

7
М65
Б

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО



Харків
26–27 березня 2020 року

Мистецтво

та шляхи його осмислення в дослідженнях
молодих науковців:

Тези XX Міжнародної науково-творчої
конференції студентів та аспірантів, учасників
П'ятого Всеукраїнського конкурсу з теорії
музики імені Т. С. Кравцова

Затверджено до друку рішенням Вченої ради
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
(протокол № 8 від 28 травня 2020 року)

Редакційна колегія:

- | | |
|--------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ВЕРКІНА Т. Б. | народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, професор, ректор ХНУМ імені І. П. Котляревського (голова) |
| ЖДАНЬКО А.М. | кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи |
| ДРАЧ І. С. | доктор мистецтвознавства, професор |
| ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Л. | доктор мистецтвознавства, професор |
| ГРЕБЕНЮК Н. Є. | доктор мистецтвознавства, професор |
| ЧЕРНЯВСЬКА М. С. | кандидат мистецтвознавства, доцент |
| БОРИСЕНКО М. Ю | кандидат мистецтвознавства, доцент |

119579

Бібліотека
ХНУМ

Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : Матеріали XX Міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів, учасників П'ятого Всеукраїнського конкурсу з теорії музики імені Т. С. Кравцова / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Ю. П. Величко. — Харків : Видавництво «Естет Принт», 2020. — 84 с.

УДК 78/79 (477)

З М І С Т

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Олена Дмитрієва (Київ)</i> . Диригентська діяльність Бориса Лятошинського	6
<i>Ольга Кушнірук (Київ)</i> . «Обробки українських народних пісень» О. Яковчука для жіночого голосу і фортепіано як форма збереження автентичного фольклору	8
<i>Анна Левченко (Харків)</i> . Риси новаторства в поліфонічному циклі «34 прелюдії та фуґи» Валентина Бібіка (на прикладі Зошиту I)	11
<i>Аліна Петренко (Харків)</i> . Фортепіанні сонати у творчості Ф. Мендельсона-Бартольді: жанрово-стильовий та виконавський аспекти ..	12
<i>Максим Плющенко (Харків)</i> . Специфіка композиторської інтерпретації фортепіанних творів на баяні	15
<i>Анастасія-Олена Пожарська (Київ)</i> . Класифікація музичних лейтмотивів кінотрилогії «Володар перснів»	16
<i>Олена Стецкович (Харків)</i> . Творча діяльність Г. Н. Самнера (Стінґа) у дзеркалі музично-теоретичної думки	19
<i>Есхан Таваккол (Харків)</i> . Спільність рис двох Концертів Резо Валі – Концерту для перського нею та оркестру «На шляху до цієї нескінченної рівнини» й Подвійного Концерту для перського нею, кеманчі та оркестру «Segâh»	22
<i>Чень Хайюнь (Харків)</i> . Як Олександр Черепнін у Китаї перетворився на Ци Ерпіна	25
<i>Кун Чжуцзюнь (Харків)</i> . «Велика стіна» А. Авшаломова – перша монументальна китайська опера європейського типу	27

<i>Юлія Анашкіна (Харків)</i> . Особливості феномену перевтілення у сценічний образ	31
<i>Дмитро Бондаренко (Харків)</i> . Твори М. Гоголя в театрі ляльок	34
<i>Михайло Бондаренко (Харків)</i> . Пошук нових форм діяльності державного театру на сучасному етапі (на прикладі роботи Івано-Франківського національного академічного музично-драматичного театру імені І. Франка)	36
<i>Анастасія Волкова (Харків)</i> . Застосування живого плану та відкритого прийому в практиці сучасного західноєвропейського театру анімації	38
<i>Христина Воловик (Харків)</i> . Творчий та життєвий шлях актриси Тетяни Грінюк	39
<i>Кирило Галушка (Харків)</i> . Особливості режисерського методу народного артиста України Едуарда Митницького	40
<i>Катерина Єршова (Харків)</i> . Найновітніший арт-проект Франка Драгоне – La Perle	44
<i>Валентин Дорошенко (Харків)</i> . Театр як простір діалогу між актором та глядачем. Особливості театральної дії	45
<i>Оксана Дудник (Харків)</i> . Психодрама, як засіб психокорекції у дітей та підлітків	49
<i>Катерина Зінченко (Харків)</i> . Фізичний театр як явище сучасного театрального мистецтва	50
<i>Марія Іванова (Харків)</i> . Сучасні вектори розвитку театру тіні та сілуету в Україні	58
<i>Данило Кузнєцов (Харків)</i> . Принципи акторської роботи в перших виставах Театру 19 (2000–2005 рр.)	55
<i>Валерій Ланецький (Харків)</i> . Елементи етнонаціональної української поетичності в сучасному сценічному мистецтві	57
<i>Тетяна Лубенець (Харків)</i> . Походження театру «Бунраку»	59
<i>Дар'я Лунегова (Харків)</i> . Особливості створення свята до Дня міста на прикладі режисури Ф. А. Чемеровського	61
<i>Дмитро Некрасов (Харків)</i> . Перформативність у виставах Тадеуша Кантора	63

<i>Юлія Пітова (Харків)</i> . Семіотика сценічного костюма	66
<i>Юлія Пітова (Харків)</i> . Сценічний костюм як образно-пластична метафора	68
<i>Олена Подтикаєв (Харків)</i> . Трансформація шоу Cirque Du Soleil «Alegria: in a new light» – основні принципи режисури	70
<i>Катерина Просолупова (Харків)</i> . Специфіка моновистави в сучасному театральному мистецтві України	72
<i>Свєнція Федосова (Харків)</i> . Вистава-біографія та її вплив на сучасне театральне мистецтво	73

*УЧАСНИКИ П'ЯТОГО ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КОНКУРСУ
З ТЕОРІЇ МУЗИКИ імені П. С. КРАВЦОВА*

<i>Наталія Болдуєва (Запоріжжя)</i> . «Гармонія – комплекс чинників, що забезпечують цілісність» (Т. Кравцов)	76
<i>Анастасія Задьора (Запоріжжя)</i> . Новітні тенденції взаємодії гармонії з іншими засобами музичної виразності в «Messa metodia» Миколи Попова	78

Олена Дмитрієва (Київ)

ДИРИГЕНТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Ставлення Бориса Лятошинського до диригентської практики тісно переплітається з функціональною природою музики в сучасному для нього суспільстві. Інтенсивність цієї діяльності композитора змінювалася відповідно до суспільних обставин. У студентські роки митець не займався диригуванням. Але у 20-ті роки, разом зі становленням самобутнього стилю, зростав його інтерес до цієї сфери, що було пов'язано з необхідністю виконувати власні твори, позаяк складна музична мова і надзвичайна експресивність образної палітри музики митця сприймалася тодішніми диригентами вкрай важко. Нова суспільно-політична атмосфера зовсім не сприяла тому, щоб музика, не призначена для розуміння пролетарськими масами, звучала на концертній естраді. Саме такі обставини змушували молодого композитора самому ставати за диригентський пульт. Протягом життя він багато спілкувався з диригентами, працював над покращенням техніки диригування, а в останні 10–15 років свого творчого шляху досяг у цьому значних успіхів.

Беззаперечна перевага композитора-диригента полягала в подоланні кордонів між автором-диригентом та колективом виконавців. Особливістю цієї діяльності є те, що він (автор) здатний, як ніхто інший, охопити цілісний задум музичного твору й донести до оркестрантів свої ідеї. Для їх реалізації необхідно володіти всіма засобами професійного діалогу. Лятошинський блискуче знав оркестр, прекрасною володів майстерністю інструментування, яку вдосконалював протягом усього творчого шляху. Він зробив неоціненний внесок в історію диригування, ствердивши думку про те, що композиторсько-виконавська діяльність

є проявом пайвищого рівня музичної обдарованості й універсальності особи композитора. У листах Лятошинського до Рейнгольда Глієра та Льва Четвертакова знаходимо поодинокі згадки про концертні виступи, хоча природна скромність композитора та критичне ставлення до себе не дозволяли йому красномовно описувати ці події.

Виконавська діяльність Б. Лятошинського також наполегливо доводила потребу автора у пропагуванні власної творчості, почасти навіть, всупереч несприятливим обставинам. Митець виявляв неабияку волю в досягненні мети, незважаючи на складні внутрішні (особистісні) та зовнішні протиріччя, міцно утвердивши місце й значення для української культури свого самобутнього музичного світу. Ось неповний перелік творів, якими диригував Б. Лятошинський протягом свого життя: Друга, Третя, Четверта і П'ята симфонії, «Увертюра на чотири українські народні теми», опера «Золотий обруч», «Урочиста кантата», поема «Возз'єднання», сюїта «Ромео і Джульєта», «Польська сюїта», «Слов'янський концерт», поема «Гражина» і «На берегах Вісли», «Лірична поема» пам'яті Р. Глієра та ін. Деякі твори у виконанні автора були записані на платівки (Третя симфонія, поема «Гражина» і «На берегах Вісли», «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром).

Виходячи зі щойно викладеного робимо висновок, що невтомна праця Б. Лятошинського-диригента втілювала феномен авторського дискурсу, помножений на діалогічність із зовнішнім світом, слухацькою аудиторією та суспільством. Діалог як основа культуротворчої діяльності особистості сприймається нами як фундаментальна складова творчого розвитку Майстра. Суспільна думка, сформована на тлі ідеології тоталітарного режиму так чи інакше впливала на роль і місце в ньому композитора й диригента. З іншого боку, він сам мав потужний вплив на це суспільство (в конкретному випадку – слухацьку аудиторію), виховуючи художні смаки та диктуючи свою творчу волю. Без сумніву, сприйняття музики високого гатунку вимагало від публіки не тільки жвавого зацікавлення, а й високої слухацької культури та професійної підготовки. Лятошинський-диригент великими вольовими зусиллями досяг своєї мети. Йдеться про активне пропагування ідей елітної культури в суспільстві, про виконання надзвичайно важливої музично-культурологічної функції, яка успішно протистояла цінностям культури «масового вжитку».

«ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ» О ЯКОВЧУКА ДЛЯ ЖІНОЧОГО ГОЛОСУ І ФОРТЕПІАНО ЯК ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Однією з пріоритетних художніх засад творчості представника київської композиторської школи, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата премій ім. І. Огієнка, А. Веделя, І. Нечуя-Левицького Олександра Яковчука (нар. 1952 р.) є опрацювання народнопісенних джерел у жанрі хорової обробки. Таку форму збереження автентичного фольклору, але в сольному варіанті, продовжує й нова збірка митця (К.: Спринт-сервіс, 2019. – 59 с.). Вона складається з 15 обробок (8 – для сопрано, 7 – для мецо-сопрано) українських народних пісень з Волині та Поділля у супроводі фортепіано.

Познайомившись із перлинами волинського фольклору, упорядкованими Л. Єфремовою у збірнику «Народні пісні Волині (з колекцій збирачів фольклору)» (К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2018. – 595 с.), композитор відібрав кілька мелодій. Так виникли сім обробок на волинському матеріалі – веснянки «А вже весна», «Була в баби конопель плашка», «За сінечками», «Ми кривого танцю йдемо», «Ой порости, кропе», «Туман таньчик виводить», коліскова «Ой люлі, люлі». Решту масиву становлять деякі раніше створені й нові опрацювання пісень, які О. Яковчук записав на рідному Поділлі, – «А вже сонце нагорі», «Ой, зіронько вечорная», «Ой на гороньці», «Ой ти, Галю», «Ой у неділеньку рано», «Ой, на морі, на синьому», «Там, на горі, на горбочку», «Ходжу по саду, сіно громаджу».

Особливістю використаних народних зразків є їх регіональна відмінність щодо інтонаційності – ранньотрадиційної на Волині та пізнішого походження, більш мелодично розвиненої на Поділлі через різноманітні впливи внаслідок історичних обставин і поліетнічності.

Стилістичні якості вміщених обробок демонструють широке володіння прийомами композиторської техніки. Так, при зміні куплету спостерігаються тональні зсуви (півтоновий, півтоновий з однотерцевістю, у нижню чи верхню медіанту). Наприклад, в обробці «А вже сонце нагорі» півтоновий зсув догори G-dur – As-dur – A-dur – B-dur стає головним засобом динамізації форми, як і в обробці «Ой порости

кропе» (G-dur – As-dur). Цікавим прийомом півтонового зсуву з одностерцевістю О. Яковчук вносить контраст у тональну тричастинність a-moll – As-dur – a-moll в обробці «Була в баби конопель плашка», без одностерцевості в обробках «Ой на морі, на синьому» (e-moll – f-moll – e-moll), «Там, на горі, на горбочку» (E-dur – Es-dur – E-dur), «Ходжу по саду, сіно громаджу» (e-moll – D-dur – e-moll). Поєднання обох вищезгаданих прийомів застосовано в обробці «За сінечками» (g-moll – as-moll – As-dur). Тональне зміщення у нижню гармонічну медіанту G-dur – Es-dur – C-dur – G-dur використано в обробці «Ми кривого танцю йдемо», у верхню медіанту e-moll – g-moll – в обробці «Ой ти, Галю». Яскравим засобом підкреслення драматизму звернення героїні «ой, зіронько вечорная, скажи, де миленький» постає модуляція у нижню медіанту g-moll – es-moll – g-moll з підвищенням теситури локальної партії («Ой зіронько вечорная»). Прийомом зіставлення однопіменних тональностей G-dur – g-moll композитор відтінює символіку народного тексту у колисковій «Ой люлі, люлі»: колихання дитини – це сьогоднішня й майбутня героїні, звернення до свого роду – це сум за виходом із рідної домівки в самостійне життя.

Осмыслиючи народну мелодію, О. Яковчук інколи залучає до обробки авторський тематизм. Це відбувається переважно у каденційній зоні, з явним наміром надати більшій рельєфності закінченню, що сприятиме концертній ефектності обробки. Варіанти такого прийому різноманітні: 1) після повторення останньої фрази долучення власної на цей же текст, ритмічно розширеної і з висхідним стрибком на ч. 4 до тоніки («А вже сонце нагорі»); 2) прикінцева фраза пісні розвертається у протилежному напрямку – вгору до тоніки («За сінечками»); 3) остання фраза повторена ще раз, але з розворотом догори («Ой по-рости, кропе»); 4) введення розгорнутого вокалізу у вокальній партії («Ой у неділеньку рано»); 5) розширення прикінцевої фрази введенням додаткових слів, повторенням останнього слова з виходом догори до тоніки («А вже весна»); 6) варіаційна зміна заключної інтонації куплету («Ой ти, Галю»); 7) уведення нового матеріалу на текст із попередніх куплетів («Ой на гороньці» – у кодї низхідний рух по хроматизму в обсязі зм. 5). Значно рідше це зустрічається і в серединному розвитку, як-от в обробці «Ми кривого танцю йдемо» (тт. 33–38), де вокаліз солістки на основі нового матеріалу приводить до репрізної

появи теми у головній тональності. Поодиноким композиторським втручанням проявляється в інтонаційному переформатуванні мелодії («Ой у неділеньку рано») та в поєднанні цього прийому з її метричним зміщенням («Там, на горі, на горбочку»: 1-й куплет починається із сильної долі, 2-й – на слабку, останній – на третю долю). Внесення інтонаційних змін сприяє динамізації форми. Зокрема, в обробці «Ой у неділеньку рано» (e-moll) другий куплет, де змальовано появу коханого («Один Василенко не встидався, взяв за рученьку та й звитався») виявляє тональну рухливість – відхилення в a-moll, G-dur, e-moll, підвищення теситури в каденції.

Важливим засобом опрацювання стає поліфонічна техніка, як наприклад, розвинений октавний контрапункт у нижньому регістрі супроводу («За сінечками», «Ой люлі, люлі»), сполучення одноголосої лінії контрапункту із викладеною паралельними секстами, квартсекстакордами мелодією («Ми кривого танцю йдемо»). Цікавим фактором стилістики цих творів виступає також і гармонія. Промовистим прикладом її формотворчої ролі є модуляція Es-dur – c-moll у третьому куплеті обробки «Ми кривого танцю йдемо». Колористичний ефект справляє низка мажорних квартсекстакордів в останньому куплеті обробки «Ой порости, кропе». Застосовані на модальних засадах (зсуви по хроматизму), вони підсилюють гіркоту почуттів зневаженого дівчиною парубка – «не вернуса, забарюся, бо гордуєш мною».

Ця збірка обробок відкриває новий ракурс опрацювання композитором народнопісенних джерел – можливостями та засобами сольної обробки для жіночого голосу у супроводі фортепіано, що заслуговує подальшого детальнішого вивчення з метою розуміння авторського стилю митця. За словами О. Яковчука, «для мене світ української народної пісні є надзвичайно життєдайним і цілющим, дійсно невичерпним джерелом художніх ідей та оберегом первня естетичності».

**РИСИ НОВАТОРСТВА В ПОЛІФОНІЧНОМУ ЦИКЛІ
«34 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ» ВАЛЕНТИНА БІБІКА
(на прикладі Зошиту I)**

Проблема традицій та новаторства у творчості українського композитора Валентина Бібіка тісно пов'язана з авторським втіленням деяких поліфонічних принципів минулого та сучасності, певним їх поєднанням, пошуком індивідуальних композиторських рішень поліфонічних форми, жанру, стилю. Один із шляхів оновлення поліфонічних традицій, до яких звертається митець у власному циклі «34 прелюдії та фуги», стають ладові принципи, що впливають на усі інші, у тому числі, композиційно-структурні та композиційно-семантичні процеси у поліфонічних зразках. Синтез класичних поліфонічних та авторських стилем призводять до значних новацій у циклі прелюдій та фуг.

У фугах циклу не спостерігаються чіткі грані класичної моделі фуги, вони є, радше, нетрадиційними з точки зору теситурного викладу тем, їхнього інтонаційного змісту, звуковисотного співвідношення в експозиційних розділах опозиційної пари «тема – відповідь», сонорно-барвистих ефектів тощо. В кожній парі «прелюдія та fuga» зустрічаємо *модально-монодичний принцип, унаочнений в такому характерному для фактури даного циклу прийомі, як «монодична партитура» або «партитурна монодія», окремі звороти якої немов розпшиються по кількох фактурних голосах, а якщо їх зібрати в одну лінію, то це буде одноголосся. Умовно це явище назвемо «приховане одноголосся» – на відміну від більш розповсюдженого явища «прихованого багатоголосся».*

Структуру співзвучь складають нашарування секунд – підряд чи на певній інтервальной відстані, з яких виростають (народжуються) кластери. Новаторські прийоми спостерігаємо й на інших рівнях музичної виразності, зокрема, у метроритмічному параметрі, темброво-фактурному, синтаксичному.

Один з аспектів розгляду цього циклу порушує питання еволюції як поліфонічного мислення, так і авторського стилю композитора від першого до останнього номеру Зошиту I. «Прелюдії та фуги»

В. Бібіка можна розглядати як свідому трансформацію традицій класичної поліфонії, якщо в якості її художньої, композиційно-семантичної та композиційно-структурної моделі вважати цикл «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Адже саме цей монументальний твір став зразком для усіх подальших художньо-історичних практик звернення до прелюдій та фуг. У Й. С. Баха – це ідея рівнозначності та ствердження усіх 24 тональностей темперованого строю. Натомість, В. Бібік вже з першої прелюдії та фуги, показових для всього його циклу, розхитує цю ідею завдяки експериментальним пошукам, насамперед, новій ладової організації. Кожен з міні-циклів першого зосику стає яскравим прикладом нового ладового підходу, заснованого на модальності нового часу, яка може бути представлена звукорядом будь-якої структури, будь-якої тривалості, від коротких утворень до можливої вичерпної модальної 12-тоновості.

Отже, арсенал тих нових композиційних засобів, якими користується В. Бібік, долучається до загальних тенденцій розвитку музичного мислення у ХХ столітті. Підтвердженням даної тези стають слова В. Задерацького: «цикл «34 прелюдії та фуги» – нове слово в історії жанру, гідне продовження цікавих традицій європейської музики».

Аліна Петренко (Харків)

ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ У ТВОРЧОСТІ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДІ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Мендельсон – це Моцарт ХІХ століття,
найсвітліший музичний талант, який ясніше за всіх
усвідомлює суперечності епохи і краще за всіх долає їх.

Роберт Шуман

В історії німецької музичної культури Феліксу Мендельсону-Бартольдї належить особливе місце не тільки як визначному композитору, а й як піаністу, органісту, диригенту, педагогу, одному з видатних музичних організаторів і просвітителів свого часу та найвпливовішому музиканту ХІХ століття. Мистецтво композитора відповідало

художнім смакам широкого демократичного середовища (особливо німецького). Його теми, образи й жанри були тісно пов'язані з німецькою культурою того часу.

