

European Journal of Arts

Nº 1 2021

European Journal of Arts

Scientific journal

№ 1 2021

ISSN 2310-5666

Editor-in-chief

Roshchenko Elena Georgievna, Ukraine, Doctor of art sciences

International editorial board

Izvekova Arina Nikolaevna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History
Kaplun Tatiana Mikhailova, Ukraine, Ph.D. of Philosophy in Art History
Karnitskaya Nadezhda Egorovna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History
Kubiak Antonina, Poland, Doctor of Philosophy in Art History
Malcoci Vitalie, Moldova, Doctor of art sciences
Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History
Smolina Olga Olegovna, Ukraine, Doctor of Cultural Studies
Yakonyuk Natalia Pavlovna, Belarus, Doctor of art sciences
Serebryakova Yulia Vladimirovna Ph.D. of Cultural studies

Proofreading

Kristin Theissen

Cover design

Andreas Vogel

Additional design

Stephan Friedman

Editorial office

Premier Publishing s.r.o.

Praha 8 – Karlín, Lyčkovo nám. 508/7, PSČ 18600

Email:

pub@ppublishing.org

Homepage:

ppublishing.org

European Journal of Arts is an international, German/English/Russian language, peer-reviewed journal. It is published bimonthly with circulation of 1000 copies.

The decisive criterion for accepting a manuscript for publication is scientific quality. All research articles published in this journal have undergone a rigorous peer review. Based on initial screening by the editors, each paper is anonymized and reviewed by at least two anonymous referees. Recommending the articles for publishing, the reviewers confirm that in their opinion the submitted article contains important or new scientific results.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Instructions for authors

Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the Premier Publishing s.r.o. home page at: <http://ppublishing.org>.

Material disclaimer

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the Premier Publishing s.r.o., the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

Included to the open access repositories:



© Premier Publishing s.r.o.

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission of the Publisher.

Typeset in Berling by Ziegler Buchdruckerei, Linz, Austria.

Printed by Premier Publishing s.r.o., Vienna, Austria on acid-free paper.

Section 1. Visual arts

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-3-9>

*Dolesko Svitlana Valerievna,
Postgraduate of Department of Art Expertise
National Academy of Culture and Arts Management, Ukraine
E-mail: s.dolesko@dakkkim.edu.ua*

ARTISTIC POTENTIAL AND ARTISTIC RESOURCE THROUGH THE PRISM OF THE COMPLEX OF TRADITIONAL UKRAINIAN CLOTHES

Abstract. The article considers the issue of artistic potential and artistic resource through the prism of the analysis of the complex of traditional Ukrainian clothing, which resonates with the challenges of modern scientific and artistic knowledge. Based on the interdisciplinary approach the primary methods to the understanding of the potential and resource of the national dress and its elements are comprehended. By following modern theoretical concepts, promising areas of scientific art prospects related to the study of traditional folk costumes, in particular, Ukrainian, are revealed.

Keywords: artistic potential, artistic resource, elements of folk costume, traditional Ukrainian costume.

The present day is determined by dynamic processes in all spheres of human life, there is an urgent need for qualitatively new views on established processes, concepts, and objects. This also applies to the sphere of the traditional culture of the Ukrainian people, an integral part of which is clothing. It reflects the worldview of Ukrainians, regional socio-cultural features, diversity of artistic and ethnocultural traditions.

After the fact of the independence of Ukraine, there is a remarkable tendency of turning to the traditions of dress of the Ukrainian people, which is a manifestation of nationality, patriotism, respect for the historical and cultural heritage of people.

The development of so-called ethnic patriotism possesses a particular relevance, which primarily

sees the psychological state of the nation, its national and ethnic identity, and self-identity. The last aspect is based on the respect and love of Ukrainians for traditional art, beliefs, values, norms, ideals. Its formation takes place in conditions of preservation of the native language, culture, respect for the own history, and the relationship to the own people.

However, over time, the following issues have arisen: expanding the range of uses of Ukrainian costume, which is not limited, among other matters, to wearing a set of clothes or its elements during public or family holidays.

In terms of the mentioned regard, the question arose about the actualization of understanding and coverage of new views on the existence of the clothing complex, or its individual elements in modern

times. This is relevant if we take into account the constantly growing interest of scientists, designers, and the general public towards Ukrainian costume not only in Ukraine but also in the world.

That is a reason why we focus on understanding the artistic potential and artistic resource of traditional Ukrainian clothing, which will strengthen the theoretical and practical testing of the studied phenomenon.

The issues raised in the article allow focusing the attention of scientists on the study as well as the formulation of acting concepts on the concept of artistic potential and its argumentative introduction to scientific art knowledge. The last issue is vital, as it will help to expand the range of theoretical understanding and cover a range of aspects related to the potential artistic prospects and resource components of traditional Ukrainian clothing.

The scientific approaches and concepts analyzed in the article testify to the active interdisciplinary approach to the conceptual apparatus defined in the presented research and allowed stating reasonably regarding insufficient attention to the raised subjects in the Ukrainian art knowledge. The actualization of art critics' understanding of the specifics of artistic potential and artistic resources as a subject of scientific research, on the example of the traditional clothes of the Ukrainian people, is indisputable.

The purpose of the article is to reveal the key approaches to understanding the artistic potential and artistic resource through the prism of folk costumes, in particular, traditional Ukrainian costumes.

We turn to the scientific theories and concepts of Ukrainian scientists, in particular, Anastasia Varyvonchyk to achieve the scientific goal.

At the same time, numerous scientific works are devoted to the study and research of history, types, regional and stylistic features of the dress, among which we should note the fundamental research of M. Bilan, Z. Vasina, N. Kaminska, O. Kosmina, T. Kara-Vasilieva, K. Mateiko, V. Naulko, T. Nikolaeva, G. Stelmashchuk. It is important to reveal the

concept of artistic potential on the example of the complex of clothes of the Ukrainian people.

For a clearer understanding of concepts such as "artistic potential" and "artistic resource," we turn to a dictionary interpretation of the mentioned concepts. Thus, the academic explanatory dictionary of the Ukrainian language interprets the word "potential" as "a set of all available means, opportunities, productive forces, etc. that can be used in any industry, area, sphere," "stock of something; reserve," "hidden abilities, forces for any activity that may occur under certain conditions." Also, we find the interpretation of the word "resource" as "stocks of something that can be used if necessary," "means, opportunity, which can be used if necessary" [1].

It should be emphasized that the theoretical understanding of the terms "potential" and "resource" has not been studied to date precisely in terms of art knowledge. The studied concepts are characterized by interdisciplinary scientific approaches.

Thus, the representatives of economic knowledge consider potential as "the intrinsic property of any object or its element, as a carrier of which manifests itself concerning the external environment." At the same time, scientists associate the modern interpretation of the concept of "potential" with such terms as "resource," "reserve." Scientists are unanimous that in this case, the potential embodies the real ability to use the resources that are available to perform tasks. Due to their opinion, the issue of determining the essence of potential is closely related not only to the definition of the object and subject of evaluation but also to the relationship between the concepts of "resource," "reserve," "opportunity," "result of an activity," "property," "ability," with which the potential is associated. As already noted, the potential is often identified with resources or their combination. Therefore, the set of resources is an integral part of the potential [2].

It is necessary to emphasize the importance of the sphere of culture, but also, accordingly, cultural capital and product in the system of economic poten-

tial and resources of states. In a certain context, the opinion of Ukrainian culturologist Olga Kopievska is quite correct, who, while researching cultural capital as a component of the modern state, emphasizes the decisive role of art and its creators, their unique and individual creative potential and resource. The researcher notes the importance of finding modern cultural and artistic practices for the effective preservation and promotion of unique folk, traditional, and characteristic artistic product for the Ukrainian people and Ukrainian culture [9].

The works of art critic Anastasia Varyvonchyk are important for revealing the topic. By communicating the issues of genesis, historical evolution, current state and trends in the arts and crafts of Ukraine, the Ukrainian researcher pays special attention to the disclosure of art as production, traditional folk embroidery as an element of modern production, costume as an artistic reflection of the style of the epoch [5; 6].

The theoretical approaches mentioned above do not reveal the topic of artistic potential as well as resources and are characterized by a certain shallowness concerning the concepts we have mentioned. Moreover, the interdisciplinary essence of theoretical approaches to the issues covered in the article requires the topic of a profound understanding of art theorists.

In the context of the interdisciplinary approach to the issues outlined in the article, we should emphasize the active attention of pedagogical science to the study of the potential and resources of folk costume. Thus, N. Goncharova, while researching the sacred symbolism of the Tatar folk costume, singles out its educational function. The scientist notes that the “pedagogical potential of the symbolism and ornament of the folk Tatar costume consists of its functions: cognitive (knowledge of the features of the costume, history, its ethnic-regional features); axiological (values, worldviews), sociocultural (formation of sociocultural activity, involved in the preservation, revival, and development of folk traditions, acquaintance with the cultures of other peoples); educational (comprehensive education and devel-

opment of personality, the formation of perception, imagination, aesthetic interests)” [8,73].

The scientist S. Belova turns to the understanding of the potential of traditional folk costume. The theoretical and methodological perspective of the research problem of S. Belova is connected with the historical-pedagogical and ethnocultural phenomenology of folk costume, its potential in the training of future teachers-designers. The scientist emphasizes the importance of studying and using the potential of traditional folk costume in the formation of research skills of future teachers-designers, which in turn will transform the idea of its resource capabilities and prospects [3].

Representatives of a pedagogical science while addressing the understanding of the role and importance of the national costume, its study, emphasize the importance of educational practices on a given topic, which according to scientists enhances the formation of national self-knowledge among the primary school audience. Scientists based on the results of thorough research have concluded that the study of the national costume, its elements has a huge potential in the formation of national identity. A practical approbation of the problems conceived by scientists-lecturers allowed to develop and implement the author’s program “National Costume,” the practical significance of which is indisputable and can be used within professional activities by scholars of additional and general education [12, 4].

The potential and resource of the elements of the national costume is the object of attention of scientists who study folk art. In particular, scholars who study the Chuvash folk costume note the priority of preserving and reflecting the aesthetic foundations of traditional costume when creating a stylized modern outfit. According to scholars, “the national costume, which has developed over one and a half thousand years, is rich and diverse in ethnic forms, reveals deep ties with the history of the people. Chuvash folk costume is not a matter of the past. At the beginning of the third millennium, it continues to develop, arouse special interest in society, artists, folk artists,

researchers, culturologists, scholars, designers. It is important to preserve the national costume not only in its festive function, we must have invaluable collections as everyday clothing” [7, 125–126].

The presented above arguments deliver us the right to state the active attention of foreign scholars, representatives of pedagogical thought, to the role and importance of the national costume. An important role belongs to educational practices and technologies, the logical implementation of which allows the subject to form not only the necessary knowledge but also to identify the own art potential and resource.

Thus, it is obvious that the concept of artistic potential intersects with the concept of the artistic resource. The latter embodies all the richness of the material manifestation of individual elements and the whole complex of clothing, as well as the intangible plane of clothing, which includes the traditions of manufacture and wearing.

The essence of artistic potential is in the scientific-artistic or popular science reading of a particular element of clothing, or the whole complex and the gradual interpretation and application of it following modern social needs.

The content of artistic potential and the diversity of the artistic resource of the outfit is revealed by T. Nikolaeva in her fundamental work “History of Ukrainian costume.” According to the researcher, “the expressiveness and functionality of the Ukrainian costume were achieved through the use of various materials, simplicity and sophistication of structures and forms, the richness of species, techniques and compositions of ornaments and decorations, unity of constructive, technological and artistic techniques. An integral feature of the Ukrainian traditional costume is its complexity” [13, 6].

The author of this study sees the application of the potential of the complex of traditional clothing, primarily in ensuring the preservation of the reputation of the Ukrainian nation in the world. In the conditions of active globalization processes, the blurring

of not only economic and geographical borders, but also, first of all, cultural ones is noticeable.

In other words, there is a gradual weakening of the national self-identification of Ukrainians, as well as other nations. This is facilitated by the crisis in the economy, which leads, in particular, to an increase in the number of Ukrainians leaving their homeland to improve their living conditions.

In this case, the artistic potential of the Ukrainian costume acquires a patriotic and unifying color. Of course, today we see a fragmentary use of elements of clothing, for example, during festive events. However, this is not enough while taking into account the potential inherent in the costume as a unique phenomenon of Ukrainian culture.

Applying the potential of the costume is extremely important in this vector because the costume of Ukrainians is especially valuable from an artistic point of view. It embodies a variety of traditional techniques of decorative and applied arts. Accordingly, if Ukrainians present not only at home but also abroad a set of clothes in the form that is devoid of elements of kitsch, with regional characteristics – one can succeed in promoting the artistic component of the costume.

First, we are talking about the introduction of a dress code, which provides for the use during calendar holidays, events with the participation of leaders of state and representatives of diplomatic missions in Ukraine and abroad, namely the complex of clothes, in all its traditional manifestations.

Thus, the use of the artistic potential of the costume in combination with the patriotic context, through the presentation of a number of artistic techniques used in previous centuries and now continue to be utilized by masters of decorative and applied arts of Ukraine. The mission of artistic potential is more than promising and strategically important due to the external representation of Ukrainian culture and art in the world, among which special attention is paid to elements of traditional Ukrainian clothing, namely weaving, embroidery, beadwork, beating, leather, and

metalwork. With the help of these techniques that certain elements of the outfit were created.

Their list and functional purpose researchers characterize as follows: the main components of the complexes of clothing were underwear, waist (thigh), chest, and outerwear; hats, belts, detachable jewelry, and shoes played a special role in the complex. Each of the components fulfilled its purpose, differing in material, construction, ornamental and color solutions, decoration, as well as the way of wearing and connecting. The details of the costume varied depending on different everyday situations, the nature of work, customs, rituals, season. On especially solemn occasions (for example, at a wedding) the whole complex was dressed, while acting as an important social indicator, emphasizing the property and family status of a person, age, nationality, regional characteristics" [13, 6].

The artistic resource in the context of traditional Ukrainian clothing includes some of its elements and their ornaments, forms, method of manufacture, and wearing. Each item of clothing has its own definite and inviolable place, stable features in the field of spiritual values of the people.

An analysis of the fashion collections of Ukrainian designers shows that over the past few years the tendency to create a new collective artistic image of folk costumes has increased. However, masters of decorative art (especially embroidery) try to preserve the main element of the Ukrainian costume – an embroidered shirt in the traditional authentic form. This is a kind of reaction to the attempt to save the ethnic self-identification in the context of globalization. However, the creation of new artistic images of folk costumes is a natural process. In this case, the use of such a resource is seen through the latest reading.

For example, traditional beaded jewelry is relevant, among which – gerdany, cryzy, sylyanky. Their traditional shapes and ornaments (mostly geometric) in terms of resourcefulness can be used by modern clothing designers. In particular, as prints

on clothes – both integrally (form + pattern of ornaments), and their separate elements.

Also, a capacious resource is the forms of types of clothing that should be successfully adapted to other areas of the creative space. For example, a wreath worth using is a traditional girl's headdress or an edge belt due to its shape and ornamental filling. The wreath is an actively researched object of Ukrainian researchers and its significance is considered mainly in the context of Ukrainian rituals. The wreath in its modern practical use is understood as one of the most common elements on which the artistic image of the Ukrainian folk image of the XXI century is based.

Ukrainian artists and photographers, and especially the younger generation of artists, should pay more attention to the artistic resource of the costume. After all, the art of painting, graphics, and photography regularly needs qualitatively new ideological content, unique creative solutions. Therefore, it will be extremely successful to use the resources that traditional Ukrainian clothing holds.

Reading in the language of painting or photography of individual elements of the costume as the center of the composition, the essence of the ideological idea of the artist or photographer may be in demand. For example, a plahta (handmade Ukrainian cotton or wool fabric) or its ornament, earrings, or corals as a full-fledged art object. Nevertheless, read from a new angle.

Therefore, the analysis allows us to draw the following conclusions. The knowledge and materials acquired by scientists during the study of Ukrainian folk clothing is an important source for various fields of activity and requires the latest views, one of which is the concept of artistic resource and potential through the vision of traditional Ukrainian clothing.

The artistic potential and resource of traditional Ukrainian clothing are undoubtedly significant due to the need to represent Ukrainian traditional clothing in the world. Effective use of modern artistic practices to promote Ukrainian traditional clothing and its elements is a powerful resource for establishing

intercultural dialogue. An active artistic resource, through the practice of popularizing the elements of Ukrainian traditional clothing, allows outlining the fundamental values, norms, patterns of behavior, basic meanings, and life guidelines of the Ukrainian reality.

The use of artistic resources and potential by artists and designers is valuable. Today it is extremely necessary for politicians and cultural figures, for the professional education of art critics, historians, and masters of decorative and applied arts.

It is extremely important for the patriotic and aesthetic education of the new generation of Ukrainians – both those who live in Ukraine and representatives of the Ukrainian diaspora in the world.

For modern designers, the appeal to the traditions of creating a national costume becomes

a source of inspiration in the modeling of the modern fashion. Modern fashion designers seek to understand the origin and meaning of patterns, to preserve the value of handicrafts and natural materials.

Thus, the study of artistic potential and artistic resource through the prism of folk costumes, in particular, the Ukrainian traditional one possesses different approaches and concepts. For art knowledge, it is important to appeal to a clearer understanding of the concept of “art potential” and “art resource,” the author’s concepts of which would allow formulating strategic goals and priorities for preservation clearly, development and promotion of not only traditional folk costumes and its elements but also an art product in general.

References:

1. The academic explanatory Ukrainian language dictionary (1970–1980). Retrieved from: URL: <http://sum.in.ua/> (in Ukrainian).
2. Bachevskiy B. E., Zablodskaya I. V., Reshetniak O. O. The enterprise’s potential and development: textbook. – Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury, 2009. (in Ukrainian).
3. Belova S. N. The traditional folk costume potential in the far-reaching teacher-designers research skills formation during the university condition. Online journal Naukovedenye. – No. 6. 2014. Retrieved from: URL: <http://naukovedenie.ru/PDF/181PVN614.pdf> (in Russian).
4. Bilan M. S., Stelmashchuk G. G. Ukrainian order. – Lviv: Feniks 2000. (in Ukrainian).
5. Varyvonchuk A. V. The apparel such as the artistic reflection of the style of the era. Visnyk Kyivskogo natsionalnogo universytetu kultury i mystetstv, – 20. 2009. – P. 25–32. (in Ukrainian).
6. Varyvonchuk A. V. The artistic industries of Ukraine: the genesis, the historical evolution, the current condition and trends: the monograph. – Kyiv: Lira-K, 2018. (in Ukrainian).
7. Vasileva R. M., Voronova Z. I., Bykova I. V. The development and preservation forecasts of the Chuvash national costume. Symvol nauky, – 12. 2015. – P. 123–126. Retrieved from: URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perspektivy-razvitiya-i-sohraneniya-chuvashskogo-natsionalnogo-kostyuma> (in Russian).
8. Goncharova N. A. The Tatar folk costume sacred symbolism as the upbringing child tool. Psichologicheskie i pedagogicheskie osnovy intellektualnogo raziytia. Ufa: AETHERNA, 1, 2018. – P. 72–75. Retrieved from: URL: <https://aeterna-ufa.ru/sbornik/NK-PP-78-1.pdf#page=72> (in Russian).
9. Kopyyevska O. R. The cultural capital as a component of modern state. Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadrov kultury i mystetstv, – 1. 2016. – P. 17–21. Retrieved from: URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2016_1_6 (in Ukrainian).
10. Mateiko K. I. The Ukrainian folk apparel. – Kyiv: Naukova dumka, 1977. (in Ukrainian).
11. Mateiko K. I., Sydorovych S. Y. The modern clothing elements usage in the modern apparel. Narodna tvorchist ta etnografiya. – Kyiv: Naukova dumka, – 2. 1963. – P. 14–20. (in Ukrainian).

12. Minsabirova V.N., Garaeva A.A. The national costume study by students in the additional education system as the forming national identity tool. *Evrasiyskoe nauchnoe obedinenie*, – 6–6(64). 2020.– P. 444–448. Retrieved from: URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=43161616> (in Russian).
13. Nikolaeva T. O. The history of Ukrainian apparel.– Kyiv: Lybid. 1996. Retrieved from: URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0002302> (in Ukrainian).
14. On the essence of the “potential” concept. Retrieved from: URL: <http://sum.in.ua/s/potencial/> (in Ukrainian).
15. On the essence of the “resource” concept. Retrieved from: URL: <http://sum.in.ua/s/resurs/> (in Ukrainian).
16. ShcherbiyG. The Ukrainian traditional apparel and modern modeling. *Narodna tvorchist ta etnografiya*.– Kyiv: Naukova dumka,– 4. 1978.– P. 79–81. (in Ukrainian).

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-10-14>

*Kotlyar Evgenij Aleksandrovich,
Candidate of Art Studies (PhD), Professor,
Department of Monumental Painting,
Kharkiv State Academy of Design and Arts, Ukraine
E-mail: eugeny.kotlyar@gmail.com*

*Wang Min,
Associate Professor, deputy Director
of the Department of Normal Education,
City Vocational College, Liuzhou, China
E-mail: tonglingwangmin@sina.com*

THE ICONOGRAPHY OF THE DONOR RANK IN THE MURALS OF THE BUDDHIST TEMPLE COMPLEX OF DUNHUANG

Abstract. The article is devoted to identifying the iconography of portraits of donors in the murals of the Buddhist complex of Dunhuang caves. It were revealed the characteristic features of the male and female donors figures representation.

Keywords: iconography, donor portrait, Dunhuang, frescoes, canon.

*Котляр Евгений Александрович,
кандидат искусствоведения, профессор
кафедры монументальной живописи,
Харьковская государственная академия дизайна
и искусств, Харьков, Украина
E-mail: eugeny.kotlyar@gmail.com*

*Ван Минь,
Доцент, зам. директора департамента
педагогического образования,
Городской профессионально-технический институт
г. Лючжоу, Китай
E-mail: tonglingwangmin@sina.com*

ИКОНОГРАФИЯ ДОНАТОРСКОГО ЧИНА В РОСПИСЯХ БУДДИСТСКОГО ХРАМОВОГО КОМПЛЕКСА ДУНЬХУАН

Аннотация. Статья посвящена выявлению иконографии портретов жертвователей в стенописи китайского буддистского комплекса пещер Дуньхуана. Определены характерные особенности художественной репрезентации мужских и женских фигур донаторов.

Ключевые слова: иконография, донаторский портрет, Дуньхуан, фрески, канон.

Иконографические каноны китайского буддизма, основанные на индуистской традиции, формировались на новой культурно-философской почве, где важную роль играли местные культурные традиции. Эти особенности ярко проявились во фресковой живописи храмового комплекса пещер Дуньхуан (IV–XIV вв.), введенном в Китае на Великом шёлковом пути. Одной из характерных черт этих росписей было внимание художников к фигуративной живописи, как сакральным, так и светским сюжетам. В ходе создания образов буддистского пантеона и изображения исторических персон, в частности, многочисленных жертвователей, была разработана определенная иконография образов, которая представляет собой регламентированную систему отображения персонажей и сцен [3].

Портреты донаторов были отражением общественно-политических, культурных и художественных процессов Китая периода Средневековья, демонстрировавших изменения в жизни Дуньхуана за всю его тысячелетнюю историю. Они представляли собой изображения реальных людей разных слоев общества и их окружения, известных своими религиозными заслугами, которые гармонично сочетаются с сакральными сценами в росписях, несут идеологическое значение, подчеркивают идею преимущества благочестия одного рода [7, 91–93]. Среди них выявлены представители правящей династии и аристократии, местные правители и их жены, иностранные послы и купцы, военачальники, солдаты и чиновники, ученые, фермеры и ремесленники, монахи и миряне, а также отдельные семьи [6, 10–14].

Во фресках Дуньхуана отображением духовности персонажа были поза фигуры и пропорции тела. В репрезентации донаторских портретов большое внимание уделялось системе пропорционирования фигур, которая прошла несколько исторических этапов своего формирования: 1) в период правления Шестнадцати царств, Северной Лян (366–439) и Северной Вэй

(439–534) характерно изображение невысоких фигур полной комплекции; 2) времена поздней эпохи династий Северная Вэй и периода Западная Вэй (535–556) отмечены изяществом и утонченностью в изображении фигур, а также двумя противоположными тенденциями: искажением пропорций тел сакральных фигур буддистского пантеона (нарочитое утончение) и стремлением к реалистичности в светских изображениях, в частности, в донаторском цикле; 3) в период Северной Чжоу (557–580) и династии Суй (581–618) изображения людей отмечены реалистичными пропорциям тела; 4) в эпоху Тан (618–906) мастерство передачи реалистичности донаторских портретов достигает наивысшего уровня. Данная тенденция сохранилась далее во времена Пяти династий (907–923) [6, 234], период Северной Сун (960–1035) [5], Восточной Ся (1036–1226) и Юань (1227–1368) [1, 127–128].

Наряду с развитием пропорционирования фигур, вариативность человеческих поз оставалась довольно ограниченной. Китайские мастера Средневековья использовали профильные, трехчетвертные и анфасные изображения. В трактовках сакральных образов Будды и бодхисаттв часто применяли торжественную анфасную позу. В светских сюжетах, особенно в портретах донаторов, предпочитался трехчетвертный поворот фигуры.

В эпоху Западная Вэй стремление к реалистичности воплотилось в выборе позы в профиль, что позволяло более точно передать черты лица человека: форму носа, глубину посадки глаз и другие особенности внешности конкретной исторической личности.

Четкая иконографическая система изображений вырабатывается в эпоху Тан: увеличивается масштаб фигур, портреты перемещаются из нижнего регистра на центральную часть стен коридора у входа в храм. Фигуры донаторов изображают в молитвенной позе с цветками в руках, обращенными к центральному образу Будды [1, 98]. В более ранние периоды изображения

донаторов занимали нижний регистр стенописи, будучи небольшого размера. Такое местоположение, масштаб фигур, мастерство художников и техника фресковой живописи не способствовали тщательному моделированию фигур, гибкости в трактовке поз и жестов. Именно в эпоху Тан портреты донаторов становятся парадными. Если раньше важным было указание имени дарителя и акцентирование на его добродетели, то теперь на передний план выходит не только индивидуализация, но и репрезентативные задачи портрета, общее впечатление от образа портретируемого. Большое внимание уделяется тщательности изображения костюма, украшениям и деталям одежды. Фигуры донаторов приобретают каноничность в трактовках поз и жестов, канонизируются и изображения мужских и женских образов.

Индивидуальные портреты мужчин-донаторов мастера представляли в небольшом трехчетвертными повороте фигуры с отставленной назад ногой, что создавало эффект плавного движения. Руки изображались изогнутыми в локтях, где одна рука прикасалась к груди, а другая – немного отодвигалась от корпуса. Такая поза рук создавала эффект незримого обращения донатора к божеству или своему визави, а также ощущение диалога во время мерного и неторопливого движения. Обозначенные жесты рук добавляли образам динамизма и легкости [7]. В групповых мужских портретах встречались примеры с широко раскинутыми руками центральной фигуры жертвователя.

В гротах с образцами ранней живописи (эпоха Северной Вэй) появлялись портреты женщин-жертвователей в трехчетвертном повороте с согнутыми в локтях руками, напоминавшими движения танца. Такая поза была характерной для женщин неаристократического круга. В то же время, для женщин-донаторов высшего сословия типизированным изображением стал непринужденный трехчетвертной поворот, демонстрировавший прямую осанку и величавость [6, 235].

Характерной деталью женских портретов также становятся согнутые в локтях и прижатые к телу руки с ладонями на уровне сердца. Такая поза позволяла художникам подробно передавать детали национальных и парадных костюмов. Не только в единичных, но и в групповых портретах женщин-донаторов эта поза сохранялась неизменной.

Важное значение в изображениях сакральных персонажей и светских портретов отводилось выражению внутренних чувств героя через трактовку глаз и формы бровей. Китайские мастера накопили богатый опыт в умении выразить большое спектр эмоций: счастье, гнев, приветливость и радость [4, 351], что особенно видно на примере изображения лиц и форме глаз, которые соответствовали определенному канону: «радостный» тип напоминает форму рыбы (построен на основе сочетания двух дугообразных линий); «задумчивый» имеет форму серпа Луны (верхнее веко имеет вид горизонтальной линии, а в центре глаза изображена половина зрачка); «добрый» имеет форму лука (верхнее веко в форме дуги, нижнее – натянутая тетива); «сердитый» тип предусматривал круглые глаза и сдвинутые брови; «печальный» тип глаз имел треугольную форму [1, 135–137].

Традиции моделирования глаз и передачи черт лица развивались долго и неравномерно. В эпоху династии Северная Вэй изображения людей схематизировались: лицо создавалось широкой контурной линией, которая шла от верхнего века через боковую часть носа на скулу, глаза приобретали миндалевидную форму. Они не отражали эмоций персонажа, но становились выразительными за счет подчеркнутой линейности, характерной для средневековой живописи Китая. В эпоху Северной Вэй преобладал одинаковый контур, усиливавший декоративность. Форма трактовалась схематично, а драпировки, закрывавшие лишь половину фигуры, скрывали анатомические особенности. Объем тканей моделировался контуром. Схема изображения лица персонажа, возникшая в эту

эпоху, перенеслась и во времена Западной Вэй, но применялась лишь в изображениях сакральных образов. Портреты донаторов в это же время имели силуэтный и плоскостной характер с условной детализацией. Но в поздний период Западной Вэй эта традиция меняется – появляется тенденция к моделированию объемной формы и стремление к передаче эмоционального состояния.

В эпоху Северной Чжоу происходит отход назад к условности и контурной схематизации образов, в частности лиц, которые изображены с помощью двух одинаковых по длине и толщине полос – черной и светлой. Такой прием был применен для моделирования объемной формы, что привело к определенной декоративности и экспрессивности изображений.

За время правления династии Суй передача лица персонажей перешла от условности к изысканной сдержанности. Наблюдается отсутствие объема в моделировке фигур, их окрашенность в локальный темный цвет, в то время как черты лиц моделируются тонкими белыми линиями.

Наиболее искусное владение линией, мастерство и вариативность в изображении глаз достигается в эпоху Тан. Жесты, позы и мимика персонажей приближаются к реалистичности. Художникам удается передать богатую гамму эмоций. Важную роль в это время играет индивидуализация, для передачи которой мастера ис-

пользуют весь арсенал линейного рисунка. Ярким примером многообразия в создании образов и передачи различных эмоций является роспись известного грота 220, где представлены император в сопровождении иностранных послов.

Начиная с эпохи Тан, мастера стремятся передать в портретах донаторов богатство эмоций и индивидуальных характеристик. В эпоху Пяти династий, Северной Сун, Восточная Ся и Юань живописная традиция и искусная линейность получают дальнейшее развитие в разработке эмоционального состояния персонажей, в то время как каноничность поз и жестов донаторов осталась практически неизменной [5, 9–14].

Во все периоды стенописи Дуньхуана иконография донаторского чина демонстрирует мотив молитвенного обращения к божеству. Если период Тан отмечен расцветом китайских художественных традиций, то позже, когда Дуньхуан подпадает под влияние не ханских правителей (уйгурцы, турфанцы, монголы) [2], это отразилось, прежде всего, на характере костюмов, орнаментации, атрибутики донаторских портретов [4]. Но все иностранные влияния объединяются в одно мультикультурное пространство Дуньхуана, где выработанная иконографическая система стала объединяющей основой широкого многообразия портретов представителей разных этических групп и социальных слоев средневекового общества Китая.

Список литературы:

1. Czin' Mej. Stenopis' peshcher Dun'nuana dinastii Tan. Dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.04. – М.: MGHPU im. S. G. Stroganova, 2004. – 212 s.
2. Forte E. Images of Patronage in Khotan. Buddhism in Central Asia I Patronage, Legitimation, Sacred Space, and Pilgrimage. Ed. By C. Meinert, H. Sørensen. LEIDEN. [Electronic resource] URL: <https://brill.com/view/book/edcoll/9789004417731/BP000003.xml/> (Access date 28/12/2020).
3. Digital Dunhuang. [Electronic resource] URL: <https://www.e-dunhuang.com/index.htm/> (Access date 03/01/2021).
4. Dunhuang Art – Through the Eyes of Duan Wenjie. Indira Gandhi National Center of the Arts. New Delhi: Abhinav Publications. 1994. – 456 p.
5. Sørensen H. Donors and Image at Dunhuang: a Case Study of OA 1919,0101,0.54. Buddhist Road Dynamics in Buddhist Networks in Eastern Central Asia 6th-14th Centuries. Buddhist Road Paper 4.1.

- 2019.– P. 3–25. [Electronic resource] URL: <https://omp.ub.rub.de/index.php/BuddhistRoad/catalog/download/121/107/621-3?inline=1/> (Access date 24/12/2020).
6. The Art Treasures of Dunhuang. The Centuries of Chinese Art from the Mogao Groettes. Dunhuang Institute of Cultural Relics. Joint Publishing Co., Honcong Lee Publishers Group, Int., – New York. 1981.– 254 p.
 7. 张培君. 敦煌藏经洞出土遗画中供养人图像初探 Чжан Пейджун. Предварительное исследование изображения донаторов на фресках Дуньхуана // Журнал исследований Дуньхуана.– № 4. 2007.– С. 91–97.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-15-19>

*Kukil Nataliya Aleksandrovna,
graduate student of the Department of Theory and History of Art
The National Academy of Fine Arts and Architecture (Kiev),
E-mail: nataliyakukil998@gmail.com*

MONUMENTAL WORKS OF HRYHORIY SINITSYA IN THE "FLOROMOSAIC" TECHNIQUE (1970S – 1980S) IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN STYLE FORMATION

Abstract. The article examines the preconditions for the creation of monumental works in the "floromosaic" technique in the works of G. Sinitsya. The ideological-thematic, artistic-figurative and stylistic features of mosaics are investigated. The analysis of the artist's most iconic works in the new monumental technique is given.

Keywords: "floromosaic", folk art, monumental art, national style.

*Кукиль Наталия Александровна,
аспирантка кафедры теории и истории искусства
Национальная академия изобразительного искусства
и архитектуры (Киев)
E-mail: nataliyakukil998@gmail.com*

МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГРИГОРИЯ СИНИЦЫ В ТЕХНИКЕ «ФЛОРОМОЗАИКИ» 1970–1980-Х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ СТАНОВЛЕНИЯ УКРАИНСКОГО СТИЛЯ

Аннотация. В статье рассматриваются предпосылки создания монументальных произведений в технике «флоромозаики» в творчестве Г. Синицы. Исследуются идейно-тематические, художественно-образные и стилевые особенности мозаик. Дается анализ наиболее знаковых произведений в новой монументальной технике художника.

Ключевые слова: «флоромозаика», народное творчество, монументальное искусство, национальный стиль.

Григорий Иванович Синица (1908–1996) – выдающийся украинский художник-монументалист, воспитанник школы М. Бойчука (1930-е годы). В своём творчестве остался верным идее Учителя – создавать современное национальное искусство. За верность «бойчукизму» был наказан десятилетиями непризнания, обвинениями в «формализме» и «национализме». Только с утверждением

независимости Украины Г. Синица в 1992-м году был награждён Государственной премией им. Т.Г. Шевченка, званием заслуженного художника Украины, а его творчество признано великим достоянием украинской культуры.

Михаил Львович Бойчук (1882–1937), профессор первой Украинской Академии искусств (1917), основатель мастерской монументальной

живописи, создал школу с уникальной методикой подготовки будущих художников-монументалистов. Стремясь к обновлению украинского искусства, заложил основы полноценного национального стиля, в котором объединились эстетические и изобразительные качества древнего искусства (византизированной украинской иконы, фресковой живописи эпохи Проторенессанса, народного традиционного искусства), с новейшими европейскими течениями и стилями, в особенности – модерном с его идеей синтеза искусств. Главной чертой национального стиля была монументальность – как характеристика нового пластического языка.

Г. Синица в своём творчестве не только наследовал, но и творчески развивал принципы «школы». В годы хрущёвской «оттепели» с повсеместным интересом к проблемам национальной культуры, стремлением к возрождению монументального украинского стиля, художник обосновывает теорию колоризма, в которой определяет цвет одним из основных факторов определения национального в живописи. Г. Синица реализовал на практике свою теорию, создав со своими соратниками, художниками-шестидесятниками А. Горской, В. Зарецким, Г. Зубченко, Г. Марченко, цикл мозаичных панно в оформлении школы № 5 в Донецке (1965–1966). Он говорил: «Как художник, я хотел монументальную культуру М. Бойчука умножить на народную колористическую культуру и создать новую современную монументальную живопись» [3; 4].

С 1970-х годов Г. Синица работает в новой, изобретенной им монументальной технике, которую он назвал «флоромозаикой». Её возникновение было веянием времени, когда художники в поисках нового, современного языка искусства расширяли палитру средств художественной выразительности. Мастер использует косточки плодовых деревьев, камыш, кукурузные стебли, каштаны, желуди, кедровые и сосновые шишки, солому – более четырнадцати видов природных материалов, сочетая их

естественную окраску с яркими, локальными пятнами темперы или гуаши. Мастер пояснял: «Сама природа – монументальный материал, она – первоисточник. Художник умножает ее на свой разум, эмоции, делает ее другой природой – искусством» [2, 13]. Флоромозаики Г. Синицы, выполненные на древесно-стружечных плитах, предназначались для интерьерного экспонирования: объединяли монументальность в воплощении тем, декоративность техники исполнения – с мобильностью, возможностью к перемещению в пространстве.

Техника «флоромозаики» близка по средствам и технологии народному творчеству: до наших дней на Украине сохранились традиционные техники в украшении жилья, мебели, предметов быта и труда (резьба по дереву, плетение из лозы, инкрустация соломой и т.п.). Новая техника отличалась от известных декоративных техник (инкрустации, интарсии), в которых поверхность набранных различных по текстуре, фактуре материалов выравнивалась, полировалась. Это не отвечало требованиям Г. Синицы. Ему было важно сохранить все физические и эстетические свойства материалов: матовый блеск и рельефную бугристость плодов каштана или округлую прямолинейность стеблей кукурузы. Благодаря сочетанию разнофактурных материалов и гладкой поверхности пятен фона он создавал панно, имевшие качества собственной пространственности. Это давало возможность их интеграции в архитектурное пространство интерьеров для воплощения синтеза монументальной живописи и архитектуры. Об этом говорил В. Фаворский: «Всякое пространственное произведение искусства не относится к одной области чувств, а организует материал и для зрения, и для осязания, и для двигательных моментов восприятия, и в этом заложена возможность участия художественного произведения в нашей жизни и организация произведениями искусств нашего практического пространства» [4, 309].

Одной из главных тем монументального творчества Г. Синицы была тема исторической

памяти, духовного и культурного наследия украинского народа. В мозаичных панно в технике «флоромозаики» художник стремится к мифопоэтической трактовке исторических событий, близкой к народному мировосприятию. Уже первая работа Г. Синицы – флоромозаика «Байда», 1968 (120 × 100), посвящённая герою казаку, подвиг которого воспевался в украинских думах, продемонстрировала высокие художественно-выразительные возможности новой техники. Мощная энергетика, стремительность всадника в его неудержимом порыве к победе, передача кульминационного момента – мгновения перед выстрелом, определяют художественный образ произведения. Этому подчинены все средства выразительности. Стилизованное конструктивно-геометрическое изображение Байды определяется формой стрелы, направленной вперед. Эта форма повторяется, усиливается в изображениях руки казака, стрелоподобных изгибах его плаща, в гриве лошади, развевающейся на ветру. Фигура всадника в красно-коричневой одежде, с синим щитом на боку выразительно прочитывается на контрастном цвете тёмно-вороного коня, на фоне золотистого кружения воздушных потоков в пространстве картины. Художник деталями, соответствующими исторической эпохе: одеждой казака, его оружием, богатой сбруей коня, выявляет в нем прототип «Байды» – первого казацкого гетмана, основателя Запорожской Сечи, легендарного князя Дмитрия Вишневецкого, прославившегося храбростью и отвагой. Народный фольклор «окрестил» его «байдой»: так называли казаков, прошедших посвящение на мудреца. В своем произведении Г. Синица объединил образ украинского фольклорного героя с его историческим прототипом, создав непреодолимый в стремлении к победе образ воина-казака. В мозаичном панно мастер использовал только природные материалы с их естественной окраской: листья камыша – земля; плоды каштанов – тело лошади; украшения сбруи, орнаменты плаща – косточки вишен; лицо

героя, его боевой лук, сабля, фон – пластины деревьев различных пород.

Теме подвига во имя свободы и счастья родного народа, теме самоотверженной борьбы посвящены и другие произведения мастера в технике «флоромозаики»: «Поединок», 1970, «Прометей», 1972, «Скифы», 1974, «Кожемяка-победитель», 1980, воплотившие кульминационные, эмоционально насыщенные моменты действия. Художник постоянно совершенствует свой творческий метод, развивая живописно-конструктивные возможности монументальной композиции, обогащая художественные образы и расширяя палитру средств выразительности. В мозаичном панно «Поединок», 1970 (200 × 100) углубляется, по сравнению с одноплановостью «Байды», картинное пространство: борьба богатыря с могучим туром изображена на первом плане, на широкой полосе земли, украшенной орнаментально-декоративными цветами; далёкие холмы Днепра, своим рисунком несколько напоминающие «иконные горки», определяют второй план картины. Контрасты цветов ярко выражены: бело-голубые одежды героя резко выделяются на широком пламенеющем красно-охристом пространстве фона, создавая напряжённый колорит, воплощающий могучую страсть и безудержную волю к победе. Однако, украшая изображение дикого тура декоративными вставками в виде розеток и ромбов, мастер придал работе фольклорные интонации. В этом панно Г. Синица прибегает к подкраске природных материалов: одежда русича, выложенная листьями камыша, окрашена в бело-голубые цвета, а фон из деревянных пластин – в тональные оттенки красного и оранжевого. Этот приём повторяется и в мозаичном панно «Кожемяка-победитель», 1980 (197 × 160), посвящённому герою народных сказаний времен Киевской Руси Никите Кожемяке, победившему печенежского богатыря. На картине изображён острый момент смертельной схватки, когда предводитель русского войска Кожемяка круговым движением поднимает врага

вверх и тот, предчувствуя свою гибель, беспомощно повисает на плечах героя. Его красные шаровары за спиной Кожемяки представляются огненными крыльями победы. Круговые вихри, выходящих из земли, наполняют богатыря животворной силой и, многократно увеличиваясь, превращаются в орлов, олицетворяющих в народных думах и сказаниях защитников родной земли. Для достижения максимальной пластической выразительности образа героя-победителя художник нарушает привычные законы перспективы, изображая фигуры воинов на втором плане несоизмеримо малыми по сравнению с крупномасштабной фигурой Кожемяки. В этом панно, почти полностью покрытому мозаикой, мастер, кроме природных, вводит и новые материалы: красные шаровары печенег, его синий головной убор и сине-белые одежды богатыря – это уже не краска темперы, а керамические плитки, окрашенные в различные тональные оттенки основных цветов. Металлическими гвоздиками без шляпок, пластинами алюминия выложены кольчуги древнерусских воинов, их шлемы и копья.

Монументальные панно, посвященные языческому прошлому славян, такие, как «Кумиры», 1972, «Половецкие мадонны», 1974, «Волхвы», 1989, полны торжественности, величавого покоя, для них характерна символическая трактовка образов. Для Г. Синицы обращение к язычеству – это взгляд на прошлое с позиций сегодняшнего дня как на источник духовности украинского народа, как на важную составляющую национальной культуры, традиционно передающуюся потомкам. Поэтому для Г. Синицы древняя история – это не забытое прошлое, а живые корни «древа жизни» украинской нации.

Языческие идола на мозаичном панно «Кумиры», 1972 (162 × 211) представлены не только как символы богов, воплощающие силы природы, но и как грозные судьи, олицетворяющие высшую, божественную справедливость: мастер наделил идолов большими зоркими глазами, свет от которых идет по всему миру. Полная симметрия двухплано-

вой композиции, статичность и непоколебимость образов – эти качества словно увековечивают их неизменность как вершителей человеческих судеб. Выложенные каштанами, крупными пластинами дерева, фигуры идолов выступают как барельефы по отношению к фону: усиленная объемность придает им качества скульптуры.

Мозаичное панно «Половецкие мадонны», 1974 (60x211) также посвящено языческим идолам – каменным «бабам» наследия культуры половцев (XI–XIII века). На картине изображено святилище с тремя женскими статуями с чашами в руках для жертвоприношений при отправлении культа предков, развитого у кочевых племён. Центральная мадонна в окружении перламутрового сияния, которое своими холодными отблесками напоминает свет далёкой звезды, словно олицетворяет связь между миром людей и миром богов, между прошлым и будущим. Каменные «мадонны», неподвижные в своих формах, воплощают Вечность. Однако всё их окружение наполнено движением, энергией форм: в пространстве ночного неба кружатся большие и малые яркие огненные планеты-розетки по движущимся овальным, спиральным орбитам. Своей красотой они соперничают с цветами, рассыпанными на земле. Целостность мироздания, единство всего сущего – идея произведения. Удлиненный прямоугольный формат панно расширяет представление о бесконечности степи, о величии мира. Мастер ещё больше усиливает впечатление необъятности пространства, вводя перспективные изменения в изображение каменных мадонн: выполненная из крупных деревянных планок, главная статуя выведена вперед из плоскости фона, меньшая профильная статуя сзади слева от неё изготовлена из скорлупы кедровых орехов – небольших мозаичных элементов, а самая дальняя фигура справа, изображённая в полуобороте – из маленьких семечек акации. Перспективные уменьшения для расположения мадонн по краям круглого святилища, для усиления зрительного представления

о глубине картинного пространства не препятствуют формально созданию одноплановой композиции. Контрастные цветовые соотношения мозаики выверено лаконичные и ясные. Чёткий ритм больших и малых поверхностей, подчинение центральной «половецкой мадонне» всей окружающей среды делают композицию уравновешенной, законченной и архитектурной.

Мозаичные панно Г. Синицы, сохраняя монументальность выражения, максимально выявили черты декоративности – как характерной особенностью украинской культуры. Это проявилось и в новой

технике, созданной на основе народных традиций декоративно-прикладного искусства, и введением орнаментально-декоративных сопровождений в композиции, и в самом формообразовании (чистота и яркость контрастных цветовых созвучий, лаконизм выразительных средств, обобщённость контуров), и в мифо-поэтической, символической трактовке художественных образов. Монументальные панно Г. Синицы, продолжив традиции школы М. Бойчука, стали важной составляющей национального искусства 1960–1980-х годов на пути создания украинского монументального стиля.

Список литературы:

1. Grigorij Sinicya. Katalog vistavki / Peredm. G. Mestechkina. – К.: RVA «Triumf», 1995. – 36 с.: ил.
2. Klimchuk O. Spas na kvartali-95 // Ukraïna, 1990. – № 5. – С. 12–13.
3. Ogneva L. Perlini Ukraïns'kogo monumental'nogo mistectva na Donechchini. – Ivano-Frankivs'k: Lileya, 2008. – 52 с.: ил.
4. Favorskij V. Literaturno-teoreticheskoe nasledie / Sost. E. B. Murina, D. D. Chebanova. – М.: Sovetskij hudozhnik, 1988. – 588 с.: ил.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-20-24>

*Nosova Daria Sergeevna,
Interior designer,
E-mail: dn9622405040@yandex.ru*

STRATEGIES FOR USING NATURAL SHADES IN INTERIOR DESIGN

Abstract. The subject of this research is the question of the importance of using natural shades when creating an interior. Particular attention is paid to examples of their application in various residential areas.

The issue of using colors is one of the most difficult and often raised when creating an interior. Home today is more than just a roof over your head. The house should be pleasing to the eye, give calmness and comfort, a sense of security and peace. Color plays a key role in creating such a home. The current palettes of recent years strive to accurately convey the shades of nature, it is the eco-design that disposes to rest, relaxation and harmony. In harmony with nature, man has existed from time immemorial and it is her color solutions that delight a person more than any others.

Prospects and relevance of the development of ecological design. Today, humanity is faced with the task of minimizing the impact of human activity on nature. The economic realities of our time mainly consist in the uncontrolled use of natural resources and the active development of the extractive industries. Every year a person moves more and more away from the pristine nature. This problem also affects the design sphere. Thanks to correctly built design solutions, people regain harmony with the environment. During the research, the following conclusions were made:

- Shades of nature in the interior give peace and appeasement.
- Based on the strategies presented in this study, we can say that the overall color spectrum is mainly composed of calm shades with bright natural accents.

Keywords: design, natural environment, spatial impact of color, colors of nature, emotions, mood, color accents, harmony, interior, living spaces.

*Носова Дарья Сергеевна,
Дизайнер интерьера,
E-mail: dn9622405040@yandex.ru*

СТРАТЕГИИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРИРОДНЫХ ОТТЕНКОВ В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА

Аннотация. Предметом данного исследования является вопрос значимости использования природных оттенков при создании интерьера. Особое внимание уделяется примерам их применения в различных жилых зонах. Вопрос использования цветов – один из самых сложных и часто поднимающихся при создании интерьера. Сегодня дом – это нечто большее, чем просто

крыша над головой. Дом должен радовать глаз, дарить спокойствие и уют, чувство защищённости и умиротворения. Цвет играет ключевую роль в создании такого жилища. Актуальные палитры последних лет стремятся точно передать оттенки природы, именно эко-дизайн располагает к отдыху, расслаблению и гармонии. В гармонии с природой человек существует испокон веков и именно её цветовые решения радуют человека больше, чем любые другие.

Перспективность и актуальность развития экологического дизайна. Сегодня перед человечеством поставлена задача минимизации воздействия человеческой деятельности на природу. Экономические реалии современности в основном заключаются в неконтролируемом использовании природных ресурсов и активном развитии добывающих отраслей. С каждым годом человек всё больше и больше отдаляется от первозданной природы. Данная проблема затрагивает и дизайнерскую сферу. Благодаря правильно выстроенным дизайнерским решениям, люди снова обретают гармонию с окружающей средой.

В процессе исследования были сделаны следующие выводы:

– Оттенки природы в интерьере дарят спокойствие и умиротворение.

– Исходя из стратегий, представленные в исследовании, можно сказать, что общая цветовая гамма в основном состоит из спокойных оттенков с яркими натуральными акцентами.

