агогічні зміни в закінченнях розділів при незмінному темпі супроводу, якнайтонше фразування мотивів і тематичних утворень, ідеальна точність штрихів. У межах одного штриха і одного способу артикуляції вона могла досягати безлічі градацій та варіантів звучання фортепіано.

Виконавські досягнення в освоєнні творчої спадщини В. А. Моцарта Вікторія Іванівна прищеплювала учням і ретельно відпрацьовувала з

ними ритмічну рівномірність та звукову рівність моцартівських трелей, досягаючи швидкої трельної вібрації за допомогою обертальних рухів. Щоб не порушити чистоту і прозорість звучання фактури, педагог застерігала від зловживання педаллю, надаючи перевагу економній педалізації, що припускає часту, точну і чисту її зміну. Свої зауваження на уроках вона ілюструвала прикладами зі спогадів сучасників композитора про специфіку таких його виконавських принципів, як: простота, витонченість, виразність, проникливе виконання співучих мелодій, завершеність найдрібніших деталей, непримиренність до зовнішньої віртуозності. Вікторія Іванівна, як і її вчитель А. Л. Лунц, ніколи не вважала віртуозність самоціллю, не прагнула нею хизуватися.

На виконавство і педагогіку В. І. Лозової впливали також і її особистісні якості, зокрема у виконавстві піаністки проявлялися нестримний темперамент, надзвичайна емоційність, акторські здібності, вольові якості. Інтерпретації фортепіанних творів у виконанні Вікторії Іванівни вирізнялися особливою експресією, досконалим володінням усією палітрою засобів виразності. Кожний її вихід на сцену був яскравим і залишав емоційний відгук у серцях слухачів.

Така риса характеру В. І. Лозової як перфекціонізм стала детермінантою її прискіпливого ставлення до «дрібниць» у виконавстві. У цьому сенсі Вікторію Іванівну можна назвати диктатором, адже вона ніколи не дозволяла ні собі, ні учням виконавської неохайності і не відпускала учнів з уроку (який завжди тривав довше 45 хвилин), доки не виправлено всі помилки і зауваження. Згодом, за умови надбання певної виконавської майстерності, кожен учень отримував більшу самостійність і творчу свободу.

Згадуючи Вікторію Іванівну, у пам'яті виникає образ життєлюбної, яскравої, енергійної, завжди усміхненої жінки-свята. Своєю енергією піаністка заряджала і своїх учнів, які працюють у музичних закладах не тільки Харкова, а й інших міст далекого і близького зарубіжжя. У Харківському музичному училищі діють Н. Дубиніна, Л. Селезньова; у Харківському державному університеті мистецтв — проф. Л. Кучер, доц. Н. Інютчкіна, Т. Калугіна (працювала); у Харківській державній академії культури — доц. В. Щепакін і доц. А. Рум'янцева. Серед учнів В. Лозової харківській публіці відомі заслужена артистка України І. Черничко і дипломант міжнародного та лауреат республіканського конкурсів І. Безкоровайна.

Висновки. Специфіку творчої індивідуальності В. І. Лозової визначав синтез фахових і особистісних якостей. Високий професіоналізм піаністки виявлявся в майстерному володінні всім спектром туше,

особливому виразному інтонуванні, дбайливому ставленні до виконавських «дрібниць», вмінні відтворювати колористичні та педальні ефекти і «співати» за інструментом. Особливу виконавську манеру піаністки детермінували також і індивідуальні риси характеру: наполегливість у досягненні поставленої мети, надзвичайна емоційна відвертість, життєлюбність, оптимізм, чуттєвість, сміливість у пошуках неординарних інтерпретаційних рішень, постійний репертуарний пошук, абсолютна відданість фортепіанному мистецтву.

Перспективи подальших досліджень можуть бути пов'язані з вивченням маловідомих аспектів діяльності В. І. Лозової у фортепіанній сфері, оскільки в статті використані не всі архівні документи і висвітлені суб'єктивні враження автора від спілкування з педагогом.

Список посилань

- Кононова, О. (2007). Спадкоємність поколінь: кафедра спеціального фортепіано. *Pro Domo mea: нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського*. (с. 20–56). Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджан, Г. Я. Ботунова та ін. (Ред.). Харків: ХДУМ. ДАХО (Державний архів Харківської області), ф. р 6362, оп. 1, спр. 78, арк. 6. ДАХО, ф. р 6362, оп. 1, спр. 94, арк. 13. ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 433, арк. 17. ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 562, арк. 94. ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 575, арк. 1. ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 562, арк. 82. ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 562, арк. 84. ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 549, арк. 275. ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 562, арк. 135. ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 626, арк. 179. ДАХО, ф. р 5795, оп. 1, спр. 648, арк. 65. ДАХО, ф. р 6362, оп. 1, спр. 94, арк. 7. ДАХО, ф. р 6362, оп. 1, спр. 77, арк. 9.

References

- Kononova, O. (2007). Succession of generations: department of special piano. *Pro Domo mea: Essays. To the 90 anniversary from the day of foundation of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts*. (pp. 20–56). T. B. Verkina, G. A. Abadzhan, G. E. Botunova and others (Ed.). Kharkiv: KhNUA. [in Ukrainian]. SAKR (State Archive of Kharkiv Region), f. p 6362, reg. 1, file 78, p. 6. [in Ukrainian]. SAKR, f. p 6362, reg. 1, file 94, p. 13. [in Ukrainian]. SAKR, f. p 5795, reg. 1, file 433, p. 17. [in Ukrainian]. SAKR, f. p 5795, reg. 1, file 562, p. 94. [in Ukrainian]. SAKR, f. p 5795, reg. 1, file 575, p. 1. [in Ukrainian]. SAKR, f. p 5795, reg. 1, file 562, p. 82. [in Ukrainian]. SAKR, f. p 5795, reg. 1, file 562, p. 84. [in Ukrainian].

SAKR, f. p 5795, reg. 1, file 549, p. 275. [in Ukrainian].

SAKR, f. p 5795, reg. 1, file 562, p. 135. [in Ukrainian].

SAKR, f. p 5795, reg. 1, file 26, p. 179. [in Ukrainian].

SAKR, f. p 5795, reg. 1, file 48, p. 65. [in Ukrainian].

SAKR, f. p 6362, reg. 1, file 94, p. 7. [in Ukrainian].

SAKR, f. p 6362, reg. 1, file 77, p. 9. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 15.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.14

УДК 792.8.071.2.0275(477)(045)

Н. М. Семенова, старший викладач, кафедра сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків

<https://orcid.org/0000-0002-3449-6070>

rodik.marik@gmail.com

НАЦІОНАЛЬНА ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА ТА ПЕДАГОГІКА В УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТНОМУ МИСТЕЦТВІ

Простежено упровадження основних вимог системи класичного танцю, запропонованих А. Вагановою, в українському балетному мистецтві вітчизняними педагогами та виконавцями. З'ясовано роль балетмейстерів-постановників у збагаченні ваганівського методу завдяки персоналізованому підходу до артиста та визначено їхній внесок у розвиток національної виконавської школи класичного танцю. Виявлено та проаналізовано методичну літературу, що презентує здобутки українських викладачів Г. Березової, Л. Зіхлінської, В. Мей, Г. Кирилової, Л. Цветкової, які вдосконалювали та розвивали систему класичного танцю. Виокремлено специфічні ознаки української виконавської культури та педагогіки в галузі національного балетного мистецтва. З'ясовано, що розвиток вітчизняної школи класичного танцю здійснювався та продовжує відбуватися завдяки творчій взаємодії викладача, балетмейстера та артиста.

Ключові слова: *балетне мистецтво, система А. Ваганової, ваганівський метод, виконавська культура, українські артисти балету (танцівники і танцівниці), українські балетмейстери, українські балетні педагоги.*

Н. Н. Семенова, старший преподаватель кафедры современной и балльной хореографии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

НАЦИОНАЛЬНАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ КУЛЬТУРА И ПЕДАГОГИКА В УКРАИНСКОМ БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ

Прослежено внедрение основных требований системы классического танца, предложенные А. Вагановой, в украинском балетном искусстве отечественными педагогами и исполнителями. Выяснена роль балетмейстеров-постановщиков в обогащении вагановского метода благодаря персонализированному подходу к артисту и определен их вклад в развитие национальной исполнительской школы классического танца. Выявлена и проанализирована методическая литература, представляющая достижения украинских преподавателей Г. Березовой, Л. Зихлинской, В. Мей, Л. Цветковой, которые совершенствовали и развивали систему классического танца. Выделены специфические черты украинской исполнительской культуры и педагогики в области национального балетного искусства. Выяснено, что развитие отечественной школы классического танца осуществлялось и продолжает происходить благодаря творческому взаимодействию преподавателя, балетмейстера и артиста.

Ключевые слова: *балетное искусство, система А. Вагановой, вагановский метод, исполнительская культура, украинские артисты балета*

(танцовщики и танцовщицы), украинские балетмейстеры, украинские балетные педагоги.

N. M. Semenova, senior lector, Department of Modern and Ballroom Choreography, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

NATIONAL PERFORMANCE ART AND PEDAGOGICS IN THE UKRAINIAN BALLET

The aim of the article is to analyze the creative work of Ukrainian choreographers in the field of ballet theatre. The paper reveals the key features of national performance, choreography and teaching.

Research methodology. The following methods are used: a historical method (for studying the development of performance and pedagogics), biographical method (for revealing the main aspects of Ukrainian choreographers' creative works), the method of comparing (for revealing the constant links among different generations of tutors, choreographers and dancers) and the theoretical method (for making results of research). The normative and methodological literature by G. Berezova, L. Zikhlińska, V. May, G. Kirilova, L. Tsvetkova has been analyzed.

Results. The study has revealed that choreography education in Ukraine is based on A. Vaganova's method. Her system made possible to teach lots of famous ballet dancers. All of them made Ukraine well known in the chorographical world. G. Berezova, A. Vasiliva, G. Kirilova are considered as Vaganova's method followers and developers.

The main features of Ukrainian ballet performance show individual and professional abilities of a performer and the creation of duets in which members can double their skills, such as L. Gerasimchuk — M. Apukhtin, S. Kolivanov — T. Popescu, T. Tayakina — V. Kovtun, A. Dorosh — M. Chepik etc. The author argues that the development of national performance is going on due to the interception of work of a tutor, a choreographer and a performer.

Novelty. An attempt is made to provide insight into Vaganova's method and its impact on the Ukrainian ballet performance. The input of choreographers into development of this method is identified.

The practical significance. The results of the research can be used in field of art history and teaching history and theory of dance art.

Keywords: *ballet art, A. Vaganova's system, Vaganova's method, performing culture, Ukrainian ballet actor, Ukrainian ballet masters, Ukrainian ballet tutors.*

Постановка проблеми. Хореографічне мистецтво, яке інтерпретує дійсність у танцювальних образах, є універсальним засобом передання інформації. Воно впливає на людину, оскільки зрозуміле представникам різних національних культур. Хореографія синтезує танець, музику, театральне, образотворче, аудіовізуальне мистецтва, нові технічні можливості тощо, розгортаючись у часі й просторі, та впливає на свідомість й емоційно-психологічний стан глядача через зір та слух одночасно. Особливо нині, коли інтенсифікується обмін інформацією та зростає її кількість у галузі танцю, актуальним є наявність індивідуальності

як у балетмейстерській творчості, так і в хореографічній педагогіці й виконавстві. Українське балетне мистецтво має власну школу, яка ґрунтується на сталих традиціях та національних особливостях, що вирізняють вітчизняну хореографічну культуру серед інших танцювальних культур.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема специфіки національної хореографічної школи набуває дедалі більшої актуальності серед сучасних дослідників. Під час розгляду особливостей української балетної виконавської культури та педагогіки сьогодення важливе й використання праць мистецтвознавців минулого, зокрема монографій Ю. Станішевського з історії становлення та розвитку українського балетного театру, оскільки він був безпосереднім свідком процесів, що відбувалися в національному балеті, вивчав балетмейстерський та виконавський досвід вітчизняних хореографів.

В останніх дослідженнях українських мистецтвознавців та хореологів має місце тенденція переосмислення балетмейстерської або виконавської творчості видатних представників балетного театру минулого та її сучасна інтерпретація.

Праці А. Турлянцева (2000), О. Чепалова (2012), П. Чуприни (2005) присвячені творчій діяльності провідних українських колективів у галузі класичної хореографії; роботи П. Білаша (2004), Н. Горатової (2004) — становленню балетмейстерського мистецтва та хореографічної освіти в Україні в першій третині XX ст.; дослідження С. Легкої (2003) — вітчизняній народній хореографічній культурі XX ст., дослідження Т. Павлюк (2005) — специфіці балетмейстерського мистецтва в другій половині XX ст.

Особистостям окремих балетмейстерів присвячені статті Е. Коваленко та О. Шаповал (про А. Шекеру), В. Кондратюка (про В. Ковтуна), Е. Пустової (про В. Вронського), Т. Чурпінти (про М. Трегубова) та ін. Є праці з методичних питань хореографічної педагогіки, але не достатньо приділена увага особистостям українських викладачів класичного танцю. Інформація про окремих артистів, які після завершення виконавської кар'єри викладали у провідних професійних навчальних закладах України, розрізнена, оскільки розміщується переважно в періодичних виданнях (газетах, журналах). Тема специфіки української виконавської культури та педагогіки малодосліджена. Необхідним є розгляд взаємодії педагога, балетмейстера та артиста в галузі балетного мистецтва, зі встановленням їхньої спадковості у формуванні національних ознак як у виконавстві, так і у викладацькій діяльності.

Мета статті — дослідити спадковість провідних діячів українського балетного мистецтва (балетмейстерів, викладачів, артистів) і виявити специфічні ознаки національної виконавської культури та педагогіки.

Виклад основного матеріалу дослідження. Українське балетне мистецтво формувалося на основі традицій французької та італійської шкіл класичного танцю, що в першій третині ХХ ст. переосмислені видатною танцівницею, балетмейстером та талановитим радянським педагогом А. Вагановою. Створена нею система стала універсальною для підготовки артистів балетного театру, а згодом і для розвитку рушійного апарату людини в інших галузях танцю, сценічних мистецтвах та окремих видах спорту (гімнастика, акробатика, фігурне катання тощо), оскільки виховує культуру руху та допомагає опановувати танцювальний матеріал будь-яких стилів і манери.

Ваганівська система класичного танцю сприяє вдосконаленню рушійного апарату виконавця, усуваючи незначні фізичні вади та розвиваючи професійні можливості, силу, витривалість. За її допомогою формуються апломб та важливі навички виконання складних танцювальних елементів: обертів і стрибків. Екзерсис біля палки та на середині зали, який запропонувала А. Ваганова, сприяє розвитку координації, пластичності, виразності та музичності. Крім того урок класичного танцю вчить логіці хореографічного мислення, дисципліні, самоконтролю, поміркованій роботі, сприяє розвитку м'язової пам'яті.

До актуальних засад ваганівської системи, що базуються на детально розробленій теорії танцювального руху та перевірені часом, належать такі:

- раціоналізація та науково-обґрунтована організація навчального процесу, послідовність опанування матеріалу від простого до складнішого;
- осмисленість кожного руху, певних комбінацій та уроку загалом;
- доступність матеріалу відповідно до вікових особливостей та фізичних можливостей учнів;
- наочний показ і коментування правил виконання рухів викладачем;
- систематичне усвідомлене виконання тренувальних вправ, що становлять екзерсиси біля палки та на середині зали;
- узгодження рухів з музикою на трьох рівнях (ритм, мелодія, її інтонації) та емоційне насичення рушення;
- постійний розвиток і безупинне вдосконалення методики виконання та викладання рухів класичного танцю.

Поширювати метод А. Ваганової в Україні почали її учениці — вихованки Ленінградського хореографічного технікуму (нині — Академія російського балету імені А. Ваганової). У першій третині ХХ ст. танцівниці Н. Верекундова, К. Васіна, Н. Виноградова підвищили виконавський рівень новостворених стаціонарних балетних труп Києва, Одеси, Харкова, а після завершення артистичної кар'єри стали викладачами. Їхні учениці — перші видатні українські балерини — А. Яригіна

та В. Дуленко, котрі вдосконалювали свою майстерність на сцені Кіровського театру (нині — Державний академічний Маріїнський театр), також стали досвідченими педагогами класичного танцю.

Наприклад, В. Дуленко, основується на своєрідному розумінні національної танцювальної лексики, створила образ мужньої і цнотливої Бондарівни («Пан Каньовський» М. Вериківського), простої української дівчини, розкрила її духовну красу й палку вдачу. «Танець балерини, пройнятий чистим струменем фольклорних джерел, хвилював своєю щирістю й задушевністю, а руки талановитої артистки, легкі й наче прозорі, у наспівній пластиці яких бриніла замріяність українських хороводів, «співали» задумливо й піднесено, її Любина була земною, глибоко правдивою» (Станішевський, 2003, с. 83).

Головним професійним закладом України, який протягом другої половини ХХ ст. готував артистів балету для вітчизняних театрів, було Київське хореографічне училище. З 1940-х рр. у ньому працювала учениця А. Ваганової, балетмейстер та педагог Г. Березова, яка гармонійно поєднала викладацьку діяльність та роботу постановника Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка (нині Національна опера України). Вона була хореоавтором першої редакції українського національного балету «Лілея» К. Данькевича. Г. Березовій вдалося організувати хореографічний текст головної героїні таким чином, щоб виразити перетворення ніжної юної дівчини, яка вперше покохала, на мужню, рішучу жінку, здатну на помсту. Балетмейстер, завдяки співпраці з артистами, створила цілісні й драматично насичені пластичні характеристики. Вона переглянула значення чоловічого виконавства та винайшла образ Степана з насиченою танцювальною мовою на основі синтезу академічної лексики та складних рухів українського народного танцю. Г. Березова вважала, що українські танцівники повинні знати рідний народний танець та оволодіти манерою його виконання. Вона намагалася показувати на уроках, які рухи українського танцю подібні до класичної хореографії.

За прикладом А. Ваганової, свого викладача, Г. Березова пильно придивлялася до кожної учениці, намагаючись відшукати та розкрити індивідуальні ознаки таланту. Серед її учениць — видатні балерини А. Гавриленко та В. Калиновська, які створили яскраві образи в українських національних балетних виставах.

Специфіка сценічного втілення жіночих образів А. Гавриленко полягала в її ліричній індивідуальності. Під час створення пластичних характеристик своїх героїнь вона відштовхувалася безпосередньо від музики, а скульптурність, бездоганність поз гармонійно поєднувала з їхнім внутрішнім натхненням. У виконанні А. Гавриленко Палагна —

героїня балету «Тіні забутих предків» В. Кирейка, була величною та прекрасною, а в інтерпретації В. Калиновської — експресивною, сповненою внутрішнього вогню. Головна героїня балету «Камінний господар» В. Губаренка — Донна Анна в трактовці В. Калиновської була «пристрасною, честолюбною і гордою... У її віртуозному танці — прихована експресія, вибухова сила почуттів, жага великого кохання...» (Станішевський, 1975, с. 190). Танець балерини був легкий і досконалий, а техніка — віртуозна. Це дозволило передати поступову трансформацію характеру героїні, її внутрішню боротьбу та шлях до душевного скам'яніння.

У 1960-ті рр. керівником Київського державного хореографічного училища працювала славетна балерина, народна артистка УРСР А. Васильєва, котра теж була ваганівською вихованкою та першою виконавицею головних ролей в українських національних балетах «Лілея» та «Лісова пісня». «Бездоганна класична техніка, артистизм, щирість у передачі почуттів зробили А. Васильєву однією з найвидатніших українських балерин» (Туркевич, 1999, с. 44–45). Танець А. Васильєвої вирізнявся графічною точністю та технічною досконалістю. «Глибоко драматична в кожній своїй ролі, тонка психологічно і блискуча за своєю майстерністю» (Станішевський, 1961, с. 45). Її образи і класичної спадщини, і нових балетів своєрідні, неповторні, а запорукою успіху стала філігранна техніка. Її вирізняло вміння тонкого психологічного перевтілення в персонажі з демонстрацією глибокого драматизму внутрішнього світу української дівчини. Коли А. Васильєва викладала, наслідуючи метод А. Ваганової, того ж самого вимагала від своїх учениць, запевняючи, що в танці потрібно важке зробити звичайним, звичайне — легким, а легке — красивим.

У 1972 р. на посаду художнього керівника училища запрошено видатну петербурзьку балерину і талановитого педагога, заслужену артистку Росії, лауреата державної премії Г. Кирилову, улюблену ученицю та продовжувача педагогічних традицій А. Ваганової. Двадцять років вона була прима-балериною та вражала високою культурою класичного танцю і духовністю виконання головних ролей у балетах класичної спадщини, створила вражаючі поетичні образи в багатьох сучасних виставах. Маючи п'ятирічний досвід керівництва балетною трупой у Великому театрі та десятирічний у викладанні в Московському хореографічному училищі, Г. Кирилова напружено та натхненно працювала в Києві педагогом класичного танцю в училищі та художнім керівником балету в театрі опери та балету. Вона створила авторитетну школу виховання балерин, які прикрасили сцени провідних театрів Європи. Її перший випуск — Т. Боровик, Л. Данченко, Є. Костильова, А. Кушнерова та

Н. Семізірова — вразив яскравістю та розмаїттям талантів. Потім одна за одною виходили на сцени театрів України її нові вихованки.