Стиль Ф. Мендельсона відрізняють віртуозна фактура, граціозність, сентиментальність та ясність викладу. Разом із тим, Ф. Мендельсон захоплюється і стихією концертної гри, концертного виконавства, яке було позначене віртуозним блиском, святковістю, піднесеністю, рухом, що, в свою чергу, відповідало артистичній природі його натури. Серйозність задуму, класична досконалість форми при свідомості художніх засобів та новаторстві в їх використанні – все це ріднить творчість Ф. Мендельсона з музикою, яка міцно й глибоко увійшла в життя німецького народу, в його національну культуру.

Дослідження свідчать, що Ф. Мендельсоном було написано сім сонат для фортепіано, але на сьогоднішній день існують лише чотири опубліковані опуси: Сонати № 1 E-dur op. 6, № 2 g-moll op. 105, № 3 B-dur op. 106 та «Шотландська соната» (Фантазія) fis-moll op. 28. У трактуванні сонатної форми композитор відштовхується від конструктивного боку класичної сонатної схеми циклу: його фортепіанні сонати являють собою трьох-чотирьохчастинні цикли з «класичним» контрастом частин. Пісенні теми мають замкнуту структуру з чітко окресленими фазами внутрішнього розвитку. Особлива інтенсивність розвитку художнього світу в фортепіанних сонатах Ф. Мендельсона поєднується з відчуттям цілісності, масштабності, продовжуючи творчі пошуки Л. Бетховена, Ф. Шуберта. Композитор намагається об'єднати структуру твору в єдину «поемну» композицію, вводячи прийоми *attacca* (Соната для фортепіано № 1 E-dur op. 6, перехід від I до II частини), виписуючи сполучні ходи між частинами (Соната для фортепіано № 2 g-moll op. 105, I ч., перехід між експозицією та розробкою), звертаючись до тематичних ремінісценцій.

У Сонатах для фортепіано Ф. Мендельсон використовує різноманітні види дрібної та крупної техніки. Серед найбільш характерних для нього прийомів письма можна відзначити різні типи скерцозного руху. Драматургія сонат в експозиційному розділі форми заснована на неконтрастному зіставленні основних партій. Надалі в своєму розвитку вони не мають цілеспрямованого логічного розвитку. Тематизму партій сонат властивий одноплановий характер, який не має окресле-

ного мелодійного наповнення для активного, яскравого варіантно-варіаційного принципу розвитку, що широко використовувався в епоху романтизму. В Сонатах для фортепіано Ф. Мендельсона цей тип розвитку зводиться лише до колористичного оновлення основного матеріалу. Образно-смісловий зміст сонат обмежується, здебільшого, ліричної сферою.

Серед проблем, що виникають перед інтерпретатором сонат для фортепіано Ф. Мендельсона, можна виокремити кілька особливо важливих – виконання поліфонічних та співучих мелодій, витончених віртуозних елементів, фактурна диференціація та оркестровість мислення. Проте, незважаючи на красу та багатогранність Сонат для фортепіано Ф. Мендельсона, вони рідко виконуються піаністами, тому мало відомі широкій публіці.

З існуючих записів Фантазії («Шотландської сонати») оп. 28 Ф. Мендельсона можна виділити два особливо яскраві: виконання твору Марією Грінберг та Андраша Шиффа, оскільки вони є яскравими представниками різних національних шкіл та посіли видатне місце в історії фортепіанного виконавства. Порівнявши виконання Фантазії («Шотландської сонати») *fis-moll* оп. 28 Ф. Мендельсона, можна сказати, що інтерпретація М. Грінберг, якій більшою мірою властива єдина пульсація, стилістично наближуючи її трактовку до традиції німецької музики, зрідка порушуючи невеликими формотворними чи драматургічними відхиленнями, є протилежною трактовці твору А. Шиффом, який створив нескінченний спектр фарб та найтонших нюансів, виявив окремі тематичні елементи з метою укрупнення їх значущості в драматургії, приваблюючи своїм прагненням до інтимності, простоти та глибокої свідомості.

Фортепіанні сонати Фелікса Мендельсона-Бартольді безумовно заслуговують на те, аби частіше звучати в концертних програмах, і є безцінним матеріалом для реалізації творчого потенціалу виконавців. «Можу вас запевнити, що Мендельсон збережеться для майбутніх століть, тоді, коли багато хто з його сучасників будуть забуті», – говорив своїм учням Ганс Бюлов.

СПЕЦИФІКА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ НА БАЯНІ

Значну частину репертуару баяністів-акордеоністів складають перекладання клавірної музики. Такі інструменти, як баян та фортепіано мають абсолютно різну специфіку, яку необхідно враховувати.

Серед прийомів гри на баяні виділяються різноманітні види міхової техніки та різні прийоми звуковидобування, що при правильному застосуванні допомагає більш повноцінно інтерпретувати інструментальні елементи оригінального нотного тексту. Також, важливим фактором є грамотний розподіл нотного тексту оригіналу між партіями обох рук баяніста та одночасно партії лівої руки по «готовій», виборній та басовій клавіатурам. Ці три системи лівої клавіатури дозволяють досить зручно, без стрибків виконати фортепіанну фактуру різної складності. Відсутність у баяна педалі компенсується зміною тривалості гармонічного супроводу або додаванням нових звуків. Потрібно також враховувати те, що на фортепіано звуки гаснуть, тому педальні звуки на баяні слід грати трохи коротше, знімаючи їх м'яко, ніби *diminuendo*. Сильною стороною баянної конструкції є наявність широкого спектру багатотембрових реєстрів, що дає можливість більш глибоко й повноцінно розкрити образну сферу клавірного тексту.

Резюмуючи основну проблематику, можна зробити ряд висновків про перекладання і його вищу форму прояву – авторську транскрипцію – як синтетичні види виконавської та композиторської творчості, а також про особливості композиторської інтерпретації фортепіанних творів на баяні: 1) перекладання (а транскрипція вбирає процедуру перекладання) – це особливий вид виконавської (у випадку з транскрипцією – двоавторської композиторської) практики, що включає в себе ряд завдань: необхідність ретельного інтерпретаційного аналізу всіх рівнів музичного змісту оригіналу – від драматургічного до композиційного, потреба в розгляді технічних характеристик інструмента, на якому буде виконуватися майбутнє перекладання (транскрипція), порівняльна характеристика інструментів, порівняльний аналіз нотних текстів оригіналу та версії; 2) не всі твори підходять для перекладання і пристосування до нових інструментальних умов, оскільки

деякі з них мають яскраву специфічну приналежність до виразових можливостей саме того інструмента, для якого вони були написані. Тому завдання автора перекладення (транскрипції) полягає не тільки в доброму знанні можливостей нового інструмента, а й у виявленні художнього потенціалу жанрів виконавської і композиторської інтерпретації, спрямованих на розкриття нового музичного змісту оригіналу; 3) музиканту, який прагне зробити новий якісний мистецький продукт у вигляді перекладання (транскрипції), необхідний комплекс знань про процедуру перекладання (транскрибування), що включають як виконавські засоби музичної виразовості (прийоми гри, штрихи), так і композиторські (специфічні і неспецифічні – мелодія, гармонія, ритм, фактура, тембр та інші).

Анастасія-Олена Пожарська (Київ)

КЛАСИФІКАЦІЯ МУЗИЧНИХ ЛЕЙТМОТИВІВ КІНОТРИЛОГІЇ «ВОЛОДАР ПЕРСНІВ»

Музична драматургія такого синтетичного виду мистецтва, як кінематограф, безпосередньо залежить від сюжету фільму і в той же час має автономні риси. Зокрема, Т. Чернова визначає музичну драматургію як «цілісний, закінчений, напружений та інтенсивний процес розвитку і взаємодії власне музичних образів у масштабі усього твору або його великої, відносно самостійної частини, руйнівною силою якого є конфлікт» [2, ст. 59]. Т. Шак стверджує, що музична драматургія є невід'ємною частиною загальної художньої драматургії фільму [3].

Останні десятиріччя на вершині популярності перебуває жанр фентезі. До фільмів, які сприяли становленню цього жанру в кінематографі, належить трилогія «Володар перснів». Своему успіху фільм завдячує не лише літературній основі Дж. Р. Р. Толкіна, режисурі П. Джексона, а й роботі композитора Г. Шора.

Музикознавців цікавили різноманітні аспекти і вони застосовували відмінні підходи для вивчення музики, використаної у трилогії «Володар перснів». Алекс Росс одним із перших помітив подібність трилогії із тетралогією Вагнера «Перстень нібелунгів» [4]. Г'ю Камкін зробив загальний гармонічно-мелодичний огляд основних музичних

тем, використаних у фільмі [6], а Вінсент Рон детально розібрав ладної особливості лейтмотивів, використаних для зображення хоббітів, ельфів і людей [7]. Найбільш повною є робота Ду Адамса із поясненнями Говарда Шора щодо особливостей використання тих чи інших музичних інструментів для виконання лейттем різних персонажів [5]. Приділив увагу трилогії у своїй дисертації і Констянтин Ричков, відмічаючи симфонізм і внутрішню єдність музики Говарда Шора [1].

Вивчаючи роботи названих вище авторів, ми констатуємо, що при означенні лейтмотивів вони, здебільшого, використовують класифікацію, запропоновану Ду Адамсом. Однак, у своїй книзі цей автор виділяє музичні теми лише за групами персонажів, яких ці теми стосуються [5]. А переглядаючи фільми, можна помітити, що інколи герой музично зображується за допомогою кількох лейтмотивів, і навпаки, певна тема використовується для характеристики кількох персонажів.

Вивчивши музичний матеріал «Володаря Перснів», я пропоную класифікувати лейттеми, використані у фільмі, за кількома критеріями. Перш за все, їх можна поділити на прості і складні. Прості теми, незалежно від кількості значущих голосів у них, завжди звучать у цілісному вигляді (до таких можна віднести тему Голлума або тему Рохану). Складні теми можуть використовуватись як цілком, так і лише у вигляді мелодії або акомпанементу, при цьому смислові частини є самі по собі самостійними темами (це стосується теми Саурона, чий покроковий акомпанемент у тромбонів нерідко звучить без головної мелодичної лінії у труби).

Вивчаючи музичну канву фільмів, можна виділити такі типи взаємодії музичних тем:

1) теми по чергово змінюють одна одну, відповідно до сюжету фільму (застосовується найчастіше);

2) теми накладаються одна на одну, утворюючи нові теми (можна побачити у сцені запаленні вогнів Аман-Дін Піпіном або в момент погоні Арагорна, Леголаса та Гімлі за урук-хаями. Такий прийом спостерігається в оперному мистецтві в ансамблях із одночасним співом різних за літературним наповненням вокальних творів (одночасний спів Брюнхільди, Хагена й Гунтера в «Загибелі богів»)).

Щодо співвідношення тем і груп персонажів, то їх можна охарактеризувати таким чином:

1) одна тема відповідає одному персонажу або групі персонажів (це стосується тем, що супроводжують Голлума та ельфів Рівенделу);

2) одному персонажу або групі персонажів відповідає комплекс тем, які є схожими за музичними характеристиками (теми, використані при зображенні Ширу, є фактично варіаціями на одну тему);

3) персонажу або групі персонажів відповідає кілька тем, різних за музичними характеристиками (стосується тем, що символізують Перстень);

4) кілька персонажів, не поєднаних сюжетно, охарактеризовуються однією темою (музична тема, яка одночасно зображає спрута біля воріт Морії у першому фільмі і павучиху Шелоб у третьому).

Існують лейттеми, які характеризують не персонажів, а певний душевний стан героїв. Наприклад, мелодія, що звучить, коли Фродо й Сем покидають Шир, знов звучатиме, коли Братство Персня полишатиме Лоріен. Таким чином, ця лейттема символізує прощання з безпечним місцем.

Музичні теми відрізняються одна від одної настільки, наскільки різняться між собою персонажі, яких вони супроводжують. Наприклад, можна знайти ладіві і мелодичні спільні риси між темами ельфів Рівенделу та Лоріену, адже жителі цих місць належать до однієї раси і в сюжеті фільму є союзниками. Відповідно, важко знайти щось спільне між темами безтурботних хоббітів і темою Темного володаря Саурона. Загальною рисою є використання мажорного нахилу для позитивних персонажів, і мінорного – для негативних [1]. Через різноманіття тем музичну драматургію «Володаря пернів» можна назвати багатоелементною, або полідраматургією. [3]

Висновок. Отже, я класифікувала використані лейтмотиви за їх складністю, взаємодією між собою та співвідношенням із персонажами або групами персонажів. На мою думку, дана класифікація більш повно відображає усі лейтмотиви та взаємозв'язки між ними.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Рычков, К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Рычков Константин Николаевич. — Москва, 2013. — 375 с.

2. Чернова, Т. Ю. Драматургія в інструментальній музиці / Т. Ю. Чернов. — Москва : Музыка, 2010. — 144 с.
3. Шак, Т. Ф. Музыка в структурі медіатекста: на матеріалі художественного і анімаційного кіно дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.02 / Шак Татяна Федорівна. — Краснодар, 2010. — 464 с.
4. Alex Ross. The Ring and the Rings [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <https://www.newyorker.com/magazine/2003/12/22/the-ring-and-the-rings>
5. Dough Adams. The Music of The Lord of the Rings Films: A Comprehensive Account of Howard Shore's Scores [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.elvish.org/gwaith/pdf/fotr_annotated_score_2.pdf
6. Hugh Campkin. The Exposition of Themes in The Fellowship of the Ring – How Howard Shore Uses Leitmotif to Establish a Narrative [Електронний ресурс]. — Режим доступу : https://www.academia.edu/39731168/The_Exposition_of_Themes_in_The_Fellowship_of_the_Ring_-_How_Howard_Shore_Uses_Leitmotif_to_Establish_a_Narrative
7. Vincent Rone. Scoring the Familiar and Unfamiliar in Howard Shore's The Lord of the Rings / Vincent Rone // Journal of Music and the Moving Image. — 2018. — Вип. 11, №. 2. — с. 37–67.

Олена Стецькович (Харків)

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ Г. М. САМНЕРА (СТІНГА) У ДЗЕРКАЛІ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОЇ ДУМКИ

Одним з найяскравіших представників популярної музики кінця ХХ – початку ХХІ ст. є знаменитий британський музикант Г. М. Самнер (Стінга), творчість якого є помітним явищем сучасної світової музичної культури.

Різноманітна мистецька діяльність Стінга та її широкий культурний резонанс, які віднайшли широке віддзеркалення у масовій пресі, починають приваблювати й сучасну наукову думку. Сьогодні мистецтвознавча царина загалом презентує декілька напрямів прямих та опосередкованих досліджень життєтворчості британського музиканта, зокрема:

1) інформаційно-біографічний (аналіз життєвої біографії та мистецького зростання музиканта);

2) оглядово-концертний (присвячений аналізу сценічних репрезентацій діяльності митця);

3) інтерпретаційний (пов'язаний з тлумаченням значимих подій особистого життя, творчої атмосфери концертної комунікації, спілкування і творчого оточення митця).

Проте, незважаючи на широку популярність постаті британського музиканта, наукова література, присвячена творчій діяльності Стінга, є ще відносно нечисленною. За жанровим змістом така наукова аналітика презентована насамперед окремими публікаціями.

Серед масштабних досліджень постаті і творчості Г. Самнера в сучасному музикознавстві визначається декілька праць англійських дослідників, зокрема, роботи У. Кларксона «Стінг. Таємниці життя Гордона Самнера» та К. Уелча «“Поліс” та Стінг». Вагомим підґрунтям вивчення творчої постаті митця є й автобіографічна книга співака «Стінг. Розбита музика: це історія про мене, якого ніхто не знає». Ці публікації набули також поширення у російському перекладі на межі ХХ–ХХІ століть.

У праці У. Кларксона «Стінг. Таємниці життя Гордона Самнера» йде мова про життя та творчий шлях митця. У цій книзі розповідається про події, які «створили» та подарували світу майбутнього музиканта, та розкривається сутність мистецької особистості Г. Самнера як талановитої та діяльної людини. Автор даної книги висвітлює читачеві картини життя Стінга, знайомить з людьми, котрі допомогли йому стати відомим співаком та композитором.

К. Уелч у своїй книзі «“Поліс” та Стінг» розглядає не лише життєвий шлях митця, а також і його композиторську та виконавську творчість, надаючи докладний аналіз всіх пісень Стінга з різних альбомів. Суттєво важливим у зазначеній книзі видається розділ, присвячений раритетним збірникам, концертним альбомам і одиничним записам митця, які привертають особливу дослідницьку увагу автора.

Вагомим і достовірним джерелом пізнання особистості та творчості Стінга, унікальним описом його розмаїтої діяльності є автобіографія «Стінг. Розбита музика: це історія про мене, якого ніхто не знає», яка вийшла друком у листопаді 2003 року та одразу стала бестселером. В цій книзі автор розкриває особливості творчої біографії, маловідомі факти свого життя, висвітлює від самого початку

шлях, яким він дійшов до слави, свої перемоги та прикрі провали, обмірковує й узагальнює свій індивідуальний досвід у мистецтві й занурює в глибини своїх особистісних переживань (більш від втрати близьких, зради друзів та інші удари долі).

Творчість Стінга аналізується в наукових статтях та оглядових екскурсах з проблем сучасної західної масової культури та популярного музичного виконавства. Більшість публікацій, присвячених митцю, є англійськими, втім, окремі з них були перекладені для вітчизняного читача. Аналітичний масив щодо вивчення життєтворчості Стінга складають, зокрема, праці К. Вуда («Стінг. Сповідь грішника»), В. Шмерлінга («Сакральна місія здійснена»), В. Арта («Гостра особистість»), Д. Саміна («Сто великих композиторів» та «Сто великих вокалістів»), О. Чубикіна («Сповідь англійця») та ін.

У статті К. Вуда «Стінг. Сповідь грішника» зі слів самого музиканта висвітлюється його життя (починаючи з листа співака до коханої Френсіс з вибаченнями). У цій статті, яка недаремно має назву «... Сповідь грішника» (адже артист зазначає в ній, що згадує минуле і шкодує про деякі речі), розглянуто також ставлення близьких та рідних людей до співака від часів його юнацтва до 2000-х років. Стінг розповідає про своє життя, людей, які йому зустрілись, та фактори, які впливали на артистичну творчість.

Праця В. Шмерлінга присвячена осягненню тієї сакральної місії, яку виконує музикант. Звертаючись до глибин душі музиканта, автор доводить, що Стінг завжди висвітлює у своїх піснях сенс власної духовної сутності та чесно показує її людям. Потужна енергетика, втілена в музиці Стінга, особистісна харизматичність і людяність артиста допомагають його композиціям бути хітами упродовж багатьох сезонів. Зі слів самого виконавця: «Не важливо, американець ти, англієць, або мусульманин – ми всі харчуємось духом сакральної любові!».

У музикознавчій літературі артистична постать Стінга згадується передусім у зв'язку з його активною виконавською діяльністю, зокрема, творчою співпрацею з відомими співаками естрадного та класичного напрямку. Широкий резонанс набув виступ Стінга в дуеті із зіркою світової опери Л. Паваротті (1992) у благодійному концерті, де артисти разом виконали духовний гімн «Panis Angelicus» (1872)

Сезара Франка на слова одного з найшанованіших отців церкви святого Фоми Аквінського (XIII ст.).

Загальний контекст мистецької творчості Стінга та широту його суспільно-культурної діяльності презентують також численні інтерв'ю, бесіди та авторські висловлювання британського музиканта, опубліковані у ЗМІ. Окремий пласт серед них утворюють нариси та замітки популярного характеру, які сприяють створенню загального портрета митця.

Есхан Таваккол (Харків)

**СПІЛЬНІСТЬ РИС ДВОХ КОНЦЕРТОВ РЕЗО ВАЛІ –
КОНЦЕРТУ ДЛЯ ПЕРСЬКОГО НЕЮ ТА ОРКЕСТРУ
«НА ШЛЯХУ ДО ЦІЄЇ НЕСКІНЧЕННОЇ РІВНИНИ»
Й ПОДВІЙНОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ПЕРСЬКОГО НЕЮ,
КЕМАНЧІ ТА ОРКЕСТРУ «SEGÂH»**

Порівняльний аналіз двох Концертів Р. Валі – Концерту для перського нею та оркестру «На шляху до цієї нескінченної рівнини» й Подвійного Концерту для перського нею, кеманчі та оркестру «Segâh» дозволив виявити цілу низку спільних рис. Подібність виявляється в наступному.