Ключевые слова: дизайн, природная среда, пространственное воздействие цвета, краски природы, эмоции, настроение, цветовые акценты, гармония, интерьер, жилые пространства.

Введение

Сегодня цвет из абстрактного понятия становится постоянным спутником жизни. Сегодня возможно отразить более 16 миллионов оттенков цветов, а ведь 100 лет назад, до развития химической индустрии, в процессе которой стал производиться более широкий спектр химических красителей, цвет был прерогативой богатства. Цветные телевизоры, яркие гляцевые журналы, книги были большой редкостью. Времена менялись и сейчас каждый может приобрести огромное количество разных оттенков красок, преобразить свой дом, уголок, в котором можно быть собой, который будет отражать сущность человека. Но по всем законам, чем больше ассортимент, тем сложнее выбор. Какую же цветовую палитру выбрать для своего дома? В каких цветах человек будет чувствовать мир и спокойствие? Где как не в природе искать вдохновение...

Данная статья объясняет важность естественных оттенков при создании дизайна. Предлагаются варианты стратегий по использованию

оттенков природы в интерьере. Наибольшую практическую пользу для статьи имели работы, поднимающие философские, культурные и социальные вопросы через призму теории дизайна, а также экологической проблематики. Наиболее полезными оказались следующие исследования:

Йоханнес Иттен «Искусство цвета». Автор исследования на протяжении всей жизни изучал поведение цвета в природе, его применение великими художниками. Результатом его наблюдений стала эта книга – один из наиболее полных, интересных и полезных трудов об искусстве цвета.

Кассия Сен-Клер «Тайная жизнь цвета». Для написания этой книги было проведено целое исследование, в процессе которого автор по крупным собирало информацию и интересные факты об истории каждого цвета в истории искусства. Это целый сборник об истории цветов, оттенков и их восприятии.

Анна Стармер «Цвет. Энциклопедия. Советы по цветовому оформлению интерьера вашего дома». Книга включает в себя советы по подбору

цветов, которые сочетаются друг с другом. Это теоретическое и практическое пособие, которое разделяется на важнейшие цветовые палитры, представленные в более, чем 200 схемах и шкалах оттенков.

Цвет и эмоции

Каждая комната дома создает отдельное настроение, атмосферу. Одна из самых сложных задач при подборе цветовой гаммы для жилища – создание нужного климата, существование в котором не будет отягощать или надоедать. Правильное обращение с тонами – важное знание, которое поможет сделать дом отражением вашего собственного стиля жизни и эмоциональных потребностей вашей души. Каждый оттенок вызывает у человека определенную психологическую реакцию и ассоциацию.

Зелёный – цвет природы, лесной зелени, занимает срединное положение в радуге. Именно поэтому его признано считать уравновешивающим и универсальным цветом. Он способен создать одновременно умиротворяющую и бодрящую атмосферу.

Свежие оттенки, схожие с **цветом хвои или лаванды** являются достаточно насыщенными и чувственными, но это не мешает им создавать радостную и светлую атмосферу дома, вызывающую приятные воспоминания о природе.

Жёлтый, ассоциирующийся с солнцем и пёском воспринимаются радушными наполненными жизни и движения. Но это не такой простой в применении цвет. Желтый хорошо воспринимается оригинальными и уверенными в себе людьми. У личностей с любого рода психическими расстройствами этот цвет вызывает утомление и беспокойству, поэтому для того, чтобы чувствовать себя комфортно в таком интерьере, важно подобрать верный оттенок: песочный, пшеничный и медовый – более сдержанные и пастельные, лимонный, апельсиновый, золотой – яркие, роскошные оттенки.

Оттенки синего: лазурный, небесный, васильковый, сапфирный, аквамарин... Психологи

изучали влияние цвета на человека и проводили множество исследований. Наиболее достоверным оказался тест Люшера. Синий, по данным исследования – цвет спокойствия и удовлетворенности. Он оказывает такой же расслабляющий эффект, как и морская вода, воздух. Также, если человек отвергает использование синих цветов в интерьере, это указывает на жажду к переменам и отказу от рутинности.

Клюквенный, малиновый, фуксия, ягодный – это всё оттенки **розового цвета**. Редактор журнала ELLE Полина Чесова считает: «Дом, где живет мечта, немыслим без розового цвета» [6]. Любой оттенок розового создает романтический настрой и наделяет оптимизмом. Психологи считают, что в основном оттенки данного цвета выбирают чувствительные люди. Розовый вошел в культуру как классический цвет кукол Барби и ассоциируется с романтизмом, восхищением и чрезмерной эмоциональностью.

Интерьер в **красных цветах** – это эффектно, смело и ярко. Винные, коралловые и вишнёвые цвета являются одними из самых эмоциональных. Они ассоциируются с энергией, силой и страстью. Практически невозможно не заметить красный, даже если он используется только в качестве цветовых акцентов. Однако стоит упомянуть, что красный цвет в дизайне интерьеров активно воздействует на психику человека. Он может стать причиной и тревоги, и беспокойства, а может возбуждать, и заряжать бодростью.

Оттенки природы в интерьере

Эко-стиль в оформлении жилых пространств, активно развивающийся, является одной из самых модных тенденций последних лет. Такой подход к оформлению дома имеет глубокие корни в истории интерьера и декора. Формирование гармоничной цветосветовой обстановки интерьера является многоуровневой задачей, которая требует не только креативного подхода к проектированию и глубоких знаний в области дизайна интерьеров, но и учёт следующих фак-

торов: функциональное назначения комнаты, её эмоционально-образный настрой и индивидуальные предпочтения клиент.

В. Д. Уваров (профессор, доктор искусствоведения) выделил три главные тенденции цветовой гармонизации интерьера дома. Одна из них основана на «цветовой теории времен года. Изюм дня в день природа показывает нам, как нужно в любое время года гармонично комбинировать цвета самых разнообразных оттенков. Убедительность этой теории подкрепляется тем аргументом, что если человек с незапамятных времен живет среди гармоничных природных цветовых отношений, то они радуют его больше, чем любые другие цветовые эффекты» [7].

Цветовая палитра каждой зоны жилого пространства должна отражать соответствующий эмоциональный уклад. Например, интерьер **репрезентативной зоны** должен создавать доброжелательную, праздничную, торжественную атмосферу. Гостиные и столовые должны также нести чувство уюта и комфорта. В таких интерьерах приветствуются нежные естественные оттенки (бледно-желтый, светло-зеленый, коричневый) при выборе обивки для мягкой мебели. Более темные и глубокие оттенки можно использовать в оформлении комодов, шкафов, бюро, оттенки натуральной древесины можно использовать для столов, полок, консолей. Но понятие природных цветов в интерьере намного шире, чем сочетание зеленого и коричневого, поэтому можно расставить цветовые акценты, которые придадут эмоциональности и чувственности. Акцентируя внимание на деталях, можно расставить вазы из глины, с яркими цветочными орнаментами, плетеные корзины, наполненные красными яблоками, изделия из камыша, бамбука. Ещё один вариант разбавления спокойной цветовой гаммы – яркий акцент на стену. Например, оживить пространство можно стеной глубокого, насыщенного бирюзового цвета. Главное – не переборщить с яркими цветами окружающей нас природы. Стоит выбрать один

или несколько цветовых акцентов, которые можно повторить в подушках, вазах, пуфах.

Библиотека, кабинет, мастерская подразумевают атмосферу погруженности и сосредоточенности. Мебель из кожи и массива с выраженной фактурой в натуральных цветах прекрасно впишутся в рабочую атмосферу. Теплые цвета пустыни и солнца (красный, желтый, коричневый) помогут «согреть» и сконцентрироваться на деле. Любой естественный цвет (например, морской волны) принесет легкость в дизайн рабочей зоны. Неплохим решением также являются зелёные оттенки. Кабинет в зеленом цвете создан для трудоголиков. Этот цвет не утомляет глаз, успокаивает, помогает держать себя в руках и не терять концентрацию. Но все же делать зеленые тона основными не стоит. Их можно разбавить текстилем или аксессуарами. Зелёный сочетается с серым, коричневым, бежевым и белым.

В то время как **спальни и примыкающие помещения**, являются зонами для релаксации и должны быть наполнены чувством спокойствия и умиротворения. Для такого интерьера идеально подходит белый. Однако, некорректное применение цвета может привести к тому, что интерьер будет скучным и однообразным. Чтобы избежать однотонности, можно использовать аксессуары в сочных оттенках зелёного, ассоциирующегося со свежестью, или бирюзового, которые сделают интерьер теплее и уютнее. Психологи советуют желтый, который позволит поднять с утра настроение и зарядить энергией солнца. Для того, чтобы оттенить яркость жёлтого, можно использовать серый цвет, который идеально сочетается с ним. Не следует опасаться ярких деталей в спальне. В просторных помещениях можно выбрать насыщенный цвет или яркий природный орнамент для отделки всей стены. В небольших комнатах следует быть более аккуратными в применении ярких акцентов. Интерьер в таком помещении можно дополнить эко деталями, например, керамическими горшками с цветами или растениями.

Работа над оформлением **кухонной зоны и столовой** – это не только декорирование, но и создание ощущения изобилия. Кухня должна создавать атмосферу функциональности и гармоничности, что будет создавать ощущение близости с природой. Кухню в эко-стиле стоит оформлять мягкими, естественными оттенками. Природные фактуры будут смотреться выигрышнее на их фоне. Классический белый визуально расширит пространство, в небольших помещениях поможет скрыть габариты мебели. Он является отличным фоном для ярких акцентов и природных фактур (композиции из трав и сухих цветов, соломенные хлебницы и чаши для фруктов).

Заключение

В результате исследования рассмотрена проблематика влияния оттенков интерьера на эмоциональный фон жильцов, также предложены стратегии по

применению естественных цветов в оформлении пространства. Примеры использования различных естественных оттенков были сформулированы в соответствии с функциональным предназначением различных зон дома, чтобы каждое помещение отражало соответствующий эмоциональный уклад.

Цель экологического дизайна- стабилизация человеко-средовых взаимоотношений. Правильная комбинация оттенков поможет найти вдохновение, развить воображение, достигнуть гармонии. Лоренсо Кастильо, испанский антиквар и декоратор, сказал: «Три кита декора – свет, цвет и пропорции. Причем цвет для меня, пожалуй, важнее, чем свет. Беспроигрышная палитра для жилого интерьера – та, что построена на оттенках природы. Цвета камня, глины, песка, разнообразные бежевые и серые тона приятны и неутомительны. Жить в них комфортно» [8].

Список литературы:

1. Starmer A. Cvet: sovery po cvetovomu oformleniyu inter'era vashego doma / A. Starmer – Moskva: Izd. Dom «ART-RODNIK», 2005. – 44 s., – 84 s., – 186 s.
2. Sen-Kler K. Tajnaya zhizn' cveta / K. Sen-Kler – Moskva: izd. Dom «Eksmo», 2017. – 24 s.
3. Itten J. Iskusstvo cveta / J. Itten – Moskva: izd. Dmitrij Aronov, 2018. – 19 s.
4. Pankina M. V. Ekologicheskii dizain: uchebnoe posobie / M. V. Pankina, S. V. Zaharova. – Biisk: Izd. dom «Biya», 2011. – 188 s.
5. Uvarov A. V. Ekologicheskii dizain: opyt issledovaniya processov hudozhestvennogo proektirovaniya: dis. ... kand. iskusstvoved.: 17.00.06 / Uvarov Aleksandr Vyacheslavovich. – M., 2010. – 100 s.
6. Chesova P. Rozovyyj cvet v inter'ere: poleznye sovery [Elektronnyj resurs]. URL: <https://www.ell-edecoration.ru/how-to/shopping/rozovyyiy-tsvet-v-interere-poleznyie-soveryi/> (data obrashcheniya: 01.02.2021).
7. Uvarov V. D., Ryabkova D. V. Sozdanie cvetovogo resheniya dlya inter'erov otelej na osnove psihologii cveta // Biznes i dizajn revyu. 2016. – T. 1. – № 4(4). – 14 s.
8. Postoeva N. Lorenzo Kastil'o: ispanskij dekorator i antikvar. [Elektronnyj resurs] URL: <https://www.interior.ru/design/1154-lorenso-kastilo-ispanskij-dekorator-i-antikvar.html/> (data obrashcheniya: 01.02.2021)

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-25-28>

*Yadgarova Nigora Akmalovna,
Junior researcher, Institute of Art Studies
Academy of Sciences Tashkent, Uzbekistan
E-mail: nigora-yadgarova@mail.ru*

THE PROBLEM OF MUTUAL INFLUENCE OF REALISM AND IMPRESSIONISM IN PAINTING OF UZBEKISTAN

Abstract. The article deals with the theoretical issues of the formation and development of impressionism in the painting of Uzbekistan. The problem of mutual influence of realism and impressionism is highlighted among the topical ones. It is examined through the influence of the French and Russian counterparts on the specifics of impressionism in the painting of Uzbekistan of the twentieth century. The key role is assigned to the work of P. Benkov as the founder of Uzbek impressionism.

Keywords: impressionism, realism, painting, Uzbekistan, plain air, landscape, portrait, worldview.

*Ядгарова Нигора Акмаловна,
младший научный сотрудник
Института искусствознания Академии наук
Республики Узбекистан (Ташкент, Узбекистан)
E-mail: nigora-yadgarova@mail.ru*

ПРОБЛЕМА ВЗАИМОВЛИЯНИЯ РЕАЛИЗМА И ИМПРЕССИОНИЗМА В ЖИВОПИСИ УЗБЕКИСТАНА

Аннотация. В статье рассмотрены теоретические вопросы формирования и развития импрессионизма в живописи Узбекистана. Среди актуальных выделена проблема взаимовлияния реализма и импрессионизма. Она рассмотрена через влияние французского и русского аналогов на специфику импрессионизма в живописи Узбекистана XX века. Ключевая роль отводится творчеству П. Бенькова как основоположнику узбекского импрессионизма.

Ключевые слова: импрессионизм, реализм, живопись, Узбекистан, пленэр, пейзаж, портрет, мировосприятие.

Формирование и развитие импрессионизма в живописи Узбекистана ранее не исследовалось в отечественном искусствознании. До настоящего времени недостаточно изучен весь комплекс проблем феномена импрессионизма, среди которых актуальны вопросы взаимовлияния реализма и импрессионизма. Что касается развития импрессионизма в Узбекистане, то его существование в контексте национального искус-

ства замалчивалось в годы советской идеологии. По убеждениям советских исследователей «импрессионизм стал основным убежищем формалистически настроенных художников» и «борьба с импрессионизмом представляла актуальную задачу критики» той эпохи [1, 53]. Показательно, что до настоящего времени фундаментальных исследований об импрессионизме в живописи Узбекистана не было.

В последние годы происходит переосмысление многих, ранее неисследованных вопросов изобразительного искусства, переоценка творчества художников Узбекистана, что отразилось в научных трудах Л. Шостко [2; 3] и Н. Ахмедовой [4; 5]. В частности, Н. Ахмедова отмечала, что «развитие импрессионизма в творчестве П. Бенькова, Н. Кашиной, Р. Ахмедова определяло одну из характерных тенденций среднеазиатской живописи 30-х – 80-х гг. XX века» [4, 36].

Импрессионизм в живописи Узбекистана имеет свою историко-художественную специфику, которую необходимо рассматривать с учетом релевантности и отличий от французского и русского вариантов этого течения. В связи с этим отметим влияние французского импрессионизма на русскую живопись, степень его специфической адаптации в новом контексте. Основную роль в формировании узбекского варианта импрессионизма сыграли русские художники, приехавшие в первой четверти XX столетия в республику. Они трансформировали свой художественный опыт с учетом природной и колористической среды Востока.

Как известно, при формировании импрессионизма во Франции сложились собственные, отличные от реализма художественно-эстетические принципы. Импрессионизм продолжил начатое реализмом освобождение от условностей академических норм, но вместе с этим утверждал красоту повседневной реальности, добивался живописной, световоздушной интерпретации изображения. Для импрессионистов была значима современная жизнь в её естественности, они стремились передать свои впечатления от красоты природы, солнца, света. Запечатлевая мир в постоянной колористической изменчивости, французские импрессионисты утвердили новое понимание единства человека и окружающей его среды.

Художественные открытия импрессионизма сыграли огромную роль в развитии многих национальных школ XX века, определенным образом они проявились и в живописи Узбекистана.

В развитии узбекского импрессионизма особое место занимает творчество П. Бенькова (1879–1949), живописные принципы которого нашли продолжение в произведениях его последователей.

Эволюция художественного метода П. Бенькова происходила поэтапно. Переход от пленэрных поисков к импрессионизму можно отметить в его многочисленных пейзажах и портретах казанского периода (1909–1929). Об изменениях в творчестве П. Бенькова в результате переезда в Среднюю Азию свидетельствуют работы бухарского и самаркандского периодов (1929–1949). Переосмыслив опыт пленэра, свои знания импрессионизма, с которым мастер познакомился в период пребывания во Франции (1905–1908), а также вопреки новой восточной среде, П. Беньков смог создать свой оригинальный вариант импрессионизма. Его наивысшие образцы это – картины «Хауз с водоносами» (1929), «Портрет колхозника» (1939), «Письмо с фронта» (1945) и «Девушка с дутаром» (1947).

Картина «Хауз с водоносами» является одной из тех работ, в которой с определенностью проявилась импрессионистическая концепция П. Бенькова. Анализируя работу художника, изображающую легендарный водоем Бухары, невольно вспоминаются серии К. Моне, посвященные прудам и озерам Монжерона и Аржантея. Обращение к мотиву воды, желание передать в живописи ее движение было присуще и другим французским художникам-импрессионистам. Главным живописным открытием П. Бенькова в пейзажекартине «Хауз с водоносами» была передача световоздушной среды, движение воздуха и воды, которые ускользают, видоизменяются и вибрируют в жаркий среднеазиатский полдень.

Постепенное развитие импрессионистического метода П. Бенькова подходит к кульминации в картине художника «Девушка с дутаром». Если в ранее созданных портретах художника, таких как «Портрет колхозника», «Мать героя», мож-

но было отметить несколько этюдный подход, то «Девушка с дутаром» это – новый уровень портретных задач и передачи световоздушной среды. Фигура молодой узбечки в картине «Девушка с дутаром» органично включена в окружение тенистого сада, что создает импрессионистическую атмосферу вокруг неё. Колористическое решение композиции решено с применением смелых цветовых комбинации (например, черного и розового). Эта картина П. Бенькова примечательна не только как яркий пример беньковского импрессионизма, но и как воплощение национального образа современной узбечки, актуального в тот период.

Можно заключить, что П. Беньков развил и обогатил реалистическую концепцию портрета сочетанием психологизма образа с богатой по колориту разработкой пленэрной среды. Этот оригинальный жанровый синтез портрета и пейзажа, предложенный П. Беньковым, в дальнейшем получил развитие в творчестве его последователей Ю. Елизарова и Р. Ахмедова.

Взаимовлияние реализма и импрессионизма развивалось в творчестве таких художников, как У. Тансыкбаев и Н. Кашина. Их поиски формировались в сложном переплетении различных тенденций и течений, характерных для всей живописи Узбекистана XX века. Они, как и многие художники национальных школ Центральной Азии, прошедшие ускоренную эволюцию, перенесли в свою живопись разнообразные стилевые течения и направления.

Импрессионистическое мироощущение развивается в ранних работах У. Тансыкбаева. Среди них стоит отметить «Портрет узбека» (1927) и «Автопортрет» (1935). «Портрет узбека» показывает молодого человека в национальной одежде, сидящего по-восточному за традиционным чаепитием. Работа написана на пленэре: светлая палитра, яркие колористические акценты, доминирование солнца и воздуха придают картине свежесть и подчеркивают позитивный настрой героя. После того, как она была показана на выстав-

ках в Москве и Филадельфии в 1934 году, У. Тансыкбаева стали называть «главой узбекистанских колористов». «Портрет узбека» – первое значительное произведение портретного жанра, созданное молодым узбекским художником [7, 67]. Если национальную типичность этого портрета можно считать одним из первых образов узбека, то его живописное решение следует отнести к одному из ранних вариантов импрессионизма в живописи Узбекистана.

Отдельного внимания заслуживает живопись Н. Кашиной, в которой отразилось своеобразное импрессионистическое видение художника – стремление уловить и передать на холсте свежесть первого впечатления. К таким её произведениям можно отнести портрет «Девушка с бубном» (1945). Композиция с фигурой сидящей девушки, мастерски вписана в квадратный холст. Изящные изгибы тела и легкость движений гармоничны, они ритмично сочетаются с круглой формой узбекского бубна. Колорит произведения решен в тёплых тонах охристо-желтого цвета, что соответствует солнечной среде и естественному преломлению дневного света вокруг фигуры девушки. Картина написана лёгкими мазками, по свежести и прозрачности напоминая акварельную живопись. Н. Кашина достигает эффекта первого впечатления не только с помощью колористических приемов, но и акцентируя психологическое состояние портретируемой. Картина «Девушка с бубном», обладающая многими качествами импрессионизма, отразила поиски новых возможностей этого течения в живописи Узбекистана.

Одна из сложностей изучения проблем импрессионизма связана с его неоднородной природой. Как показывает опыт изучения специфики импрессионизма в живописи Узбекистана, он имеет родство с реализмом, связан с пленэризмом, содержит в себе некоторые элементы этюдизма. Такие художники как П. Беньков, работая на пленэре, смогли передать мироощущение, основанное на психологическом параллелизме

между переживаниями индивида и состоянием окружающей природы. Красота пейзажа в портретах П. Бенькова и его последователей привлекательна не потому, что соответствует заранее данному идеалу, а потому, что она важнейший аккомпанемент для передачи эмоционального состояния человека.

Анализ проблемы взаимовлияния реализма и импрессионизма в живописи Узбекистана показал ее сложность, связанную с локальной спецификой.

Взаимовлияние реализма и импрессионизма в творчестве художников Узбекистана еще раз доказывает справедливость точки зрения о том, что

реалистическая живопись может существовать без пленера, живопись на природе не может существовать вне реализма [8, 3]. Импрессионизм в своем французском варианте, сформировавшийся внутри реализма, после того, как развился до уровня самостоятельного художественного течения, стал расходиться с реализмом, что произошло не только в его тематическом многообразии или обновлении живописных методов и подходов, но и в его жанровой специфике. В анализе специфики импрессионизма национальных школ, и, в частности, Узбекистана, проявляется его стадильная близость с реализмом, их сосуществование на протяжении нескольких десятилетий.

Список литературы:

1. Central'nyj Gosudarstvennyj arhiv Respubliki Uzbekistan, Fond 2320, opis' 1, delo – № 305.– 53 с.
2. Shostko L. R. Ahmedov.– М.: Sovetskij hudozhnik, 1988.– 144 с.
3. Shostko L. V. Pavel Ben'kov v Uzbekistane // Mir muzeya.– № 11. 2008.– С. 22–28.
4. Ahmedova N. Zhivopis' Central'noj Azii HH veka: tradicii, samobytnost', dialog.– Tashkent, 2004.– 224 с.
5. Ahmedova N. Ocharovannyj Vostokom // San'at,– № 3–4. 2004.– С. 37–39.
6. Iskusstvo Sovetskogo Uzbekistana.– М.: Sovetskij hudozhnik, 1976.– 219 с.
7. Lyaskovskaya O. Plener v russkoj zhivopisi.– М., 1966.– 190 с.
8. Ben'kov P. P. Vospominaniya. Perepiska.– Tashkent, 1981.– 240 с.
9. German M. Impressionizm: osnovopolozhniki i posledovateli.– Moskva, 2017.– 352 с.
10. Lakovskaya V. L. Poslevoennaya zhivopis' Uzbekistana.– Tashkent, 1991.– 116 с.
11. Filippov V. Impressionizm v russkoj zhivopisi.– Moskva: Belyj gorod, 2003.– 320 с.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-29-33>

*Yankevych Sofiia Oleksandrivna,
postgraduate student of Department of Theory and History of Arts
Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
E-mail: sayankevich@gmail.com*

W. SHAKESPEARE AND THEATRICAL SCENERY OF UKRAINE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Abstract. The article considers the peculiarities of the creation of visual design of performances by W. Shakespeare in Ukraine in the early twentieth century. The study is based on the artist's theatrical scenery P. Andriiashev.

Keywords: Ukrainian art, fine arts, theatrical scenery, works by W. Shakespeare.

Formulation of the problem. The article is based on the artistic activity of the artist P. Andriiashev and productions based on the works of W. Shakespeare, made in Kyiv and Kharkiv in the 1900s. The artist created the first examples of scenery of Shakespeare's productions in Ukraine, but his work is little known in Ukrainian, let alone European art. The study of the problems of the visual component in Shakespeare's performances has the prospect of highlighting the general patterns of scenographic practice in Ukraine in the early twentieth century. In order to improve the scenography of today, it is important to know its historical movement, preserve traditions and get rid of things that are unacceptable in art.

Purpose of the study. Consider the first known productions of W. Shakespeare in Ukraine, which had a scenery solution. To study the peculiarities of the visual design of performances to the works of W. Shakespeare in the sketch projects of P. Andriiashev. To establish the place of the artist P. Andriiashev in the history of the art of stage design.

Degree of research of the topic. The name of Pavlo Andriiashev is surprisingly rare in the modern history of fine and theatrical arts. Today there are isolated cases of restoration of information about the creative heritage of the artist by researchers, historians, culturologists: V. Chechyk ("Theatrical and decorative art of Kharkiv: the avant-garde search of

1910–1920", 2006 [1]; "Projections of early modernism in Ukrainian scenography early twentieth century", 2013 [2]), A. Khilkovskiy ("About the artist Pavel Ivanovich Andriyashev", 2013 [3]), V. Zavershynskiy ("Unknown Pavlo Andriiashev", 2016 [4]), Yu. Poliakova ("Artist Pavlo Andriyashev and Kharkiv Theater of the early twentieth century", 2017 [5]). Mentions of theatrical and decoration activities of P. Andriiashev are contained in the memoirs of the director M. Synelnykov ("Nikolai Nikolaevich Sinelnikov", N. Slonova, 1956 [6]; "Memories", M. Synelnykov, 1975 [7]), collections of modern theater ("History of Ukrainian theater: in 3 volumes", 2009 [8]; "Essays on the history of non-national theater in Ukraine in the XX-early XXI century", 2017 [9]). Valuable information for the study, which has remained archival, is the personal notes of the artist and director H. Haievskiy [10].

Statement of the main part. Historically, the first famous artist who worked with Shakespeare's text in Ukraine was P. Andriiashev. His activity coincided with the beginning of the formation of the actual Ukrainian scenography, along with the first artists who worked in the theater (P. Diakiv, M. Pymonenko, S. Vasylykivskiy, V. Krychevskiy, I. Buria-chok), evidence of which is available in the work of O. Krasyllyukova [8, P. 155]. P. Andriiashev worked in Russian-language theaters of Ukraine in the early

twentieth century in the enterprises of M. Solovtsov and M. Synelnykov. The artist had experience in scenery activities in the Lithuanian theater, and also designed stage versions of works by A. Chekhov, F. Shyller, Ye. Chyrykov, Ye. Zhuravskiy, and others. However, Shakespeare's productions, the work of P. Andriiashev on which lasted for a decade, took a special place in the work of the master and the Ukrainian theater in general. It is known that in the stage practice of the theaters of Ukraine at that time Shakespeare's plays were used extremely exclusively. Exceptions were Russian-language theaters, in which professional decoration was absent for a long time.

It is established that in the period 1906–1908 P. Andriiashev worked on the scenography for "Hamlet" and "Much Ado About Nothing" in Kyiv (Solovtsov Theater), in the period 1913–1915 – designed the performances "The Merchant of Venice", "Hamlet", "Romeo and Juliet" in Kharkiv (City Theater). The artist's sketches for them are a rarity, some are kept in private collections and are waiting for professional attribution.

P. Andriiashev's name is most often associated with M. Synelnykov's directing activities. It is well known about the period of their joint work on the performances "The Merchant of Venice" and "Hamlet" in Kharkov after 1909 [8, P. 159]. There is little evidence of other Shakespearean projects by P. Andriiashev. There are two sketches by the artist (in the format of photo leaflets) for the performance "Much Ado About Nothing", which are publicly available (exact date and director are unknown). It is probable that the production was staged at the Solovtsov Theater, along with performances by the artist for the director K. Mardzhanov (A. Chekhov's "Three Sisters", Euripides' "Hippolytus", O. Wilde's "Salome", Ye. Chyrykov's "The Witch"). K. Mardzhanov attached P. Andriiashev to the modern trends in art of that time, as well as the prospects of technical development of the theatrical structure of the stage (turning circle), which contributed to the frequent change of the artist's scenery plans [8, P. 159]. Given

the theatrical letters to the play "Much Ado About Nothing" in the scenery solution P. Andriiashev used the technique of "theater in the theater", the mechanism of which is reflected in the sketch of the proscenium. The additional theatrical stages built on the stage reminded of the Middle Ages (imitation of a stone wall with a wide arched opening and a curtain of the lubochny style placed in it), to a town on the island of Sicily, where was an action in Shakespeare's comedy. In the sketch, marked "Leonato's Court", the artist depicts the scene of the main part of the performance – the courtyard, which is a painted architectural enclosure of the building and the columns preceding it. Light and shadow nuances are registered in the artistic drawing. The sketch does not need of it because there is special lighting in the theater, but such a diligence of the painter becomes a characteristic feature of the principles of work on the scenery design of P. Andriiashev's performances.

The first known appeal of the artist to the philosophical tragedy "Hamlet" took place at the Theater "Solovtsov" during the activities of director H. Haievskiy, as is known from the director's development of the performance [10]. The production was to be performed during the period of joint work of the artists in the theater – between 1906 and 1908. The original sketch of the work of the artist P. Andriiashev, which is stored in the archives of the State Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine, indicates 1906. H. Haievskiy was not only one of the founders of Ukrainian directing (he created the manual "Tasks of directing", 1930), but also a theatrical artist, and therefore could independently create a visual solution to their own productions. In work on the performance "Hamlet" H. Haievskiy had a clear idea of the visual image of the tragedy. The director has developed a general plan of the scenery installation and purely technical aspects of moving the decoration elements between the paintings. The main condition for the visual presentation of the performance was the contrasting lighting of the scenes, in which the foreground of the scenery

was in semi-darkness, and the others on the contrary were well lit. H. Haievskyi cites the poetic description of the landscape he wants to see during the stage action: "The town of Elsinore lies among the harsh northern nature. Autumn night caught the viewer at the wall of the royal castle. It's already close to midnight. The moon is not visible. It is hidden by clouds. Next to the twilight, the outlines of the towers of the ancient castle are looming. There is a mysterious silence around. Only occasionally the wind howls in the loopholes, the mournful sound of the tower bell is barely heard, and the relentless murmur of the sea waves is heard" [10]. The scenery of the "castle terrace in Elsinore" is depicted in a sketch by P. Andriiashev. Described by the director of the landscape, the artist depicted quite accurately. The artist managed to feel and embody the idea of "mysterious silence" with the help of a gloomy architectural landscape. The severity of the local nature is embodied in the sketches of barely noticeable snow, which enters the open passages of the castle with gusts of wind. P. Andriiashev's sketch looks raw and empty, as for an easel painting, because it is already the theatrical scenery. P. Andriiashev took into account the needs the director into two planes with light and shadow contrast, as well as the need for *mise-en-scène*. The scenery of the artist conveys the necessary for the director the mood of the picture: "The first mournful chords of longing and mystical awe, which transform most scenes of tragedy". It is worth noting that the created visual image serves as a beautiful functional background, and does not claim more. P. Andriiashev's scenery does not enter into a dialogue with the director's plan, but only obeys him.

P. Andriiashev was work on the next "Hamlet" (1914) in Kharkiv. Director M. Synelnykov prepared the premiere for several years. M. Synelnykov had exhibited "Hamlet" before, and the next time he wanted experiments, tests for established principles of work. The artist dreamed of moving away from the naturalism of K. Stanislavsky and from G. Kreg's abstract schematism [6, P. 77; 7, P. 105]. The director worried

about the form of the production, even more than its content. M. Synelnykov wanted to grow above himself by advancing the external, formative aspects of the performance, which brings him closer to the activities of contemporary artists. The question of the primacy of content and form arose in M. Synelnykov at the level of protest, but was not perceived by either the public or critics [6, P. 78]. The artist's inner need for change in the 1910s, on the threshold of world and civil wars, was logical. M. Synelnykov's activity in Kyiv and Kharkiv preceded the revolutionary art of L. Kurbas, whose young temperament was picked up by the "wind of change" (realizing the needs of the theater in new art).

The director chose illustrations for the tragedy of the English artist of the early twentieth century W. Simmonds as the basis for the production of "Hamlet". "I completely followed this new for me English artist" [7, P. 105], – the director recalled. M. Synelnykov deliberately deprived P. Andriiashev of the opportunity to create a unique artistic solution for the performance. Thus, the artist was again only a performer of clear instructions of the director, was the decorator of the performance. It is difficult to comment on the work of P. Andriiashev, as no specific sketches were found. From the description of W. Simmonds' illustrations by M. Synelnykov it is possible to understand what the director wanted to see himself performance: "Denmark of the XII century. Slender blond heroes with stern features of the north, in simple, home-woven costumes. Whole leather shoes with long straps that cross the entire leg. Ceilings with thick slats. Furniture with heavy northern carvings. On the walls and on the floor – skins. The cemetery has rocky ground, graves with roughly carved tombstones that look like obelisks. I was fascinated by the severity, simplicity and inner solemnity of its interpretation" [7, P. 105]. The director used every detail in W. Simmonds' graphic works for his performance: "Scenery, costumes, clothes, furniture, accessories – I took everything from Simmonds" [7, P. 106]. A large number of theater workers took part in the preparatory work, and a carpenter-turner who

made various furniture was involved. So, even trying to get away from the historical pseudo-authenticity, the director could not get rid of the naturalistic-domestic type of stage design of the production. The peculiarity of M. Synelnykov's performance was that the fine arts themselves influenced the creation of the production, and not vice versa.

The edition of M. Synelnykov's memoirs contains a photo for the performance "The Merchant of Venice" ("Sheilock") of the 1912/13 theatrical season. The photo looks realistic, reminiscent of a frame from a movie. It clearly shows that the artist P. Andriiashev used the familiar architectural enclosures with a two-tier system of *mise-en-scène*. The imitation of masonry used as a ready-made scenery from the performance (after getting acquainted with similar projects in the format of a sketch) forms the final idea of the artist's work. With the help of volume painting, P. Andriiashev embodied the ancient atmosphere of Venetian streets.

Another sketch by P. Andriiashev for Shakespeare's play "Romeo and Juliet" (M. Synelnykov's Theater, 1915) is known [11]. The scenery illustrates the final scene of the tragedy "crypt". The artist worked with color accents, filling the cold petrified room with warm light from a lighted candle. The figure shows a chamber crypt with a compositional structure of the first and second plan, which is characteristic of the style of painting by P. Andriiashev for Shakespeare's scenery backgrounds. This work of the artist became known only in the XXI century, when it was exhibited at an online auction. Apart from the sketch, there are no scientifically confirmed data on the implementation of this production by M. Synelnykov and P. Andriiashev.

P. Andriiashev's scenery work preceded the appearance of modernism in the Ukrainian theatrical

and decorative art, was focused on the realism of the depicted objects. The general technique in the artist's work on the visual solution of productions was to create painted scenery. Watercolor sketches and full-scale sketches were involved in the work on theatrical sketches. Plein air, direct impressions were of great importance. The artist created changeable scenery for each act of the play. P. Andriiashev's sketches appeal to the exact artistic reflection of a specific past epoch and meet the needs of theatrical scenery of his time (1900s). Thus, for the scenographic art of Ukraine, which originated in the early twentieth century, the artistic skill of P. Andriiashev was important.

Conclusions. The first known productions of W. Shakespeare in Ukraine, which had a scenery solution (early twentieth century), was considered. It is determined that the basis of the visual solution of all Shakespeare's productions in P. Andriiashev's scenery is typical: descriptive-narrative scenographic image and architectural-perspective scenery, established in the theater from the XV–XVI centuries (neighborhood in "Hamlet"). The peculiarity of the artist's work is using the light and shadow nuances; taking into account *mise-en-scène*; following the idea of the director. Biplanarity, perspective and scenery volume are realized through the use of backdrops and architectural enclosures (imitation of masonry for both dark gloomy walls and for the inner castle space). The stage design of the artist P. Andriiashev corresponds to the term "theatrical and decorative art", as his works fit into the traditional historical principle of interpretation of time and place of action, and therefore do not claim originality today. However, for Ukraine in the early twentieth century, the decoration work of P. Andriiashev became a solid basis for the fruitful work of the artist in the field of theatrical art.

References:

1. Chechyk V.V. Theatrical and decorative art of Kharkiv: avant-garde searches of 1910–1920s. Author's abstract. dis... cand. of Art History: 17.00.05 / V.V. Чечик; Hark. state acad. design and artist.– K., 2006.– 20 p.
2. Chechyk V.V. Projections of early modernism in the Ukrainian scenography of the early twentieth century. Collection of materials for the V Scientific and Practical Conference “Reading the memory of M. Bilyashivsky”, 2013.
3. Khilkovskiy A. About the artist Pavel Ivanovich Andriyashhev. *Philocardia* – No. 3 (33), 2013.– P. 28–29.
4. Zavershynskiy V. Unknown Pavel Andriyashhev. All-Ukrainian student scientific-practical conference “Actual issues of art history: challenges of the XXI century” // Collection of articles. October, 2016. KhDADM.– Kharkiv,– P. 45–47.
5. Poliakova Yu. Yu. The artist Pavel Andriyashhev and the Kharkiv theater of the beginning of the XX century // *In my lovely city: Historical and local lore almanac.*– Issue 2.– Kharkiv: Maidan, 2017.– P. 104–121.
6. Slonova N. Nikolai Nikolaevich Sinelnikov.– M.: Art, 1956.– 120 p.
7. Synelnykov M. *Memories.*– K.: Art, 1975.
8. *History of Ukrainian theater: in 3 volumes / NAS of Ukraine, IMFE. M. T. Rylsky; recol.: G. Skripnik (head) and other.*– K., 2009.– T. 2. 1900–1945 / L. Baraban, and others. 2009.– 876 p.
9. *Essays on the history of non-national theater in Ukraine XX – early XXI century / за зар. Science. ed. Dr. art critic. M. Hrynyshyna; Inst. of Modern Problems. artist. US Ukraine.*– Kyiv: Phoenix, 2017.– 976 p.
10. Haievskiy H. (Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine) Fund № 216, description – No. 1.– Mr. 2.– 199 p.
11. Pavel Andriyashhev scenography “Romeo and Juliet” 1915 Sinelnikov Theater. [Electronic resource].– Access mode: URL: <https://forum.violity.com/viewtopic.php?p=11913443&sid=25e5d744d897e776382d5c3c9d5ba839/> – Date of access: 27/02/2021.

Section 2. Musical arts

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-34-39>

*Verdiiian Mariam,
Postgraduate student of the
Department of Theory of Music
P. Tchaikovsky National Music Academy, Kyiv, Ukraine
E-mail: m.verdiiian@gmail.com*

THE PRINCIPLES OF POSTLUDITY IN THE EIGHTH SYMPHONY OF AVET TERTERYAN

Abstract. Structural, semantic and thematic connections between Avet Terteryan's symphonies, which influence the summarizing character of the Eighth Symphony, are analyzed. There are three main principles of the postlude nature of the work. It is noted that the reception of reminiscences is of key importance for constructing a symphony composition. It has been established that one of the main one is the reminiscence of the image of the apocalypse, the "universal destruction" from the Seventh Symphony, which becomes a generator of dramatic development for the Eighth Symphony.

Keywords: Armenian symphonic music of the twentieth century, one-movement symphony, Avet Terteryan, Eighth symphony, postlude.

*Вердиян Мариам,
аспирант кафедры теории музыки
Национальной музыкальной академии Украины
имени П. И. Чайковского Киев, Украина
E-mail: m.verdiiian@gmail.com*

ПРИНЦИПЫ ПОСТЛЮДИЙНОСТИ В ВОСЬМОЙ СИМФОНИИ АВЕТА ТЕРТЕРЯНА

Аннотация. Проанализированы структурные, семантические и тематические связи между симфониями Авета Тертеряна, которые влияют на резюмирующий характер Восьмой симфонии. Выделено три основных принципа постлюдийной природы произведения. Отмечено, что для построения композиции симфонии ключевое значение имеет прием реминисценций. Установлено, что одной из главных является реминисценция образа апокалипсиса, «вселенского краха» из Седьмой симфонии, которая становится для Восьмой симфонии генератором драматургического развития.

Ключевые слова: армянская симфоническая музыка XX века, одночастная симфония, Авет Тертерян, Восьмая симфония, постлюдийность.

Введение. Музыкальное искусство XX века вошло в мировую историю как мозаичное полотно, связавшее в единую звуковую картину беспрецедентное разнообразие оригинальных, иногда кардинально противоположных идей. Эпоха эмансипации (звука/жанра/формы/стиля) дала толчок к высвобождению искусства от сложившихся веками законов и коннотаций, открыла крупные резервы для экспериментальных поисков и радикальных находок. Знаком нового времени стало взаимодействие различных художественных направлений, смена выразительных средств, реформация установленной ранее звуковысотной системы, рождение новых композиторских техник и обновление жанров. Как следствие, в XX веке произошла научная реконструкция еще недавно казавшихся неизблемыми теоретических парадигм прошлого.

Безусловно, подобные открытия музыкального экспериментализма коснулись не только крупных школ европейского и американского континентов, но и затронули локальные национальные школы, которые постепенно, благодаря современным ресурсам композиторских техник, начали процесс переосмысления в опус-музыке собственно понятия «национального».

В данном контексте ярким примером поиска новых форм звукотворчества является музыкальная культура Армении. Одним из ключевых этапов преобразования европейской композиторской традиции сквозь призму национального стало творчество выдающегося представителя армянской школы Авета Рубеновича Тертеряна. По активности инновационного поиска и художественной продуктивности композитор остается знаковой фигурой современности, носителем памяти о традициях своей культуры и нового языкового опыта.

Средоточием важнейших творческих идей Тертеряна является его симфоническая музыка. В масштабах европейского симфонического

наследия ушедшего века имя Тертеряна стало символом зрелости армянской симфонии. Композитор проложил в данном жанровом пространстве новые, оригинальные пути развития, наметил специфические маршруты «восточных ответвлений», сформировал черты самобытного облика. Тертерян хорошо ориентировался в современном творчестве, изучал партитуры сочинений К. Ксенакиса, К. Пендерецкого и других композиторов сонористического направления, что впоследствии стало фундаментом эмпирических знаний и сказалось на кристаллизации его композиторского метода.

Тертерян считал ошибочным рассмотрение симфонии как циклической единицы, предполагающей наличие сонатной или какой-либо иной, твердо установленной структуры: «Для меня симфония – более эстетическое, нежели формальное понятие. Понятие симфонии менялось с ее развитием ... Нет сонатной формы – но есть большая проблема» [10, С. 156]. С одной стороны, симфония имела для Тертеряна значение фундаментального жанра, отражающего цельно и монолитно музыкально-философскую картину мира. С этой точки зрения его творчество наследует классические и современные симфонические традиции и эволюционирует в общем направлении с музыкой В. Лютославского, А. Шнитке, Г. Канчели. С другой стороны, новый смысл тертеряновского симфонизма в его зрелом творчестве далеко уходит от европейской традиции, приобретая новую лексику, связанную с сонорной техникой.

Восьмая симфония стала последним опусом в творчестве Тертеряна. Она сконцентрировала в себе звуковой тезаурус предыдущих симфонических сочинений композитора и, тем самым, приобрела черты постлюдийности.

Цель данной работы – анализ системы музыкально-языковых средств воплощения

постлюдийности в Восьмой симфонии Авета Тертеряна с учетом специфики звуковысотной структуры и композиционно-драматургической организации материала.

Методы. Необходимость многостороннего рассмотрения объекта исследования обусловила привлечение комплексного подхода. Методология базируется на аналитических процедурах исторического, системного, структурно-функционального методов, а также применении сравнительного подхода, что позволило проанализировать общую панораму симфонического творчества А. Тертеряна, выявить специфические черты композиционно-драматургической организации Восьмой симфонии и сопоставить результаты исследования с другими одночастными симфониями композитора.

Определение индивидуального профиля одночастных симфоний Авета Тертеряна как сонорно-алеаторного, анализируемого на основе «теории форментов» А. Маклыгина (В изложении исследователя «формент» представляется как «растянутая во времени композиционная единица, которая излучает интонационную энергию и содержит четко выраженный сонорный замысел, а основным принципом формообразования является монтаж формент-блоков с более или менее разветвленной и сложной системой связей» [13; С. 540]) [6] является фактором новизны выбранного ракурса исследования. В большинстве изученных нами музыкаловедческих трудов (И. Ковбас [3], М. Кузнецова [5], Л. Птушко [7], М. Рухкян [8], С. Савенко [9], А. Тихомирова [11]) симфоническое творчество А. Тертеряна не рассматривается в русле композиционно-драматургических особенностей с учетом сонорной структуры материала.

Изложение основного материала. Восьмая симфония (1989) – последнее произведение Авета Тертеряна в данном жанровом каталоге. Ее можно считать послесловием Седьмой и эпилогом всего творчества композитора, «духов-

ным завещанием, пророчеством человечеству» (Р. Тертерян) [14].

В данном контексте цитата Рубена Тертеряна, сына композитора, имеет особую силу: две последние симфонии композитора в действительности, реально, а не только метафорически, стали пророчеством страшной катастрофы в истории Армении – ужасного землетрясения в городе Спитаке 1988 года. Седьмая симфония Тертеряна была написана в 1987, за год до трагедии. Сам композитор впоследствии говорил, что он долгое время не мог понять, откуда к нему пришла идея симфонии-апокалипсиса, почему его тревожила так сильно эта тема. И когда события уже произошли в Спитаке, это и стало ответом на его вопрос.

Восьмая симфония написана в 1989 году как отклик, отголосок, как художественная рефлексия на случившееся, постлюдия Седьмой симфонии на уровне смыслов и семантических кодов. В продолжение размышлений об апокалипсисе Тертерян, как истинный художник, поднимает размышления до общечеловеческого масштаба, обращаясь в симфонии ко всем людям. Для него она – отражение не локальной трагедии, а «духовное завещание», переданное в музыкальном послании человечеству.

Возвращаясь к тезису о резюмирующих, синтезирующих тенденциях, которые концентрируются в Восьмой симфонии «звуковой тезаурус» всех предыдущих симфонических опусов Тертеряна, отметим, что эту идею в одном из интервью озвучивал сам композитор. Про интонационные связи с прошлыми произведениями Тертерян говорил следующее: «В музыку Восьмой симфонии “вплелось” немало реминисценций из предыдущих моих симфоний (в том числе и Седьмой). Она вышла в некоторой степени сборной» [10; С. 133].

Действительно, в данной симфонии концентрируются много важных композиторских приемов, найденных в процессе долгих творческих поисков. Тертерян репрезентирует ценные идеи из прошлых произведений, чтобы собрать их в свой,

как оказалось, последний опус. Именно поэтому Восьмая симфония насыщена реминисценциями, знаками устоявшихся в предыдущих симфониях образов и состояний.

Как отмечалось выше, реминисценция образа «вселенского краха» является для данной симфонии генератором драматургического развития. Тема Апокалипсиса появляется дважды в кульминационных зонах произведения – ею открывается симфония, декларируя с первых же тактов идею глубочайшего трагизма, разрушения созданного человеком мира; и вновь звучит в зоне второй кульминации, словно разрезающей симфонию пополам, как некогда катастрофа в Спитаке разделила историю современной Армении на «до» и «после».

Драматургия симфонии отражает ее композиционное строение. Две кульминационные зоны притягивают тематический материал, становятся толчками для дальнейшего развития, композиция приобретает вид двухфазной структуры. Сонорная ткань фаз связывается между собой по типу трансформации, как во многих предыдущих одночастных симфониях композитора.

Первая фаза открывается «властно-императивным эпиграфом» [4; С. 14], который напоминает о прошлых и будущих катастрофах. Прорезая пространство яркой динамикой, возгласы тромбонистов, как «трубы Апокалипсиса», сообщают о грядущем конце.

Первый формент – это собственно аккорд Апокалипсиса, который является реминисценцией из Седьмой симфонии – плотное кластерное созвучие на *tutti* оркестра с большим количеством секундовых интервалов и с доминирующей тритоновой энергией. Этот аккорд не просто длится – благодаря трели у деревянной группы, *frullato* у медной и тремоло у ударной кластер буквально вибрирует, усиливает эффект нагнетания плотности звучащего сонорного массива. Вслед за кластером, как и в Седьмой симфонии, включается магнитофонная запись, имитируя с помощью шумов треск, раскол, физическое разрушение.

После длительной паузы, которая создает эффект «оглушительной тишины», вдали появляются тихие голоса (вокализ в *soprano* на *pp*) – это второй формент. Из звукового вакуума, из тишины после разрушения доносится протяжный стон, вернее, его отголосок – это мольба человечества о спасении, о помощи, это осознание безысходности случившегося. Второй формент в обоих голосах ведет сонорную линию, которая тянется на тоне a^1 , ее интонирование экзотически вибрирует в пределах малой секунды (a^1-gis^1), раскрывает свою микротоновую природу. Это, в некоторой степени, приближает звучание к импровизационной манере вокального исполнения в армянской народной музыке (что также подтверждается условностью записанного текста). Данный прием использовался Тертеряном неоднократно в более ранних симфониях для достижения эффекта нетемперированности европейских музыкальных инструментов.

Развитие второго формента идет тесситурным восхождением, в результате чего краевые границы сонорной линии расширяются до b^1 . В кульминационных точках композитор усиливает напряжение благодаря динамичному глиссандо голосов, которые звучат как крик отчаяния, плач, обращенный к небесам.

Постепенно из глубины звукового пространства проявляются тихие равномерные удары литавр, которые в синтезе с жестким мерным шагом у арфы и фортепиано создают образ необратимого временного континуума. Эта звуковая группа является основой третьего формента сонорной композиции. Накладываясь на второй, поддерживаемый колоколом формент, он активизирует развертывание первой фазы, в том числе, через уплотнение звуковой ткани у струнной группы. Из тянущейся линии она перерастает в сонорную полосу с напряженной интервальной энергией (секунды, тритоны) и, как в большинстве одночастных симфоний Тертеряна, берет на себя функцию стабилизирующего элемента формы.