Викладач Київського хореографічного училища — заслужена артистка України А. Кальченко передає свій багатий виконавський досвід і сьогодні. Її учениці О. Кифяк та О. Філіп'єва — провідні солістки Національної опери України. Зараз А. Кальченко керує унікальним колективом «Українська академія балету», а її діяльність спрямована на розкриття творчого потенціалу обдарованих дітей, розвиток творчих зв'язків між хореографічними колективами і виконавцями різних країн світу. Учні академії неодноразово ставали переможцями та лауреатами міжнародних конкурсів і фестивалів.

Серед чоловіків-викладачів класичного танцю в Україні значною постаттю є особистість лауреата премії В. Ніжинського, заслуженого артиста України В. Парсегова, який з 1966 р. працював у Київському хореографічному училищі. Він виховав величезну кількість учнів, серед яких: С. Бондур, А. Дацишин, Д. Матвієнко та ін. Основний принцип роботи В. Парсегова — в класі немає улюбленців та вигнанців, всі — рівні, всі оцінюються професійно. Він завжди визначав, над чим учневі потрібно працювати, ніколи не був жорстким, виховував віру в себе, впевненість перед сценою. В. Парсегов підтримував учнів у їхньому бажанні привносити в класичну варіацію свої «трюки», що допоможуть виявити себе. У класі завжди панувала гармонія та готувалися багатопланові артисти, відкриті до експериментів. Керівник випускав справжнього актора, надаючи йому можливості розвиватися із середини, допомагаючи розкрити щось своє, притаманне тільки йому.

Продовжують ваганівські традиції в Національній опері України відомі в минулому вітчизняні артисти, а нині — провідні педагогі-репетитори: Т. Білецька, Є. Кайгородов, В. Калиновська, А. Лагода, І. Лукашова, Р. Хілько, Е. Стебляк, М. Чепик та ін. Окремої уваги заслуговує О. Потапова — народна артистка СРСР — учениця А. Васильєвої та Н. Верекундової, блискуча виконавиця класичного репертуару. «Балерина з відмінною технікою, вона однаково вільно почувала себе з партнером у повітряному танці, у стрибках і обертаннях» (Станішевський, 1966, с. 26). О. Потапова вирізнялася досконалою танцювальною технікою, яскравим темпераментом і нестримною енергією. Її танець був тендітним і водночас сповненим сили та величі, а кожна героїня мала особливі ознаки: Леся (з «Марусі Богуславки») — сміливість і жвавість, Лілея — стійкість, героїзм, Мавка — силу, але й жіночність, Варя (з «Чорного золота») — нестримну енергію та темперамент. О. Потапова, пройшовши шлях від кордебалету до прими-балерини, зберігаючи традиції та розвиваючи українську балетну школу, передає

свій безцінний досвід молодим артистам балету. Головним вона вважає не тільки технічну досконалість рухів, а й необхідність відчувати романтичну природу класичного танцю, що міститься в кантилені ліній, виразності арабесків та внутрішнім насиченні образу.

В українському балетному театрі плідно творили талановиті балетмейстери: М. Арнаудова, Г. Березова, В. Вронський, М. Заславський, Р. Візиренко-Клявін, В. Ковтун, В. Литвиненко, А. Панतिकін, Н. Скорокульська, М. Трегубов, А. Шекера та ін., які розвивали традиції синтезу виражальних засобів класичного й українського народного танців. Вони зважали і на тенденцію світової хореографії до психологізації пластичної мови, підбираючи рухи, вибудовуючи текст з урахуванням самотності танцівника та приділяючи увагу розкриттю особистості артиста. Під час створення нових пластичних образів хореографи поєднували рухи, пози і пантоміму в єдине ціле, за допомогою дійового танцю, на основі симфонічної музики. Потім, під час практичного втілення постановки в життя, відбувалася взаємодія балетмейстера з виконавцями з удосконалення форми — пластики тіла й акторської виразності, змісту й чуттєво-емоційної насиченості. «Мало зробити методично грамотно рух чи стати в красиву і правильну позу, необхідно наповнити їх внутрішнім світлом почуття — радістю, щастям, любов'ю» (Семенова, 2012, с. 191). Артисту необхідно усвідомити, які думки і переживання керують його героєм у різних ситуаціях, та зробити так, щоб вони стали його власними думками і переживаннями. В умінні перевтілюватися у свого персонажа, викликати необхідні почуття в певній ситуації, не втрачаючи чистоти виконання тексту, полягає специфіка акторської майстерності українського артиста балету. «Виконувати танцювальну партію будь-якої героїні — це одночасно грати, створювати характер. Але й у моменти найвищих драматичних переживань, найглибших заворушень героїні балерина повинна пам'ятати про красу і закінченість пози, про чистоту і точність танцю... Балерина повинна володіти мистецтвом сценічного спілкування, вміти "слухати" і розуміти партнера, ні на секунду, під час найвіртуознішого танцю, не втрачати з ним зв'язку, відгукуючись на кожний відтінок його настрою» (Станішевський, 1966, с. 79).

Протягом другої половини ХХ ст. на українській балетній сцені виникло чимало самотніх хореографічних образів у національних балетних виставах. Артисти в них, досконало володіючи технікою, перевтілювались у своїх героїв і виконували хореографічний текст, вкладаючи частку своєї душі, на чому наполягав при створенні національного балету ще в 1920-х рр. В. Верховинець. У танці «все повинне співати — голова, руки, ноги, плечі, а головне — душа. Виконувати рухи технічно чисто — це ще не танець. Танець — це щось внутрішнє, і, якщо

він не живе у виконавці, то це буде лише набір танцювальних рухів... У всьому повинна відчуватись життєва правда, аби був органічний зв'язок між рухами і тим внутрішнім станом, який необхідно ними виражати» (Верховинець, 1990, с. 28). Особливо яскравими були жіночі образи Любини Бондарівни, Лілеї, Мавки, Марусі Богуславки, Марічки, Манусі, Парасі, Хиврі, Оксани, Ольги та ін. Синтезуючи в хореографічній пластиці багатство класичного й українського народного танців, українські танцівниці А. Васильєва, А. Гавриленко, Л. Герасимчук, В. Дуленко, В. Калиновська, С. Коливанова, І. Лукашова, О. Потапова, А. Яригіна та ін. демонстрували національну манеру виконання та український характер героїнь.

Про розвиток педагогіки в галузі класичного танцю в Україні свідчать також публікації методичних праць вітчизняних фахівців. Книга Г. Березової «Класичний танець у дитячих хореографічних колективах» містить методичні поради щодо навчально-тренувальної і виховної роботи в дитячих балетних студіях, опис вправ класичного тренажу, приклади етюдів і орієнтовний музичний репертуар для занять кожного року навчання. У посібнику Л. Зіхлінської та В. Мей — педагогів Київського хореографічного училища «Перші кроки. Приклади для молодих педагогів», записано 100 уроків класичного танцю для послідовної роботи з 1 року навчання. У книзі Л. Зіхлінської «Десять уроків класичного танцю» зафіксовані приклади уроків видатного педагога класичного танцю Г. Кирилової, які мають на меті завершення вивчення програми класичного танцю, ретельне відпрацювання техніки виконання та досягнення високої художньої виразності.

Підручник Л. Ю. Цветкової — провідного фахівця класичного танцю Київського національного університету культури і мистецтв «Методика викладання класичного танцю» відповідає програмі підготовки фахівців-хореографів у закладах вищої освіти. У ньому матеріал розміщено з урахуванням терміну та специфіки навчання в межах програми ЗВО. Навчальний матеріал згруповано, зважаючи на його поетапне засвоєння і викладено в послідовності, що забезпечує реалізацію принципу наступності в оволодінні фаховими знаннями. Крім того, у підручнику розглянуто методичні засади викладання дисципліни з детальним аналізом правил виконання базових рухів і вправ класичного танцю. Книга містить практичні рекомендації щодо підготовки і складання як окремих комбінацій, так і цілих уроків класичного танцю.

Метод А. Ваганової далекий від нерухомої догматики. Він збагачується, удосконалюється творчим досвідом виконавців та педагогів. Зараз в Україні, у містах, де працюють балетні театри та професійні заклади хореографічної освіти, викладають досвідчені фахівці класичного

танцю, які розвивають традиції школи класичного танцю, наповнюючи їх національною манерою. Вони передають свої надбання та майстерність: у Львові — І. Храмов, в Одесі — О. Барановська, Е. Караваєва, в Харкові — І. Дорофєєва, С. Петрова та ін.

Висновки. З'ясовано, що хореографічна освіта в Україні тісно пов'язана з педагогічною методикою А. Ваганової, а її учениці заклали міцне підґрунтя української школи класичного танцю, виховали багато видатних танцівників, які прославили нашу країну у світі. Виявлено послідовників ваганівського методу (Г. Березова, А. Васильєва, Г. Кирилова та ін.), які після завершення виконавської кар'єри в плідній педагогічній діяльності передавали власний досвід, збагачуючи та розвиваючи систему класичного танцю.

Визначено, що характерними ознаками української національної виконавської культури є розкриття індивідуальних здібностей танцівника не тільки професійних, а й особистих; формування творчих дуетів (Л. Герасимчук — М. Апухтін, С. Коливанова — Т. Попеску, Т. Таякіна — В. Ковтун, А. Дорош — М. Чепик та ін.), у яких партнери створюють тандем, доповнюючи творчі амплуа один одного. З'ясовано, що запорукою процвітання українського балету є розвиток традицій завдяки сміливим виконавським експериментам, новим трактовкам та прочитанням знайомих образів, необхідним стає переосмислення досвіду представників інших танцювальних систем та різних національних хореографічних культур з обов'язковою адаптацією його згідно з українськими традиціями.

Перспективи подальших досліджень полягають у розгляді особливостей виконавської культури в різних балетних театрах України, у дослідженні педагогічного досвіду викладання класичного танцю в хореографічних школах Львова, Одеси, Харкова та спеціалізованих ЗВО.

Список посилань

- Верховинець, В. (1990). *Теорія українського народного танцю*. Київ: Музична Україна.
- Семенова, Н. М. (2012). Особливості втілення видатними українськими балеринами хореографічних образів національних балетних вистав ХХ ст. *Культура України*, 39, 189–198. Харків: Харківська державна академія культури.
- Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Київ: Музична Україна.
- Станішевський, Ю. (1966). *Лебеді чарівного озера*. Київ: Молодь.
- Станішевський, Ю. (1961). *Розквіт українського балету*. Київ: Радянська Україна.
- Станішевський, Ю. (1975). *Український радянський балетний театр (1925–1972)*. Київ: Музична Україна.

Туркевич, В. Д. (1999). *Хореографічне мистецтво України у персоналіях: бібліографічний довідник*. Київ.

References

- Verkhovynets, V. (1990). *The Theory of Ukrainian Folk Dance*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
- Semenova, N. M. (2012). Specific Features of the Incarnation of Choreographic Images of National Ballet Performances of the Twentieth Century by the Prominent Ukrainian Ballerinas. *Culture of Ukraine*, 39, 189–198. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture. [in Ukrainian].
- Stanishevsky, Y. (2003). *Ballet Theater of Ukraine: 225 years of history*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
- Stanishevsky, Y. (1966). *Swans of the magical lake*. Kyiv: Molod. [in Ukrainian].
- Stanishevsky, Y. (1961). *The heyday of Ukrainian ballet*. Kyiv: Radianska Ukraina. [in Ukrainian].
- Stanishevsky, Y. (1975). *Ukrainian Soviet Ballet Theater (1925–1972)*. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
- Turkevich, V. D. (1999). *Choreography of Ukraine in Personnel: A Bibliographic Handbook*. Kyiv. [in Ukrainian].

Надійшла до редколегії 21.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.15

УДК 780.616.432:[378.016:008]](045)

О. Д. Склярів, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувач кафедри фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків
proskliarov@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0720-9838>

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «ФОРТЕПІАНО» У ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ КУЛЬТУРИ

Досліджено виховні та педагогічні методи, творчі форми викладання курсу фортепіано для різних музичних освітніх програм у закладах вищої освіти культури. Виділено три складники навчального репертуару здобувачів освіти різних освітніх програм з фортепіано: інструктивні та художні віртуозні етюди, поліфонія і сонатна форма. Визначено особливості викладання фортепіано в межах різних освітніх програм. Запропоновано систему вдосконалення надання освітніх послуг з курсу «Фортепіано». Розглянуто питання розвитку естетичного смаку здобувачів вищої освіти, їхньої здатності оцінювати прекрасне і правильно трактувати нотні тексти, глибоко засвоювати музично-історичні й теоретичні дисципліни естетичного циклу, розширювати художній світогляд.

Ключові слова: *гра на фортепіано, репертуар, інструктивні етюди, соната, поліфонія.*

А. Д. Склярів, профессор, заслуженный деятель искусств Украины, заведующий кафедры фортепиано, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОСОБЕННОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА «ФОРТЕПИАНО» В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ

Исследованы воспитательные и педагогические методы, творческие формы преподавания курса фортепиано для различных музыкальных образовательных программ в учреждениях высшего образования культуры. Выделены три составляющие учебного репертуара соискателей образования различных образовательных программ с фортепиано: инструктивные и художественные виртуозные этюды, полифония и сонатная форма. Определены особенности преподавания фортепиано в рамках различных образовательных программ. Предложена система совершенствования оказания образовательных услуг по курсу «Фортепиано». Рассмотрены вопросы развития эстетического вкуса соискателей высшего образования, их способности оценивать прекрасное и правильно трактовать нотные тексты, глубоко усваивать музыкально-исторические и теоретические дисциплины эстетического цикла, расширять художественное мировоззрение.

Ключевые слова: *игра на фортепиано, репертуар, инструктивные этюды, соната, полифония.*

O. D. Skliarov, Professor, Honored Artist of Ukraine, Head of the Piano Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

FEATURES OF TEACHING THE «PIANO» COURSE AT THE HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF CULTURE

The aim of the paper is to determine the specific features of piano training for each education program at the higher educational institutions of culture. Forming technical skills and related methodological repertoire nuances in piano students of the higher educational music institutions is an important factor in the process of becoming a young professional.

Research methodology. The author uses systematic, psychological, pedagogical and artistic methods of analysis.

Results. Higher education musicians need to be aware that without the ability to perform different piano pieces professionally, they will never become skilled performers. Mastering the sonata and polyphonic genre under the wise guidance of the teachers of the piano department is the basis of education of a musician-specialist. Getting acquainted with the repertoire, written specifically for playing the piano, aims not only to master the playing skills of this instrument, but also an in-depth study of many instrumental styles and genres.

Novelty. An attempt is made to identify the leading guidelines of functioning and the ways of improving the skills of the students of the class of the piano on the basis of the analysis of the Piano department activities.

The practical significance. The article proposes the variants of improvement of educational activity of the recipients of education in different educational programs, which will be expedient to use in the practical activity of the departments of piano at the higher educational institutions of culture.

Keywords: *playing the piano, repertoire, instructive progressive studies, sonata, polyphony.*

Актуальність теми дослідження. Під час опанування курсу фортепіано перед здобувачами освіти різних освітніх програм постають різнопланові завдання, які стануть передумовою для формування специфічних педагогічних підходів, особливо актуальних для вищих навчальних закладів культури. Серед таких можна виокремити, зокрема, ситуації, коли диригентові потрібно вільно читати партитуру і транспонувати музичний матеріал, оскільки це є запорукою професійної підготовки твору до репетицій на сцені та публічного виконання. Потреба підготовки фахових висококультурних молодих спеціалістів і зумовлює дослідження методів виховання в здобувачів освіти таких музично-виконавських та піаністичних навичок, які б надавали можливості правильно інтерпретувати фортепіанні й камерні твори, симфонічні та оперні перекладення.

Виконавцям за різними освітніми програмами, зважаючи на вимоги та перспективи їхньої подальшої професійної діяльності обов'язковим є опанування курсу фортепіано в повному обсязі, який охоплює різні аспекти фахового виконання музичних творів. Основним є ознайомлення

з різними поліфонічними жанрами, вивчення складних сонатних та варіаційних форм, інструктивних і концертних етюдів, розгорнутих віртуозних п'єс тощо — забезпечує ґрунтовну базу для їхньої подальшої творчої діяльності.

Названі вище положення навчання за освітньою програмою «фортепіано» і зумовлюють актуальність теми, вибраної для цієї статті.

Постановка проблеми. Курс фортепіано відіграє важливу роль у навчальних дисциплінах у музичних вищих навчальних закладах, їхнім головним завданням є формування всесторонньо розвинених професійних музикантів різних освітніх програм: «Оркестрові духові та ударні інструменти», «Народний спів», «Музичний фольклор», «Народні інструменти», «Хорове диригування», «Музичне мистецтво естради», «Естрадний спів» і освітньої програми «Музична педагогіка та виховання». Специфіка майбутньої професійної діяльності зі здобувачами освіти за різними освітніми програмами визначає особливості організації навчально-робочого процесу й надає можливості окреслити бажаний рівень розвитку набутих раніше навичок фортепіанного виконавства.

Вимоги щодо виконавської техніки та загальної музичної обізнаності, які висуваються до здобувачів освіти, постійно змінюються відповідно до періодичних нововведень в освітні програми. Унаслідок цього підвищуються вимоги і до викладачів вищих навчальних закладів щодо якості надання освітніх послуг.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зацікавлення здобувачів освіти навчанням та організацією правильної роботи кафедри фортепіано є вельми важливим питанням. Більшість наукових праць, в яких розглядається формування професійних навичок гри на фортепіано, створені в контексті аналізу історичних особливостей цього процесу. Підвищена необхідність у навчанні фортепіанного мистецтва не лише на території України, а й далеко за її межами сприяла вивченню цього питання з практичного погляду. Так, наукова стаття Ф. Біна присвячена проблемам удосконалення системи навчання, особливостям розробки навчальних планів, укладених для коледжів та університетів Китаю. Фортепіанне навчання студентів із різним рівнем попередньої підготовки розглядається в статті М. Калашник.

Зважаючи на це, можна стверджувати про доцільність використання комплексного підходу до різних етапів підготовки майбутніх спеціалістів мистецьких освітніх програм, пошук засобів для підвищення зацікавленості здобувачів освіти до навчання та формування свідомої потреби опанувати курс фортепіано для успішної майбутньої професійної діяльності.

Мета дослідження — визначити специфічні особливості викладання курсу «фортепіано» для кожної освітньої програми в закладах вищої освіти культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Підвищення ефективності виховної роботи й успішний розвиток музично-виконавських навичок здобувачів освіти багато в чому залежить від вибору репертуару. Основу навчального матеріалу становить творча спадщина митців епохи бароко, композиторів-класиків, романтиків, імпресіоністів, матеріали українських та російських творців, розмаїття стилів і жанрів сучасної музики.

Завдання педагога — зацікавити здобувача освіти своїм предметом, розкрити перед ним усі можливості інструмента. Для цього надзвичайно необхідно знайти індивідуальний підхід до кожного з урахуванням рівня музично-теоретичної підготовки, естетичних смаків, технічних можливостей виконавця.

Програма з фортепіано, за якою навчаються здобувачі освіти, охоплює: 1) опанування технічних вправ, гам, етюдів, тобто формування віртуозних навичок; 2) створення різноманітного за жанрами сольного репертуару: поліфонія, твори великих форм, п'єси; 3) формування ансамблевого репертуару, який складається з акомпанементу до вокально-хорової партії, духової музики, а також до творів для народних інструментів; 4) оригінальних фортепіанних ансамблів та аранжування квартетів, симфоній, інших оркестрових п'єс. Важливе значення в підготовці музиканта-фахівця відіграє розвиток навичок читання нот із аркуша; для цього потрібно добирати великий за обсягом матеріал. Практичне значення має також опанування мистецтва транспонування вокального та інструментального акомпанементу.

У цій статті розглядаються лише три складники навчального репертуару здобувачів освіти різних освітніх програм з фортепіано: інструктивні та художні віртуозні етюди, поліфонія і сонатна форма.

Здобувачі освіти, які навчаються в класі фортепіано за фахом «Мідні духові», зазвичай не мають належної підготовки з цього інструмента. Це зумовлено декількома причинами: по-перше, займатися музикою вони починають пізніше; по-друге, трубачі та валторністи однією рукою тримають свій інструмент, а другою грають, до того ж лише трьома пальцями; що ж стосується тромбоністів, то їм не потрібна пальцева техніка для свого інструмента.

Технічні дані, які мають здобувачі за освітньою програмою народного фаху, відзначаються: загальною скутістю; пальцева техніка — це прерогатива лівої руки домристів та балалаєчників (цимбалісти абсолютно нею не володіють); бандуристам грати на фортепіано заважають довгі нігті, без яких вони не впораються з власним інструментом. Доволі розвинений пальцевий апарат мають баяністи й акордеоністи, але в них недостатньо розвинені кистьова гнучкість, опора всієї руки на кожний палець.