1. Концерти створені сучасним ірано-американським композитором Резо Валі в один проміжок часу – в зрілий період творчості (відповідно в 2003 та 2009 рр.) у США.

2. Партитури Концертів забезпечені авторськими вказівками (нотатками-інструкціями) й коментарями.

3. Обидва Концерти є циклічними творами. Цикл Концерту для перського нею та оркестру – тричастинний з додатковими розділами, а цикл Подвійного Концерту для перського нею, кеманчу та оркестру – двочастинний. Всередині окремих частин Концертів використовуються музичні форми традиційної іранської (перської) музики – мозаїчна форма, форма *Нобаті* та форма *Нобаті-муратаб*. Мозаїчна форма присутня в I та III частинах Концерту для нею, та в I частині Подвійного Концерту; форма *Нобаті* – у II частині Концерту для нею, форма *Нобаті-муратаб* – у II частині Подвійного Концерту.

4. У Концертах простежується аналогічна послідовність темпових позначень і характер двох частин. Так, I-ші частини написані в повільних темпах (у Концерті для нею – *Adagio*, в подвійному Концерті – *Largo*), а II-гі частини – у швидких темпах (у Концерті для нею – *Allegro scherzando*, в Подвійному Концерті – *Molto allegro*). Крім основних темпових позначень, Резо Валі практично скрізь вказує точний темп, відзначаючи навіть певну кількість ударів метронома на хвилину. I-ші частини мають спокійний, споглядальний характер, а II-гі частини – танцювальний.

5. Обидва Концерти належать до програмних творів (програмність реалізується в «багатошаровості» її проявів: у назвах Концертів, промовистих підзаголовках частин циклу та авторських словесних роз'ясненнях). Концерт для нею названий «На шляху до цієї нескінченної рівнини», Подвійний Концерт – «*Segâh*». Наведемо підзаголовки частин Концертів. У Концерті для нею: «Прелюдія» – «Безодня», I частина – «Шлях», II частина – «Сама», «Інтерлюдія» – «Повернення до безодні», III частина – «Завершення й досягнення істини»; в Подвійному Концерті: I частина – «Прелюдія», II частина – «Основна частина».

6. Як бачимо, обидва твори відкриваються *Прелюдіями*, які виконують у циклах роль своєрідного вступу, попереднього розділу, що свідчить про спадкоємні зв'язки з інструментальними циклами докласичної доби.

7. Концерти об'єднує філософська, політична й соціальна проблематика. Обидва твори присвячені проблемі зміцнення миру, незалежності та свободи, справедливості, єднання всіх людей, що живуть на Землі, духовному розвитку людини, а також національної самобутності іранської культури, рівноправності й цінності культур Східної та Західної цивілізацій.

8. У складах оркестру Концертів, поряд з музичними інструментами класичного симфонічного оркестру, введені традиційні іранські народні інструменти. У Концерті для нею – ней, дарбука і даф; в подвійному Концерті – ней, кеманча, дарбука й даф.

9. Концерти відрізняються барвистістю оркестрового мови.

10. Обидва Концерти написані композитором у розрахунок на виконавське мистецтво відомого ірано-австрійського музиканта, дру-

га Р. Валі – Хосрова Солтані, який зіграв соло нею на прем'єрах обох Концертів.

11. У музиці представлені певні символи та алегорії. У концерті символічно присутні дві багато в чому різні між собою культури – східна (іранська) й західна. Кожен з цих світів представлений в Концерті окремо. Східний світ – музичними темами, написаними на основі системи традиційної перської музики *Dastgâh Mâghâm*, Західний світ – темами, що мають тональну основу та споріднені із сучасними жанрами американської музики – ритм-енд-блюзом і джазом. Східний світ відтворений за допомогою сольних та ансамблевих епізодів, Західний світ – за допомогою біг-бенду та оркестрових туттійних епізодів.

Спільність метричних особливостей музичного тематизму обох Концертів проявляється в тому, що в музичних темах, близьких народній іранській музиці, застосовуються, переважно, тридольні розміри – 6/8, 9/8, 12/8 та ін., А в темах, пов'язаних з образами Заходу, використовуються здебільшого розміри 4/4, 2/4, 3/4. Таке рішення дозволяє композитору узагальнити панівні в циклі полярні образно-емоційні сфери.

12. У других частинах Концертів відстежується спільний тематичний матеріал танцювальної етимології, а саме – дві загальні теми, близькі до старовинної іранської музики: тема, викладена в дастгазі *Хомаюн*, та тема, написана в авазі *Дашти*.

13. Фактура Концертів містить як гомофонну, так і поліфонічну складові.

14. У концерті наявні множинні ритмічні та інтонаційні зв'язки всередині циклів.

15. У музиці Концертів композитор застосовує прийоми звукової зображальності, що ілюструють зміст твору: залпи, світлові відблиски, кружляння в танці, спів птахів.

Порівняльний огляд двох Концертів Р. Валі дав можливість визначити деякі загальні принципи, характерні для симфонічної творчості композитора, простежити прояви традицій та новаторства.

ЯК ОЛЕКСАНДР ЧЕРЕПНІН У КИТАЇ ПЕРЕТВОРИВСЯ НА ЦИ ЕРПІНА

Знаменитий композитор, піаніст та музичний діяч ХХ ст. Олександр Черепнін (1899–1977), який у 30-ті роки ХХ ст. приїхав до Китаю і зробив великий внесок у розвиток китайської музичної культури, не лише став там одним із шанованіших іноземних музикантів, й навіть отримав як свідчення дружби й поваги та за свої заслуги перед китайським мистецтвом китайське ім'я – Ци Ерпін.

Коли Олександр Черепнін в 1930-ті роки приїхав до Китаю, він закохався у китайську музику й від того часу всіляко поширював її по всьому світу. Ставлячись з великою повагою та любов'ю до традиційного китайського музичного мистецтва, О. Черепнін щиро захоплювався творчістю майстра пекінської опери Ци Рушана – свого вчителем в обсягненні цієї музичної сфери. В свою чергу, Ци Рушань прийняв російського композитора як свого рідного сина й на знак глибокої пошани надав йому китайське ім'я – Циль Пін (Qilpin), або ж Ци Ерпін (Qierpin). Окрім Ци Рушаня, О. Черепнін (Ци Ерпін) багато й плідно контактував також і з іншими видатними митцями пекінської опери – Мей Ланьфаном, Чен Яньцю та ін.

Опинившись у Шанхаї у квітні 1934 року, О. Черепнін одразу відкрив для себе «Шанхай, що звучить». Він звертав пильну увагу на народну музику; його слух приваблювали і спів робітників, і крики на вулицях. У бесіді з журналістом Shanghai Russian News митець високо оцінив китайську культуру й підкреслив: «Я вважаю, що тут, на Далекому Сході, я можу знайти свої ідеали».

Подночас О. Черепнін з'ясував, що твори, написані тодішніми китайськими композиторами для фортепіано, скрипки та інших закладних музичних інструментів, не були пов'язані з національною китайською музичною традицією. Залишаючи Шанхай перед переїздом до Пекіну, О. Черепнін відправив листа директору Національного Музичного інституту Сяо Юмею, в якому зазначав: «Будь ласка, організуйте національний конкурс китайської музики, щоб зайти фортепіанні твори національного стилю, створені китайськими композиторами ... Сподіваюсь, що результатом цього конкурсу стане поява такої

п'єси для фортепіано, котру я зможу взяти з собою в різні місця для виконання, щоб у мене була можливість представити китайську музику в інших країнах. Я вже добре знаю китайську музику й від усього серця ціную її».

Під час проведення зазначеного конкурсу було загалом подано 11 творів. Першу премію й почесну нагороду отримав Хе Лутінг, другу нагороду одержали роботи Юй Біньміна, Лао Чжичена, Чень Тяньхе та Цзян Динсяня. Ці прекрасні твори молодих азійських композиторів були гаряче підтримані ініціатором творчого конкурсу – О. Черепніним.

У січні 1935 року О. Черепнін (Ци Ерпін) підписав видавничий контракт із «Товариством Лонг Інъ» у Токіо з метою створення серії нотних видань «Сучасна музика Далекого Сходу», які мали друкуватися та надходити у продаж у кількох країнах – Китаї, Німеччині, Японії, США та Франції. Першою серед музичних творів, опублікованих у межах цього проєкту, стала відзначена нагородами вищезгаданого мистецького конкурсу в Шанхаї п'єса Хе Лутінга «Вівчарська флейта» (невдовзі перейменована на «Пікколо вівчарів»), що демонструє високу оцінку О. Черепніним цієї п'єси.

Сам О. Черепнін (Qiepin) також створив багато композицій у китайському стилі. Серед «китайських» творів митця суттєве місце посідають фортепіанні п'єси, зокрема етюд «Ляльковий театр», «Цинь», «Homage to China» тощо. Музичний матеріал «Лялькового театру» взятий композитором з популярної мелодії, яка використовується в китайській ляльковій виставі просто неба. У своїх творах Черепнін застосовував пентатонічні лади, а також імітував гру *шена*. На створення п'єси «Цинь» митця надихнула історія китайського семиструнного інструменту *гуцинъ*. У свою чергу, музика п'єси «Homage to China» наслідує звучанню китайського інструменту *nina*.

П'єса «Homage to China» відіграла особливу романтичну роль в особистісному житті самого композитора. Олександр Черепнін дав цей твір для виконання китайській піаністці Лі Сяньмінъ, котру зустрів у Шанхаї. Втім, ця зустріч виявилася для митця доленою. Влітку 1937 року О. Черепнін і Лі Сяньмінъ одружилися у Франції. Після весілля вони обидва присвятили свою творчу діяльність виконанню та популяризації музики в китайському стилі.

У 1930–1940-ві роки майже всі повідомлення про те, що європейці відчували вплив китайської музики, були отримані від творчого подружжя Черепніних. Що ж стосується професійної музичної освіти в тогочасному Китаї, то О. Черепнін стверджував: «Чим більше створюється національна китайська музика, тим суттєвіше місце вона може посідати на міжнародній музичній сцені».

У грудні 2019 року у зв'язку зі 120-річчям від дня народження О. Черепніна (Ци Ерпіна) в Шанхайській консерваторії відбувся «Тиждень мистецтв Qilpin», присвячений цій знаменній для музичного життя Китаю річниці. До цієї події саме в Шанхаї було уперше видано китайський переклад каталогу творів О. Черепніна «Qilpin Music Catalog» (1912–1962).

У межах «Тижня мистецтв Qilpin» відбувся концерт «Світ Олександра Цилпіна: сім'я та друзі», де піаніст Девід Уїттон зіграв фортепіанний етюд у китайському стилі «Ляльковий театр», «Цинь» і «Homage to China». Концерт «Homage to Alexandr Qilpin-Qierpin in the Chinese Piano Music» («Данина шанування Олександрю Цилпіну – Ци Ерпіну в китайській фортепіанній музиці»), що відбувся 23 грудня, охоплював національні фортепіанні твори, опубліковані після того, як О. Черепнін залишив Китай в березні 1937 року. За минулі роки деякі з цих творів виконувались у Китаї. У даному концерті у виконанні молодого піаніста Цай Сі прозвучав 31 фортепіанний твір на честь пам'яті про Ци Ерпіна – видатного музиканта Олександра Черепніна.

Кун Чжунцзюнь (Харків)

**«ВЕЛИКА СТІНА» А. АВШАЛОМОВА –
ПЕРША МОНУМЕНТАЛЬНА КИТАЙСЬКА ОПЕРА
ЄВРОПЕЙСЬКОГО ТИПУ**

Перша половина ХХ ст. стала добою кардинальних трансформацій у характері китайського музичного мистецтва, яке саме в цей період принципово змінює вектор свого розвитку, відходячи від багатотомової замкненості й розпочинаючи поступовий діалог із західною культурною традицією.

Значну роль у цьому процесі відіграв видатний композитор і музичний діяч російсько-єврейського походження Аарон Авшаломов (1894–1965), який прожив 30 років свого життя в Китаї і став основоположником китайської опери європейського типу й загалом одним із фундаторів нового китайського музичного мистецтва ХХ ст. Головною ідеєю творчості А. Авшаломова є поєднання мистецьких засад китайської та європейської музики.

Творчі принципи композитора знайшли яскраве втілення вже у його першій опері «Куан Ін – богиня милосердя» (1925), яка стала першою спробою синтезу національного китайського мелосу та музичного інструментарію зі сталими жанровими традиціями європейської опери.

Найвищим досягненням А. Авшаломова на цьому шляху є створення опери «Мен Цзянюй» (у західному музикознавстві відомої як «Велика стіна») (1943), сюжет якої ґрунтується на старовинній китайській легенді про Мен Цзян, дружину одного з будівельників Великої китайської стіни в добу династії Цинь (III ст. до н. е.). Урочиста прем'єра цієї опери відбулася 1945 року спочатку в Шанхаї, а потім у Нанкіні. Серед спонсорів цієї постановки були вдова першого президента Китайської Республіки Сунь Ятсена та дружина генераліссимуса Чан Кайши.

Задля точного втілення історичного колориту цієї віддаленої епохи композитор виконав величезну дослідницьку роботу. Розробляючи ескізи декорацій, костюмів, зачісок тощо, композитор ретельно вивчав надгробки, малюнки, різьблення та інші артефакти, що відносяться до часів династії Цинь. Так, у створенні оригінальних прикрас і вишивок для костюмів виконавців узяли участь близько ста вишивальниць з міста Сучжоу, рідного міста головної героїні опери.

Втім, не тільки бутафорія і реквізит, а й манера сценічної поведінки та виконання в опері «Велика стіна» сильно відрізнялися від тих, які були добре відомі китайським акторам і передавалися ними в незмінному вигляді з покоління в покоління протягом кількох останніх століть. Так, для класичної китайської опери традиційними були кілька сталих амплуа (воїна, ліричного героя, літньої людини), котрі артисти опановували з дитинства й юності, виконуючи ці ролі протягом усього свого творчого життя. В опері «Велика стіна» їм довелося

втілювати зовсім інші характери, використовувати інші, відмінні від традиційних, засоби виразності і, перш за все, манеру співу. Все це було новиною і для виконавців, і для слухачів, тож композитору довелося виконати величезну підготовчу і репетиційну роботу задля подолання усталених упереджень і стереотипи. По суті, це була перша китайська опера, в якій китайський мелос поєднувався з західними прийомами гармонізації та оркестровки.

Постановка цієї опери знайшла широкий відгос у китайській пресі. З одного боку, критики, які виступали проти вестернізації національної музично-драматичної традиції та загалом проти «західного» шляху розвитку китайської музики, скептично поставилися до ідей синтезу європейського та китайського мистецтва, притаманних творчості А. Авшаломова та яскраво втілених ним у опері «Велика стіна». Так, на думку відомого нанкінського критика Тін Хана, використання західних музичних інструментів (при мінімізації ролі характерних для китайської музики ударних інструментів), а також використання речитативів, невластивих національній музичній драмі, «спотворює китайський стиль». Визнаючи, що опера є важливим орієнтиром для китайських композиторів, критик зауважував, що, будучи представленою на Заході, вона не надасть належного уявлення про сучасний Китай.

Попри це, більшість рецензентів дуже високо оцінили нову оперу. Так, критик Пей Ювен підкреслював, що ті, хто вказує на якісь дрібні недоліки цієї постановки, «не усвідомлюють головного, а саме того, що «Велика стіна» була першою серйозною і послідовною спробою представити китайську музичну драму, в якій всі складові театрального мистецтва – музика, освітлення, костюми, декорації та акторська майстерність – з'єднані воедино і створюють спектакль, що задовольняє високим естетичним вимогам. Це знаменує вихід нашого театру на світову арену»¹. За словами шанхайського професора А. Фелбера, ця опера «сповнена натхнення, оригінальності ... і є віхою в розвитку сучасної китайської музики і цивілізації»². З цим кореспондує

¹ Avshalomovs Jakob. Avshalomovs' Winding Way: Composers out of China – A Chronicle (N.P.: Xlibris, 2001),

² Там само.

й висока оцінка даного твору, надана рецензентом нанкінської газети Тао Пао, за якою «Авшаломов відкрив новий шлях для китайського театру. Поєднуючи в собі вражаючу музику, котра заснована на китайських ідіомах і водночас використовує західну гармонізацію та оркестровку, «Велика стіна» виявилась великим успіхом»³.

Саме «Велика стіна» А. Авшаломова стала першою широко визнаною й успішною китайською оперою європейського типу. Втім, її історична роль невдовзі була викреслена, а вже в КНР першою новою китайською оперою було (з ідеологічних мотивів) проголошено знамениту «Сиву дівчину».

³ Там само.

Юлія Анашкіна (Харків)

ОСОБЛИВОСТІ ФЕНОМЕНУ ПЕРЕВТІЛЕННЯ У СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ

Тенденції розвитку феномену перевтілення в сценічний образ в сучасному театральному мистецтві одна з основних задач досліджень театрознавства. Творчість актора в процесі перевтілення в сценічний образ є важливим компонентом теорії та практики діяльності різних театральних шкіл та напрямків. Феномен перевтілення дуже специфічний, засіб властивий тільки акторському мистецтву, який є шляхом перевтілення в сценічний образ.

Основою перевтілення в сценічний образ, як різновиду творчого процесу є виразність сценічної мови, сценічної дії, рухи, пластичність, темпо-ритм, музичність, грим, костюм, світло і т.п. Всі перелічені компоненти з різних сторін вибудовують кожен сценічний образ і направлені на перевтілення актора та донесення ідейно-художнього змісту твору і задуму режисера. Проте коли актор втілює конкретну роль своєю творчою індивідуальністю, він пропонує власне бачення персонажу, пов'язане з феноменом перевтілення в сценічний образ. Театральне мистецтво ХХ століття, особливо в першій третині, крім «системи» К. Станіславського (театр переживання й перевтілення), мало цілий ряд не менш достойних стилістичних систем. Феномен перевтілення в сценічний образ розглядався багатьма театральними школами, традиціями, окремими митцями, достатньо назвати В. Мейерхольда, Є. Вахтангова, М. Чехова, Л. Курбаса та інших видатних діячів театального мистецтва. Всі ці театральні школи та напрямки близькі між собою у визначенні сутності поняття «перевтілення». Перевтілитись в сценічний образ – значить прийняти на себе тіло персонажу, якого грає актор, змінитися, залишаючись самим собою.

Розроблена К. С. Станіславським сценічна теорія, методологія створення ролі і відповідна артистична техніка, умовно позначені ним самим як система сценічної творчості актора, справили величезний вплив на розвиток світового театрального мистецтва. Цілковите перевтілення та органічне життя в образі і є вершиною акторського мистецтва за системою Станіславського. Потрібно «відчути себе в ролі», потім «роль в собі», тобто злитися з нею, щоб знайти всі ходи дійової особи, його звички, з'єднати їх зі своїми звичками, психологічними особливостями – тоді образ і виникає органічно.

За К. С. Станіславським дія – головний виразний засіб акторського мистецтва перевтілення. Це вольовий акт людської поведінки, спрямований до певної мети, в боротьбі з пропонованими обставинами, виражений в часі і просторі. Тому робота актора над перетворенням в сценічний образ починається з визначення і створення дієвої лінії поведінки персонажу в подіях і запропонованих обставинах п'єси і ролі; відбір дій в процесі репетицій відповідно до характером дійової особи, жанром п'єси; створення партитури дій, що сприяє вірному виконання ролі на кожній виставі. Сприймаючи пропоновані обставини ролі, відбираючи і розвиваючи важливі дії та події, створюючи біографію ролі, актор пізнає інтереси, ідеали, переконання героя, без яких неможливо відшукати та визначити вірне надзавдання ролі. «Перевтілення не в тому, щоб піти від себе, – пояснює К. С. Станіславський, – а в тому, що в діях ролі ви оточуєте себе обставинами ролі й так з ними зживається, що вже не знаєте, «де я, а де роль?»»

Сучасний видатний режисер, педагог, театрознавець Е. В. Бутенко підходить до вивчення сценічного перевтілення з точки зору цілісності участі всього організму в творчому процесі актора. Сценічний образ, що виникає в уяві актора, представляється у двох фазах. Перша: статичний образ – зовнішній вигляд (характерність). Сюди входить грим, костюм, голос, хода. Актор починає конструювати образ в уяві і потім розглядати в уяві його поведінку в тій чи іншій сценічній ситуації; він виступає перед нашим внутрішнім поглядом не тільки в рухах і діях, але й у відповідних переживаннях. Друга: динамічний – внутрішній образ, що відображає характер поведінки, темперамент. Робота актора по втіленню образу в життя. В процесі сценічного втілення уява дає

актору не просту схему рухів і дій, а насамперед – емоційно-чуттєву поведінку. Саме тут «почуття і фантазія є не двома відокремленими один від одного процесами, але, по суті, одним і тим же процесом» – казав Л. С. Виготський.