С ц. 14 звучащая материя уплотняется четвертым форментом – микрохроматическим мотивом у челесты и деревянно-духовой группы, олицетворяющем подобно более ранним сочинениям звуковые вибрации космоса.

Достигнув максимальной плотности по вертикали, начинается масштабное крещендо во всех группах оркестра, которое все больше проявляет поражающее действие императивного образа. «Выкрики» труб, искаженные секундовой и тритоновой интерваликой, ожесточенные удары литавр и глиссандо валторн усиливают этот эффект и приводят развитие к кульминации – апокалипсической теме. Звуковую ткань снова прорезает в точности повторяемый аккорд апокалипсиса, разбивая на акустические осколки весь массив плотной сонорной полосы и провозглашая в очередной раз тщетность преодоления этой силы, невозможность ее побороть. Поэтому неизменно тихо звучащие голоса, которые заглушаются общей нагнетающей энергией, остаются так и не услышанными.

Именно этот фрагмент симфонии является началом второй фазы. После оглушительного удара остается только звуковая вибрация, вневременное, континуальное дление, перетекающее в экспрессивное *lamento* струнных. Такая открытая экспрессия впервые проявляется в симфониях композитора, подчеркивает чрезвычайную трагичность события и личностное отношение композитора к этой катастрофе.

С ц. 34 общее эмоциональное напряжение фазы снова усиливается. Оставшиеся возгласы струнных словно пытаются противостоять механическому, несокрушимо-му ходу времени. В поддержку императиву подключаются устрашающие колокола, которые композитор реконструирует тембрами деревянной группы и ксилофона. Такой прием порождает нереальный, «неживой» колокольный звон, далекий от духовной символики, обычно ощущаемой Тертерьяном в тембре колоколов. Время безжалостно утекает, оставляя человечество в его угнетенной пустоте.

Новая волна динамического развития завершается второй кульминацией кластера, достигая максимальной силы звучания – это результат «большой катастрофы», несущей тотальное разрушение мира. Доносится последний возглас апокалипсической трубы (исполняют тромбоны). Звучание рассеивается, отдаляя тихие голоса человечества, чьи мольбы снова остаются без ответа. С ц. 41 возвращается образ временного континуума – его необратимый ход невозможно остановить. В такие моменты осмысливается нравственный урок: если человечество приводит себя к разрушению, забывает истинные ценности и свои истоки, оно остается одиноким в своей трагедии.

Выводы. Проанализированная нами композиционно-драматургическая концепция Восьмой симфонии Авета Тертерьяна позволяет сделать вывод о том, что последняя симфония композитора действительно имеет признаки постлюдийности и вбирает в себя весь предыдущий опыт симфонических исканий автора.

Во-первых, постлюдийность проявляет себя на уровне идеи симфонии: произведение прочно связано с Седьмой симфонией композитора, каждая из них является отражением размышлений о теме апокалипсиса.

Как следствие, в Восьмой симфонии появляются интонационные реминисценции из Седьмой. Это еще один признак постлюдийности. Собственно, основной реминисценцией, демонстрирующей тесную идейную связь между симфониями, является музыкальный образ апокалипсиса. Он олицетворен кластерным аккордом оркестрового *tutti* и записанным на магнитофонную пленку шумовым звуковым полотном. Вторая реминисценция связана с образом звучащего пространства космического хаоса. Здесь Тертерьян использовал 11-звучный микросерийный ряд (ц. 4, ц. 14), аналогичный микросерии в первой фазе Седьмой симфонии. Третья реминисценция воплощает собирательный образ инструментального императива, который часто реализуется

в симфониях Тертерьяна посредством тембра литавр (например, подобный прием ярко выражен во второй фазе Шестой симфонии композитора). В-третьих, подытоживающий характер придает симфонии общий резюмирующий тон музыкального высказывания, концентрирующий в себе высокое эмоциональное напряжение.

Восьмая симфония Тертерьяна порождена конкретным событием и внеисторична одновре-

менно. Она как будто берет свое начало у истоков зарождения мироздания, у глубинных пластов сознания и повествует нам некую глобальную историю. Это музыкальное приношение композитора по воле случая стало его завещанием – слушателю открывается возможность преодолеть конечность реальности, уловить музыку сверхчувственного мира, шагнув вслед за композитором в необъятное пространство космической тишины.

Список литературы:

1. Aranovskij M. G. Simfonicheskie iskaniya. – Moskva: Sov. kompozitor, 1979. – 288 s.
2. Grigor'eva G. V. Muzykal'nye formy HH veka. – Moskva: Vlado, 2004. – 175 s.
3. Kovbas I. G. Dialektika meditativnosti i dejstvennosti v sovremennoj simfonicheskoj dramaturgii (na materiale sovetskoj simfonii 60–80-h godov): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: spec. 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» / Kievskaya gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo. – Kiev, 1991. – 20 s.
4. Korobejnikov S. S. Kosmogonicheskaya koncepciya v simfoniyah Aveta Terterjana // Iskusstvo i iskusstvovedenie: teoriya i opyt: iskusstvo regionov. Vyp. 10. Kemerovo, 2012. – S. 221–235.
5. Kuznecova M. I. Meditativnost' kak svojstvo muzykal'nogo myshleniya (Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Sil'vestrov): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: spec. 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» / Moskovskaya gos. kons. im. P. I. Chajkovskogo. – Moskva, 2007. – 26 s.
6. Maklygin A. L. Fakturnye formy sonornoj muzyki // Laudamus. – Moskva: Kompozitor, 1992. – S. 129–137.
7. Ptushko L. A. Stil' simfonij Aveta Terterjana: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: spec. 17.00.02 Muzykal'noe iskusstvo / Nizhegorodskaya gos. konservatoriya im. M. I. Glinki. Nizhnij Novgorod, 1994. – 18 s.
8. Ruhkjan M. A. Avet Terteryan. Tvorchestvo i zhizn'. – Erevan: Nairi, 2002. – 248 s.
9. Savenko S. I. Avet Terteryan: put' k glubinam zvuka // Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st. Vyp. 2. – Moskva: Kompozitor, 1996. – S. 320–333.
10. Terteryan R. A. Avet Terteryan. Dialogi. – Erevan: Izdatel'stvo EGK, 2010. – 284 s.
11. Tihomirova A. B. Funkcional'nye aspekty orkestrivogo tembra (na materiale simfonij Aveta Terterjana): avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: spec. 17.00.02 «Muzykal'noe iskusstvo» / Rossijskij institut istorii iskusstv. – Sankt-Peterburg, 2019. – 31 s.
12. Tradicii i novatorstva. Avet Terteryan – 75: sb. st. – Erevan: Ardzhesh, 2005. – 176 s.
13. Holopov Yu. N. Garmoniya. Prakticheskij kurs: uchebnik dlya special'nyh kursov konservatorij (muzykovedcheskoe i kompozitorskoe otdeleniya). V 2-h chastyah. Chast' II. – Moskva: Kompozitor, 2005. – 613 s.
14. Terteryan R. Simfoniya velikoj tishiny URL: <https://www.philharmonia.spb.ru/articles/terteryan/> (data obrashcheniya 22.02.2021).
15. Klemm E. Avet Terterian – musikalischer Seismograph Armeniens URL: <http://www.terterian.org/en/on-avet-terterian/essays/ekkehard-klemm-avet-terterian-musikalischer-seismograph-armeniens/> (data obrashcheniya 24.01.2017).

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-40-44>

*Grybynenko Julia Alexandrovna,
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
of Department of History of Music and Musical Ethnography,
Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy, Ukraine
E-mail: j.a.g@ukr.net*

THE PHENOMENON OF INTERTEXTUALITY IN MUSIC: THEORETICAL ASPECTS

Abstract. The article considers different approaches to the phenomenon of intertextuality, touches on the definitions and mechanisms of formation of this phenomenon, the general typology, the specifics of manifestation, artistic functions in general. Particular attention is paid to the forms of intertextual interactions in music.

Keywords: text, intertextuality, dialogue of “own” and “foreign”, intertextual interactions, quotation, allusion.

The theory of intertextuality, which originally developed in the field of literary studies, is now in the spotlight of researchers in various fields of humanities. This situation is largely due to the fact that intertextuality covers a wide range of phenomena, becomes an integral feature of creative thinking and is seen as a universal principle that underlies any work in general.

It is well known that the concept of intertextuality was first used and substantiated by the French researcher of Bulgarian origin Julia Kristeva, having as the basis the works of Mikhail Bakhtin. She used intertextuality to denote the general quality of texts, which is expressed in the presence of connections between them. It is thanks to them that texts or parts of texts can refer to each other in various ways. The artistic text, constructed as a mosaic of quotations, according to J. Kristeva, is read at least as a double, but in fact is an infinite text, allows many different readings in the intertextual space. That is, any text is the product of deepening and transformation of any other text, because the authors, often not specifically, borrow a text that is born independently of their consciousness [6]. Thus, the openness, the multiplicity of associative connections makes the new text the subject of artistic communication with

a vast cultural thesaurus. Such circumstances allow us to perceive the author’s opus through the prism of various quotations and allusions, many cultural meanings, marked by R. Barthes as a great text.

The phenomenon of intertextuality has been of unquenchable interest to musicologists for several decades. The importance of intertextual connections for the science of music is currently beyond doubt. As L. Dyachkova writes, “the intertextual principle is the most important link between cultural epochs, an effective beginning of the processes of historical evolution and literature, which closes the problems of canon and heuristics, traditions and innovations” [4, 17]. It is believed that in relation to music, the categorical apparatus of the theory of intertextuality is still in the process of formation. Discussions and clarifications of the content and features of this phenomenon can be seen on the pages of theoretical works of M. Aranovsky, L. Akopyan, L. Dyachkova, B. Katz, A. Klimovitsky, M. Raky, E. Yablonska, G. Grygorieva, A. Denisov, I. Stogniy, L. Vorotyntseva, M. Vysotska, A. Samoilenko, I. Kokhanyk, D. Tyba, O. Veryshko, Y. Kharchenko and many other researchers.

The main question asked by the theory of intertextuality is to identify elements of other texts that the

author used in his composition, in a broad sense – its relationship with the relevant cultural context. Some researchers understand the intertext as the main type and method of constructing an artistic text in the works of modernism and postmodernism. It consists in the fact that the text is built from quotations and reminiscences of other texts. But it should be clarified that the intertext as a general principle of construction of literary texts, has various specific forms of manifestation. A distinction should be made between intertextuality as a scientific strategy that defines a certain view of the organization of the text, and as an artistic principle that manifests itself in different forms and with different levels of intensity.

In his work “Music as Text” M. Aranovsky shows that intertextual relations from the level of interstyle and intertextual in the XVII–XIX centuries in the next XX century grow into a dialogue between historical types of European culture, which explains the growing interest in music of more distant eras. “As if realizing itself the heir of two millennia of history, the XX century looks back at the path taken by music, and seeks to actualize the values created by it” [1, 275]. In addition, the researcher emphasizes that the idea of intertext as the interaction of “own” and “foreign” has approved a certain concept of creativity – a dialogical process in which the creation of a new composition is an “echo” of the already said meanings.

In this process, the form of using the mechanisms of “foreign word” becomes important. The borrowed can act as an element when it enters the style as an out-of-text structure and performs a semantic function; as a compositional-syntactic concept of the text (stylization, work with the help of a model), which allows to establish a balance between “own” and “foreign” styles; as a lexical composition of the text (polystylistics), which synthesizes the two previous functions at a new level, becomes a symbolic element of style with a given meaning [1].

A. Denisov in his work “Intertextuality in music” [3] also focuses on the most common types of intertextual interactions. Among them he singles out:

- modeling, in which the author refers to another text as a model, a prototype that is subject to free translation. As a result, it sounds indirectly in the composition, reflecting the author’s relationship, intertwining with him, enters into a complex relationship. The versatility of the musical fabric involves a variety of its specific forms. The author can start from the characteristic harmonious sequence of the original source, melodic figure and textural formula;
- stylistic allusion, as a veiled reference to the foreign style. In this case, the author can refer to both the specific text and the style as a whole, reproducing some of its elements in a creative rethinking;
- borrowing, when structurally certain elements of another text are reproduced. In this case, they are part of the new text as an integral part of it. Borrowing can be conscious or unconscious, and can be both authorial and impersonal – to represent the so-called “language of the era” (certain melodic and rhythmic figures of different eras). It is the historical and cultural context that determines the peculiarities of the formation and specifics of the perception of this type of intertextual interactions. In a certain stylistic context, focusing on “publicly available” material can be a kind of norm of artistic thinking;
- transcription – arranging a composition, variations on foreign (own) topic, processing and editing of compositions;
- citations. It is proposed to understand not just a fragment of foreign text, but a fragment that embodies the sphere of another meaning. The quotation seems to let into the world of the text the space of a ready-made meaning, which in dialogue with the text loses its perfection, opens, acquiring an open character;
- intonation reminiscences associated with the reproduction of a fragment of another text,

which acts as an initial impulse for the author's creative thought;

- parody (paraphrase) [3].

In his study, A. Denisov also cites a scheme of intertextual interactions in relation to intonation, which includes the following components: pretext (one or more), transformation and text. In its analysis it is allowed to establish: the original sources (pretext), the nature and degree of their transformation, the reasons that explain the use of intertextual transition and its specific embodiment [3].

I. Stogniy also addresses various manifestations of the author's work with intertext in a number of her articles devoted to this phenomenon. It is based on the autocentric approach of I. Smirnov and proposes to distinguish in intertextual relations the three most common modes. The first mode – constructive intertextuality – is realized through the use of “foreign words”, which is manifested in stylization, citation, allusions. The author “constructs” his own text in the foreign manner. In the second mode – reconstructive intertextuality – the distance between “own” and “foreign” is significantly reduced or disappears altogether. This mode arises as a “growth” of the author's vocabulary with any other. The third mode – stylistic and genre interactions – actualizes the “idea of commenting”, in which the composer himself plays the role of “commentator” [9].

All these positions define different types of intertextual relations, which have a wide range of realization of various meanings and “open unlimited possibilities of interpretation and reinterpretation of musical texts” [5, 4]. Composer's work with intertext can have different character and form, but its task, first of all, consists in expansion of capacity of the literary text, illumination of deep semantic “over-tones”, semantic polyphony in which “foreign voices” find the place, being built in an author's context.

Each of the researchers dealing with intertextual interactions in their articles, as a rule, identifies his own set of means for the formation of intertextual connections, depending on the specifics of the inter-

action of author and the borrowed. Thus, A. Schnittke distinguishes quotation and allusion, L. Kazantseva – adaptation and quotation, V. Kholopova – quotation, allusion, stylization, E. Chigareva – quotation, quasi-citation, allusion. E. Moreva distinguishes stylization, contamination (formation of a single stylistic structure based on the common between different stylistic phenomena – folklore and professional, European and non-European, baroque and modern, jazz and academic), citation, allusion, collage, polystylistics (various forms of polytechnics) [7]. I. Kokhanik's typology is quite close to the latter, as it distinguishes such techniques of intertextual interactions as allusion, metaphor, stylization, quotation, collage, parody, reminiscence and assimilation [5]. L. Vorotyntseva believes that the intertextuality of the author's consciousness in the process of creating a musical composition is manifested only through various citations: from quotations of the collective sound image as a model and quotations of the full text of the musical composition of the past to quotations of “foreign” topic, quasi-quotations, hidden quotations and a monogram citation [2].

That means, most researchers differentiate between intertextual interactions on citations (when using different types of citations – direct, adapted, stylization-citation of foreign technique) and on allusiveness (when allusions are used, quasi-citations). According to I. Smirnov, in the case of citation the author mainly exploits “reconstructive intertextuality”, registering the commonality of “own” and “foreign” texts, and in the case of allusion in the first place is “constructive intertextuality”, which aims to organize borrowed elements in the way that they appear as nodes of coupling of semantic-compositional structure of the new text [8]. But the essence of both the first and second techniques is the mutual enrichment of texts, the expansion of temporal space, the establishment of a kind of semantic bridges between them, which largely allows to show their special communicative properties.

Thus, it can be stated that at the moment there is no single approach to the theory of intertextuality in music. Each researcher interprets this phenomenon

according to his methodological position. Considering different approaches to the problem of intertextuality in music, we believe that they do not exclude each other, but rather, on the contrary, complement and allow to understand intertextuality today not only as a method of artistic thinking and way of organizing artistic texts, but also as a basic artistic technique, poetics, contemporary art, methodology of interpretation of artistic text [5, 3].

The theory of intertextuality makes it possible to consider musical texts in: synchronous and diachronic sections. In this way we get the opportunity to study the phenomenon both horizontally and vertically, thus using as a superficial – syntactic and deep – semantic-associative – aspects that together form the author's semantic codes that need to be deciphered.

All musicologists, without exception, note that the use of intertextual interactions becomes an important style-forming and meaning-generating factor of art. After all, "any intertextual interaction is a zone of activation of meanings. Moreover, a reference to another text becomes a source that gives rise to new meanings. Apparently, this is the special role of intertextual interactions in the art of music. They embody the principle of dialogue of cultures, continuity in the development of history, in which the individual stages are constantly changing each other and at the same time are closely interconnected" [3, 46]. That means, the idea of intertextuality is, in fact, the development of a widely posed problem of "own and foreign" in art, through the prism of which

"foreign" can be considered all semantic units of literary text – from "word" to idea, and from "own" to their unique features of combinations into a single artistic whole and ways of encoding foreign information. Intertextuality, in this sense, is seen as a special means of generating new meaning through dialogue with a specifically defined foreign semantic position.

The functions that form intertextual weaves can be varied – from a serious attitude of the author to the foreign point of view to an open parody. The role of other people's meanings in art is due to the status of the author's "I" in the socio-cultural space, his worldview of reality. Other people's texts become interlocutors of the author, participants of that full-fledged creative dialogue, which is not always possible between the Author and the Listener. Foreign material can also be embodied as a sign of another composer's name, or even an entire epoch with which the composer enters into a dialogue, or it can hide deep, autobiographical motives that are known only to the author himself. Due to the oversaturation of musical culture, composers often unconsciously turn to this method of constructing musical compositions. However, starting from the second half of the XX century, this principle acquires the features of systemicity. Thus, the theory of intertextuality as a special information-communicative phenomenon allows to adequately interpret the interaction, ways and features of translation of entire information layers, thus contributing to the understanding of the complex cultural situation on the verge of the century.

References:

1. Aranovsky M. Musical text. Structure and properties. – M., 1998. – 342 p.
2. Vorotyntseva L. The phenomenon of intertextuality in the music art. Philosophical and cultural studies. – No. 5. – May 6, 2019. [Electronic resource]. – Access mode: URL: <http://fki.lgaki.info/2019/05/06/phenomenon-intertextuality-in-music>
3. Denisov A. Intertextuality in music: research sketch. – SPb.: A. I. Herzen RSPU, 2013. – 46 p.
4. Dyachkova L. Problems of intertext in the artistic system of a musical composition. Interpretation of a piece of music in the context of culture. Collection of works of Gnesiny RAM. – No. 129. – M., 1994. – P. 17–40.
5. Kokhanik I. Intertextuality as the basis of dialogue in the space of modern musical culture. Kyiv musical knowledge. – No. 45. – K., 2013. – P. 69–93.

6. Kristeva J. Bakhtin, word, dialogue and novel. French semiotics: from structuralism to poststructuralism (trans. from French, comp., intr. word by G. K. Kosikov).– M.: Progress, 2000.– P. 427–457.
7. Moreva E. Intertextuality in the practice of musical composition. Tavrishesky scientific observer.– No. 10(15).– Yalta, 2016.– P. 120–124.
8. Smirnov I. Generation of intertext (elements of intertextual analysis with examples from the works of B. Pasternak).– SPb.: Language Center of SPbSU, 1995.– 192 p.
9. Stogniy I. Modes of intertextuality in music. Modes of intertextuality in music. Musicus.– No. 3–4.– SPb., 2011.– P. 28–33.
10. Stogniy I. Some aspects of intertextuality in music. Poetics of a Musical Composition: New Scientific Directions.– Astrakhan: Astrakhan State Conservatory, 2011.– P. 36–44.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-45-51>

*Junjie Gui,
Postgraduate student of the Department
of Theory and History of Musical Performance
P. Tchaikovsky National Music Academy, Kyiv, Ukraine
E-mail: premierre.ivannikov@gmail.com*

PERFORMING INTERPRETATIONS OF G. FAURÉ'S REQUIEM BY FRENCH AND CHINESE CHOIRS

Abstract. There are considered features of interpretation of Gabriel Fauré's Requiem op. 48 by French and Chinese choirs. The compositional, genre and stylistic features of piece are analyzed. The individual aspects of the performing style, conditioned by the processes of assimilation of European cultural experience into the contemporary choral art of China, are revealed.

Keywords: Chinese choral performance, Requiem by G. Fauré, musical interpretation, performing versions.

*Цзюньцзе Гуй,
аспирант кафедри теорії і історії
музикального исполнительства Національної
музикальної академії України
імені П. І. Чайковського, Київ, Україна
E-mail: premierre.ivannikov@gmail.com*

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РЕКВИЕМА Г. ФОРЕ ФРАНЦУЗСКИМ И КИТАЙСКИМИ ХОРОВЫМИ КОЛЛЕКТИВАМИ

Аннотация. Рассмотрены интерпретации Реквиема оп. 48 Габриеля Форе французским и китайскими хоровыми коллективами. Проанализированы композиционные, жанровые и стилистические особенности произведения. Выявлены индивидуальные аспекты исполнительского стиля, обусловленные процессами ассимиляции европейского культурного опыта в современное хоровое искусство Китая.

Ключевые слова: китайское хоровое исполнительство, Реквием Г. Форе, музыкальная интерпретация, исполнительские версии.

Введение. В настоящее время хоровое исполнительство Китая проходит фазу активного развития, синтезируя национальные достижения китайского многоголосного пения и западноевропейские академические традиции. Данный

процесс генерируется межкультурным взаимодействием в сферах музыкального образования и конкурсно-фестивальной деятельности. В современной концертной практике усиливается тенденция к освоению китайскими коллективами

крупных массивов хоровых сочинений европейских авторов. Стилиевая панорама музыки простирается от старинных хоральных песнопений до современных многоголосных опусов. Наибольшей популярностью пользуются произведения Й. Гайдна, Л. В. Бетховена, В. Моцарта, Й. Брамса, Ф. Шуберта, Дж. Верди, Дж. Пуччини, А. Брукнера, Б. Чилкотта.

Духовные опусы западноевропейских композиторов – мессы, реквиемы, оратории, написанные на религиозные тексты, занимают особое место в репертуаре китайских хоров. Концертное преподнесение литургической жанровой традиции в иной этнокультурной среде обрастает индивидуальными трактовками художественного текста, корректируя его содержание. Среди произведений французских композиторов, творчество которых пока представлено не достаточно широко, обнаруживается ряд китайских исполнительских версий Реквиема ор. 48 Габриеля Форе, актуальных для исследования.

Цель данной статьи – сравнительный анализ интерпретаций Реквиема Г. Форе китайскими и французскими хорами, выявление особенностей его прочтения.

Методы. Методология исследования включает использование системного метода (для определения основных принципов исполнительской интерпретации хоровой музыки), структурно-функционального метода (для комплексного анализа музыкальной идеи произведения как основы исполнительской интерпретации) и компаративного метода (для сравнения исполнительских версий произведения). Сочетание указанных методов позволяет определить особенности прочтения хоровой музыки европейских композиторов западными и восточными исполнителями.

Проблематика данной статьи содержит научную новизну, поскольку особенности исполнения французской хоровой музыки китайскими коллективами не становились предметом изучения в музыковедческой литературе. Тем не менее,

в работе учтены результаты ряда исследований, касающихся проблем интерпретации (Н. Белик [1], В. Москаленко [4], Ю. Ткач [7], Чилин Гао [8]), а также соотношения «Восток-Запад» в сфере музыкального искусства (День Цзякунь [3], Чжоу И [9]).

В качестве материала для анализа интерпретируемого текста Реквиема ор. 48 Г. Форе были отобраны исполнительские версии хора «Акцент» под руководством Лоуренс Эквилби (Ensemble Orchestral de Paris и Choeur Accentus, Laurence Equilbey) [10], хора китайского университета Гонконга под управлением Леон Чу (Leon Chu), хора факультета хорового исполнительства Шанхайской консерватории под руководством Гуй Цзюньцзе (Gui Junjie), хора концертного зала Ланчжоу под управлением Чжан Лу (Zhang Lu) и хора Центральной консерватории музыки (Пекин) под руководством Чжоу Хаоюй (Zhou Hao Yu) [12]. В процессе исследования учтен многолетний дирижерский опыт автора статьи и использованы аудиозаписи из личного архива.

Изложение основного материала. Интерпретация хоровой музыки является дискуссионным вопросом теории хорового исполнительства. По словам Чилин Гао, сложность состоит в том, что данная проблема «содержит в себе все аспекты хорового искусства – от дирижерского мастерства хормейстера, вокально-технической оснащенности хорового коллектива до понимания художественной идеи, традиций школы, психологии личности руководителя хора» [8, 118].

Интерпретация хорового произведения представляет собой художественно-авторское толкование творческим руководителем музыкального произведения хоровыми исполнительскими ресурсами. В процессе интерпретации, по мнению В. Москаленко [4], важным компонентом становится социальная обоснованность, проявляющаяся в виде индивидуального и коллективного музыкально-интонационного тезауруса. Интерпретация напрямую связана с вопросом исполнительского стиля

как определенной системы индивидуальных характеристик творчества того или иного исполнителя. По словам Чжоу И, «индивидуальный стиль <...> во многом определяется влиянием национального стиля и стилевых установок конкретной исполнительской школы. Особенно важно это для вокального искусства, неразрывно связанного с национальной языковой природой» [9, 107].

Выявление специфики национального исполнительского стиля в условиях хорового звучания, как коллективного акта творчества, заметно усложняется, не теряя при этом актуальности, поскольку социокультурные, психологические и лингво-фонетические различия существенно влияют на характер прочтения музыкального произведения. В этом процессе роль руководителя становится крайне важной, так как именно он является главным посредником между композитором и коллективом, определяющим весь комплекс творческих и технических задач.

Кристаллизация национального стиля исполнения китайских хоровых коллективов начиналась с копирования устоявшихся моделей, привнесенных извне, из европейского культурного опыта, взаимодействующих с местными традициями в рамках каждого отдельно взятого произведения. Со временем буквальное следование общепринятым чужим трактовкам уступило место поиску индивидуальных авторских решений. Первый подход можно определить как исполнительскую *стилизацию* – копирование исполнительского стиля в целостном музыкальном произведении или в отдельной его завершенной части. Второй подход соотносится с исполнительской *ассимиляцией* – переосмыслением устоявшихся норм музицирования и их адаптации к национально обусловленным критериям творчества. Выбор той или иной стратегии интерпретации в хоровой музыке зависит, прежде всего, от особенностей музыкального тезауруса, уровня профессионализма коллектива и творческих предпочтений дирижера. Результатом адаптации является установление уникальной

фонической атмосферы, зачастую изменяющей восприятие заложенных в тексте смыслов.

Обратимся к музыкальной идее произведения, реконструкция которой становится основой исполнительского прочтения. Реквием Г. Форе ор. 48 для солистов, хора, органа и оркестра, как отмечает С. Сигитов, сочинение «внешне традиционное, но до сих пор вызывающее споры необычной стилистической трактовкой этого старинного жанра» [6, 51–52], в котором интонации французской музыки в сочетании с гармоническими красками импрессионизма соседствуют с элементами григорианского пения.

Реквием написан на неполный текст канона и состоит из семи частей. Романтическая трактовка канонического текста обнаруживает нарушение структуры мессы – введение частей «*Libera me*» и «*In Paradisum*» и изъятие традиционных «*Benedictus*» и «*Dies irae*». По словам Ю. Булавинцевой [2], своеобразие этого реквиема заключается в сочетании вольной трактовки жанра со стремлением композитора возродить церковные традиции реквиема. Композитор в своем Реквиеме ориентируется на архаическую форму траурной мессы, традиционной для католического богослужения, что иллюстрируется преобладанием сольного и унисонного хорового пения в сопровождении органа, стилистика которого явно связана с интонациями григорианских мелодий.

Тонкая контрапунктическая техника в хоровых эпизодах требует от исполнителей четкой дифференциации певческих тембров при их взаимодействии. Мелодические линии каждой части парадоксально сочетают противоположные эмоциональные состояния – сдержанную простоту церковных напевов и широту изысканных лирических ариозных интонаций. Общая драматургия строится на противопоставлении мотивов скорби в начале и просветления в финале.

Диалог контрастных интонаций открывает для исполнителей различные пути его толкования. Наиболее четко разница проявляется на

уровне вариативных компонентов музыкального опуса – темпа, динамики и тембровых соотношений в хоровых эпизодах, которые в сумме создают «фонический профиль» звучащей композиции.

Первая часть («Introit» и «Kyrie») представляет собой пятичастную структуру сквозного строения. Открывает цикл раздел «Introit» (Largo), который начинается на *f* оркестровым *tutti*. Дальнейшее развитие темы связано с расширением динамических оттенков и постепенным уплотнением фактуры, что приводит к первой местной кульминации на словах «Et Lux Perpetua». В исполнении всех хоровых коллективов (за исключением хора Центральной консерватории музыки) начало Реквиема звучит примерно одинаково – сдержанно, на негромкой динамике. Активный и открытый звук пекинского хора, вероятно, связан с незрелостью коллектива и ученическими задачами исполнения.

«Kyrie» вырастает из материала «Introit». Здесь проявляется разница тембровых акцентов при соотношении хора и оркестра. Интерпретации французских музыкантов и хора Шанхайской консерватории в тембровом отношении оказываются близки романтическим реквиемам, в то время как версии хора Пекина, Гонконга и Ланьчжоу, в звучании которых выделяется органная партия, напоминают барочные традиции исполнения.

Кульминации мелодических волн и динамические градации более ярко удается обозначить французскому хору «Акцент», и наоборот, китайские исполнители динамике уделяют меньше внимания. Причиной тому может служить камерность звучания (формат live-stream, который использует хор Гонконга, не предусматривает широты звучания и динамических масштабов).

Вторая часть «Offertoire» представляет собой трехчастную форму с кодой и вступлением, где крайние разделы поручены хору, а средний – соло баритона. Особенностью этой части является активное имитационное развитие в партии хора, пластичность голосоведения, тонкость динамиче-

ских нюансов. Если в исполнении французского оркестра можно проследить каждую из составляющих линий партитуры, органично вплетенных в общую хоровую массу, то версиям китайских хоров не хватает единства мелодического развития. Такой недостаток может быть результатом фонетических особенностей исполнителей. Интонационный контур латинских предложений влияет на волнообразный рисунок мелодии и актуализирует проблемы долгого дыхания и полетности звука. Тональная же природа китайского языка затрудняет исполнение легато, что сказывается на конечном результате.

В конце части хор поет возвышенное «Amen» в си мажоре. В версии французского хора эта фраза звучит тихо и сдержанно, как утверждение истинности высказывания. Традиционно провозглашая «Amen», верующие христиане присоединяются к богослужению и выражают свое согласие, приобщение к словам молитвы. В исполнении китайских хоров произнесение «Amen» не отражает подобной сосредоточенности. Тем самым снимается молитвенная нагрузка христианского текста, исчезает эффект единения, соборности.

Третья часть «Sanctus», в отличие от других реквиемов, где она обычно воплощается мощными вокальными и инструментальными ресурсами, изложена скромными средствами выразительности: повторяющимися мотивами и простыми гармоническими последовательностями. Французская версия исполнения окутана мистическим ощущением, которое создают тончайшие динамические и тембровые градации хорового звучания. Китайские прочтения оказываются более «приземленными» – звучание слабо дифференцировано в тембровом отношении и представляет единую сбалансированную массу. Кроме того, в исполнении хора «Акцент» певцам удается достичь плавности при переходе мелодических линий от одной партии к другой в среднем разделе и выстроить постепенное крещендо к кульминации. В версии шанхайского хора динамика

выстроена уступами, чувствуется преобладание хоровой партии в общем тембровом балансе.

Пятая часть «Agnus Dei» (четвертая часть опущена, так как она предназначена для солиста) представляет собой сквозную композицию, которая делится в соответствии с текстом на три раздела – Agnus Dei, Lux aeterna, Requiem aeternam. Каждый раздел воплощает отдельную музыкальную идею. Особый исполнительский интерес в данной части представляет именно второй раздел, в музыкальном тексте которого импрессионистично выписаны светотени, иллюстрирующие слова «Lux aeterna». В версии хора «Акцент» мини-крещендо в рамках одного слова, создающие эффекты мерцания, подчеркивают мистичность ситуации, в то время как в интерпретации китайских хоровых коллективов динамический рельеф вырисовывается только в масштабах синтаксических единиц. На словах «Requiem aeternam» эмоциональный тонус разворачивается к образам скорби, устанавливая тематические связи между частями, после чего в оркестре проходит тема «Agnus Dei», которой и завершается часть. В исполнении пекинского хора эта реминисценция звучит более открыто, в то время как в звучании хора «Акцент» интонации первой части приглушены, даны лишь намеком, а в версии шанхайского хора они совсем не слышны.

Шестая часть «Liberate me» привлекает внимание партией солиста-баритона, который поет на фоне остигатного аккомпанемента. Однако хор также играет значительную роль. Он вступает со словами «Tremens factus sum ego» и плавно подводит к кульминации части – разделу «Dies irae», который суммирует драматические интонации из предыдущих номеров. В исполнении хора Шанхайской консерватории кульминационный раздел звучит более сдержанно, чем во французской версии. Согласно религии Китая, жизнь представляет цепь перерождений на пути к просветлению, поэтому смерть не несет особого драматизма. В определенном смысле мистические предпо-

чтения самого Г. Форе оказываются близкими китайской философии. Несмотря на разницу в деталях, и французская, и китайские версии не драматизируются и не выходят за рамки лирической исповеди.

Музыка финальной части «In paradisum» напоминает колыбельную: непрерывное мерцающее движение быстрых аккордовых фигураций в оркестре сопровождает трогательную мелодию, рисуя образ небесного рая и вечного покоя. В тематическом и ладотональном отношении финал связан с первой частью Реквиема, в котором проявляется смысловая полярность образов скорби и просветления. Сопрано поют выразительную мелодию, которая постепенно разрастается и обогащается звучанием других голосов, разделенных на шесть партий на слове «Jerusalem». Заканчивается месса словами «Requiem» – музыка растворяется на *ppp* и застывает в «вечном покое» на тоническом трезвучии ре мажора. Французским исполнителям удастся достичь того неведомого звучания, к которому и стремился Г. Форе. Среди китайских версий выделяется исполнение шанхайского хора, как наиболее глубокое по пространственными показателями: хор будто звучит на втором плане, за оркестром, помогая создать эффект «ангельских голосов», пение которых постепенно растворяется в безграничном пространстве Вселенной.

Выводы. Сравнительный анализ изученных интерпретаций Реквиема Г. Форе обнаружил существенные отличия в трактовке стилистических и жанровых особенностей произведения, что позволило судить о некоторых индивидуальных аспектах исполнительского стиля. Реквием в исполнении французских музыкантов прозвучал органично европейской жанровой традиции, с ее сакральным смысловым наполнением. Подчеркнуты взаимодействия литургического слова и молитвенной интонации, стилизованных аллюзий григорианского песнопения в сочетании с романтической поэтикой и языковыми традициями

импрессионизма. Отсюда – гибкость и чуткость ко всем нюансам партитуры, ее динамическим и тембровым градациям. Особая пластичность звучания обеспечена нивелированием метрических акцентов, естественной свободой мелодического рисунка, тембровой красочностью хоровых вертикалей и рельефностью контрапунктических линий. Наиболее ярко это отражено в финале, где звучит хор «ангельских голосов». Взаимодействие хорового массива с оркестровой тканью выстроено на основе паритетности их партий, которые становятся равноправными участниками процесса.

Китайские версии Реквиема отмечаются своеобразием, в основе которого заложена ментальная отстраненность музыкантов от европейской католической традиции, ее молитвенного ритуала, жанрового регламента и смыслового наполнения литургических текстов. Отсюда – разная степень погруженности исполнителей в поэтику и жанровые недра заупокойной мессы. Китайские музыканты поют Реквием как красивое концертное произведение, эстетически вдохновляясь красотой хоровых массивов, гибкостью линий и стройно-

стью аккордовых сочетаний. Лингво-фонетические особенности звуковедения смещают смысловые акценты во взаимосвязи слова и музыки, изменяют баланс партий солистов, хора и оркестра. Важным аспектом создания художественно убедительных версий служит профессиональное мастерство дирижера и коллектива. Интерпретация студенческого хора Центральной консерватории музыки оказалась менее точной по интонации и соотношению хоровых партий в сравнении с остальными китайскими версиями. Хоровым коллективам Шанхайской консерватории, университета Гонконга и хора концертного зала Ланьчжоу, несмотря на довольно свободное прочтение текста, удалось реконструировать семантическую и интонационную идею на должном художественном уровне. В результате более осмысленного воспроизведения авторских указаний, интонационной дифференциации хоровых партий, тщательной дирижерской работы над слаженным звучанием коллектива и общей концепцией произведения достигается эффект ассимиляции – внедрения богатого опыта европейской культуры в современное хоровое искусство Китая.

Список литературы:

1. Belik N. A. Do problemi interpretacii horovogo tvoru v klasi z diriguvannya // Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti / Harkiv. derzh. in-t mistectv im. I. P. Kotlyarevs'kogo. – Harkiv, 2001. – Vip. 6. – S. 192–198.
2. Bulavinceva Yu. V. Rekonstrukciya tradicij v rekvieme romanticheskoy epohi. Avtoref. dis. na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Nizhnij Novgorod, 2009. – 26 s.
3. Den Czyakun'. Suchasna ukraïns'ko-kitaï's'ka muzikoznavcha dumka u sferi mizhkul'turnogo dialogu // Muzikoznavchi studii. Naukovi zbirkki L'vivs'koï nacional'noï muzichnoï akademii imeni M. V. Lisenka. Muzikoznavchii Universum. – L'viv, 2018. – Vip. 42–43. – S. 67–78.
4. Moskalenko V. G. Lekcii po muzykal'noï interpretacii: uchebnoe posobie. – Kiev: TOV «Tipografiya Klyaksa», 2012. – 272 s.
5. Myatieva N. A. Ispolnitel'skaya interpretaciya muzyki vtoroj poloviny HH veka: voprosy teorii i praktiki. Avtoref. dis. na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Magnitogorsk, 2010. – 27 s.
6. Sigitov S. V poiskah novogo gumanisticheskogo ideala: Messe de Requieme Gabrielya Fore // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. I. Gercena, 2007. – S. 50–58.
7. Tkach Yu. Individual'nij vikonavs'kij stil' dirigenta-hormejstera yak predmet teoretichnogo doslidzhennya // Visnik Nacional'noï akademii kerivnih kadriv kul'turi i mistectv. – № 3. 2018. – S. 359–366.

8. Chilin Gao. Specifika ispolnitel'skoï interpretacii horovoï opery a cappella (na primere «Yatranskih igr» I. Shamo) // European Journal of Arts.– № 2.– Vena, 2020.– S. 116–124.
9. Chzhou I. Vokal'nyï ispolnitel'skiï stil' v usloviyah globalizacii // European Journal of Arts.– № 1.– Vena, 2020.– S. 106–111.
10. Fauré G. Requiem, op.48 / Ensemble Orchestral de Paris & Choeur Accentus [Electronic resource] // URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PnQl18sVyig> / (Access date: 15.01.2021).
11. Fauré G. Requiem, op.48 / 香港中文大學合唱團 The Chinese University of Hong Kong Chorus [Electronic resource] // URL: https://tr-cam.com/video/_IGFiiF1ywU/faur-s-requiem-f-ru-n-h-n-q-w-ng-sh-ng-zh-b-y-n-ch-live-streaming-performance.html / (Access date: 09.01.2021).
12. Fauré G. Requiem, op.48 / 指揮：周昊宇 Choir of Central Conservatory of Music [Electronic resource] // URL: https://www.iqiyi.com/w_19rry1i279.html / (Access date: 11.01.2021).

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-52-55>

*Kapliyenko-Iliuk Yuliya Vladimirovna,
PhD in Arts, Associate professor, the Department of Music
Y. Fedkovich Chernivtsi National University, Chernivtsi, Ukraine
E-mail: yuliyakaplienko@gmail.com*

SCIENTIFIC PARADIGM AS A CATEGORY OF MUSICOLOGY

Abstract. The article studies the general formation process of the category of a scientific paradigm, its definition and manifestations in art history; describes the aspects of the origin and modern interpretation of the term “paradigm” and formulates its features from a musicological perspective.

Keywords: historical paradigm, style model, stylistic paradigm, paradigmatic vocabulary.

The term “paradigm” applied to different research domains, is increasingly used in modern science, acquiring features of a universal category. Scientific paradigm, as a term and a concept, is primarily a prerogative of exact sciences – physics, chemistry, mathematics. Only recently this concept is being used in other scientific areas, including philosophy, aesthetics, sociology, psychology, linguistics, etc. The scientific branch of art history did not stay aside, trying to systemize the research results by common features. Art and music have always been a part of human existence, syncretically flowing into the ambits of everyday life, work, leisure, and even into the philosophical reflections on the meaning of birth, life and death of a human. Thus, musicology rises to the level of human science. Music as a special non-verbal language stands in a line with poetry and literature. The intonation of these art categories brings them together not only at the level of intonation nature but also in the scientific research. Substantiation of the legitimate use of the term “scientific paradigm” in linguistics does not preclude its application in musicology.

In European science, the concept of “paradigm” is used in texts of various language categories, including Latin, Greek, Italian, Spanish, French, German, English, etc. It has long been used in theological, rhetorical, philosophical works and authoritative lexicographical publications, such as French dictionaries.

The concept of “paradigm” was introduced by American scientist and historian Thomas Kuhn in his work “The Structure of Scientific Revolutions” (1962), where he defined a paradigm as “universally recognized scientific achievements that for a time provide model problems and solutions to a community of practitioners” [5]. His interest in the development of scientific theories and revolutionary changes in science led to reflections on the dissimilarities between social and natural sciences. He observed the differences in opinions of social scientists and in the course of long-term research concluded that in historical perspective the immutable principles of exact sciences may lose their unambiguity. Kuhn noticed certain cyclicity, stages and dynamics in the development of the history of science, which cause regular changes in concepts.

Thus, the modern interpretation of the concept of “paradigm” is reflected in a set of prerequisites that determine a particular scientific study. In a broad sense, a paradigm is defined as a set of beliefs, values, techniques, methods and patterns that became generally accepted in certain scientific groups, organizations, etc. The features of a paradigm from a musicological perspective can be formulated based on Kuhn’s definition of the term “paradigm”.

In science, a “paradigm” is sometimes called the influence of another discipline. Thus, it is determined that the paradigm of knowledge for rational-

ists (R. Descartes) was mathematics, when in the process of acquiring the basic principles both intuition and rational inference are important. The same can be observed in music, starting with the Pythagoreans. Thus, a particular theory or discipline may become paradigmatic, depending on its attractiveness.

The system of views should be attractive, unusual, generally accepted among most of its supporters. There must be many followers; from the point of view of T. Kuhn, a paradigm cannot be represented by one thinker. Proponents of a paradigm must accept the same rules and laws of scientific practice because the main feature of “normal science” (T. Kuhn) will be progressive development and continuity of traditions. Belonging to the paradigm is often determined by the presence of common stylistic ideas and means of their implementation. In the field of musical speech, such stylistic paradigms can be presented by the variants of different intonation models, musical symbols, etc.

Within the framework of “normal science” or activity, the results of such practice, particularly artistic, must be performed in one format and one system. That is, the achievements of one representative of a paradigm are repeated, generalized and concretized by his followers. However, a paradigm is a kind of accumulative system, where new features and characteristics are being added by its representatives. In music, within a single historical paradigm, which appears in the form of a certain development period, direction, national school, there is an accumulation of knowledge and its transfer which leads to a creation of a new product within adopted laws. Thus, the accumulation of knowledge is an indication of a particular paradigm, a property used to delineate the boundaries of directions, stylistic paradigms, etc. The achievements of predecessors are significant only if they become the basis for achievements of successors within a single paradigm. Therefore, there is a conclusion based on important principles of the sociology of science – the need for cultural interconnections, creative interactions and communica-

tion between colleagues, representatives of a single paradigm. At the same time, a representative of one paradigm can actively work in others, which is evident in the art of recent centuries. Such an affiliation of art to different paradigms, such a combination of stylistic models within one historical period, work of an individual artist or separate work indicates its polystylistic nature.

Quite often misunderstandings took place between representatives of different paradigms, which led to a confrontation between them. For instance, in music art, there are known facts of confrontation between the “Piccinists” and the “Gluckists”, the philistines and imagery music society “Davidsbündler” created by Robert Schumann.

The historic development process of science, linguistics, art, etc., logically leads to a paradigm shift (in the scientific field this concept can be replaced by scientific progress). The emergence of a new paradigm, a new idea, is associated with the novelty of thinking, noticed by representatives of a particular group, and causes a rally of supporters around this idea. However, the emergence of new ideas does not deny the existence and revision of old models, which indicates an important feature in the history of theoretical musicology – the development of its paradigms. At the same time, new theories do not arise without destroying the old ones. When precedent paradigms do not correspond to new ideas, this leads to crisis and professional uncertainty. For example, the collapse of the Renaissance led to a fascination with the Baroque style, the rejection of classical art ideals and the transition to romanticism occurred as a result of dissatisfaction with the paradigms of social, political life as well as cultural and artistic values. Due to the active scientific and technological progress of the XX century, music art simultaneously demonstrated both new changes of paradigms and their diversity. New music systems and composition writing techniques mostly displaced the pragmatic principles of their predecessors. Basic and inviolable rules of composition, views on the prerogatives in art

have changed and there has been a reassessment of the existing models. Thus, a paradigm shift occurs due to the changes in society, environment, science, technology, art, etc. The existence of old paradigms will be relevant until viable alternatives are found.

In a theory of scientific paradigms, paradigms are distinguished in a broad sense, which means a number of views and values used by the representatives of a particular paradigm, as well as in a narrow sense, meaning specific exemplars that serve as a guide for other tasks of this period or discipline, and form or demonstrate a specific paradigm in a broad sense. Thus, music history contains several works that still hold their paradigmatic value, for example “The Well-Tempered Clavier” by J. S. Bach, “Symphony No. 9” by L. V. Beethoven and others.

At the same time individual techniques or a set of techniques, inherited by successive historical paradigms, can be seen in a narrow paradigmatic sense. This gives rise to the paradigms, interconnected in both narrow and broad senses. As a result of such interrelations, new art movements such as neoclassicism, neo-romanticism, neorealism, etc., have emerged. In this way, old paradigms retain their relevance, while existing in a new format, because the emergence of new ideas and different artistic thinking requires their renewed embodiment, designation and definition.

The term “paradigm” is increasingly used in modern musicology. It is applied to define individual style models, stylistic features or to determine historical stages of art development. In Ukrainian ethnomusicology, the doctrine of paradigm in folk songs was developed by S. Hrytsa, who started covering the paradigmatic aspects of folklore yet in the late 70s of XX century, when the term “paradigm” was barely used in art history. S. Hrytsa proposes to use the concept of “song paradigm” in the analysis of verbal and musical samples of folklore [1, 41]. She defines this term in her monograph “Melos of Ukrainian folk epics”: “Song paradigm is a set of variants of one song pattern, formed as a result of its transformation in space and time” [2, 36].

I. Kotliarevsky pays attention to the application of this concept at different levels of musicology in the article “Paradigmatic aspects of the development of conceptual apparatus of musicology” [4]. He notices the use of the term “paradigm” in the analysis of artistic styles, musical phenomena and objects. V. Kholopova uses this term to define the aspects of the musical content of different historical periods as well as to name the periods themselves, which emphasizes the universality of the term “paradigm” in the conceptual system of musicology [3]. T. Sidneva calls the universal ideological models (classical, non-classical, post-non-classical) as “paradigms”, which is manifested in the specific nature of music. In the article “Music in a situation of changing worldview paradigms” T. Sidneva defines the term “paradigm” using vertical and horizontal temporal projection. The first “vertical” meaning the researcher associates with the “prototype and timeless model”, the second aspect, in her opinion, indicates that the “paradigm” is an “episteme”, only a temporary “system of methodological and axiological settings” adopted to perform certain artistic tasks of an epoch or a number of epochs” [7, 362]. Some musical compositions (works of J. S. Bach, W. A. Mozart, D. Shostakovich and others) T. Sidneva refers to either “vertical” or “horizontal” model. In the first context, works are perceived as immutable canons and exemplars, in the second – temporal – as a linear “episteme”, which “is prone to crises and transformations” [7, 362].

At present development stage of humanitarian sciences, the concept of “paradigm” is increasingly used in unity with words in a descriptive context. Thus, emerge such phrases as “historical paradigm”, “stylistic paradigm”, “style paradigm”, “genre-style paradigm”, “poetic-stylistic paradigm”, “analytical paradigm”, etc.

Stylistic paradigm, related to music art, may signify a set of elements and units of musical language, which form stylistic resources and provide a variety of means for expressing artistic images and content during the creative work of a musician. The origins of stylistic resources of musical language include

paradigmatic vocabulary: intonation models, rhetorical musical symbols, metro-rhythmic formulas, ladotonicity, etc. In general, the music vocabulary, same as in literature, can be expressive or functionally-stylistic. Emotional and expressive lexical units have the most stable stylistic characteristics but differ on the level of aesthetic value. Functionally and stylistically filled vocabulary is represented by a set of intonation models which indicate its belonging to a certain style. These are traditional folk, archaic, rhetorical intonations, along with a solemn tragic “dictionary” in its diversity.

Recently, the concept of “style paradigm” has been used in Ukrainian musicology quite often. P. Rud explains the term “paradigm” along with the definition of the “style” as “the coexistence of style models, both in individual works and creative compositional process” [6, 86]. The concept is widely used in dissertations while studying creative work of individual composers or genre models of music art. However, “style paradigm” as a category of musicology is not completely discovered and is being used without considering its categorical aspects and typological foundations.