Здобувачам освіти струнно-смичкового фаху притаманна пальцова швидкість лівої руки при вельми нерозвиненій правій. Але важливо, що вони займаються музикою з дитинства, а загальне фортепіано є для них обов'язковим предметом упродовж всього терміну навчання.

Кращі справи із курсом фортепіано в здобувачів освіти за диригентським фахом, але лише за тієї умови, що вони починали навчання як піаністи або грали на одному з музичних інструментів із дитинства. Здобувачі вищої освіти зі спеціалізації «Музичне мистецтво естради», для яких фортепіано є профільним інструментом, вивчають фортепіано у повному обсязі академічних годин, оскільки цей інструмент для них «рідний». Проте кожен студент зазвичай має кілька індивідуальних технічних проблем, які в закладі вищої освіти йому допоможе вирішити високопрофесійний педагог.

Успішне вирішення розглянутих проблем, що постають перед викладачем під час формування технічних навичок у здобувачів освіти за класом фортепіано та пов'язаних з цим методичних або репертуарних питань, є невіддільною частиною процесу формування молодого виконавця. Ставлення до фортепіано як до необхідної з професійного погляду дисципліни передбачає вияв певної відповідальності від викладача та учня за рівень опанування навичок гри на музичному інструменті. Тому необхідно контролювати і стимулювати технічний розвиток здобувачів освіти на всіх етапах, а особливо на перших курсах їхнього навчання в закладі вищої освіти. Таким чином, постає питання про проведення технічних заліків, конкурсів та відкритих вечорів.

Слід наголосити, що є вельми необхідними технічні заліки для здобувачів освіти за напрямом диригентського та естрадного виконавства. Програми заліків повинні складатися як з різновидів гам, так і з етюдів. У першому семестрі можна запропонувати дієзні мажорні та мінорні гами, у другому — бемольні. Разом із гаммами здобувачам потрібно зіграти також будь-який інструктивний етюд — один із тих, який увійшов до їхнього навчального репертуару в семестрі.

У разі, якщо рівень підготовки здобувачів освіти відрізняється, можливі гнучкі вимоги до технічного заліку. Наприклад, учням зі слабкою підготовкою достатньо продемонструвати комісії дві гами в паралельному та протилежному русі в октаву, терцію, дециму, хроматичну, короткі та довгі арпеджіо в прямому русі, акорди. Виконання для них домінантсептакорду є необов'язковим. Так, відповідальність за диференціацію вимог для здобувачів освіти з різним рівнем підготовки покладено на викладачів, а технічні вимоги повинні регулярно переглядатися.

Здобувачі освіти інших освітніх програм також повинні показати свій технічний рівень на відповідному заліку. Але для них вимоги

можуть бути полегшеними, якщо це стосується темпів виконання гам, їхньої кількості та видів. На естрадній та диригентських освітніх програмах інструктивні етюди пропонуються з опусів М. Мошковського, М. Клементі, Ю. Кобилянського, а для «слабких» здобувачів існують численні зошити К. Черні.

У програмі технічних заліків на другому курсі для успішних здобувачів освіти доцільно використовувати гами терціями та октавами, заправляючи обов'язкове виконання одинадцяти арпеджіо і концертного етюд. Менше підготовлені здобувачі повинні виконати будь-яку гаму (на розсуд комісії) на опанованому рівні, а також будь-який етюд.

За рішенням кафедри можна проводити технічні конкурси для здобувачів з неоднаковим рівнем підготовки. Якщо це конкурс на краще виконання концертного етюд, то переможці зможуть пізніше виступити в концерті кафедри. Якщо конкурс проводиться за полегшеною програмою, кращих виконавців можна заохотити внесенням технічного заліку до програми загальносеместрового заліку (тобто зняти один із творів, наприклад, п'єсу). Подібні рішення повинні ухвалювати кафедра.

На нашу думку, цікавими були б кафедральні вечори, присвячені виконанню концертних етюдів. Наприклад, за такими програмами: «Від інструктивного до концертного етюд», «Еволюція жанру концертного етюд», «Концертний етюд у творчості західних романтиків», «Українські композитори в жанрі концертного етюд» тощо.

Вельми корисною для здобувачів освіти як для майбутніх виконавців може бути участь у концертах своїх наставників. Такий різновид роботи посприяє вдосконаленню технічної майстерності, а також передаванню накопиченого досвіду й майстерності концертного виконання та піднесенню авторитету педагогів.

Ознайомлення здобувачів освіти різних рівнів підготовки з поліфонією в музичному закладі вищої освіти доцільно розпочинати з творів Й. С. Баха, оскільки він писав переважно з педагогічною метою. Саме ця своєрідна школа завдяки своїй глибокій художній змістовності й віртуозній композиторській майстерності є найважливішим та обов'язковим розділом педагогічного репертуару в поліфонічній сфері.

Водночас корисним є і паралельне вивчення поліфонічних творів видатних композиторів доби бароко. Так здобувачі освіти не лише сформулюють навички виконання старовинної поліфонії, але й навчатися відчувати різницю між творами видатних авторів однієї епохи, розширюватимуть свої уявлення про національні клавирні школи тієї доби.

Не позбавлений сенсу розгляд класичної поліфонії паралельно із сучасною, що надає можливості порівнювати принципи їхньої структури, нюанси виконання тощо. Не слід нехтувати також і вивченням

кращих зразків українського поліфонічного мистецтва, яке розширить музичний світогляд й поліпшить розуміння специфіки сучасних поліфонічних стилів.

Під час вивчення поліфонічних творів, що належать композиторам різних національних шкіл, важливим є також аналіз ментальних особливостей мови та стилю кожного з авторів.

Здобувачі освіти різних факультетів навчаються не тільки слухати і виконувати рівноправні голоси на фортепіано, але й матимуть змогу підготувати себе, наприклад, до роботи з хором, відтворити на фортепіано самостійний рух різних голосів, при якому кульмінації не збігаються, почути імітацію, розібратися в структурі інвенцій. Таким чином, найуспішніші здобувачі освіти диригентської хорової освітньої програми зможуть підготуватися до роботи з фугою.

Доречним стане також вивчення фуг з «Поліфонічного зошита» М. Глінки, «Канони» Е. Гріга, А. Лядова, «12 вибраних п'єс» Г. Генделя. Багатий доробок українських композиторів (Г. Пахульського, І. Берковича, С. Павлюченка, Е. Юцевича, Ю. Щуровського) — фундамент української поліфонічної літератури для початківців.

Як зацікавити здобувачів освіти вчити й виконувати такий складний, але передбачений навчальними планами репертуар? Уважаємо, універсального методу не існує. Проте здобувачів освіти в межах свого класу або всієї кафедри можна залучити до творчої роботи, яка допоможе їм розкрити власні здібності, а також посприє кращому засвоєнню поліфонічних жанрів і допоможе дослідити історичний розвиток.

Отже, спробуймо запропонувати здобувачам освіти з недостатньою підготовкою вивчити по одному твору зі збірки «Анни Магдалини Бах», а потім винести всі ці п'єси чи їхню більшість на кафедральний вечір. Якщо виконання не буде досконалим, тоді потрібно зробити це прослуховуванням для решти здобувачів освіти. Цікаво додати в програму інтерпретацію деяких із цих творів на інших інструментах (за фактом здобувачів освіти). Темброва різниця, специфіка трактування розкривють слухачам нову межу загальновідомих п'єс.

Крім цього, можна підготувати тематичний концерт за програмою, що репрезентує історичний розвиток такого жанру, як інвенція: від Й. С. Баха до сучасних композиторів. Не зайвим стане виконання всієї сюїти чи партити Й. С. Баха, окремі номери яких вивчили лише декілька здобувачів освіти. До речі, на такому концерті вони можуть виконати будь-яку сучасну сюїту. Подеколи можна створити студентський ансамбль з чотирьох-восьми співаків для виконання кількох поліфонічних творів. Не слід забувати про проведення вечорів за сучасною програмою або таких, що присвячені творчості українських майстрів.

Варіативність композиторської техніки, колористичні барви, широкі інтонаційні горизонти відкриють перед молодими виконавцями широкі перспективи тлумачення образів, емоцій, музичних думок.

Перш ніж розпочати студіювання здобувачем освіти творів сонатної форми, потрібно з'ясувати, що він знає про жанр сонати. Здобувачі освіти різних освітніх програм працюють із класичною сонатою, яка складається з декількох частин, створених за принципом контрасту: перша частина — сонатне *Allegro*, друга — повільна, третя — жвава (рондо). Соната — це циклічний твір, усі частини якого становлять єдине ціле, хоча, безумовно, трапляються відхилення від схеми, оскільки сонати можуть бути двочастинними, чотиричастинними тощо. До сонати, а також сонатини у закладі вищої освіти звертаються упродовж усього навчання. Зважаючи на це, потрібно звернути особливу увагу на концертне виконання сонат і сонатин.

Під час навчання на перших курсах у закладі вищої освіти здобувачі освіти повинні подолати традиційні проблеми інтерпретації класичних творів цього жанру. Визначеність метроритмічної основи, артикуляційна чіткість, диференціація звучання різних партій рук у гомофонно-гармонійному стилі, динамічна рельєфність, точні штрихи тощо потребують від виконавця неабиякої уваги, навичок, сформованого естетичного смаку. Не всі, хто успішно опанував текст, можуть художньо інтерпретувати твір. Багатоплановість академічних вимог до виконавця докласичної та класичної сонати заважає здобувачеві освіти помічати, для чого і створюється музика — художній зміст.

На початковому етапі вивчення різних зразків сонатного жанру в докласичному та ранньокласичному стилі здобувачам освіти обов'язково знадобляться наочні приклади виконання. Так, можна влаштувати тематичний концерт з виконанням доробку Д. Скарлатті, Ф. Кулау, Д. Чимарози, М. Клементі, де б виконавцями були кращі студенти і педагоги кафебри, це допоможе здобувачам освіти з недостатньою підготовкою краще розуміти старовинну музику, вона заграла б для них новими барвами. Таким чином, матеріал, що традиційно вважається інструктивним, потребує нового, свіжого тлумачення. Педагогічно-виховним моментом стане й спільне музикування як здобувачів освіти, так і викладачів зі своїми вихованцями. У такому разі цікаво звернутися до інструментального ансамблевого репертуару, у якому б партію фортепіано виконували або здобувачі освіти або їхні наставники. Це сприятиме духовному зближенню і творчому порозумінню.

Виконання сонатної творчості віденських класиків завжди було складним завданням для виконавців. Більшість фортепіанних творів

Л. Бетховена у цьому жанрі знайомі здобувачам освіти, для яких фортепіано не є спеціалізованим інструментом, найчастіше в аудіозаписах або за концертами у філармоніях. Тому продуктивними для професійного зростання студентів як виконавців стануть концерти-лекції, що охоплюють усі етапи творчості Л. Бетховена.

Прослуховування в одному концерті відомих молодим піаністам сонат і таких, що ніколи не увійдуть до їхнього репертуару, приверне увагу до різноманіття цього жанру. Подеколи здобувачів освіти потрібно заохочувати самостійно розгортати ноти і пробувати виконати хоча б кілька тактів сонат.

Цікавою може бути і програма відкритого концерту класу або кафедри, спрямована на репрезентацію еволюції жанру сонатини. Ознайомлення в одному концерті з її зразками від класичної епохи до сучасності матиме позитивний педагогічний ефект як для виконавців, так і для слухачів-здобувачів освіти. Концерт може сформувати прихильність до цього жанру, тоді з обов'язкового репертуару він перетвориться на концертний.

Існує ще чимало способів, аби привернути увагу здобувачів освіти саме до фортепіанної сонати. Так, можна запропонувати проведення тематичного концерту з виконанням творів цього жанру. Згадаймо доробок М. Мясковського, С. Прокоф'єва, Д. Кабалевського та ін.

Висновки. Запропоноване в статті дослідження сфокусоване на «трьох китах», за допомогою яких формуються професійні навички музикантів на кафедрі фортепіано: набування суто технічних навичок, опанування поліфонії та сонатної форми.

Робота із сонатним жанром, як і з поліфонічним, є основою виховання музиканта-фахівця зусиллями викладачів кафедри фортепіано. Ознайомлення з репертуаром, написаним для фортепіано, корисне та необхідне під час формування навичок гри на цьому інструменті й поглибленого вивчення багатьох інструментальних стилів і жанрів.

Здобувачі освіти повинні усвідомити, що без умінь професійно виконати доступні для них фортепіанні твори їм ніколи не стати справжніми фахівцями. Наприклад, диригент-хормейстер, який недостатньо опанував фортепіано, не зможе прочитати партитуру й надати необхідні зауваження концертмейстеру щодо трактування твору.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні особливостей ансамблевого репертуару, жанрів великої форми і творів малих форм та специфіки підготовки здобувачів освіти естрадної освітньої програми.

Список посилань

Калашник, М. П. (2009). Роль навчання гри на фортепіано у фаховій підготовці студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних

закладів. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Вип. 8 (13), с. 117–121. Київ.

Клин, В. Л. (1980). *Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977)*. Київ: Наукова думка.

Коган, Г. М. (1968). *Вопросы пианизма: Избранные статьи*. Москва: Советский композитор.

Нейгауз, Г. Г. (1961). *Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога* (2-е изд.). Москва: Музгиз.

Фан Бин (2018). Три основные составляющих обучения фортепиано в колледжах и университетах. *Культура і сучасність*. (с. 134–137). Київ.

Хентова, С. М. (1966). *Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве*. Москва, Ленинград: Музыка.

References

Kalashnik, M. P. (2009). The role of piano playing in the professional training of students of music and pedagogical faculties of higher educational institutions. *Scientific journal of M. P. Dragomanov National Pedagogical University*, 8 (13), 117–121. Kyiv. [in Ukrainian].

Klin, V. L. (1980). *Ukrainian Soviet Piano Music (1917–1977)*. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].

Kogan, G. M. (1968). *Issues of Pianism: Selected Articles*. Moscow: Sovetskiy kompozitor. [in Russian].

Neygauz, G. G. (1961). *On the art of piano playing: Notes of the teacher* (2nd ed.). Moscow: Muzgiz. [in Russian].

Fang Bing (2018). The three main components of teaching piano at colleges and universities. *Culture and modernity*. (p. 134–137). Kyiv. [in Russian].

Khentova, S. M. (1966). *Prominent pianists and educators about piano art*. Moscow, Leningrad: Muzyka. [in Russian].

Надійшла до редколегії 16.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.16

УДК 793.31.03(460)“14/17”(045)

Є. Ю. Сластіна, викладач, факультет хореографічного мистецтва, кафедра сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків

profartdance@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-8817-0391

ОСОБЛИВОСТІ ІСПАНСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ XV–XVIII СТ.

Подано перелік та стисло охарактеризовано відомі нині першоджерела з іспанської хореографії XV–XVIII ст. Проаналізовано основні види та стилі іспанських танців. Описані загальні правила, характерні для виконання аристократичних танців. Означені спільні та відмінні ознаки іспанських та італійських танцювальних кроків. Проаналізовано та подано перелік танців зазначеного періоду, що згадуються найчастіше, а також тих, які трапляються в одному з першоджерел.

Ключові слова: хореографія, історичний танець, аристократичні іспанські танці, данзи, бейли.

Е. Ю. Сластина, преподаватель, факультет хореографического искусства, кафедра современной и балльной хореографии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ОСОБЕННОСТИ ИСПАНСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ XV–XVIII В.

Дан перечень и охарактеризовано все известные на сегодняшний день первоисточники по испанской хореографии XV–XVIII в. Проанализированы основные виды и стили испанских танцев этого периода. Описаны основные правила исполнения аристократичных танцев. Определены общие и отличительные черты испанских и итальянских танцевальных шагов. Проанализировано и перечислено наиболее упоминаемые танцы указанного периода, а также те, которые встречаются в одном из первоисточников.

Ключевые слова: хореография, исторический танец, аристократические испанские танцы, данзы, бейлы.

Ye. Yu. Slastina, teacher, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

FEATURES OF THE SPANISH CHOREOGRAPHY OF THE 15–18TH CENTURIES

Relevance of the study. The Spanish dance tradition is an integral part of the pan-European choreographic culture. Its research expands the comprehension of the theoretical foundations of the dance art, its history and assists in the practical work of studying and reproducing the dances of the past.

The aim of the article is to determine what the Spanish choreography of the 15–18th centuries was by nature of.

Research Methodology. The research is carried out by studying and analyzing existing books with the descriptions of the early dances and the contemporary analytical articles.

Results. The article studies and characterizes all the currently known primary sources of Spanish choreography of the given period, analyzes the dance forms and movements, as well as the main types and styles of Spanish dance. Their social significance is defined. The general rules that characterize the performance of aristocratic dances are described. Common and distinctive features of the Spanish and Italian dance steps are analyzed. The list of the most mentioned dances of the given period and those occurring in one of the original sources is analyzed and presented. The features of movement performance in the Spanish dances are identified. The paper describes the common and distinctive characteristic features of the Spanish choreography with the dance traditions of other countries in Europe of the given period.

Novelty. The author attempts to summarize the current information about the Spanish choreography of the 15–18th centuries, which forms the basis for further development of the research and methodological framework in the field of choreography.

The practical significance. The research can contribute to provide the theoretical basis for restoring the choreographic heritage of the past.

Keywords: *choreography, historical dance, aristocratic Spanish dances, danza, bailes.*

Постановка проблеми. Танець посідав одне з найважливіших місць у суспільному житті Іспанії (XV–XVIII ст.), а особливо в період так званого Золотого століття. Це можна пояснити схильністю членів іспанської королівської сім'ї до танців. Королі Іспанії Філіп III та Філіп IV були майстерними танцівниками. У період їхнього правління мистецтво танцю та театральне мистецтво досягло піку. Танці були елементом літургії в католицькій церкві Іспанії, виконувались під час урочистої релігійної ходи всіма класами суспільства, а також спеціально навченими та найманими виконавцями. Цим танцям були притаманні як складна релігійна символіка та стриманість, так і стихійні прояви народного темпераменту, які часом набували непристойних форм.

Також танці були невіддільною складовою таких придворних урочистостей та розваг, як сарао — святкування з танцями, маскара — вистава з танцями, яку виконували на сцені, або кінне видовище. Брали участь у них аристократи. Ці заходи були видовищними, ретельно підготовленими, потребували великих затрат.

Іспанська танцювальна традиція є невіддільною частиною загальноєвропейської хореографічної культури. Її дослідження розширює розуміння теоретичних засад танцювального мистецтва, його історії та допомагає вивчати танці минулого.

Хореографічне мистецтво Іспанії згаданого періоду досліджували Есес Моріс, Брукс Лін Матлюк, Діана Кампо Склото, Ельвіра Каріон Мартін, Катерина Михайлова-Смольнякова.

Мета статті — визначити, що собою являла іспанська хореографія XV–XVIII ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Найбільш раннім із відомих нині джерел про іспанські (придворні) танці є так званий Серверський манускрипт, який датується приблизно 1468–1496 рр. (Mas i García, 1992). У ньому описані одинадцять басдансів, що за своєю хореографією подібні до французьких танців того ж періоду. Водночас спосіб запису танців відрізняється від інших відомих нотацій того часу.

Слід зазначити, що до XV ст. з'являються лише згадки про танці без їх описань. Наприклад: в описанні святкування на честь коронації Альфонсо III Каталонського та IV Арагонського в 1327 р. згадується танець, подібний до тих, які пізніше описані італійськими майстрами. Це свідчить про існування танцювальної традиції, загальної для європейських країн, яка імовірно існувала ще до того, як була зафіксована в найбільш ранніх із відомих італійських книгах з танців XV ст. (Михайлова-Смольнякова, 2010).

«Reglas de danzar» — рукопис, написаний анонімним автором, що датується приблизно кінцем XVI ст. (Мадрид). Автор надає загальні рекомендації до виконання танців *baixa (baja)*, *alta* та *pavana utaliana*.

Каталонський рукопис складено згідно з оригінальним підписом Хатотом Тараго (Jatot Tarragó), імовірно на початку XVII ст. Він містить короткі описання 18 або 19 басоподібних танців, які записані в традиції серверського манускрипту і має спільні ознаки з книгами італійських майстрів, особливо Карозо.

Рукопис «Arte para aprender a danzar» 1630 р. — це переклад іспанською мовою книги «Le Gratie d'Amore» Чезаре Герпі.

Книга Хуана де Есківеля Наваро (Juan de Esquivel Navarte) «Discursos sobre le arte del danzado» 1642 р. (Севіль'я) — це єдине відоме на цей час друковане видання до XVIII ст., у якому міститься докладна інформація про танці пізнього ренесансу і танцювальну традицію Іспанії, що характеризує італійські танці XVI ст. Наваро наводить описання танців: *pavana*, *gallarda*, *villano*.

Рукопис майстра танцю Хуана Антоніо Хаке (Juan Antonio Jaque) «Libro de danzar de don Baltasar de Rojas Pantoja» датований приблизно 1680 р. У ньому подаються детальні вказівки з виконання шести танців: *pavana* (з 8 варіаціями), *gallarda*, *jacara*, *folias* (з 4 варіаціями), *villano* (с 3 варіаціями) та *paradetas*. Цікаво те, що автор використовує набір кроків, аналогічний тому, що і в книзі Наваро.