Саме уява сприяє перетворенню або перетворення наших власних довільних рухів і дій (поведінки) в сценічні форми рухів і дій на основі свідомо сконструйованого нашою уявою образу. Інакше кажучи, через механізм перетворення власних рухів образ переходить у фазу виконавчу (втілення), висловлюючись зовні, матеріалізуючись у зовнішній сценічний образ, видимий глядачем, сприймається їм як ряд виразних рухів і дій вже сценічного образу. Механізмом перекладу, перетворення образу уяви у сценічний може бути не що інше, як наслідування. З іншого боку, творча уява, здійснюючи повний крут, через механізм наслідування перетворює рухи і дії образу в наші власні рухи і дії, а його переживання стають нашими реальними переживаннями за законом реальності фантазії та реальності почуттів.

Таким чином, перевтілення досягається в тому випадку, коли актор достатньо повно розробляє запропоновані обставини ролі та зорово-рухові уявлення – «я в запропонованих обставинах». Тим самим тільки у взаємодії образу «я в запропонованих обставинах» та способу ролі в процесі сценічної дії виникає нова особистість, яка виражає певну художню ідею, процесу перевтілення актора в сценічний образ та прояв індивідуальності актора.

Феномен перевтілення еволюціонує разом з усім театральним простором від «школи К. С. Станіславського» до сучасних видатних діячів театру, але незмінним залишається велика творча робота актора при створенні ролі та втілення задуму режисера. Отже, актор «йде від себе» до образу, але й опорний образ, розвиваючись, обростаючи подробицями, стає все більш «живим» в уяві і діях на сцені, поки не відбудеться злиття цих двох особистостей – уявного і реального. Професійна акторська грамотність починається з уміння створювати умови для виникнення натуральної сценічної дії. Виходячи з вищевикладеного можна зробити висновок, що феномен перевтілення актора в сценічний образ – це мета акторської творчості, нагорода за величезну працю над собою, яка триває на кожній виставі.

ТВОРИ М. В. ГОГОЛЯ В ТЕАТРІ ЛЯЛЬОК

В історії українського театру особливе місце посідає творчість великого українського письменника М. В. Гоголя. Серед чималого кількості його різножанрових творів всього лише вісім написано спеціально для театру. Його драматичні твори стали явищем винятковим і дуже важливим для вітчизняного та світового театру. Мабуть, сьогодні важко знайти в Україні театр, який би не звертався до творів Миколи Гоголя. У ХХ столітті режисери сміливо інтерпретували не тільки драматичні твори, а й бралися за постановки його повістей та оповідань. Як довів час, різні за багатьма ознаками твори Гоголя можна використовувати не тільки в драматичному театрі, а й у театрі ляльок.

Пропоноване мною дослідження присвячене виставам за творами Н. В. Гоголя саме в театрі ляльок. На сьогодні не існує окремої наукової розвідки, присвяченої інтерпретаціям творів Гоголя в театрах ляльок, тому одним із завдань написання майбутньої роботи буде створення комплексного дослідження на цю тему, що заповнить суттєву прогалину в історії театру ляльок. Чим же привернули увагу режисерів театру ляльок безсмертні сюжети великого письменника? Перш за все, своєю сценічністю: нескладною фабулою, стислістю викладу, специфічним гумором, театральністю, колоритністю образів і багатством їх характеристик. Твори Гоголя ніби створені для театру ляльок!

Прем'єра вистави за творами Гоголя відбулася 9 квітня 1941 року в Московському Центральному театрі ляльок. Драматургічний матеріал за повістю Гоголя був створений Є. Сперанським, а постановку здійснили С. Образцов, В. Громов, С. Серпинський, художниками вистави були В. Мюллер та В. Терехова. На разі рецензій на цю виставу не знайдено, але відомо, що вона була насичена музичними та хореографічними номерами й зіграла 413 (!) разів.

В Україні одним із перших представив своєму глядачеві твір Гоголя Харківський академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва, поставивши 1950 року «Сорочинський ярмарок» (режисер А. Юдович, художник Є. Гуменюк). У 1954 році на батьківщині письменни-

ка Полтавський обласний театр ляльок вперше поставив «Майську ніч» М. П. Старицького за Гоголем (режисер А. Колтилін, художник К. Посполітак), а в 90-х з великим успіхом відбулася прем'єра вистави «Ніч на Івана Купала», створена міцним творчим тандемом: режисером А. Поляхом і художником В. Безулею.

У другій половині ХХ століття творами Гоголя цікавляться не тільки українські, а й зарубіжні лялькарі. Так, в Оренбурзькому театрі ляльок 1952 року режисер і сценограф Н. Беззубовцева поставила виставу «Ніч проти Різдва» (драматургія І. Руденкова за повістю М. Гоголя), а 1988 року виставу «Одруження» поставив режисер А. Ярілов. У 1984 році в Алтайському державному театрі ляльок «Казка» відомий український режисер Є. Гімельфарб здійснив виставу «Шинель».

Пік популярності вистав, які були поставлені за творами Миколи Гоголя, припадає на межу ХХ та ХХІ століть. Драматичні та прозові твори Гоголя втілені на сценах театрів України, Росії, Білорусії, Естонії, Чилі, Франції. Окрім уже згаданих творів ставляться: комедії «Одруження», «Ревізор», «Гравці», створюються інсценізації прозових творів і ставляться «Невський проспект», «Ніс», «Вій», «Шинель», «Петербурзькі оповідання» та ін.

В театрах ляльок України вистави за творами Гоголя ідуть в Донецьку, Києві, Кропивницькому, Львові, Луганську, Одесі, Полтаві, Херсоні. Особливою сторінкою ім'я Гоголя вписано в історію Харківського академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва сучасний репертуар якого представлений трьома знаковими виставами: «Ревізор» (режисер – Є. Гімельфарб, сценографія й ляльки – В. Нікітін) та «Майська ніч» і «Одруження» (Режисер О. Дмитрієва, сценографія й ляльки Н. Денисової).

В майбутньому ґрунтовному дослідженні робитиметься спроба вперше проаналізувати особливості прочитання творів М. Гоголя в театрі ляльок, виявлення різних режисерських трактовок та використання у виставах не тільки ляльок, а й інших форм сценічної анімації.

**ПОШУК НОВИХ ФОРМ ДІЯЛЬНОСТІ
ДЕРЖАВНОГО ТЕАТРУ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ
(на прикладі роботи Івано-Франківського національного
академічного музично-драматичного театру імені І. Франка)**

Народний артист України, лауреат Національної премії імені Т. Г. Шевченка Ростислав Держипільський – «універсальна» творча особистість: режисер, актор, педагог; директор-художній керівник Івано-Франківського національного академічного музично-драматичного театру імені І. Франка, директор міжнародного мультикультурного фестивалю «Porto Franko», заступник голови НСТДУ. Володіючи академічними законами професії, режисер схильний до експериментів, результати яких отримують високу оцінку як в Україні, так і за кордоном, а також суттєво впливають на перебіг вітчизняного театрального процесу.

У 2008 році його було призначено на посаду директора, а 2011 року – художнього керівника Івано-Франківського театру імені І. Франка. Прихід до театру молодого енергійного лідера став початком відліку нового часу для творчого колективу. Протягом лише одного сезону під керівництвом Р. Держипільського театр «спромігся» до випуску восьми нових вистав (варто відзначити, що востаннє така кількість прем'єр за сезон у Івано-Франківському театрі була зафіксована 1984 року).

Полотна вистав Р. Держипільського заповнювали собою звичні сценічні простори пристосованої театральної зали. Далі – більше: освоєння усього, що може бути приводом до вистави, ієціювати задум та виходити за усталені межі. Йдеться і про експерименти з простором (неоопера «Hamlet» в театральному підвалі, що створює враження ірреальності та позачасовості; ескіз на тему долі «Модільяні» в репетиційній залі – два поверхи заввишки, під самісіньким дахом), і про експерименти на перетині театральних жанрів (арт-проект «Оскар і Рожева Пані», що органічно поєднує різні сегменти сучасної культури і, водночас, передбачає важливу соціальну місію: допомогу тяжкохворим дітям). І на цьому Р. Держипільський, вочевидь, зупинитися не збирається.

Серед основних векторів творчої та адміністративної діяльності Р. Держипільського: пильна увага до репертуарної політики театру, активне оновлення афіші поточного репертуару, орієнтація на кращі зразки як класичної, так і сучасної української та європейської драматургії; запрошення до співпраці відомих українських режисерів; кадрова реформа у театрі («омолодження») труп театру, залучення до співпраці кваліфікованих спеціалістів різних профілів). Інтенсивність розпочатої роботи вказала на неабиякий потенціал Р. Держипільського як керівника. Саме за цей короткий період театр отримав статус «академічного», а згодом – «національного».

З приходом нового керівника театр відновлює активне фестивалеве та гастрольне життя. Уперше за всю історію Івано-Франківського театру колектив здійснює гастролі за океаном. З виставою «Солодка Даруся» за М. Матіос було відвідано три міста Канади (Оттава, Монреаль, Торонто) та п'ять міст США (Нью-Йорк, Нью-Джерсі, Філадельфія, Клівленд, Чикаго).

Окремим пунктом діяльності Р. Держипільського є відродження 2009 року після семирічної перерви регіонального театального фестивалю «Прем'єри сезону». У 2015 році було здійснено його ребрендинг. Фестиваль отримав назву міжнародного відкритого фестивалю сучасних сценічних мистецтв «Час театру / Time of theater», згодом – «Porto Franko».

Наразі Р. Держипільський працює над ще одним інноваційним (для системи державних театрів України) проєктом, «Porto Franko HUB»ом – «місцем, де можна буде відпочивати, працювати, навчатись, розвиватись культурно та духовно збагачуватись». Найважливішою складовою роботи хабу має стати Школа сучасного глядача, а також функціонування мистецьких програм (театральна, літературна, візуального мистецтва, сучасної електронної музики, національного інституту збереження традицій, кінопрограма) на чолі з відомими професіоналами своїх галузей. Також на базі Porto Franko HUB планується проведення міжнародних мультидисциплінарних фестивалів, воркшопів, резиденцій тощо.

Нові форми роботи театру урізноманітнюють, збагачують його творчі можливості та суттєво збільшують глядацьку аудиторію.

ЗАСТОСУВАННЯ ЖИВОГО ПЛАНУ ТА ВІДКРИТОГО ПРИЙОМУ В ПРАКТИЦІ СУЧАСНОГО ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ТЕАТРУ АНІМАЦІЇ

Відкритим прийомом називають широкоживаний режисерський прийом гри у виставах театру ляльок, в яких актор не ховається за ширмою від глядача. Існує безліч пристосувань, негласних домовленостей режисера з глядачем не помічати акторів: одяг акторів – чорний, або співпадаючий з кольором декорації, балахони, які закривають обличчя акторів та ін. Живим планом вважається режисерський прийом у виставах театру ляльок, що передбачає присутність на сцені актора в якості драматичного виконавця, який створює сценічний образ поруч та нарівні з героями-ляльками.

Обидва режисерські прийоми існували в театрі ляльок ще від часів Середньовіччя, проте у виставах сучасного західноєвропейського театру анімації вони набувають нового звучання. Все більше й більше лялькарів звертаються у своїй практиці до поєднання цих двох прийомів: актор оживляє ляльку на очах у глядача у відкритому прийомі, і водночас вступає з нею у взаємодію як окремий самостійний персонаж. Такий синтез прийомів вимагає від аніматора особливої майстерності та вміння розмежувати свою особистість з особистістю лялькового персонажа, при цьому залишаючися з ним одним цілим.

Найбільш виразне поєднання живого плану та відкритого прийому зустрічаємо у роботах Дуди Пайви. Це голландський актор-хореограф бразильського походження, який у своїх виставах використовує досвід хореографа, поєднуючи танець з оживленням ляльки. До слова, актор створює ляльок власноруч за технікою, схожою чимось на створення мармурової скульптури: у ролі мармуру – поролон, з якого Пайва ножицями вистрігає ляльку. Самі вистави передбачають взаємодію ляльки та актора у формі танцю, словесного діалогу, в якому інколи складається ілюзія, що не актор керує лялькою, а лялька актором.

Ще одним прикладом вдалого поєднання живого плану та відкритого прийому є творчість Ілки Шонбайн – німецької актриси театру анімації. В одній зі сцен вистави «Метаморфози», актриса «народжує» ляльку-дитину, зроблену за принципом перчаточної ляльки,

лиш на відміну від класичної перчаточної системи, голова ляльки знаходиться не на вказівному пальці, а на зап'ястку, тіло ж – керується за допомогою пальців. Актриса водночас «народжує» та керує «новонародженою» лялькою у відкритому прийомі.

Знаковим також є перформанс французької лялькарки Ніколь Моссу. «Twin houses» («Будинки-близнюки») – це вистава-монолог, в якому актриса маніпулює п'ятьма шарнірними манекенами, оживлення яких сягає такого рівня віртуозності, що часом важко зрозуміти, хто ким керує. Той, хто веде, й той, кого ведуть, можуть «мінатися ролями» по кілька разів за одну сцену.

Отже, сучасний європейський театр анімації широко використовує у своїх виставах відкритий прийом та живий план. Серед лялькарів, які тією чи іншою мірою застосовують у своїх виставах вищезазначені прийоми – Філіпп Жанті, Невіл Трантер, Наталя Белова, актори театру «Блік» та багато інших.

В Україні тенденція до використання відкритого прийому та живого плану не є такою популярною, як у Західній Європі, проте ці прийоми активно використовують такі режисери як Оксана Дмитрієва, головна режисерка Харківського академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва, Олексій Кравчук, директор-художній керівник Львівського академічного театру естрадних мініатюр «І люди, і ляльки», та інколи вводять до своїх вистав й інші українські лялькарі.

Христина Воловик (Харків)

ТВОРЧІЙ ТА ЖИТТЄВИЙ ШЛЯХ ТЕТЯНИ ГРІНІК

Життя та творчість актриси Харківського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка та викладача сценічної мови в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського Тетяни Грінк, надихає як глядачів, так і учнів актриси.

Творчий шлях актриси, який і досі успішно триває, почався 1985 року, коли Тетяна Грінк вступила до Харківського університету мистецтв на курс до Олександра Біляцького, видатного режисера та актора. На третьому курсі була поставлена перша дипломна вистава «Зірки на ранковому небі», де актриса зіграла зовсім не при-

таманну для неї роль Анни – алкоголічки-прибиральниці. Після цієї вистави Олександр Біляцький узяв весь курс до Харківського театру імені Т. Г. Шеченка, де Тетяна Грінік працює й досі.

Наступною дипломною виставою, яка вже гралась у репертуарі театру імені Т. Г. Шевченка була вистава за п'єсою М. Куліша «Мина Мазайло», у ній Т. Грінік грала манірну старорежимну класну даму – Баронову-Козіно. Загалом на сцені актриса зіграла безліч різноманітних ролей, серед них і Корделія з «Короля Ліра», і Янгол з вистави «Сьома Свіча», і Прісінька («Шельменко денщик»), Лючі («Хрещений батько»), Маркіза Піті-Піті («Оперета»), Муза, Доля, Катерина, Оксана («Шлях»), Люсіль («Експромт»), Ірина Мазер («Темна кімната»), Проня («За двома зайцями»), Люсі («Скорботне Ларго»), Оксана («Ніч перед Різдрвом»), Софія («Лихо з розуму»), Піп-Бо («Мікадо»), Придворна дама, друга відьма («Макбет»), Янгол, Белла, Лушка («Сьома свічка»), Аня («Вишневий сад»), Софія («Хто винен»), Санітарка («Один день Івана Денисовича»), Рене («Маркіза де Сад»), Марія («Войцек»), Фея («Сон літньої ночі»), Лізі («Маленькі подружні злочини»), Мег («Примадонни»), Алла Володимирівна («Зойчина квартира»), Актриса «Б» («Акторська гримерна»).

Професійні якості, притаманні цій актрисі, не можна звести до певної схеми. Це й виразна міміка, і пластика тіла, і внутрішня та зовнішня привабливість. А ще – характерна індивідуальність, завжди впізнана та сприйнята глядачем. Проте, як показує аналіз рецензій, не завжди критиками її акторський талант оцінюється однозначно. Але вдалих моментів набагато більше, й тому можна стверджувати, що їй підвладні й комедійний жанр, і філософсько-драматичні ролі, й навіть акторські роботи в експериментальних виставах.

Кирило Галушка (Харків)

ОСОБЛИВОСТІ РЕЖИСЕРСЬКОГО МЕТОДУ НАРОДНОГО АРТИСТА УКРАЇНИ ЕДУАРДА МИТНИЦЬКОГО

Режисерський метод – головний принцип постановки вистави. Це – фундаментальне вирішення всієї вистави. Найважливішим у сценічній методології завжди залишалась наявність у ній неповторного,

індивідуального особистісного початку. Е. Митницький працював у школі «психологічного театру». І найголовніші режисерські експерименти були пов'язані з пошуками вираження реалістичної основи психологічного театру, пошуками шляхів і форм втілення сценічного існування.

У своїй сценічній практиці режисер сповідував «систему Станіславського». Ще на початку професійної діяльності Митницького, для нього «відкрив» Станіславського в їхній спільній роботі учень Мейерхольда Л. Варпаховський. Ідеться, в першу чергу, про детальний розбір та мотивацію кожної сценічної дії і, зумовленого вже цією дією, вчинка, слова. А ще, про щосекундну мотивацію перебування на сцені. Цієї методики чітко дотримувався Е. Митницький, вважаючи, що «текст має пройти через «режисерську м'ясорубку». Тільки таким чином, шляхом найточнішого, найглибшого вияву змісту актори в своїх ролях можуть користуватися такою сильною зброєю як «внутрішній монолог». Дія – безперервний «внутрішній монолог», послідовний, максимально насичений, нерозривний, напружений дух думки... Визначення дії – це найбільша і найголовніша частина роботи, якій передують якнайглибший розбір запропонованих обставин. Для Е. Митницького важливо було максимально точно задавати дію для актора, яка б охоплювала лише одну якусь реакцію. Дія, яка може бути в одному реченні, в погляді, в повороті голови, тощо. Знати, для чого актор живе і про що думає. Тільки таким глибинним вивченням актора-ролі режисер міг будувати мізансцени, цілі частини вистави, які б чітко окреслювали взаємини між персонажами.

Одним з учителів, духовних та професійних наставників Е. Митницького був М. Крушельницький, учень Л. Курбаса. Звісно, це мало вплив на режисерський метод роботи над виставою. Е. Митницький у своїх інтерв'ю згадував магічне курбасівське «перетворення». Найважливішим етапом на шляху перетворення режисер визначав чіткий загальний режисерський задум, визначення мети ролі й просування до неї шляхом міцної вибудови дійового «каркасу». Актора треба вести до створення характеру іншої людини тими шляхами, які близькі йому й зрозумілі. Перевтілення треба розуміти як цілком внутрішній процес. Треба віддати належне режисерові, що він ніколи не йшов шляхом «трендів», не сповідував той «сучасний» театр, що йде із

Заходу, не гнався за формою, він не був прихильником резонансних експериментів і нових віянь. Але завжди підкреслював, що не уявляє свою режисуру без парадоксу. Він, як режисер, був сконцентрований на головному – людській душі з її неймовірними лабіринтами.

Про складові вистави метр казав так: «акторська енергетика в рамках режисерської інтерпретації, музично-звукова структура і пластична мова, а завдання режисера – зібрати «заготовки» в єдиний вузол, в єдину гармонію стилю, сенсу, асоціацій, і, в результаті, зробити вражаючу «атаку» на глядача. Втримати художню рівновагу частин, наклавши «вето» на можливу домінанту любого з названих компонентів майбутньої вистави, – це професійний «знак якості» режисера [2].