References:

1. Hrytsa S. Category of paradigm in the study of variational specifics of folklore // Hrytsa S. Folklore in space and time. – Ternopil, 2000. – P. 40–52.
2. Hrytsa S. Melos of Ukrainian folk epics. – Kyiv: Naukova dumka, 1979. – 247 p.
3. Kholopova V. N. Substantial paradigms of musical-historical eras (to innovations in Russian musical education) // Music art and education. 2013. – No. 3. – P. 78–92.
4. Kotliarevsky I. Paradigmatic aspects of the development of conceptual apparatus of musicology // Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky: Musicology: from the XX to the XXI century. – Kyiv, 2000. – Issue 7. – P. 31–34.
5. Kuhn T. S. The Structure of Scientific Revolutions. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1970. – 210 p.
6. Rud P. Stylistic paradigm of O. Shchetynsky’s work (on the example of the work “Land of Franz Josef”) // Problems of the interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. 2017. – Issue 46. – P. 79–92.
7. Sidneva T. B. Music in the situation of changing worldview paradigms // Bulletin of N. I. Lobachevsky University of Nizhny Novgorod, 2011. – No. 3(1). – P. 361–366.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-56-59>

*Iliashenko Tatiana Pavlovna,
Post-graduate student of the Department of music theory
Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts
E-mail: tanyazinc@gmail.com*

PIANO MINIATURES FOR CHILDREN IN THE WORKS OF DONETSK COMPOSERS

Abstract. The article examines children's piano miniatures by Donetsk composers Alexander Nikolayevich Rudyansky and Alexei Viktorovich Skrypnik ("Morning in the Alatau Mountains", "A Merry Game", "A Month in the Sky", "Our Bug Walks in the Tree", "Break", "Frisky Ball"). The characteristic genre and stylistic features of miniatures for children are noted.

Keywords: miniature, genre, play, children's music, programmatic.

*Ильяшенко Татьяна Павловна,
Аспирантка кафедры теории музыки Харьковского
национального университета искусств имени И. П. Котляревского
E-mail: tanyazinc@gmail.com*

ФОРТЕПИАННЫЕ МИНИАТЮРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОНЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. В статье рассматриваются детские фортепианные миниатюры донецких композиторов Александра Николаевича Рудянского и Алексея Викторовича Скрипника («Утро в горах Алатау», «Веселая игра», «Месяц на небе», «А наш жучок по дереву ходит», «Перемена», «Резвый мячик»). Отмечаются характерные жанровые-стилистические признаки миниатюр для детей.

Ключевые слова: миниатюра, жанр, пьеса, детская музыка, программность.

Мир детства очень яркий, своеобразный, полный фантазии, игры, непосредственного восприятия окружающей действительности. Поэтому, сочиняя музыку для детей и юношества, композиторы заботятся прежде всего о том, чтобы она была интересной и доступной для ребенка, а также учитывают возможность ее исполнения юными музыкантами. В лучших произведениях, посвященных детям, объединены знания детской психологии, высокий профессионализм, образная конкретность, семантическая рельефность, сочетание простоты и сложности, традиционно-

го и нового в музыкальном языке, то есть, всего того комплекса, без которого невозможно повлиять без музыки на формирование ребенка как личности.

Объединяющим признаком различных детских пьес является то, что они подготавливают слух ребенка к восприятию современного музыкального языка: новые музыкальные интонации, новые ритмы, возникающие вследствие интеграции различных музыкальных культур, стилей.

Как указывает А. Люблинская в книге «Детская психология», «огромным достижением

в развитии восприятия ребенка является установление первых связей пространства, времени, количества» [3]. Детское восприятие чрезвычайно емкое и разнообразное, при том, что скорость переключения внимания зависит от индивидуальных особенностей каждого ребенка. Вместе с тем, для всей возрастной группы присуща информативная насыщенность, непосредственность, ассоциативная рельефность восприятия мира во множестве его зримых ракурсов.

Именно этим качествам детского восприятия в полной мере соответствует жанр миниатюры, для которого, как уже отмечалось ранее, присущи емкость, краткость временных промежутков и содержания, умение в лаконичной форме выразить конкретные зарисовки окружающей действительности, возникающие у ребенка. Не случайно, в своих детских миниатюрах донецкие композиторы стремятся воспроизвести сиюминутную яркую картинку, связанную либо с образами природы, либо с бытовыми сюжетами, часто «апеллируя к конкретной ассоциативности и игровой природе детского мышления» [3]. Характерные параметры музыкального языка современных произведений, предназначенные для детей, отличаются тяготением к соединению традиционного и нового, полифонических и гомофонных приемов, расширением тонального мышления. Образная конкретность чаще всего вызывает программный замысел. Большинство из отобранных мною пьес имеют программный подзаголовок («Утро в горах Алатау», «Веселая игра», «Месяц на небе», «А наш жучок по дереву ходит» А. Рудянского, «Перемена», «Резвый мячик» А. Скрипника). Исходя из названий и характера образного наполнения музыки, фортепианные миниатюры, созданные для детей, можно разделить на три группы:

- пейзажные зарисовки;
- жанрово-бытовые сценки;
- пьесы лирического характера.

Ярким примером пейзажной группы является миниатюра «Утро в горах Алатау» Александра

Николаевича Рудянского, которая была создана под впечатлением от колоритной казахской природы. Для создания просветленного, утреннего пейзажа композитор использует разнообразные изобразительные параллели, детали: яркие динамические сопоставления в начальных тактах ассоциируются с эффектом эхо, а «застывшие» аккорды как бы запечатлевают монументальную горную гряду. Миниатюра представляет собой яркий образец картинно-изобразительного типа программности.

Общее светлое настроение создается благодаря преобладанию мажорного ладового наклона (тональность *B-dur*). Интересно отметить, что данная тональность является одной из любимых композитором, показательно, что в этой же тональности написаны пьесы «Фугетта» и «Веселая игра». Миниатюра «Утро в горах Алатау» представляет собой одночастную форму, которая выстраивается на основе варьирования одного короткого мотива, его различных модификаций, обогащенных красочными гармониями. Такая интерпретация ведущего мотива сквозь призму сложных гармонических комплексов создает пространственный акустический эффект. Этому способствует и прием ритмической прогрессии, остановки на крупных длительностях, фермата.

Музыкальное развитие основного кварто-секундового мотива осуществляется за счет ритмического дробления, полиритмии, изменений темброво-тесситурных условий. Например, в третьем такте основной мотив претерпевает ритмическую смену – разбивается на триоли, на фоне незначительного расширения объема диапазона; в пятом такте впервые появляется многоголосная фактура: в верхнем голосе звучит основной мотив, гармонизированный квартаккордами, которые проводятся на фоне органного пункта, что подчеркивает устойчивость основной ступени и трихордового мелодического оборота. Автор использует прием полиладовости: на фоне аккордов *fis-moll* в верхнем голосе звучит более развитый основной мотив,

с заполненными прыжками, тонально «окрашенный» в *C-dur*. Красочность звучания усиливается благодаря сопоставлению далеких тоналностей: *as- moll*, *e- moll*, *g- moll*, где последняя увенчивается органным пунктом, подчеркивая свежесть, ясность, прозрачность звучания. «Утро в горах Алатау» – миниатюра, предназначенная для детей. Небольшая по форме пьеса с минимальными техническими возможностями рассчитана на исполнение юными музыкантами младших классов, способствует развитию их образного мышления, а также усвоению навыков слушания и воспроизведения интересных фактурных, ритмических и гармонических оборотов.

В качестве примера жанрово-бытового типа фортепианной миниатюры для детей рассмотрим «Перемену» Алексея Викторовича Скрипника, которая представляет собой яркую жанровую сценку. В ней рельефно изображена страница школьной жизни, связанная с ожиданием звонка и веселое изменение настроения после напряженного урока. В миниатюре прослеживается явная сюжетность драматургического плана: звенит звонок, и шумная толпа ребятшек выбегает из класса, возникает зримое ощущение суеты, бега, шумных детских игр. Мощный энергетический заряд создается комплексом выразительных средств, здесь и опора на моторный жанр токкаты, и преимущество острого штриха *staccato* и мелких длительностей в относительно быстром темпе (♩ = 74). Постоянное ритмическое расхождение правой и левой рук, равномерного ритма в партии левой руки и синкопированного в правой, создают впечатление «спотыкания». В веселом и оживленном темпе есть своя «игровая» грация. Ясная форма, четкость ритмического рисунка облегчают юному пианисту восприятие пьесы. Контрастная середина трехчастной формы словно воспроизводит характер томного урока. Меняется темп, «застывает» фактура, звучание переносится в нижний регистр. И снова веселый звонок извещает радостное начало пере-

рыва – возвращается быстрый темп, токкатное движение. В результате возникает яркая зарисовка страницы школьной жизни, близкая и понятная школьникам разных возрастных категорий. По оснащенности исполнительных средств и уровню технического владения (пассажные движения, октавы, аккорды) данная пьеса может быть адресована пианистам 5–6 классов.

К жанрово-игровой сфере относятся также пьесы А. Рудянского «Го – го – го коза» и «А наш жучок по дереву ходит». Активный и четкий ритмический рисунок мелодии, простая гармоническая фактура с постоянными повторами и тоническим органным пунктом в пьесе «А наш жучок по дереву ходит» создает бодрое приподнятое настроение. «Го – го – го коза» – поговорка про козу, хорошо известная детская игра. Для определения образа козы композитор использует неожиданные акценты, форшлаги, контрастность динамических оттенков. Фактура на протяжении всей пьесы постепенно уплотняется: сначала мелодия изложена единогласно, потом к ней присоединяется второй голос, а в конце уже появляется четырехголосие.

Важно отметить, что обе миниатюры написаны на основе украинских народных хороводных песен, отсюда квадратная структура построений, постоянное варьирование мелодий. Яркая выраженная национальная природа музыки данных пьес призвана углубить представления детей о стилевых особенностях украинского песенного фольклора.

К типу лирических пьес принадлежит миниатюра А. Рудянского «Месяц на небе». Она интересна своей относительной гармонической свободой и красочностью. Спокойный, размеренный темп, певучая, неторопливо развернутая мелодия, основанная на движении по звукам тонического и доминантового трезвучий, дополненных мягкими воспеваниями – создают лирико-созерцательный характер. Регистровые сопоставления среднего (сопранового) и нижнего (баритонового)

регистров напоминают диалог девушки и юноши, усиливают лирическое восприятие данной пьесы. Это возвышенно-поэтическое настроение подчеркивается характерным трехдольным вальсовым метром (*Tempo di valse. Sostenuto*) и мерным ритмическим движением. Завершенности пьесы способствует ее обрамление в виде короткого вступления и заключения, в которых композитор создает зримый эффект яркого сияния месяца на фоне темного неба, как отраженного в «лунной дорожке» водной глади, с помощью высокого регистра (2-я, 3-я октавы) и постепенное усложнение гармонической вертикали в заключительных тактах миниатюры. Простота изложения, отсутствие сложных технических деталей позволяет ис-

полнять это произведение ученикам 3–4 классов музыкальной школы.

Итак, проанализированные пьесы, свидетельствуют о том, что детская фортепианная музыка, созданная донецкими композиторами, отличается широтой образного содержания, разнообразием эмоциональных состояний, разноплановости жанров, использованием различных типов фактуры, мелодико-гармонических и ритмических средств. При этом конкретность, зримость, рельефность их семантической природы, четкая опора на первичные жанры, национальная определенность тематизма создает предпосылки для восприятия и исполнения пьес юными пианистами разных возрастных групп.

Список литературы:

1. Keldysh Yu. *Miniatyura* / Yu. Keldysh // *Muzykal'nyj enciklopedicheskiy slovar'* / – М.: «Sovetskaya enciklopediya», 1990. – S. 344–345.
2. Kireeva T. *Kompozitory Donbassa (ocherki zhizni i tvorchestva)* / T. Kireeva, S. Savari. – Doneck, 1994. – 160 s.
3. Lyublinskaya A. «*Detskaya psihologiya*» / A. Lyublinskaya. – М.: «Prosveshchenie», 1971. – 415 s.
4. Nazajkinskiy E. *O psihologii muzykal'nogo vospriyatiya* / E. Nazajkinskiy. – М.: Музыка, 1972. – 384 s.
5. Nazajkinskiy E. *Poetika muzykal'noj miniatyury* / E. Nazajkinskiy // *Istoriya v muzyke: izbrannye issledovaniya*. – М.: Moskovskaya konservatoriya, 2009. – 392 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-60-66>

*Kiknavelidze Kateryna Olegivna,
a postgraduate of the Department of history of music
and musical ethnography of the Odessa National
A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, Ukraine
E-mail: kiknavelidze.ek@gmail.com*

THE PHENOMENON OF THE VIOLIN COVER AS A CURRENT PROBLEM OF MODERN MUSICOLOGY

Abstract. the aim of the article is due to the need to identify the phenomenon of cover as an independent musical category. The range of methods involves an interpretive approach together with issues of reinterpretation. The scientific novelty of the article is determined by a thorough study of the etymology of the musical term “cover” and the coordination of all its synonyms.

Keywords: cover, classical crossover, interpretation, reinterpretation, remix, remake.

The relevance of the article is due to the need to identify the phenomenon of cover as an independent musical category, revealing natural connections and similarities with derived musical phenomena and categories. Filling the conceptual apparatus of the phenomenon of covers, we find points of intersection with the conceptual apparatus of such phenomena, which go beyond the musical art in more remote areas of cultural heritage. Research analysis of the origin of the musical term “cover” and the connection of the term with non-musical semantics has clarified new aspects in the understanding of this phenomenon. In this regard, there are a number of problems associated with the synchronization of different areas of scientific knowledge about mass culture, on the one hand, and their correlation with the phenomenon of cover – on the other. Nowadays, we have not found a scientific explanation for the etymological origin and content of individual synonyms of the cover. As a result, we have done a semantic analysis using all the languages available to us in which this category of music is currently used. The violin cover is in tune with both the experience of interpretation and the experience of reinterpretation and is a borderline genre between these two categories of musical art. Thus, on the one hand, we see

a growing interest in issues related to mass genres, and on the other – the existing lack of synthesizing scientific approaches and the lack of confirmation of theoretical concepts by methods of musicological analysis.

The phenomenon of transformation of the genre and style system in the context of modern trends in music culture in the early XX century has significantly affected violin performance. Classical features of world music culture were supplemented by a picture of the existence of modern mass genres, the showy unit of which became the cover. Cover-tradition acts as an updated linguistic manifestation. It acts as a natural phenomenon for the current state of musical culture and the modern incarnation of musical language. The cover overcomes the boundaries of academic and non-academic forms of music without losing its meaning, but giving it new activity. Cover-music, for all its isolation, corresponds to the main direction, because it shows a tendency to popularize academic music and artistic and aesthetic values that are associated with it. Then the whole system of influence is rebuilt.

Aspects of the formation and etymology of the musical term “cover” are ambiguous and are manifested in the relationship of its synonyms: cover-ver-

sion (Eng.), cover-composition (Eng.– cover-song), duplicate recorded versions (Eng.), revival (Rus.– переложение, Eng.– revival), classic crossover (Eng.), crossover (Rus.), cross cover-version (Eng.). The presence of a large number of synonyms reflects the fact that this cultural phenomenon is widespread in many cultural centers of the world. In each place, its name has its own version of pronunciation, which is justified by objectively appropriate requirements. Ukrainian scientific sources, which directly or indirectly addressed the phenomenon of cover, most often used “cover”, which is most likely justified by the focus on the abbreviated American version of the name, which is rooted in the everyday language environment of professional performers of this genre.

Research analysis of the origin of the musical term “cover” and the connection of the term with non-musical semantics clarified new aspects in understanding this phenomenon: semantics in the field of “packaging, science and technology” reflects such qualities of musical cover as extroverted presentation and focus on the visual component of violin-performing process. Hedonism and entertainment of the musical cover is revealed in the visualization of the musical-scenic process, its articulation. The “cover”, in the context of personal style, stage image of cover-artists, acquires significance and is an integral part of the image policy of cover-artists. Thus, a new concept of art is born. Actually, as the art tradition of cover, music concerns the well-being of the individual in culture. This is a new form of representation of the creative personality. The semantic qualities of a law cover also have indirect links to the music cover. The cover, written at the request of modern taste and in accordance with the style of the era, reflects the state of modern mass culture and is the guarantor of this reflection. In other words, highly professional cover-artists such as David Garrett, Edwin Marton, Asiya Ahat, present a musical product to their audience with innovative technologies and advanced world inventions. These significant cultural figures by building their own popularity are

the drivers that influence the development of culture in society at their own level. Their repertoire, at this stage of development of modern musical culture, is a litmus test of the world development of modern violin performance. All other areas of application of the word “cover” have a similarity with the musical cover on the following principle: the musical cover hides what the original can be satisfied without and, highlighting the essence, decorates it, creating a new reality. The whole cover-culture is built on the principle of such concealment and here the artistic quality of the cover is determined precisely by the extent to which the new product contains the valuable that is inherent in the original and the new that can offer a cover-artist. External imagery, posterity, accessibility – qualities without which it is difficult to achieve an emotional response in the audience of this genre. Concealment of reality, which is joined by some violinists (playing the phonogram), masking the concentration (eye contact with the audience while playing the violin) – all these are tools used by the mass genres to meet the needs of the public in a sense of lightness and ease, which the public wants to get from the creative performance process of cover-culture violinists.

Filling the conceptual apparatus of the phenomenon of cover, we want to find points of intersection with the conceptual apparatus of such phenomena that go beyond the musical art in more remote areas of cultural heritage: interpretation, reinterpretation, “remake” (from Eng. “make anew”, “update”), which is used in relation to the new production of the old plot (as noted by film critics, the already remade work, probably, it would be more correct to call remade); “pseudo-remake”; “remix” (from Eng. “mix again”) – a remaking of the original composition, which implies a different arrangement, some change in the musical text (permutation, repetition and / or adding new fragments). In such transcription as a remix, a new version of the composition may have marked differences from the original; “upgrade” – bringing “to the modern level” of “outdated”

classical text; “reinterpretation”; “transplantation of an art work”; “paraphrase” (from Greek “description”, “translation”); “evolutionary transformation”; “deconstruction”, etc.

A cover is a functional collaboration in which the combination of the art system “original” and the art system “interpretation” is the core of the new art system “cover”. This dualistic nature of the relationship between the original and the interpretation as components of the cover, reflects the essence of this phenomenon. But, at the same time, each cover can be called a reinterpretation on the grounds that the original does not take on the role of the main art system. So, for example, for perception of a cover there is no need to be acquainted with the original.

Cover-music, like reinterpretation, is created based on the musical text, regardless of how that text was interpreted before the cover was created. Performing a cover can have many interpretations, provided it is performed by live musicians at a single point in time. However, modern mass music culture, including violin cover-music, ensures the conditions of its existence and popularity by complying with the mandatory norms dictated by the conditions of popular musical socio-cultural communication. These are cover-recordings that often have a copyright license. Once the cover-composition is finished and approved, this music product will exist in a single version, no matter how many times it has been played. In modern concert practice, when performances take place under a phonogram, or under “minus” (full accompaniment recording), further musical interpretation of the cover will not be created. Therefore, we can talk about the interpretive nature of the cover in terms of the prerequisites for its creation, but the cover will not have further interpretive musical development. At the point where the cover came to the final record and received a license, speaking the language of modern music culture “released”, it appears as a phenomenon more akin to the phenomenon of reinterpretation, as the concept of musical reinterpretation focuses on creating a new

text field relative to the original text. Cover is a borderline phenomenon that combines the categories of interpretation and reinterpretation. It is a conductor, a transitional moment, the existence of which helps to trace the transition from one phenomenon to another. Of course, each violinist can perform his own cover without a recorded accompaniment, without reference to the first created version (that is, without metronomic following, which is a mandatory studio condition), for example, perform it with an orchestra live performance. Then it will be a continuation of the interpretive life of the cover, but such situations do not happen often and are, more often, the exception rather than the rule. Cover-culture is, first of all, a commercial sphere and it tends to constant repertoire renewal, rather than to reinterpretive transformations.

If we analyze the phenomenon of interpretation from the standpoint of the relations of its constituent categories, it will be the composer-performer relationship. The relationship within the phenomenon of reinterpretation is a composer-composition relationship. The essence of the relationship within the phenomenon of covers – is the relationship performer-composer-composition. More simply: interpretation – someone did the composition, reinterpretation – something was done with the composition, cover – someone did something with the composition. Yes, we see what are the similarities and differences between the three described phenomena. Focus on the category of “performer” combines the phenomenon of interpretation and cover, it emphasizes their purely performing nature. The category “composition” emphasizes the moment of creation of a new art system as a materialized result of the phenomena of reinterpretation and cover. The category “composer” in each of these three phenomena plays the function of the specified composer’s original, musical source, it is equivalent in its functions within each of the phenomena described by us. However, the category of “performer” within the described relations within the interpretation is not

equivalent to the same category within the relationship of the component details of the cover. In the cover, the performer is a co-creator, a second composer. Since the creation of the cover is focused on performing pragmatics, and the performer is the final and sole censor of the release of his musical product, it is he who dictates the conditions for creating a musical source. Among the performers there is such an expression “not written in violin” or “it is non-violin”. This is what professional violinists say, when the implementation of the musical text contributes to the inconvenient condition of the playing device during the performance of a particular musical canvas. Such situations occur when the composer is not familiar with the intricacies of performance on the instrument for which he creates his music. When a violin cover is created by a performer, he will not write “non-violin”, writing for himself. In covers, the performance principle dictates the conditions to the composer, subordinating the process of creating a composition to their own needs. This condition is a precedent to start talking about the cover-style of a cover-violinist, because each of them will have their own technological and technical means of musical expression, according to their own capabilities and tastes. Even when the original source is the same composition, each of the cover-artists will create them in their own way, because the interpretation has the right to do so.

Simulacrum, as a principle of strategies for reflecting reality in the field to which it is applied, finds its essence in the visual component of cover-culture. Modern cover-artists often use in their concert practice a way of performing under their own, and sometimes under someone else’s phonogram. This, of course, gives them the advantage that they can more skillfully focus on the visual component of their own stage style image, without minimal loss of quality of the musical-audio component. Sometimes, especially in performances that involve complex tricks or stunning acrobatic elements, the show needs a background or a musical plus, otherwise the

result may not be predictable. In the context of the issue, we see that this area of application of the musical cover requires an approved, single version of the musical-performance interpretation, even the timing of the performance. The modern show industry, TV and radio broadcasting try their best to eliminate the human factor, the surprise in musical performance, to idealize the result and get the maximum profit from it, no matter in what equivalent it comes.

The term “upgrade” has the right to be introduced into the musical cover-terminology only in relation to the type of cover, when the musical product is created by altering the original, which also belongs to the sphere of popular mass culture. For example, David Garrett recorded a stunning cover of Nirvana’s song “Smells Like Teen Spirit.”

The violin cover, like the remake, is in tune with both the experience of interpretation and the experience of reinterpretation. Their signs of kinship are found in agreement with the typology of the remake by P. S. Volkova. So we distinguish 4 types of covers:

1) re-adaptation violin cover – violin covers, which are created for modern vocal compositions from the field of mass music culture, or for music from computer video games, which are based on the original musical material. Their artistic goal is to bring a new timbre sound into a well-known composition, which is unusual and unexpected for the listener. This type of cover-music does not involve any compositional or improvisational violin skills, so it is the most common among performers. The advantage of this cover-product over the original version is that this cover is an academic version of the music product of modern mass culture. In this process, we see a movement from modern mass culture towards academic performance practice. Such covers are performed by violinists accompanied by authentic accompaniment, and their scope is applied music and entertainment, and very rarely covers of this type are made available to the general public as an independent musical product. Many of the performers of this genre are engaged in such performing activities

not for the sake of popularity or commercial gain, so they simply distribute their performances on the Internet, and their covers are available for free viewing. Accounts that are not popular among the virtual viewer-listener quickly disappear. The same artists who managed to attract the required number of subscribers, for example, on the YouTube channel, have a monetary refund for advertising, provided that the latter is placed on their account. As for May 2020, Robert Mendoza has 887,000 subscribers (read: viewers-listeners).

2) *homage violin cover* – a tribute of respect, characterized by scrupulous passage of the original source. The second type of remake by Leich has its analogue in modern violin cover-art. It is associated with the performance of covers of those violinists who spread their performance through the sale of their own musical parts. This type of cover, like the previous one, is not commercially profitable and has its own small audience of listeners and viewers. However, violinists, who are just beginning their career in the stage role of cover-artists, often start their careers with such a repertoire. A striking example of the demand for this type of violin cover is the creative start of the singer Taylor Davis. Early in her career, in the early 2010s, she performed covers of violinist Lindsay Stirling, engaging the music video genre in her own performance. The clips of Taylor Davis differed from the original clips, but the sheet music was identical. As for May 2020, YouTube channel of Taylor Davis has 2.78 million subscribers, while Lindsay Stirling's number of subscribers is 12.4 million. Taylor began to create her own coversongs and write covers for popular songs "Game of Thrones" [7], "Pirates of the Caribbean" [5], etc.

3) *updating violin cover* – a cover close to the present day (based on the desire to modernize musical material or translate it into the language of new technologies). This type of cover actualizes the transition of the academic sphere to the sphere of modern mass culture. An example here is the performance of compositions of the academic repertoire

in a modern arrangement. We see the beginning of this trend in the works of violinist Vanessa May [8], Assia Ahhatt ("Storm" by A. Vivaldi [1]). This is a reverse movement, relative to the first point of the presented typology of the violin cover. Thus, we discovered how the cover tends to bring together both types of musical culture, because we have repeatedly noted that it is a borderline phenomenon of modern musical culture.

4) *true remake violin cover* – true cover. A cover of this type combines all the above strategies, as in the typology of remakes, but also has another important feature – in his musical material, in addition to citations, there is a new author's text. It is here, thanks to new musical material, the cover goes beyond interpretation and appears as a reinterpretation.

P. S. Volkova singles out another kind of remake, which she proposes to call "gag" (Rus – "otsebytina") – a concept that in English is usually associated with theatrical jokes and / or funny tricks. "The reference to the term "gag" seems appropriate when the author publishes a kitsch product as an art work [2, 175]. Gag (from Eng. "Gag" – a joke, a comic episode) is a comedic technique, which is based on obvious nonsense. For example, when a man carries water with a sieve during a fire, it is nonsense, but it can make people laugh. When scissors are used instead while cutting pancakes with a knife, it is nonsense, but it also makes people laugh [6, 146]. This type of cover, gag-cover, can be used to characterize humorous stage behavior and be classified as musical humor. A striking example of this genre style are the concert performances of violinist Aleksey Igudesman.

Interesting is the speed of pronunciation with such words as "gegaty, gekaty, gegakaty, gegotaty, gegavka, gegannya, gegekaty," which are synonymous with the American gag. These words are used to mean "laugh" and are synonymous with the verbs "speak", "talk" [3].

Summarizing the amount of accumulated knowledge about the analogues of the phenomenon of reinterpretation, interpretation and cover in other arts,

we can note the following. The terminological unit “cover” is very rarely used in non-musical types of culture and art. However, this is not evidence that the cover-specific type of textual reinterpretation has no analogues in culture. Each of the analogues of the name has its own scope and emphasizes its own characteristics. The comparison of the features of any of these analogues reveals the affinity and accumulation of new aspects of understanding with the phenomenon of cover. However, among the elaborated art categories related to the cover, there is a need to systematize the characteristics that provoke to study the phenomenon of covers from different angles. The fact is that the cover is a unique borderline phenomenon not only in the genre and style system and a rubicon on the border of academic and mass culture. The cover also reveals a fusion of performance and compositional interpretation.

Given all the above analogues of interpretation, reinterpretation and cover, let's understand which of them relate to its performance orientation, and which mint principles on the composer's side of the understanding of interpretation and reinterpretation:

- the simulacrum and paraphrase gravitate to the performing side of the cover;
- the composer's side of the cover reflects the commonality with the phenomena – upgrade, intertext, transcription, remix, remade, remake, pseudo-remake, imitation, forgery, variation, transplantation of an art work;
- among the common categories – interpretation, reinterpretation, gag cover, method of transformation, version, evolutionary transformation, deconstruction, free translation, reading, confrontation, transaction, transfer.

It turns out that the cover is not exclusively a performer's or composer's interpretation, there are many more common categories in it than specific composer's or performer's. The cover transforms the phenomenon of interpretation and gives it a new character in many respects. The cover, being a self-sufficient musical form, follows the tradition of

musical integrity that sounded earlier, trying, with the help of new means, to reproduce new qualities that are valuable to us in the old reading.

Cover-culture brings us back to the original principle of music creation: the authority of the composer is opposed to the authority of the performing tradition. After all, music emerged as a performing phenomenon, and the figure of the composer emerged from the figure of the performer. Nowadays, thanks to modern trends in the development of mass music cover-tradition, the figure of the performer, the performing personality, becomes very relevant. A new stratification of art arises in the musical and artistic experience in the field of the relationship between the academic and non-academic spheres. There is the emergence of professional non-academic music, which grew out of academic, and the development of professional non-academic music, which has nothing to do with academic. The cover is among all the listed musical spheres. The source of the cover-genre, the whole genre environment, is that the performer dictates the conditions of the composition, even given the fact that already written music can be used. As a result of the whole musical-performance process, the interpretive component prevails. A new concept of art is born. Just as the art tradition of cover-music concerns the well-being of the individual in culture and it is a new form of representation of the creative personality.

We define the cover as an illustrative phenomenon of modern world mass music culture of the XXI century. It turns out that the cover is a complex systemic phenomenon, it exists at different levels of artistic creativity and in different technological dimensions. Therefore, a fairly wide range of figurative and semantic means, categories and artistic and linguistic techniques are combined with the phenomenon of cover. Each of the analogues of the name has its own scope and emphasizes its own characteristics, but the comparison of the characteristics of any of these analogues reveals the affinity and accumulation of new aspects of understanding with the phenomenon of cover. According to

the comparative strategy of the directions of interpretation and reinterpretation, we come to the conclusion that the cover is a borderline phenomenon that unites these musical categories. Considering the artistic categories of remakes and violin covers

in the context of their affinity with the phenomenon of reinterpretation, we came to some certainty about the types of violin covers and found patterns of interaction of academic performance with non-academic violin arts.

References:

1. Ahhatt A. Assia Ahhatt – Uvertura, 2013. Retrieved from URL: <https://www.youtube.com/watch?v=miQYB8TJNFA>. (accessed 21.02.21).
2. Carroll N. Theorizing the moving image. Cambridge University Press, 1996. – 146 p.
3. Davis T. Taylor Davis “Pirates of the Caribbean” soundtrack violin, 2015. Retrieved from URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FCnHreKVAPI&t=65s/> (accessed 20.02.21).
4. Davis T. Game of Thrones Theme – Violin Cover – Taylor Davis, 2014. Retrieved from: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FCnHreKVAPI&t=65s/> (accessed 01.02.21).
5. Garrett D. Smells Like Teen Spirit, 2010. Retrieved from: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=W-xNuPeJULI/> (accessed 21.02.21).
6. Grinchenko B. Slovar' ukrains'koi movi v 4 tomah. Kiïv, 1907–1909. Retrieved from: URL: <http://hrinchenko.com/spisok/bukva/ge-1.html/> (accessed 20.02.21).
7. Mae V. Vanessa-Mae – Storm (Official Video), 2020. Retrieved from: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mdFrn89x74k/> (accessed 21.02.21).
8. Volkova P. S. Reinterpretaciya v svete filosofii iskusstva: k postanovke problemy. Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya. 2009. – № 2. – S. 170–182. Retrieved from: URL: http://teoria-practica.ru/rus/files/arhiv_zhurnala/2009/2/volkova.pdf/ (accessed 20.02.21).

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-67-70>

*Kozyk Daria Serhiivna,
Postgraduate student at the Department
of Interpretology and Music Analysis
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University
of Arts, Kharkiv, Ukraine
E-mail: kozykdaria@gmail.com*

THE LEGEND OF TRISTAN AND ISOLDE: FROM THE MYTHOLOGY OF OPERA GENRE TO THE PHILOSOPHY OF POP CULTURE

Abstract. The article conceptualizes a unique work by F. Martin through the analysis of its genre-style specifics and stage performance principles. The study of the score of F. Martin's work "The Magic Potion" and video recordings revealed the polygenre nature of the work, which determined the dual interpretation and performance tasks. The staging of the Canadian theater Ballet-Opéra-Pantomime (BOP) directed by P. Boutin has been analyzed in the context of modern opera production as an interpretation of the traditional images deconstruction.

Keywords: Frank Martin, oratorio-opera, modern vocal performance, postmodern.

Opera as an art form attracts both audiences and enthusiastic composers and performers around the world. Combining musical and theatrical elements, this genre provides an ideal research platform for new mass media. This certainly encourages researchers to develop new technologies, to find solutions that explore at a high level the interaction between audience, music, and composition. At the same time, modern opera genre challenges composers, directors, performers and producers, as well as intendants of opera houses.

Analysis of a new oratorio-opera stage embodiment is always of special interest for modern interpretology. This also applies to the stage productions of the Swiss composer F. Martin (1890–1974), which are widely known, but have not been studied in terms of performance interpretation. Thus, the topicality of the article lies in the conceptualization of the oratorio-opera work by F. Martin, which deserves to be introduced into the scientific context of European musicology.

The purpose of the article is to identify the genre and stylistic principles of the oratorio-opera "The Magic Potion" in the aspect of performance tasks of its stage production.

The main sources that contain short research on the works of the Swiss composer of the twentieth century are: a monograph by Charles W. King "Frank Martin: A Bio-Bibliography" [5], a book by German pianist and musicologist Siglind Bruhn "Frank Martin's Musical Reflections on Death" [2] and the latest edition – "Treasured Memories: My Life with Frank Martin", which is a translation of Erica K. Pentud's book by Maria Martin "Souvenirs de ma vie avec Frank Martin" [3].

In Russian musicology, the first and only study of F. Martin's creativity is a dissertation of V. Meljushuk [1], which provides an overview of the composer's works. Among the oratorio genres, the author chose "The Magic Potion", "In Terra Pax" and Requiem, which were epoch-making for Martin's creativity. However, the provided general analysis

of the oratorio-opera “The Magic Potion” does not fully explore either genre and stylistic features or director’s interpretation. Therefore, focusing specifically on these aspects of F. Martin’s vocal and performance creativity constitutes the topicality of the proposed article.

The oratorio-opera “Le Vin Herbé” (“The Magic Potion”) for twelve voices, seven string instruments and piano (1938–1941) became a milestone for the creative evolution of Frank Martin. Full of true beauty and intense drama with laconic means of expression, it mirrors the individual style of Frank Martin, and therefore it belongs to the mature stage of the composer’s evolution as the most significant work of the war period. Its appearance represented the European artistic searches of the first half of the 20th century.

“The Magic Potion” was originally conceived as a 30-minute piece commissioned by Robert Bloom for the Zürich Madrigalchor. The libretto was based on the excerpts from the modern French translation of the medieval legend of Tristan by the outstanding philologist Joseph Bédier. This first, early version of the “The Magic Potion” called “Le Philtre” (“The Potion”) was performed at the concert on April 16, 1940 by the Zurich Madrigal Choir in Zurich under the direction of Robert Bloom. The libretto focused on exposing the love theme between Tristan and Isolde, without touching on the theme of death. After the successful premiere of the first version, the composer decided to enlarge the oratorio by including in the libretto two more chapters from Bedier’s book (“La forêt du Morois” (“The forest of Morois”) and “La mort” (“Death”)), which made the oratorio more complex, and centered on two eternal themes – love and death.

The composer escalated the conflict of the literary source: in his concept, the story of Tristan and Isolde acquired new, intimate, sensitive, expressive sounds. Martin delegated the function of the choir’s narrative to an ensemble of twelve voices, which received the same role as a choir in ancient Greek tragedies – almost the directorial function of

the drama driving force. As in the performance practice of baroque passion, the plot characters – Isolde, Tristan, mother of Isolde, Brangen, servant – come from the vocal ensemble, they are part of the action, not its opposition. Musically, they are also embedded in the narrative, while their emotional words clearly stand out from the ensemble. This principle works until Tristan and Isolde (who is called Isolde with Blond Hair here, because another Isolde will appear later) confess their love and find out where it comes from – from the Magic Potion. Monologues rather than dialogues dominate in the protagonists’ parts, filling the musical fabric with emotional focus on the unhappiness of lovers and the consequences of their love, inevitable and therefore cruel.

Using the legend as a basis, Martin chooses not only an epic but also a dramatic, more personal worldview, as in a romantic opera. This is a significant difference from Richard Wagner’s “Tristan”. Martin keeps a sense of “distance” to convey the historicity of the material – through musical form and tonal language, in order to combine archaic, more sensitive sound with the modern means of musical composition, in particular, the twelve-tone technique. He strives for chamber sound rather than for Wagner’s monumentality.

The music unfolds with a hypnotic repetition, which resembles a song, while the organ points, polyphony and repetitive harmonious sequences create the feeling of something spiritual, sacred (in a sense of medieval).

F. Martin conceived “The Magic Potion” as a secular oratorio, without the possibility of performing music as an opera, but did not deny the possibility of stage production, where the main characters would be depicted as soloists who do not belong to the choir. The name of the piece does not contain any genre indication, but numerous features point out the presence of polygenre.

Researching the performance version helps to identify the specific problems that must be solved in order to successfully stage “The Magic Potion”. Perhaps the biggest of these problems relates to the genre

nature of the piece, which obviously influenced its difficult stage fate. This work can be defined as: a secular cantata, dramatic oratorio, chamber opera, mystery. After all, “The Magic Potion” does not fully fit any of these definitions, it is somewhere nearby. At one time, Frank Martin agreed that for the oratorio-stage version (regardless of how stylized it was) the guiding principle of the original work would be transgressed, namely: the main characters – Isolde, Tristan, Brangena and Mark – would be portrayed as soloists who do not belong to the choir. This outlined the further reorganization of stage and concert performances.

The first stage performance of the oratorio in German took place on August 15, 1948 as part of the Salzburg Festival in Austria. This is the concept that BOP (Ballet-Opéra-Pantomime) replicated in its modern production of 2016 (premiere June 16–19, 2016) [7]. The analysis of one of BOP’s modern stage productions revealed current trends in modern vocal performance. Ballet-Opéra-Pantomime mostly presents their performances outside the box – their bright “shows” are not based on financial and intellectual elitism, addressing opera as an art for the upper strata of society and pre-trained connoisseurs, rather on the principles of accessibility and community. The production of Ballet-Opéra-Pantomime is aimed at all members of the audience and seeks to break down traditional barriers to understanding classical art and performance.

BOP performances appeal to the representatives of various audiences (from neophytes to well-known opera experts) with the desire to break down traditional barriers in conventional art forms, which contributes, according to the organizers, to a deeper emotional perception of music and performing arts by spectators. Ballet-Opéra-Pantomime collaborates with visionary artists from various disciplines, aiming at “radical decompartmentalization of the art forms approached” [8].

At the moment, the company has presented seven performances, including the creation of a paraphrase of the oratorio-opera by F. Martin “The Magic Potion”, genre of which is defined as “pop opera” [8].

Throughout the performance, there are more than 60 artists on stage (12 singers, 8 musicians and more than 40 actors), who work not in a traditional theater (within the physical stage space), but in a huge open acoustic space of the former factory, which has been transformed into a giant art gallery [7].

Interestingly, the director Philippe Boutin has never seen an opera before working on this project. He points out that he likes to be “pure and naive” in relation to this genre, and emphasizes: “it gives me freedom” [9]. “The first opera I will go to will be the one we put on”, – says the director. In our opinion, it was the lack of prior acquaintance with classical opera that influenced the director’s idea based on the collision of two opposite universes. Idols of the modern pop culture have found their place in this project: “King Marc will be Freddy Mercury there and Iseult’s mother is Celine Dion”, – says Philippe Boutin, also recalling Lady Gaga, John Snow and Yoda on this list [9]. So for the director Philippe Boutin, this decision was a new, unknown experience: “crossroads between opera, rap, martial arts, lip-sync and theater”.

The director’s idea brings the stage production of F. Martin’s work closer to a musical. Even the visual effects emphasize this: bright shiny costumes of the soloists, enlargement of the troupe (60–70 people), the introduction of a pantomime group. The narrative is characterized by a non-strict focus on the historical stereotype of the characters perception (the legend of Tristan and Isolde) rather by the desire to layer new associations, rethink the images of the work, giving them additional semantic load (identification of the legend heroes with the images of pop idols). It is clear that, due to the innovation of the director’s concept, the performers of this production were to have a set of professional skills.

Modern trends in vocal art are largely determined by the situation of postmodernism, namely:

- gravitation towards new formats of musical communication, ie understanding of vocal and performance creativity and its interpretation as a result

of mass media development and synthesis of artistic means of expression;

– growing interest in new, unexplored venues that deconstruct the traditional concept of “theater” as an architectural unit, a building with a carefully crafted acoustic component, designed specifically for the performance of music within its walls.

In the context of modernity, performers of classical vocal art, on the one hand, tend to exaggerated simplicity, austerity, even asceticism; on the other hand, a dramatic, tense, romantic style is developing along with a laconic style of vocal performance. Distinctive features of the modern vocal performance style are intellectualism, philosophism, marked by the influence of postmodern aesthetics. As a result of mass media development, synthesis of artistic means of expression and methods of communication, a new approach to vocal-stage interpretation is being formed, which is extremely demanding not only for the performers, but also for the audience.

Opera stage performance is a multidimensional communicative situation in which a singer deals with acting, choreography and singing, and all of them must be at a high level of professional mastery. These tasks might seem unachievable to musicians who are not used to modern music performance. Therefore, the practice of performing modern works and opera-stage productions is currently urgent in the system of professional vocal performance education.

The perspective of the research topic is to further study the ways of communication between composer, director, performers and listeners on the example of a polygenre work not only “by score”, but also through the prism of its stage creation (performance version of oratorio-opera text). In order to remain relevant, opera explores new ways of communication, unusual venues; introduces elements of shows, the latest technologies of Internet broadcasts and premieres in cinemas around the world.

References:

1. Meljushhuk V., Frank Martin. The experience of monographic research (Meljushhuk V. Frank Marten. Opyt monograficheskogo issledovanija). Candidate of Art Criticism. Tchaikovsky Moscow State Conservatory. 2006.
2. Bruhn S., Frank Martin's Musical Reflections On Death. Hillsdale, NY: Pendragon Press. 2011.
3. Martin M., Treasured Memories. Bussum: Gooibergpers. 2009.
4. Frankmartin.org. Frank Martin Society. (online) 2020. Available at: URL: <<http://www.frankmartin.org>> (Accessed 29 November 2020).
5. King C. Frank Martin. –New York: Greenwood Press. 1990.
6. Martin M. Treasured Memories. Bussum: Gooibergpers. 2009.
7. Bopbop.ca., Le Vin herbé. (online) 2021. Available at: URL: <<https://bopbop.ca/shows/le-vin-herbe/>> (Accessed 15 February 2021).
8. Bopbop.ca. À propos. (online) 2021. Available at: URL: <<https://bopbop.ca/a-propos/>> (Accessed 15 February 2021).
9. Montpetit C., Autour de Tristan et Iseult. Le Devoir, (online) 2016. Available at: URL: <<https://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/473071/autour-de-tristan-et-iseult>> (Accessed 15 February 2021).
10. Guimond V. Tristan et Iseut: le mythe éclaté. Le Journal de Montreal, (online) 2016. Available at: <<https://www.journaldemontreal.com/2016/06/10/tristan-et-iseut-le-mythe-eclate>> (Accessed 15 February 2021).

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-71-78>

*Kravchenko Nazar Yuriiovich,
a postgraduate student, of the Department of history
of music and musical ethnography
of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
E-mail: az261092@gmail.com*

MULTIVARIATE FLUTE ON THE CROSSING OF THE EUROPEAN AND EASTERN MUSICAL TRADITIONS ON THE EXAMPLE OF TRADITIONAL TSURU-NO- SUGOMORI, THE ANCIENT JAPANESE MELODY

Abstract. The article is dedicated to the analysis of the influence of the Eastern musical esthetic tradition on the modern flute performance on the material of Tsuru-no-Sugomori, the ancient Japanese melody, which is represented in two variants. In the Eastern tradition, it's a part of a ritual orally improvisational tradition called honkyoku – the meditation of talapoins. The second variant is the traditional European notation in a version of Wil Offermans based on the interpretation of Katsuya Yokoyama, shakuhachi master. Discovered by author musical and historical parallels of the musical techniques in playing the avant-garde flute and shakuhachi, the ancient Japanese flute, which is more than five centuries old, demonstrate the regularities of the era of musical postmodernism and neosymbolism that opens the new musical spaces.

Keywords: shakuhachi, the Japanese flute, honkyoku, postmodernism, neosymbolism, avant-garde.

*Кравченко Назар Юрьевич,
Аспирант кафедры истории музыки и музыкальной этнографии
Одесской Национальной Академии Музыки им. А. В. Неждановой
E-mail: az261092@gmail.com*

МНОГОМЕРНАЯ ФЛЕЙТА НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ И ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ. НА ПРИМЕРЕ ТРАДИЦИОННОЙ ЯПОНСКОЙ МЕЛОДИИ «ЦУРО НО СУГОМОРИ»

Аннотация. Статья посвящена анализу влияния восточной музыкально-эстетической традиции на современное флейтовое исполнительство на материале древней японской мелодии «Цуру но Сугомори», представленной в двух вариантах: в восточной традиции как часть ритуальной устно-импровизационной традиции хонкёку – медитации буддийских монахов и в традиционной европейской нотации в оранжировке Вила Офферманса, основанной на интерпретации мастера игры на сякухати Кацую Йокояма. Обнаруженные автором музыкально-исторические параллели исполнительских приемов игры на авангардной флейте и старинной,

более чем пятивековой давности, японской флейте «сякухати» демонстрируют закономерности эпохи музыкального постмодерна-неосимволизма, открывающей новые музыкальные пространства.

Ключевые слова: японская флейта «Сякухати», хонкёку, постмодернизм, неосимволизм, авангард.

Современное флейтовое искусство, образ флейты как удивительного многомерного инструмента, его роль в многочисленных составах и различных новых сочетаниях с другими инструментами все более прочерчиваются в XX–XXI веках в музыкальных исследованиях различных авторов, открывая интересные и неизведанные ракурсы. Соответственно, достаточно многочисленны монографические материалы, посвященные творчеству выдающихся авторов, уделивших внимание этому инструменту (смотри исследования А. Кушнир, Пан Тинтин)[8–13]. Однако авангардное искусство флейтовой направленности не столь широко разработано, хотя материалы по флейтовым сочинениям Э. Денисова, Кадзуо Фукусима, Л. Берио, Кр. Хальфтера и др. содержат соответствующие сведения. И все же обращает на себя внимание тенденция привлечения архаической, в том числе неевропейского склада флейтового инструментария для создания актуального для современного поставангардного мира творческого настроения, в котором явно преобладает а-динамическая, в том числе медитативная концепция, резко противостоящая исполнительской и композиторской работе по принципу процессуальности изложения.

Безусловно, привлечение архаических приемов, идущих от начал человеческой истории, определено громадной переориентацией слуха в третьем тысячелетии, начало которого отмечено В. Мартыновым в книге 2002 г. как «конец времени композиторов» [12].

Целью данной работы является обнаружение соотносимости почерпнутых из старояпонской традиции приемов авангардного письма с настроением современных исполнителей и слушателей

на воспроизводимые в «неоготике» грани XX и XXI века способы игры-действия европейской старины.

Методология базируется на компаративно-типологическом и герменевтическом подходе к артефакту, который заложен в интонационном видении Б. Асафьева [2], представлен в работах Е. Марковой [10–11], Е. Рощенко [14], Л. Зимы [7] и др., составляя развитие идей А. Лосева [9] и др.

Научная новизна: впервые в Украине исследуется представленный нотный материал – пьеса «Цуру но Сугомори» в двух вариантах: восточной традиции хонкёку и в европейской композиторской версии, а также представлен актуальный исторический контекст этого авторского интереса Вила Офферманса к буддийской японской музыке.

Образ современной флейты как многомерного инструмента на гребне двух тысячелетий, смены парадигм и многовекторности музыкального бытия необыкновенно усложнился, демонстрируя обилие авангардных инновационных приемов, отражающих картины новых звучаний, ощущений и красок. Но в изучении целого спектра новых инновационных авангардных приемов игры для современной авангардной флейты выдвигается стойкий интерес к древневосточным флейтовым практикам (см. произведения для флейты П. Булеза, Дж. Крамба, Кр. Хальфтера и др.). В данном случае Вил Офферманс обратился к японской флейте сякухати как части ритуальной устно-импровизационной традиции хонкёку – медитации буддийских монахов.

Интерес к статике медитативных решений звукотворчества, к экстатике погружения в некоторое внебытийное пребывание заложен

символизмом начала XX в. (А. Скрябин и др.) и продолжен неосимволизмом (по Е. Марковой [10, с. 99–134]) конца XX – начала XXI столетия. И на этом этапе существенна линия минимализма, представленная в работах Д. Андреевой [1].

Хонкёку – репертуар медитативных буддийских пьес, буквально в переводе с японского означает «главные мелодии». Японский термин кёку (китайский цю) обозначает как вокальную песню, так и инструментальную пьесу, в фольклорных и устно-профессиональных традициях это – модель завершённой импровизации наподобие древнегреческого пифийского нома. Медитативные мелодии хонкеку безусловно являлись догмой, неотъемлемой частью в духовных практиках школы фукэ, они отражали важность буддийских постулатов в инструментальной музыке Японии.

Известная исследовательница японской музыки Маргарита Есипова в своей книге [6, с. 148–149] пишет: «Комусо первоначально странствующие буддийские монахи, просители пожертвований объединившиеся в братство. Комусо называют фукесо или комусо-сякухати. Наряду с флейтой, атрибутами Комусо были зонтик (Кеса) и плетенная шляпа-корзина, почти полностью закрывавшая лицо, что символизировало отказ от собственного я». И далее: «Игра на сякухати рассматривалась фукесю как особая духовная дисциплина, как один из компонентов дзенской практики – суйдзен «дуть, играть на духовом инструменте».