«Xácara» — манускрипт невідомого автора з описанням танцю *xácara* (*jacara*), датується приблизно кінцем XVII — початком XVIII ст. Цей танець був частиною придворного репертуару означеного періо-

ду. Терміни цього рукопису перекликаються з текстом Наваро. Також містяться вказівки для рухів рук та приділяється увага принципу *plié* (*quierbo*) *relevé* (*sostenido*) характерного для епохи бароко (Brooks, 2003).

Рукопис Джозефа Фаусто з Потай і Ферана (Josep Faust de Potau i Ferran) «*Memòria de las danças*» 1701 р. (Барселона) каталонською мовою містить описання 13 танців (Marivella, Primavera, Màntua, Bienquerida, Xàcara, Turdion, Cupido, Oye el milagro, Pelegrina, Aurora, Garça, Filomena, El Serau).

Ніколас Родріго Новелі (Nicolás Rodrigo Noveli) «*Choregraphie figurativa, y demonstrativa del Arte de Danzar, en la forma Española*» 1708 р. (Мадрид) є першим відомим прикладом використання в Іспанії системи нотації Бошама-Фейє. За допомогою цієї нотації описано кроки іспанських танців та дев'ять танців іспанської школи: *pavana*, *gallarda*, *villano*, *españolleta*, *jácara*, *mariona*, *torneo*, *gaita gallega*, *canario*. Вони містяться у третій частині книги, яка складена Домінго Гонсалесом. Домінго Гонсалес уважався одним з чотирьох кращих майстрів танцю того часу в Мадриді. У цей період водночас при дворі вивчали як іспанські, так і французькі танці. Їх викладали іспанські та французькі вчителі танців відповідно. Новелі також є автором книги з мистецтва кориди на конях та іспанського фехтування.

У 1737 р. Пабло Мінгует (Pablo Minguet e Irol) у Мадриді опублікував «*Explicación del danzar a la Española*». У цьому виданні містяться описи іспанських танцювальних кроків і танців (*Pavana*, *Gallarda*, *Españoleta*, *Villano*, *Impossibles*, *La Hermosa*).

Книга «*Reglas útiles para los aficionados a danzar*», яку опублікував Бартоломе Феріоль у 1745 р. (Неаполь), натхненна книгою П'єра Рамо «*Le Maître à danser*» (1725) і присвячена французькому придворному танцю.

Пабло Мінгует «*Breve tratado de los passos del danzar a la española*» 1764 р. (Мадрид) — невеликий трактат, перевидання «*Explicación del Danzar a la Española*» 1737 р. Зміст тексту практично однаковий, з невеликими змінами у формулюваннях.

Три останні книги авторів Новелі, Мінгует та Феріоля містять описання положень та кроків іспанського танцю, які подібні між собою та аналогічні французьким. Різниця між ними полягає в тому, що пізніші з них охоплюють більшу кількість варіантів кроків. Іспанські автори запозичували знаки для позначення елементів кроків та кроків з французьких джерел, а саме з Фейє та Рамо, хоча у своїх книгах вони не згадують про це.

Серед найзгаданіших танців, які трапляються у трактатах, наступні: *Pavana*, *Gallarda*, *Españoleta*, *Villano*, *Folías*, *Jácara* (*Xàcara*). Такі танці, як

Paradetas, Marivella, Primavera, Mântua, Bienquerida, Turdion, Cupido, Oye el milagro, Pelegrina, Aurora, Garça, Filomena, El Serau, Mariona por lo vaxo, Torneo por lo vaxo, Gaita gallega, Canario, Impossibles, La Hermosa, трапляються тільки в одному з джерел.

Загалом іспанські танці можна поділити на два різновиди — це данзи (*danzas*) та бейли (*bailes*). Слово «данза» наявне в описах «благородних» танців, які виконувались в аристократичних колах суспільства. Терміном «бейли» називали танці «дикі», притаманні нижчим класам (зокрема акторам), що виконувались у буйній, нестримній, вільній манері. Відомий іспанський майстер танців Хуан де Есківель Наварро підкреслює різницю між танцями в благородному стилі (він їх називає *danzas de cuenta*), призначених для принців і поважних людей, і вуличних танців (*danzas de cascabel*) (Esses, 1992).

У трактаті Каро, який описав розваги того часу, зауважує, що данзи виконувались віртуозно, а бейли — непристойно (Esses, 1992). До бейлів він відносить: *zarabanda, chacona, carreteria, japona, Juan Redondo, rastrojo, gorrone, pipirronda, guiriguirigai*.

Катарело до бейлів відносить: *contapas, chacona, fandango, quineo, j'acara, pasacalle, seguidillas, tarantela, villano*. До данзів: *alemana, branle, espanoleta, furioso, gallarda, gitano, el hacha, morisca, pavana, saltarelo, serrania, turdion, zapateado* (Brooks, 1988).

Термін «бейле» в багатьох джерелах асоціюється з народним вуличним театром. Вони часто були частиною театральних вистав, які виконували найняті трупи акторів. Також бейлом називали гумористичну інтерлюдію, що виконували між другим та третім актом вистави. У ній актори співали та танцювали.

Данзи були окремими танцями, мали назву, хореографи створювали для них певну хореографію. Для їх виконання наймали спеціально навчених танцівників, які виконували саме данзи, використовували спеціальні костюми.

Загалом ці дві групи танців можна поділити передусім за соціальним принципом та за технікою і манерою виконання. Бейли — це народні, театральні танці, а данзи — придворні, бальні. Слід зазначити, що розділення між ними не завжди чітке. Деякі з данзів мали народне походження і протягом часу були перероблені відповідно до придворної культури. У результаті одночасно існувала як народна, так і придворна форма одного і того ж танцю.

Ще однією ознакою, яка підкреслює їх відмінність, є те, що бейли мали національний іспанський колорит, водночас як данзи — більш інтернаціональне явище і мали тісний зв'язок з аристократичною хореографією інших європейських країн.

Для іспанського аристократичного танцю XV–XVII ст. характерні два стилі виконання: *por lo bajo* та *por lo alto*. *Por lo bajo* — це стиль, у якому танець базується на низьких кроках, низько від землі. Для *por lo alto* характерне виконання високих стрибків у повітрі. У Серверському манускрипті символічними знаками записано одинадцять танців, сім з яких у своїй назві мають слова *bajo* або *alto*. Майстер танцю Наваро так висловлюється щодо різниці в цих стилях: «Загалом ті, хто танцює на низьких кроках (*pour lo bajo*), виглядає не так елегантно та вміло, як ті, хто виконує в танці високі стрибки в повітрі (*pour lo alto*), але для кожного стилю виконання можна знайти багато вмілих танцівників, які добре виглядають. Щодо тих, хто танцює низько, деякі з них, зазвичай у результаті тренувань, набувають сили, і після невеликого періоду часу танцюють в усіх стилях» (Esses, 1992).

Отже подібний поділ на стилі нагадує характерні для епохи Відродження два типи танців: безстрибкові басданзи та складніші бало. Це свідчить про те, що в Іспанії танцювальні традиції епохи Відродження проіснували довше, ніж, наприклад, у Франції.

Згідно з Домінго Гонсалесу, іспанський танець на початку XVIII ст. складався з трьох різних за складністю стилів: *bajo*, *medio diestro*, *diestro*. *Bajo* (низький) стиль виконувався стримано, рухи рук були обмеженими. Цей стиль подібний до італійських танців Карозо та Негрі. *Medio diestro* (напів спритний) і *diestro* (спритний) — це доволі жваві стилі, яким притаманні стрибки, кабріолі та складніші прикрашені кроки. Вони могли виконуватись під акомпанемент кастаньєт, зокрема рухи корпусу та рук були як театральними, так і придворними.

У XV–XVIII ст. існувала суттєва подібність танцювальних традицій між дворами західної Європи. Це зумовлено сімейними зв'язками, які існували між правлячими сім'ями, хоча в різних країнах існували і місцеві особливості. Танцювальні трактати, видані в різних країнах, описували загальні принципи для аристократичних танців та придворного етикету. Наприклад, у вступній частині «*Reglas de danzar*» подано наступні правила, характерні для аристократичних танців загалом: «По-перше, у будь-якому танці, що виконується наодинці або в парі, не слід з'являтися без плаща, а коли кавалер веде даму за руку, слід класити свою руку зверху її руки, і жодні обставини, хіба що вимоги самого танцю не повинні перешкодити виконанню цього правила. На початку виконання реверансу кавалер не повинен стояти, змикати стопи, його ліва нога повинна бути трохи попереду правої: у такому випадку можна буде елегантно відвести ліву ногу прямо назад, не заводячи її за праву. Ліва п'ятка в реверансі повинна бути злегка розвернута, і часу на підйом з реверансу має бути витрачено стільки ж, скільки тривало опускання

в реверанс. Під час танцю в парі не треба розвертатися до жінки всім тілом, щоб виконати реверанс, слід залишитися в тому ж положенні, злегка розвернувшись до жінки обличчям. Коли б під час танцю з дамою не було потрібно виконувати реверанс, кавалер повинен щоразу знімати і потім надягати капелюх під час першого кроку. У танці тіло слід тримати прямо, ноги рухаються від колін, стопи переміщуються спокійно і плавно, кроки робляться на носок; слід по можливості менше шуміти і ступати м'яко, за винятком виконання сапагіо. Однак незалежно від виконання кроків, танцюючи з дамою, кавалер повинен узгоджувати свої кроки з її кроками, тобто не тягти даму за собою і не плентатися слідом. Також необхідно залишати, наскільки можливо, більший простір між собою і партнером (дамою). Найбільша витонченість танцю полягає в його виконанні точно в ритмі інструментального акомпанементу. Щоб зрозуміти це, слушно в будь-який момент концентруватися на мелодії акомпанементу, завдяки чому можна зрозуміти, коли танець починається і коли завершується» (Esses, 1992).

Про інтернаціональне виконання аристократичних танців свідчить описання святкування весілля Ізабелли де Валуа та Філіпа II у 1560 р., під час якого іспанські, французькі та італійські придворні танцювали один з одним такі танці, як *alemana*, *gallarda*, *hacha*, *pavana*, *pie de gibao* (Esses, 1992).

Знайомство з описом рухів, поданих в іспанських танцювальних підручниках означеного періоду, теж демонструє тісний зв'язок іспанської хореографічної школи із загальноєвропейською. У трактатах можна знайти згадки таких знайомих назв кроків, як *reverencia* (reverence), *sencillo* (simple), *doble* (double), *represa* (reprise), *continencia* (continenza). Згідно з рукописом «*Arte para aprender a danzar*», деякі кроки, однакові за суттю, мають різні назви в італійських та іспанських джерелах. Наприклад: італійське *spezzato* перекладено, як *rompido*, *balletti* названі *bailes*, *battuta* — *compas*, *botte* — *golpe* (Brooks, 2003). Крім того, в іспанських джерелах також є специфічні кроки: *quebraditos* («маленькі паузи» — можливо це пліє) та *patadillas* («маленькі ударні кроки»). Есківель Наваро описує варіації рухів, які називаються *passos* (кроки), *floretas* (невеликі прикраси рухів), *saltos* (стрибки), *cabriolas* (капріолі), *sacudidas* (тряски, тремтіння), *sustenidos* (підйоми), *bueeltas* (звороти), а також серії ударних кроків — *quadropedos*, *encaxes*, *cruzados*, *campanelas* (Brooks, 1988).

Трактат Новелі містить опис роботи рук в іспанському танці. Крім того, він використовував свої знання в мистецтві фехтування для опису напрямку виконання танцювальних рухів та переміщення в просторі. У його трактаті прослідковується зв'язок між танцювальною лексикою та

фехтуванням. Видатний майстер фехтування Луїс Пачеко де Нарваес розробив і описав у своїй книзі «Libro de las Grandezas de la Espada» (Мадрид, 1600 р.) принципи іспанського фехтування, які він оснував на геометричному дослідженні тіла і рухах комбатантів, представивши ці рухи у вигляді діаграми. Таке діаграматичне зображення рухів також знаходимо в трактатах Антоніо де Етенхард (1675 р.) та Франциско Лоренц де Рада (1705 р.) (Anglo). Новелі також дотримували цієї традиції і використовували діаграми для опису переміщень у танці.

Загалом усі іспанські джерела XVII–XVIII ст. використовують подібний набір кроків. Пізніші мають різноманітнішу палітру основних кроків та їх варіацій і містять подібні описи багатьох танців. Це свідчить про добре усталену танцювальну традицію або школу, яка не змінювалась протягом цього періоду і передавалась від покоління до покоління, від ранніх часів. Автори танцювальних трактатів, радше за все, не були авторами згаданих ними танців, а описували вже наявний танцювальний репертуар, чим зробили свій внесок у збереження та розвиток хореографічної спадщини.

Вивчення танцювальних посібників Іспанії разом з порівняльним аналізом інших відомих хореографічних джерел зазначеного періоду розширює методико-теоретичну базу знань з історії танцювального мистецтва і допомагає у практичній діяльності при відновленні хореографічної спадщини минулого.

Список посилань

- Mas i Garcia, C. (1992). Baixa dansa in the kingdom of Catalonia and Aragon in the 15th century. *Historical Dance*, vol. 3, No 1.
- Brooks, L. M. (2003). The art of dancing in seventeenth-century Spain: *Juan de Esquivel Navarro and his world*. Lwensburg: Bucknell University press.
- Esses, M. (1992). Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: *History and background, music and dance*. (Vol. 1). New York: Pendragon Press.
- Brooks, L. M. (1988). *The dances of the processions of Seville in Spain's Golden Age*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Anglo, S. "Notation of Movement in the Arts of War, Fencing and the Dance", in Segal, B. (Ed.) op. cit. pp. 44–45.
- Михайлова-Смольнякова, Е. С. (2010). *Старинные балльные танцы. Эпоха Возрождения*. Санкт-Петербург: «Планета музыки».

References

- Mas i Garcia, C. (1992). Baixa dansa in the kingdom of Catalonia and Aragon in the 15th century. *Historical Dance*, vol. 3, No 1. [in English].
- Brooks, L. M. (2003). The art of dancing in seventeenth-century Spain: *Juan de Esquivel Navarro and his world*. Lwensburg: Bucknell University press. [in English].

- Esses, M. (1992). Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries: *History and background, music and dance*. (Vol. 1). New York: Pendragon Press. [in English].
- Brooks, L. M. (1988). *The dances of the processions of Seville in Spain's Golden Age*. Kassel: Edition Reichenberger. [in English].
- Anglo, S. "Notation of Movement in the Arts of War, Fencing and the Dance", Segal, B. (Ed.) op. cit. pp. 44–45. [in English].
- Mikhaylova-Smolnyakova, E. S. (2010). *Ancient ballroom dancing. Renaissance*. St. Petersburg: «Planeta muzyki». [in Russian].

Надійшла до редколегії 15.01.2020 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.17

УДК 785.74:780.614.131].071.](045)

М. А. Трянов, викладач, кафедра народних інструментів, Харківська державна академія культури, м. Харків

trianovimprov@gmail.com

https://orcid.org/0000-0002-7586-6963

КОЛОРИСТИЧНІ ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У ТВОРАХ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ КВАРТЕТУ ГІТАР

Розглянуто засоби музичної виразності в аспекті їхньої колористичної якості, притаманні музиці, яка написана для квартету гітар на початку ХХІ ст. Проаналізовано твори В. Богатирьова, А. Кастілья-Авіли, К. Майденберг-Тодорової, А. Андрушка. Виявлено характерні ознаки індивідуального художнього почерку композиторів та роль колористичних засобів у їхніх творах для чотирьох гітар.

Ключові слова: *колористика, камерна музика, сучасна музика, гітарний квартет, композиторський стиль.*

М. А. Трянов, преподаватель, кафедра народных инструментов, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

КОЛОРИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ДЛЯ КВАРТЕТА ГИТАР

Рассмотрены средства музыкальной выразительности в аспекте их колористических качеств, которые характерны для музыки, написанной для квартета гитар в начале ХХІ в. Проанализированы произведения В. Богатирева, А. Кастилья-Авилы, К. Майденберг-Тодоровой, А. Андрушко. Выявлены характерные черты индивидуального художественного стиля композиторов, а также роль колористических средств в их произведениях для четырех гитар.

Ключевые слова: *колористика, камерная музыка, современная музыка, гитарный квартет, композиторский стиль.*

M. A. Trianov, teacher, Department of Folk Instruments, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

COLORISTIC MEANS OF EXPRESSION IN CONTEMPORARY COMPOSERS' WORKS FOR GUITAR QUARTETS

Problem statement. The 21st century sees a reinvention of the image of guitar in the context of the new music landscape and an increased interest to ensemble guitar performance art. Coincidentally, composers in search for a new creative development are turning to coloristic means of musical expression. The works for a guitar quartet analyzed in this article demonstrate the use of these coloristic means of musical expression.

The aim of the article is to define the aspects of using coloristic means of musical expression in the works for a guitar quartet.

Research methodology. The article applies the scientific methods such as analysis, synthesis, induction, and the historical method. The study is based on the scientific research in the field of musical colouristics in search for a common approach to using coloristic techniques as well as individual authors' fingerprints that define their style.

Results. The early 21st century is a period of growth and flourishing for the art of the classical guitar. Within a hundred years the guitar underwent a considerable evolution in multiple aspects: the organological, the performative, and the repertory. It must be specified that along with the development of the guitar as a solo instrument, ensemble performance flourished as well. A guitar quartet, as one of the most universal ensemble types, is qualified by a rich palette of coloristic possibilities. Looking at works that have been analyzed, it is possible to define their individual approaches to using coloristic means. These serve to: Convey a visual and audial image;

As deviation from the traditional sound of a guitar;

Reproduce a traditional ethnic flair;

Communicate an emotional state in a deeper and more meaningful way.

Novelty. The article considers the coloristic qualities of means of musical expression in works for guitar quartet written in early 21st century. It analyses the works by A. Andrushko, V. Bogatyriov, K. Maydenberg-Todorova and A. Castilla-Ávila. It reveals the characteristic qualities of the composers' individual author's fingerprint and the role of coloristic means in their works for four guitars.

The practical significance. The results of this research can be applied in the field of musicology as well as in the practice of performance and interpretation.

Conclusions. The analysis of guitar quartet works by A. Andrushko, V. Bogatyriov, K. Maydenberg-Todorova and A. Castilla-Ávila shows specific tendencies in the use of means of coloristic expression characteristic of contemporary guitar music. The results of this analysis enable to consider coloristic means of expression as an indispensable part of contemporary guitar ensemble music.

Keywords: *colouristics, chamber music, contemporary music, guitar quartet, composer, composer's style.*

Постановка проблеми. У ХХІ ст. відбувається переосмислення образу гітари в контексті нових музичних реалій, зокрема таких, як зростання інтересу до ансамблевого гітарного виконавського мистецтва. Водночас композитори, перебуваючи в постійному творчому пошуку, дедалі частіше звертаються до колористичних засобів музичної виразності. На прикладі проаналізованого матеріалу репрезентуються особливості використання колористичних засобів музичної виразності у творах для квартету гітар.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед науковців, які приділяли значну увагу вивченню колористичних особливостей гармонії, фактури та тембру, слід виокремити Ю. Тюліна, Ю. Холопова, І. Годіну, Ю. Бичкова, Н. Поскіру-Омельчук, але виконаний аналіз вітчизняних та зарубіжних наукових робіт свідчить про малосистемність розробки питань особливостей колористичних засобів музичної виразності в гітарній музиці.

Мета статті — визначити особливості використання колористичних засобів музичної виразності у творах для гітарного квартету; на основі наукових досліджень, що розробляють питання колористики в музиці, виявити в проаналізованих творах як тотожні підходи до використання колористичних прийомів, так і самобутні техніки, притаманні авторському стилю сучасних композиторів.

Актуальність теми дослідження визначається недостатньою вивченістю колористичних можливостей гітари у вітчизняній науковій літературі, зокрема в контексті камерно-інструментальних жанрів. Результати дослідження можна використати не тільки в музикознавчій, а й у практично-інтерпретаційній площині.

Виклад основного матеріалу дослідження. Початок ХХІ ст. для класичного гітарного мистецтва є періодом зростання та розквіту. Узагальнюючи й розвиваючи здобутки «другого золотого віку» (Шнайдер, 2015, с. 263), нове століття надає почесне місце гітарі в пантеоні найактуальніших інструментів нашого часу. Лише за сто років гітара пройшла надзвичайно тривалий еволюційний шлях відразу в декількох напрямках:

- органологічному;
- виконавському;
- репертуарному.

Саме з цією тріадою (гітарний майстер — виконавець — композитор) О. Жерздев (2011, с. 119) пов'язує основні напрями академізації гітари, а плідна взаємодія цих елементів сформувала сучасний образ інструмента. У результаті вдосконалення звукових якостей гітари завдяки новим технологіям виробництва інструменти нового покоління відзначаються більшою силою звучання, динамічною гнучкістю та тембральним багатством. Це водночас дозволяє молодій генерації виконавців знаходити немало нових кольорів навіть у всім знайомих творах класико-романтичної епохи, привертає увагу композиторів до одного з колористично найпривабливіших інструментів сучасності. «У результаті взаємодії композиторської та виконавської творчості, з одного боку, з'явилася велика кількість нових творів для гітари, збагатився і розширився її репертуар, а з іншого боку — збільшилась кількість віртуозних гітарних митців, які спонукали композиторів далі розвивати музичний потенціал цього інструменту» (Бернат, 2019, с. 13).