Театральний критик Ганна Липківська так писала про «коронний» жанр в якому працював Е. Митницький: «соціально-психологічна ексцентріада, в якій головним засобом вираження думки стає прийом, часто навмисно «відкритий». Від «Гамлета», де режисер головним чином «препарував» звичай двора як комунальної кухні, – через «Я вам потрібен, панове!» («На всякого мудреця доволі простоти») – до «Майн Кампф» і «Живого трупу» тягнеться саме така лінія. Крайній вираз цієї тенденції – «Дон Жуан помирає, як всі» Т. Мазілу (Київ, театр «Бенефіс»), де текст п'єси абсолютно «відмежовувався» через безперервну в'язь майже естрадних номерів. Тобто, наявна своєрідна режисерська екстравертність» [2].

Валентина Заболотна, театральний критик, вивчаючи режисерські засади Е. Митницького, писала: «Актори стверджують, що їм легко і цікаво з таким режисером. Він ставить чіткі смислові орієнтири, переконливо розбирає філософську суть п'єси, спонукає актора мислити і підкидає йому асоціативні, образні «манки», які легко збуджують почуття» [3].

Свій творчий, режисерський підхід режисер Е. Митницький визначає так: «Режисер чітко визначає мету ролі у контексті вистави, наближуючи акторську індивідуальність до цієї мети. Чітко прокреслює «поле битви» протягом усієї вистави і в кожному епізоді зокрема. Нерозривно зв'язує смислові наголоси, що вибудовують у глядача концептуальне сприйняття цілого. Режисер не залишає «не ораними» жодної ланки, жодної фрази тексту, надаючи точне, конкретне спря-

мування думці (з якою можна не погодитися, але не можна відмовити у праві на її існування). Режисер надійно тримає актора на «поводку», і поступово відпускає від себе, коли актор-персонаж міцно «стоїть на ногах», знає свій шлях до здійснення загальної мети вистави і через силу свого уявлення (темпераменту) у змозі підкоряти емоції глядачів...».

Митницькому належить найвлучніше та найточніше визначення професії – «режисер має скласти кожну фразу». Це режисер, який сповідує концептуальний театр. І концепції його спираються на тонкі психологічні мотивації, через що випромінюють парадоксальні, несподівані ефекти. Тобто, у своїх рішеннях Митницький іде від людини, через людину і до людини [3].

Про початок роботи над виставою режисер каже так: «... Завжди важко починати. Перші репетиції найскладніші і найнервовіші і, як не дивно, найвирішальніші. Нові люди, нові характери, новий репетиційний метод. Треба відчувати один одного: обов'язково повинні виникнути контакти, інакше радості не чекай. За таких, думаю, людських передумов може виникнути взаєморозуміння, зацікавленність».

Перед Е. Митницьким завжди стояли дві проблеми – проблема драматурга і проблема актора. І саме драматурга режисер вважав першою фігурою в театрі. В першу чергу, важливо для режисера зрозуміти драматурга, проїнятися його думками, хвилюванням, розібратися в життєвих зіткненнях і характерах, які він створює, побудувати відносини між персонажами п'єси, прокреслити «лінію життя», визначити «коло думок» – головне завдання режисера.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Митницький, Е. «Акторська особистість і шлях до ролі» // Е. Митницький «Ми живемо, доки любимо!». — К. : «Максимум», 1998 р. — С. 32–42.
2. Разговор после репетиции спектакля «Море... Ночь... Свечи...» по пьесе Йосефа Бар-Йосефа «Это великое море»// Рабочая газета. — 2003 г. — 27 марта.
3. Таїна на ім'я Едуард // Журнал «Український театр». — 2000 р.

НАЙНОВІТНІШИЙ АРТ-ПРОЄКТ ФРАНКА ДРАГОНЕ – LA PERLE

Глядачів ХХ-го століття, яких досить важко здивувати, по-справжньому вражає й захоплює аква-шоу La Perle, розголос про яке прокатився багатьма країнами. Заради цієї вистави приїжджають з різних куточків світу, аби пірнути разом із акторами до глибокого басейну інноваційних технологій та казкових мандрів світу великого режисера Франка Драгоне.

Новітній арт-проект відкриває сучасну культуру та нове життя для мистецтва. І це – не тільки емоційна розрада, а ще й – візуальна мова поезії. Відвідувачі приходять за враженнями, їх переповнюють емоції – сльози радості, сльози смутку, сльози від здивування – все це у блиску очей і перехоплених подихах.

Можна відчути, що ніби в середині твоєї душі з'являється велика куля світла, яка з кожним разом стає ширшою й наповнюється неймовірним потоком енергії. La Perle заряджає глядача із середини. Час зупиняється, ти забуваєш хто ти, звідки ти, на якій мові розмовляєш, ти стаєш частиною дивовижного світу фантазій та яскравих барв. Це – нова стилістика і нова художня мова – неймовірні ефекти, у які важко повірити. Сучасна техніка захоплює глядача: актори з'являються та зникають – навіть не встигаєш слідкувати за всім, що відбувається на сцені.

Візитівкою цієї вистави є унікальна інтерактивна сцена, її центральна частина має назву «pit». Це – захований у центрі басейн місткістю 2,7 мільйонів літрів води (!). При цьому навколишній простір може заповнюватися водою та осушуватися за кілька секунд, підкорюючись художньому замислу. Разом з тим, підіймаючи очі догори, глядачі мають змогу побачити 25-метровий купол, рух на якому не зупиняються ні на хвилю. Акробати використовують кожен метр сцени, наповнюючи простір дією. Артисти то підіймаються, то спускаються донизу. Це неймовірне видовище, в якому актори створюють справжнє диво!

Глядацький зал складається лише з 14-ти рядів, кут огляду з кожного місця – 270 градусів, що дає змогу бачити в повному обсязі всю

велич вистави, незалежно від того, яке в тебе місце в залі. Сучасний дизайн інтер'єру та недосяжні для розуму пересічної людини технології разом із неймовірним архітектурним вирішенням являють собою справжній шедевр у місті Дубаї.

Візуальне шоу включає увесь сюрреалізм вертикалі сцени, водні та світлові ефекти, посилені унікальністю проєкторів та екрану, розтягнутого на всіх поверхнях стін цього естетичного «храму». Звукове рішення не поступається візуальному, і це – особливе спілкування персонажа з глядачем. Звук переплітається з пластикою артистів і занурює в емоційний процес, адже аудіо-обладнання розміщене по усьому периметру театру.

Le Perle немає чітких меж у сюжеті шоу, адже інновацією є не тільки неймовірні технології, а й можливість кожній особистості пережити власну історію, наповнену хвилюваннями. Франко Драгоне змушує мислити й шукати своє, бачити виставу власними очима. Режисерський метод торкається не тільки акторів у трупі, а й дістається до вибагливого глядача, змушуючи усіх присутніх стати співавторами шоу та зазирнути за межі своєї реальності.

Таким чином, La Perle Франка Драгоне створює нову реальність, де свідомість глядача втрачає обмеження. Це – грандіозна вистава, що об'єднує немислимі технології, досконалу акторську гру та яскраві художні образи в єдину зовсім нову художню мову. La Perle – це переверт у сучасному розумінні театру. Шоу розкриває людський потенціал, який не має меж й може набувати будь-якої форми. Шоу навіть вдихає справжнє життя... у механізми. Ця вистава надихає творити дива, йти уперед і не помічати кордонів, впевнено досягати своєї мети, незважаючи ні на що.

Валентин Дорошенко (Харків)

ТЕАТР ЯК ПРОСТІР ДІАЛОГУ МІЖ АКТОРОМ ТА ГЛЯДАЧЕМ. ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЇ

Розглянемо основні особливості театрального мистецтва, важливі з точки зору філософського підходу й найбільш важливі для нашого дослідження.

По-перше, це ситуація «*тут і зараз*» – дія відбувається, народжується на очах у глядача. Саме слово «дія», як одне з найважливіших в театральному мистецтві визначень, має на увазі миттєвість дії, що відбувається. Перший задум, вкладений і розкритий у слові «дія» – тривалість, протяжність, процес, розгорнутий в часі. Ця особливість притаманна взагалі виконавчому мистецтву. Немає музики до чи після виконання – є нотна партитура, де символами позначена висота, тривалість й послідовність утворення звуків тим чи іншим інструментом. Музика починається тоді, коли музикант у чітко визначеній послідовності «витягує» зі свого інструмента звуки певної тривалості. Теж саме і в театрі – немає події до чи після дії.

Вистава *народжується* в самий момент дії і завершується закриттям завіси. При цьому акторська партитура, на відміну від музичної, не підлягає фіксації символами у всій своїй повноті, багато нюансів залишаються помітними, не маючи навіть жодних позначок. Це все пов'язано ще з однією абсолютно унікальною особливістю театральної творчості: актор поєднує у своїй особі і виконавця, і інструмент.

Творець драматичного образу – людина з плоті й крові, і тут діють зовсім інакші закони. Митець і його творіння нерозлучні. Тільки оголений актор в якості інструменту, в деякому сенсі схожий, скажімо, на скрипку, й тільки в тому випадку, коли він має бездоганну класичну фігуру, що не спотворена черевцем або кривими ногами. Втім, лише балетний танцівник іноді наближається до цього ідеалу. Але в ту хвилину, коли актор одягає сценічний костюм і починає вимовляти якісь слова, він ступає на хиткий ґрунт самовираження... [1].

М. Захаров, у свою чергу, визнає: «Основна цінність театру – акторський організм, що володіє потужною енергетикою та гіпнотичною заразливістю, що розвинув свої нервові, психічні ресурси до високих ступенів, непідвладних суворо науковому виміру» [2]. Віддаючи належне чудовому режисерові, все-таки обмовимося тут, що ми не дотримуємося в даній роботі такого «органічного» або навіть «натуралістичного» підходу до феномену акторського мистецтва. Ми намагаємося описати та проаналізувати його засобами сучасних психології та філософії.

Повертаючись до миттєвості театральної творчості, можна припустити, що, ймовірно, саме в силу того, що все, що відбувається на

сцені, відбувається тут і зараз, на очах глядачів у поєднанні з максимальною достовірністю, що досягається майстерністю актора, й виникає відчуття неймовірної близькості, реальності подій, які розгортаються на сцені, що і змушує глядача гостро, яскраво, щиро співчувати живим, реальним героям.

Друга відмінна риса театрального мистецтва полягає в тому, що це мистецтво синтетичне. Звісно, в різноманітті сучасних театральних форм мають місце вистави, де взагалі не використовується музика і (або) у виконанні декорацій і костюмів артистів домінує принцип аскетизму або повної їх відсутності (що, втім, навряд чи можливо, оскільки артисти повинні все-таки бути в щось одягнені, а будь-який одяг в цьому випадку вже результат творчого акту), але це скоріше факти виняткових експериментів.

Як правило ж, у виставі існує звукове оформлення крім мови акторів і сценічний простір, вирішений певним чином. Роль творчості композитора й художника в процесі створення вистави лише вельми умовно можна назвати вторинною по відношенню до роботи режисера вистави, оскільки часто сенс, провідна думка, те, про що ми волимо мовчати, народжується дією, що створюється саме в тісній співпраці режисера з художником і композитором.

Третьою особливістю театральної творчості слід виділити його ансамблевий, колективний характер. У театрі мета зрозуміла і єдина. З першої репетиції вона завжди в полі зору, і до того ж не надто віддалена. Задля досягнення її беруть участь всі, хто служить в театрі.

Нам відомі, пише Пітер Брук, один із найяскравіших режисерів-новаторів ХХ ст., переважно зовнішні ознаки ансамблевого виконання. Основні принципи колективної творчості, якими так пишається англійський театр, засновані на ввічливості, чемності, розсудливості: Ваша черга, я після Вас і т. д. – факсиміле, що спрацьовує, коли актори виявляються однієї виконавчої манери, тобто старі актори чудово грають один з одним і так само й дуже молоді. Але коли об'єднують тих і інших – при всій їхній коректності та самоповазі, – нічого доброго з цього не вийде [3].

Під час експерименту великих режисерів існують особливі акторські вправи, які допомагають акторам під час довгих репетицій розкритися друг для друга зовсім іншим шляхом. Наприклад, кілька

акторів можуть грати абсолютно різні сцени пліч-о-пліч. При цьому вони не повинні вступати в розмову в один і той же момент, так що кожному доводиться уважно стежити за всім, що відбувається, щоб вчасно зрозуміти, які саме моменти залежать від нього.

Багато вправ використовуються власне для того, щоб актор міг відкритися публіці, допомогти йому усвідомити власні можливості, після чого змусити його сліпо слідувати вказівкам ззовні. Тоді він зможе в собі самому відчути пориви, які він в іншому випадку ніколи б не відчув. Прекрасною вправою послужить шекспірівський монолог, розбитий на три голоси, як канон. Необхідно, щоб три актора читали його по кілька разів з карколомною швидкістю. Спочатку технічні труднощі повертають на себе всю увагу акторів, потім поступово, у міру подолання труднощів їх просять розкривати зміст, не порушуючи жорсткої форми. Через шалену швидкість та механічний ритм це видається нездійсненним: актор позбавляється можливості використовувати свої звичайні виразні засоби. Потім він раптово руйнує умовний бар'єр і розуміє, як багато свободи ховається в надрах найжорсткішої дисципліни.

Інший приклад – взяти слова «Бути чи не бути – ось в чому питання» й роздати їх восьми акторам по слову кожному. Актори стоять щільним колом і намагаються вимовляти слова один за одним, прагнучи створити живу фразу. Це настільки складно, що навіть самий мовчазний актор переконується, наскільки він глухий і несприйнятливий у відношенні до свого партнера. І коли після тривалої роботи фраза раптово зазвучить, всі відчувають довгоочікуване, тонке почуття свободи. В одну мить вони раптом побачать, що означає можливість групової гри і які в ній укладені труднощі. Головне тут – зберегти живий драматичний порив усіх учасників цього досвіду [4].

Саме в такі моменти стає «енергетично» можливою ситуація Діалогу в грі акторів (не кажучи поки про глядацьке сприйняття). Нижче з'ясовуватиметься, що ми маємо на увазі, кажучи про «енергетику» вистави. Однак, щоб нас не запідозрили в «містичному» ухилі, наголосимо тут, що за найтоншим акторським і режисерським «чуттям», яке дозволяє «вловлювати» тонкі енергетичні зміни в ході репетиції або вистави, в реакції залу для глядачів, стоять роки важкої і напруженої свідомої роботи всього колективу. Без цих зусиль поді-

бна «стадія» роботи, сприйняття і взаєморозуміння в мистецтві просто недосяжна.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

- [1] Брук, П. Пустое пространство. М., 1976. С. 46.
- [2] Захаров, М. Суперпрофессия. М., 2000. С. 77.
- [3] См.: Брук П. Пустое пространство. С. 159.
- [4] Брук П. Пустое пространство. С. 178–179.

Оксана Дудник (Харків)

ПСИХОДРАМА, ЯК ЗАСІБ ПСИХОКОРЕКЦІЇ У ДІТЕЙ ТА ПІДЛІТКІВ

На даному етапі розвитку сучасного українського соціуму зафіксована певна тенденція зростання рівня агресії та нестабільного стану нервової системи у дітей та підлітків. Темою даної роботи стало дослідження театральнo-студійної діяльності, як засобу корекції відхилень від соціальних норм поведінки та здорового емоційного стану дітей і підлітків. На рівні з сучасними методами психологічної терапії стають відносно нові методи «арт терапії», де театральне мистецтво посідає далеко не останню позицію.

Актуальність мого дослідження пов'язана також і з тим, що проблема нестабільного емоційного стану сучасних підлітків, та його психокорекції за допомогою психодрами, ще недостатньо вивчена серед вітчизняних та зарубіжних театральних педагогів і психологів.

Під час дослідження даної теми я звернулась до праць відомих науковців, таких як: А. Бандура, А. Х. Басс, Л. Берковіц, Р. Берон, Т. Боулбі, Д. Деффенбахер, Є. Ільїн, Г. Кассінов, Л. Кларк, М. Коларж, Р. Новако, А. Патерсон, Р. Тафрейт. Дослідження цих учених допомогли мені чітко сформулювати наступні визначення.

Психокорекція – це система заходів, спрямованих на виправлення недоліків психологічного розвитку чи поведінки людини з допомогою спеціальних заходів психологічного впливу. Психокорекція має справу зі сформованими вже якостями особистості чи видами поведінки і спрямована на їх зміну.

Психодрама – метод психотерапії та психологічного консультування, що був створений австро-американським психологом Якобом Морено. Психодрама сама по собі є рольовою грою, але з імпровізованим сюжетом. Мета психодрами – допомогти людині вирішити актуальні для неї проблеми. Ролями може служити будь-що, починаючи від людей і тварин, та до абстрактних понять та почуттів, оскільки ці ролі є важливими для людини в реальному житті. Через сценічне розігрування епізодів із власного життя (минулого, теперішнього, майбутнього) людина отримує можливість, використовуючи свою спонтанність і креативність, увійти в контакт із власним минулим та отримати навички, які стануть необхідними їй в майбутньому.

Отже, проаналізувавши всі фактори, ми не можемо ігнорувати необхідність застосування елементів психодрами у театральній діяльності. І саме театральний тренінг, що базується на принципах психодрами, виступає як продуктивний спосіб зменшення рівня агресії, емоційної неврівноваженості, внутрішньої замкненості у дітей та підлітків. Необхідність побачити зі сторони власні життєві проблеми, програсти їх за своїм сценарієм, отримати підказку від педагога, чи однолітків і знайти вирішення певних труднощів – ось, що дійсно необхідно юним представникам соціуму. Ми можемо краще зрозуміти внутрішні і зовнішні умови психічного розвитку підлітків, їх взаємозв'язок, лише якщо станемо частиною їхнього внутрішнього духовного світу.

Катерина Зінченко (Харків)

ФІЗИЧНИЙ ТЕАТР ЯК ЯВИЩЕ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

У сучасному театральному світі в останній чверті ХХ століття паралельно з драматичним театром все частіше з'являються самостійні театри пантоміми, танцю і навіть пластичної драми. Популярним стають фестивалі пластичних танцювальних театрів, особливо в Європі. Тим самим тенденції розвитку світового театру свідчать про те, що інтерес до інших форм сценічного висловлювання, порівняно з традиці-

ями європейського драматичного театру все збільшується. З'являється новий різновид театрального мистецтва – фізичний театр.

Фізичний театр часто інтерпретується на українській сцені по-різному, найчастіше, через танець. Але цей вид сучасного мистецтва вже має свої традиції. Оскільки вони зароджувалися в Європі, саме там пластичний театр перебуває на піку свого розвитку. Він має багаторівневий концепт та багатожанровість – клоунада, пантоміма, хореографія. Адже в основі фізичного театру лежить рух.

У книзі О. Клековкіна «THEATRICA: Лексикон» поняття про фізичний театр або театр руху (англ. physical theatre, польськ. teatr ruchu) трактується як театр, орієнтований на розповідь історії, передусім, за допомогою невербального спілкування, фізичної дії (пантоміма, сучасний танець, блазнада, деякі види театру анімації, театралізована акробатика) і сприймається як альтернатива вербальному театрові [2, с. 705]. Дія у фізичному театрі може мати психологічну основу й чіткий сюжет, однак «розшифрувати» виставу можливо лише у процесі інтерпретації візуальних імпровізацій акторів.

Основні гасла фізичного театру: сценічна дія – це актор у русі (Етьєн Декру) і жест випереджає думку. У ХХ ст. Е. Декру став першим викладачем, який зробив мім-театр незалежним мистецтвом і структурував те, що раніше було інтуїтивною імпровізацією. Він навчався в «Есо» – де вивчав техніку музичного руху, масок і імпровізації і де акторові доводилося висловлювати себе тільки через тіло. Він хотів збагнути сутність руху. Він говорив: «У театрі я хочу, щоб актор використовував своє тіло як інструмент, робив все, що він робить як художник, а не як виразник своєї власної індивідуальності» [1]. Засновником школи фізичного театру є Жан Лекок, який пройшов важкий творчий шлях, починаючи від простого вчителя фізкультури до засновника свого авторського та унікального вчення.

На відміну від інших видів театру, в яких провідна роль належить пластиці (балет, пантоміма), фізичний театр деестетизує людське тіло, намагаючись виявити прекрасне у не кодифікованих рухах тіла. У своїй практиці діячі фізичного театру спираються на концепції мінімалістської п'єси Семуеля Беккета, твори Аллана Капроу, принципи акторської техніки Михайла Чехова, техніки Йоші Оїда та ін. Водночас Сімон Мюррей і Джон Кіф автори праці «Physical

Theatres: A Critical Introduction» (2007), вважають, що сьогодні вже важко говорити про цілісне явище фізичного театру і слід диференціювати фізичні театри. Водночас автори вважають, що витoki фізичного театру слід шукати в методі фізичних дій К. Станіславського, біомеханіці Вс. Мейерхольда, практиці Ж. Копо, А. Арто, Б. Брехта, С. Гротовського, Е. Барби, П. Бауш та інші.