В хонкеку отсутствует строгая звуковысотность, и четкая структурная и временная регламентация. Поскольку это музыка пропитана буддийской философией, то она естественным образом не несет в себе идею как таковую, а направлена на состояние самого исполнителя, его сознание: ведь хонкеку – это музыка дзенской медитации. «Наставник **Эннин** (794–864) использовал сякухати для исполнения сутр и мо-

литв, что, по его словам, лучше выражало их суть. В XV веке игру на флейте практиковал мастер **Иккю Содзюн** (1394–1481). Он придавал важное значение звуку, с помощью которого, как он указывал, сознание человека пробуждалось: «Играя на сякухати, видишь невидимые сферы, во всей Вселенной – только одна песня». Поэтому свои проповеди Иккю сопровождал игрой на флейте, но нередко слушатели не понимали такую форму учения. Монахи-флейтисты, согласно сохранившимся источникам, впервые стали путешествовать по Японии и просить милостыню игрой на сякухати в первой половине XVI века. В XVII веке бездомные монахи-флейтисты и самураи Риндзай объединились в школу Фукэ, в которой каждый последователь стал называться «комусо». Согласно хроникам школы, первый патриарх школы в Японии, Какусин (1207–1298), появился у школы задолго до её объединения. Его преемник, Китику, путешествуя по стране, исполнял мелодию «Колокольчик Пустоты» возле каждого дома, мимо которого он проходил. Однажды во сне он услышал две новые мелодии: Мукайдзи («Флейта в туманном море») и Коку («Флейта в пустом небе»). Эти мелодии он затем исполнял тем, кому нравился «Колокольчик Пустоты» [4].

В поэтическом творчестве XVI века мелодии неразлучного с флейтой странника уподоблялись ветру среди весенних цветов и напоминали о быстротечности жизни, а его «вульгарное» прозвище «монах соломенной циновки» записывалось другими иероглифами, заимствованными из словаря буддийской догматики: ко – пустота, небытие, мо – иллюзия, со – монах.

Хонкеку, как уже было упомянуто, характеризуется весьма свободным ритмом, и это есть одна из самых главных характеристических черт этого жанра, поскольку в нем необходимо чувствовать паузы, пространство, в котором находится человек медитативно по своей природе.

Одной из известнейших мелодий хонкёку является «Цуро но Сугомори», что означает

в переводе с японского «Гнездование журавлей». Эта пьеса сольно исполнялась в Японии на флейте сякухати как часть ритуальной устно-импровизационной медитации буддийских монахов, владеющих стилем жизни хонкёку. Мелодия существует в более чем десяти различных версиях, представляющих различные традиции дзэн-буддийских храмов.

Название «Цуру но Сугомори» демонстрирует нам программное содержание медитативной мелодии, изображающее жизнь журавлей, которые почитались в Японии с незапамятных времен как символы долгой и счастливой жизни: журавлиная пара строит гнездо, воспитывает птенцов, прощается с подросшими маленькими журавлями, наконец, сама уходит небытие. Медитативная музыка помогает достичь состояния пограничного с нирваной.

Мелодия «Цуру но Сугомори» (Гнездование журавлей) представляет собой полное проявление буддийской концепции любви и долга. Журавлей почитают в Японии священной птицей за их красоту, элегантность движений при ходьбе и в полете, а также заботу о потомстве вплоть до самопожертвования, они также являются символом долголетия, правильной смены поколений и любви родителей к детям.

Многовариантная модульная схема мелодии «Гнездование журавлей» состоит из вступления – утреннего рассвета, а затем серии эпизодов по содержанию: прилет журавлей на гнездование, постройка гнезда, высиживание птенцов, забота о них и прощание с выросшими птенцами. По сути, это – годичный цикл жизни супружеской журавлиной пары. Сюжетная канва определяет сугубую вариантность в соотношении мотивов, составляющих целое. Избранный Оффермансом вариант мелодии отмечен двумя фазами развития, которые выдвигают как бы два слоя данного сюжета, который называем фоновым и фигурным.

Фоновым отмечаем совокупность имитации звуков природы, шумов и голосов птиц, тогда

как «фигурным» выступает чистый мелодизм в верхнем регистре. Звукоподражательные, сюжетно «фондовые» моменты являются не только вступительными, но они также стимулируют медитативную акцию звуковыми видениями прилета птиц (трепетание крыльев), их зовов и пения, щебетания птенцов и так далее. И здесь очень существенны касания тембра инструмента в низком регистре, в том числе в модификациях, мелодика как таковая не выстраивается или выражена мотивами-намёками.

Фигурность в «Цуру но Сугомори» составляет основу второго этапа (или фазы изложения) с выраженной мелодией в верхнем регистре, обладающей экзотическим колоритом с использованием обертоновой техники. Сюжетно это как бы сцена прощания с птенцами как моральный итог красивого и честного супружества.

В 1990 годах эта известнейшая пьеса была аранжирована для современной европейской флейты и записана с помощью авангардной нотации голландским флейтистом и композитором Вилом Оффермансом. Запись построена на свободно-темпово-ритмическом преломлении репетитивности, которая постепенно оттесняется волнообразными ходами, а итогом выступает мелодическая конструкция по восходящим квартам. По европейской музыкальной символике, восходящей к стадильной всеобщности музыкальных средств выражения, кварта есть символ Основ бытия. Кварту О. Мессиян в его орнитологических изысканиях отмечает как высшее проявление певческих возможностей птиц в персонализации соловья [5]). Интересно отметить, что двухфазность данной мелодии подчеркнута еще и весьма показательным перемещением из трелей нижнего регистра на октаву вверх, что в европейской музыкальной традиции символизирует божественное начало, Небо, Вечность, Небытие, и подчеркивает архаическую общность музыкальных прозрений.

Такое толкование смысла завершающего мелодического «парения» в мелодии «Цуру но Сугомори» совпадает, как видим, с трактовкой природных оснований музыки у О. Мессиана – и не только у него. Интерес В. Офферманса к восточной архаике исторически «подогрет» тотальным обращением модерна и авангарда к первобытно-«примитивным» звучаниям, которые объективно определили человеческий старт в культурно-творческом развитии и музыкальном особом. Названный голландский флейтист услышал в экзотике японской медитативной музыки нечто существенное для 1990-х годов (издание 1999 г.), осознавая, в ауре доверия к ближневосточным творческим заявкам многочисленных воспитанников О. Мессиана, соотносимости с европейским, протокеельтско-протогерманским культурным запасом, в свое время продекларированного П. Булезом в 1956 г. по стихам Р. Шара в композиции «Молоток без мастера».

Это созвучие дальневосточного и европейского религиозного настроен выдвинуто О. Мессианом в осуществлении «Св. Франциска Ассизского» японским дирижером Сейджи Одзава. Известно, что голландская архаика питалась протогерманскими и протокеельтскими установками (неразделенность по этносам отмечена в современном понимании специфики культуры готов как неотделимой от шотландского ареала [3]), для которых игра на духовых инструментах составляла достоинство приобщения к тайне племени, отчего название инструмента неизвестно, его чужим никогда не указывали.

Такая сакрализация игры на духовых показательна для предков Голландии-Бельгии, при том что от кельтской традиции широко практиковалась игра на струнных инструментах.

Обработка «Цуру-но-Сугомори» Вилом Оффермансом основана на интерпретации мастера игры на сякухати Кацую Йокояма. Его замечательное исполнение превосходно демонстрирует разнообразные возможности флейты сякухати. По

словам Вила Офферманса, сякухати вызывает интерес многих западных флейтистов во всем мире (см. деятельность Эммануэля Паю, Софи Шерье, Андре Олива), в частности, благодаря своему гибкому звучанию (например, в динамике, тембре, интонации и шуме «ветра»), интенсивному использованию дыхания и глубокой сакральной символике. Не забываем, что европейская флейта пришла из Прованса, известного готским ранним Православием, наследовавшим византийские традиции сакрализации тех или иных тембров.

Некоторые звуки, извлекаемые на этой традиционной флейте, могут быть расценены западными флейтистами как «современные», «модерные» или «новые». Однако японский флейтист сякухати воспринимает сам звук как естественное следствие дыхания и концентрируется именно на процессе дыхания.

Вил Офферманс обращает внимание на то, что как правило, японский флейтист, играя на сякухати, не использует язык для атаки звука, но вместо этого начинает издавать звук дыханием в сочетании с пальцем – это так называемая пальцевая атака. Особенно характерны для игры на сякухати многочисленные техники вибрато, включая качание тона, различные глиссандо и портаменто.

Помимо вибрато в западном стиле, называемого «икиюри», вибрато можно выполнять, покачивая головой. Покачивание головой влево и вправо (как при знаке «нет») называется «йокоюри». Движение головой вверх и вниз (как при знаке «да») называется «татеюри». Круговое качание головой создает вибрато «мавасиюри». Когда сам инструмент быстро перемещается вверх и вниз, мы получаем вибрато «такеюри».

Снижение тона закрытием амбушюрного отверстия нижней губой (вплоть до малой терции!) называется «мери». Повышение тона открытием отверстия амбушюрного отверстия называется «кари».

Tsuru-no-Sugomori

Nistende Kraniche *Nesting of Cranes*

für Flöte solo *for Solo Flute*

gewidmet *dedicated to*

Katsuya Yokoyama

Japanese traditional
arranged by Wil Offermans

$\text{♩} = \pm 50$

tempo rubato sempre

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins with a tempo marking of $\text{♩} = \pm 50$ and 'tempo rubato sempre'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The score includes various performance instructions such as 'simile', 'non vibrato', 'flutter', and 'tr. L2'. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamic markings include '<mf>' and '<fl>'. The score also features several trill ornaments, some labeled 'tr. L2' and others 'tr. R2'. There are also some specific fingering diagrams for the left hand, showing finger positions on the keys.

© 1999 by Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main / Fotokopieren unserer Ausgaben ist verboten und wird rechtlich verfolgt.

ZM 33720



Цуру но Сугомори в аранжировке Вила Офферманса

Перечислим новые приёмы игры, которые используются в аранжировке «Цуру-но-Сугомори» Вилом Оффермансом: дыхательная атака (воздушная, без удара языка), изгиб тона (микротоновое повышение и понижение), портамента (плавный переход к определенной другой ноте), разновидности трелей и вибрации, фруллато, обертоновые спектры, альтернативные аппликатуры, глоссандо, удары по клапанам и др.

Итак, мы видим, что и многие традиционные приемы игры на японской флейте сякухати оказываются поразительно близкими, а порой и тождественными инновационным техническим приемам, которые разрабатываются западным музыкальным авангардом, черпающим из архаики европейского «примитива» (см. название одного из влиятельнейших направлений авангарда – примитивизм).

Рассмотренные удивительные параллели, очевидно, возникают неслучайно, а продиктова-

ны духом эпохи постмодерна – неосимволизма, во многом обращенной в своей новой парадигме к Запредельному, и вместе с ним ко всевозможным постижениям древних и современных учений, и состояний с Ним связанных. Оригинальные древние мировоззрения и философии пересекаются в причудливых и невиданных ранее сочетаниях, сплавляя свои несхожести и противоречия в Новую музыкальную Реальность. Медитативность пьесы «Цуру-но-Сугомори» безусловно сущностное качество восточного образа мышления, но, стоит заметить, что также и Запад дал миру собственную модель медитативности, истоки которой обнаруживаем в древнейших пластах культуры Европы, идущих еще от античности. Неосимволизм конца XX – начала XXI века высвечивается новым качеством синтеза восточных и западных корней постижения Высокого.

Список литературы:

1. Androsova D. Minimalizm v muzici: napryamok i princip mislennya. Avtoreferat.kand.dis. 17.00.03.– Kyev, 2005.– 17 s.
2. Asaf'ev B. Asaf'ev B. Simfonicheskie etyudy.– L.: Muzyka, 1971.– 264 s. «Slavyan. lit. Erosu» – S. 15–34. Vmesto zakl. Protivop. Logosu – S. 253 Asafiev B. (1971). Symphonic etudes.– Leningrad, Muzyka (in Russian). Asaf'ev B. Stat'i o zar.muzyke NH veka.– M. Asaf'ev B. (I. Glebov) Cennost' muzyki.– De musica.– L.: Academia, 1925.
3. Goty. Rannyya Istoriya. [Elektronnyj resurs]: URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D1%82%D1%8B/> (Data obrashcheniya 08.01.2021).
4. Druz' V. A. K voprosu o proiskhozhdenii ikonografii monaha s flejtov v yaponskom iskusstve // Nauchnye soobshcheniya Gosudarstvennogo Muzeya Vostoka.– M., 1996.– № 22. [Elektronnyj resurs]: Suidzen. Istoriya. URL: https://wiki2.org/ru/%D0%A1%D1%83%D0%B9%D0%B4%D0%B7%D1%8D%D0%BD#cite_note-_21397200067655b7-3/ (data obrashcheniya 08.01.2021).
5. Ekimovskij V. Oliv'e Messian. Zhizn' i tvorchestvo.– M.: Sov.kompozitor, 1987.– 304 s.
6. Esipova M. V. Tradicionnaya yaponskaya muzyka. Enciklopediya.– M.: Rukopisnye pamyatniki Drevnej Rusi, 2012.– С. 148–149.– 296 s.
7. Zima L. V. Chislova semantika v hudozhn'omu prostori fortepiannogo kvintetu / Zima L. V. // Kamerno-instrumental'nij ansambl': istoriya, teoriya, praktika; (naukova zbirka L'vivs'koy Nacional'noy Muzichnoy Akademiy im. M. Lisenka).– L'viv: «Spolom», 2010.– Vip. 24. Kn. 1.– S. 30–38.
8. Kushnir A. Ya. Kiyvs'ka flejtova shkola: teoretichnij, istorichnij, vikonavs'kij aspekti / Disertaciya kand. mistectvoznavstva: spec. 17.00.03 – muz. mistectvo.– Kiyv, 2012.– 197 s.
9. Losev A. Problema simvola i realisticheskoe iskusstvo.– M.: Iskusstvo, 1976.– 367 s.

10. Markova E. Neoevropocentrizm i neosimvolizm nachala XXI veka // V. Holopova, L. Kanaris, E. Markova, S. Taranec. Neoevropocentrizm: muzykal'naya kul'tura na rubezhe stoletij. Kniga 1.– Odessa: Astroprint, 2006.
11. Markova O. Refleksiya istorichnoy pam'yati u simvolici muziki // Aktual'ni problemi mistec'koy praktiki i mistectvoznachoy nauki – / Mistec'ki obriy'2009. Vip. 2 (11).– Kiyv, 2009.– S. 197–203.
12. Martynov V. Konec vremeni kompozitorov. – Moskva, Russkij put', 2002.– 295 s. Avtoref.kand. dis.17.00.03.– Kiyv, 2005.– 17 s.
13. Pan Tintin Zhanr sonaty dlya flejty i fortepiano i kompozitorskaya poetika HH veka. Diss.kand., 17.00.03 – muzykal'noe iskusstvo.– Odessa, 2015.– 165 s.
14. Roshchenko (Aver'yanova) E. G. Konceptii beskonechnogo i konechnogo v filosofii i iskusstve romantizma Problemi osobistisnoy orientaciy pedagogichnogo procesu. Problemi suchasnogo mistectva i kul'turi: (zbirnik naukovih prac').– Harkiv: «Karavela», 2000.– S. 194–205.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-79-84>

*Kupina Daryna,
Ph.D. in Art Associate Professor at The Department of
History and Theory of music Dnipropetrovsk Music Academy
named after M. Glinka Dnipro, Ukraine
E-mail: d.kupina@dk.dp.ua*

GENRE AND STYLE SYNTHESIS IN "SYMPHONIC FUGUES" BY I. ASEEV

Abstract. The features of genre and style interaction in the large polyphonic cycle "Symphonic Fugues" for organ by the Ukrainian composer of the second half of the XX century I. Aseev are considered. The principles of combining the baroque traditions of the genre with the intonations of Ukrainian folk music and elements of modern composition techniques are revealed. The features of the symphonic fugue, which exhibit a specific status within the cycle, are determined.

Keywords: "Symphonic Fugues", organ creativity of I. Aseev, genre and stylistic interaction, Ukrainian organ music, large polyphonic cycle.

*Купина Дарина Дмитриевна,
кандидат искусствоведения доцент кафедры истории
и теории музыки Днепропетровской академии музыки
имени М. Глинки Днепр, Украина
E-mail: d.kupina@dk.dp.ua*

ЖАНРОВЫЙ И СТИЛЕВОЙ СИНТЕЗ В «СИМФОНИЧЕСКИХ ФУГАХ» И. АСЕЕВА

Аннотация. Рассматриваются особенности жанровой и стилевой интеракции в большом полифоническом цикле «Симфонические фуги» для органа украинского композитора второй половины XX века И. Асеева. Выявляются принципы объединения барочных традиций жанра с интонационным полем украинской народной музыки и элементами современных техник композиции. Определяются особенности симфонической фуги, проявляющей специфический статус в рамках цикла.

Ключевые слова: «Симфонические фуги», органное творчество И. Асеева, жанровое и стилевое взаимодействие, украинская органная музыка, большой полифонический цикл.

Вторая половина XX века в истории мировой органной музыки обозначена активными творческими поисками. Одним из главных регуляторов творческого процесса данной сферы музыкального творчества стал феномен жанровых и стилевых

взаимодействий в различных формах его проявления. В одних случаях модификации сводятся к прямому подражанию характерным признакам жанра, без нарушения его внешних контуров, в других – трансформация оказывается настолько

значительной, что жанровый прототип может быть распознан только в процессе теоретического осмысления рассредоточенных жанровых признаков, часто скрывающихся под толщей разностилевых наслоений.

Особенно ярко процесс преобразования жанровых традиций оказался в украинской музыке для органа, которая начала формироваться как самостоятельный феномен в середине XX века на перекрестке разных культурных русел.

Испытывая безусловное влияние многовековой истории западноевропейской органной культуры, а также проявляя очевидные связи с процессами развития современного органного искусства, украинская музыка для органа уверенно и быстро интегрировалась в мировое художественное пространство. При этом отсутствие культурно-исторических предпосылок к ее формированию (аналогичных западноевропейским) обусловило преимущественно концертный характер отечественной органной культуры, ассимилирующей прежде всего достижения органной музыки тех стран, где органное звучание давно стало неотъемлемой частью обихода.

Жанровый фонд украинских органных произведений за короткий промежуток заполнялся с необычной интенсивностью и охватил практически все жанровые сферы, на развитие которых в других органных культурах ушли века. «Ускоренное» усвоение опыта западноевропейских композиторов приобрело характер ассимиляции; интегратором же выступила жанровая традиция, проросшая в условиях отличной социокультурной ситуации.

В числе жанров украинской органной музыки особое место принадлежит большим полифоническим циклам (или «суперциклам»), ярко демонстрирующим преемственность традиций органного музицирования. Примерами таких произведений являются Двенадцать инвенций для органа Б. Тищенко (1972), «Симфонические фуги» для органа соло в двух тетрадах И. Асеева

(1972), Двенадцать прелюдий и фуг и Е. Лёнка (1988) и др.

Цикл «Симфонические фуги» И. Асеева обнаруживает ряд индивидуальных качеств, порожденных идеей жанрового и стилевого синтеза. С одной стороны барочные традиции жанра в цикле сливаются с фольклорным интонационным полем и элементами современных техник композиции. С другой – сплетение признаков полифонического и симфонического цикла привело к формированию специфической жанровой разновидности – симфонической фуги, обладающей индивидуальными критериями жанровой атрибуции.

Фуга и симфония оказались в списке важнейших музыкальных форм четырех предыдущих веков и доказали свою жизнеспособность в условиях различных эпох и индивидуальных стилевых систем. Однако эти два жанра в семантическом плане имеют разные векторы. Возможно, именно поэтому в реальной композиторской практике очень часто наблюдается ситуация, когда fuga более чем органично вливается в жанровый канон симфонии как принцип развития и как принцип строения отдельных частей цикла.

Особенно возрастает роль фуги (в том числе и в рамках симфонии) в XX веке, что связано с тотальной полифонизацией музыкального мышления. Фуга продолжает сохранять свои позиции высшей полифонической формы, настраивая композиторов на диалог с искусством прошлого. На внешний вид фуги оказывает влияние целый ряд факторов, внедрение же симфонических приемов, усиливает динамичность процесса драматургического развития, способствуя трансформации «семантической программы» фугированной формы и нередко приводя к ее полисемантизации, «взрыву» изнутри. Возможно, именно поэтому собственно жанр симфонической фуги является редким явлением в музыкальной практике.

В то же время отстраненность двух жанров, несомненно, оставляет возможность для их син-

теза: наличие межжанрового «зазора» можно считать потенциальной перспективой для их творческой интеракции, особенно в пределах органной музыки.

Развитие органной фуги проходило в тесном взаимодействии с музыкальными традициями христианского обихода. Фуга – едва ли не самый распространенный жанр органной музыки, который материализуется и в качестве самостоятельного произведения, и в структуре мини-цикла и в рамках больших циклических композиций. Произведения для органа с жанровым наименованием «симфоническая фуга» – большая редкость в музыкальной практике. Единственный известный опус – Симфоническая фантазия и фуга ор. 57 М. Регера (1901), композитора совершившего «связь времен», возродившего традиции великих органных мастеров на фоне эстетики и поэтики позднего романтизма. Стоит отметить, что Регер – представитель немецкой органной школы, мастера которой экспериментировали с обертоновым звукорядом и тембрами, однако не стремились к светскому симфоническому органу, распространенному во Франции. «В познании самого себя немецкий романтический орган был скорее интровертен, мистичен, чем обращен к открытой светской, концертной деятельности» [2, С. 78]. Тем более интересен цикл Регера, который с одной стороны стремится выйти за рамки привычной пространственной архитектоники, а с другой – сохраняет традиции барочного жанра.

Цикл И. Асеева, написанный семидестью годами позже, оказывается оригинальным опусом, подхватывающим эстафету заявленного в произведении М. Регера, стилевого и жанрового взаимодействия.

На жанровом уровне в «Симфонических фугах» констатируем многослойный диалог: опус современного композитора вступает во взаимодействие с жанром эпохи барокко через его позднеромантическую интерпретацию. Похожие примеры в украинской органной музыке не

редкость: зачастую композиторами избирается в качестве ориентира исторически конкретная модель жанра, а не его абстрактная структура. Фуги из цикла И. Асеева выводят на поверхность различные историко-стилистические пласты органной музыки – барокко, романтизма, музыки Нового времени, задействуют элементы украинского фольклора, апеллируют к стилям композиторов, в творчестве которых фуга и фугированная форма занимают особое место (И. С. Бах, Д. Шостакович). И. Асеев даже зашифровывает свое имя в виде монограммы (в теме одной из фуг), вступая, таким образом, во внутренний диалог с композиторами прошлого, бросая им вызов, «свободно заново формируя общения (автор – слушатель; Я – другой, Я – Ты), которое прорывает и превращает мощные силы детерминации извне и изнутри, замыкает – через века – «малые группы» индивидов, живущих, погибают и воскресают в горизонте личности» [1, С. 164]. Впрочем, все эти стилевые ориентиры оказываются скрытыми, а порой размытыми в результате активной творческой коммуникации, «втянутыми ... в точку нашего времени» [1, С. 170].

«Симфонические фуги» для органа И. Асеева задуманы как своеобразная полифоническая сюита с чертами симфонического цикла, где двенадцать разнохарактерных фуг выстроенные в определенную образно-логическую систему. Основанием для названия «симфонические» становится выполнение семантической программы симфонии как жанра. Так, можно уверенно говорить о реализации в цикле «параметров человеческой сущности» [3, С. 778] – действия (Фуга *in C*) и созерцания, по-разному воплощенных в задумчиво-песенной фуге *in e*, внутренне тревожной *in g*, пасторальной *in Des*, а также в фуге *in b* на тему *BACH* – философском центре цикла. Функции скерцо взяли на себя демоническая фуга-остинато, перекликающаяся с гротескными скерцо симфоний Шостаковича, и шутивно-танцевальная фуга *in A*. Но симфонические «пропорции» цикла не становится

единственным критерием объединения фуг в цикл, что формирует множественность смысловых координат на уровне целого.

В отличие от привычного для полифонического цикла тонального круга, формирующегося в результате постепенного удаления от исходной тональности и постепенного освоения тональной периферии, в цикле И. Асеева в качестве главного способа организации избран принцип 12-тонового ряда, где звуковые центры каждой из фуг, вынесенные композитором к названию произведений, образуют подобие серии из 12 тонов. В пользу трактовки этого ряда как серии свидетельствует использование представленного порядка звуков в рамках одной из тем первой фуги и аналогичная «12-тоновость» тем других произведений цикла – *in gis, in G, in b, in A*, фуги-остинато. Однако ни в одной из фуг серийный принцип, как принцип композиции, не становится цементирующим фактором организации звукового пространства, а преподносится как аллюзия, намек, вступает в скрытый диалог с другими композиционными техниками.

Диалогичность, как множественность смыслов, становится ведущим принципом и на уровне стилистики цикла. Так, первая тема фуги *in C* состоит из двух элементов. Первый – насыщенный, агрессивный, но в то же время тонально неустойчивый, изложенный в органном *tutti*, с пометкой *maestoso* на *ff*. Заявленный в первом аккорде в верхних голосах фактуры *c moll* ставится под сомнение педальным тоном *e* и далее – расшатывается появлением хроматических созвучий, частая смена которых приводит к модуляции в однотерцовую тональность.

Своими ритмично фактурными качествами, набором интонаций (большое количество малых секунд) тема напоминает траурные марши. Учитывая, что речь идет о главной теме цикла, она воспринимается как тоска композитора по утраченной чистоте стилей прошлых эпох. Второй элемент темы – «оппонент» – разворачивается на доминантовом органном пункте, *pp* в регистре флейты (*Flöte 8'16''*) – настороженный, направ-

ленный вверх, полный ламентозных интонаций. Звуки темы воспроизводят ряд, заложенный в последовательности заглавных тонов фуг, однако автор вуалирует данный квази-серийный модус, членя его на две части и преподнося вторую половину прекомпозиционного инварианта в трансформированном (свернутом) виде. Тема вступления (по крайней мере первый ее элемент) еще раз появится в первой фуге после экспозиции, отголоски же темы прозвучат в конце второй фуги *in H/Es* и в самом конце цикла, образуя таким образом тематическую арку, обрамляющую цикл.

Непосредственно тема первой фуги напоминает темы сонатных аллегро – волевая, активная, изложенная в унисон в трех голосах. По аналогии с тематическими образованиями первых частей классических (в широком смысле) симфоний, она состоит из двух элементов (второй становится основой противосложения фуги). Важно отметить введение такого симфонического приема развития, как наложение двух тем – вступления и собственно темы фуги – друг на друга, что приводит к образно-семантической трансформации материала в коде, где они вступают в диалог-примирение, растворяясь в регрессирующем *diminuendo*. Отметим, что в этой фуге композитором активно использованы стереофонические возможности органа как инструмента, способного воплотить идею диалога, антифоности как попеременного чередования двух пространственно разделенных исполнительских групп.

Во второй фуге обращение к битональности *H-Es* также позволяет говорить об идее диалога. Две темы, совмещенные в едином порыве, адресуют слушателя к фугам эпохи барокко. Однако в тональном противостоянии тем их диатоническая ориентированность стирается, уступая место диссонантным звуковым образованиям.

Совсем другая сфера образов раскрыта в фуге *in e* – пасторальной картине медитативного плана. Диатоничность фуги подчеркнута полным отсутствием случайных знаков. Это – стилизация в духе

народного многоголосия, где автор работает консонантными двухголосными пластами. Инаковость этой фуги ощущается и в регистровом и динамическом плане – задействованы высокие тона, а педаль «включается» лишь трижды, выполняя функцию гармоничной стабилизации.

Фуга *in gis* – резкий сдвиг в агрессивно-действенную сферу. Буквально с первых аккордов звуковое пространство заполняет диссонантная масса, основным структурным звеном которой является тритон, представленный как в вертикальной, так и в горизонтальной проекции. Эта фуга также относится к разряду двухтемных: основой обеих тем становится интонационный комплекс из 12 звуков (неполная в верхнем голосе и полная – в нижнем).

В фуге *in G* совмещены два принципа организации материала – модальный и серийный, разворачивающихся (в заглавных разделах формы) на фоне тонально цементирующих органических пунктов. Первая тема двухтемной фуги, изложенной в среднем голосе, имеет в основе *d* эолийский, звучащий на фоне педального тона *g*. В четвертом такте вступает вторая тема, контуры которой сначала обрисовывают *G-dur*, а затем приобретают вид 12-тонового ряда. В процессе развития различия между темами стираются, а полифоническая музыкальная ткань превращается в единый звуковой поток, в котором невозможно дифференцировать внутренние составляющие.

Новый образно-стилистический срез представлен в фуге-остинато, жанровым прообразом которой стали органические токкаты. После короткого вступления, выполненного в технике диссонантного центра, появляется непосредственно тема фуги, изложенная на фоне подвижного остинато в двух крайних голосах. Удержанные линии также подчеркивают идею диссонантности тональности, где в верхнем голосе варьируется интонация тритона, а в педали – малая секунда. В теме фуги есть намек и на формирование искусственного строя $1 - \frac{1}{2} - 1 - \frac{1}{2}$ (тон – полутон),

который «застывает в контурах темы» и до конца не реализуется.

Фуга *in Des* – «Пастораль» – связана с образами природы. Изложенная в верхнем регистре в тембре флейты тема производит впечатление наигрыша на народном инструменте, звучащего далеко и постепенно «материализующегося» в результате наслоения голосов, уплотнения фактуры. Как и в фуге *in e*, здесь полностью отсутствуют случайные знаки – музыкальный материал разворачивается в единой образной плоскости, представляя собой подобие фактурных вариаций, в которых меняется показатель плотности звуковой ткани и высотное положение темы при сохранении ее семантического параметра.

Фуги *in d*, *in b* и *in A* образуют галерею стилей композиторов-полифонистов. Трехчастная фуга *in d* на тему *D-Es-C-H* посвящена Д. Шостаковичу. Ее первый раздел, пронизанный концентрированными интонациями монограммы, имеет напряженно экстатический характер. Тема *D-Es-C-H* звучит в разных пластах фактуры, утолщается аккордовыми комплексами. Фуга *in b* на тему монограммы *B-A-C-H* – философский центр цикла. Через диалог с творческой личностью Й. С. Баха И. Асеев возрождает целый исторический пласт развития фуги как жанра. Тема фуги состоит из двух элементов. Первый – собственно монограмма, в которой зашифрована фамилия композитора – является одновременно и мотивом креста. Вторая часть темы – нисходящие фигуры вздохов, риторически отделенные друг от друга многозначными паузами. На активном взаимодействии этих двух элементов и строится композиционный профиль формы.

Четырехголосная фуга *in A* содержит другую монограмму: *A-es-es-e-e-b*. Это своеобразная реплика от первого лица в творческом диалоге с музыкой прошлого. Композитор подходит к собственной личности с определенной долей иронии (взгляд композитора Нового времени), ведь жанровым прототипом этой фуги является скерцо, выполненное в хроматической

тональности. Ритмически острая тема изобилует диссонантный звуковыми последовательностями (тритоны, уменьшенные септимы и т.д.), лишена ладовых тяготений и напоминает серию.

Совсем другой по целому ряду признаков оказывается fuga *in F*, напоминающая коломыйку. Флейтовый напев, звучащий в верхнем регистре органа, сопровождается выдержанным квинтовым органным пунктом. В отличие от традиционных фуг, тема в экспозиции проводится в каждом голосе отдельно, нивелируя понятие полифонии как одновременного корреспондирования голосов. Композитор имитирует пленэрной звучание, достигая стереофонического эффекта, удачно обыгрывая четырехтактную мелодию в разных регистрах органа. Аналогичный прием используется и в среднем разделе фуги, техника письма которой напоминает творческий метод «новой простоты»: на фоне выдержанного тритонового паттерна в среднем голосе в крайнем регистровом удалении разрабатывается непосредственно тема фуги. Такое фактурное «переключение» не является типичным для фугированной формы. Привнесенное извне, оно становится проявлением жанрового диалога, воспроизводимого в данном случае на уровне композиции.

Финальная fuga цикла *in fis*, подобно финалам симфонических циклов, представляет в широком смысле образ «человека общественного», поэтому появление фольклорных интонаций оказывается закономерным. Интонационно тема финала близка теме фуги *in F*, но представлена в другом образно-семантическом ключе – как величествен-

ное скорбное шествие. Центральный элемент темы – тритон, вокруг которого выстраивается все диссонантное звуковое пространство. Близость к украинской народной музыке особенно подчеркивается в среднем разделе, где кроме характерных линейных терцовых втор использован гуцульский модус, с характерными увеличенными секундами.

Второй элемент темы фуги оказывается особенно значимым, тем более что именно он активно разрабатывается в итоговом репризном разделе. В образно-семантическом плане этот элемент берет на себя роль «мотива судьбы», который образует в репризе в бесконечный звуковой поток, стремящийся завладеть всем акустическим пространством. Однако окончание цикла все же оказывается оптимистичным и переключается со вступлением. Это обусловлено образно-семантической трансформацией материала и неожиданным возвращением исходного *C-dur*, замыкающего смысловой круг.

Таким образом, в «Симфонических фугах» для органа И. Асеева жанровое взаимодействие становится результатом реализации «параметров человеческой сущности» только в рамках большого полифонического цикла, не обнаруживая особенностей внутри отдельно взятых фуг. В цикле актуализируются различные историко-стилевые пласты органной музыки (барокко, романтической, музыки Нового времени), которые сочетаясь с элементами украинского фольклора, и знаками стилей Баха и Шостаковича формируют особую плоскость органного творчества.

Список литературы:

1. Bibler V. Na granyah logiki kul'tury: kniga izbrannyh ocherkov. – Moskva: Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo, 1997. – 440 s.
2. Budkeev S. Simfonicheskij organ v arhitektonike hudozhestvennoj kartiny mira. Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya. 2009. – № 4. – S. 77–79.
3. Iz istorii mirovoj organnoj kul'tury XVI–XX vekov: uch. posobie / red. M. Voinova. – Moskva: MGK, 2008. – 864 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-85-90>

*Liu Le,
Postgraduate student of the Department
of Theory and History of Musical Performance
P. Tchaikovsky National Music Academy Kyiv, Ukraine
E-mail: antonova.elenagr@gmail.com*

OPERA "THE FIRST EMPEROR" BY TAN DUN IN THE CONTEXT OF INTERACTION OF WESTERN AND EASTERN MUSICAL TRADITIONS

Abstract. The features of the interaction of Western opera traditions with the features of Chinese opera in Tan Dun's "The First Emperor" are considered. It is made the conclusion about the organic synthesis within the framework of the classical operatic form and drama of European and Eastern intonations. It is emphasized the role of Chinese traditional instruments not only as sound-creative, but also as dramatically active components.

Keywords: opera by Tang Dong, opera "The First Emperor", interaction of traditions, East and West, operas by Chinese composers.

*Лю Ле,
аспирантка кафедры теории и истории
музыкального исполнительства
Национальная музыкальная академия Украины
имени П. И. Чайковского, Киев, Украина
E-mail: antonova.elenagr@gmail.com*

ОПЕРА «ПЕРВЫЙ ИМПЕРАТОР» ТАН ДУНА В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ЗАПАДНЫХ И ВОСТОЧНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ

Аннотация. Рассматриваются особенности взаимодействия западных оперных традиций с особенностями Китайской оперы в «Первом императоре» Тан Дуна. Делается вывод об органичном синтезе в рамках классической оперной формы и драматургии европейских и восточных интонаций. Акцентируется роль китайских традиционных инструментов не только как звуко-творческих, но и как драматургически активных компонентов.

Ключевые слова: оперное творчество Тан Дуна, опера «Первый император», взаимодействие традиций, Восток и Запад, оперы китайских композиторов.

Оперное творчество китайско-американского композитора Тан Дуна давно находится в зоне внимания современного музыкознания.

Музыкальный язык его опер «Марко Поло», «Пионовый павильон», «Чай: зеркало души», «Первый император» отличается своеобразием,

сочетая в себе достижения классического *bel canto* и традиций китайского пения. Все четыре оперы, написанные композитором за одно десятилетие с разницей в несколько лет (с 1996 по 2006 год), демонстрируют стремительность его творческой эволюции, которая достигла рубежной кульминации в опере «Первый император».

Творчество Тан Дуна в последнее время активно изучается как на страницах отечественных исследований (Лю Бинцянь [3], Чжу Юаньань [6]), так и в англоязычных работах (С. Ли [7], Н. Чжан [9]). Оперы китайских композиторов как феномен современного творчества также все чаще становятся предметом музыковедческих дискуссий, особенно в разрезе проблемы взаимодействия Востока и Запада. Так, в статье Дин Боюй «Специфика музыкальной трактовки персонажей в опере Цзинь Сяня “Восход солнца”» [1] рассматриваются особенности музыкально-сценического воплощения оперы современного китайского композитора, в том числе в сравнении с вердиевской «Травиатой». В статье Чжан Юй «Канал. Баллада реки Инь Цинь – большая китайская опера: жанровые особенности» [5] внимание сконцентрировано на первом образце классической китайской оперы, в котором синтезированы европейские и национальные музыкально-театральные традиции. Однако работ, посвященной опере «Первый император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных традиций музицирования, до сих пор не существует, что обуславливает актуальность и новизну исследования.

Цель статьи – выявить особенности взаимодействия западных и китайских музыкальных традиций в рамках оперы «Первый император» Тан Дуна.

Опера «Первый император» была написана в 2006 году. Её либретто составлено самим композитором в содружестве с китайско-американским поэтом и прозаиком Ха Джингом (*Xuefei Jin*). Премьера спектакля состоялась в конце 2006 года в Метрополитен-опера под руководством знаменитого кинорежиссера Чжан Имоу (*Zhang Yimou*).

Дирижером оперы выступил сам композитор, а главную роль исполнил Пласидо Доминго.

Основой сюжета стала история, основанная на событиях из жизни правителя царства Цинь – Цинь Ши Хуана (*Qin Shi Huang*), который в 221 году до н.э. объединил воюющие на протяжении двухсот лет царства и положил начало централизованному китайскому государству. С одной стороны, этот император вошел в историю как великий объединитель, с другой – как тиран и жесткий правитель. Именно император Цинь Ши Хуан начал строительство Великой стены и канала Ланцзюй, создал широкую сеть дорог, ввел единую денежную систему во всем царстве. Гробница императора, в частности его терракотовая армия, включена в список всемирного наследия ЮНЕСКО.

Исключительное значение персоны императора для китайской и мировой истории иллюстрировано сюжетами книг («Стена и книги» Х.Л. Борхеса) и кинофильмов, на создание которых их авторов вдохновили события из жизни правителя («Тень императора», «Император и убийца»).

Оперная трагедия «Первый император» носит, по словам автора, сюрреалистический характер и, несмотря на то, что ее действие происходит две тысячи лет назад, она вызывает ассоциации с современностью. По мнению А. Гениса [2], в образе великого императора Цинь Шихуанди композитор воплотил образ Мао Цзэдуна, от которого в свое время пострадал сам.

Либретто оперы наследует традиции западной эпической драматургии и связано с выражением мироощущения китайского народа. Не случайно, свойственная эпосу обобщенность идеи фиксируется в больших хоровых сценах, сконцентрированных в опорных точках трагедии. Вместе с тем, в опере присутствуют элементы психологизма. Образ главного героя – Императора – преподносится в динамике. По-сути, в опере демонстрируется трудный путь честолюбивого властного правителя, предающего родственные и дружеские чувства в угоду политическим амбициям. Данная линия

оттеняется побочной, любовной, линией, в рамках которой развиваются и достигают кульминации чувства принцессы к композитору Гао-Цзянь Ли.

Завязка сюжета происходит в первой сцене, где Император мечтает о создании нового гимна, который смог бы прославить его правление. В роли композитора Император видит своего друга детства – музыканта Гао-Цзянь Ли. Правитель поручает генералу Ван Цзюну привезти музыканта далекой, еще не покоренной провинции, а за это обещает отдать ему в жены свою покалеченную дочь Юэ-Янг. Во второй сцене намечается любовная линия оперы – принцесса впервые видит Гао-Цзянь Ли, отказывающегося писать гимн. В третьей сцене император узнает о тайной любовной связи Гао-Цзянь Ли и Юэ-Янг, однако не решается наказать музыканта, все еще надеясь получить гимн. Намечается трагическая развязка, которую пророчит Шапан. В первой сцене второго акта Император требует, чтобы его дочь вышла замуж за генерала, а Гао-Цзянь Ли обещает свою дочь после того, как Ван Цзюн будет убит в походе. Последняя сцена – сцена инаугурации – трагический финал, в ходе которого Император встречает призраки своей дочери, покончившей жизнь самоубийством, и генерала, погибшего в сражении, а также теряет своего друга Гао-Цзянь Ли, откусывающего себе язык. В финале реализуется жертвенная символика оперы – смерть героев любовного треугольника и восхождение Императора на трон под гимн, написанный погибшим Гао Цзянь Ли, месть которого проявляется в том, что гимн оказывается песней рабов, строящих Великую стену.

Сюжет оперы привлекает внимание еще и тем, что в центр событий в метафорической форме помещаются отношения власти и культуры, которые замаскированы в желании императора написать торжественный гимн для новой империи, «без которого страна не может достичь подлинного единства» [2]. Такая тема, как отмечает А. Генис, вполне органична для китайского исторического сознания. Действительно, с древнейших времени

в Китае музыка играла важную роль в общественной жизни. Философское осмысление места музыки в государстве Древнего Китая, как важного средства общественного воспитания и государственного управления, приписывают Конфуцию и его последователям, взгляды на музыку которых изложены в трактате «Юэ-Цзи» [4]. В этой истории, по словам постановщика оперы Чжана Имоу, раскрываются отношения Императора с музыкой, его поиски и открытие музыки, метафорически олицетворяющие его путешествия по своей судьбе.

В отличие от других опер, сюжет которых связан с миром Востока, «Первый император» – это попытка композитора синтезировать западные и восточные музыкальные традиции. Уникальность данного произведения, по словам А. Гениса, заключается в универсальном синтезе – «духовном браке Востока с Западом» [2].

Мнения критиков об опере разделились, некоторые даже называли ее «блестящим провалом». Как комментирует А. Генис, «Восточная часть партитуры, исполнявшаяся на древних инструментах, вроде бронзового колокола, водяной скрипки и барабанов с каменными палочками, звучит интригующе, таинственно... Но остальная музыка, с большим старанием написанная в стиле классической оперы, оказалась никакой – музыкальные обои» [2].

Тем не менее, опера представляет большой интерес, особенно с точки зрения механизма сочетания контрастных музыкальных традиций. Лю Бинцян указывает в своей статье, что принцип музыкального мышления Тан Дуна выходит за пределы европейской художественной традиции, при этом оставаясь ее частью. Это способствовало тому, что Восток в лице Тан Дуна оказался «культурно приемлемым для западной цивилизационной установки» [3, С. 171].

Не случайно, концептуально опера, по замыслу композитора, должна была объединить контрастирующие музыкальные элементы, продолжая и развивая традиции, заложенные в первой опере

«Марко Поло». Как отмечает Энтони Шеппард, «Первый император» демонстрирует попытку композитора объединить как европейское, так и китайское оперное прошлое, «смягчая тенденцию к более явному стилистическому коллажу, очевидную в его ранних работах» [8, С. 287].

В опере сосуществуют и взаимодействуют разные эпохи, стили, культуры и языки. По словам самого автора, это реализует его музыкальную философию $1+1=1$, которая заключается в использовании контрастных музыкальных идей для укрепления музыкальной текстуры и музыкальной структуры. Композитору удалось объединить романтический музыкальный язык с ударными инструментами, авангард и классику, хроматическую тональность и недетерминированную высотную систему. Помимо этого, в опере одновременно сосуществуют два языка и две манеры пения, а простота вокального стиля сочетается со сложностью оркестровки.

Тембровая палитра голосов «Первого императора» приближается к колориту Пекинской оперы, в которой высокие голоса, обладающие напряжением, формируют конфликт основных образов – Императора и Гао-Цзянь Ли. Такое противостояние двух теноров представляет разные стороны единого целого – образа китайского государства.

Мелодические линии основных партий оперы представляют собой синтез западных и восточных интонаций. Тан Дун черпал вдохновение в древних китайских культурных традициях (известно, что перед написанием оперы он отправился в Сиань, чтобы изучать древний китайский вокальный стиль цинь-цян, возникший во времена династии Чин). Композитор не использовал ни одной оригинальной народной мелодии в угоду традициям классического оперного пения, однако активно обращался к трем интонационным компонентам вокального стиля циньцян: тритону, выдержанным квартам и кульминациям-вершинам – практике начинать с самой высокой ноты и спускаться к самой низкой, что составляет противоположность

кульминационной высокой ноте западной оперы в конце арии. Использование этих интонаций композитор обогащает дополнительными смыслами, связывая их с тремя цветами города Сиань – черный (третий), белый (тянущиеся кварты), красный (ходы от самой высокой до самой низкой ноты). Это проявляется отчетливо в сцене с призраками, когда мастер Инь-Янь меняет маски, где белая символизирует жизнь, а красная – смерть.

Опера достаточно динамична, персонажи и отношения между ними меняются стремительно. Вероятно, являясь продуктом нового времени, опера отражает особенности «клипового мышления» и, как результат, рассчитана, прежде всего, на визуальное восприятие. Не случайно первым постановщиком оперы стал китайский кинорежиссер, специализирующийся на боевиках: «Эту оперу нужно видеть, а не только слышать, что должно привлечь поколение, привыкшее воспринимать музыку с помощью видеоклипов» [2]. Этим объясняется пышный антураж массовых эпизодов (сцена 1, акт 1 – ритуал у подножия Великой стены с использованием тринадцати больших китайских барабанов, финал).

Следует отметить особенности композиционного строения оперы. Она состоит из трех актов («Тень», «Гимн» и «Воцарение»), где первый акт включает три сцены, а второй – две. При этом сцены второго акта следуют без перерыва, плавно перетекая одна в другую. Композитор также реализует идею концерта в опере. Так, во время каждого антракта и в моменты поднятия/опускания занавеса оркестр продолжает играть, подчеркивая происходящее действие. Делая акцент на вокальной интонации, Тан Дун исключает из оперы речитатив, ссылаясь на то, что он замедляет музыкальное развитие. Сквозное строение полотна обусловило отсутствие отдельных номеров, хотя в опере условно выделяются сольные эпизоды, дуэты и ансамбли, вплетенные в общую структуру.

Особенно проникновенными являются эпизоды, раскрывающие любовную линию, как, напри-

мер, дуэт Гао Цзяня и принцессы Юэ-Ян из второго действия («Beyond the great wall»). Вокальные партии написаны в лучших традиций арий *bel canto*. Тема Гао Цзяня имеет широкое дыхание, она распевна и нетороплива, нисходящие ходы сменяются восходящими, имитируя неспешное течение человеческой речи. Затем эта же тема повторяется в партии принцессы, а завершается данный эпизод двухголосно в терцию. Интонационный абрис темы данного дуэта, опирающийся на восходящие секундовые ходы в сочетании с нисходящими скачками, по мелодическим очертаниям напоминает традиционные китайские песни провинции Сиань. Эта тема становится своего рода лейттемой любви, появляясь и в дальнейшем (например, в сцене Юэ-Ян с родителями, в сцене Императора с Гао Цзянем). На этих же интонациях построена сцена с призраком принцессы при инаугурации Императора: сначала тема звучит в партии Шамана, а потом в партии самой Юэ-Ян. Эту же тему поет Император в финале, что подчеркивает драматизм и отчаяние человека, предавшего дружбу и родственные чувства во имя государства.

Наряду с классическими голосами, Тан Дун вводит в оперу вокал с элементами обертонового горлового пения. В традиционной китайской манере поет геомант, Мастер Инь-Янь: в начале оперы он вокализует в стиле Пекинской оперы. Другой мистический персонаж – Шаман – поет в классической манере (меццо-сопрано) и представляет собой голос Запада, демонстрируя, таким образом, религиозный контраст двух цивилизаций.

Интонационный портрет Шамана изобилует диссонирующими интервалами, в частности трионами, которые, глиссандируя, создают образ мистический и загадочный, предзнаменуя несчастья. Появление Шамана и Мастера Инь-Янь прерывает повествование и приводит к изменению сюжета. Таким образом, увеличенная кварта приобретает значение зловещего интервального мотива, использованного в целях прервать продолжение истории и создать напряженную атмосферу, наполняющую

оперу драматизмом. Тритон в определенном смысле формирует вторую лейт-интонационную сферу оперы, контрастную лейтинтонациям любовной линии. Во второй сцене первого акта, когда император вместе со жрецом и шаманом обнаруживают исцеление принцессы Юэ-Ян, вновь звучат тритоны, пророчащие трагическую развязку любви между принцессой Юэ-Ян и Гао-Цзянь Ли.

В сфере музыкального языка композитор отчасти продолжает традиции Дж. Пуччини и наполняет европейскую оперную формулу интонационными архетипами восточной музыки, используя, в том числе, прямое цитирование подлинных звуко-образов Китая. Прежде всего, это проявляется в особенном инструментальном составе, где помимо классических инструментов используются традиционные китайские: ударные (тибетские чаши, водяной гонг, большой бронзовый колокол, большие китайские барабаны, керамические перезвоны, гигантский колокол на сцене и пары камней) и струнно-щипковые (15-струнный чжэн гужен, каменные скрипки). Если традиционный западный оперный оркестр занимает свое положение в оркестровой яме, то восточные инструменты выносятся на сцену. В первом акте, в ритуальном эпизоде возле Великой стены, на сцене располагаются тринадцать барабанов; в начале второго акта – чжен, на котором играет девушка (чжену вторят сходные по акустическим свойствам арфы). Сочетание различных групп инструментов создает звуковой контраст, ведь, по сравнению с классическим оркестром, у группы народных китайских инструментов – другой тембр, формирующий иное ощущение пространства.

Самая яркая музыкальная особенность «Первого императора», по словам Нан Чана, – абсолютное преобладание диегетической музыки, то есть принадлежащей миру, сконструированному внутри оперного действия, которую могут слышать персонажи. Китайская символика проявляется в игре на ударных инструментах. Коллектив музыкантов не только аккомпанирует певцам, но и часто участвует в музыкально-драматическом развертывании. Так,

в углу сцены размещен старинный китайский колокол, который в определенном смысле становится участником событий. Перед последней сценой в оркестре три раза звучит устрашающий залп медных духовых в духе Р. Вагнера, к которым присоединяется погребальный звон большого колокола на сцене. К колоколу обращается император в сцене инаугурации (сцена с призраками) – удар в колокол символизирует трагическую точку в развитии драмы. Интересно, что колокольному звучанию посвящены даже слова хора (например, “*The Bells of Heaven rings*” из последней сцены).