Той факт, що гітара беззаперечно утверджується як інструмент доволі привабливий для сучасних композиторів, підтверджується оглядом динаміки оновлення гітарного репертуару ХХ — початку ХХІ ст., поданим у монографії Т. Іваннікова (2018, с. 66), який демонструє бурхливе зростання кількості написаних для гітари творів в останні десятиліття. Прямо пропорційним до зростання кількості нових музичних

творів є збільшення кількості наукових робіт, присвячених гітарній проблематиці, але, зважаючи на надзвичайно швидкі темпи розвитку всього гітарного мистецтва, існує кілька питань, які потребують наукового дослідження.

Слід зазначити, що паралельно з розвитком гітари як сольного інструмента активно розвивалося ансамблеве виконавство. Розглядаючи еволюцію гітари в камерному ансамблі, доцільне порівняння (яке приводить А. А. Петропавловський у своїй дисертації «Гітара в камерному ансамблі») цього процесу з утворенням перлини, «<...> де кожне нашарування не відміняє попереднє. Таким чином, всі етапи еволюції наявні в сучасній музичній культурі неначе шари перлини» (Петропавловський, 2006, с. 19). Розвиваючи думку, можна стверджувати, що мушлею такої перлини може бути кілька унікальних особливостей, притаманних саме гітарі. Вони є ознакою інструмента та завдяки ним гітара у своєму розвитку має чітку ідентифікованість. Одна з таких особливостей — яскрава палітра колористичних можливостей. Влучно поетизував звучання гітари Ігор Стравінський, сказавши Андреасу Сеговії: «Ваша гітара звучить тихо, але плине далеко» (Савенко, 2004, с. 97), символізувавши таким висловом вокальну природу тембру гітари — польотність. Відомий вислів, який приписують Л. Бетховену: «Гітара — це маленький оркестр» (Тавровский, 2013, с. 40), теж підкреслює винятковість гітарного поліфонічного звучання в сукупності з найрізноманітнішою палітрою артикуляційних, штрихових та тембрових можливостей. У випадку гітарного квартету, який як жанр набув неабиякої популярності ще з кінця минулого століття, «маленький оркестр» перетворюється на «подвійний склад великого симфонічного оркестру», принаймні в аспектах, що стосуються колористичних потужностей такого ансамблю.

Сама колористичність, як ознака еволюційних процесів гармонії, фактури, оркестровки та тембру, зародилася ще в XIX ст. Наприклад, у творах Н. Римського-Корсакова колористика є невід'ємною складовою його музичної мови. «Образ моря в увертюрі до опери «Садко» реалізується хвилеподібним рухом тризвучного мотиву як елементу фактури, який відіграє тут роль головного темброутворюючого фактора. Причини цього явища криються, мабуть, у самій природі музично-живописних зв'язків, колористичній ролі фактури» (Бобровский, 1978, с. 129). Ю. Тюлін у книзі «Вчення про гармонію», аналізуючи комплекс тонів, використовує термін колористичного — своєрідної надбудови над основним гармонічним ядром, відзначає ознаки колористичності фактури музичного твору як результат широкого розвитку інструментального ансамблю та оркестрового колективу (1937, с. 152). Ю. Тюлін вводить поняття «фонізм» для характеристики колористичних особливостей

гармонії та поняття опозиційної пари «функціональність — барвистість», які важливі для визначення колористики як явища. Колористику гармонії Ю. Холопов визначає як техніку оперування всіма можливими гармонічними кольорами — звучностями тих чи інших акордових структур, звукових поєднань, фактурно-регістрово-тембрального розташування гармоній, функціональних зіставлень, кольорами тональностей, різноманітних ладів, неакордових звуків (1988, с. 332). Слід також відзначити синестетичність колористики як явища (в образотворчому мистецтві колористика — це наука про колір, яка охоплює вивчення його природи, характеристик, значень, а також культурних особливостей та практичного застосування). Завжди, коли йдеться про мальовничість, барвистість, цвітність у контексті звукового образу, ми маємо справу з суб'єктивними визначеннями, проблема об'єктивізації яких полягає у складності аналізу когнітивних функцій перцепієнта.

Серед українських науковців до розробки проблем колористики в музиці звертались О. Кушнірук, Н. Посікіра-Омельчук, О. Коломиєць, О. Фрайт та багато інших. Проте питання настільки обширне, що доцільно звести його до вужчих ракурсів, одним з яких є малодосліджене у вітчизняному науковому просторі ансамблеве гітарне мистецтво. На прикладі чотирьох творів, написаних для квартету гітар, розглянемо специфіку застосування колористичних засобів музичної виразності.

У творі композитора Володимира Богатирьова «Colours of noise» («Кольори шуму»), написаного у 2018 р. та присвяченого 10-річному ювілею Харківського Гітарного Квартету, сама назва свідчить про головну ідею — колористичне відтворення таких фізичних явищ, як кольорові шуми (шумові сигнали, що диференціюються своєю спектральною насиченістю). Твір написаний у колажній техніці, з чітко відокремленими розділами та рефреном. Кожен розділ зображує певний колір шуму, білий шум є рефреном. У рефрені матеріал рівномірно розподіляється між партіями гітар, його складна атональна звуковисотна структура колористично зображує базовий колір шуму — білий, спектрально-динамічний баланс якого є повним та рівномірним щодо інших кольорів. Насичене тремоландо другої гітари тут змальовує хаотичну поведінку частот.

Наступним після рефрену є синій шум (вид сигналу, спектральна насиченість якого збільшується зі зростанням частоти кожні 3 дБ на октаву). У цьому розділі композитор використовує майже пуантилістичну манеру викладення. Первинно, звуковисотний матеріал частини — це цілісна мелодична побудова, що колажується між партіями та октавно транспонується для досягнення ефекту розширення простору. Інспірований вокальними роботами майстрів школи Нотр-Дам

(Ж. Депре та О. Лассо) В. Богатирьов працює з фактурним простором композиції, розширюючи його за допомогою додавання партій. Тут виявляються колористичні особливості фактури. Динаміка є індивідуальною для кожного звука та варіюється від *pppp* до *mf*, зображуючи глибинний вимір музичного простору. Частина колористично зображує образ мозаїки, зібраної в чудернацькій манері.

У сірому шумі (різновиді білого шуму, який відфільтрований під нелінійність частотного сприйняття людським слухом та сприймається як рівний за спектром) В. Богатирьов досягає колористичного ефекту рівності звучання, рівномірно розподіляючи звуковий матеріал між партіями, які вступають каноном. Відокремленість у єдності — важлива примітка композитора щодо виконання частини.

Рожевий шум — дзеркально паралельний синьому. Його спектральна насиченість поступово спадає щодо частотної шкали. Якщо в синьому шумі ми можемо знайти елементи модальної поліфонії, то рожевий ґрунтується на додекафонній техніці. Для створення колористичного ефекту глибини простору автор вдається до старовинної техніки гокету (від франц. «гикавка») у манері викладення серії. Колористична насиченість досягається зіставленням в одному патерні різноманітних типів артикуляції (стакато, вібрато, піцикато, флажолет).

Чорний шум, який передує завершенню твору, є антиподом білого шуму — це феномен відсутності звука, тобто тиша. З музичних елементів автор залишає тільки короткі піцикато Бартока без чіткої звуковисотності, які зображують простір-час, що максимально стиснувся. Епіграма Л. Сенеки проплинність часу та неминучість смерті, яку по черзі цитують виконавці, накладається на музичний матеріал рефрену. Таким чином зображується космологічна сингулярність.

Твір іспано-австрійського композитора Агустіна Кастілья-Авілі «Harmless IV» написано у 2018 р. на замовлення Харківського Гітарного Квартету. Використовуючи скордатуру, автор досягає зміни тонального забарвлення натуральних флажолетів, які разом з бітонами (гра зі зворотної сторони струни, на грифі) грою хамеронів (коли звукодобування виконується лише лівою рукою) та інших розширених технік гри на гітарі утворюють колористично унікальну мікротональну фактуру. Необхідно зазначити, що характерні прийоми та нетрадиційні способи звукодобування становлять основу звукового матеріалу, тобто в партитурі відсутні ноти, які потрібно виконувати традиційним способом. Така колористична екзотичність характерна для всієї творчості А. Кастілья-Авілі. Особливе значення для композитора мають тембральні можливості гітари. «Тембр як властивість самого звучання слугує у творі основою колористичності фактури» (Назайкінський, 1982, с. 71).

Композитор використовує неординарний прийом виконання терцового натурального флажолету (на IX ладу шостої струни), коли цей флажолет виконується з притиснутим четвертим ладом та без затискання. Незмінні за висотою звука, ці флажолети відрізняються суто тембрально, що, зважаючи на доволі прозору фактуру, насичує музичну тканину новими кольорами. Прийоми тамбора в кульмінації твору підкреслюють його танцювальну природу, нагадуючи звучання радше балінезійського гамелану, ніж традиційного квартету гітар. Наприкінці твору перша та друга гітари грають тризвуки на арпеджіато, одночасно імітуючи слайдером біля підставки електрогітарний ефект «*vaу-vaу*». Таке тембральне розмаїття, колористичність та яскравість прийомів робить твір «*Harmless IV*» одним із найцікавіших прикладів того, якою новітня гітарна музика може бути. Слід зазначити, що зображальний колористичний ефект — характерна ознака творчості А. Кастілья-Авіли. Так, в Україні відбувалась виставка графічних партитур композитора, на якій А. Кастілья-Авіла поставав вже з іншого боку — як візуальний артист.

Твір українського композитора та гітариста Андрія Андрушка «*Гуцульська вечірка*» — яскравий приклад застосування колористичних засобів музичної виразності для створення етнічного традиційного колориту. Широке використання квартових та секундових надбудов у вступних акордах на тремоляндю змальовує яскравий пасторальний образ — гори та полонину. Колористичність гармонії — ознака, притаманна стилю А. Андрушка. І. Годіна (2017) визначає колористичну гармонію як предтечу сонорного мислення. Властивість такої гармонії — збереження чіткості відчуття ладотональних гармонічних відносин за певної завуальованості окремих елементів звучання. Флажолетна мелодія у вступі, яка базується на обертоновому звукоряді ноти мі — образ трембіти, що звучить «ген десь там далеко». Доповнюється картина звуком дрімби — обертоного самозвучного інструмента, характерного для гуцульського побуту, партію якої виконує 4-й гітарист. Характерні ритмічні рисунки в акомпанементі (перемінний розмір) та секундові акордові співставлення — все колористично сприяє створенню яскравого образу свята в Карпатах. Пружна ритмічна пульсація та танцювальність підтримуються цілим набором яскравих перкусійних елементів, що імітують бубон — невід'ємний елемент ансамблю троїстих музик. Партія дрімби з'являється періодично та слугує своєрідним колористичним лейтмотивом твору. «Чим більше віддалені тональності одна від одної і чим гостріше та рельєфніше тонально-колористичний контраст, тим більше підстав у слуху для «порівняльних суджень», тим інтенсивніше сприйняття тональної відмінності при рівнозначному матеріалі, як стимулу до руху і отже як оформлюючого фактора» (Асаф'єв, 1971, с. 40).

Саме відхилення в тональності третього (хроматичного) ступеня спорідненості зумовлюють кульмінацію. Поряд з квазіфольклорними елементами в «Гуцульській вечірці» можемо спостерігати також виразні елементи рок-музики, що характерно для композиторського стилю А. Андрушка. Рифова структура, почергове солювання на фоні остинатного акомпанементу та пентатонічний звуковисотний склад соло перетворюють пейзажну замальовку з західноукраїнським колоритом на справжній яскравий сучасний музичний твір.

Твір Novillero для чотирьох гітар, написаний композиторкою К. Майденберг-Тодоровою, відрізняється глибокою емоційністю, потужністю образів та яскравістю колористичних прийомів. Новільєро — молодий тореадор, досвід якого ще не дозволяє йому стати справжнім матадором. Змалювання образу юнака, повного енергії, але який водночас за браком досвіду чогось не знає та не вміє, як художня задача, реалізується в партитурі за допомогою колористичних засобів. Фактурний, інтонаційний та гармонічний розвиток твору підпорядкований ідеї глибинного розкриття емоційного стану героя — страху, переживанню та хоробрості водночас, сумнівам та рішучості, намірам до дії та повному заціпенінню. Твір починається мотивом з трьох звуків, який, варіюючись, слугує основою для розділу, на яку накладається хроматизована мелодична лінія, короткі глісандо та двонотні акцентовані інтонації. Усе це створює яскравий колористичний образ тривоги та неврівноваженості. Цей стан перериває гострий унісонний удар по приглушеним струнам, неначе різкий ляпас. Цікавого колористичного ефекту авторка досягає за допомогою різного розташування місця для приглушення звука. Так, у першій гітарі — це X лад, у другій — VI, третьої — VIII, четвертої — VII. Таке врізноманітнення шумових елементів створює додатковий об'єм фактурного простору. Два епізоди, що викладені піцикато та штучними флажолетами, є прикладом просторової роботи з матеріалом — «стрибаючі» двонотні мотиви передаються з партії в партію, а потім нашаровуються, створюючи яскравий колористичний ефект. Наступний розділ твору — *Energico*. Якщо в попередньому розділі можна було спостерігати лише психологічне налаштування, то тепер відчутно сам поєдинок. Акордові лінії третьої та четвертої гітари — колористично зображують бика — інтонація «бас-акорд» яскраво змальовує розлюченого велетня. Перша та друга партії — образ новільєро, який нещадно «жалить» акцентованими стакато дисонуючих акордів. Моменти мовчазного споглядання суперників — безумовно найтяжчі та найнапруженіші, зображені К. Майденберг-Тодоровою ще одним колористично ефективним способом. Канон з ритмічних приглушених (за допомогою недотискання струни у високих позиціях) арпеджованих

фігур, які редуціюються до двонотного потріскування, нагадуючи рівномірний рух стрілки годинника. Усе це еволюціонує в драматичний фінал, в якому елементи попередніх частин подаються одночасно. На фоні нагнітаючого напруження гострого стакатного басу ми чуємо не менш гострі акорди з глісандо. Вони зумовлюють шумову кульмінацію на матеріалі попередніх розділів, в якому арпеджіато приглушених акордів створюють ефект шквалу, що, стихаючи, стає схожим чи то на вищезгаданий звук секундної стрілки, чи то на серцебиття. Наприкінці чутно вже знайому інтонацію з трьох нот, але звучить вона на приглушених струнах, немов з потойбіччя.

Висновки. У результаті аналізу творів К. Майденберг-Тодорової, А. Кастілья-Авілі, А. Андрушка та В. Богатирьова для квартету гітар виявлено характерні тенденції у використанні колористичних засобів музичної виразності, які притаманні гітарній музиці XXI ст. «Нова музика для гітари соло, гітарного ансамблю і оркестру демонструє небачене до цього часу розмаїття палітри звуків, барв та технічних прийомів» (Schneider, 2015, с. 15). Композитори намагаються глибше пізнати природу звука гітари, надаючи значення найменшій зміні тембру й гармонії, тонко відчуваючи характерність гітарного типу фактури. Детальне вивчення специфіки гітарного виконавства та органологічних особливостей інструменту дозволяє створити унікальні за стилістикою та композиторською мовою твори. Такі процеси співпадають з загальними тенденціями в сучасній музиці, де домінує авторський стиль. Колористичне багатство, притаманне інструменту, використовується композиторами для врізноманітнення монотембрального звучання гітарного ансамблю. Таким чином може бути створена багаторівнева фактурна конструкція, і розширюють простір у ній саме колористичні ефекти.

На матеріалі чотирьох проаналізованих творів можемо розрізнити індивідуальний підхід у використанні колористичних засобів, які слугують:

1. Для передачі візуального та звукового образу. У творі В. Богатирьова «Colours of noise» колористичні засоби виразності слугують для метафоричного зображення кольорових шумів та їхніх спектральних зображень.

2. Як засіб відходу від традиційного гітарного звучання у «Harmless IV» А. Кастілья-Авілі. За допомогою використання розширених технік композитор досягає мети, схожої за своєю суттю з поняттям акустичної конкретної музики, введеним Х. Лахенманом. Яскраві колористичні образи створюють унікальний абстрактний звуковий всесвіт.

3. Для відтворення традиційного етнічного колориту А. Андрушко вдало поєднує елементи традиційного фольклору з рифовою структурою рок-музики.

4. Для глибшої передачі емоційного стану в результаті використання різноманітних прийомів звукодобування у творі «Novillero» К. Майденберг-Тодорової. Колористичні засоби допомагають втіленню музичних образів у програмних творах. Насичена звукоколеристична вертикаль слугує своєрідним мотором драматургії всієї п'єси.

Вищезазначені ознаки свідчать про колористичні засоби виразності як про невід'ємну складову сучасної гітарної ансамблевої музики.

Перспективи подальших досліджень полягають в аналітично-музикознавчому дослідженні колористичних засобів музичної виразності як предтечі формування сонористики в сучасній музиці для чотирьох гітар.

Список посилань

- Асафьев, Б. В. (1971). *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Музыка.
- Бернат, Ф. Ф. (2019). *Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень* (дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства [Рукопис]). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Бобровский, В. П. (1978). *Функциональные основы музыкальной формы*. Москва: Музыка.
- Година, И. В. (2017). *Типология сонорного интонирования в стилевой поэтике современных украинских композиторов* (диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения [Рукопись]). Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса.
- Жерздев, А. В. (2011). Специфика гитарной версии фактуры фортепианного цикла И. Альбениса — М. Барузко «Испанская сюита». *Лео Брауер та гітарне мистецтво ХХ століття*. Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Іванніков, Т. П. (2018). *Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості*. Кам'янець-Подільський: Видавець ПП Зволейко Д. Г.
- Назайкинский, Е. В. (1982). *Логика музыкальной композиции*. Москва: Музыка.
- Петропавловский, А. А. (2006). *Гитара в камерном ансамбле* (автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения) Нижегородская государственная академия им. М. И. Глинки. Нижний Новгород.
- Савенко, С. И. (2004). *Игорь Стравинский*. Челябинск: Аркаим.
- Тавровский, В. В. (2013). Своего не отдадим, но и чужого не надо. *История гитары в лицах*, 3 (09), 40–52. Восстановлено из <http://www.guitar-times.ru/>
- Тюлин, Ю. Н. (1937). *Учение о гармонии*. Ленинград: Музгиз.
- Холопов, Ю. Н. (1988). *Гармония: теоретический курс*. Москва: Музыка.
- Schneider, J. (2015). *The contemporary guitar*. Lanham: Rowman&Littlefield Publishers.

References

- Asafiev, B. V. (1971). *Musical form as a process*. Leningrad: Muzyka. [in Russian].
- Bernat, F. F. (2019). *All-European standard of guitar performance and its national embodiment. (Thesis [Manuscript])*. The Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv. [in Ukrainian].
- Bobrovsky, V. P. (1978). *Functional basics of the musical form*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Godyna, I. V. (2017). *The typology of sonorous intonation in the style poetry of contemporary Ukrainian composers. (Thesis [Manuscript])*. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odessa. [in Russian].
- Zherzdev, A. V. (2011). Specificity of the guitar version of the texture of piano cycle by I. Albenis — M. Barrueco «Spanish suite». *Leo Brauer ta hitarne mystetstvo XX stolittia*. The Kharkov National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkov. [in Russian].
- Ivannikov, T. P. (2018). *Guitar art of the twentieth century as a phenomenon of creativity*. Kamianets-Podilskyi: Publisher Zvolenko D. G. [in Ukrainian].
- Nazaikinsky, E. V. (1982). *Logic of musical composition*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Petropavlovsky, A. A. (2006). *Guitar in chamber ensemble. (Abstract of dissertation)*. The Nizhny Novgorod State Music Academy named after M. I. Glinka. Nizhny Novgorod. [in Russian].
- Savenko, S. I. (2004). *Igor Stravinsky*. Chelyabinsk: Arkaim. [in Russian].
- Tavrovsky, V. V. (2013). We will not give ours, but we do not need another. *Istoriya gitary v litsakh*, 3 (09), 40–52. Retrieved from <http://www.guitar-times.ru/> [in Russian].
- Tyulin, Yu. N. (1937). *Teaching of harmony*. Leningrad: Muzgiz. [in Russian].
- Kholopov, Yu. N. (1988). *Harmony. Theoretical Course*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Schneider, J. (2015). *The contemporary guitar*. Lanham: Rowman&Littlefield Publishers. [in English].

Надійшла до редколегії 15.01.2020 р.