Явище фізичного театру на сьогоднішній день досить інтенсивно розвивається і в Україні. Проводяться майстер-класи, актори їдуть до Європи, щоб здобути навички, розробляють нові проєкти з сучасного фізичного театру. Наприклад, українська художниця Анастасія Любченко повернулася з Амстердамської академії театру зі своїм проєктом *Mime Wave*, який вона заснувала 2010 року, щоб налагоджувати культурну співпрацю між митцями Голландії та України. *Mime* – це сучасний фізичний театр, який бере за основу тіло та рух, а також інтегрує сучасні технології з текстом. Останні 40 років цей вид театру розвивався саме в Голландії, він навіть має назву *Duch Mime* (голландський мім).

Режисерка своїми виставами створює образи, складає їх в асоціативний ряд та пропонує глядачам самотійно скласти враження про те, що вони мають робити або почати зміни в суспільстві. А. Любченко говорить, що фізичний театр є новою методикою для українського театрального простору, адже для пострадянського контексту театр все ще залишається переважно драматичним.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Андрющенко, Н. Физический театр – искусство в символах [Інтернет ресурс]. — Режим доступу : <http://zorya.org.ua/bez-rubriki/fizicheskij-teatr-iskusstvo-v-simvol/>
2. Клековкін, О. «THEATRICA: Лексикон [текст] / О. Клековкін; Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К. : Фенікс, 2012. — С. 705–706.
3. Потапова, Оксана. В Європі розвиток театру випереджає український контекст на 40 років / О. Потапова. — [Інтернет ресурс]. — Режим доступу : <https://biggggidea.com/practices/1527/>.

СУЧАСНІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ ТЕАТРУ ТІНІ ТА СИЛУЕТУ В УКРАЇНІ

Основним вектором розвитку театру тіні та силуету в сучасній Україні є «іспанські тіні». Російський історик та теоретик театру ляльок Борис Голдовський у своїй книзі «Куклы. Энциклопедия» так пише про напрямок театру тіні та силуету: «В средние века в Испании некоторое время артистам было запрещено выходить на сцену. А выйти хотелось. Вот они и придумали испанские тени, играли свои спектакли... через экран. С тех пор такую технику театра, когда вместо силуэтов кукол на экране появляются силуэты людей, называют испанскими тенями» [1].

В середині 80-х років ХХ століття відновився інтерес до театру тіні та силуету, але світове визнання прийшло до нього в 2000-х роках. У зв'язку з цим в багатьох країнах світу почали виникати свої власні театри тіней. Україна не стала винятком. Найвідоміший – київський театр тіней «Teulis» був заснований 10 січня 2011 року. За час свого існування «Teulis» ставав фіналістом популярних талант шоу багатьох країнах світу. Театр активно гастролює Україною та за кордоном з шоу-програмами «Володарі тіней», «Вічна історія», «Попелюшка» та «Твоя тінь». Директор театру Роман Соколов разом з режисером Віталієм Суловцем, композитором Юрієм Шепетом, художником Юрієм Лавреновим співпрацюють уже близько десяти років і створюють різноманітні тіньові шоу та вистави.

Розглянемо детальніше одну з вистав цього колективу «Крик душі», створену 2015 року, як заклик до Світу – звернути увагу на трагічні події, що відбувались в Україні. І. Устиловська наголошувала на мінімалізмі засобів у виставі, високому професіоналізмі, технічності виконавців що простежується як в цій постановці так і в творчості театру загалом. [2] Приблизно в той же час, 2010 року виникає й інший театральний колектив, що спеціалізується на театрі тіней VERBA SHADOW. Він зміг поєднати народні пісні, українські обряди та театр тіней, створивши новий етно-напрямок. У 2018 році у новому форматі «театр тіней 3D» була створена вистава «Легенди льоду і полум'я» (реж. Володимир Марін). Також театр тіней VERBA

SHADOW створив прецедент, ставши першим подібним колективом, який виступив на Бродвеї.

Театральні колективи, що працюють у напрямі театру тіні та силуету пропонують глядачам саме театралізовані шоу, а не театральні вистави. Вони використовують гостросоціальні теми: війна, кохання, патріотизм та ін., але в першу чергу це комерційні проекти, головною метою яких – заробити гроші. Менш відомими, але при цьому більш наближеними до театру, залишаються вистави, в яких театр тіней та силуету присутній як прийом, своєрідне доповнення загальної картини.

На кафедрі майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ ім. І. П. Котляревського це можна зустріти у виставі «Вертеп» 2019 року (режисер Олександр Інюточкін), в якій присутні тіньові сцени. Ми можемо спостерігати комбінацію силуетів акторів із силуетами ляльок. Використання тіньових сцен у вертепних виставах не є чимось новим для українського театру. Ще на початку ХХ століття у Межигірському вертепі спостерігалися схожі тенденції, коли окремі сцени вирішувались за допомогою театру тіні та силуету [3].

Зрідка можливо зустріти елементи тіньового театру і в постановках Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва. В спектаклі для дітей «Дюймовочка» (реж. Оксана Дмитрієва, худ. Наталія Денисова) сумну і поетичну сцену нещасливої бездітної жінки, яка розмовляла із квіткою у вікні будинка було вирішено в тінях. У виставі «Одруження» за Гоголем (того ж тандему майстринь) за допомогою прийому тіньового театру вирішена сцена обрання Агафією Тихонівною ідеального нареченого.

Ще одним з напрямків розвитку театру тіні та силуету в Україні є вистави, які повністю вирішені в тінях, при цьому в них використовуються силуетні ляльки. Одним з прикладів такої вистави може слугувати вистава «Ілюзія дійсності», що була створена ще 1991 року (друга редакція – 2009) режисера та викладача ХНУМ ім. І. П. Котляревського Андрія Солоняка. Вистава виконана у техніці силуетної анімації. Вона є взірцем професійного театру тіней та силуету. Але на превеликий жаль, чи не єдиним відомим прикладом даного виду театру в історії спеціалізованої кафедри університету та в Харкові.

Без розвитку театр тіней та силуету зникне цілком, або остаточно трансформується на естрадні розважальні шоу-програми. Цей підвид театру анімації не був притаманний нашим пращурам, його завезли і намагалися культивувати на теренах нашої країни та на територіях інших європейських країн, але він так і не став «близьким» для нашого театрального середовища. Зважаючи на його багату історію, укоріненість у театральних культурах різних народів, прикро, що його сучасний розвиток в Україні радше нагадує деградацію.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Голдовский, Б. Куклы: Энциклопедия / Б. Голдовский // Время. — М. — 2004.
2. Устиловська, І. Достойный «Крик души». [Интернет ресурс] / І. Устиловська // Україна молода. — № 27. — 25 лютого 2015. — Режим доступу : <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2614/164/91980/>
3. Смелянская, С., Голдовский, Б. Театр кукол Украины. Страницы истории / С. Смелянская, Б. Голдовский // Сан-Франциско, 1998.

Данило Кузнцов (Харків)

ПРИНЦИПИ АКТОРСЬКОЇ РОБОТИ В ПЕРШИХ ВИСТАВАХ ТЕАТРУ 19 (2000–2005 рр.)

Театр 19, один з найвідоміших харківських недержавних театрів, від самого початку свого існування (заснований 2000 року) позиціонувався як театр акторських індивідуальностей, в якому режисура прагне, створюючи спектакль, – робити це, в першу чергу, «через актора», будуючи яскравий і цікавий акторський ансамбль. З перших вистав режисеру Ігорю Ладенкові вдалося переконливо вибудовувати всі психологічні конструкції, які підкріплені акторським темпераментом, найширшою палітрою можливостей акторів, психологізмом і оригінальністю виконання.

Перша вистава «Емігранти» за п'єсою С. Мрожека з'явилася 2000 року як студентська робота, та пізніше перейшла й на професійну сцену. Акторська гра Сергія Бабкіна та Олега Дідика характеризувалася глибоким психологізмом, їх герої за майже дві години вистави

проходили кілька змін емоційних станів. Режисеру разом з акторами вдалося створити психологічно переконливі достовірні характери, відійти від одверто іронічної інтонації абсурдистської п'єси.

У 2002 році було створено виставу «Павло І» за історичною п'єсою Д. Мережковського, де принципи акторської роботи були близькими до сценічних засобів «Емігрантів» та також вибудовані на дуєті Сергія Бабкіна та Олега Дідика. Виконавці створювали переконливі образи жорстокого та маніакально підозрілого імператора та його соратника, який стає зрадником та вбивцею, графа Палена. В камерному просторі емоційно напружена гра акторів дозволяла передати не лише реалістично відтворений факт з життя складної особистості, а й доведено до рівня філософського узагальнення історичну трагедію.

Переконливим доказом високого рівня акторської майстерності стала комедія «Хулія Славлю!» за п'єсою М. Куліша «Хулій Хурина», поставлена 2003 року. Троє акторів – Сергій Бабкін, Олег Дідик та Олександр Маркін – виконували ролі близько десяти персонажів у виставі, тому мали майже миттєво переключатися від одного сценічного образу до іншого. Поєднання точної винахідливої режисури та мобільної акторської імпровізації дозволило створити виставу, що сповнена підкреслено театральною, балаганною атмосферою. Кожен персонаж був наділений виразними пластико-ритмічними, інтонаційними та мімічними характеристиками. До вистави було введено додатковий образ, відсутній у п'єсі, дівчину з табличкою з позначенням місця дії, цю мовчазну роль з природною граційністю виконала Наталія Іванська.

Принципово інші акторські прийоми використовувалися в виставі «Двері» за маловідомою п'єсою Л. Лунарі «Троє на гойдалці», що з'явилася 2005 року. В цій виставі немає елементів шоу, нема яскравих зовнішніх засобів. По суті вся вистава – діалог трьох персонажів: Командора, Капітана та Професора в виконанні Олега Дідика, Сергія Лістунова та Юрія Ніколаєнка, в деяких сценах з'являється загадкова Жінка в червоному, цей образ втілила Наталія Іванська.

Вже за перші роки існування Театру 19 було продемонстровано високий професійний рівень акторів, їх володіння різними техніками і стилями, органічність їхнього існування у різних театральних системах із різною мірою сценічної умовності.

Кожна вистава І. Ладенка мала чітку темпоритмічну та пластичну партитуру, виправдану глибоким розбором літературного матеріалу. Це давало виконавцям твердий ґрунт для змістового, ансамблевого, стилістичного виправдання акторського самовираження в чітких рамках загального задуму вистави.

Валерій Ланецький (Харків)

ЕЛЕМЕНТИ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕТИЧНОСТІ В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

У час всесвітньої глобалізації, коли на вершині популярності опинилися кінокомікси, ще більше поширилось використання спеціальних ефектів у кіно та сценічному мистецтві, в період, коли у виставах роблять акцент на візуальну частину, а актор наполегливо працює лише над зовнішньою формою без глибокого занурення у внутрішній світ персонажу, з'являється велика загроза втратити унікальну національну природу існування актора в українському сценічному мистецтві. На щастя, українська професійна школа виховання сучасних акторів та режисерів має виняткові надбання.

Пошук елементів техніки та технології роботи актора в українському театрі та кіно треба починати від часів архаїчної, язичницької культури, що існувала на території сучасної України. Головною ознакою дохристиянської доби є ритуали та обряди. Через ці ритуали та обряди люди вшановували навколишнє середовище та природні явища, поклонялися їм.

Ці процеси сформулювали світоглядну систему людей того часу, яка ґрунтується на спорідненості з природою, землею та стихіями. Прийняття християнства не змогло повністю викоринити язичницькі вірування, а лише нашарувалося. В результаті виникло таке явище як «двовір'я». Двовір'я об'єднало язичницьку картину природи і християнську картину людини, язичницький побут українців і християнське наповнення, що відклалося в людині на генетичному рівні.

Значну роль у створенні самобутньої української природи існування акторів у театрі та кіно відіграла поява театру корифеїв.

На жаль, повноцінної системи корифеї української сцени нам не залишили, але, досліджуючи листування, можна відшукати елементи, якими вони користувалися. Загалом, емоційність, образність, співучість, підвищена чуттєвість та почуття є базисними елементами в створенні сценічних образів акторів театру корифеїв.

Лесь Курбас вніс свою неповторну та нову реформаторську лінію в існування українського театру, яка не збігалася з розвитком поетичності, а мала інтелектуальну, акцентовану позицію перетворення. Проте Курбас дав можливість новому поколінню займатися пошуком етнонаціональної ідентичності в сценічному мистецтві.

З появою кіно та можливістю українських акторів працювати в ньому виник такий напрям як «українське поетичне кіно». Олександр Довженко, створивши кінострічки «Звенигора», «Земля», «Арсенал», дав поштовх у розвитку цього спрямування. Поява фільмів «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, «Криниця для спраглих» Юрія Ілленка, «Камінний хрест» Леоніда Осики є доказом того, що українська національна культура є винятковим явищем.

В наш час елементи української поетичності використовуються в сучасному кіномистецтві. Так, наприклад, в кінострічці «Той хто пройшов крізь вогонь» Михайла Ілленка був задум поєднати «поетичне кіно» і голлівудський блокбастер. Тому в стрічці ми можемо побачити кадри з вовком якого ототожнюють з головним героєм. Вважається що вовк є провідним персонажем в українському тотемізмі і символізує безстрашність, чистоту, відданість, справедливість. Це повністю відповідає світогляду й життєвій позиції головного героя. Таким чином цей елемент використовується не як режисерський прийом, а як формування національної та етнічної самосвідомості персонажа.

На превеликий жаль, в сучасному українському театрі та кіно, в переважній його більшості, йде підмінна стилізації глибинної, природної поетичності та ментальності існування. Тому можна сказати, що рідкісні здобутки, які ми успадкували від пращурів, необхідно зберігати, розвивати та активно використовувати в роботі сучасного актора і режисера театру та кіно, не для візуальної естетики, а з глибоким українським поетичним наповненням.

ПОХОДЖЕННЯ ТЕАТРУ «БУНРАКУ»

Театральне мистецтво Японії створювалося протягом багатьох сотень років безперервного розвитку в чітко окреслених рамках класичних національних традицій. Одним із найвідоміших видів японського театру є Бунраку (взагалі, Бунраку – не тільки вид театрального мистецтва, але й конкретна назва театру в місті Осаці).

Походження театру «Бунраку» ґрунтовно дослідив у своїй роботі «The Problem of Bunraku: A practice-led investigation into contemporary uses and misuses of ningyo jorugi» британський історик і практик театру ляльок Джеремі Бідгуд, на яку й опиратиметься наше дослідження. Свій початок цей вид мистецтва бере від традиційної форми лялькового театру «Ніньгіо джорурі». «Ніньгіо джорурі» зазвичай перекладається як «лялькова розповідь». «Ніньгіо» означає лялька, або маріонетка, а «джорурі» – назва форми наративної розповіді (наратив – лінійний виклад фактів і подій у літературному творі), яка розвинулася в кінці XV – на початку XVI ст. Мистецтво «Ніньгіо джорурі» поєднує в собі «наспівуване оповідання, яке має назву джорурі, гру на триструнному щипковому інструменті (шамісен, або самісян) і використання ляльки, яку від середини XVIII ст. виводили три ляльководи. Існують і інші значення «Ніньгіо джорурі»: «Ніньгіо аутсарі» означає керування лялькою, «Ніньгіо шібаі» перекладається як театр ляльок, «Саннідзукай ніньгіо джорурі» означає систему ляльководіння, в якій троє акторів водять одну ляльку. Ці терміни не обов'язково підпадали під визначення «Ніньгіо джорурі», а використовувались і в інших формах японського мистецтва театру ляльок.

Слово «бунраку» складається з двох компонентів bun – письмо, речення, фраза і raku – веселий, приємний, а назва театру «Бунраку» походить від сценічного імені аматорського оповідача Масая Кахея (1750–1810 рр.) з острова Аваджі, який близько 1789–1801 рр. переїхав до Осаки та згодом, 1805 року, відкрив невелику залу для виступу «Суджорурі». «Суджорурі» – це вистава джорурі та шамесену без супроводу ляльок чи акторів. Сценічним ім'ям Масая Кахея було Уемура Бунракуен. В свою чергу Уемура – ім'я, яке було дано відомій лялькарці, яка за одними відомостями походила з Аваджі, де і про-

жила все життя, а за іншими – походила зі Святині Нісіюмі і, за збігом обставин, 1570 року потрапила на острів Аваджі, де і оселилася. Японські науковці вважають, що акторка мала декілька псевдонімів серед яких Хікіда, Хікіда Генджоджо та Уемура Генджойо. Вона стала засновницею великої лялькової династії і створила, на той час, найбільший і найуспішніший театр на острові, який було названо «Нінгіо джурурі».

У науковому середовищі є припущення що Масай Кахей обрав собі псевдонім Уемура Бунракуен як задля асоціації з театром Уемури Генджоджо, так і задля успадкування авторитету традиційного мистецтва, що впливає з історій про імператорське благословення, яке, Хікіда отримала в Кіото (Токіо) у XVI ст. Майбутнім же поколінням лялькарів було передано ім'я Бунракуен, а не прізвище Уемура. Можливо, тому що асоціація з театром Уемури Генджойо, які були прямим конкурентом майбутньому театру «Бунраку», була надто сильною, і потрібно було вибудувати нову історію. Це і зробив Уемура Бунракуен. У своєму мистецтві він поступово позбавлявся традицій театру «Нінгіо джурурі», найнявши «останніх уцілілих студентів старих майстрів «Такемото» і створивши «Бунраку», як спадкоємця великого театру Такемото Гідаю (автора вокально-інструментального жанру сформованого у театрі Джорурі – спів і речитатія під супровід самісену⁴). Театр «Бунраку» в Осаці був заснований четвертим поколінням акторів Бунракуен лише 1872 року Уемуру Даїзо Бунракуен IV. Промовистим є той факт, що з офіційним відкриттям театру в Осаці використання терміна «Бунраку» не застосовувалося до подібних труп в інших місцях Японії⁵.

⁴ Есипова. М. Традиционная японская музыка. Энциклопедия / М. Есипова. — М. — Рукописные памятники Древней Руси, 2012. — 206 с.

⁵ Jeremy Bidgood. The Problem Of Bunraku: A practice – led investigation into contemporary uses and misuses of ningyo joruri/ Royal Holloway, University of London, Submitted for the degree of Doctor of Philosophy.

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ СВЯТА ДО ДНЯ МІСТА НА ПРИКЛАДІ РЕЖИСУРИ Ф. А. ЧЕМЕРОВСЬКОГО

У контексті вивчення творчого методу та новаторства режисури народного артиста України, почесного громадянина міста Харкова Фелікса Аркадійовича Чемеровського, хотілося б приділити велику увагу його режисерській практиці створення міських масових заходів, які він режисировував протягом 20 років, таких як: День Міста, День Перемоги над німецько-фашистськими загарбниками, День Незалежності України, День Прапора та багато інших. Завдяки творчій діяльності цього режисера, українське мистецтво поповнилося новими режисерськими прийомами та сучасними новаторськими методами створення масових видовищ.

Слід зазначити, що зараз бракує фундаментальних досліджень, заснованих на вивченні сучасних режисерських прийомів, які б дали цілісну картину розвитку масової культури України сьогодення, недостатньо розкрито специфіку режисерської роботи над постановкою масових видовищ в період втілення задуму на сценічному майданчику, мало уваги приділяється роботі режисера-постановника над сценарієм та організацією репетиційного процесу, а також послідовній організації технологічно-постановчого процесу свят просто неба, що обумовлює визначення актуальності дослідження. В контексті вивчення творчості режисера варто приділити увагу новаторським ідеям і методам, втілених в святкуванні пам'ятних річниць Дня міста Харкова, які активно використовуються і в сьогоденних святах просто неба.

Незважаючи на те, що він використовував традиційну композиційну побудову в створенні масових заходів, режисер «ламав» стереотипи, вносячи нетрадиційні для сучасних масових свят режисерські прийоми. Класичним режисерським прийомом вважається виступ популярних зірок естради в фіналі святкової програми, вони стають своєрідною кульмінацією свята. Попри це, як стверджує режисер, така концепція не є аксіомою: «Несколько лет назад в День города в начале праздника мы сделали для ветеранов Великой Отечественной войны подарок – эпизод «Любимые певцы». На сцену тихо и спокойно по-

днялись одна за другою настоящие легенды: Валентина Толкунова, Нани Брегвадзе, Людмила Гурченко. Вони пели в тій частині свята, котра називається «завязка», але цих співачок приймали так, як більше нікого в той день», – зазначає Ф. А. Чемеровський в інтерв'ю газеті «Вечірній Харків» [1].