Следует отметить роль в опере хора, который становится непосредственным участником событий. В этом смысле «Первый император» обнаруживает явные связи с традициями русской оперы, в частности, с «Борисом Годуновым» М. Мусоргского. В обоих произведениях присутствует мотив угнетенного народа, который находит свое прямое выражение в хоровых эпизодах. В начале второй сцены звучит хор рабов,

строящих Великую китайскую стену (“*O, we are building the dream to keep out the barbarians*”), который повторится в финале и ознаменует мечь Цзяньли императору. Приемы пения, используемые в хоровой партии, варьируются от традиционного многоголосия до нетемперированного пения, выкриков в сцене возле Великой стены и т.д.

Выводы. Таким образом, «Первый император» Тан Дуна представляет собой оперу, в которой естественным образом соединились западные традиции *bel canto* и звукообразы китайской народной музыки. Композитор обращается к традиционному инструментальному составу, использует пентатонические линии, основанные на диатоническом звуко-ряде, параллельные квинты и кварты, отражающие западные клише о музыке Востока. Вместе с тем, он тонко перерабатывает интонационный материал традиционной китайской музыки и, не прибегая к цитированию, делает попытку воссоздания оригинального звукового мира Древнего Китая средствами западных композиционных техник.

Список литературы:

1. Din Boyuj Specifika muzykal'noj traktovki personazhej v opere Czin' Syana «Voskhod solnca». *European Journal of Arts*. – Vena: Priemier Publishing, 2020. – № 3. – S. 37–42.
2. Zhigalkin Yu. Prem'era amerikano-kitajskoj opery v Metropoliten-opere (interv'y u Aleksandrom Genisom). 5 yanvarya 2007. Radio Svoboda. URL: <https://www.svoboda.org/a/370765.html/> (data obrashcheniya: 14.02.2021).
3. Lyu Bicyan Veristskii stroi opernogo tvorchestva Tan Duna. *Visnik NAKKKiM*, 2014. – № 3. – S. 170–175.
4. U Gen-Ir Konfucianstvo o roli muzyki v obshchestve. *Vestnik MGUKI*, 2008. – № 6. – S. 261–263.
5. Chzhan Yuj «Kanal. Ballada reki» In' Cin' – bol'shaya kitajskaya opera: zhanrovye osobennosti». *European Journal of Arts*. – Vena: Priemier Publishing, 2020. – № 3. – S. 56–61.
6. Chzhu Yuan'an'. Pretvorenje nacional'nyh istokov v koncerte «Karta» dlya violoncheli, video i orkestra Tan Duna. *Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti*. – Harkiv: TOV «S.A.M.», 2015. – № 42. – S. 198–210.
7. Lee S. A discussion of Tan Dun's opera, “Marco Polo”: D.M.A. diss. / Lee Alexander Steward; University of Miami (USA), 2002. – 96 p.
8. Sheppard W. Blurring the Boundaries: Tan Dun's Tinte and The First Emperor. *The Journal of Musicology*, 2009. – № 26(3). – P. 285–326.
9. Zhang N. Neo-orientalism in the operas of Tan Dun: D.M.A. diss. / Nan Zhang; Dalhousie University Halifax (Canada). Nova Scotia, 2015. – 99 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-91-95>

*Lu Do,
Aspirant of the department of music theory and composition
Odessa A. V. Nezhdanova Odessa Music Academy, Odessa, Ukraine
E-mail: mzlvdudo@qq.com*

"LULLABIES OF SUFFERING" BY J. BRAMS OP. 117

Abstract. The article is devoted to the study of the peculiarities of the lullaby genre in the cycle of intermezzo op. 117 by I. Brahms. There are revealed genre features of each piece of the cycle – the lullaby itself, the lyric-dramatic elegy and the lyric-epic ballad. The emphasis is placed on the combination in the cycle classical clarity of forms and improvisation, freedom of thinking, manifested in melody, rhythm and texture.

Keywords: genre of intermezzo, lullaby, romantic miniature, intermezzo op. 117 I. Brahms.

*Лу До,
соискатель кафедры теории музыки и композиции
Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой, Одесса, Украина
E-mail: mzlvdudo@qq.com*

«КОЛЫБЕЛЬНЫЕ СТРАДАНИЯ» И. БРАМСА ОР. 117

Аннотация. Статья посвящена исследованию особенностей претворения жанра колыбельной в цикле интермеццо ор. 117 И. Брамса. Выявляются жанровые особенности каждой пьесы цикла – собственно колыбельной, лирико-драматической элегии и лирико-эпической баллады. Акцентируется сочетание в цикле классической четкости форм и импровизационности, свободы мышления, проявленных на уровне мелодии, ритма и фактуры.

Ключевые слова: жанр интермеццо, колыбельная, романтическая миниатюра, интермеццо ор. 117 И. Брамса.

Иоганнес Брамс, как хранитель классический традиций, занимает особое место в позднем немецком романтизме. Диалектическая природа основных тенденций творчества Брамса подчеркнута стремлением композитора объединить новое и традиционное, что проявилось в классической стройности его миниатюр и романтической свободе крупных форм.

Фортепианная музыка И. Брамса, в которой удивительно сочетаются традиции и новаторство, певучесть и виртуозность, простота и сложность,

вобрала в себя лучшие черты его стиля: неиссякаемое мелодическое богатство, гармонические находки позднего романтизма, мастерство сложной, многослойной фактуры. Многие особенности фортепианных произведений Брамса отражают характерные черты самобытного почерка композитора, иллюстрируя процесс становления, эволюции и концентрации стилевых признаков в позднем периоде творчества. Рассмотрение фортепианной музыки, сопутствовавшей Брамсу всю жизнь, позволяет проследить преобразование

композиторского стиля, проявленное в том числе и в эволюции жанров.

Суть художественного открытия Брамса в романтической фортепианной музыке определяют его интермеццо, которые без преувеличения можно назвать главным жанром позднего фортепианного творчества композитора. В основе жанра интермеццо лежит функция переключения, перемежения основных разделов материалом, занимающим «слабое время» в содержательном смысле. Брамс, как и Шуман, трактует интермеццо как самостоятельный жанр, исходя из самой эстетики романтизма, понимания каждого мгновения развития как самоценного, представляющего интерес в отдельном художественном воссоздании.

Интермеццо служат наиболее красноречивым выражением характернейшего качества брамсовской лирики – сдержанности, под покровом которой таится глубина и редкая одухотворенность чувства. Большинство интермеццо композитора погружены каждое в одно настроение и, как правило, не содержат рельефных контрастов с переменной типа движения. Их фактура сравнительно прозрачна, темпы сдержанны, ощущение тональности порой тонко завуалировано, ведущие динамические оттенки – *p* или *pp*, с часто встречающимися ремарками *sotto voce*, *dolce*, *delicatamente* и т.п. Формы всех интермеццо Брамса сводятся к общей трехчастной структуре, индивидуально трактованной в каждой пьесе. Интермеццо Брамса несут «семантику слабого времени», как выражение глубинного плана лирики, интимного и сокровенного. Это ощущается и тогда, когда две или три пьесы следуют друг за другом подряд или даже составляют цикл.

Шестнадцать интермеццо последних лет – итог и обобщение образного и жанрово-стилистического содержания брамсовской лирики. Интермеццо, созданные на закате музыкального романтизма и на закате жизни самого Брамса, вобрали в себя всю историю романтической

миниатюры и сохранили при этом удивительную свежесть мелодического дыхания.

Цикл *op. 117*, состоящий из трех пьес, носит название «Колыбельные песни моей скорби». Основой этого цикла является колыбельность и – шире – песенно-повествовательное начало, проявленное во всех трех пьесах с дополнительными жанровыми акцентами.

В интермеццо № 1 (*Es-dur*), написанное в традициях эпохи романтизма, композитор объединяет классическую форму с романтическим содержанием. Произведению предшествует эпитафия, уточняющая его жанровую принадлежность: «Спи сладко, дитя моё, чтоб не видать мне слёз твоих». Это – колыбельная в народном духе, характеризующаяся общим просветлённым характером, песенным складом мелодии, монотонным музыкальным движением. Композиционное строение интермеццо – сложная трёхчастная форма с контрастной серединой и динамизированной репризой.

Спокойная и светлая первая часть (простая двухчастная репризная форма) является носителем главного образа произведения. Умиротворяющая тема, представленная мягкой мелодией на фоне гармонически скромного и лаконичного аккомпанемента, окружена тоническим органическим пунктом, как бы «спрятана» внутри фактуры, «затушевана», что демонстрирует один из излюбленных приёмов Брамса. Дальнейшее развитие темы (тт. 5–8) связано с исчезновением тонического органического пункта и появлением ещё одной, скрытой мелодии, изложенной в октавной дублировке. В репризе первого раздела мелодия достигает ещё большей эмоциональной наполненности за счет повышения тесситуры (тт. 13–14) и возвращения «окутывающей» педали, которая в ходе развития постепенно снимается, «освобождая» мелодию от приземляющего её тонического звука. В репризном проведении преобразуется аккомпанемент темы. Баюкающий ритм четверть – две восьмых, сменяется четвертными длительностями, подчеркиваемыми слабыми долями в размере 6/8.

Первая и средняя часть данного интермеццо объединены связкой (т. 17–20), представляющей мотив основной темы в октавной дублировке, функцией которой является переход из основной тональности Es-dur в одноименный минор, что подчеркивает образный контраст частей.

Средний раздел интермеццо (простая двухчастная форма) начинается «темой слез», раскрывающей психологический подтекст всего произведения. Этому способствует общий более экспрессивный тон высказывания, подчеркнутый мелодической линией, прерывающейся скачками, разложенными арпеджированными аккордами аккомпанемента, скрытой полифоничности. «Падающие» терции олицетворяют слёзы, о которых говорилось в эпитафии к интермеццо.

Реприза интермеццо не точная. Она звучит ещё светлей, нежели экспозиционный раздел: мелодия вновь «прячется» в середине фактуры, передается из правой руки в левую, местами излагается в октавной дублировке. Фактура аккомпанемента уплотняется, а тонический органический пункт переносится на октаву выше, что придает мелодии большую торжественность. Постепенно в теме открываются новые качества: витиеватое движение шестнадцатых (т. 43), арпеджированный разложенный аккомпанемент вместе с утонченным ритмом (т. 50) придает ей внутреннюю динамичность и одновременно загадочность. Последнее проведение темы (т. 52), представляющее собой варьирование её заключительного мотива, прерывается как бы на полуслове, после чего звучит выразительное дополнение, завершающее интермеццо.

Интермеццо № 2 (b-moll) представляет собой лирико-драматическую элегию. От колыбельной в произведении остаётся только убаюкивающее равномерное движение, сочетающееся в средней части с вальсовостью. Однако все свойства песенной и речевой интонационности сохраняются, хотя и несколько теряются в волнах фигурационного рисунка.

Общий облик интермеццо характеризуется воздушностью музыкальной ткани, в которой мелодия и фигурационный аккомпанемент слиты в единое целое, напоминая шумановский тип фактуры. Сочетание импровизационной свободы непрерывно выходящих линий и строгой логики развития сближает интермеццо (особенно его крайние разделы) с жанром прелюдии – в баховском смысле, а тип двухголосной фактуры, пронизанной вариантным развитием мелодического зерна, напоминает о некоторых аллемандах. При этом ядро не отделяется от развертывания, а его варианты образуют единую цепь простых, ритмически единообразных мотивов, то усиливающих песенно-речевую выразительность, то несколько нейтрализующих ее, растворяющихся в ткани и вновь кристаллизующихся – особенно на границах формы.

Интермеццо написано в сложной трехчастной форме с разработочной серединой и кодой. Разработка состоит из двух волн: первая носит торжественный характер и начинается аккордовым движением, резко контрастируя по фактуре первой части. Вторая волна еще более эмоциональна и содержит ещё больше элементов экспозиционного раздела.

Процессуальность брамсовской «бесконечной мелодии» достигает здесь кульминации, охватывая всю пьесу, демонстрируя по сравнению с первым интермеццо пример еще большего единства, сплошного непрерывно развивающегося тематизма.

При рассредоточенности основных мелодических интонаций возникает все же ощущение абсолютной протяженности линии: песенность, заданная простым исходным мотивом, как бы воссоздается общим процессом развития. Внутренняя напряженность и драматизм, таящийся в разнонаправленных рисунках фигурации, в противодействии восхождения и нисхождения, диатоники и хроматики, находит небольшое успокоение в быстро гаснущей кульминации (реприза), сменяемой трагическим оцепенением в коде.

Потребность в высказывании – и его трудность, преодоление скованности в стремлении к открытому выражению чувства – таков смысл этой брамсовской драматической элегии, обобщающей и раскрывающей самые сокровенные глубины его музыки. Сквозное развитие этой миниатюры, проходящее через тончайшие преобразования мелодии и гармонии, направляется сонатной логикой (разработочность основного мотива в середине). Проникновение сонатности усиливает обобщающее значение интермеццо, являющегося примером соединения «импровизационности» и классически безупречной логики формы.

Интермеццо № 3 (cis-moll) – лирико-эпическая баллада, соединяющая народно-песенное и драматическое начала. Оно написано в сложной трехчастной форме с контрастной серединой. Крайние части построены по принципу куплетной формы – запев-припев и сочетают в себе строфичность и вариационность. Первая часть (трёх-пятичастная форма) строится на развитии двух главных тем, одна из которых будет варьироваться на протяжении всего интермеццо, а другая – наоборот – останется неизменной и будет играть роль своего рода рефрена.

Суровая и эпичная первая тема, звучащая в унисонном изложении является носителем главного образа. В ней речитативность сочетается с народно-песенными интонациями (чередование VII натуральной и гармонической). Одним из главных качеств темы является вариационность, поэтому в ходе развития она постепенно усложняется, насыщается новыми подголосками, аккордами, ритмическими фигурами, меняет текстурное расположение. Последнее проведение главной темы (тт. 41–45) можно сравнить с послесловием. Она несколько меняет колорит, становится более драматичной и суровой, что влияет на способ её изложения: горизонтальный тип развертывания сменяется на вертикальный.

Вторая тема-припев остаётся неизменной на протяжении всего интермеццо. По строению

и фактуре она напоминает первую тему (5+5), однако излагается в более степенном движении.

Середина (A-dur) более лирична, нежели первая часть. Она написана в простой трехчастной репризной форме с развивающей серединой. Фактура темы прозрачна, состоит из трех пластов – кантиленной мелодии широкого дыхания, которая перемещается из одной октавы в другую, и двух линий фигураций.

Реприза, которая вступает после связки, модулирующей из тональности VI ступени в основную (т. 78–83), – сокращена и представляет собой простую двухчастную форму с дополнением, построенную на проведениях основных тем. Стабильность главной эпической темы на протяжении интермеццо позволяет предположить, что формой второго плана крайних частей становятся вариации *soprano ostinato*.

Рассмотрев цикл интермеццо op. 117 И. Брамса можно сделать вывод о том, что он наглядно демонстрирует самобытность творческого стиля композитора. В каждом из произведений жанр колыбельной и шире – песенно-повествовательное начало, присущее всем трем пьесам – представлено в разных амплуа – как собственно колыбельная в народном духе (Es-dur), лирико-драматическая элегия (b-moll) и лирико-эпическая баллада, соединяющая народно-песенное и драматическое начала (cis-moll). Проанализированные интермеццо помимо колыбельности объединяют и ряд других общих качеств. Речь идет о варьировании (от классической вариационности, сохраняющей структурный облик темы, до мелодико-полифонической вариантности мотивов), песенности, (которая, предстает и как внутренняя основа этического и эстетического идеала брамсовского высказывания, и как его интонационная основа), а также о классической стройности интермеццо, дополненной ясно выраженными чертами романтической свободы, что составляет одно из проявлений диалектичности основных тенденций творчества И. Брамса.

Список литературы:

1. Mazel' L. Stroenie muzykal'nyh proizvedenij: Ucheb.posobie. 2-e izd. dop. i pererab.– М.: Muzyka, 1979.– 536 s.
2. Muzyka Avstrii i Germanii XIX v.: Ucheb.posobie.– kniga vtoraya.– М.: Muzyka, 1990.– 528 s.
3. Careva E. M. Iogannes Brams: Monografiya.– М.: Muzyka, 1986.– 383 s.
4. Cukkerman V. A. Analiz muzykal'nyh proizvedenij: Slozhnye formy: Uchebnik.– М.: Muzyka, 1986.– 214 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-96-101>

Shitin Liu,

*applicant of the Department of Music History
and Musical Ethnography of The Odessa National
A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, Ukraine
E-mail: al_sam@ukr.net*

LOGICAL AND SEMANTIC PRINCIPLES OF OPERA COMPOSITION AND THE CONCEPT OF OPERATIC STYLE

Abstract. The article reveals three main logical and semantic paradoxes of opera as an autonomous art form – genre, compositional and stylistic. The main components of the grand style of opera are identified, the ways of their organization into a single aesthetic whole are determined. The dialogue between the vocalist-actor and the director is characterized as the main prerequisite for creating an artistic portrait of a human person in the opera.

Keywords: opera, logical-semantic paradox, genre, composition, style, vocalist-actor, opera role, director's interpretation.

Шитин Лю,

*соискатель кафедры истории музыки и музыкальной
этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой, Одесса, Украина
E-mail: al_sam@ukr.net*

ЛОГИКО-СМЫСЛОВЫЕ ПРИНЦИПЫ ОПЕРНОЙ КОМПОЗИЦИИ И ПОНЯТИЕ ОПЕРНОГО СТИЛЯ

Аннотация. В статье раскрываются три основных логико-смысловых парадокса оперы как автономной художественной формы – жанровой, композиционный и стилевой. Выявляются основные компоненты большого стиля оперы, определяются способы их организации в единое эстетическое целое. Характеризуется диалог вокалиста-актера и режиссера как основная предпосылка создания художественного портрета человеческой личности в опере.

Ключевые слова: опера, логико-смысловой парадокс, жанр, композиция, стиль, вокалист-актер, оперная роль, режиссерская интерпретация.

Опера как сложно-синтетическая художественная форма и особый эстетический феномен привлекает к себе внимание гуманитариев различных специализаций, начиная с философов и заканчивая психологами-когнитивистами. Одновременно выясняется, что проблема оперной поэтики, особенно с ее стилевой стороны, может и должна решаться на основе музыковедческого подхода, поскольку опе-

ра в своем главном художественно-образном выражении была и остается музыкальным артефактом, хотя и с выходящими за пределы музыкально-выразительных средств условиями, факторами существования. Так возникает **первый, исходящий, жанровый парадокс оперы** как отдельной художественной сферы, формирующей свои собственные закономерности историческим путем, но в опоре

на те явления, которые уже всецело принадлежат к условной художественной «реальности», то есть к иному реально-иллюзорному художественному измерению – и изменению – действительности. Становление оперного искусства фактически сопровождает развитие художественного миропонимания и умения мыслить воображаемыми картинами мира, вымышленными персоналиями и их отношениями, поэтому охватывает достаточно продолжительный период, от античного синкретического театральномифологического действия до ренессансно-барочного понимания сути театра как сугубо человеческого изобретения, обращенного именно к человеческой жизни с ее фатальными закономерностями, нацеленного на целостные оценки механизма этой жизни и вырабатывающего определенные принципы интерпретации каузальности человеческого бытия. Поэтому исходные жанровые противоречия оперной формы обусловлены ее родовой художественно-эстетической природой, которая требует единства, слитности различных сторон и качеств человеческого бытия, следовательно совокупности эпической, драматической и лирической оценочных позиций, но с образным знаменателем в показе отдельного человеческого характера, свойств отдельной человеческой личности, причем взятых очень крупным планом. Таким образом, опера должна была уподоблять создаваемый ею мир человеческих отношений действительно-жизненному, в то же время делать это не похожим, резко отличным от привычно-обыденного, способом. Оперные образы в их персонифицированном воплощении должны были быть узнаваемыми и способными вызывать эмпатию, эффект эмоционального сопричастия-перенесения, одновременно они должны были значительно превосходить экзистенциальные ресурсы обычного человека, во всех ситуациях (сценических художественных) представлять именно героями, то есть возвышенными, идеальными, образцовыми с точки зрения переживаемых ими чувств и совершаемых ими поступков, а также эстетической формы этих поступков.

Создаваемый оперой мир отличается эстетическим совершенством, способностью порождать прекрасные феномены, одновременно образной и тематической сложностью – и это становится главной причиной оправдания оперной условности, существенно превышающей любые иные типы театральной условности. В этом также проявляется всегда сохраняющая активную роль «жанровая память» («память жанра») оперы: именно художественно-деятельностный синкретизм античной трагедии обусловил единство эпического, драматико-трагедийного и лирического типов эстетического отношения как родовую типологическую черту оперного театра, что и привело, в конечном счете, к синтетическому содержанию мелодраматического оперного языка, а также к синтетическим логическим и смысловым принципам художественной композиции в ее оперном понимании и претворении.

На данной жанровой основе возникает **центральный – композиционный – парадокс** оперы, который обусловлен взаимосвязью масштабности, значительного объема оперного действия, художественного текста оперы и особой *детализированной формульности* ее языка, то есть специфической оперной риторики, которая проходит сквозь все уровни художественно-выразительной системы оперы.

По справедливому наблюдению Е. Цодокова, оперный спектакль образуется на основе значительного количества «константных исполнительских и постановочных формул, ориентированных на музыку и пение и основанных на умении режиссера и певцов-артистов облекать музыкальную мысль в пространственную форму (особая оперная пластика)». Уточняя данную мысль, заметим, что не меньшую важность приобретает соотношение высказывания (музыкального), движения, сценического поведения со временем, поэтому единицей оперного спектакля является особый музыкально-сценический хронотоп, как вполне самостоятельная образная величина,

регулирующая взаимоотношения между зрелищным рядом оперы и ее музыкальным звучанием, музыкально-звуковой формой. Но, в то же время, этот хронотоп внутренне сложен и дифференцирован, поскольку «во время пения – главного оперного дела – любое движение, поза, жест, должны естественным образом вытекать из строения музыкальной ткани, ее пространственно-временных свойств, в т.ч. темпоритма, агогики, служить им, а уже потом соотноситься со смыслом мизансцен, где в свои ограниченные жанром права вступает постановщик».

Своеобразная риторическая формульность – языковая автоканоничность оперы проявляется во всем, начиная с выбора тем и сюжетов, строения либретто и его репрезентации слушательской аудитории, эстетических жанровых свойств, образов героев, устоявшихся амплуа певцов-артистов с соответствием тембров голосов и типов персонажей и заканчивая построением и интонационным материалом арий и речитативов, ансамблей, функций хора, соотношения вокального и оркестрового начал, роли дирижерской интерпретации и т.д.

Однако главным фактором логико-смыслового парадокса оперы является ее стиль, то есть соотношение главной эстетической идеи с системой художественных средств или направленность конкретных приемов выразительности к обобщенному смысловому началу, всегда превосходящему значение отдельных смысловых фигур, семантических конструкций, поскольку опера формируется и развивается как искусство больших социальных идей и, соответственно, большого стиля. Стилевой парадокс оперы объясняется также ее сложной театральной природой, соединяющий множество подчиненных «малых» стилевых феноменов, позволяющих рассматривать оперное действие, оперный композиционный регламент и музыкальную концепцию как некоего художественного «сюзерена», управляющего системой жанрово-стилевых «вассалов», среди кото-

рых арии, речитативы, ансамбли, хоры оркестра, сценическая композиция, даже художественное визуальное оформление. Но главными противостоящими, подчиненными и, одновременно, претендующими на ведущее заглавное значение, началами предстают в опере вокалисты-актеры, исполняющие основные роли (партии) и режиссер, обеспечивающий единый характер происходящего с текстом оперы во время ее постановки на театральной сцене.

Оперный стиль в целом, как текстологическое явление и систематическое понятие – также как и стиль каждого оперного произведения – соединяет в себе исторические стили культуры и их ценностные доминанты, национальные стили оперных школ как волне самостоятельные художественные феномены, индивидуальные композиторские стили, стили пения и артистические стили отдельных исполнителей, наконец – стили режиссерских интерпретаций, как авторские, но тяготеющие к типизации. Поэтому изучение оперного творчества предполагает несколько основных аспектов.

Во-первых, оно требует обращение к конкретным композиторским поэтикам, поскольку, всецело принадлежа ко вторичной художественной системе, в основе своей содержит индивидуально-авторское понимание жанрово-стилевой идеи. Во-вторых, оно ведет к темпоральным характеристикам как общеисторического свойства, так и в связи со временем создания отдельных оперных произведений и периодизацией творчества оперных авторов. В-третьих, оно побуждает к характеристиками исполнительского своеобразия оперного жанра, прежде всего с его вокально-артистической, затем с театрально-постановочной стороны. В этом отношении немногие музыковеды достигают того аспекта постановочной жизни оперного текста, который связан с *ролевой оперной драматургией* в ее внешнем визуально-сценическом и внутреннем музыкально-интонационном проявлениях. А, между тем,

именно она позволяет разрешаться главному стилевому парадоксу оперного жанра – в диалоге творческих усилий вокалиста-актера и режиссера-постановщика.

Особое место принадлежит труду М. Черкашиной-Губаренко «Оперный театр в пространстве меняющегося мира», в котором открывается панорама «мира оперы» – или оперного мира («Opernwelt» – так называется журнал, ежемесячно издаваемый в Берлине и публикующий статьи, посвященные оперному творчеству современных певцов и деятельности современных оперных режиссеров и дирижеров) – на основе характеристик тех оперных представлений, которые образуют «репертуарную антологию» современного оперного театра как некоей собирательной художественной величины. Данная опероведческая работа позволяет судить о главных репертуарных ориентирах ведущих оперных театров Европы и ведущих тенденциях режиссерско-постановочной и певческо-артистической интерпретации.

Выстраивающийся на страницах книги ряд имен представляется симптоматичным и допускающим объединение категорией «современная оперная классика»: Монтеверди, Глюк, Бетховен, Россини Верди, Пуччини, Леонковалло, Массне, Вагнер, Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Яначек, Р. Штраус, Дебюсси, Берг, Ф. Бузони, Прокофьев, Стравинский, Бриттен, Губаренко. Творчество данных, разделенных в историческом времени и пространстве, композиторов, оказывается сближенным и породненным художественными хронотопами современного оперного театра, если под последним понимать последнюю треть XX – начало XXI века.

Специфический концептуальный подход М. Черкашиной-Губаренко очень убедительно раскрывается в характеристике тех оперных шедевров XX века, которые «завоевали сцену века XXI-го». Особенно сложными для подобной исследовательской оценки являются произведения тех оперных мастеров, которые реформируют

музыкально-театральные формы, отходят от установленных канонов восприятия и воздействия. Одним из таких мастеров является Рихард Штраус, представавший классиком современности для своей эпохи, оказывающийся современным классиком в контексте культуры XXI столетия. Вместе с тем, исследование М. Черкашиной показывает, что содержание опер даже не столь далекого от современного реципиента композитора, как Р. Штраус, нуждается в актуализации и буквальном художественном «оживлении» теми выразительными синтетическими оперными средствами, которые способны приобретать символические значения, включая и вещный ряд сценического действия, жесты исполнителей и конкретные певческие приемы.

Именно способы символизации целостного оперного языка образуют главное драматургическое направление оперной постановки, воздействуют на смысловую траекторию роли оперного артиста, определяют приемы его личностного включения в композиционный процесс.

Как известно из исследования А. Самойленко, природа символа соответствует человеческой способности раскрывать содержание знака; символические значения становятся мерой этой способности – как «необходимой и достаточной» глубины понимания. Как один знак может породить множество значений, так и одно тоже смысловое значение способно породить различные знаковые формулы. Так отношения между знаками и значениями становятся все более «сложносочиненными», предопределяя тем самым «трудную» судьбу смысла и символа в человеческой культуре. В исследовании М. Арановского убедительно раскрывается роль текста как главного посредника между знаками и смыслами в искусстве, организатора единства и подвижности художественных (музыкальных) значений [1].

Смысл в музыке постигается путем текстологической семантической репрезентации, то есть путем представления музыкальных значений как

адресованных смысловому целому (целостному композиционному замыслу). Движение от текста к смыслу предполагает выявление единой семантической направленности всех композиционных средств оперной интерпретации, доводимое до создания конкретных образов на основе вокальных партий, то есть путем вокально-исполнительского осуществления оперной роли, которая становится репрезентантом эстетической идеи.

Движение в сторону текста (от смысла к тексту) связано с констатацией семантических функций конкретных отдельных приемов и правил композиции, в том числе сосредоточение на особых темброво-артикуляционных приемах и регистровых возможностях, интонационных свойствах оперного голоса, освоение его как инструмента создания образа; вокальный оперный голос выступает «механизмом» означения, совокупностью его структурных признаков, атрибутом оперной поэтики – способа построения художественной формы.

Таким образом, *оперная роль* в ее единстве с оперным голосом как музыкально-текстологическим образованием интегрирует, приобщает друг к другу поэтику и эстетику оперной композиции; момент встречи эстетического отношения (смысловой цели) и поэтики (метода достижения цели) в оперной роли приводит к тому, что первое получает семантическую конкретизацию в музыкальном тексте, а вокально-исполнительский прием – образ – новые смысловые возможности (о данном назначении оперной роли убедительно пишется в: [2–5; 9–10]).

Путем определения средств режиссерской интерпретации открываются новые возможности анализа синтетического словесно-музыкального языка оперы и музыкально-драматургических принципов построения образа оперного героя, также обнаруживается непосредственная взаимосвязь эстетической направленности оперной семантики и специфического назначения героя в опере. Таким образом, оперная режиссура вы-

ступает одним из факторов *стилевого интерпретативно-исполнительского синтеза* в опере.

Режиссерский уровень оперного текста направлен к воспроизведению эстетической архитектоники оперного произведения в его сценическом представлении с выявлением общей направленности развития ведущих сюжетных персоналий (действующих лиц). Он заявляет о своей художественной автономии путем расположения персонажей, компонентов оперного действия в сценическом пространстве, овеществления особых хронотопов оперного произведения и заложенного ими смыслового порядка (как порядка мировосприятия и мироощущения) (см. об этом: [7]).

Составляющими режиссерской интерпретации предстают: внешние – масштаб и структура оперного действия, набор персонажей и их содержательных сюжетных функций, темповые условия и симультанная вертикаль (сценический объем действия) оперного действия, исторические жанровые и стилевые условия (преимущественно сфокусированные в контекстуально-словесном плане оперы); внутренние – музыкальные показатели и факторы оперной драматургии, композиторская интерпретация образов главных героев, музыкально-исполнительский опыт оперных постановок, взаимодействие вокальной и симфонической оркестровой сфер оперы, *дирижерская интерпретация*.

В таком своем качестве режиссерская интерпретация интегрирует в себе контекстуальные предпосылки и внутрикомпозиционные условия создания оперы, осуществления оперного замысла (в том числе, в сценических постановках), является необходимой частью художественно-интерпретативной «вертикали» оперного текста в его творчески-практической целостности. Однако главной стилевой целью остается воссоздание образа человека, своеобразное «портретирование» человеческой личности.

По наблюдению М. Сидоровой, художественное освоение эмоций в опере становится факто-

ром ее эволюции и исторической хронологии, а этапы развития эмоционального самопознания личности, воспроизводимые в оперном содержании – в художественно-эстетических категориях и мерах оперного театра – «отражают длительный путь от человека-персоны в маске и роли Бога, Героя, ведомого чувствами, к автономной, самоценной человеческой индивидуальности, вольной владеть и масками, и чувствами». Причем «видение человека как неповторимой индивидуальности неотделимо от индивидуального самосознания автора. Оно проявляется, в частности, по принципу автопортретности, понимаемой... и как самораскрытие художника в портретном образе, и как проявление стилистической индивидуальности автора. Данным параметрам отвечает творчество Монтеверди и Моцарта, чем еще раз подтверждается особое положение композиторов

в истории оперного искусства» [6, С. 174]. Автор приходит к выводу, что оперный портрет – как портрет «здесь и сейчас» – всегда современен, целостен, концентрирует типичные черты личности портретируемого, то есть и специфически уникален, и типологически характерен, также как портреты в других видах искусства, концентрирует в себе представление о человеке, о его бытии в мире и о мире его бытия [6, С. 174].

Таким образом, большой оперный стиль следует понимать как создание «крупного плана» интерпретации человека, как героя своего времени, но и всех исторических времен, поскольку он репрезентирует те черты характера, те свойства душевного мира людей, которые, будучи эстетически возвышенными облагороженными, представляются постоянно необходимой частью «жизненного мира» человеческой культуры.

Список литературы:

1. Aranovskij M. Muzykal'nyj tekst. Struktura i svojstva. – М.: Kompozitor, 1998. – 343 s.
2. Bogatyrev V. Vzaimodejstvie dramy i muzyki: vokal'naya estetika opernogo spektaklya. Diss. ... kand. iskusstv.; spec.: 17.00.01 – teatral'noe iskusstvo. – М., 2004. – 174 s.
3. Bogatyrev V. Opernoe tvorchestvo pevca-aktyora: istoriko-teoreticheskie i prakticheskie aspekty. Diss. ... doktora iskusstvovedeniya: 17.00.09 – teoriya i istoriya iskusstva. – Sankt-Peterburg, 2011. – 335 s.
4. Kuznecov N. Scenicheskoe masterstvo opernogo artista v kontekste akterskoj shkoly F. I. Shalyapina. Diss. ... dokt. iskusstvovedeniya; spec.: 17.00.02 – muzykal'noe iskusstvo. – М., 2005. – 380 s.
5. Lyu Czin'. Opernaya kul'tura sovremennogo Kitaya: problema podgotovki ispolnitel'skih kadrov. Dis. ... kandidata pedag. nauk; spec. 13.00.02 – Teoriya i metodika obucheniya i vospitaniya. – Sankt-Peterburg, 2010. – 173 s.
6. Sidorova M. Portret geroya v zapadnoevropejskoj opere XVII – XVIII vekov: problemy formirovaniya i evolyucii. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya; spec.: 17.00.02 – muzykal'noe iskusstvo. – Magnitogorsk, 2002. – 242 s.
7. Sokol'skaya A. Opernyj tekst kak fenomen interpretacii. Diss. ... kand. iskusstvovedeniya; spec.: 17.00.02 – muzykal'noe iskusstvo Kazan', 2004. – 163 s.
8. Codokov V. Opera kak iskusstvo bol'shogo stilya. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/opera-hrand-style/> 4.07.2019
9. Chzhan Kaj. Sovremennyy opernyj teatr kak hudozhestvennoe yavlenie i kategoriya muzykovedcheskogo diskursa. Diss. ... kand. iskusstv.; spec.: 17.00.03 – muz. is-vo. – Odessa, 2017. – 186 s.
10. Chen' In. Kitajskaya opera XX – nachala XXI veka: k probleme osvoeniya evropejskogo opyta. Diss. ... kandidata iskusstv.: 17.00.02. – Rostov-na-Donu, 2015. – 174 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-102-106>

*Ostroukhova Nataliya Vladimirovna,
an art history Ph.D., associate professor, associate professor
of the Department of General and Specialized Piano of the Odessa
National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, Ukraine
E-mail: Pchela45@i.ua*

ALBERT ZORN – CHOREOGRAPHER AND SCIENTIST

Abstract. The article analyzes the state of the choreography system in the middle of the 19th century and the appearance of the book by the Odessa choreographer and scientist A. Ya. Zorn, in which he explained his dance recording system. The positive influence of the appearance in Odessa of various courses and dance schools for the development of the choreography education is evaluated.

Keywords: ballet, choreography, dance recording system, choreography education in Odessa, pedagogic principles of Albert Zorn – choreographer and scientist.

*Остроухова Наталия Владимировна,
кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры общего и специализированного
фортепиано Одесской национальной музыкальной
академии имени А. В. Неждановой, Одесса, Украина
E-mail: Pchela45@i.ua*

АЛЬБЕРТ ЦОРН – ХОРЕОГРАФ И УЧЕНЫЙ

Аннотация. В статье анализируется состояние системы хореографии в середине XIX века и появление книги одесского хореографа и ученого А. Я. Цорна, в которой он разъяснял свою систему записи танца. Оценивается положительное влияние возникновения в Одессе различных курсов и танцевальных школ для развития хореографического образования.

Ключевые слова: балет, хореография, система записи танцев, хореографическое образование в Одессе, педагогические принципы Альберта Цорна – хореографа и ученого.

Необходимость записи танца существовала издавна, начиная с древних египтян, которые пользовались для этой цели иероглифами. Согласно энциклопедии хореография, хореографическое искусство (от древне-греческого χορεία – хороводная пляска, хоровод + γράφω – записывать, писать) – искусство сочинения и сценической постановки танца, в первоначальном значении – это искусство записи танца балетмейстером. Термин хореография был вве-

ден в 1700 году французским учителем танцев Р. Фёйе [4].

В начале XIX века с усложнением танцевальной техники возникла необходимость более точной передачи движения по вертикали, в связи с чем стали применять схематическое изображение движущегося человека. Французский балетмейстер А. Сен-Леон в книге «Стенохореографическое письмо или искусство записи танца» (1852) сделал попытку показать развитие танца

в пространстве, введя обозначение кулис (планов сценической площадки) и указывая для каждого движения ног соответствующие координированные движения корпуса, головы и рук.

Система А. Сен-Леона была развита и усовершенствована в труде Альберта Яковлевича Цорна «Грамматика танцевального искусства и хореографии» типография А. Шульца, Одесса, 1890 [4].

Балет, так же как и опера, появился в Одессе в начале XIX века. С момента открытия театра (10 февраля 1810 года) содержание артистов балета и «сочинителя танцев» – балетмейстера, входило в контракт. Короткие балеты или балетные дивертисменты исполнялись гастролерами.

Одновременно с приезжими артистами в Одессе «выросли» местные балетмейстеры – постановщики и преподаватели. Первым был француз И. Буш. Сегодня трудно найти не только биографические сведения, но часто даже имена исполнителей и постановщиков того времени (пишут, например, И. И. Буш и И. М. Буш). Известно, что с весны 1823 по лето 1824 года он работал в труппе театра. Балет «Гюльнара, или Рынок Испана» в его постановке исполнялся труппой И. Ф. Штейна во время гастролей в Одессе. В 1834 году И. Буш управлял балетной частью благотворительного спектакля и маскарадами.

Несмотря на то, что балет почти постоянно присутствовал в репертуаре театра, он оставался «доселе предметом роскошного удовольствия, почти неизвестного одесской публике» [5, 57–58], – утверждал «Одесский вестник».

В 1830-е годы создавались многочисленные кружки любителей музыки, в которые входили видные научные и литературные деятели города. Ставились «благородные» – т.е. любительские спектакли. На волне интереса И. Буш 1 сентября 1837 года открывает первые курсы танцев в доме Торичелли на Дерибасовской улице. Курс продолжался 5 месяцев в году с платой 50 руб., половину платили при поступлении, половину – по окончании 1 ноября. Танцующие платили 15 руб.

в месяц. Уроки проводились по понедельникам, средам и пятницам в 18.00. С 1 октября был открыт курс для девиц (с 12.00 до 14.00) [6].

По мнению газеты «Одесский вестник», «наш балет зачался здесь в Одессе без шума, с ничтожными средствами, благодаря артистической ревности одного человека» [1, 19–20]. И. Буш избрал для своего первого балета «Добрый гений» легкий и комический сюжет и показал его 17 января 1844 года на сцене Нового (или Ггаринского) театра на Преображенской улице. «Публика благосклонно его приняла» [2, 447].

В 1839 году в Одессу прибыл немецкий учитель танцев Фридрих Альберт Цорн (3 апреля 1816, Кемптен, Бавария – апрель 1895, Одесса). Он открыл школу танцев в бывшем доме Томашева № 12, на Полицейской ул. напротив магазина Сикара.

Одновременно со школой А. Я. Цорна работали танцмейстеры, содержавшие школы по 2–3 года. В 1840 году учительница танцев С. Феликс, воспитанница Большой оперы в Париже, которая в течение двух лет давала уроки танцев в Московском институте благородных девиц, открыла уроки танцев на Екатерининской улице угол Дерибасовской в доме Врето № 9. В программе кроме фигур контрадансов, вальсов, мазурки, русского танца, качучи по методу г-жи Тальони. Педагог обращал внимание на стройность тела, грациозность и благородство, чего требуют все танцы. Говорит по-русски, по-немецки и по-французски.

В 1843 начала работать Школа кадрилией и характерных танцев Огюста из Парижа на Ришельевской ул., дом Рено.

В 1848 году открылась Школа танцев Тесье из Вены. С 1851 года Тесье работал в балетной труппе театра. Ввел в Одессе Венгерскую кадрилию [7, 57].

С созданием целого ряда различных танцевальных школ и классов уже можно говорить о востребованности хореографического образования в Одессе.

О. О. Чижевич в «Воспоминаниях одесского старожила» (1894) рассказывает об учителях,

которые работали в Ришельевском лицее в 1844–1845 гг.: «Танцам учил нас И. Буш, названный бессмертным. Он танцевал и учил до 90 лет (скончался в Одессе в 1877 году).

Унаследовал ему Адольф Цорн, который прибыл в Одессу в 1839 г. и до сего времени в Одессе живет и содержит танцкласс. Говорят, что все танцмейстеры долговечны. А. Цорн, кроме танцев, преподавал нам гимнастику и учил плаванью. Школа плавания была устроена на рейде на плавающих бочках. Для не умеющих плавать была предоставлена средина купальни, окруженная барьером, с решетчатым дном. Хорошие пловцы делали экскурсию, вместе с учителем, в открытое море, сопровождаемые, на всякий случай, лодкою, с опущенными концами веревок.

На физическое воспитание обращалось некоторое внимание. Танцам обучал Тесье, французский танцовщик, подпрыгивающий, как мяч, со скрипкою в руках и колотивший нас по спинам смычком. Гимнастику преподавал Цорн... Ему и тогда было лет семьдесят, а жил он еще в 80-х годах. Цорн же был учителем плавания. Гимназия и лицей имели свою купальню под бульваром, около известных старым одесситам купален Исаковича» [11, 38–39].

С танцевальной семьей Цорнов можно познакомиться в книге С. И. Плаксина «Коммерческо-промышленная Одесса и ее представители в конце девятнадцатого столетия и история развития торговых фирм с приложением адресных сведений» [7, 101].

Основатель школы Фридрих Альберт (Альберт Яковлевич) Цорн (1816–1895) – немецкий и российский танцмейстер, балетный педагог, теоретик танца, автор труда «Грамматика танцевального искусства», был сыном танцмейстера, имеющего школу в Кемптене (Бавария) (существовала более 200 лет) до 1850 года.

А. Цорн с раннего детства воспитывался для продолжения дела отца и получил профессиональную подготовку. Желая еще более совершен-

ствоваться в своей специальности, в 1832 году он, не имея еще полных 17 лет, отправился путешествовать. В 1835 году Цорн преподавал танцы в Дрездене, в 1836 – в Христиании (Осло). Оттуда направился в Париж для пополнения своего образования под руководством известнейших в то время учителей танцев.

В 1837 г. возвратился на родину, где с успехом преподавал танцы и гимнастики. Тем не менее, желание молодого человека изучить на месте некоторые национальные танцы побудило его покинуть Баварию.

30 марта 1839 года Альберт Цорн прибыл в Одессу. С 1840 года он преподавал танцы в Ришельевской гимназии. В 1857 году открыл зал для гимнастики в доме г-на Родоконаки (ул. Греческая, 13), где он сам и проживал.

Около 56 лет с перерывами А. Я. Цорн преподавал в Одессе. В течение этого времени он неоднократно выезжал в Европу, где встречался и сотрудничал с хореографами разных стран. В 1855 году он работал с Паулем Тальони в Берлине, вёл в течение многих лет профессиональную переписку с Артуром Сен-Леоном, сотрудничал с коллегами-хореографами из Кёнигсберга и Лейпцига [10].

В середине 50-х годов в балетную труппу русской труппы театра входили: Адольф, Густав, Софья и Александрина Цорн, Тесье (работал с 1851 года) и Вернер. Постановщиком был Адольф Цорн. Под его руководством и в его постановке русские артисты исполняли хитану, русскую, качучу, рондею [3, 677–678]. С 1855 г. он ставил на сцене бывшего Городского театра и в большом зале «Гармония» на Софиевской улице свои балеты – «Чико и Мануэла» с участием 150 детей, «Ла Жардиньер», «Эльвира Флора», и других авторов. Вероятно, те направления в балетном искусстве и гимнастике, которые он исследовал и преподавал, получили дальнейшее развитие в практике его постановок [7, 70]. 15 апреля 1868 года коллектив любителей исполнил оперетту Ж. Оффенбаха «Тромб-Аль-

Kazar, ou les criminels dramatiques» на французском языке с участием 22 детей балета п/у Альберта Цорна [8, 277].

С. И. Плаксин называет танцевальную школу А. Цорна «старейшей фирмой», основанной в Одессе в 1839 году. Она находилась в доме Тальянского угол Пушкинской и Греческой. Талантливый балетмейстер А. Цорн, как писали современники, преподавал танцы по собственной системе, приспособленной к местному климату, требованиям общества и к особенностям обоих полов. Учитывая пожелания, обучение велось на русском, французском, итальянском языках.

Выпускники школы с успехом работали в разных городах. Так, Аведиков, Авдей Иванович (вып. 1852 г.) был учителем танцев в Ростове-на-Дону; Мориц стал балетмейстером; Киркерун – учитель танцев в Елисаветграде; Тибольд – артист балета и учитель танцев в Николаеве; Кублицкий, Георгий Францевич (вып. 1866) – учитель танцев в Одессе, содержал свою школу; Семеновский, Александр Григорьевич был учителем танцев в Ростове; Медведева В. и др. Последним был Людвиг Праусс, около 18 лет бывший тапером, а затем учителем танцев в Одессе.

Дети Альберта Цорна продолжили работу его танцевальной школы.

А. Я. Цорн состоял почетным членом Берлинской академии танцевального искусства, Общества учителей танцев в Берлине и Общества учителей танцев в Канаде. За поставленный и поднесенный королеве Вюртембергской танец на мотив русской песни «Возле речки, возле моста», получил благодарность от Ее Величества [7, 70].

А. Я. Цорн известен и как ученый-хореограф. Изданная им в 1890 году в Одессе «Грамматика танцевального искусства и хореографии» объемом более 400 страниц, первоначально была издана на немецком языке: *Grammatik der Tanzkunst*, Лейпциг, 1887; в Одессе в 1890 г. издана на русском; английский перевод вышел в 1905 г. Своему труду А. Я. Цорн посвятил около 50 лет.

В этой работе он описывал состояние современного ему балетного искусства и разъяснял свою систему записи для танца, основывающуюся на подобной системе Артура Сен-Леона. Основываясь на принципах нотации Сен-Леона и Тальони, Цорн описал кадрили, полонезы и некоторые другие танцы, исполняемые как на официальных балах, так и в частных собраниях. Кроме них, в систему своего образования для танцоров он включил менуэт, подробно им описанный. Из народных танцев Цорн описал среди прочих краковяк, тирольский и рейнский танцы. Помимо современных ему танцев, хореограф также анализировал известные танцы прошлого – например, гавот Огюста Вестриса и качучу Фанни Эльслер из балета Жана Коралли «Хромой бес». Изобретенная им система записи танцев была очень важна, т.к. иной возможности сохранить текст балета в то время не было [10].

Свидетельством того, что и сегодня труд одесского преподавателя танцев А. Я. Цорна представляет собой практический и научный интерес, является не только переиздание его книги, вышедшее в 2011 году [9], но и ссылки на его труд в статьях современных авторов.

Список литературы:

1. Н. Obeshchayut na budushchej nedele balet / Н. // Odesskij vestnik. 1844. – № 5. 15 yanvaryaya. – S. 19–20.
2. Z. Novyj Russkij teatr v Odesse / Z. // Odesskij vestnik. 1845. – № 89, 7 noyabryaya. – 447 с.
3. Dnestrovskij. Opera v Odesse. Stat'ya 3-ya / Dnestrovskij // Odesskij vestnik. 1857. – № 145. 31 dekabryaya. – S. 677–678.
4. Zapis' tanca [Elektronnyj resurs] – Rezhim dostupa: URL: https://www.belcanto.ru/ballet_write.htm

5. Maskaradnyj bal 16-go fevralya – zaklyuchenie teatral'nogo goda ital'yanskoj opery // Odesskij vestnik.– 1835.– № 15, 20 fevralya.– S. 57–58.
6. Ob'yavlenie ob otkrytii tanceval'nyh kursov Busha // Odesskij vestnik. 1837.– № 64. 10 avgusta.
7. Plaksin S. Kommerchesko-promyshlennaya Odessa i eya predstaviteli v konce devyatnadcatogo stoletiya i istoriya razvitiya torgovyh firm s prilozheniem adresnyh svedenij / S. Plaksin.– O.: Tip. Ya. M. Sagala, 1901.– 144 s.: il.; 23.
8. Spektakl' lyubitelej // Odesskij vestnik. 1868.– № 84, 20 aprelya.– 277 c.
9. Corn A. Ya. Grammatika tanceval'nogo iskusstva i horeografii. [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01005037251>
10. Corn Fridrih Al'bert. [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: URL: [https://ru.wikipedia.org > wiki > Corn,_Fridrih_Al'bert](https://ru.wikipedia.org/wiki/Corn,_Fridrih_Al'bert)
11. Chizhevich O. O. Gorod Odessa i odesskoe obshchestvo. Vospominaniya starozhila / O. O. Chizhevich // Iz proshlogo Odessy. Sbornik statej.– Odessa, 1894.– S. 38–39.– 195 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-107-112>

*Jiang Zhaoyu,
PhD student of the department theories and histories
of music Kharkov State academies of culture
E-mail: elena.roshenko@gmail.com*

STAGES OF DEVELOPMENT AND GENRE FEATURES OF THE CHINESE NATIONAL ORIGINAL MUSICAL

Abstract. The 1980s are marked by the entry of a western musical into the musical and theatre culture of the Celestial Empire. 25 years later the process of forming the genre of Chinese original musical based on the integration of western and national musical and theatrical traditions began. The synthesis of music, drama, dance and spectacular spectacle, typical of Western archetype, has led to the demand for Chinese musicals in the traditional system of musical and theatrical culture of the Celestial Empire.