<https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.18>

УДК 784.3(450.721):78.035

Фуїнь Ян, аспірантка, кафедра інтерпретології та аналізу музики,
Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського,
м. Харків

531474309@qq.com

<https://orcid.org/0000-0002-7942-4695>

ПРО ВИТОКИ CANZONE NAPOLETANA: ДО ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ

Розширено традиційне уявлення про неаполітанську пісню як про явище винятково останніх десятиліть XIX — першої половини XX ст. Осмислено Canzone Napoletana в контексті багатовікової національної пісенної культури, починаючи з доби середньовіччя. Розкрито її інтеграційність через об'єднання народної та композиторської ліній як властивої італійській вокальній музиці ознаки. Виявлено специфічність культури південних регіонів Піренейського півострова і їхню роль у формуванні поетичного й музичного стилів італійського Відродження. Визначено роль віланели як мегажанру, що став провідником італійського стилю в європейській музиці XVI–XVII ст. Доведено, що в еволюції національних пісенних жанрів Canzone Napoletana є черговим етапом, який наслідує лінію фротолі — віланели — мадригалу.

Ключові слова: *Canzone Napoletana*, камерно-вокальна музика, неаполітанська народна музика, віланела, вокальна музика італійського Відродження.

Фуинь Ян, аспирантка, кафедра интерпретологии и анализа музыки,
Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского,
г. Харьков

ОБ ИСТОКАХ CANZONE NAPOLETANA: К ПРОБЛЕМЕ ИЗУЧЕНИЯ ЖАНРА

Расширено традиционное представление о неаполитанской песне как о явлении исключительно последних десятилетий XIX — первой половины XX ст. Осмыслено Canzone Napoletana в контексте многовековой национальной песенной культуры. Раскрыто ее интеграционный характер через объединение народной и композиторской линий как изначально присущей итальянской вокальной музыке черты. Вывявлено специфичность культуры южных регионов Пиренейского полуострова и их роль в формировании поэтического и музыкального стилей итальянского Возрождения. Определена роль вилланеллы как мегажанра, ставшего проводником итальянского стиля в европейской музыке XVI–XVII веков. Доказано, что в эволюции национальных песенных жанров Canzone Napoletana является очередным этапом, наследующим линию фротоллы — вилланеллы — мадригала.

Ключевые слова: *Canzone Napoletana*, камерно-вокальная музыка, неаполитанская народная музыка, вилланелла, вокальная музыка итальянского Возрождения.

Fuyin Yang, postgraduate student of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

ON THE ORIGINS OF CANZONE NAPOLETANA: STUDYING THE GENRE

The purpose of this article is to understand Canzone Napoletana in the context of a centuries-old national song culture. Today, the concept of Neapolitan song refers to a clearly defined layer of vocal culture with specific characteristics. The beginning of its history dates back to the 1830s, the time of the organization of the Festa di Piedigrotta song festivals. This study attempts to expand the traditional view of Neapolitan song as a phenomenon exclusively in the last decades of the 19th and first half of the 20th centuries.

Research Methodology. This article is based on the traditional research methods, the leading of which are historical and genre.

Results. The earliest references to the song culture of the peoples of the Apennine Peninsula date back to the 13th century. In the 1530s, the first collections of madrigals and villanelles, a genre of songs born directly in Naples, appeared. Its integration character is revealed through the unification of folk and composer lines as integral features of Italian vocal music. The specifics of the culture of the southern regions of the Apennine Peninsula and its role in shaping the poetic and music style of the Italian Renaissance are emphasized. The role of Villanella as a mega-generator, that became the mouthpiece of the Italian style in European music of the 16–17th centuries, is defined. In the evolution of national genres of songs, Canzone Napoletana is considered the next stage that inherits the frottola — villanella — madrigal line.

The novelty lies in thorough understanding of the inner unity of Italian song culture. Canzone Napoletana at the turn of the 19–20th centuries is considered part of the evolutionary process, which comes from carnival songs of the Middle Ages, through villanelles and madrigals of the 15–16th centuries, the Baroque opera style, until its heyday.

The practical significance. Studying the origin of Canzone Napoletana enables to gain greater insight into these evolutionary processes, explaining the phenomenon of this genre of song at the turn of the 19th and 20th centuries.

Keywords: *Canzone Napoletana, chamber vocal music, Neapolitan folk music, villanella, vocal music of the Italian Renaissance.*

Постановка проблеми. Неаполітанська пісня (*Canzone Napoletana*) — як музичний жанр і самостійна тема музикознавчого дослідження не є новою. Усталене в словниках та, відповідно, науковому вжитку розуміння неаполітанської пісні як ліричного твору на неаполітанському діалекті, що виконується переважно чоловіками, позбавляє можливості виходу за межі вже усталеного визначення. Великою мірою цьому сприяє і знайомий більшості музичний образ явища, що асоціюється з «*Santa Lucia*», «*O' Sole Mio*», «*Torna a Surriento*» та іншими зразками, із характерним змістом, зазвичай мелодраматичного відтінку, захопленням настроєм, підкреслено кантиленною мелодикою. Загалом це створило той «солодкий» італійський пісенний стиль, який безпомилково роз-

пізнається серед інших музичних явищ, починаючи із другої половини XIX ст. Його золотий вік пов'язаний з іменами поетів *Salvatore Di Giacomo* (Сальваторе Ді Джакомо), *Liberio Bovio* (Ліберо Бовіо), *Ernesto Murolo* (Ернесто Муроло), композиторів *Teodoro Cottreau* (Теодоро Коттрау), *Eduardo di Capua* (Едуардо ді Капуа), *Luigi Denza* (Луїджи Денца) та ін. Надзвичайне значення у просуванні цього продукту зіграли не тільки щорічні пісенні конкурси, що проводяться в Неаполі з 1830-х рр.¹, а й долучення цих зразків до репертуару академічних співаків, зокрема до концертних програм оперних зірок (Енріко Карузо, Беньяміно Джилі, Франко Кореллі, Маріо Ланца, Лучано Паваротті та ін.; Проект «Три тенори»).

Отже, нині поняттям «неаполітанська пісня» позначається давно визначений пласт вокальної культури з конкретними характеристиками. Однак не розкрито кілька питань, зокрема головне — якими є витоки цього явища? Твердження про надзвичайну пісенну талановитість італійців є правдивим, проте малодоказовим, оскільки може характеризувати будь-який народ. Наявність усталеної традиції, а саме блискучого минулого італійської та, зокрема, неаполітанської композиторської школи — також вагомий аргумент. Але неаполітанська пісня, до створення якої причетні Г. Доніцетті, В. Белліні, у другій половині XIX ст. пов'язана з іменами композиторів-ремісників і перейшла до розряду «легких жанрів». Водночас вона здобула загальну любов та поширення не тільки в Італії, але й поза її межами, ставши для багатьох ознакою «суто італійського». Тому неаполітанська пісня — це приклад художнього синтезу професійної (композиторської) та аматорської (народної) традицій. Саме джерела народної музики, живлячи цей жанр, є маркерами «національного», навіть в умовах композиторської творчості XIX–XX ст.

Мета статті — усвідомити витоки *Canzone Napoletana* в контексті народної неаполітанської пісенної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Світ неаполітанської народної музики залишається для нас багато в чому маловідомим. Зазвичай засвідчено лише зовнішній абрис цікавого явища, зі своїми системою виразних засобів, історією, еволюцією жанрів та навіть стилів. Доступної інформації за цією темою обмаль, до того ж нині вона зосереджена здебільшого в зарубіжних джерелах, як і самі нотні зразки, що є бібліографічною рідкістю. Дотепер одним із найавторитетніших джерел про музику італійського Ренесансу (а також мадригалу з початку 1500 р. до його занепаду в XVII ст.) вважається дослідження Альфреда

1 З 1952 р. роль організаторів Festival della Canzone Napoletana виконували італійське радіо та телебачення.

Ейнштейна (перша публікація в 1948 р., останнє перевидання здійснене Принстонським університетом у 2019 р.) (Einstein, 2019). Значущою є дисертація О. Бедуш (2007), у якій систематизуються відомості про музичні закономірності пісенних жанрів італійського Відродження та, зокрема, віланели — безпосередньої «засновниці» *Canzone Napoletana*. Як доповнювальні матеріали можуть розглядатися будь-які дослідження про історичні, культурні, літературні, музичні процеси того часу, що дозволяє відтворити картину народної музичної творчості, синкретичної по суті (Cielo d'Alcamo; Paglia, 2006). Певні складнощі маємо щодо поетичної сторони віланел, написаних неаполітанською мовою. Нині відсутня доступна для нас антологія пісенних неаполітанських текстів так само, як і хрестоматія перекладів автентичних зразків на класичну італійську. Інформація про них розсіяна на різних інтернет-форумах, часто аматорської поетичної творчості. Тому винятковою удачею є можливість ознайомитися із матеріалами анотацій до концертних програм колективів, що спеціалізуються на виконанні автентичної народної музики (Fabris). Загалом головним джерелом інформації для дослідження є сам музичний матеріал — той, що зберігся, або відновлений нотний текст, аудіо-, відеозаписи музики (Fra' Diavolo).

Виклад основного матеріалу дослідження. Імпульсом для дослідження став диск *Fra' Diavolo: La musica nelle strade del regno di Napoli* (Музика на вулицях Неаполітанського королівства) у виконанні ансамблю *Accordone* (керівники: Guido Morini (Гвідо Моріні), клавесин, та Marco Beasley (Марко Біслі), вокал, за участі *Pino de Vittorio* (Піно де Вітторіо), *Accordone*). Як впливає з анотації до диску, яка розміщена на офіційному сайті *Accordone*, ця програма — одна з десяти, що підготовлені колективом (Fra' Diavolo). Шліфувалася протягом 11 років — з 1998 р. до кінцевої реалізації у вигляді диска у 2009 р. Вихідці з південних областей Італії, музиканти зібрали автентичні варіанти пісень, поширених у Неаполітанському королівстві XVIII ст. Однак, після уважного ознайомлення з цими зразками і прояснення етимології можна висновувати про значно ранній час їх виникнення. Деякі, наприклад, тарантела *Como senza la vita* (№ 1 у треклісті), *Sona a battenti* (№ 4) або *Madonna della grazia* (Богоматір Благодаті, № 6) датовані XV ст., більшість інших — початком XVII ст. Однак всі вони, незалежно від епохи, є унікальним музично-поетичним матеріалом; різноманітним за формами інтонаційно-ритмічного вираження. Проте у статті акцентуємо не на музичних особливостях пісень, а на проблемах збереженості анонімно-го музичного матеріалу народної традиції.

Визначення нижньої часової межі XV ст. зумовлюється існуванням пісенного фольклору як усної традиції. Лише за часи пізнього

Середньовіччя — Ренесансу частину пісенного спадку збережено завдяки писемній фіксації¹. Передусім фіксувався текст, а не музика пісні. Подальший розвиток книгодрукування сприяв збереженню кількох музично-поетичних зразків та їх розповсюдженню. Проте достеменно народні наспіви тривалий час перебували саме в усній традиції.

Складний механізм виникнення та взаємообміну пісенного матеріалу описав Б. Асаф'єв у дослідженні «Про народну музику» (Асаф'єв, 1987). У нарисі «Народна пісня в середні століття» автор розглядає християнську літургію як головне джерело формування інтонаційно-ритмічного середовища середньовічних пісень (Асаф'єв, 1987, с. 193). Цим пояснюється ідентичність народних та культових мелодій, що розрізнялися лише текстом. Процес вивчення народної музики, та пісні зокрема, тривалий час відкладався середньовічними вченими через загальноновживану точку зору про «гріховність» предмету дослідження. За думкою Б. Асаф'єва, першим, хто виокремив народну музику як окремий пласт (*vulgaris* — просторічна), був Іоан де Грохео (*Johannes de Grocheio*) (к. XIII — п. XIV ст.)² (Асаф'єв, 1987, с. 194). Проте, за змістом, жанровою природою і властивостями музичного матеріалу народна музика являла собою величезну верству, у якій відбивалось повсякденне життя простої людини: «балади і романси, пісні сатиричні і любовні (вітання — прообрази серенад і пісні розлуки), пісні застільні, колискові, витончено-пасторальні і грубо-сільські, пісні дитячі та дівчачі, солдатські і матроські пісні, пісні ремісників і робітників» (Асаф'єв,

1 Збережені рукописні та друковані збірки пісень: в Іспанії (Llibre Vermell de Montserrat / Червона книга Монсерратського монастиря, XIV ст.; Пісенник Колумбової бібліотеки, 1460–1480; Cancionero de Palacio / Двірський пісенник, 1470–1520; Cancionero de Uppsala / Cancionero del Duque de Calabria, Cancionero de Venecia / Пісенник Венеції, герцога Калабрійського, Уппсали, 1556); Португалії (Пісенник Національної бібліотеки, XVI ст.; Пісенник бібліотеки Ватикану (порт. Cancioneiro da Vaticana, XIII–XIV ст.; Cancioneiro da Ajuda / Пісенник Ажуда, кінець XIII ст.); Італії (Canzoniere / Книга пісень, XIV ст.; Harmonice Musices Odhecaton / Сто пісень гармонічної музики, 1501); Франції (Chansonier Cordiforme / Книга пісень кохання, XV ст.; Manuscrit du Roi / Королівський рукопис, середина XIII ст.); Німеччини (Große Heidelberger Liederhandschrift / Манеський кодекс або Великий Гейдельберзький рукописний пісенник, XIII ст.).

2 У своєму трактаті «De musica» він поділив все розмаїття на популярну музику — музику усної традиції (використовувані позначення — *cantus publicus*; *civilis*/місцеві; *simplex*/проста; *vulgaris*/просторічна або народна у традиційному неточному перекладі) та учену музику (*composita*/складна; *regularis*/правильна; *canonica*/канонічна; *mensurata*/розмірена, тобто з виписаним ритмом, ритмізована). Також науковець виокремлює два типи співу (ширше можна розглядати як тип мелодики) — *Cantus* (речитативний спів) та *Cantilena* (із переважанням мелодичного елементу). З жанрів популярної/народної музики називає шансон (*cantilena*), естампиду (*stantipes*), рондо (*rotunda*), дукцію/карола (*ductia*, танцювальна пісня) та інші «менестрельні» жанри (Іоанн де Грокейо).

1987, с. 194). Але допоки мелодика одноголосних народних пісень не була використана композиторами як основа їх поліфонічних творів, вони існували в усній традиції. Тож багато втрачено назавжди чи збереглося у вигляді текстів, що є фольклорною рідкістю.

У контексті означеного, закономірно виникає питання про шляхи побутування італійської народної пісенної культури та, зокрема, неаполітанської. У більшості джерел наголошується на клаптиковості народної культури Італії, що протягом тривалого історичного часу перебувала в стані роздробленості (багатьма містами-державами). Спадкоємці культури великих та малих етносів, що заселяли територію Апеннінського півострова (серед них греки та етруски, італіки/римляни та галли), італійці увібрали у свій музичний досвід особливості різнонаціонального, багатоголосого творчого досвіду прародичів. Ймовірно, це може бути однією з причин особливої музикальності італійської нації, багатства інтонаційної природи її музики. Також важливу роль відіграли й іноземні впливи на місцеву культуру: з часів Середньовіччя Італія (та зокрема південний регіон) перебувала під володарюванням Візантії (VI–VII ст.), французьких Бурбонів, іспанців (XV–XVII ст.), Австро-Угорщини (XVIII–XIX ст.). Це сприяло процесам творчого взаємообміну, збагачення і пояснює, наприклад, іспанські відлуння в багатьох неаполітанських піснях.

Перші згадки про пісенну культуру народів Піренейського півострова, так само як у їхніх західних та північних сусідів, належать не раніше, ніж до XIII ст. Найвідоміший із пісенних текстів, що збереглися до сьогодення, *Rosa fresca aulentissima* (Троянда свіжа, духмяна), створений між 1231 та 1250 р. сицилійцем *Cielo d'Alcamo* (Чело д'Алькамо)¹. Також відомий під назвою *Dialogue*, або *Contrasto* («Любовна суперечка»). Написана стародавньою сицилійською з елементами арабського впливу, ця поема належить до так званої «*poesia giullaresca*» — поширеної в середні століття поетичної традиції пародійної спрямованості, носіями якої були блазні, мандрівні поети з низьким соціальним статусом, але освічені, зі світськими навичками. Пропоновані ними вірші зазвичай переказувались усно та призначались для розваг на вечірках.

1 *Cielo d'Alcamo* – італійський поет, що народився на початку XIII ст., один із провідних представників «сицилійської школи», представник італійської середньовічної поезії блазня. Його традиційне прізвище означає «з Алькамо», міста на заході Сицилії. Його поема *Rosa fresca aulentissima* / «Троянда свіжа, духмяна» міститься в одному з кодексів, що зберігаються у Ватиканській бібліотеці. Чело та його вірш отримали високу оцінку Данте у трактаті *De vulgari eloquentia* («Про народне красномовство»), написаному на початку 1300-х років. Також більшість дослідників італійської мови вважають «Діалог» найпершою справжньою «італійською» поезією середньовіччя, підкреслюючи її надзвичайну мальовничість (*Cielo d'Alcamo*; Paglia, 2006).

Розвиваючись паралельно з «високою» лірикою (поезією трубадурів Провансу, а також створюваною у цей час суто італійською *Dolce Stil Novo* — Я. Ф.), композиції «*poesia giullaresca*» створювалися як пародії на творчість трубадурів, а також на мову вченої латини та «шляхетного» варіанта сицилійської, що використовувалася літераторами та вченими при дворі імператора Фрідріха II.

Термін *contrasto* часто використовувався в ті часи у поетичних зразках, що складалися у формі діалогу антагоністів. Так, згадувана поема Чело д'Алькамо (*Cielo d'Alcamo*) створена як діалог дівчини та хлопця, що завойовує її кохання. Неперевершене знання автором провансальського галантного стилю (*poesia cortese*) реалізовано в структурі твору — у 32 строфах пародіюється французька «пастораль»: традиційні для цього жанру шляхетні герої (лицар і дівчина) замінюються на простолюдців (зухвалого, нахабного блазня та селянку).

Ураховуючи популярність «Любовної суперечки» як поеми, можна поставити під сумнів існування музичної сторони у цій композиції, оскільки жодних практичних підтверджень її наявності відшукати не вдалось. Проте дослідники творчості поетів сицилійської школи твердо переконані, що подібні *giullaresca*-пантоміми, призначені для читання, обов'язково супроводжувалися музикою, на відміну від «високої» сицилійської (та загалом італійської) поезії, що умисно відокремлювалась від музики¹. Відомі й інші аналогічні пісні-діалоги: «Суперечка душі з тілом», «Суперечка чорнявки та білявки», «Суперечка легковажної та мудрої», «Суперечка зими та літа».

Домінування усної традиції, часткове фіксування в нотах автентичних народних наспівів фактично спантеличує дослідника, ускладнюючи повне відтворення еволюції жанрів італійської народної музики. Записувалися лише найпопулярніші зразки, які вже зазнали втручання авторів, хоча й анонімних. Аналізуючи приклади пісенних жанрів XV–XVII ст., слід враховувати, що йдеться зазвичай про композиторську творчість. Цю думку підкреслює і Олена Бедуш: «Характерно, що перші збірки мадрігалів та віланел з'являються практично в один і той же час

1 Під відокремленням від музики мається на увазі результат ухвал та дій у літературній сфері Великої Курії Королівства Сицилія / La Magna Curia del Regno di Sicilia, центрального органа державного керування Сицилії за часів правління імператора Фрідріха II. Сам імператор, що володів окрім інших талантів ще й поетичним, увійшов в історію літератури як причетний до створення італійської мови (замість латини); на той момент її функцію виконувала сицилійська. Саме поетами «сицилійської школи» під впливом поезії провансальських трубадурів розроблені літературні норми італійської мови та поетичні форми (зокрема сонет), які згодом вдосконалені іншими італійськими та європейськими поетами. Прагнення досконалості віршового складу та форми закономірно передбачало здобуття поезією самодостатності, звільнення від синкретично доповнюючих відносин з музикою.

з різницею лише в декілька років — 1533 та 1537 рр. Мадригал, багато в чому під впливом фламандської поліфонії, увібрав у себе ученість та витонченість, тоді як у віланелі втілювався легкий дух фротолі. Відповідно, мадригалу дістались «високий стиль», ушляхетнені поетичні образи, поезія кращих італійських авторів, наскрізна конструкція — композиція з постійно змінюваною фактурою, поліфонічний склад, вишукані гармонії та численні розспіви, віланелі ж — низька — низинна мова «віланів», нарочита грубуватість змісту, недорікуватість, куплетна будова, силабічний (практично гомофонний) склад, найпростіша гармонія і мелодика з запозиченнями з народної музики. Важливо, однак, відзначити, що обидва ці жанри є двома сторонами єдиного, *професійного* (курсив автора — Я. Ф.) за своєю природою явища, <...> *віднесення віланелі до народної музики є неправомірним* (курсив наш — Я. Ф.)» (Бедуш, 2007, с. 8).

Як бути в такому разі? Де пролягає та демаркаційна лінія, що відмежовує суто народну творчість від композиторської? Напевно, тут слід враховувати той потужний взаємовплив між народною та професійною традицією, властивий для часів пізнього Середньовіччя та Ренесансу. Прикладом означеного є розглянута *Rosa fresca aulentissima*. З одного боку, поема створена представником поетичної школи, професіоналом, і тому слушно оцінена майстрами «високого» літературного стилю. З іншого, чудове розуміння Чело д'Алькамо не тільки стилістики сучасної для нього прованської поезії, а й духу та народної мови дозволили йому створити композицію, що вважалася своєю в оточенні простолюдців, і нині позиціюється як приклад народної творчості.