Заслужують на увагу режисерські знахідки та сміливі втілення ідей митця. В контексті святкування 350-річчя Харкова сценарно-режисерським ходом свята став парад феєрверків, що був організований піротехніками з 8 міст України. Під вибух феєрверків був утворений своєрідний синтез усіх видів мистецтв: лунав виступ симфонічного оркестру, хореографічна композиція і відеопроекція. За задумом режисера вся ця «поліфонія аудіовізуальних засобів» привела глядача до катарсису.

Серед основних режисерських прийомів Чемеровського – масштаб і контраст. Наприклад, на 350-ту річницю Дня міста, головним акцентом масштабності свята став багатотисячний зведений оркестр із 17 країн світу на найбільшій площі Європи, виконуючий в унісон кращі пісні воєнних років.

У 2009 році День міста відкривався не менш масштабним видовищем. Режисером було організовано мізансценування, яке нагадувало «злітну смугу». «240 знаменосцев пройдуть с різноцветними полотнищами по Сумской до площади Свободы. Это будет настоящий ретро-парад! На площади знаменосцы будут перестраиваться в разные фигуры, квадраты, восьмерки и лучи. И в финале все стяги сложат в один огромный жёлто-голубой флаг Украины», – повідомив режисер у згаданому вже інтерв'ю [1]. По центру площі, котра вказана в постановочних планах режисера, як «злітна смуга» – стояли величезні повітряні кулі з газовими пальниками. На площу під звуки оркестру входили сотні прапороносців – в білих костюмах, в цей час злітали повітряні кулі, а в небі пролітали вертольоти, розкидаючи вільні листівки.

Відзначаючи контрастність, як режисерський прийом Чемеровського, можна виділити святкування Дня міста в 2008 році, де після масштабних масових номерів вийшла з сольним номером Ілзе Лієпа – балерина Державного академічного Великого театру Росії. Такий режисерський хід суттєво підкреслював контраст.

Слід зазначити повноцінне використання режисером сучасних новітніх технологій. Саме під керівництвом Фелікса Аркадійовича Чемеровського в Харкові вперше в Україні в 2010 році на День міста на будівлі ХОДА глядачі побачили грандіозне шоу з 3D-проекцією. Цей технічний прийом активно використовується і зараз на масштабних святах в Україні. [2]

У результаті аналізу режисерських прийомів, використаних Ф. А. Чемеровським в постановці масових заходів до святкування Дня міста в Харкові, слід зазначити, що в усіх вищенаведених прикладах простежуються новаторські ідеї та творчі методи режисера: масштабність мізансценування, контрастність, синтез виразних засобів, використання новітніх технологій. Ці приклади слугують наочним матеріалом для фахівців в сфері режисури масових заходів. За допомогою наукового аналізу означених робіт простежується динаміка розвитку режисури масових свят, визначені режисерські прийоми та методи, які можуть стати посібником для втілення режисерських проєктів.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. «Вечірній Харків» міська газета, Харків, (25.12.2014) сайт URL : https://www.youtube.com/watch?time_continue=1521&v=JI64_ssrXWo&feature=emb_logo (дата звернення: 23.03.2020).
2. «Проекційне шоу на День міста в Харкові» (24.08.2010) сайт: URL : <https://www.youtube.com/watch?v=KI-hzC24yoc> (дата звернення: 22.03.2020).

Дмитро Некрасов (Харків)

ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ У ВИСТАВАХ ТАДЕУША КАНТОРА

Тадеуш Кантор – один з найяскравіших представників польської реформаторської режисури ХХ ст. Визнання та успіх його практик, разом із формуванням художньо-естетичного стилю у своїй роботі над драматичними виставами, прийшли до художника завдяки впливу теоретичних та практичних дослідів Всеволода Мейєрхольда, ідей німецького художника Йозефа Бойса та американського художника Аллана Капроу. Від Мейєрхольда Кантор запозичив гротесковість

форм та використання неживого елемента (маски, ляльки, замість людей), а ось ідеї Бойса та Капроу перебували в площині перформативних практик. Поєднавши ці знання з бідною польською реальністю, задовго ще до своєї видатної вистави «Мертвий клас», Т. Кантор майстерно відточує навички запровадження елементів перформансу у своїх виставах.

Під перформативною складовою у режисурі драматичного театру, як зазначає Тамар Рабан (керівниця «ПерформансАртПлатформи» та художня керівниця театру Ensemble 209), слід розуміти послідовну та дещо надмірну деконструкцію дії, слів, словосполучень. Замість того, слова, фрази розрізняються і піддаються просторовому втіленню буквальної реальності. Принцип дії, взаємодії та активної домінації над свідомістю, саме як буквального елемента, переважає. Всі предмети у просторі мають однаковий ступінь важливості й підлягають хаотичному впливу, який не має обґрунтованого наміру та логічного завершення.

Ще за часів навчання Т. Кантор натхненний німецькими та французьким дадаїстами, сюрреалістами та символістами показує у своїй виставі за мотивами п'єси «Смерть Тентажиля» М. Метерлінка спосіб співіснування акторів з ляльками-маріонетками, які виконували ролі Служниць. Відмовившись від демонстрації предметної функціональності, як допоміжного реквізиту, наділяючи предмети у сценічному просторі рівноправними можливостями з акторами. Предмет це істота на рівні з актором. Предмет і є актор. Т. Кантор демонструє своє активне тяжіння до власного бачення театру.

Надалі художник починає розвивати цей напрямок у своєму мистецтві. У період німецької окупації, у створеному власними зусиллями Незалежному театрі у Кракові, Т. Кантор створює декілька постановок, зокрема «Балладін» Ю. Словацького (1942) та «Повернення Одіссея» С. Виспянського (1943). У «Балладіні» він повністю відмовляється від розуміння предмету, як допоміжного реквізиту, інтегруючи його в сценічну дію на рівні персонажу. А ось у «Поверненні Одіссея» він вводить революційне поняття «реальність найнижчого рангу», яке відображене не тільки у стилістиці цієї постановки (вистава виконувалась в розваленій кімнаті зі справжніми предметами взятими з окупаційного середовища), а й в усій подальшій творчості,

зокрема у театрі «Крико 2», який він заснував вже після війни. Трохи пізніше народилася ідея об'єднати предмет з актором, яка трансформувалась в різні види «біо об'єктів». Наприклад, актор з лялькою, яка є прототипом людини в шкільному віці, людина з дверима, фрамугою, замком, яка є цільним елементом сценічного образу.

Вдале поєднання поглядів на живопис та сценографічне втілення театру характеризуватиме Т. Кантора і надалі, як режисера з яскравими тяжінням до втілення перформативності у своїх роботах. Кожна вистава з циклу «Ігри з Віткевичем» за мотивами п'єс С. Віткевича ставала втіленням пластичного авангарду, вона миттєво ставала художнім перевтіленням і в його візуальній творчості: роботи демонструвалися на виставках у вигляді арт-об'єктів, інсталяцій, хепенінгів, перформансів, а також декламувалося в його маніфестах. Вистава «У маленькій садибі» (1961) – це, за термінологією Кантора, «театр інформель» (тобто «театр без форми»), «Божевільний та монахія» (1963) – «театр нульовий», «Водяна курочка» (1967) – «театр хепенінговий», «Красуні та уроди» (1972) – «театр неможливий».

Завершальним у творчості Кантора став період Театру Смерті, який охоплює п'ять постановок, саме в цих виставах інтегрування структур перформативності набуває найширшої своєї форми. Найвідомішою виставою-перформансом стає «Мертвий клас» (1975), у якій присутня яскрава драматургічна концептуальна складова, але повністю відсутній наратив, де актори мають тісний зв'язок з предметами і це принциповий, концептуальний погляд Т. Кантора, а не просто технічний засіб вираження.

У виставі «Красуні та мартишки» перформативність, як частина взаємодії з глядачем, набуває критичної форми, до глядача ставляться, як до зайвого елемента, його штовхають, пхають, актори жорстко виривають верхній одяг у людей, силою садять на місця у глядацькій залі. Така поведінка змушує глядача почувати себе абсолютно не стабільно, у публіки це викликає сміх та разом з тим абсолютну незручність і нерозуміння того, що відбувається.

Сценічному обману, саме через такі виявлення перформативності, було протиставлено дія тут і зараз, в реальному вимірі. Сцена, як місце обману втрачає зміст. Тадеуш Кантор пропонує замінити її на гардероб, реальний простір, «інституцію найнижчого рангу».

Цей уявний, і в той самий час реальний гардероб, стає місцем, через яке Кантор намагається виразити сутність своїх перформативних втілень театральної ідеї вичищеної від «артистичної височини».

Бажаючи пропагувати мистецькі прояви не просто як розваги, дослідник Т. Кантор, визначає таким чином те, що Річард Шехнер називає «ефективністю» виконання, його здатністю впливати на соціальне життя та трансформувати його. Кантор – митець-реформатор, він візирець «дослідницької» режисури, у його художніх пошуках закладені прояви перформативної естетики, які зрештою, призвели до так званого «перформативного повороту» (визначення Е. Фішер-Ліхте).

Юлія Пітова (Харків)

СЕМІОТИКА СЦЕНІЧНОГО КОСТЮМА

З точки зору науково-теоретичного обґрунтування, костюм являє собою цікавий культурологічний феномен, що володіє семантико-семіотичною мовою, осмислення якої здатне пролити світло на життєві реалії тієї чи іншої епохи, менталітет, культуру та цивілізаційні особливості суспільства. І ця тема, при всій уявній її локальності і розробленості, воістину невичерпна. А що стосується культурологічного виміру сценічного костюма, то ця проблематика дуже мало досліджена в сучасній науці. Будучи фрагментарним, наукове знання щодо семіотики сценічного костюма не склалось достатньо на сьогоднішній день, тому вимагає поліаспектної своєї розробки.

Потрібно підкреслити, що і в науці, і в художній практиці накопичено широкий спектр матеріалів, які свідчать про суттєву роль предметного мистецтва, складовою якого постає костюм. А втім, проведений аналіз наукової літератури переконує, що, попри велику кількість публікацій, вкрай нечисленними залишаються культурологічні дослідження, присвячені аналізу мови сценічного костюма. В цілому костюм докладно вивчено або як складову частину декоративно-вжиткового мистецтва, або в контексті матеріальної культури як предмет традиційно-побутового призначення й етнокультурний об'єкт. Проте недостатньо уваги приділялося вивченню сценічного костюма, який створює художній образ, де головною метою є підвищена виразність

сценічного мови, в тому числі у світлі кодування в костюмі культурних смислів інформативного, емоційного та іншого змісту. Таке розуміння сценічного костюма дало можливість проаналізувати його як специфічний культурологічний феномен, коли в якості «мови костюма» виступають певні значення й смисли.

Винятково важлива роль, що абсолютно не викликає сумніву, належить костюму у формуванні зовнішнього вигляду особистості. Костюм як спосіб вираження індивідуального внутрішнього світу персонажа і невербальний культурно-сценічний текст володіє специфічними способами кодування і трансляції соціокультурних смислів, існуючих у двох вимірах – просторовому і часовому. «Часовий вимір» відбиває етап історичного розвитку соціуму. «Просторовий вимір» охоплює національну диференціацію в рамках однієї епохи.

Очевидно, що різні види одягу досить міцно закріплюються за певними категоріями людей, стають ознаками, за якими легко можна їх класифікувати і, відповідно, сформувані своє розуміння їх життєвої ролі, навіть своє відношення до них. В оформленні зовнішнього вигляду індивіда укладена ціла ієрархія знакових систем, що відбивають соціальну, статеву, віково-групову диференціацію, а, головним чином, престижно-статусні, рольові, характерологічні особливості та еротичні характеристики. На цьому засновано розуміння сценічного костюма як знака, котрий відсилає до сукупності смислів, що задаються соціальним середовищем, світовідчуттям персонажа, образ якого втілюється сценічно. Відповідно, знакові сенси костюма у сукупності складають певний художній текст.

Підсумовуючи, потрібно визначити, що сценічний костюм можна розглядати як цілісний знаково-символічний конструкт, який має смислове підґрунтя, виражене невербальними засобами. Структуруючими ознаками сценічного костюма є: цінність і якість тканини, з якої виготовлено одяг; модель, пов'язана зі ставленням до поняття моди, властивої епосі; склад комплекту, що відображає «статусність» костюма (як повідомлення про соціальне становище персони). Ознаками, що створюють остаточний образ «людини в костюмі», є колір і витонченість декору (як повідомлення про інтелект та художній смак персони). Разом ці ознаки складають основну семіотичну систему сценічного костюма.

СЦЕНІЧНИЙ КОСТЮМ ЯК ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНА МЕТАФОРА

... Це друга оболонка актора, це щось невіддільне від його істоти,
це видима личина його сценічного образу...

О. Таїров

Дослідження сценічного костюму в площині його образно-пластичної символіки, як виявив аналіз сучасної наукової літератури, є актуальним питанням театрознавства. Серед численних теоретичних обґрунтувань культурологічного значення й осмислення символіко-сакральних сенсів костюму, можна виокремити фундаментальне дослідження Ю. Легенького «Метаісторія костюму», що трактує костюм в якості найважливішого засобу передачі культурної традиції. Костюм, поряд з мовою, міфом і обрядом, створює єдину знаково-символічну систему. Костюм – інформаційно-функціональна структура, своєрідна система символів, здатна розкрити сутнісні особливості культурного буття, взаємодії в ньому традиційного та інноваційного, сталого й історично мінливого. Відтак, семіотичний статус костюма протягом багатьох століть продовжує залишатися дуже високим, володіючи знаковою прагматикою.

Образно-пластичний символізм, який посідає значне місце в театральній творчості, відбиває, що будь-яку епоху можна зрозуміти через історичний костюм, який виступає як самобутній інтерпретатор історичних форм, ніби адаптуючи їх для сучасного прочитання. Саме театр дає чудову можливість відновити зв'язок часів, традиції, заповнити прогалину в історії культури. Театр надає нам можливість бути свідком історичних звершень та подій. Це, по суті, – і фантазії на історичну тематику, і діалог з минулим, і синтез вражень від історичної реконструкції, пропущеної крізь «фільтр» певного художнього бачення. Сценічний костюм в руслі суб'єктивного сприйняття історичної тематики та звернення до міфопоетики традиційних символів в мистецтві, ніби представляє минуле, виявляючи його вельми переконливим.

Завдяки своїй здатності акумулювати культурно-історичні традиції та естетичні запити, сценічний костюм може представляти світ

духовних і змістовних орієнтирів, побут і спосіб життя, словом, культурно-історичну епоху в цілому в її основних значеннях.

Оскільки знак є матеріальним предметом, що чуттєво сприймається та виступає в процесі пізнання в якості «представника» іншого предмета і використовується для отримання інформації про нього, то і костюм можна розглядати як знак, і навіть як своєрідний соціокод культури. Сценічний костюм з пізнаваною знаково-символічною природою його елементів декору «трактує» універсальний код передачі сакральної інформації, важливої для розуміння культурно-історичних обрисів певного часу.

Разом із тим, сценічний костюм, який єднає утилітарність і символізм, є одним з наочних способів демонстрації соціального статусу й позначення місця особи в соціальній структурі. Трактування сценічного костюму, в якому втілено високий ступінь виразності художнього образу, постає засобом концептуального сприйняття особи з підкресленням її характерних рис.

Висока сучасна культура театрального мистецтва, тонка і глибока режисерсько-постановочна робота, вимагають від художника по костюмах особливо ретельного проникнення в драматургію вистави та режисерське бачення. Костюм на сцені стає безумовним символом. Відтворення символіки костюму – його «душі» та змісту – робить мистецтво театрального художника безмежним, по суті, поза «історичними перешкодами» для його творчої думки.

А для актора костюм – це матерія, форма, одухотворена змістом ролі. Сценічний костюм – це мовчазний та одночасно найбільш промовистий герой театральних постановок, що створює потужний ефект психоемоційного впливу на глядача та визначає поведінку і внутрішній стан актора. Не випадково кажуть про «мову костюма», що виконує роль незамінного посередника між культурною спадщиною минулого й сучасністю.

Таким чином, основним візуально-семантичним «кодом» сценічних образів, створюваних завдяки костюму, є репрезентативна символіка історичної теми, що несе певне смислове й символічне навантаження. Нерідко це – яскраві, переконливі та оригінальні історичні стилізації та міфопоетичні реконструкції. Отже, сценічний костюм постає образно-пластичною метафорою й адекватною художньою мовою представленої історичної епохи.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ШОУ CIRQUE DU SOLEIL «ALEGRIA: IN A NEW LIGHT» – ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ РЕЖИСУРИ

Сьогодні кожен режисер естради та масових шоу перебуває в пошуках нових яскравих елементів, прийомів, аби вразити глядача та максимально передати йому свій задум. Тому, на мою думку, за нахненням ми можемо завжди звертатись до всесвітньо відомого гастролуючого цирку, де новітні технології та циркові елементи не стоять на місці, а розвиваються «зі швидкістю світла». «Cirque Du Soleil» дуже відрізняється від виступів зі слонами, тиграми, клоунами, усім тим, з чим ми асоціюємо типовий цирк. Складається враження, що персонажі шоу «Alegria: in a new light» прийшли до нас ніби зі сторінок книг про Комедію дель арте та ожили яскравими історіями на сцені 21 століття. Кожен елемент вистави, приголомшуючі трюки, музичний супровід, костюми, сценографія, реквізит, світлове оформлення – гармонійно та цілісно об'єднуються між собою. Все це – завдяки режисеру Жан-Гай Лего, хореографу Емілі Террієн та композитору Рене Дюпере [3].

Прем'єра шоу відбулась 18 квітня 2019 року з нагоди 25-річчя найвідомішої однойменної постановки «Cirque Du Soleil» [2]. Улюблена шанувальниками в усьому світі, знакова «Alegria» сцттево переосмислилась в оновленій версії, щоб ще раз поділитися своєю вічною історією. Класична боротьба за владу старих сил зустрічається з новим та переосмислюється з пульсом сьогодення. Рух, з вітром змін на чолі, прагне похитнути усталений порядок, ларує надію та оновлення, щоб принести світло та ідеальну гармонію у світ. «Alegria: in a new light» підбадьорює глядачів радісним духом для світлішого та надихаючого завтра.

Варто зазначити, що кожен учасник шоу є невід'ємною частиною історії «Alegria» та виконує певне творче завдання: синхронізовані артисти на трапеції, пластичний танцюрист з ножами та яскравою посмішкою, що освітлює усіх глядачів. Є також жінка, яка робить просто неймовірні речі з обручами, люди, що перекидаються на стовпах, літають повітрям і крутяться всередині коліс із запаморочливою швидкістю. Складається враження, що більшість акторів – це птахи,

і це, мабуть, єдине правдоподібне пояснення цих дивовижних трюків. На зміну традиційному ведучому, театралізоване дійство очолює пан Флер (Ерік Девіс), фокусник та різноплановий артист... Дві чудові співачки, одна з яких уособлює світло (Ірен Руїз Мартін), інша – тінь (Вірджинія Гарсія Алвес) та живі музиканти супроводжують виставу на протязі всього її перебігу. Особливо вражають костюми, вигадливо зроблені Домінікою Лемео. Насичені кольори, фактурні тканини, блиск та вражаючі маски перетворюють фізичні рухи на чарівне видовище, що його так люблять глядачі в усьому світі. [1]

В результаті аналізу різних відгуків стосовно оновленого шоу, я виокремила два суттєво відмінні погляди з приводу цього. Одні вважають, що шоу давно потребувало «нового подиху» та сучасного бачення. Інші – що «Алегрія» 1994-го року сприймалася «живішою та світлішою». Я ж вважаю, що мистецтво має право на будь-яку трансформацію у зв'язку з поширенням новітніх технологій, новим поглядом сучасного молодого режисера та розвитком циркових елементів. Адже, саме завдяки таким виставам як «Alegria: in a new light», українські режисери естради та масових свят можуть збагатитися новими ідеями, котрі надихатимуть їх на сміливі творчі пошуки.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. ALEGRIA CIRQUE DU SOLEIL ACTS REVEALED! First Look from under the Big Top in Montreal : сайт, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=lxinzpI8F3A> (дата звернення: 22.03.2020).
2. Carly Maga. Cirque is known for its spectacle, and Alegria does not disappoint : сайт, URL : <https://www.thestar.com/entertainment/review/2019/09/21/cirque-is-known-for-its-spectacle-and-alegria-does-not-disappoint.html> (дата звернення: 22.03.2020).
3. Cirque Du Soleil. «Alegria: in a new light» : сайт, URL : <https://www.cirquedusoleil.com/alegria> (дата звернення: 22.03.2020).