Keywords: national Chinese original musical, stages of development, genre archetype musical, opera, national cultural revival, kitsch art.

*Цзян Чжаоюй,
аспирант кафедры теории и истории музыки
Харьковской государственной академии культуры
E-mail: elena.roshenko@gmail.com*

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ И ЖАНРОВЫЕ ЧЕРТЫ НАЦИОНАЛЬНОГО КИТАЙСКОГО ОРИГИНАЛЬНОГО МЮЗИКЛА

Аннотация. С 1980-е годы ознаменованы вхождением западного мюзикла в музыкально-театральную культуру Поднебесной. Спустя 25 лет начался процесс формирования жанра китайского оригинального мюзикла, основанного на интеграции западных и национальных музыкально-театральных традиций. Свойственный западному жанровому архетипу синтез музыки, драмы, танца, захватывающая зрелищность, обусловили востребованность китайского мюзикла в традиционной системе музыкально-театральной культуры Поднебесной.

Ключевые слова: национальный китайский оригинальный мюзикл, этапы развития, жанровый архетип мюзикла, оперность, национальное культурное возрождение, китч-арт.

Подлинным открытием китайской музыкально-театральной культуры двух последних десятилетий XX столетия стало проникновение в ее структуру западного мюзикла. После преодоления трагических последствий «культурной революции», мюзикл стал одним из символов эпохи возрождения искусства Поднебесной. В течение

последующих четырех десятилетий мюзикл в театральной культуре Китая претерпел значительную эволюцию – от подражания западным образцам – до выработки его оригинальной жанровой концепции. **Актуальной научной задачей музыковедения** является разработка периодизации исторического развития национального

китайского оригинального мюзикла, а также установление его жанровых черт.

Западный мюзикл привлек китайскую публику яркой зрелищностью, динамичностью драматического развития, яркостью музыкально-поэтических идей, близостью современной культуре, возможностью облекать в актуальную форму «вечные темы» искусства, синтезом музыкального, танцевального, театрального видов искусства. Вместе с тем, мюзикл как воплощение некой жанровой «легкости», позднее прочих западных театральных традиций нашел оригинальное «прочтение» в музыкальной культуре Поднебесной. Китайский мюзикл стал наиболее молодым из числа заимствованных западных музыкально-театральных жанров, получивших национальную «окраску». За 40 лет – с 1980-х гг. до 2020 года – мюзикл в китайской театральной культуре Китая прошел путь развития от подражания западной традиции до интеграции с национальной восточной системой, в результате чего была сформирована оригинальная жанровая разновидность музыкально-театрального действия.

В эволюции жанра мюзикла в контексте китайской национальной музыкально-театральной системы следует выделить три этапа.

Первый этап развития китайского оригинального мюзикла, охватывающий 1980-е годы – первую половину 1990-х годов, отличает творческое восприятие иностранных традиций в контексте национального музыкально-театрального искусства Поднебесной. Мюзиклы, возникшие в течение первого 15-летнего периода в истории нового для «Срединной страны» жанра, характеризуются освоением и доминированием традиций западной классики, изучением американской и европейской жанровой теории, что прослеживается в выборе сюжетов, особенностях музыкального языка, сценографии, художественной концепции драмы в целом. В течение первого этапа преобладал «импортированный» подход в трактовке мюзикла, что весьма органично воспринималось местной общественностью.

Второй этап (1997–2004) развития мюзикла в Китае приходится на рубеж XX – XXI столетий. Интенсификация процесса вызревания концепции китайского мюзикла сопряжена с сокращением продолжительности второго этапа развития его истории, по сравнению с первым. Поскольку в течение этого этапа не возникла национальная жанровая модель китайского мюзикла, однако вызрели предпосылки ее появления, 1997–2004 годы следует трактовать как *переходные* в его истории. Переходность данного этапа в истории китайского мюзикла соответствует общей атмосфере рубежности, свойственной концу XX – началу XXI вв.

Для переходного этапа развития национального китайского мюзикла характерны два взаимообусловленных процесса. Один из них сопряжен с дальнейшим углублением изучения структуры западного мюзикла, второй – с спецификацией его особенностей с целью приспособления к китайским театральным традициям и выражению национальной идеи.

В течение переходного этапа были осознаны условия достижения китайским мюзиклом коммерческого успеха. Гарантией успеха у зрительской аудитории всех культурных и возрастных уровней представало сообщение составляющим китайского мюзикла (сюжету, музыке, героям, их переживания) национальной окраски. Достижению национальной спецификации мюзикла Поднебесной способствовала опора на элементы традиционной китайской драмы, использование в качестве либретто сюжетов известных мифов и легенд как выражения национальной ментальности народа. Вместе с тем, в отношении выбора сюжетов китайского мюзикла целесообразно провести параллель и с бродвейскими образцами жанра начала XXI в. Согласно Лю Цзянь, для бродвейского мюзикла этого периода характерно обращение к «готовым» сюжетом, заимствованным из американского кинематографа и репертуара академического театра [3, С. 72]. Сюжетным источником китайского мюзикла, также тяготею-

щего к «готовым» сюжетам, стали национальная мифология и эпос.

Постановка западных мюзиклов на сценах Китая сопровождалась в эти годы привнесением местных корректив, попыткой сглаживания ментального конфликта между различными музыкально-театральными культурами. Важное значение в преодолении ментальных барьеров имело введение субтитров на китайском языке, сопровождающих постановку западных мюзиклов. Введение китайского вербального текста облегчило понимание западного мюзикла, способствовало постепенному «врастанию» жанра в национальную культуру Поднебесной. Переход от подражания западной музыкально-театральной жанровой модели к ее интерпретации сопровождался постепенным проникновением в структуру музыкально-драматического целого все большего числа элементов китайского происхождения, что способствовало началу национализации западного жанра. Формирование оригинального сюжетного оформления китайского мюзикла взаимодействовало с сохранением роли драматического начала как основы западного жанрового архетипа.

Сущность **третьего этапа**, начало которого приходится на 2005 год, обусловлена созданием *жанрового архетипа китайского мюзикла*. Поскольку рождение национального китайского мюзикла совпало с возрастающей популярностью бродвейского мюзикла в начале XXI века, расцвет которого отмечает Лю Цзянь [3, С. 72], следует обратить внимание на проявление действия закона исторической синхронизации, наблюдаемого Лю Бинцяном в жанрово-стилевых явлениях западной и восточной музыкальных культурах VII – XX веков [2]. На третьем этапе развития китайский мюзикл получил официальное признание как оригинальная жанровая разновидность национального музыкально-драматического искусства. Рождение китайского мюзикла знаменовало возникновение не только жанровой разновидности национального музыкально-театрального искусства, но и самостоятельной жанровой «ветви» в контексте западной традиции.

Рубежное событие третьего этапа связано с постановкой в Большом оперном театре Пекина мюзикла «**Золотые пески**». Это был первый официально признанный образец китайского мюзикла, поскольку в нем была сформирована национальная специфика жанра. Важнейшей жанровой чертой национальной разновидности мюзикла стало оформление китайской легенды (истории) во внешнюю западную форму («оболочку»). Если национальная сюжетная основа составляет своего рода «внутреннюю форму» китайского мюзикла, то его «внешняя форма» основывается на жанровых традициях западной культуры.

Следующей исторической «вехой» в утверждении китайской разновидности жанра стала постановка в 2010 году мюзикла «Бабочка», созданного группой *Songlei*. Мюзикл представляет собой авторскую редакцию одноименной камерной оперы композитора Сан Бо, написанной в 2008 году (анализ оперы «Бабочка» см. в диссертационной работе Е Сяньвей [1]). Знаковый в истории китайского мюзикла красочный спектакль основан на жанровой трансформации национальной камерной музыкальной драмы, созданной Сан Бо. В основу мюзикла, как и одноименной оперы, положен сюжет знаменитой китайской легенды о влюбленных мотыльках – Лян Женбо и Цу Иньтей. Опора на сюжет национальной легенды – характерная жанровая черта китайского мюзикла, подчеркивающая его связи с национальной оперой Поднебесной. В мюзикле «Бабочка» ярко наблюдается взаимодействие взаимодействующих процессов – расширение западного влияния и углубление национального в его структуре.

В числе знаковых произведений третьего периода в истории развития китайского варианта западного жанрового прообраза – мюзикл «Тан Сень Дзу», написанный в 2016–2017 годах композитором Шу Тень Шан и либреттистом Линь Цзай Юн. В основе мюзикла Шу Тень Шан – Линь

Цзай Юн – входящая в число классических китайских сюжетов история любви музыканта и поэта Тан Сен Дзу (династия Мин). Лирических героев мюзикла «Бабочка» и «Тан Сень Дзу» объединяет их принадлежность к типу влюбленного поэта. Как и в мюзикле «Бабочка», в основе музыкальной драматургии «Тань Сень Дзу» – камерная лирическая музыкальная драма, трансформированная в полиперсонажный музыкальный спектакль в результате введения целого ряда балетно-хоровых сцен.

Переработка камерной оперы, в которой преобладают монологические и диалогические сцены, в яркий монументальный спектакль с обилием хоров и танцев позволяет сделать следующий вывод: ведущей жанровой чертой китайского мюзикла является *оперность*. Вокруг оперности как своеобразного жанрового центра китайского мюзикла формируются его свойства – открытый эмоционализм, яркая театральность, многофигурность, зрелищность, массовость действия (обилие хоровых и танцевально-балетных сцен). Влияние оперности значимо и на уровне формирования музыкального стиля национального китайского оригинального мюзикла, генетически связанного с разновидностями местных народных опер. Китайский мюзикл отличает взаимодействие черт камерной оперы (на уровне раскрытия любовной драмы) и «большой оперы», признаки которой наблюдаются в массовых сценах.

В китайском мюзикле *музыка играет не фрагментарную, а сквозную роль*, сопровождая развитие сюжета, выражая эмоциональные состояния героев. Для китайского мюзикла, который тяготеет к оперному типу музыкальной драматургии, не свойственно наличие разговорных диалогов. В оперности, как в своеобразном фокусе, концентрируются жанровые черты китайского мюзикла. Органическое сочетание особенностей традиционной китайской драмы и пекинской оперы определяет инновационность музыкального языка оригинального мюзикла Поднебесной – своео-

бразной инновации национальной музыкальной драмы, взаимодействующей с традициями пекинской оперы.

Если в западных мюзиклах, как правило, используется джаз, рок, музыка в стиле кантри, то в китайских образцах жанра основу музыкальной драматургии составляют национальные традиции. Национальная музыка в китайском мюзикле предстает как способ выражения этнического единства многонационального народа Китая. Вместе с тем, в китайском мюзикле важное значение имеет выражение заимствованного от западного жанрового инварианта индивидуального переживания в музыкальной драматургии, необходимого для раскрытия лирического сюжета – основы любовной драмы.

В китайском мюзикле следование западным музыкально-исполнительским традициям органично сочетается с национальной народно-театральной манерой. Синтез западных и национальных исполнительских традиций способствует достижению оригинальным китайским мюзиклом обретения искомого результата – сочетания «всемирности» (вписанность во всеобщий культурный контекст) и «национализированности» (выражение традиций музыкально-театральной культуры Поднебесной). Введение национальных элементов в мюзикл обеспечивает как интегрирование китайской культуры в структуру западного музыкального театра, так и национализацию китайского оригинального мюзикла.

Яркие чувства, открытость эмоциональных переживаний героев – традиционные для западного жанрового архетипа мюзикла черты – мало характерны для национальных китайских театральных традиций. Сдержанность в выражении эмоций, как подчеркивает У Хунюань, является национальной чертой китайского музыкально-поэтического искусства [5]. Следование исполнительской манере, характерной для западного жанрового прообраза, способствует расширению эмоциональной сферы не только собственно ки-

тайского мюзикла, но и всей театральной системы Поднебесной.

В китайском мюзикле, основанном на легендарно-мифологическом сюжете воссозданы как отличительные черты соответствующей исторической эпохи, так и дух современности, что наблюдается в оформлении художественного содержания драмы, своеобразии языка персонажей, атмосфере действия.

Отличительная черта китайского мюзикла – переосмысление присущей западному архетипу жанра развлекательной функции. В китайском варианте мюзикла исторический стиль в музыкальной драматургии, представленный сквозь призму современных технических достижений сценографии, обретает характер своеобразного китч-арт как воплощения черт популярной культуры. Вместе с тем, развлекательность в китайском мюзикле не исключает наличия качественного литературно-драматического начала, высокого духовно-поэтического содержания, раскрытия потаенных чувств героев.

Условием формирования национального китайского мюзикла является сообщение ему ярчайшей зрелищности как фактора, связывающего его с театральной традицией Поднебесной. Достижению зрелищности китайского мюзикла способствуют все составные элементы синтетической целостности: развертывание захватывающего сюжета, образный поэтический текст, яркие костюмы, сопровождение музыкального ряда ярким сценическим действием, безупречная исполнительская интерпретация, режиссерская концепция, сценография, художественное оформление (спецэффекты). Трактовка мюзикла как яркого, запоминающегося **шоу** – важнейшая жанровая основа китайского мюзикла.

Китайский мюзикл характеризует преломление важнейшей особенности западного прообраза, заключающейся в своеобразии личности артиста, в творческой индивидуальности которого наблюдается взаимодействие «смежных театральных и музыкальных специальностей, таких как дра-

матический актер, танцор, музыкант» [4, С. 2]. Структура творческой индивидуальности артиста мюзикла предстает репрезентантом «вокально-музыкальной, актерской, пластичной» жанровой коммуникации [4, С. 9]. Вместе с тем, следует подчеркнуть, что подобное совмещение функций в структуре личности артиста является традиционным для китайской театральной культуры. Отсюда следует сделать следующий вывод: вхождение мюзикла в китайскую театральную структуру во многом обусловлено близостью полифункциональной природы артиста, присущей западному жанровому прообразу, традициям национального китайского музыкального театра.

Выводы. В течение сорока лет – с 1980 годов по настоящее время – мюзикл в Китае претерпел значительную эволюцию. Если начало истории китайского мюзикла связано с механической имитацией особенностей западного прообраза, то к настоящему времени мюзикл обрел статус самостоятельной жанровой единицы в структуре музыкально-театральной культуры Поднебесной. Творческое переосмысление содержательных и структурных особенностей западного жанрового инварианта стало основой формирования национального китайского мюзикла как фактора интернационализации мировой музыкально-театральной культуры. Вместе с тем, формирование китайского мюзикла сопряжено с процессом национализации жанра, что наблюдается в опоре либретто на сюжеты из народной мифологии и легендарного пласта культуры, привнесении традиционных принципов и приемов, свойственных театральному искусству Поднебесной.

Анализ историко-художественной ситуации в музыкально-театральной культуре Поднебесной рубежа XX – XXI столетий позволил установить следующие жанровые черты оригинального китайского мюзикла:

- опора на национальный историко-легендарный лирико-драматический сюжет философского содержания;

– оперность как ведущая жанровая черта, вокруг которой концентрируются прочие свойства национального китайского оригинального мюзикла;

– сквозная музыкальная драматургия, исключая разговорные диалоги;

– сообщение лирической камерной музыкальной драмы функции той «почвы», из недр которой произрастет «пышное дерево» мюзикла, значительную роль в структуре которого играют

зрелищность, масштабность, танцевально-хоровые сцены, обладающие функцией «вставных номеров»;

– превращение музыкально-театрального действия в шоу, сценическое оформление которого сопровождается новейшими спецэффектами;

– музыка в стиле китч-арт, основанная на введении лексем, популярных для «интонационного словаря» Китая начала XXI века.

Список литературы:

1. Syan'vej E. «Babochka» San Bo kak nacional'nyj kitajskij opernyj mif: avtoreferat dissertacii ... kandidata iskusstvovedeniya: spec. 17.00.03 / – Sumy, SGPI imeni A. Makarenko, 2019. – 20 с.
2. Lyu Bincyan. Muzykal'no-istoricheskie paralleli razvitiya iskusstva Kitaya i Evropy. – Odessa: Astroprint, 2014. – 439 s.
3. Lyu Czuan'. Kompozitorskij tekst myuzikla: «Next to Normal» Toma Kitta // The European Journal of Arts. – Vienna, 2020. – P. 72–77.
4. Oganezova-Grigorenko O. V. Avtopoezis artista myuzikla kak tvorcheskij fenomen i predmet muzykovedcheskogo diskursa: avtoreferat dissertacii ... doktora iskusstvovedeniya: spec. 17.00.03 – Muzykal'noe iskusstvo / – Kiev, NMAU imeni P. I. Chajkovskogo, 2018. – 36 s.
5. U Hun Yuan'. Kitajskaya hudozhestvennaya pesnya: istoriya i teoriya zhanra. – Kiev: Izdatel'stvo Lira-K, 2019. – 233 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-113-116>

Savoniuk Hanna Oleksiivna,
a teacher of the “Naukova Zmina” lyceum
The Applicant of the Music History and Musical Ethnography Department of the
Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Kiev, Ukraine
E-mail: annasavonyuk@gmail.com

PASSIONS AT THE CROSSING OF THE XX–XXI CENTURIES AS A PHENOMENON OF THE WORLD ART

Abstract. The actual task of modern musicology is the study of passions of the XX–XXI centuries to determine the latest trends in the development of the genre. The attractive power of passions lies in their gospel basis. For the first time, the article indicates some phenomenal properties of passions: *genre dependence, genre variability, immersive effect* etc.

Keywords: genre, Jesus, passion, passion of the Christ.

Савонюк Анна Алексеевна,
преподаватель лицея «Наукова зміна»
соискатель Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой, Киев, Украина
E-mail: annasavonyuk@gmail.com

ПАССИОНЫ НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ XX–XXI ВЕКОВ КАК ФЕНОМЕН МИРОВОГО ИСКУССТВА

Аннотация. Актуальной задачей музыковедения современности является исследование пассионов XX–XXI вв для определения новейших тенденций развития жанра. Притягательная сила страстей кроется в их евангельской основе. В статье впервые указаны некоторые феноменальные качества пассионов: *жанрозависимость, жанровариативность, эффект иммерсивности*, др.

Ключевые слова: жанр, Иисус, пассионы, страсти Христовы.

«*Главные темы искусства, по сути, темы вечности...*», – утверждал в XX веке Николай Метнер [2]. Одной из бесконечных тем человечества является история о жизни Иисуса. Рассказывая о смерти и воскресении Христа, композиторы обращаются к жанру пассионов, выполняя то, что записано в Евангелии от Матфея [24, 14]: «*И проповедано будет сие Евангелие Царствия по всей вселенной, во свидетельство всем народам*» [1]. Вектор направления для исследований задаёт большое количество страстных композиций рубежа XX–XXI веков,

требующих должного музыковедоведческого анализа. Научные работы последних лет в сегменте страстей: диссертация Евгении Рау «*Жанр пассиона в музыкальном искусстве: общий исторический путь и судьба в XX–XXI вв*» (2017), труд Й Никерка «*Страдания и социальная совесть в жанре пассиона от Страстей по Матфею Й. Баха (1727) до Страстей по маленькой девочке со спичками Д. Ленга*» (2007). В украинском музыковедении тема музыкальных страстей является малоизученной и проблемно-перспективной.

Пассионы – структура-феномен, опирающаяся на уникальные евангельские тексты самой популярной книги мира – Библии. Неповторимость Евангелий подтверждает российский композитор – митрополит Иларион: «... Евангелия были самым цитируемым источником, по „индексу цитируемости“ не сопоставимым ни с одним другим литературным памятником» [3]. Книга Евангелий, по словам митрополита, «не имеет себе равных по количеству рукописей» [4]. Композитор-епископ утверждает, что ни одно произведение «даже близко не подходит по жанру к Евангелиям <...> слово “Евангелие” используется для обозначения жанра <...> А больше в этом жанре не написано ничего» [4].

Некоторые традиции пассионов времён эпохи барокко сохранились до наших дней. Например, по сей день существует тенденция страстей иметь несколько названий: краткое и полное. Так, “*Historia des Leidens und Sterbens Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Lucas*” («История страданий и смерти Иисуса Христа по словам святого Евангелиста Луки», 1666) Г. Шютца известна как «Страсти по Луке». Произведение Г. Генделя “*Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus*” («Иисус мучился и умирал за грехи мира») коротко называют «Страсти по Брокесу» (“*Brockes Passion*”, 1712). Баховские «Страсти по Матвею» (“*Matthäus-Passion*”) в партитуре выписаны как “*Passio Domini nostri J. C. secundum Evangelistam Matthæum*” («Страсти Господа нашего И. Х. по словам святого Матвея», 1727). Аспект сокращения авторского заголовка известен и в современных страстях, например, в пассионах К. Пендерецкого.

В последнее время ярко выраженной стала трансформация пассионов, заключающаяся в переосмыслении литературной основы жанра. Как отмечает американский композитор Й. Никерк (Johann Niekirk) «В течение последних восьми-десяти лет дефиниция жанра расширена за счёт добавления к нему светских героев, включения за-

вуализированных <...> социально-политических комментариев ...» [5]. Так, К. Пендерецкий в “*Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam*” («Страсти и смерть Иисуса Христа по Луке», 1965) к евангельской теме добавляет тему страдания пленных Освенцима. В последнее время из-за смены действующих лиц все отчётливее проявляется склонность страстей к жанровому упрощению. В таких произведениях рассказ о Христе заменяется светской историей, а термин «страсти» указывает на страдания обычных людей, становясь смысловым «эхом» пассионов. Примером «упрощённых» страстей является оратория «Евангелие от другой Марии» Д. Адамса (2012), опера “*The Juniper Passion*” («Страсти по можжевельнику», 2011) М. Уильямса (здесь на первый план выведены люди и события Второй Мировой войны). К «классическим» пассионам произведение приближает Рассказчик – прообраз Евангелиста из страстей. Кажется, что Мессии в таких произведениях нет, но особенностью пассионов третьего тысячелетия становится их уникальная способность «разговаривать» со слушателем на подсознательном уровне.

Примером последних являются страсти американца Д. Ленга “*The Little Match Girl Passion*” (2007), за который композитор в 2008 году получил Пулитцеровскую премию (Pulitzer Prize for Music). Пассионы Д. Ленга написаны по мотивам Рождественской сказки Г. Андерсена «Девочка со спичками». На единство пассионов с «классическим» типом баховских страстей указывает не только слово “*passion*” в названии. Д. Ленг, как и Й. Бах, задаёт пассионам номерную структуру (пятнадцать частей). Первая часть “*Come, dauter*” («Приди, дочка») начинается, как и первый номер Й. Баха “*Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*” («Придите, дочери, помогите мне жаловаться»). Аналогичное начало имеют и «Страсти по Матфею» (2006) митрополита Илариона «Плач священный, приидите». Героиня Д. Ленга, как и Христос, пройдёт тот же путь через страдания

к незаслуженной смерти. Девочка попадёт к Богу-Отцу, но не как Бог-Сын, а как человек – через покаяние. В V части “*Penance and remorse*” («Покаяние и раскаяние») к героине обратится Бог: “... *Here, daughter, here I am. I should be bound as you were bound ...*” («...Я здесь, доченька, я должен быть связан, как ты...»).

В чем секрет успеха «Страстей по девочке со спичками»? В первую очередь, в эффекте неожиданности, который кроется в изменении сюжета и в удалении из перечня персонажей Христа – имманентного (неотъемлемого) героя всех пассионов. Убирая Мессию из произведения, композитор готовит слушателя к обычной сказке. Но, создавая незримый эффект пребывания в произведении Иисуса, автор наделяет пассионы признаками иммерсивности (присутствия Божьего Сына). Так, дословной цитатой Евангелия (27 глава от Матфея) станет название XI раздела: “*From the sixth hour*” и содержание части: «От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого. а около девятого часа возопил Иисус громким голосом: Или, Или! лама савахфани?» [1]: С такими же словами обратится на кресте к Отцу Иисус. Итак, оригинальность пассионов Д. Ленга указывает на феноменальное качество пассионов современности – их тяготение к эффекту иммерсивности.

Пассионы Д. Ленга обладают уникальной особенностью, имея несколько вариантов для исполнения. Произведение становится жанрово-зависимым от состава исполнителей и может быть представлено, как камерное произведение (для четырёх вокалистов SATB), а может приближаться к жанру оратории (за счёт привлечения к исполнению хора). Различные интерпретации дают право пассионам в одном опусе быть жанровоизменяемыми (жанровариативными). Отметим, что от симфонической компоненты пассионов композитор оставляет только ударную группу в составе: *bass drum, glockenspiel, brake drum, tubular bells, crotales, sleigh bells*. Благодаря этому пассионы имеют светлое, лёгкое звучание. Простота мелоса

каждой части пассионов подчёркивается несложными вокальными партиями, которые усложняются синкопами и полифоническим многоголосием. Так, X часть “*She lighted another match*” («Она зажгла ещё одну спичку») строится на повторном секундовом мотиве *d-es*, звучание которого усиливается лишь октавным дублированием женских и мужских голосов. В XII разделе “*She again rubbed a match*” («Она снова потёрла спичку») псалмодические звуки-тоны *C* та *g*, становятся опорными для всей части. Преобладание в вокальных партиях полиритмии, переменных размеров, синкопированных ритмических рисунков, штрихов *staccato* подчёркивает драматизм событий. Только в XIII части “*When it is time for me to go*” («Когда мне пора идти») звучит *legato* хорального многоголосия: дробные мотивы-фразы исчезают, а на первый план выходит скорбность, подчёркнутая сведением динамики до *pp*.

Особенностью современных украинских страстей является тенденция обращения к жанру преимущественно музыкантами Западной Украины (территориально более приближенной к западно-европейским землям, где сформировался жанр пассионов). Так, примерами страстных композиций являются произведения композитора из Луцка В. Рунчака: соната “*Passione*” (1985/89), «*Страсти по Владиславу*» (1988), «*На смерть Иисуса*» (по Евангелию от Луки, 1991). Симфония-кантата «*Україна. Хресна дорога*» (1991) создана В. Каминским (родился в Тернополе, учился во Львове). «*Страсти Господні*» закарпатского композитора В. Гайдука – пример вокальных пассионов, продолжающих традиции Г. Шютца. «*Страсти Господа Нашого Иисуса Христа*» львовского музыканта (1996) А. Козаренко относятся к «классическому» типу пассионов, в которых соединены католические традиции жанра (с опорой на структуру *ария – хорал – хор – речитатив*) и православная культура (церковная монодия конца XVI века – Острожский напев).

Подытоживая, следует отметить, что пассионы рубежа XX–XXI веков вышли за рамки

устоявшихся форм, приобрели новые качества. В статье определены некоторые феноменальные свойства музыкальных страстей: *принцип двойного заглавия* (полного и краткого), способность «говорить» со слушателем на уровне подсознания; склонность страстей к *жанровому упрощению*; наличие *имманентного* (неотъемле-

мого) героя – Христа и, как следствие, признаки эффекта *иммерсивности* (присутствия Иисуса) в жанре. Современные пассионы в одном опусе могут быть *жанровозависимыми, жанровариативными*. Музыкальные страсти имеют широкие перспективы для дальнейших научных исследований.

Список литературы:

1. Bibliya / Sinodal'nyj perevod URL: <https://drive.google.com/file/d/1kQte6zM6UBNkoMoTy46p3hLbeLpoz0ea/view/> (дата обращения 28.02.2021).
2. Mettner M. Muza i moda. URL: <https://medtner.org.uk/Muza%20i%20moda.pdf/> (дата обращения 24.02.2021).
3. Mitropolit Illarion (Alfeev). Iisus Hristos. Zhizn' i uchenie. Kniga I. URL: <http://www.hilarion.ru/materials/novyuy-zavet/iisus-khristos-zhizn-i-uchenie-kniga-i.html/> (дата обращения 24.02.2021).
4. Mitropolit Illarion (Alfeev). Evangelie kak ob"ekt nauchnogo issledovaniya. URL: <http://www.patriarchia.ru/db/text/4631621.html/> (дата обращения 24.02.2021).
5. Van Niekerk J.J. Messiahs and Pariahs: Suffering and Social Conscience in the Passion Genre from J. S. Bach's St. Matthew Passion (1727) to David Lang's the little match girl passion (2007) Dissert. Wahington. 2014.– 133 p. URL: https://digital.lib.washington.edu/researchworks/bitstream/handle/1773/26540/VanNiekerk_washington_0250E_13088.pdf?sequence=1&isAllowed=y/ (дата обращения 24.02.2021).

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-117-119>

Tavakkol Ehsan,
Applicant, Department of Theory of Music,
Lecturer, Department of Composition and Instrumentation,
Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky
E-mail: ehsantavakkol@gmail.com

CALLIGRAPHIES BY REZA VALI: THE INFLUENCE OF DÁSTGÂH AESTHETICS ON THE MUSICAL LANGUAGE IN CALLIGRAPHIES Nos. 1, 2, 3

Abstract. The article discusses the general characteristics of *Calligraphies* by Reza Vali, and also notes a number of aspects that convincingly prove the connection between the composer's music and the aesthetics of the ancient Persian *Dástgâh* system as exemplified by *Calligraphies* No. 1, No. 2 and No. 3.

Keywords: Reza Vali, *Calligraphy*, genre, *Dástgâh* / *Mághâm*, polyphony, rhythm, modes, *Gosheh*.

Reza Vali, a contemporary Iranian-American composer of the turn of the 20th – 21st centuries, is the founder of a new genre of instrumental music – *Calligraphy*. The composer turned to the musical compositions written under the common title *Calligraphy* in his mature (*the second Pittsburgh*) period of work. In Pittsburgh (USA), during 21 years, from 1999 to 2020, R. Vali composed 18 *Calligraphies* (additionally the author created 6 more versions of several *Calligraphies* for various solo instruments and ensembles). 12 *Calligraphies* (Nos. 1–12) were created in the period from 1999 to 2011, and 6 subsequent ones (Nos. 13–18) were created from 2012 to 2020.

General genre definition of musical compositions – *Calligraphies* refers to designating the variety of the **genre of fine arts with the same name** (It is no coincidence that Reza Vali chose two artistic calligraphies by a contemporary Iranian calligrapher Nasrollah Afjei as illustrations for the album *The Book of Calligraphy* (2008) [2] widespread in the countries of the East, in particular, in Iran, since ancient times, and undoubtedly testifies to the novelty and national specifics of the stylistic and compositional-dramatic means found and used by the composer.

Calligraphies by R. Vali are created for different instrumental compositions. Most of them are, according to the composer, “a series of chamber works” [1, P. 3], composed mainly for chamber instrumental ensembles (Nos. 1, 2, 3, 6, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18 – for a string quartet; No. 8 – for a woodwind sextet; No. 10 – for violin and cello). In addition, *Calligraphies* No. 5 and No. 9 are intended for solo instruments – for viola and cello, respectively, and three versions of these works – for violin (No. 5) and guitar (No. 5 and No. 9); two compositions were created for orchestra – No. 13 (for chamber orchestra) and No. 16 (for symphony orchestra), and *Calligraphy* No. 7 was composed for flute and electronic music.

R. Vali's *Calligraphies* are program compositions. In addition to the common genre name, which unites all 18 works, 16 of them also have additional titles associated, mainly, with the names of the ancient Iranian *Gooshehs* and *Âvâzes*, borrowed from *Radif*; four *Calligraphies* have different thematic titles; two compositions were not entitled by the author.

For example, the titles of *Calligraphies* associated with the names of various *Goshehs* were found in **seven** compositions (Nos. 1, 6, 8, 10, 11, 14, 15,

entitled respectively: *Hazin, Nayshâboorak, Kereshmeh, Khojasteh, Gâtâr, Âshoob, Raak*); the titles of *Calligraphies*, consonant with the names of the *Âvâzes*, are observed in **five compositions** (Nos. 2, 9, 16, 17, 18 with respective titles: *Zând, Kord, Isfahân, Esfahân, Dashti*); a title consistent with the definition describing an asymmetric rhythmic cycle used in Iranian classical music is noted in *No.3 – Aksak*; thematic titles used in *Nos. 7, 12, 13* – respectively: *Transition (Gozar), Fate (Kismet), The Crying (Geryân), The Ancient Call*, and also in the version for guitar in *Calligraphy No. 5*; and only two *Calligraphies* (*No. 4 and No. 5*) are not entitled.

It should be noted that it was in this genre that quite definite signs were first manifested, indicating a radical change in R. Vali's style. The composer writes about his goals in the article *The Music*: "In 2000, I broke away from the European music system and started composing music based on the Iranian *Dastgâh / Maghâm* system. My compositional and aesthetic goals since 2000 have been as following: 1. to replace the European equal temperament tuning system with the Persian traditional tuning system or the Mixed Tuning system [...]. 2. to replace European polyphony with Persian / Middle Eastern polyphony inherent in the *Dastgâh / Maghâm* system. This type of polyphony often exists in an implicit and background state that can be brought forward to an explicit and foreground level (Many Western musicologists have disregarded the use of polyphony in Iranian classical music, apparently believing that it is fundamentally monophonic); 3. to replace European musical forms with the *Dastgâh / Maghâm* system's musical forms such as mosaic elaboration and fluid stratification, as well as the musical forms of Persian / Middle Eastern medieval music. 4. to expand the music's rhythmic structure and include the rhythmic cycles of the *Dastgâh / Maghâm* system (called the *Usul*) (Rhythmic cycles are repeating long, unchanging sequences of a variety of rhythmic figures)" [2; 3].

Calligraphies by R. Vali, created on the basis of Persian classical music, are the works of a polyphon-

ic type. It is interesting that in the composer's works under discussion, horizontal note presentation of the musical themes written in the polyphonic technique of the canon are associated with parallel forms and lines of writing letters and words embodied in Iranian artistic calligraphy.

Regarding polyphony, R. Vali writes: "In a performance of traditional Persian music, particularly in the improvisation (*Âvâz*) section, a subtle form of polyphony often occurs. For example, if a master of voice is improvising and is accompanied by an instrumentalist, the accompanist does not know exactly what the master will sing and has to wait and listen to the master before imitating the master's musical lines on the instrument. There would be a delay of approximately two to four seconds between the entrance of the master's voice and the entrance of the accompanying instrument. This intrinsic time lag results in a refined form of polyphony" [2; 3].

The performed comprehensive analysis of *Calligraphies Nos. 1, 2, 3* by R. Vali made it possible to reveal some features of the musical material, convincingly confirming the connection between the composer's music and the aesthetics of the ancient Persian *Dástgâh* system. The *Calligraphies* are composed in the spirit of Iranian classical music, which manifests itself in the following aspects:

1. In the above *Calligraphies*, the performing group, limited by a bowed string group of instruments, is represented by R. Vali in two acceptable versions: the compositions can be performed not only by the traditional Western European string quartet, but also by the quartet of Iranian folk instruments. For example, instead of two violins, viola and cello, the composer provided for performance on two *kamancheh*, *kamancheh alto* (or *gaychak alto*), as well as *kamancheh bass* (or *gaychak bass*) as an alternative.

2. These *Calligraphies* can be performed both on the basis of the traditional Iranian system of unequal temperament tuning system, and on the basis of the Mixed Tuning system (Note that R. Vali is the author

of the Mixed Tuning system (including cents), where 7 main degrees of the European scale are used, between which the sounds with quarter tones characteristic of Persian classical music are placed). The composer places explanations about these tuning systems at the beginning of the score of *Calligraphies* [1], where he also gives instructions for kamancheh performers.

3. In the titles of the three *Calligraphies*, the composer used the terms borrowed from Iranian classical music. For example, the title of *Calligraphy No. 1 Hazin* corresponds to the same name of *Gosheh* from the *Radif*; the title of *Calligraphy No. 2 Zánd* coincides with the name of *Báyâte Zánd Ávâz* from the *Radif*; the title of *Calligraphy No. 3 Aksak*, as mentioned above, coincides with the name of the asymmetric rhythmic cycle characteristic of Iranian classical music.

4. The named *Calligraphies* are composed in a musical form close to the *mosaic* form (composed of several contrasting sections) inherent in Iranian classical music. *Calligraphy No. 1* includes 9 sections, *Calligraphy No. 2*–6 sections, *Calligraphy No. 3*–8 sections.

5. The mosaic or kaleidoscopic nature of the musical material in *Calligraphies* is also manifested in the peculiarities of the orchestral texture. Each *Calligraphy* has a different textured frame corresponding to a new image.

6. The skeleton of melodies in *Calligraphies* is made up of separate tetrachords of modes characteristic of Iranian classical music. *Calligraphies No. 1 and No. 3*, as well as the middle section of *Calligraphy No. 2*, are based on the tetrachords of *Shoor Dastgâh*, where they are freely used, and *Calligraphy No. 2* is based on the *Báyâte Zánd Ávâz. Dashti Ávâz*

is fragmentarily used in *Calligraphy No. 1*, as well as in *Calligraphy No. 3*, where the peculiarities of the sound of the *Dashti* mode are reproduced.

7. The musical themes presented in *Calligraphies* are close to the melodies of Iranian classical music. For example, the theme, composed on the basis of *Hazin Gosheh*, sounds in *No. 1*; the theme, written on the basis of *Darâmad Goosheh* in *Báyâte Zánd Ávâz*, is used in *No. 2*, in addition, the intonations of five more *Gooshehs* are found in this composition: *Roholarvah, Feili, Hejaz, Oj, Bozorg*; the theme, composed on the basis of *Dashti Ávâz*, is applied in *No. 3*.

8. In the parts of the instruments, the runs characteristic of Persian classics are widely used.

9. In three *Calligraphies*, the composer uses complex specific rhythmic figures, and in *No. 3*, he uses mixed metric signatures, polymetry and polyrhythm characteristic of Iranian classical music.

10. In the discussed *Calligraphies*, the polyphonic technique of the Persian / Middle Eastern polyphony of the *Dástgâh / Mághâm* system is applied – canon (two-part and four-part, performed a due, by octave and by fourth).

Conclusions. The study of *Calligraphies Nos. 1, 2, 3* by Reza Vali suggests that these works are based on the old Persian *Dástgâh* system. The composer provides for the possibility of performing *Calligraphies* by the musicians of the quartet of bowed string Iranian folk instruments. Three *Calligraphies* apply the peculiarities of the tuning of the Persian traditional system, and use the specificity of the musical form, texture, melodies, rhythm, and polyphonic principles of development that are inherent in Iranian classical compositions.

References:

1. Vali R. *Calligraphy Nos. 1, 2, 3: Partitur*. Lauren Keiser Music Publishing, 10750 Indian Head Ind. Blvd., St. Louis, Missouri, 63132, USA, Publishing year: 2000.– 57 p.
2. Vali R. *The Music: Article / The book of Calligraphy*. New York, United States, Albany records, (TROY1603–04). 2015.– P. 3, 5.
3. Mediavilla C. *Calligraphy*. Wommelgem, Belgium. Scirpus Publications. 1996.– P. 17–18.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-120-125>

*Tkachenko Victoria Nikolaevna,
PhD in Art Studies, Associate Professor
of the Department of Folk Instruments of Ukraine,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine
E-mail: viktoriya2001guitar@gmail.com*

GUITAR IMAGE IN THE WORKS OF A. ANDRUSHKO

Abstract

The purpose of the article is to disclose the influence of the author's understanding of the guitar image on the work of the modern Ukrainian composer A. Andrushko.

The work reveals that the composer's thinking is largely determined by the fact that his first musical specialty was guitar performance, through which he even today exteriorizes his individual world view.

Methods: The research is based on a complex method that synthesizes biographical, historical and interpretive approaches.

Findings: The article states the importance of the fact that thinking of musicians who combine performance and composing activities is largely determined either by the image of a specific instrument or by some synthesizing image formed by acquiring cultural experience accumulated both in previous periods of the art development and by musicians' contemporaries.

Scientific novelty: Referring to A. Andrushko's guitar work, the article shows the influence of the composer's perception of the instrument sound image on all components of his musical conception – intonational, technological, compositional.

Practical implication: The results of the research can be used both in performance and scientific activities when investigating the development of the guitar art at the present stage.

Keywords: Guitar, guitar image, musical thinking, A. Andrushko.

*Ткаченко Виктория Николаевна,
кандидат искусствоведения,
Доцент кафедры народных инструментов Украины,
Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского, Харьков, Украина
E-mail: viktoriya2001guitar@gmail.com*

ОБРАЗ ГИТАРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А. АНДРУШКО

Аннотация

Цель: раскрытие влияния авторского понимания образа гитары на творчество современного украинского композитора А. Андрушко. Выявлено, что мышление музыканта во многом определяется тем фактом, что его первой музыкальной специальностью было гитарное исполнительство, через которое он и сегодня реализует индивидуальное мироощущение.

Методы: в основе исследования лежит комплексный метод, синтезирующий биографический, исторический и интерпретационный подходы.

Результаты: показано, что для музыкантов, совмещающих исполнительскую и композиторскую деятельность важное значение имеет факт детерминированности их мышления образом конкретного инструмента либо неким синтезирующим образом, образующимся путем присваивания культурного опыта, накопленного как в предыдущие периоды развития искусства, так и современниками автора.

Научная новизна: на примере гитарного творчества А. Андрушко показан процесс влияния авторского ощущения звукового образа инструмента на все составляющие музыкального замысла композитора – интонационный, технологический, композиционный.

Практическая значимость: Материалы исследования могут быть использованы как в исполнительской, так и в научной деятельности при исследовании развития гитарного искусства на современном этапе.

Ключевые слова: гитара; образ гитары; музыкальное мышление; А. Андрушко.

Введение. Проблема стилевой атрибуции музыкального творчества и его продуктов вот уже более ста лет остается одной из наиболее актуальных, спорных и востребованных в музыковедении. Такая устойчивость научного интереса может быть объяснена несколькими равно значимыми факторами, среди которых назовем следующие:

- характерный для композиторского творчества XX–XXI столетий стилевой плюрализм, влияние которого обуславливает тот факт, что в процессе анализа современного музыкального искусства, достаточно сложно однозначно определить не только доминирующие авторские установки, но даже ориентиры конкретного музыкального произведения;
- концентрация музыкальной жизни, а следовательно, и внимания музыковедов вокруг фигуры музыканта-исполнителя, что, безусловно, еще больше усложняет процесс познания, так как в данном случае речь идет уже о взаимодействии двух и более индивидуальных музыкальных стилей.

Парадоксально, но обозначенные проблемы постижения стилевых основ композиторского творчества актуализируют те стратегии познания, которые были сформулированы еще в эпоху Просвещения. И, не отказываясь от понимания стиля как иерархической системы, предложенного в работах М. Михайлова («Стиль в искусстве, в частности, в музыке есть выражение единства, присущего

какому-либо множеству художественных явлений; от произведения одного автора или ряда авторов до совокупности произведений, относящихся к целому историческому периоду. Порождаемый музыкальным мышлением, стиль в музыке интерпретируется как целостная иерархическая система, включающая ряд подсистем» [7; 104]), мы все же вновь возвращаемся к высказыванию Ж. Бюффона: «Стиль – это человек». Своеобразным музыковедческим аналогом этого тезиса является определение, предложенное Е. Назайкинским «Личность, воплощенная в музыкальных звуках, – вот что такое стиль в музыке» [8, 18]. При этом, безусловно, необходимо учитывать тот факт, что «стиль личности» вбирает в себя всю совокупность стилеобразующих факторов, воплощенных через нее, в том числе особенности национального менталитета (национальный стиль), специфику определенной школы (композиторской, исполнительской), принципы и технологию использования выразительных ресурсов того или иного инструмента.

Отметим также, что специфика обучения музыкальному искусству определяет тот факт, что, как правило, профессия композитора является для большинства музыкантов второй, той, к которой они приходят после обучения игре на инструменте. Следовательно, можно сделать вывод о том, что мышление («музыкальное мировидение»)

каждого музыканта неразрывно связано с конкретным инструментом: он «мыслит на инструменте», «мыслит инструментом». Особенно важно это в том случае, когда мы говорим о творчестве музыкантов, совмещающих исполнительскую и композиторскую деятельность. В таком случае детерминированность творчества органологией инструмента и индивидуальным пониманием его «звукового образа» очевидна. Примеров тому в истории классического музыкального искусства огромное количество, вспомним о Н. Паганини, Ф. Шопене, П. Казальсе и выдающихся гитаристах – Ф. Тарреге, А. Барриосе, Л. Брауэре, Р. Дьенсе, Ф. Кленьянце, К. Доменикони, Н. Кошкине, Ш. Раке, А. Андрушко... Всех этих музыкантов объединяет одно – их композиторское мышление неразрывно связано со спецификой конкретного инструмента.

Вместе с тем, очевидно, что звуковой образ инструмента – это феномен, связанный с общим развитием музыкального искусства, он меняется с течением времени, но не уходит из практики. Поэтому сегодня во многих сферах инструментального искусства мы сталкиваемся с интересным явлением сосуществования и взаимовлияния нескольких звуковых образов одного инструмента (например, акустической и электрогитары), что значительно расширяет диапазон возможных решений и композитора, и исполнителя. С этой точки зрения проанализируем творчество одного из наиболее востребованных современных украинских гитарных композиторов Андрея Андрушко.

Результаты исследования

Прежде всего скажем о том, что в украинском музыкознании сегодня активно разрабатывается понятие «звукового образа инструмента» и родственного ему «инструментального стиля», которые в зависимости от избранного автором ракурса исследования получают специфическое толкование. Приведем лишь два из таких авторских определений:

– «стиль инструмента – это особенная разновидность видового стиля, обусловленного способом

его (инструмента) бытия в практике общественно-музыцирования, типовыми жанрами, композиторскими и исполнительскими стилями, в совокупности, которые хранятся в памяти инструмента как артефакта культуры и возрождаются в конкретных композициях и их интерпретациях» [5, 5];

– «звучащий образ инструмента может быть определен как индивидуальный стилистический ракурс в ощущении выразительных возможностей музыкального инструмента: тембральных, динамических, регистровых характеристик и связанной с ними художественной семантики» [9, 232].

Приведенные цитаты объединяет важный момент, а именно признание взаимообусловленности органологии инструмента и мышления музыканта. В следствии этого, развитие, к примеру, гитарного искусства может быть представлено как история трансформаций трехуровневой системы, представленной фигурами Мастера-изготовителя, работающего над преобразованием конструкции инструмента, Мастера-исполнителя, «отвечающего» за усовершенствование техники игры на нем и, наконец, Мастера-композитора, чья функция в искусстве – фиксация образа мира определенно-исторического периода. Следовательно, «образ инструмента» есть совокупное его качество, отложившееся в памяти культуры и являющееся своеобразным аналогом музыкального произведения, «отпечатком» творческого мышления: «Инструмент как произведение не только предвосхищает феномен композиторского произведения (чисто исторически), но и дает возможность рассматривать последнее как особый идеальный инструмент, нацеленный на эффективное воздействие, на то, чтобы возвышать человека, вторично организуя (“организуя”) его» [8, 92].

Отметим, что гитара, как и любой другой инструмент, представляет собой частицу звукового мира музыки, который, в свою очередь, есть отражение того «образа мира», его символических смыслов, значения которых «... выступают не как то, что лежит перед вещами, а как то, что лежит

за обликом вещей – в познанных объективных связях предметного мира, в различных системах, в которых они только и существуют, только и раскрывают свои свойства» [6, 252].

Многим представляется, что органология гитары, камерность ее звучания существенно снижает ее выразительные способности, а, следовательно, и семантический круг предназначенных для нее произведений. Однако, это утверждение опровергается признанными мастерами гитарного искусства. Так, Лео Брауэр отмечал: «Я не чувствую в ней никаких ограничений. Это маленький оркестр, почти совершенный! Говорят, что у нее очень слабый звук. Недостаток это ее или природное качество? Для меня – второе. Она привлекает меня многообразием красок, способностью говорить о самом интимном, затаенном и многом другом. У нее есть все, кроме сильного звука» [4]. Именно таким образом трактует гитару и украинский композитор Андрей Андрушко.

Приведем краткую творческую биографию этого музыканта. А. Андрушко родился в 1976 году во Львове, где обучался по классу гитары в начале в музыкальной школе, а потом в музыкальном училище имени М. Людкевича (класс гитары В. Г. Сидоренко). Именно в училище его заинтересованность в композиторской деятельности встретила как педагогическую поддержку (А. Андрушко обучался также в классе профессора М. Лемишка), так, и, что очень важно – признание публики. В частности, в 1999 году А. Андрушко стал победителем всеукраинского конкурса «Новые имена Украины». Возможно, эта победа стала именно тем фактором, который окончательно определил выбор творческого пути музыканта, которому посчастливилось обучаться композиции во Львовской национальной музыкальной академии имени Н. Лысенка в классе корифея украинской музыки Мирослава Скорики. Возможно, именно влияние выдающегося Мастера, вошедшего в мировую музыкальную историю как представитель неофольклорной волны 60-х годов прошлого столетия, определило тот

факт, что в творчестве А. Андрушко важное место занимают ритмоинтонационные комплексы украинского фольклора.

В качестве примера приведем авторскую фантазию для двух гитар на тему украинской щедривки «Чи дома, дома пан господар». Отметим, что первоисточник – это фактически, трехзвучная попевка, некоторое ритмическое разнообразие произнесения которой определяется текстом. Щедривки входят в круг обрядовых песен, исполняемых на святочные праздники с 7 по 19 января и связанных с семейным бытом, временем, когда вся семья собирается вместе, а пришедшие гости желают хозяевам дома благополучия и счастья на весь последующий год. Это атмосфера, уюта, тепла, дружественных отношений удивительно тонко и, практически, визуально, передана в фантазии А. Андрушко [3]. Вместе с тем, авторское определение жанра произведения – фантазия – говорит о том, что целью композитора была не просто обработка фольклорного материала, а именно творческое его переосмысление.

Можно предположить, что основным стимулом музыкальной идеи Фантазии стал тот факт, что на Западной Украине до сих пор живы традиции народных праздников и обрядовые песни естественным образом вписываются в звуковой ландшафт современного Львова. Именно это становится вектором, определяющим драматургию произведения, которое с развитием все более насыщается современным звучанием за счет использования приемов игры на гитаре – медленное глиссандо по всей длине струны с использованием слайдера (как на слайд-гитаре), подтягивание струны на протяжении такта с колебанием звуковысотности в пределах полутона «Н – Аis», прием розгеадо по басовым струнам с глушением этих струн пальцами левой руки (недожимая их до грифа), удар по деке большим пальцем. Великолепны также композиторские находки в выстраивании драматургии фантазии: синкопированные флажолетные мотивы на фоне повторяющегося мотива попевки щедривки,

применение переменного размера (3/4, 4/4, 7/8), энергичные аккордовые ритмические сбивки.