Показовими аргументами на користь інтегративності процесів сповнена історія самого жанру віланелі — безпосередньої прародительки *Canzone Napoletana*. Віланела (*villanella* — сільська пісня) — лірична багатоголосна пісня, що виникла в Неаполі в другій половині XV ст., поєднавши ознаки карнавальних пісень та фротол¹. Від перших були запозичені «... пародійність, зниження високих зразків, зображення світу людських відносин у приземленому грубувато-гротесковому вигляді, і це стосується насамперед головної теми пісень — любовної» (Бедуш, 2007, с. 7). Фротолі наділила віланелю особливостями структури — куплетною формою, у якій кожний куплет складається з 3-х стислих строф, де крайні (або усі) строфи могли повторюватися (AABCC або AABCCC); силабічним складом, чіткістю ритму і танцювальністю. Також цікавим є наступне твердження: «Щоб остаточно переконати

1 Фротолі (італ. Frottola, «народна пісенька, вигадка») — лірична пісня італійською мовою на 3-4 голоси з елементами імітаційної поліфонії і яскравими метричними акцентами. Наприкінці XV — початку XVI ст. особливо поширилася на півночі Італії.

слухачів у несерйозності жанру, автори віланел нанизували гірлянди паралельних квінт та тризвуків (в епоху строгого стилю!), ніби наслідуючи нетямущих простолюдців (хоча видатний італійський дослідник та водночас уродженець Південної Італії Н. Пірротта авторитетно свідчить, що це аж ніяк не є характерним для справжньої народної музики)» (Бедуш, 2007, с. 9). Зазнав цей жанр і еволюції.

Датою «народження», за думкою О. Бедуш, прийнято вважати 1537 р., час видання у Неаполі збірки анонімних віланел *Canzone villanesche alia napolitana*. Цей перший етап важливий тим, що закріплюється жанрове ім'я цих пісень — віланела чи *canzone alia napolitana*, останні створювалися суто неаполітанською, набували локального поширення саме в Неаполі. Упродовж десятиліття у творчості Дж. Т. ді Майо та Дж. Да Нола відбувається формування «класичного» інваріанта пісні. Наступний етап (1540–50-і рр.) пов'язаний з поширенням жанру далі на північ Італії¹, що зумовило виникнення окрім «південного» (неаполітанського) варіанта також і «північної» (венеціанської) віланески. Цікаво, що в неї зберігалися і діалект, і структура «південних» зразків. В означений період жанр стає «авторським» («південний» варіант представлений іменами Дж. Л. Прімавера, Дж. Л. дело Арпа, М. Тройяно, С. Феліс та П. Ненна).

Віланеска існувала як сольний варіант, так і триголосний. Сольні, особливо поширені в південній Італії, пов'язані з виконавською практикою відомих співаків, що супроводжували свої ліричні декламації грою на струнному інструменті. На півночі, під впливом фламандців-поліфоністів, сольні віланески набули «хорового» аранжування, що наблизило їх до мадригалу. Існували й різні типи інструментовки: для імітації «сільського» походження перевага надавалася здебільшого духовим та ударним інструментам (*zampogna* — від італійських подвійних труб, волинка; *bombarde* — бомбарда, дерев'яний язичковий інструмент; *flauto* — флейта; *tamburo* — барабан). Інший варіант полягав у використанні

1 Поширенню «південної» віланески на північ сприяла і еміграція неаполітанських дворян, що рятувалися від переслідувань у результаті придушення іспанцями повстання в Неаполі в 1547 р. і розгрому протестантського руху серед дворянства і вищого духовенства. У середині XVI ст. аристократична знать почала організовувати в Римі музичні вечори в «неаполітанському стилі» за участі музикантів різних соціальних груп. На цих вечорах виконувалися villanelles і танці «південної» традиції, зокрема і поширені в Неаполі з 1500 рр. мавританські і турецькі, пов'язані з зображенням піратів. Закінчувався такий академічний вечір зазвичай танцем всіх учасників, створюючи ілюзорний характер радості вечора вигнанців, які безуспішно намагаються вгамувати ностальгію і смуток співом та танцями. Найчастіше це була Spagnoletta, що набула широкого поширення в Неаполі наприкінці XVI ст., але вже задовго до цього формувалася у вокальній музиці. На таких вечорах був присутній і Орландо ді Лассо, причетний до створення «північного» варіанта віланел (Fabris).

струнних інструментів, найтипівіших для Неаполя початку XVI ст.: люття, «*bordelletto alla napoletana*» — неаполітанська гітара, ліра да брачко.

Висновки. У XVI ст. віланела була поширена по всій Італії, хоча і під різними назвами: венеціана, неаполітана, падована, романа, тосканела тощо. До 1580 р. вона поширилася всією Європою, узвичаїлася в музиці країн — нещодавніх гегемонів у музичному мистецтві, законодавців моди і стилів (Англії, Франції, Нідерландів). А. Ейнштейн назвав таке поширення стилю італійської пісні «тихою революцією» (Einstein, 2019, с. 4). Зрештою Італія, яка до цього практично була відсутньою на музичній мапі Європи, зі своїм стилем до кінця XVI ст. стала лідером. Водночас головна загадка феномену італійської пісні полягає, ймовірно, у тому, що, на відміну від флорентійської камерати, яка оголосила «бій» контрапунктичному стилю старої поліфонії, фротоло — віланела — канцона — мадригал не протиставляли монодію багатоголосся. Виникнувши на перетині різних стилістичних тенденцій, ці вокальні жанри немов акумулювали досягнення як поліфонічного баладного мистецтва французів, бургундців, нідерландців, так і сольної народної пісні, вокальних традицій самої Італії.

Перспективи подальших досліджень. Вивчення витоків Canzone Napoletana дозволить краще зрозуміти ті еволюційні процеси, що відбуватимуться з жанром протягом подальших століть.

Список посилань

- Асафьев, Б. (1987). *О народной музыке*. Ленинград: Музыка.
- Бедуш, Е. А. (2007). *Песенные жанры итальянского Возрождения: виланелла, канцонетта, балетто*. (Автореф. дис. канд. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва.
- Иоанн де Грокейо. Відновлено з <http://www.pravenc.ru/text/471139.html>.
- Accordone. Відновлено з <https://outhere-music.com/en/artists/accordone/about>.
- Cielo d'Alcamo. Відновлено з https://en.wikipedia.org/wiki/Cielo_d%27Alcamo.
- Einstein, A. (2019). *The Italian Madrigal, Volume I*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Fabris, D. *Villanelle, moresche u arie alla napolitana*. Відновлено з https://www.movio.beniculturali.it/ame/amuses_archiviomusicaelemultimedialeceestense/getFile.php?id=1137
- Fra' Diavolo: *La Musica Nelle Strade Del Regno di Napoli*. Відновлено з <http://www.youtube.com/watch?v=tv2JWs5RHWE>
- Fra' Diavolo: *La Musica Nelle Strade Del Regno di Napoli*. Відновлено з <https://outhere-music.com/en/albums/fra-diavolo-la-musica-nelle-strade-del-regno-di-napoli-a-359>
- Paglia, D. (2006). *Ciullo d'Alcamo*. Відновлено з <http://www.bestofsicily.com/mag/art191.htm>

References

- Asafyev, B. (1987). *On the folk music*. Leningrad: Muzyka. [in Russian].
- Bedush, E. A. (2007). *The Song Genres of Italian Renaissance: villanelle, canzonette, ballete*. (Thesis abstract Ph.D., Study of Art). Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow. [in Russian].
- Johannes de Grocheio*. Retrieved from <http://www.pravenc.ru/text/471139.html>. [in Russian].
- Accordone*. Retrieved from <https://outhere-music.com/en/artists/accordone/about>. [in English].
- Cielo d'Alcamo*. Retrieved from https://en.wikipedia.org/wiki/Cielo_d%27Alcamo. [in English].
- Einstein, A. (2019). *The Italian Madrigal, Volume I*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. [in English].
- Fabris, D. *Villanelle, moresche u arie alla napolitana*. Retrieved from https://www.movio.beniculturali.it/ame/amuses_archiviomusicaletmultimedialeestense/getFile.php?id=1137. [in Italian].
- Fra' Diavolo: La Musica Nelle Strade Del Regno di Napoli*. Retrieved from <http://www.youtube.com/watch?v=tv2JWs5RHWE>. [in Neapolitan]
- Fra' Diavolo: La Musica Nelle Strade Del Regno di Napoli*. Retrieved from <https://outhere-music.com/en/albums/fra-diavolo-la-musica-nelle-strade-del-regno-di-napoli-a-359>. [in English].
- Paglia, D. (2006). *Ciullo d'Alcamo*. Retrieved from <http://www.bestofsicily.com/mag/art191.htm>. [in English].

Надійшла до редколегії 16.10.2019 р.

https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.19

УДК 784.3.071.1(430)

Юаньмей Лянь, аспірантка, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, м. Харків

506739721@qq.com

https://orcid.org/0000-0003-2607-7105

ВЕНЕЦІАНСЬКА СТОРІНКА МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДІ

Охарактеризовано *Gondellied* як наскрізну тему в музичній спадщині Ф. Мендельсона-Бартольдї, що виникла під враженням подорожі Венецією та Італією. Приділено окрему увагу вокальній мініатюрі «*Wenn durch die Piazzetta*» з Шести пісень (ор. 57, № 5), що досі не висвітлена в музикознавстві. Підкреслено чільну роль жанру «пісні» у творчості автора. Встановлено спільність інтонаційно-гармонічних, фактурних, метроритмічних закономірностей між інструментальними мініатюрами та вокальною *Venetianisches Gondellied*, що дозволяє вирізнити ці зразки в окремий жанровий підвид у ліриці композитора. Доведено самотність стилізованої по черку Ф. Мендельсона, котрий був схильним до меланхолійного типу ліричного вираження.

Ключові слова: Ф. Мендельсон, романтизм, Венеція в музиці, камерно-вокальна музика, «Пісні без слів», *Venetianisches Gondellied*, «*Wenn durch die Piazzetta*».

Юаньмей Лянь, аспірантка, Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского, г. Харьков

ВЕНЕЦИАНСКАЯ СТРАНИЦА МУЗЫКАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДИ

Охарактеризовано *Gondellied* как сквозную тему в музыкальном наследии Ф. Мендельсона-Бартольди, возникшей под впечатлением путешествия по Венеции и Италии. Помимо пяти инструментальных пьес, вошедших в разные тетради цикла *Lieder ohne Worte*, уделено отдельное внимание вокальной миниатюре «*Wenn durch die Piazzetta*» из шести песен (ор. 57, №5), до сих пор не получившей освещения в музыковедчестве. Подчеркнута главенствующая роль жанра «песни» в творчестве автора. Установлено общность интонационно-гармонических, фактурных, метроритмических закономерностей между инструментальными миниатюрами и вокальной *Venetianisches Gondellied*, позволяющую выделить эти образцы в отдельный жанровый подвид в лирике композитора. Доказано самобытность стилизованной по черку Ф. Мендельсона, склонного к меланхолическому типу лирического выражения.

Ключевые слова: Ф. Мендельсон, романтизм, Венеция в музыке, камерно-вокальная музыка, «Песни без слов», *Venetianisches Gondellied*, «*Wenn durch die Piazzetta*».

Yuanmei Lian, postgraduate student of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

VENETIAN PLACE IN THE MUSICAL HERITAGE OF F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY

The purpose of the article involves considering the vocal Venetianisches Gondellied by F. Mendelssohn in the context of other Gondellied as a separate theme in the composer's work in the context of his Venetian impressions.

Relevance of the study. Italy and, in particular, Venice left a prominent mark in the creative work of F. Mendelssohn. These localities inspired him to create the Gondellied series, gondolier songs in both instrumental and vocal versions.

Research methodology. The research is based on the genre and stylistic, the intonational, and the comparative research methods.

Results. Special attention is paid to the vocal miniature "Wenn durch die Piazzetta" from Six songs op. 57, which has not received coverage in musicological scientific practice until now. The leading role of the "song" genre is emphasized in the work of the author. The author finds facts of the community of intonational-harmonic, textual, metro-rhythmic patterns between instrumental miniatures and the vocal Venetianisches Gondellied. It makes possible to distinguish these examples into a separate genre subtype in the lyric of the composer. The connection with the practice of amateur home music, the aesthetics of a Biedermeier is specified.

Novelty. For the first time, the vocal miniature of "Wenn durch die Piazzetta" has been analyzed not only from the point of view of the chamber-vocal style of the composer, but also in the general context of the theme and genre — Venetianisches Gondellied.

The practical significance. The study of chamber-vocal music by F. Mendelssohn is especially significant for the Chinese researchers and musicians in the context of familiarizing themselves with the European musical heritage.

Keywords: *F. Mendelssohn, Romanticism, Venice in music, chamber-vocal music, "Song without words", Venetianisches Gondellied, "Wenn durch die Piazzetta".*

Постановка проблеми. У романтичному мистецтві першої половини XIX ст. ім'я Ф. Мендельсона-Бартольдті тісно пов'язане з уявленнями про лірично-світле та гармонійно-врівноважене. Подібна ясність світовідчуття, «життєлюбна налаштованість» творчості (Демченко), є гранями особистого діалогу композитора зі світом. Не останню роль у формуванні світогляду відіграли подорожі, у яких враження від зустрічі з природою і культурою різних країн, пов'язані з позитивними емоціями, перетворювалися згодом на музичні образи, розкриваючи авторську позицію митця у творчому пізнанні світу. Італія і, зокрема, Венеція залишили помітний слід у творчості Ф. Мендельсона, надихнувши його на створення цілої серії *Gondellied* — пісень гондольєра в інструментальному та вокальному варіантах. Достатня кількість цих зразків, позначених загальними музичними ознаками, дозволяє стверджувати,

наприклад, у фортепіанній музиці про визначення *Gondellied* в окремий різновид у межах жанру «пісня без слів». Однак якщо фортепіанні мініатюри Ф. Мендельсона давно належать до виконавської практики та набули аналітичного висвітлення і в науковій літературі, то камерно-вокальна музика автора ще чекає свого повного визнання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Необхідність заповнення наявних прогалин стає очевидною під час ознайомлення з науковою літературою, присвяченою творчості композитора. На перший погляд, музика автора затребувана. Так, у межах 28-річної історії міжнародного фестивалю «Харківські асамблеї» Ф. Мендельсона неодноразово обрано «героєм», «головною темою» цього музичного симпозіуму¹, даючи напрям і концертним програмам, і науковим дискусіям. За матеріалами міжнародних наукових конференцій «Музичних асамблей» видано збірки, що містять цінні матеріали з різних питань творчості композитора (Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма, 1995).

Інструментальні *Gondellied* розглядалися в статті Г. Демченко (1995), присвяченій циклу «Пісні без слів», але з певної точки зору — у контексті зв'язків циклу з мистецтвом бідермаєра. Пильніша увага приділена цим фортепіанним мініатюрам у дослідженнях К. Зенкіна (1996), присвячених аналізу індивідуальних ознак романтичного стилю композитора. Водночас вокальний варіант *Gondellied* навіть не згадується авторами, хоча ознаки жанрового різновиду йому притаманні повною мірою. Відсутня інформація про твір і в монографії В. Васиної-Гроссман (1966), у якій стисло означено загальні закономірності камерно-вокальної творчості композитора. До того ж, монографії, присвяченій саме камерно-вокальній творчості композитора, досі не існує. Тому важливими джерелами інформації з цієї теми є фрагменти з листів композитора як неспростовний факт авторського слова (Ворбс, 1966), а також наукові розвідки зарубіжних дослідників (Appold, 2019), і передусім *Ulrich Scheideler*, який працював над підготовкою до друку *Urtext* «венеціанських» п'єс (Mendelssohn-Bartholdy, 2012). Цікаві факти, наведені в анотації до збірки, стали вагомим підмогою під час підготовки матеріалу цієї статті, дозволяючи з нових позицій поглянути і на вокальну мініатюру *Venetianisches Gondellied* (ор. 57, №5). Критичнішою є ситуація з вивченням камерно-вокальної творчості Ф. Мендельсона в Китаї. З одного боку, із середини 90-х рр. XX ст. ім'я цього композитора належить до музичного науково-практичного ужитку і з'являється велика

1 У 1994 р. Міжнародний музичний фестиваль «Харківські асамблеї» пройшов під гаслом «Фелікс Мендельсон і традиції музичного професіоналізму»; у 2008 р. — «Від Мендельсона до Лисенка: резонанс культур»; у 2016 р. — «Фелікс Мендельсон: магія єднання».

кількість досліджень. З іншого, інтерес авторів обмежується творчою біографією автора і сферою фортепіанної музики, конкретно — кількома творами із циклу «Пісні без слів». «Пісні венеціанського гондольєра» — доволі популярна тема, проте вектор її розгляду — у площині виконавської методики і не порушує цілого спектра проблем, зокрема й стильової спільності інструментальних і вокальних *Gondellied*. Тому можна стверджувати, що камерна музика Ф. Мендельсона (як інструментальна, так і, особливо, вокальна) є нині для китайського музикознавства та виконавців темою, яка потребує розгляду.

Мета статті — розглянути вокальну *Venetianisches Gondellied* Ф. Мендельсона в контексті інших *Gondellied* як окрему тему у творчості композитора, зважаючи на його венеціанські враження.

Виклад основного матеріалу дослідження. Фелікс Мендельсон відвідав Італію восени 1830 р., вже маючи досвід закордонних подорожей (за рік до того відбулася його поїздка до Англії і Шотландії, враження від яких втілилися в увертюрі «Гебриди», «Шотландської» симфонії). 21-річного композитора вражають барвіста природа і краса південців, пам'ятники архітектури та живопису, про що він детально висловлюється в листах до рідних. Зокрема з Венеції в листі від 10.10.1830 р. він пише наступне: «Я думав, що перше враження від Італії буде схожим на вибух — приголомшуючим і чарівним. Однак до цієї пори все було по-іншому: Італія стала переді мною такою ласкавою. Тихою, привітною, з таким розлитим всюди мирним достатком і веселощами, що цього і описати неможливо. <...> Вся країна якась святкова, і все здається, що ти якийсь можновладний князь, що в'їжджає з тріумфом у неї» (Ворбс, 1966, с. 72–73). «Середземноморська» частина турне, до якої увійшли Рим, Неаполь, Флоренція, Мілан, почалась з Венеції — міста, що справило на композитора враження «надгробного пам'ятника». Через тиждень після перебування тут Ф. Мендельсон зізнається в листі Карлу Фр. Цельтеру про свої художні потрясіння від картин Тіціана, що зберігалися на той момент у венеціанських музеях¹. Поєднання трагічності моменту зі стриманістю вираження і внутрішньою силою (відгук

1 «Тут щогодини одна насолода змінюється іншою, і я щоразу відкриваю щось нове, несподіване, і все ж я вже з перших днів знаходив собі кілька полотен, в які хочу глибоко вдивитися і тому які щодня протягом багатьох годин розглядаю. Це три картини Тіціана: зображення Марії з немовлям у храмі, «Вознесіння Марії» і «Покладення в труну». Потім ще одна картина Джорджоне, на якій зображено дівчину з цитрою в руках, яка глибоко задумалася і так серйозно дивиться на тебе з полотна (здається, що вона ось-ось заспіває, так і у самого таке відчуття, ніби ти готовий заспівати). Є ще деякі. Заради одних цих картин варто з'їздити до Венеції, бо щедрість і благоговіння, з якими художники створювали їх, ніби струменіють на тебе, скільки б разів ти не дивився на них, і я не дуже шкодую, що поки ще майже не чув тут музики» (Ворбс, 1966, с. 73).

на картину Тіціана «Покладення в труну») були надзвичайно близькі і творчому методу самого композитора. Під час свого перебування в Італії, що тривало майже рік, Ф. Мендельсон знов насолоджується «Подорожжю по Італії» Й. В. Гете, свого кумира, знаходячи повну відповідність переживань поета своїм відчуттям¹.

В Італії Ф. Мендельсон відчуває приплив творчих сил і натхнення. Захоплюючись природою, архітектурою, художньою спадщиною минулого, композитор, навпаки, критично оцінює стан музичного життя Італії того періоду, відзначаючи квапливість і недбалість у творі шановного їм Г. Доніцетті, низький рівень оперних оркестрів, вокального мистецтва і виконавської культури загалом. Однак, попри критичність погляду композитора на стан сучасної йому італійської музики, він з глибокою повагою ставиться до унікальної культурної спадщини, визнаючи і природу, і твори італійських майстрів минулого кращими вчителями для представників будь-якої творчої професії. Тому в Римі, що став для Мендельсона найріднішим, композитор, окрім світських музичних розваг, занурюється у вивчення старовинної італійської музики (зокрема Дж. Палестріни), відвідує церковні служби, слухає спів чернечих хорів в Сикстинській капелі.