СПЕЦИФІКА МОНОВИСТАВИ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

В Україні помітно збільшилась увага до театру одного актора, про що свідчить зростання їх кількості у театральному репертуарі. Режисер М. Євреїнов вперше застосував принцип монодрами при постановці вистави «Франческа да Ріміні» Г. Д-Аннуціо, продемонструвавши дії, які проходять через свідомість головної героїні. Тривале існування фестивалів моновистав, таких як «Відлуння» (від 1999 року, в Києві), жіночих монодрам «Марія» (в Києві, від 2004 року), переконливо свідчить про подальше вдосконалення цього напрямку сценічного мистецтва. Сучасна моновистава модернізується разом із життєвим досвідом свого виконавця та глядача, тим самим стає моделлю формування високого професіоналізму самого артиста. Акторський процес і сама суть в жанрі «моно» значніше, ніж в акторів звичайної вистави. Драматичний монолог, за допомогою якого головний герой звертається до глядача або до уявного персонажа, є основою заданого жанру. Моновистава, як відносно нова форма театрального мистецтва, полягає в синтезі слова і суто театральних засобах виразності.

Новатор театру одного актора В. Яхтанов, в основі творчого методу якого є особлива увага до літературного матеріалу, посилення яскравих звукових з'єднань і театральна подача, вважав слово найпотужнішою і ключовою функцією жанру «моно». Перевага спонукати глядача думати разом з актором, оцінювати словесну логіку та її послідовність, зосереджуватися на головному є дуже важливим етапом у побудові вистави. Роблячи максимальну адаптацію над самим собою, а головне в повній мірі анатомуючи в собі безмежну кількість можливостей і осягань, актор, вдосконалюючись, сам перевтілює все навколо. Діючий виконавець у моновиставі являє собою відкриту книгу, повністю та беззастережно репрезентує себе глядачеві. Альтернативність моновистави класифікується на лялькову, драматичну й літературну форму, що не обмежує в можливостях, а навпаки, надає яскраве розмаїття в цьому напрямку.

Важлива складова моновистави безпосередньо полягає в її оформленні. Безумовно, декорації та реквізит впливають на деякі чинники

вистави, особливо на атмосферу, в яку режисер хоче перенести глядача. Все це дає глядачеві відчуття реальності того, що відбувається на сцені. Але, як правило, визначальною складовою вистави завжди залишається актор.

Таким чином, онтогенез і раціоналізація цього напрямку, сприяє до самопізнання, а так само, служить причиною цілісної зумовленості соціальної позиції. Театр встановлює контакт між актором і глядачем, робить його співучасником подій, нагадуючи про ключові проблеми сучасності.

Євгенія Федосова (Харків)

ВИСТАВА-БІОГРАФІЯ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА СУЧАСНЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Про вистави-біографії, які стають знаковими подіями в театрі, сьогодні багато пишуть театрознавці в популярних статтях та наукових розвідках. У цьому напрямку тривають і режисерських пошуки, яке з'явилося порівняно нещодавно, відображається сучасний погляд постановників на місце й роль особистості в мистецтві, історії, державі, політиці. Основне місце посідають вистави, створені на документальній основі, іноді – за маловідомими фактами з життя видатних особистостей. Авторська позиція режисерів вистав-біографій дозволяє їм по-своєму інтерпретувати факти і події, які значно вплинули на долю героїв, знаходити сучасні смисли, які сприятимуть розвитку у глядача асоціативного мислення.

Свій погляд на виставах-біографіях зосередив Запорізький академічний обласний український музично-драматичний театр імені В. Г. Магара. Яскравим прикладом є постановка режисера Руслана Проценка «Блага звістка Кобзаря», яка створена на основі біографії митця, із залученням поезії та живопису Тараса Шевченка. Головне у вистави – діалоги поета з нащадками, бо слово Шевченка й сьогодні звучить актуально для українців. Завдяки цій виставі-біографії молоде покоління глядачів дізнається про нелегку долю, багато в чому трагічний, життєвий шлях Кобзаря, про філософські роздуми поета...

Театр імені В. Г. Магара ще раз звертається до цього сучасного театрального жанру, розповідаючи глядачам про відому історичну особистість у виставі-біографії «Гетьман Мазепа». Режисер разом з акторами намагаються підкреслити головну якість українського народу: надзвичайну силу духа. Все в цій виставі, від яскравих акторських образів до промовистої сценографії, несе потужну енергетику Січі-Хортиці та козацької звитяги. Між мріями про свою державу та політичними інтригами, мов червона оксамитова стрічка, в'ється історія кохання Івана Мазепи та Мотрі Кочубіївни. Але головним завданням постановників є відтворення історичної особистості гетьмана Мазепи во всієї багатогранності його натури. Ця вистава несе ідеї патріотизму та поваги до своєї Батьківщини.


Одним з відомих сучасних майстрів сцени, який звернувся до постановки вистави-біографії, заснованої на дослідженні творчого та життєвого шляху поета Сергія Єсеніна під назвою «Хуліган», є Сергій Безруков. Прем'єра вистави, що відбулася 3 жовтня 2013 року, набула особливого розголосу завдяки тому, що її драматичною основою стали маловідомі архівні документи та ранні твори Єсеніна, які по-новому віддзеркалили творче та особисте в образі поета.

Творці вистави в процесі пошуку виразних засобів дійшли висновку, що про Єсеніна можна розповісти зі сцени не тільки читаючи його вірші, а й за допомогою хореографії та вокального мистецтва. Тому постановником були об'єднані й синтезовані різні стилі та жанри мистецтва. У виставі звучать і ударні рок-композиції, і запальне танго, і ліричні балади та, навіть, балет. Отже, можна вважати, що надзавданням цієї вистави було знайомство з С. Єсеніним – не тільки як з поетом, але й із особистістю, пошук нового погляду на митця та, навіть, причини його самогубства.

Ще одним прикладом цікавої постановки вистави-біографії стала вистава театру «Співдружність акторів Таганки», присвячена 60-літньому ювілею Володимира Висоцького. Художній керівник театру та постановник вистави «ВВС (Висоцький Володимир Семенович)» Микола Губенко широко долучав вірші, пісні та факти біографії поета. Ця вистава не просто розповідає про Володимира Семеновича, а й відображає його як провісника життя цілого покоління. Його неординарне мислення, що відбивалося у творчості, змушувало глядача

по-новому осмислювати події в колишньому СРСР за часів тоталітарного режиму.

Підсумовуючи, можна дістатись висновку, що жанр вистави-біографії, як вид театрального мистецтва, сьогодні є дуже актуальним. Поряд з іншими сценічними формами він доповнює загальну картину пошуків сучасної режисури, яка намагається висловити власні творчі ідеї в різноманітних стильових напрямках. Ми можемо зробити висновок і про те, що жанр вистави-біографії дозволяє режисерам концентрувати увагу на глибокому розкритті життя видатних людей, які вплинули на мистецтво, історію, політику, що, в свою чергу, надає глядачеві досвід та відповіді на складні питання сучасного життя.



УЧАСНИКИ П'ЯТОГО ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КОНКУРСУ
З ТЕОРІЇ МУЗИКИ імені П. С. КРАВЦОВА

Наталія Болдуєва (Запоріжжя)
**«ГАРМОНІЯ – КОМПЛЕКС ЧИННИКІВ,
ЩО ЗАБЕЗПЕЧУЮТЬ ЦІЛІСНІСТЬ» (Т. Кравцов)**

Афоризм корифея українського музикознавства Тараса Кравцова можна назвати девізом Всеукраїнського конкурсу його імені, учасницею якого мені пощастило стати 2020 року. Цей влучний вислів вже в першому турі конкурсу вразив мене й надихнув на власну творчість – гомофонно-гармонічні обробки народної пісні; а в другому турі – став поштовхом до пошуку цілісності, яку забезпечує гармонія в циклі Т. Кравцова «Хорові акварелі».

Цикл «Хорові акварелі» «сміливо можна назвати шедевром сучасного мистецтва в зазначеному жанрі» (Г. Савельєва «Хорові акварелі»). Композитор обрав для свого циклу вірші українського поета Володимира Сосюри різних років, не дотримуючись якоїсь певної збірки. Простежується згрупування акварелей відповідно порам року, проте чіткого програмного слідування місяцям немає. З одного боку, композитор ніби занурюється у власний світ і абстрагується від буденності, а з іншого – передає красу буття, прагнення до щастя. На мою думку, звернення Кравцова до пейзажної лірики поета свідчить про ліричний склад його душі. Кожна мініатюра – зафіксована і яскраво виражена миттєвість, настроїв чи роздум композитора. Образність і мелодійність віршів поєднуються з романсовою ліричністю музики. Мелодичні лінії мініатюр сповнені терцієвими, секстовими висхідними інтонаціями, паралельним рухом терцій, інтонаційними «зїтханнями»...

Усі 12 акварелей дуже відрізняються за характером і різнобарвні за вибором засобів виразності. Ця різнобарвність закладена вже у самій назві «Акварелі». Невелике дослідження не спроможне вичерпати

всього різноманіття питань, які постають в музиці твору. Йдеться про спробу на прикладі аналізу лише однієї п'єси циклу – «Тіні» – розглянути особливості гармонічної мови композитора, її взаємодію з іншими засобами виразності.

Образ тіні, на мою думку, – це відтворення якоїсь таємничості та примарності. У змісті вірша поет вдало порівнює тінь зі сном. Сон – це занурення у внутрішній світ думок і почуттів, це щось нереальне, невловиме. Для відтворення такого особливого і піднесеного образу, композитор використав тільки жіночі тембри голосів – сопрано та альти. Доцільність цього пояснюється, на мою думку, бажанням уникнути деякої заважкості, тьмяності звучання, домогтися його прозорості.

Допомагає розкрити словесний зміст дуже яскрава і барвиста гармонічна мова, на мій погляд, дещо приближена до імпресіоністичного стилю. В ній відчуваються традиції Клода Дебюсі.

По-перше, – це вибір образів; назви мініатюр перекликаються з творами Дебюсі (Прелюдії «Тумани», «Гераса, що освітлюється лунним сяйвом»...).

По-друге, – переважає тональна нестійкість, зв'язок далеких тональностей (gis-moll – B-dur (11–14 тт) – a-moll (15–18 тт) – A-dur (19–22 тт) – gis-moll (23–30 тт)).

По-третє, – дуже цікаві гармонічні співзвуччя і велика кількість еліптичних зворотів із різних септакордів далеких тональностей. Ці септакорди не мають безпосередніх функціональних зв'язків, а з'єднуються на основі плавного голосоведіння й енгармонічної заміни звуків. Наприклад: неодноразове повернення до обернень D7 Сі-бемоль мажору без розв'язань (11–14 тт); еліптичний перехід його у П7 ля мінору з оберненнями без розв'язань (15–18 тт); обернення D, Ля мажору без розв'язання (19–22 тт). Таким чином, утворюється еліптичний ланцюжок із септакордів, які хроматично сповзають (від Сі бемоль мажору, через ля мінор і Ля мажор до повернення основної тональності – соль-дієз мінор).

Особливої виразності звучанню надає використання органного пункту у середніх голосах протягом усього твору: органні пункти – «мі» та «соль-дієз» (1–10 тт), «фа» і «ля» (11–18 тт), «мі» і «соль-дієз» на початку та в кінці твору. Органний пункт в цьому творі виконує дві свої основні функції: формоутворюючу й колористичну.

Формоутворююче значення – за рахунок використання тонічного органного пункту в першій та заключній частинах, що сприяє цілісності образу й завершеності форми. Колористична роль – через використання із тонічним органним пунктом одночасно органного пункту нижньої медіанти (VI ступеню). Цей другий органний пункт сприяє, на мою думку, посиленню відтворення невловимих, мерехтливих образів, що з'являються і зникають уві сні. З органним пунктом також пов'язана неоднозначність трактування деяких гармонічних явищ:

- тонічний акорд соль-дієз мінору може бути сприйнятий як VI7 (в 7–10 тт і 25–30 тт) у зв'язку з використанням органного пункту «мі» (VI ступінь) в одному із середніх голосів;
- тональна змінність – на основі витриманого органного пункту «фа» та «ля» еліптично поєднується декілька далеких тональностей – Сі бемоль мажор, ля мінор і Ля мажор;
- поліфункціональність;
- відсутність тоніки в чистому вигляді.

Цей невеликий та далеко невичерпний аналіз лише однієї мініатюри «Тіні», в порівнянні з іншими п'єсами циклу, дає підставу зробити висновок, що всі вони відрізняються за засобами виразності, образами і гармонічною мовою. Але саме гармонія робить кожен з цих мініатюр особливою та несхожою на твори інших композиторів. Гармонія допомагає яскраво у барвах передати образи, задум композитора і відповідає головній ідеї, закладеній у назву роботи: «Гармонія – комплекс чинників, що забезпечує цілісність».

Анастасія Задьора (Запорізьжя)

НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВЗАЄМОДІЇ ГАРМОНІЇ З ІНШИМИ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В «MESSA MEMORIA» М. І. ПОПОВА

В епоху сучасних інновацій і прояву модернізму в мистецтві ХХІ ст. зберігається висока потреба в жанрах духовної музики, здатної піднімати важливі філософські теми. Інтересом до цих жанрів позначена і в творчість запорізьких композиторів. Запорізька композиторська

школа вже має власні традиції та історію. Від 2012 року тут склався обласний осередок Національної спілки композиторів України. Серед семи його членів – заслужений діяч мистецтв України, композитор, хоровий диригент, викладач Микола Іннокентійович Попов. Діапазон його композиторської діяльності охоплює безліч жанрів: від симфонічних і вокальних творів до обробок українських народних пісень і музики до 69-и театральних вистав.

Окрему категорію складають хорові твори, де проявилися характерні риси творчості композитора, різноманітні пошуки та здобутки. Це Поема для хору, солістів та оркестру «Плакали Янголи» на вірші А. Матвійчука; «Господи, помилуй» для хору та камерного оркестру на канонічний текст. «Меса пам'яті» або «Messa memoria» – один із новітніх творів М. Попова. Це власна композиторська інтерпретація старовинного жанру духовної музики, яка, на мою думку, є важливим етапом у контексті виникнення та розвитку нових шляхів в українській хоровій музиці. Метою цього дослідження є виявлення місця ладо-гармонічної мови серед великого спектра засобів музичної виразності, що впливають на жанрово-стильові ознаки меси.

«Меса пам'яті» написана для солістів, мішаного хору та великого подвійного симфонічного оркестру з розширеною групою ударних інструментів та бас-гітарою. Вже сама назва містить провідну ідею твору. Це сповідь на основі особистих переживань та внутрішніх потрясінь, які залишили незабутній слід у душі автора. Поштовхом до створення меси стали трагічні втрати близьких друзів композитора – відомого запорізького звукорежисера Миколи Середи й талановитого режисера Запорізького театру імені В. Магара – Олександра Короля.

Прем'єра «Messa memoria» у чотирьох частинах відбулася 24 листопада 2018 року в Запорізькій обласній філармонії. А через рік, внаслідок ще однієї втрати найдорожчої людини – коханої дружини, були дописані ще дві частини. Так повністю меса побачила світ 2019 року. Духовному жанру меси віддавало творчу данину майже кожне нове покоління музикантів. Микола Попов по-новому переосмислює цей жанр. Подібно композиторам ХХ століття (Л. Бернстайну, Ф. Сікстену, К. Дженкінсу) він відступає від загальноновизнаних канонів і втілює власне розуміння жанру меси.

«Меса пам'яті» Миколи Попова написана на традиційний латинський текст, але, на відміну від класичної 5-частинної будови, вона складається з шести частин: № 1 – «Kyrie eleison»; № 2 – «Sanctus-ostinato»; № 3 – «Benedictus»; № 4 – «Lacrimosa»; № 5 – «Confutatis»; № 6 – «Agnus Dei».

У музичній драматургії твору велику роль відіграє внутрішній конфлікт. У ньому стикаються суб'єктивна лірико-драматична обривність крайніх частин і об'єктивна лірико-філософська сфера центральних. Середні частини меси начебто утворюють свій міні-цикл (№ 2–5), в якому розкриваються основні кульмінаційні моменти. Саме він є творчою лабораторією автора і основним носієм засобів виразності сучасної музики.

Самобутність М. Попова як композитора проявилася насамперед у майстерному синтезі канонічних стильових ознак жанру меси з джазом. Найбільш яскраво цей зв'язок втілено у другій частині – «Sanctus-ostinato», e-moll. Невипадковою є назва. Остинатний вступ оркестру на *t o.p.* у пунктирному й синкопованому ритмі зберігається протягом майже всієї другої частини й дублюється хором. На його тлі вимальовується головний лейтмотив – гостра, стрибкоподібна мелодія з зупинкою на дорійській сексті. Пружний ритм військового барабана (*tamburo militare*) створює джазову емоційну насиченість. Неймовірну напругу надає стилізована джазова гармонія: еліптичні ланцюжки септ- та нонакордів, акорди з побічними тонами: t_7, t_9, s_7 , гармонія VI ст. і натуральний VII₇, політональність, мелодико-гармонічна модуляція.

Третя частина «Benedictus», cis-moll, є розділом другої, що утворює контрастно-складову форму. В ній віддається данина класичним прикладам меси – звучить до-діз мінорне фугато. Але навіть в умовах поліфонічної фактури композитор вводить джазові елементи в гармонію: септакорди та їх обернення, еліпсис, нонакорд із секстою. Все це додає звучанню насиченості та колористичності.

Як композитор-мелодист М. Попов створює музику, яка легко запам'ятовується й точно передає всі відтінки почуттів та настроїв. Яскравим доказом цього є четверта частина «Lacrimosa», E-Dur. Лірико-трагічна і натхненна, вона втілює філософські роздуми над життям і смертю. Таємниче звучання від перших тактів створюють

своєрідні тембри віброфона, флейти та трикутника. В гармонії широко використовуються багатотерцієві акорди (терцдецимакord – t_{13}), зіставлення тональностей. Своєрідною лейтінтонацією всієї частини стає T_7 з лідійською квартою.

Кульмінацією «Messa memoria» є найбільш драматична п'ята частина «Confutatis», g-moll. Основна ритмічна формула оркестру побудована на t o.p., синкопах, різких акцентах і супроводжується чітким барабанним дробом. Зростаюча напруга характеризується поступовим збільшенням динаміки, розширенням фактури і дисонантною гармонією. Композитор використовує Zb_3^5 , квартакорди та квінтакорди з їх оберненнями. Наче нагадування про зловісний фатум звучить низхідний хроматичний рух акордів.

Таким чином, «Messa memoria» – це майстерний синтез класичних традицій і новаторських засобів музичної виразності. Серед них чи не найважливіше місце посідає гармонія, збагачена неакордовими звуками, альтераціями, еліпсисом та стилізацією джазового спрямування. Так по-новому відтворюється головна філософська думка твору – Вселенська молитва до Бога зі щирим проханням миру й щастя людині та всьому людству.

Наукове видання

МИСТЕЦТВО ТА ШЛЯХИ ЙОГО ОСМИСЛЕННЯ
В ДОСЛІДЖЕННЯХ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

Матеріали XX Міжнародної науково-творчої конференції
студентів та аспірантів, учасників П'ятого Всеукраїнського конкурсу
з теорії музики імені Т. С. Кравцова

Видання Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського

Відповідальний за випуск Жданько А. М.,
кандидат мистецтвознавства, професор
Редактор-упорядник Величко Ю. П.,
редактор редакційно-видавничого відділу
ХНУМ імені І. П. Котляревського

Комп'ютерна верстка О. Б. Мальцев

Підписано до друку 25.06.2020 р. Формат 60 x 84 1/16
Умов. др. арк. 4,9. Об. вид. арк. 5,1
Зам. № ЕП-0501211. Тираж 100 прим.

Видавництво «Естет Принт»
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6381 від 3.09.2018
тел.: +38 (050) 831-58-36

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Принт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилсева, 60*

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National
University of Arts



Kharkiv
March 26–27, 2020

of its cognizance in the researches of young
scholars: Theses of XX International
scientifically-artistic conference of students and
post-graduates, of the participants of
V All-Ukrainian competition in music theory named
after T. S. Kravtsov

Art and the ways