У сукупності це надасть йому безцінного музично-слухового досвіду, який буде застосовано під час подальшої роботи в жанрах духовної музики. Творчими результатами цієї поїздки стануть твори духовної спрямованості — 3 мотети для 3-голосного жіночого хору і органу / *Drei Motetten*, ор. 39 (1830, 1837–1838); 3 церковних піснеспіви для солістів, хору і органу / *Drei Kirchenmusiken*, ор. 23 / 1 (1830), кантати і хори («*Ave Maria*»), створені під враженням від музики Палестріни; ескізи «Італійської» симфонії (1833); увертюра «Вальпургієва ніч»; фортепіанні п'єси для циклу «Пісні без слів» (1829–1845).

Безпосередні враження від Венеції втілилися в п'яти фортепіанних мініатюрах, три з яких найпоширеніші у виконавській практиці під оригінальною назвою *Gondellied* (Пісня гондольєра), що увійшли до різних зошитів циклу *Lieder ohne Worte* (Пісні без слів), а саме: **I** зошит (ор. 19, №6, *g-moll*); **II** зошит (ор. 30, №6, *fis-moll*); **V** зошит (ор. 62, №5, *a-moll*). Четверта пісня готувалася до видання, але так і не увійшла в **III** зошит, а п'ята — опублікована в **IV** зошиті (№3), але без звичної назви. Згідно з листами композитора, місто на воді, гондоли справили на нього глибоке

1 З листа сестрам Фанні і Ребеці від 7.V.1831 року: «Особливо цікавлять мене вірші, які він (Гете – Л. Ю.) написав у самому Неаполі або його околицях ... <...> І як це завжди буває з шедеврами, у мене таке відчуття, ніби я сам і при тих же обставинах склав цього вірша, а Гете лише випадково вимовив їх за мене вголос. <...> Ви не можете собі уявити, як оживають тут ці вірші і як свіжо і зовсім по-особливому їх тут сприймаєш і осягаєш» (Ворбс, 1966, с. 85).

враження: «Тепер гондольєри знову «волають» один до одного, і вогні відображаються глибоко в воді; хтось грає на гітарі і співає. Це весела ніч» (Mendelssohn-Bartholdy, 2012, с. VI–VII).

З перших днів перебування у Венеції Ф. Мендельсон надихнувся на ідею *Gondellied*, але для фортепіано. Захопленість композитора відображена в темпах написання музики: першу з п'яти пісень створено всього за тиждень і, як зазначено в автографі, безпосередньо під час прогулянок на гондолі, на що вказує позначка «*Auf einer Gondel*» («В гондолі»). *Juliette Appold*, посилаючись на лист композитора від 18.10.1830 р., переконана, що другу *Gondellied* почато безпосередньо після першої: «Я вклав всього свого серця до твору і був старанним у цьому. ... Я закінчив ще одну «Пісню без слів» (Appold, 2019). Однак Ульріх Шайделер (*Ulrich Scheideler*), який працював над *Urtext*-ом мендельсонівських *Venetianisches Gondellied*, наводить іншу інформацію, згідно з якою друга пісня написана не раніше, ніж через чотири роки (у березні 1835 р.), і також може бути розглянута як музична листівка-послання, «листок з альбому», призначена для Генрієтти Фойгт (*Henriette Voigt*), піаністки, давньої знайомої композитора, господині музичного салону в Лейпцигу. Тоді ж був опублікований і другий том із циклу «Пісні без слів», до якого увійшла і *Gondellied* (ор. 30, № 6, *fis-moll*). Третя з найвідоміших *Gondellied* (ор. 62, № 5, *a-moll*) також зазнала еволюції на шляху до друку. У січні 1841 р. п'єса вже існувала як черговий «листок з альбому», цього разу призначеного для *Mary Campbell* (Мері Кемпбелл) «як дружнє нагадування про щасливі часи в Римі 1831 р.» (Mendelssohn-Bartholdy, 2012, с. VII). Однак опублікований у 1844 р. остаточний варіант п'єси в складі ор. 62 зазнав порівняно з початковим автографом суттєвих змін щодо форми і збагатився кількома новими музичними деталями, однак зберіг основну тему. Четвертою п'єсою, що розвивала «стару» тему, стала *Gondellied* (*Barcarolle*) *A-dur* — єдина, яка з невідомих причин так і не увійшла до циклу «Пісень без слів», хоча і готувалася до видання 1837 р. (III зошит). Нарешті, слід згадати і про п'яту п'єсу (з IV зошиту), чиї стрімкий темп і схвильованість, на перший погляд, суперечать м'якій ліриці інших *Gondellied*. Однак за інтонаційним складом мелодії, фактурними принципами (дублювання в терцію в мелодії, гармонійні фігурації в супроводі), ця п'єса є типовою *Barcarolle*, яка втрачає свій канонічний жанровий вигляд через швидкий темп. За твердженням *Juliette Appold*, первинну назву цієї п'єси — *Gondellied* — було замінено композитором на *Presto Agitato* (IV зошит, ор. 53, № 3, *g-moll*) (Appold, 2019).

Цікаво, що чотири з п'яти фортепіанних пісень написані в мінорних тональностях, мають загальні композиційні закономірності, зокрема

невеликий чотирьохтактовий вступ з виразним мотивом у мелодійному голосі. Ймовірно, у виборі мінору і створенні «хиткого» характеру музики відіграли роль враження композитора від таємничого мороку венеціанських ночей, з розмитістю контурів будівель, самотніми вогнями на воді. Саме такий образ міста відтворений у його листах¹.

Загальноновизнаним є новаторство Ф. Мендельсона в розробці авторського жанру — пісні без слів, що «виникає як прояв унікальності особистості композитора», «осередком усього художнього світу Мендельсона» (Зенкин, 1996, с. 20)². На тлі цих інструментальних ліричних мініатюр вокальний зразок *Venetianisches Gondellied* сприймається як продовження вже наявного у вокальній практиці жанру баркароли. Проте слід враховувати, що вокальні баркароли з'являються в музиці вперше в операх (!) лише з XVIII ст. У XIX ст. зацікавленість жанром поширюється як на інструментальну, так і на камерно-вокальну сфери.

У вокальному спадку Ф. Мендельсона пісня постає затребуваним жанром, про що свідчить кількість творів — близько 80 мініатюр, коло авторів (перевагу надано видатним поетам — сучасникам композитора Г. Гейне, Й. фон Ейхendorфу, Н. Ленау), розмаїття жанрових різновидів (пісні в народному стилі, балада, сентиментальний романс, пісня-дифірама). В. Васіна-Гроссман розглядає пісенність як одну з ключових властивостей стилю Ф. Мендельсона, що вплинула на всі інші жанри його творчості (Васіна-Гроссман, 1966). Зв'язок із практикою аматорського, домашнього музикування, естетикою бідермаєра³, що

- 1 «Було досить темно, коли ми прибули в Местре минулої ночі, коли ми сіли в човен і в мертвому спокої м'яко гребли до Венеції. На нашому проході, де не видно нічого, крім води, і далеких вогнів, ми побачили невеликий камінь, що стоїть посеред моря; на ньому горіла лампа. Усі моряки зняли капелюхи, коли ми проходили повз, і один з них сказав, що це була "Мадонна бурі", яка часто тут найбільш небезпечна і жорстока. Потім ми тихо ковзали у велике місто, під незліченими мостами, без шуму поштових рогів, ні гуркоту коліс, ні платників. Прохід тепер став більш тісним, і поруч стояло безліч кораблів; повз театру <...>, повз церкви св. Марка, левів, палацу дожів і міста зітхань. Морок ночі тільки посилив моє захоплення, коли я чув знайомі назви і бачив їх темні обриси. І ось я насправді в Венеції!» (First Impressions of Venice).
- 2 На думку Д. Житомирського, цей жанр був породженням часу, що демонструвало переведення пісенності в інструментальний жанр. Він «открывал широкий простор для мелодического творчества в разнообразных стилистических направлениях — от широкой лирической кантилены до тонко детализированной, «говорящей» мелодики, по духу тесно связанной со словом» (Житомирский, 1964, с. 530). Не випадково у творчості Р. Шумана також є очевидними численні зразки подібних фортепіанних п'єс, хоча вони і не називаються за мендельсонівським зразком.
- 3 Ця тема докладно висвітлена у працях Г. Демченко, яка переконана, що в «Піснях без слів» тенденції бідермаєра знайшли неабиякого втілення. Доказом цього слугують: широка опора на жанри, які побутують, використання простих пісенних форм, характерних типів фактури, інтонаційності — усього того, що стало засобом демократизації мислення, переведення романтичного образу «на урівень

проголошував інтимність, збалансованість пропорцій, простоту будови, світлу ліричну налаштованість, пояснює помірність характеру камерно-вокальної музики композитора, що ніби означена згладженістю, пом'якшеністю емоційних проявів і через це позбавлена глибини психологічних переживань.

Venetianisches Gondellied «Wenn durch die Piazzetta...» (Коли над П'яцеттою гаряче повітря віє...) з *Шести пісень* (ор. 57, № 5) написана на текст німецького перекладу Фердинандом Фрейлигратом вірша англійського поета Томаса Мура / *Thomas Moore* (1779–1852). Цей поетичний твір набув надзвичайної популярності в XIX ст.: більше 14 разів різні композитори перекладали його на музику. Ф. Мендельсон став третім після Р. Шумана та К. Деккера, хто звернувся до вірша.

Пісня є типовим прикладом вокальної лірики Ф. Мендельсона та повністю відповідає означеним характеристикам. Співучість, мелодійність, ліричність, загальна делікатність та сердечність висловлювання пронизують цю мініатюру, створену в простій тричастинній формі з дзеркальною репризою. Цікаво, що дзеркальність форми усвідомлюється не відразу, оскільки тематичний контраст тут практично відсутній, весь музичний матеріал є надзвичайно однорідним: головною постає роль терцових зворотів. Виникає навіть ефект «зчіплюваності» мотивів як ланок одного ланцюга. У результаті цього перехід від середини до репризи не маркований, оскільки інтонаційно ці розділи не є контрастними і сприймаються природним продовженням одне одного. У цьому випадку є сенс говорити про *пластичність* звукової тканини, що приатаманна, на думку О. Демченко, музиці Ф. Мендельсона загалом та особливо його квартетному письму¹.

Створена в 1842 р., пізніше усіх п'яти інструментальних *Gondellied*, вокальна версія має конкретні точки зіткнення з ними. Це і першість мінорної тональності (*h-moll*), а не мажору; схожість інтонаційних обертів. Зокрема:

более «земных», обычных проявлений с соответствующим отказом от претензий на исключительность, на особые высоты и чувства» (Демченко, 2016, с. 3), орієнтованості твору на широку аудиторію. «Непритязательность, безыскусность общего облика, скромность, «антиконцертность» фортепианного изложения, сугубая миниатюрность и локализованный колорит с его как бы матовым оттенком, добротность отделки <...> мягкая округлость отделки – вот основные признаки этого «одомашненного» искусства» (Демченко, 2016, с. 3-4).

- 1 «Это сказывается в гибком «перетекании» речитатива (как правило, напевно-ариозного) в широкий распев, в органичном взаимодействии вокальных *sol*, хора и оркестра (например, в ораториях), в поразительном мастерстве инструментальной фактуры, которая «дышит», живет, благоухает» (Демченко, 2003, с. 3).

– підкреслення виразної ролі VI ступеня в кінцевих сегментах фраз (порівняємо 7–8 т.т. вокальної мініатюри та 10–11 т.т. п'єси з I зошити, приклади *a* та *b* відповідно);



a) Venetianisches Gondellied, op. 57, № 5 (h-moll)



b) Venetianisches Gondellied I тетрадь,
op.19, № 5 (g-moll)

– поступеневий рух у мотивах (порівняємо 17–23 т.т. вокальної мініатюри та 9, 17, і особливо 35 такти в п'єсі з II зошити та 11 т. з V зошити; приклади *c*, *d-e*, *f*);



c) Venetianisches Gondellied, op. 57, № 5 (h-moll)



d-e) Venetianisches Gondellied II тетрадь, op.30, № 6 (fis-moll)



f) Venetianisches Gondellied V тетрадь, op.62, № 5 (a-moll)

— будування кульмінацій за принципом «хвилі» кресцендуючого типу через використання ланцюжків альтерованих гармоній. У вокальному варіанті особлива роль припадає на функцію баса, що рухається полутонами вгору:



У п'єсі (ор. 62, № 5) аналогічною вбачається роль мелодичного голосу в партії правої руки:



— переважання низхідного руху в мелодії, повторність тонів, ямбічного метра, що підкреслюють у цілому настрій меланхолії.

Висновки. Порівнюючи романс Ф. Мендельсона з іншими зразками на аналогічний текст, наприклад, з піснею Р. Шумана, можемо відзначити, наскільки по-різному два композитори трактують текст. Пісня Р. Шумана сповнена почуттів радості, світла, гри та легкого кокетства. Це ніби промінь сонця в іскристому келиху золотого вина. У випадку Ф. Мендельсона — це типовий зразок вокальної лірики ранньоромантичного стилю з відтінком сентименталізму. Уся пісня звучить ніби приховане благання до коханої, надія на побачення, частково тужлива, проте без глибокого суму. У цьому відчувається прямий зв'язок з оригінальними піснями гондольєрів, якщо виходити з описання, зробленого Й. В. Гете в його «Подорожах по Італії». Достатньо згадати, наскільки теплі дружні стосунки пов'язували композитора та поета, яку видатну роль відіграв останній у житті Ф. Мендельсона, будучи для юнака, а згодом вже й зрілого майстра камертоном правдивості в мистецтві. Судячи зі слів самого композитора, книга Й. В. Гете про Італію стала для Ф. Мендельсона настільною під час його «середземноморської» мандрівки. Тому висловлювання поета про те, що в реальності пісні гондольєрів звучать «дуже дивно, ніби жалкування без суму», що «це пісня самотньої людини, що лине в далечінь та ушир, щоб інша, теж самотня, почувала її та відповіла їй» підтверджується у творах композитора за цією темою, зокрема в його камерно-вокальній мініатюрі.

Список посилань

- Васина-Гроссман, В. А. (1966). *Романтическая песня XIX века*. Москва: Музыка.
- Ворбс, Г. Х. (1966). *Феликс Мендельсон-Бартольди*. Москва: Музыка.
- Демченко, А. И. (2003). Феликс Мендельсон-Бартольди: ракурсы романтического мироощущения. *Избранные статьи о музыке*, 79–90.
- Демченко, Г. Ю. (1995). Искусство бидермайера и «Песни без слов» Ф. Мендельсона. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма*, 44–48.
- Демченко, Г. Ю. (2016). «Песни без слов» как музыкальный эквивалент бидермайера. *Культура и искусство Германии*, 54–58.
- Житомирский, Д. В. (1964). *Роберт Шуман: очерк жизни и творчества*. Москва: Музыка.
- Зенкин, К. В. (1996). *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма*. (Автореф. дис. докт. искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва.
- Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма (1995). Харьков: «Харьковские ассамблеи», Институт музыкознания.
- Appold, J. (2019, February 6). *Mendelssohn and Venetian Gondolas*. Взято с <http://blogs.loc.gov/nls-music-notes/2019/02/mendelssohn-and-venetian-gondolas/>
- First Impressions of Venice By Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847)*. Взято с <https://www.bartleby.com/library/prose/3525.html>

Mendelssohn-Bartholdy, F. (2012). *Venetian Gondola Songs for Piano*. Munich: G. Henle Verlag.

References

- Vasina-Grossman, V. A. (1966). *Romantic Song of the 19th century*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Vorbs, G. Kh. (1966). *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Demchenko, A. I. (2003). Felix Mendelssohn-Bartholdy: views of romantic attitude. *Izbrannye statyi o muzyke*, 79–90. [in Russian].
- Demchenko, G. Yu. (1995). The Art of Biedermeier and “Songs Without Words” by F. Mendelssohn. *F. Mendelson-Bartoldi i tradicii muzykalnogo professionalizma*, 44–48. [in Russian].
- Demchenko, G. Yu. (2016). “Songs Without Words” as the Cultural Equivalent of Biedermeier. *Kultura i iskusstvo Germanii*, 54–58. [in Russian].
- Zhitomirskiy, D. V. (1964). *Robert Schumann: Essay on the Life and Work*. Moscow: Muzyka. [in Russian].
- Zenkin, K. V. (1996). *The Piano Miniature and the Routes of Music Romanticism*. (Thesis abstract Ph.D., Study of Art). Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow. [in Russian].
- F. Mendelssohn-Bartholdy and the Music Professional Traditions* (1995). Kharkov: «Kharkovskie assamblei», Institut muzykoznanija. [in Russian].
- Appold, J. (2019, February 6). *Mendelssohn and Venetian Gondolas*. Retrieved from <http://blogs.loc.gov/nls-music-notes/2019/02/mendelssohn-and-venetian-gondolas/> [in English].
- First Impressions of Venice By Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847)*. Retrieved from <https://www.bartleby.com/library/prose/3525.html> [in English].
- Mendelssohn-Bartholdy, F. (2012). *Venetian Gondola Songs for Piano*. Munich: G. Henle Verlag. [in English].

Надійшла до редколегії 16.10.2019 р.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕННЯ АВТОРСЬКИХ ОРИГІНАЛІВ ДЛЯ НАУКОВИХ ЗБІРНИКІВ ТА УМОВИ ЇХ ОПУБЛІКУВАННЯ

Статті, які подаються до публікації в збірнику, приймаються українською та англійською мовами, готуються автором у двох форматах: надрукований на принтері текст і текстовий файл у форматі «.doc», «.rtf» на електронному носіїві (USB-накопичувач «флешка») або надсилаються електронною поштою.

Зміст має відповідати профілю збірника.

Рукопис подається в 1 примірнику, надрукованому на папері з однієї сторони аркуша (формат A4).

Обсяг статті зі списком літератури має становити 0,5 друк. арк., тобто 12 стор. тексту, надрукованого через 1,5 інтервали. Розмір шрифту — 14. Шрифт «Times». Береги по 20 мм.

У текстовому файлі таблиці та формули виконуються інструментами MS Word. Схеми, графіки, ілюстрації тощо — у форматі сторінки A5. Ілюстрації подаються також окремими файлами у форматах «.jpg» або «.tif», з роздільною здатністю не нижче 300 dpi. У збірнику публікуються монохромні ілюстрації, кольорові рисунки — на сайті.

На першій сторінці статті зазначають **індекс УДК, e-mail-адресу, обов'язково номер ORCID** (по лівому краю), **ініціали та прізвище автора** в називному відмінку (з нового рядка по правому краю), **науковий ступінь, учене звання, посаду, повну назву організації**, де працює автор, **місто**. Для статей, написаних **українською мовою**, на наступних рядках — назву статті, анотацію, ключові слова *цією мовою*. Далі надають відомості про автора, назву статті, анотацію й ключові слова *російською та англійською мовами*. **Анотації українською та російською мовами** обсягом по 800–900 знаків за змістом мають бути ідентичними. **Анотація англійською мовою** обсягом **1800–2300** знаків надається згідно з вимогами наукометричних систем як структурований реферат, містить такі елементи: актуальність теми, мету, методологію, результати, новизну, практичне значення, висновки. До **англомовних статей** надається **анотація українською мовою** обсягом **1800–2300** знаків разом з ключовими словами.

Основний текст статті повинен мати такі необхідні елементи: постановку проблеми, аналіз останніх досліджень та публікацій, мету статті, виклад основного матеріалу дослідження, висновки, перспективи подальших досліджень. Заголовки підрозділів статті виділяються жирним шрифтом.

Прикінцевий список посилань має бути оформлений відповідно до міжнародного стандарту **APA Style**. Список може містити тільки назви

праць, на які посилається автор. Рекомендовані списки, переліки тощо можуть бути оформлені як додаток (значні за обсягом) чи згадуватися в зносках як уточнення. Назви праць у прикінцевому списку впорядковуються за абеткою. Блок **references** наводиться після списку посилань для введення публікацій до наукового обігу та їх коректного індексування наукометричними системами. З цією метою список посилань перекладається англійською мовою, цитування також слід оформити за міжнародними стандартами. Якщо наукова публікація, на яку посилається автор, має ідентифікатор DOI, його треба зазначити в кінці опису праці.

Статті підлягають редагуванню.

Подані до редколегії збірника статті обов'язково рецензуються членами редакційної колегії або зовнішніми незалежними експертами.

Рукопис авторові не повертається. Умови опублікування платні. Якщо автор не дотримуватиме хоча б одного правила оформлення, стаття не публікуватиметься.

Додаткова інформація розміщена на веб-сайті збірника:

<http://ku-khsac.in.ua>

ISSN 2410-5325



Наукове видання
Scientific edition

Культура України Culture of Ukraine

Збірник наукових праць
Scientific Journal

Випуск 67
Issue 67

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положий

Дизайн обкладинки
І. Р. Акмен

Комп'ютерна верстка
І. Г. Колесник

Підписано до друку 27.02.2020 р. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 16,1. Обл.-вид. арк. 17,3. Наклад 500 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
Віддруковано у ТОВ «Друкарня МАДРИД»
м. Харків, вул. Максиміліанівська, 11
через ФОП Гобельовська Л. П.