Таким образом, перед нами возникает не картинка из прошлого, а зарисовка современного быта, в котором актуализируется музыкальное наследие украинского народа. Отметим, что обращение к украинской тематике не является единственным в наследии композитора. В частности, можно вспомнить о «Фантазии в гуцульском стиле» и «Повести про горы». Однако, этот народный образ гитары в творчестве А. Андрушко всегда органично сочетается с использованием современных техник письма и соответствующих приемов исполнительских приемов.

Необходимо отметить, что в личной беседе композитор рассказал о том, что фантазия «Чи дома, дома пан господар» является второй частью трилогии, первая часть которой – обработка щедривки «Закувала та и зозуленька» – была написана им еще в период обучения в музыкальном училище, а последняя – «Защербатала, гей, ластивонька» буквально пару лет назад. При этом, по признанию композитора, основной идеей обработки песен было стремление приблизить их звучание к современному музыкальному языку.

В целом, можно утверждать, что А. Андрушко – композитор, открытый к экспериментам, в том числе, и в области музыки так называемого третьего пласта. Конечно, это не может не оказывать влияние на авторское восприятие образа электрогитары, без которой невозможно представить себе рок-культуру. Поэтому вдумчивый исследователь без труда обнаруживает в партитурах А. Андрушко прорастание рокового образа гитары, с ее динамическими и колористическими возможностями, усилением роли ритмического плана и характерными приемами игры. Однако сам композитор формулирует эту проблему шире, говоря о том, что на его творчество сегодня влияет не столько образ электрогитары как таковой, сколько те звукоизобразительные возможности, которые представляют современные

технические средства. В частности, А. Андрушко говорит о том, что, много занимаясь аранжировкой музыки на компьютере, он все чаще пытается воссоздать звучание виртуальных инструментов компьютерных программ на акустической гитаре.

Еще одной доминантной чертой стиля музыкального творчества А. Андрушко, унаследованной от его учителя М. Скорика является интерес к барочным жанрам. Здесь, в частности, можно вспомнить о популярных среди украинских гитаристов двух «Партитах» для гитары соло. Как и его учитель, А. Андрушко достаточно свободно трактует жанр партиты, творчески переосмысливая как структуру цикла, так и его интонационное, семантическое наполнение. Так, в четырехчастной Партите № 1 «традиционные» Прелюдия, Фуга и Токката неожиданно дополняются лирическим центром колыбельной (в авторских указаниях – Lullaby), а оригинальность интонационного строя всех частей определяется использованием так называемого «гуцульского лада» (минор с повышенной четвертой и шестой ступенями) и использованием приемов игры, характерных для народных струнно-щипковых инструментов. Оригинально также и жанровое решение Второй партиты, состоящей также из четырех номеров – *Preludio, Fuga, Recitativo, Finale*.

В качестве примера того, как трактуется композитором А. Андрушко классический образ гитары, проанализируем «Аллеманду», доступную в авторском исполнении (Отметим, что в авторском исполнении доступным лишь некоторые из произведений А. Андрушко, что, на наш взгляд может быть объяснено тем, что концентрация на композиторском творчестве не позволяет музыканту уделять должное времени исполнительской работе) [1]. Интересно, что ноты этого произведения выложены автором на сайте «Musiconeo» в паре с Прелюдией. В таком сочетании еще более очевидной становится ориентация на барочное искусство, с характерным интересом к разработке так называемых малых циклов. Хотя тот факт, что сам композитор исполняет Аллеманду как отдельное произведение, может го-

ворить и том, что объединение этих опусов в один сборник не столько концептуальное, сколько ситуативное. В сопроводительном тексте А. Андрушко так объясняет идею создания Прелюдии и Аллеманды: «Однажды, просматривая свои старые ноты, я наткнулся на действительно замечательную аккордовую последовательность в барочном стиле, которую я написал, еще будучи студентом училища. С одной стороны, я всегда хотел написать произведение в стиле И. С. Баха; с другой – мне было жаль оставлять эти аккорды навсегда лежать под слоем пыли. Поэтому я решил дать им шанс. Несколько дней упорного труда и несколько удачных композиторских приемов и получилась вполне презентабельная полифоническая работа, наверное, с некоторым дыханием современности» [2].

Здесь перед нами абсолютно иной образ гитары, определим его как классический или академический, что, безусловно, отвечает намерению автора – стилизации барочной музыки. Налет же современности, о котором пишет А. Андрушко, на наш взгляд, проявляется исключительно в гармоническом плане, не затрагивая ни метроритмической сферы, ни приемов игры.

Отметим, что, как и многие композиторы, пишущие для гитары, А. Андрушко работает в ансамблевых жанрах. В частности, можно вспомнить о программных квартетах «Гуцульская вечеринка» и «Путь к письменности», изучение трактовки образа гитары в которых составляет перспективы предложенного исследования.

Выводы. Подытоживая, можно сделать вывод о том, что композиторское мышление А. Андрушко во многом определяется его первой музыкальной специальностью – обучением в классе гитары, через звуковую специфику которой он и сегодня реализует свое мироощущение. При этом композитор не ограничивает себя рамками классического образа инструмента, а активно экспериментирует, синтезируя приемы организации гитарной фактуры, характерные для иных образов инструмента – фольклорного и рокового.

Эта открытость к поиску новых решений и работе с жанровыми моделями предыдущих эпох позволяет определить А. Андрушко как представителя львовской композиторской школы и, в частности, Мирослава Скорика.

Список литературы:

1. Andrushko A. Allemanda. Retrieved from: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gRbRAZFNDko>
2. Andrushko A. Prelude and Allemande for Guitar. Retrieved from: URL: https://www.musicaneo.com/sheetmusic/sm-227837_prelude_and_allemande.html?fbclid=iwar3ywrxiuhytfocitach_9ytt-x5f48e59nlhvksrurf3vcmsqmk5rze8
3. Andrushko A. «Chi doma, doma pan gospodar». Retrieved from: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NJbf1Ijxcfg>
4. Brauer L. Razmyshleniya o gitare i mire maestro Leo Brauera. Retrieved from: URL: http://teslov-music.ru/guitar_articles_htm/guitar_articles_14_brower.htm
5. Zherzdev O. V. Specifika fakturi u muzici dlya shesti strunnoy (klasichnoy) gitari solo. (Avtoref. dis. kand. mistctvoznastva. – Harkiv. nac. un-t mistectv im. I. P. Kotlyarevs'kogo. – Harkiv, 18. 2011.
6. Leont'ev A. Izbrannye psihologicheskie proizvedeniya. – Moskva, 1983. – С. 251–261.
7. Mihajlov M. Stil' v muzyke. Issledovanie. – Leningrad: Muzyka, 1981. – 264 с.
8. Nazajkinskij E. V. Stil' i zhanr v muzyke: ucheb. posobie. – Moskva: VLADOS, 2003. – 248 с.
9. Suhlenko I. Yu. «Zvuchashchij obraz» fortepiano Vladimira Gorovica. Tradicii i novacii v vysshem arhitekturno-hudozhestvennom obrazovanii: sb. nauch. tr. Harkiv. gos. akademiya dizajna i mistectv – Har'kov, 1, 2010. – С. 228–232.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-126-129>

*Ovsyannikova-Trel Alexandra Andreevna,
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor
of Department of History of Music and Musical Ethnography,
Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy, Odessa, Ukraine
E-mail: alextrell1973@gmail.com*

“NEW SIMPLICITY” AS A STYLISTIC INTENTION OF THE COMPOSER’S WORK OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY (GERMAN EXPERIENCE)

Abstract. The article identifies the leading individual and creative attitudes of German composers of the second half of the twentieth century, representing the “new simplicity” as a style of European musical art. The indicated stylistic guidelines relevant to the academic environment of German music of the last third of the twentieth century (connection with tradition, rejection of the rational-technological principle of creating a musical composition, emotional meaning of musical expression) are considered as the main characteristics of “new simplicity”.

Keywords: “new simplicity”, German composers, stylistic trend, stylistic concept, musical composition, tradition, musical expression.

*Овсянникова-Трель Александра Андреевна,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории музыки и музыкальной этнографии
Одесской национальной музыкальной академии
им. А. В. Неждановой, Одесса, Украина
E-mail: alextrell1973@gmail.com*

«НОВАЯ ПРОСТОТА» КАК СТИЛЕВАЯ ИНТЕНЦИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (НЕМЕЦКИЙ ОПЫТ)

Аннотация. В статье определяются ведущие индивидуально-творческие установки немецких композиторов второй половины XX века, представляющих «новую простоту» как стилевое европейского музыкального искусства. Обозначенные стилевые ориентиры, актуальные для академической среды немецкой музыки последней трети XX века (связь с традицией, отказ рационально-технологического принципа создания музыкальной композиции, эмоциональный смысл музыкального выражения), рассматриваются в качестве основных характеристик «новой простоты» как интенции композиторского творчества.

Ключевые слова: «новая простота», немецкие композиторы, стилевая тенденция, стилевая концепция, музыкальная композиция, традиция, музыкальное выражение.

Идеи «новой простоты», провозглашённые в 1970–80-х гг. в западном музыкальном академизме (преимущественно немецком) отражали стремление вернуть утраченные смыслы и возможности музыкального языка путём «смены интеллектуального и структурного принципа, определяющих суть композиции, на эмоциональный» [3, 324]), что выразилось в характерном определении этой тенденции как «новая искренность», суть которой заключалась в реабилитации лирико-исповедального дискурса композиторского творчества.

Возникновение этого стремления обусловлено объективными причинами развития европейского музыкального искусства XX столетия, испытавшего радикальный разрыв с традициями не только художественно-эстетического порядка, но и философско-мировоззренческими, что породило закономерный для своего времени «антропологический запрос» (в формулировке В. Мартынова [1]), связанный с потребностями эмоционального переживания музыки и смысловой определённости её интонационного словаря. Сущность этого запроса, обращённая, с одной стороны, к человеческому фактору, с другой же, к онтологическим основаниям музыкального искусства вообще – вызвала к жизни весьма широкий понятийный комплекс, связанный со стилевыми характеристиками новой простоты: «новая искренность», «неоромантизм», «новая субъективность», «новая консонантная музыка», «неоканоническая стилистика», «наивный стиль», «слабый стиль», «сакральный минимализм» «концептуальный минимализм» и т.п.

В Германии идеи «новой простоты» были инициированы творчеством таких композиторов как Ханс-Юрген фон Бозе, Ханс-Кристиан фон Дадельсен, Детлев Мюллер-Сименс, Вольфганг фон Швайниц, Ульрих Штранц, Манфред Троян и Вольфганг Рим. Их творческие установки отрицали интеллектуально-рационалистические методы музыкальной композиции и были связаны преимущественно с поисками того музыкального

языка, который был бы носителем эмоционального смысла музыкального выражения и выступил достойной альтернативой философско-эстетической концепции «новой музыки» послевоенного авангарда. Предлагая вернуться к прошлому музыкального искусства в лице классико-романтической стилевой парадигмы, эти композиторы сознательно дистанцировались от сложности серийной и пост-серийной музыки с её декларативным «запретом на консонанс», и, соответственно, отказом тональности и мелодической выразительности. В 1974 году Ханс-Юрген фон Бозе высказал мнение относительно исторической исчерпанности экспериментов с музыкальным языком как основной идеи композиторской практики в русле авангардистского мышления, которое часто рассматривается зарубежными исследователями в качестве манифеста «новой простоты»: «Эксперименты с материалом сделали свое дело; главным сейчас является желание выражения, которое положит конец материальному фетишизму» [8, 132]. По выражению А. Раймана «<...> растущему страху навязчивого контроля технологической логики было предложено человеческое выражение, простое или сложное [6, 25].

Несмотря на чётко обозначенный курс движения «от сложного – к простому», указанные композиторы, которых традиционно объединяют в группу, объединённую общей стилевой концепцией музыкального искусства, каждый по-своему интерпретировали возможности и смысл упрощения музыкального языка и не стремились к формированию четких представлений о специфических стилевых свойствах «новой простоты». Именно поэтому понятным становится критическое отношение к этому новому направлению композиторской практики одного из самых авторитетных представителей истории и философии музыки XX ст. К. Дальхауза, который обвинял представителей «новой простоты» в отсутствии теоретического обоснования стиля «новой искренности» или «нового

романтизма» (синонимы «новой простоты», которые были распространены в западной музыкальной критике 1970–1990 гг.) [4].

В 1979 году немецкий композитор А. Райман опубликовал свой взгляд на «новую простоту», в котором в общем плане были систематизированы ключевые принципы новой тенденции творчества немецких композиторов. Среди них были определены: «восстановление связи с традицией, то есть её сознательное возрождение, которое теперь сформулировано в беспрецедентном масштабе; вера в музыку как средство непосредственного выражения, далёкого от романтического внутреннего противоречия; уверенность в необходимости снова следовать своим собственным чувствам и инстинктам; достижение новых форм посредством возвращения к старым формам через развитие их художественного потенциала» [6, 25]. Также А. Райман перечисляет некоторые приёмы композиторской техники, формирующие достаточно конкретные представления о стилистике «новой простоты»: «принцип мелодического изобретения, возрождение логично упорядоченного фактурного поля; инстинктивный ритмический пульс и метрика; широкие гармонические ассоциации, в которых воплощается переосмысление тональности (правда, далекое от замкнутых традиционных структур) [6, 25]. Композитор также отмечает такую особенность развития творчества представителей «новой простоты» как разнообразие индивидуально-художественных идей, присущих каждому из композиторов: «<...> используя личную пронизательность, эти композиторы извлекли из традиции источник инновационных звуковых миров», – утверждает он [6, 27].

В. Рим, который часто упоминается как один из основателей «новой простоты», но при этом сам не идентифицирует себя с ней, считал, что основной идеей нового направления композиторского творчества стало возвращение к музыкальной выразительности прошлых эпох, основанной

на эмоциональной природе музыки. Основным качеством музыки представителей «новой простоты» В. Рим считал «<...> наличие более ясного и более спонтанного эмоционального элемента» и отсутствие «<...> конструктивистского понимания музыкальной композиции, что характерно для любой другой современной музыки» [5, 191–192]. Однако спустя годы В. Рим отказался от понятия «новой простоты» как того, что определяло бы стилевую принадлежность его творчества, считая его бесполезным и ограничивающим творческую свободу [7, 49–50].

Ханс-Юрген фон Бозе, один из самых первых представителей «новой простоты» в Германии, в своих лекциях о современной музыке, декларируя художественно-эстетические принципы своего творчества в контексте стилевых ориентиров его единомышленников, утверждал, что он далек от музыки, которая «<...> благосклонна доктрине прогресса через материал и технику» [8, 208]. Он выражал сожаление по поводу утраченной красоты и содержания музыкального искусства, и желание писать понятную и лаконичную музыку. Этим, вероятно, и объясняется закрепившееся в музыкальной критике Германии понятие «неоромантизма», часто применяемое к течению «новой простоты».

Исходя из приведённых соображений немецких композиторов, основным фактором формирования нового стилевого вектора композиторского творчества стало признание кризиса музыкального искусства, развивавшегося в рамках авангардной художественно-эстетической парадигмы. В условиях осознания опасности «игры в усложнение» [2, 127], заявившей о себе в общеевропейских масштабах, складывалась новая музыкально-эстетическая концепция «простой» музыки (которая часто расценивалась её создателями как «радикально новая» по отношению к «новой» музыке авангарда-поставангарда) и принципиально иное понимание статуса композитора в академическом музыкальном искусстве.

Список литературы:

1. Interv'yu s Vladimirom Martynovym. Kino TV. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TIAsRzGfBs4>
2. Korchova O. Muzichnij modernizm yak terra cognita: monografiya. – Kiiiv. Muzichna Ukraïna, 2020. – 490 s.
3. Ruchkina N. «Novaya prostota» v muzykal'nom iskusstve HH-nachala HHI veka. Observatoriya kul'tury. – Moskva, 2017. – T. 14. – № 3. – S. 322–329.
4. Dalhaus C. (1978/1991). Du simple, du beau et purement beau. In *Harmoniques* n°8/9, novembre 1991: *Musique recherche théorie*. Retrieved from: URL: <http://articles.ircam.fr/textes/Dahlhaus91a/index.html>
5. Evarts J. Seminar at the Aspen Institute Berlin: The New Simplicity in Contemporary Music. June 13th to 16th, 1977. *The World of Music* 19, – No. ¾. – P. 190–194.
6. Reimann A. Salut für die junge Avantgarde. *Neue Zeitschrift für Musik*, 1997. – 140(1). – P. 23–38.
7. Rihm W. Entretien avec Wolfgang Korb: tradition et authenticité (B. Renner, Trans.). In *Harmoniques*, 1990. – 7. – P. 36–57.
8. Williams A. *Music in Germany since 1968*. Cambridge University Press, 2013. – 290 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-130-134>

*Kharenko Alina Alekseevna,
Post-graduate student of the Department of Interpretation
and Analysis of Music Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky
University of Arts, Kharkiv, Ukraine
E-mail: alinakharenko1991@gmail.com*

COMPARATIVE INTERPRETATION IN JAZZOLGY: AUTHOR'S VERSIONS OF "UKRAINIAN JAZZ ROUND DANCES" BY S. DAVYDOV

Abstract. The article is devoted to the problems of musical interpretation in the field of jazz music. As a result of a comparative analysis of two interpretations of the author's jazz work, the distinctive features of the improvisational component, tonal-harmonic development, texture, and form of composition were revealed.

Keywords: jazz, interpretation, improvisation, comparative analysis, jazz creativity of S. Davydov.

*Харенко Алина Алексеевна,
Аспирантка кафедры интерпретологии и анализа музыки
Харьковского национального университета искусств
имени И. П. Котляревского, Харьков, Украина
E-mail: alinakharenko1991@gmail.com*

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ДЖАЗОЛОГИИ: АВТОРСКИЕ ВЕРСИИ «UKRAINIAN JAZZ ROUND DANCES» С. ДАВЫДОВА

Аннотация. Статья посвящена проблемам музыкальной интерпретации в сфере джазовой музыки. В результате сравнительного анализа двух интерпретаций авторского джазового произведения, выявлены отличительные особенности, касающиеся импровизационной составляющей, тонально-гармонического развития, фактуры, формы композиции.

Ключевые слова: джаз, интерпретация, импровизация, сравнительный анализ, джазовое творчество С. Давыдова.

Джаз – одно из самых значительных и самобытных явлений в музыке XX века. В сравнительно небольшой по времени истории джаза можно обнаружить модель общей эволюции музыкальной культуры от фольклора к профессиональному искусству. И академическая, и джазовая музыка, начав с одной точки, устно-импровизационной

традиции, прошли стадии полифонии, «золотую эру» классического периода, испытали влияние романтизма, симфонизма, оба прошли неоклассический и неоромантический периоды искусства XX века. Всего за первые пятьдесят лет своего существования джаз в предельно сжатой форме повторил путь европейской музыки десяти веков

[7, 3]. Тем не менее, если в академическом музыкознании установилась единая терминологическая база и во многом выработаны общие концепции к анализу ее структурных составляющих, то ситуация в джазологии пока не может похвастаться подобной однозначностью. Среди исследований джазового искусства преобладают, с одной стороны, работы технологического плана (изучение ладогармонических параметров, ритма, инструментовки), с другой – вопросы историографии и стилеобразования. В современной мировой джазологии, к сожалению, до сих пор не разработана методология критической оценки музыки.

Говоря о джазе, как о самобытном музыкально-творческом виде искусства, мы имеем в виду и его специфическую систему понятий и терминов. Так, в отличие от академической музыки, основанной в рамках триады «композитор – исполнитель – слушатель», джазовое творчество следует рассматривать в другой системе, учитывая его импровизационную составляющую: «импровизатор-автор – импровизатор-исполнитель» [2, 69]. В связи с этим понятие «интерпретация» в джазе требует деликатного и дифференцированного подхода.

Исследователи, обращающиеся к теме философского осмысления музыкальной интерпретации (Е. Гуренко, Н. Корыхалова, Т. Чередниченко), заложили основные направления и в украинском музыковедении (В. Москаленко, Л. Шаповалова, Е. Маркова, И. Полусмяк, О. Катрич, О. Палатюк, Л. Опарик, Ю. Николаевская) [7, 3]. В данных трудах вопрос исполнительского творчества изучается в контексте звукового воплощения нотных текстов, зафиксированных композиторами. Музыкант-интерпретатор, опираясь на формообразующие ресурсы произведения, переходит к поиску и апробации его выразительных возможностей [5, 12]. Однако, говоря о джазовом искусстве, главной детерминантой которого является импровизационность, интерпретацию необходимо рассматривать в более широком смысле – не только как трактовку

композиторских идей в исполнительском творчестве, но и как трактовку личных художественных замыслов самого импровизатора.

Изучая проблемы интерпретации в сфере фортепианного джазового творчества, С. Давыдов дает определение понятию «джазовая импровизация» – «...это свободная художественная интерпретация образа исходной темы, коррелируемая с трактовкой личных музыкальных идей (предварительных и сиюминутных)» [2, С. 73]. Д. Амирова отмечает, что джазовую интерпретацию можно рассматривать как одно из уникальных направлений в музыкальном искусстве, которое затрагивает не только музыкальную сферу, но и психологию, интеллектуальный уровень, воспитание, исполнительский опыт, мастерство, умение мыслить и анализировать, входить в контакт со слушателем, находя нужные средства музыкальной выразительности для достижения поставленной цели [1].

Как правило, сравнительная интерпретация в джазологии базируется на анализе одного исходного тематизма, исполняемого различными музыкантами. Редким для научного постижения является типичное для джаза явление, когда импровизатор выражает свою творческую индивидуальность по отношению к собственному произведению, интерпретируя самого себя. Такая «авторизованная» импровизаторская интерпретация представляет особый научный интерес и ценность.

Обращаясь к истории музыкального искусства, мы наблюдаем совмещение специальностей композитора и исполнителя еще в XVIII столетии: практически все выдающиеся музыканты – И. Бах, Г. Гендель, Ф. Куперен, Ж. Рамо, Д. Скарлатти, В. Моцарт, Л. Бетховен и другие – с одинаковым блеском проявляли себя и в той, и в другой сфере творчества. Позже такое сочетание встречается достаточно реже: в музыкальной практике наблюдается раздельное существование «чистых» композиторов, не выступающих в концертах, и «чистых» исполнителей, занимающихся

исключительно публичным интерпретированием чужих сочинений [4, 6].

Изучая феномен авторского импровизационного творчества в современном музыкальном исполнении, остановимся на творчестве джазового пианиста, композитора, аранжировщика Сергея Давыдова, личность которого является одной из знаковых в истории профессионального джаза в Украине.

Инновационность творчества С. Давыдова проявляется в импровизационном процессе – пианист подчиняет систему джазовых средств музицирования индивидуальному стилю композиторского плана. Основными принципами его творческого метода мышления являются: склонность к синтезу джазовой и академической систем музицирования, полифонизация, полифункциональность фактурного изложения музыкального текста, ориентация на сонатное мышление. Пианист участвует в джазовых ансамблях, а также выступает с сольными концертами, где композиторско-импровизаторская интерпретация приобретает полную свободу.

Среди многочисленных альбомов авторской музыки С. Давыдова, особый научный интерес составляет диск «Ukrainian Jazz Round Dances» (2006), появление которого свидетельствует о развернутом творческом индивидуальном мышлении, которое в контексте камерного творчества приобрело уникальный музыкальный язык, в основе которого сочетание джазовой стилистики с опорой на эстетику фольклора Украины. Альбом состоит из одиннадцати контрастных композиций, четыре из которых имеют название «Хоровод» что, во-первых, дает основание говорить о цикле в цикле (аргументируя специфическую программность, пианист указывал на внутреннее ощущение движения по кругу). Во-вторых, расположение этих композиций является проявлением своеобразной интрамузыкальной программности, поскольку их нумерация связана с использованием соответствующих метрорит-

мических показателей. Так, «Хоровод № 3: Вальс для Ирины» написан в размере 3/4, «Хоровод № 4: Воз с квадратными колесами» – 4/4, «Хоровод № 5» – 5/4, «Хоровод № 6» – 6/4.

В данном исследовании приведен сравнительный анализ интерпретаций одного из произведений альбома – «Хоровод № 3: Вальс для Ирины». Нашей целью является сравнение его звучания в двух версиях: в студийной записи в исполнении квартета (С. Давыдов фортепиано, А. Рукомойников – сопрано-саксофон, Л. Хайсман – бас-гитара, Е. Селезнев – барабаны) и в дуэте С. Давыдов (фортепиано) и А. Рукомойников (сопрано-саксофон) в рамках концертного филармонического выступления. Важной составляющей является временной промежуток между данными выступлениями – 12 лет. Следует отметить, что мы сосредоточились на интерпретации сольных партий пианиста, поскольку нас интересуют в первую очередь авторские версии представленного произведения.

Анализируя жанровые истоки главной темы, мы обнаружили, что от украинского музыкального фольклора она вобрала кантиленный мелодизм, соответствующие ладово-гармонические обороты (созвучные с коломыйками и щедривками), плавность голосоведения, подголосочно-полифоническую фактуру, умеренный темп, ритмику плавного, спокойного типа. Выбранный автором жанр джаз-вальса придает произведению своеобразие танцевальности и полетности. Переакцентирование, тернарность ритмических пропорций, усложненная аккордика в аккомпанементе и импровизационная подача музыкального материала все же указывают на джазовую стилистику произведения. К тому же, в концепции записи, удачно использованы тембровые качества сопрано-саксофона, исполняющего основную тему и придающего звучанию кристальной прозрачности и нежности.

Итак, в первом исполнении «Хоровод № 3: Вальс для Ирины» квартет ориентируется на

оформление музыкальной ткани в русле джазового мейнстрима. Имеется в виду общепринятый в джазовом искусстве способ импровизационного музицирования, основанный на вариационном развитии [6, 197]. После вступления и изложения основной темы следуют поочередные импровизации в партии сопрано-саксофона, фортепиано и баса, далее – репризное проведение темы.

Анализируя фортепианную импровизацию в интерпретации автора, укажем на соблюдение основных архитектурных параметров, логики ладогармонических связей и ориентацию на жанрово-стилистическую специфику джаз-вальса, заложенных в первоначальном тематическом комплексе. Импровизация С. Давыдова в данном случае оформляется в соответствующем фактурном решении, в котором господствуют однопольные мелодические фразы на фоне разреженной структуры аккомпанемента, выраженной только одиночными аккордами и двухголосными созвучиями. А в контексте дуэтного исполнения – солисты позволяют себе большую свободу в своих импровизациях.

Нами проанализировано исполнение «Хоровода № 3» на основе видео-записи концерта «Александр Рукотойников и Сергей Давыдов в кругу друзей», который состоялся в Национальной филармонии Украины 11 ноября 2018 года в г. Киев [3]. Сольная импровизация С. Давыдова представляет собой свободно трактуемую сонатность, усложняя тем самым традиционную структуру джазовой импровизации. Кстати, с такой трактовкой согласен сам автор композиции. Можно различить экспозиционный, разработочный и репризный разделы. Большое значение в данном случае имеет контраст с темой, с одной стороны, которая уже претерпела трансформации в импровизации саксофона, с другой – внутренний контраст между фактурными планами и в жанровой окраске. Пианист в данном случае демонстрирует синтез академической и джазовой традиции, в котором рождается уникальная драматургическая фабула. Так, в экспозиционном разделе, С. Давыдов использует

прием имитации и подголосочной полифонии со смещением метрических акцентов. Разработочный раздел включает в себя многие приемы сонатной разработки: мотивное развитие, череду тональных отклонений, виртуозное изложение (пассажное и октавно-аккордовое). В репризном разделе развитие продолжается, что приводит к утверждению нового образно-фактурного качества тематизма на высшей кульминационной точке драматургической «спирали» (в духе традиций П. Чайковского и С. Рахманинова). Хотя импровизационный процесс развивается свободно и разнопланово, общая логика достаточно целенаправлена. Мастерское преобразование фактуры свидетельствует о роли виртуозности в импровизационном процессе.

Итак, джазовое творчество подразумевает искусство интерпретации в тесной связи с явлением импровизации. Импровизация демонстрирует не столько результат, а сколько процесс создания музыки, что обеспечивает особую привлекательность выступлениям джазовых музыкантов, которые в данном случае добиваются максимальной индивидуализации и своеобразия интерпретированного текста.

В процессе исследования установлено, что в зависимости от ансамблевого состава (инструментария или количества участников), коммуникативных условий (концертный зал или студийная запись), джазовый интерпретатор может выбирать подходящий способ оформления своих импровизаций. На основе сравнительного анализа двух различных авторских интерпретаций выдающегося украинского джазового пианиста-композитора С. Давыдова, мы определили, что в условиях квартета импровизация в партии фортепиано представлена в рамках традиционного изложения импровизационного музыкального текста и представляет собой однопольные мелодические построения на фоне прозрачной структуры аккомпанемента. В то время, как в дуэтном исполнении, импровизатор использует сонатный принцип развития тематизма и расширенный

спектр фактурного многообразия с большой степенью звуковой насыщенности.

Кроме применения полного арсенала специфических джазовых идиом, С. Давыдов внедряет в импровизацию элементы подголосочной и имитационной полифонии, отклонения и модуляции, политональные способы оформления музыкальной ткани, фактурные формулы романтического письма. Именно фортепианная фактура, которая объединяет ладогармоническое развитие и ритмическую изобретательность, играет в данном случае главную роль и способ-

ствует реализации драматургического напряжения, формируя четкий семантический контекст всей композиции.

Подытоживая все вышесказанное, можно сделать вывод, что данный опыт сравнительной интерпретации в джазологии является весьма перспективным, поскольку свободно-направленный импровизационный процесс в джазе не предусматривает дискретности, а напротив, являет собой своеобразный симбиоз композиторской, исполнительской и импровизационной функций творчества.

Список литературы:

1. Amirova D. Interpretaciya v dzhaze // Konservatoriya. – № 2. 2015. URL: <https://konservatoriya.az/?p=1105/> (data obrashcheniya 26.12. 2021).
2. Davydov S. Pianisticheskie fakturnye komplekсы kak istochnik i sredstvo hudozhestvennoj interpretacii // Yuzhno-Ros. muz. al'manah: nauch. zhurn. – Rostov n/D., 2014. –№ 3(16). –S. 69–77.
3. Davydov S. «Horovod № 3: Val's dlya Iriny» // You Tube, 1 dek. URL: (<https://www.youtube.com/watch?v=JfxggjJo-TU>) (data obrashcheniya 19.02. 20).
4. Kogan G. Izbrannye stat'i. – М.: Sov. komp, 1972. – 267 s.
5. Moskalenko V. Lekcii po muzykal'noj interpretacii: uchebnoe posobie. –К.: Klyaksa, 2012. –272 s.
6. Sardzhent U. Dzhaz: Genezis. Muzykal'nyj yazyk. Estetika / per. s angl. M. Rudkovskoj i V. Erohina. –М.: Muzyka, 1987. – 296 s.
7. Stolyar R. Dzhaz. Vvedenie v stilistiku: uchebnoe posobie. – SPb.: Izdatel'stvo «Lan'»; Izdatel'stvo «Planeta muzyki», 2015. – 112 s.
8. Timofeeva K. Porivnyal'nij analiz yak metod interpretologii (na prikladi fortepiannogo vikonavstva): avtoref. kand. dis. 17.00.03. –muzichne mistectvo. –Harkiv, HNUM im. I. P. Kotlyarevs'kogo, 2009. – 18 s.

Section 3. Restoration

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-135-139>

*Dominika Cora,
Jagiellonian University, PhD Candidate in History of Art,
MA in History of Art; Cultural Studies,
BA in Preservation of Cultural Heritage, Poland
E-mail: dominika.cora@doctoral.uj.edu.pl*

PRESERVATION, RESTORATION AND MODERNIZATION OF BAGRATI CATHEDRAL IN KUTAISI (GEORGIA) – THE PROBLEMATIC ASPECTS OF AUTHENTICITY

Abstract. Bagrati Cathedral in Kutaisi is one of the few examples of the historical heritage of medieval Georgia. In 1994 it was inscribed on the UNESCO World Heritage List. Despite of the ICOMOS decision to keep the property as a ‘permanent ruin’, the authorities of the Georgian Orthodox Church and Ministry of Culture decided to start a reconstruction and modernization works. In 2010, the UNESCO Committee inscribed the cathedral on the List of World Heritage in Danger. This decision was maintained until 2017, when church was completely removed from the heritage list because of the lack of authenticity of the historical substance.

Keywords: Bagrati Cathedral, Kutaisi, Georgia, reconstruction, modernization, restoration, authenticity.

Kutaisi is a city in the Imereti region, in the western part of Georgia. The Cathedral of the Dormition is more commonly known as a Bagrati Cathedral, because of Bagrat III (c. 960–1014) [1, 86]. It is located on the Ukimerioni hill, near the Rioni River in the northern part of the city [2, 18]. Construction of the church began in the second half of the tenth century and was consecrated in 1003. It is a triconch and cross-domed building, with three-apse termination in eastern part. Porticos and galleries were successively added before the end of the first half of the eleventh century [4, 255]. For several centuries, the cathedral fulfilled its religious role, until the invasion of the Seljuk Turks and destruction in 1691 [17, 3]. The second damage that had an impact on the com-

plete destruction of the city took place in 1770, when the Russians attacked the western part of Georgia [3, 2]. Due to these events, the cathedral was also destroyed [16]. The roof slopes with the tholobate dome and windows were devastated, and the rest of the structure was in danger of collapsing [4, 256].

The first attempts to save the cathedral’s structure began at the beginning of the twentieth century. In the years 1911–13 the cathedral was only partially used by the bishop of Imereti. To enable religious practice, the southern entrance to the church was turned into a chapel [3, 3]. After 1930, the state-owned company Rionhesi strengthened the walls of the ruins with supports [3, 3]. In 1952, the architect Vano Cincadze developed a new plan for the

conservation of the cathedral's walls [3, 3]. The first works were started that year by the commitment of the National Agency for Cultural Heritage Preservation in Georgia. Every part of the building's original structure has been preserved and, where possible, restored to its original place. In 1994, the damaged walls of the cathedral were partially rebuilt, and pillars were erected to support the dome in the central part of the church at the crossing of the naves. The construction work done until then was only intended to protect the ruins of the cathedral. In the same year, the International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) Committee recognized the building as authentic and entered it on the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO) World Heritage List based on criterion IV, under the number C710 [5, 53]. Moreover, most importantly, the Committee stressed that the Bagrati Cathedral should be preserved as a 'permanent ruin'.

In 2001, religious buildings in Georgia were placed under the care of the Georgian Orthodox Church (GOC) [6, 7]. A year later, the company led by the architect Vano Gremelashvili began to prepare the concept of the Orthodox Church. In 2003, Architectural Heritage Restoration Center Ltd. developed a new reconstruction plan for the building [3, 6]. The works were carried out until 2007, when the UNESCO Committee, in its report from that year, revealed dissatisfaction with the reconstructions carried out and calls for the cessation works [7, 12]. In January 2018, the President of Georgia, Mikheil Saakashvili, together with the GOC initiated the project of rebuilding the Bagrati Cathedral, justifying it with the desire to return to the Orthodox celebration in that place [7, 18].

The UNESCO Commission announced that it was not possible to reconstruct historic buildings without proper justification for the emergency. In 2010, after research by the UNESCO Mission, the site was entered on the List of World Heritage in Danger. The most susceptible part of the structure to collapse was the conch of the main apse and

most of the walls on the south-east and north-west sides with the tower. In the following years, reconstruction works were suspended. The Commission, however, indicated that the interventions carried out are irreversible, keeping the Bagrati Cathedral on the List of World Heritage in Danger [8, 40].

The project of the reconstruction of the walls, pillars and the dome at the crossing of the naves was done by Vano Gremelashvili. In 2012, another modernization was carried out. Over the next two years, contrary to the decision of the UNESCO Committee, intensive reconstruction work was processed. In 2014, the Committee expressed dissatisfaction with the reconstruction of the cathedral to date, arguing that the structure had been altered to an extent that irretrievably compromised the authenticity of the building [9, 44]. Bagrati Cathedral was preserved on the mentioned list in danger, until 2017 [10, 222].

The first and most important conservation problem is related to the historical authenticity of the building. The Committee at the 28th Session in China supplemented the 1994 Report, confirming its authenticity and presenting how to protect the church by preserving Bagrati Cathedral as a 'permanent ruin'. Throughout the period of the reconstruction works carried out by the Republic of Georgia, the UNESCO Committee opposed the renovation of the building. The argumentation of the Committee is correct, due to the provisions of the Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention: 'In relation to authenticity, the reconstruction of archaeological remains or historic buildings or districts is justifiable only in exceptional circumstances. Reconstruction is acceptable only on the basis of complete and detailed documentation and to no extent on conjecture' [11, 22]. Contrary to the decision of the UNESCO Committee and the ICOMOS organization, the National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia decided to start reconstruction works. Despite the Committee's requests to suspend the works, the structure of the building was irreparably damaged.

Architectural restorer David Khoshtaria claims that the reconstruction of the cathedral lost its authenticity [12]. On the other hand, the then Minister of Culture, Ruska Mirzikashvili, in 2012 guaranteed that any work performed would not infringe the authenticity of the building, which is a denial of the damage already done at that time. A project that additionally violated the authenticity of the building is the modernization created by the architect Andrea Bruno. The project of the second architect, Vano Gremelashvili, includes a full reconstruction of the body with a high drum, dome and roof slopes. The dome's drum was reconstructed without basic historical sources informing about its appearance in the eleventh century. The current one refers directly to the structure of the drum of the Gelati Monastery, established about hundred years later. The Committee international consultant considers that 'the incomplete structural condition of the Bagrati Cathedral is not sustainable, that it might not be feasible to reverse what has been recently built as the interventions are almost irreversible, and that a lightweight roof could be mounted on the existing concrete columns' [13, 40]. Moreover, UNESCO Committee indicated that 'any lightweight roof provides a profile for the building that is similar to what might have once existed' [13, 40]. It is worth mention that there are no scientific or artistic sources informing about the previous construction of the building. The earliest view of Bagrati Cathedral is painted by Peters Alexandr Fedorovich in around 1877 [14]. In a Report from 2004, the UNESCO Committee announced that, in accordance with mentioned Operational Guidelines, the reconstruction of historic buildings is justified only in exceptional circumstances, about which World Heritage Centre should be immediately informed [15, 222]. This provision seems to be the most appropriate in this situation due to the impossibility of reconstructing the cathedral without full historical documentation. While reconstructing the building, the architects were guessing on its original appearance.

In 2012, the aforementioned Italian architect Andrea Bruno with Restavratorebi & Co Ltd designed

a new concept for the reconstruction of the tower and matronea inside the church. For this project, he was awarded the Domus International Architecture Restoration and Conservation Award. In these innovative projects, Bruno introduced new architectural elements aimed at combining medieval architecture with modern. The new design is a reference to modern technologies due to the built lift on the north side of the building, which leads to the fully reconstructed matronea. The lift is directly adjacent to the remains of the north-west tower. It is on a quadrilateral plan and built of rectangular elements made of cast iron and glazed with irregular glass panels.

The matronea is located above the first span on the west side and over the aisles, reaching the arms of the cross. The structure is made of a similar cast iron metal, based on thick pillars supporting the roof of the building. There are divisions of the part open to the interior of the church by means of regularly placed pillars. At the bottom, it is closed with a barrier made of glass. The top-down wall of the gallery is also made of cast iron. Inside the Bagrati Cathedral there are significant differences in the quality of the stone. Visible reconstructed parts of the pillars of cast iron material connected with the preserved eleventh century remains of the columns.

The ineffective management, the complete lack of the ability to protect and preserve cultural heritage by the committee of National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia led to the violation of the authenticity and destruction of the national property of historical nature. The UNESCO Committee has unsuccessfully asked to preserve the building as a permanent ruin and to stop the reconstruction works taking place contrary to the provisions of the UNESCO convention for the protection of cultural heritage. The GOC represented by Patriarch Elijah II, together with President Mikhail Saakashvili, carried out illegal work, rebuilding the Bagrati Cathedral and following individual reasons related to the desire to restore the medieval building by the Georgian authorities is justified due to the fact that the church is

the main attraction of Kutaisi, which at the same time has become its symbol. At the same time, the position of the authorities of the GOC could be understood, because they wanted to restore the cathedral's sacred function. In the light of the law, however, the reconstruction of the cathedral is not possible in the abovementioned case. An additional argument is the modernization that disrupts the visual perception of the object and loses its artistic and historical value.

The most important problem is the political situation because the change of the political system in Georgia after 1991 'resulted not only in rebuilding the country but also in the search for a national identity and religious intensification' [17, 7]. Since Georgian independence a number of churches and monasteries, as well as entire city centers have been restored and revitalized at a rapid pace. The completed restorations to date have places different methods, with the influence of the state, the church and architectural historians.

As Michael Long mentioned 'This conflict is revealed most prominently in the recently completed reconstruction of Bagrati Cathedral, which is in many ways a special case in regard to internationally recognized preservation and restoration principles' [18, 670]. The new boundaries exclude Bagrati Cathedral, which has undergone major reconstruction detrimental to its integrity and authenticity. The reconstruction and modernization undoubtedly contributed to the loss of the mentioned authenticity of the historical substance. The Georgian authorities and the Georgian Orthodox Church have not followed the UNESCO Committee recommendations since 1994, when the church was entered on the World Heritage List. Due to the lack of measures that could not only prevent the collapse of building construction, but also the entry of the Bagrati Cathedral on the List of The World Heritage in Danger, the UNESCO Committee finally removed Bagrati Cathedral from the heritage list in 2017 [19, 36].

References:

1. Lang D. M. *The Georgians*, – Vol. 51. – London, 1966.
2. International Council on Monuments and Sites, Advisory Body Evaluation UNESCO, Bagrati Cathedral and Gelati Monastery, – Paris, 1994.
3. National Agency for Cultural Heritage Preservation of Georgia, Bagrati Cathedral 1003–2012. Tbilisi 2012.
4. Sz. J. Asonovich Amiranashvili, *Georgian Art*, – Tbilisi, 1968.
5. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, World Heritage Committee, – Thailand, 1994.
6. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Report on the joint World Heritage Centre / ICOMOS reactive monitoring mission to Bagrati Cathedral and Gelati Monastery, – Paris, 2012.
7. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, World Heritage Committee, Christchurch, 2007.
8. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Establishment of the World Heritage List in Danger (Retained Properties), – Paris, 2011.
9. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Bagrati Cathedral and Gelati Monastery (Georgia), Phnom Penh, 2013.
10. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Update of the List of World Heritage in Danger (retained properties), Phnom Penh, 2013.
11. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention, II.E Integrity and/or authenticity, World Heritage Centre, Paris, July, 2012. WHS. 12/01.
12. Gotsiridze V. Restoration Threatens Georgian Medieval Masterpiece, "Georgian Daily", 2.01.2012.

13. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Convention Concerning the Protection of The World Cultural and Natural Heritage, Bagrati Cathedral and Gelati Monastery, Paris, Thirty-fifth session, 19–29 June, 2011. Europe and North America, 29 Bagrati Cathedral and Gelati Monastery (Georgia) (C710), Decision 35 COM 7A.29.
14. Artcyclopedia, Петерс Александр Федорович. URL: http://www.artcyclopedia.ru/peters_aleksandr_fedorovich.htm/ (12.10.2016).
15. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Update of the List of World Heritage in Danger (Retained Properties), Phnom Penh, 2013.
16. Sewerow N. P., Pamiatniki Gruzinksowo Zodzestwa. – Moscow, 1947.
17. Swiechowski Z. Reconstruction of Bagrati Cathedral in Kutaisi (Georgia) as a Contribution to the Issue of Reconstruction, 'Architectus', – 1(45). 2016. – P. 3–6.
18. Long M. Collaboration, Confrontation and Controversy: the Politics of Monument Restoration in Georgia and the Case of Bagrati Cathedral, 'Nationalities Papers', – Vol. 45. – No. 4. 2017. – P. 669–686.
19. United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Convention Concerning the Protection of The World Cultural and Natural Heritage, Krakow, Forty-first session, 2–12 July, 2017. Bagrati Cathedral and Gelati Monastery, – 36 p.

Section 4. Theatre arts

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-140-142>

*Djuldikarayeva Khatira Tastemirovna,
Docent of Uzbek State Institute of Art and Culture, Uzbekistan
E-mail: jahongir.80@mail.ru*

ISSUES OF STAGE SPEECH IN THE PROCESS OF SPIRITUAL DEVELOPMENT

Abstract. This article provides information about the role of stage speech in the spiritual development of society, its socio-cultural significance, the history of the development of science, the scientific and creative activities of teachers who created the methodology of science.

Keywords: spirituality, literature, culture, art, director, actor, stage speech, word art.

The issues of spiritual development and aesthetic education set to our people and society as a national task are reflected in the Action Strategy developed under the leadership of President Shavkat Mirziyoyev and are being consistently implemented [1]. In this regard, raising the morale of our people, educating the hearts and minds of young people in the spirit of harmony of national and universal values, bringing them up with modern knowledge and skills, comprehensively mature, both physically and spiritually, has become one of the key tasks of today's spiritual and cultural reforms.

Just as there are many aspects of spirituality, there are many forms, means, and aspects of spiritual education. Young people, especially those who are growing up in a world of colorful emotions and concepts, various attractive ideas and ideologies, will quickly succumb to all these influences. Their spirituality will be multifaceted accordingly. This requires a thorough study of the spirituality of young people in all respects, and on this basis to work carefully with knowledge.

The importance of the art of speech, the culture of communication, like all artistic factors in the formation of the spirituality of young people is incomparable. Beautiful speech, full delivery of thought is in its

place a sign of maturity and culture, the appearance of the inner thought or idea is the birth of the word, its artistic and expressive performance is the main foundation of the science called direct stage speech.

The content of the word in its place determines the level of knowledge and worldview of the speaker, melody, eloquence, expressiveness, expressiveness indicate the spiritual and artistic world of the speaker, the skill of performance.

The level of development of a society can be determined from the way people speak, the culture of treating each other (positively or negatively), what books they read and how they dress, but a society with beautiful speech and sincerity is a spiritually developed society [5, 230].

The issue of language and culture has long been one of the most topical issues. Because through language, the character, manners, spirituality, culture of each nation, as well as its place as a nation, were known. That is why our great ancestor Yusuf Khas Hajib said, "The beginning of etiquette is language". "The great Navoi wrote "Khamsa" in this language and rose the level of this language not in vain. As Master Navoi said, "Attention to the language is attention to

the people.” This means that each of us must pay attention to our mother tongue, respect it, and bring to the next generation our delicate and delicate language in all its beauty. This work is the most sacred duty of today’s generation before the next generation [3, 3].

The status of the Uzbek language, speech culture, word art and its development is a social issue, which has now risen to the level of state policy. In particular, on October 21, 2019, President Sh. Mirziyoyev signed a decree “On measures to radically increase the prestige and status of the Uzbek language as the state language”. According to this science, October 21 has been marked in Uzbekistan as the Day of the Uzbek Language. The decree also established a separate structure – the Department for the Development of the State Language of the Cabinet of Ministers, among other issues related to the further development of the Uzbek language. This structure ensures the observance of the legislation on the state language, the analysis of problems in the field and the implementation of a unified state policy in this regard.

The main criteria of the reforms carried out by the government are the attention paid to the process of teaching the Uzbek language in educational institutions, including the establishment of the Alisher Navoi University of Uzbek Language and Literature, the establishment of Uzbek language departments in each higher education institution. The involvement of qualified specialists in them, the richness and attractiveness of the Uzbek language and its further promotion among the general population serve the language and its development.

In the process of spiritual development, the artistic and aesthetic significance of the art of speech is impressive. In this regard, the history of the Uzbek language, linguistic theory and practice are primary.

The role of vocal sounds in the clear and beautiful delivery of the word to the audience and listener is invaluable! Consequently, even a journalist who reads a small text (if he wants to read the text he writes in front of a microphone or behind the scenes) should work perfectly on the speech. While radio and televi-

sion will be the fastest sources of spirituality and enlightenment in the country through various examples of literature and art, it is based on the art of speech – the speech of the creator, and the responsibility of the director of the show or broadcast [4, 22].

No matter how important is acting, but Uzbek national theatrical art drama and stage direction are developing, they are an integral part in teaching “Stage speech”.

In the formation and development of this science the creative and pedagogical activity of the National Artist of Uzbekistan Nazira Aliyeva occupies an important part, she had worked at the Khamza Drama Theater (now the Uzbek National Academic Drama Theater) and contributed valuable practical experience to the pedagogy of the Uzbek theater “Methodology and pedagogy”.

In this regard, the great masters of art Mannon Uygur, Abror Hidoyatov, Shukur Burhanov, Olim Khodjaev, Sora Eshonturaeva, who had taught the artist and worked in harmony with him, the subject “Stage speech” became the object of research and creative discussion. Valuable advice, relentless rehearsals laid the groundwork for bringing stage speech to the level of science.

Theoretical and practical foundations of the “stage speech” science, a dedicated person like Nazira Aliyeva, a talented actress, a talented teacher Lola Khodjaeva also made a worthy contribution to the creation of a unique teaching methodology of the science.

In 1945, the establishment of the Tashkent State Institute of Theater and Art and the “Stage Speech” Department functioning began to lead to the real development of stage speech.

In particular, art historians S. Inomkhodjaev, A. Sayfuddinov, I. Pulatov and M. Ismoilov, who conducted research aimed at improving stage speech, took an active part in the creation of educational and methodological support, along with the development of theoretical aspects of science.

The Uzbek School of Stage Speech, created by the above-mentioned scientists, artists and educators,

is one of the world's leading art schools – the Italian School, the Russian School of Art Pedagogy, the Czech School of Linguistics. It is recognized that such world spirituality does not lag behind the major directions recognized by the world.

Under the guidance of teachers who laid the foundation stone of the department “Stage speech” of Tashkent State Institute of Theater and Art, a great deal of attention was paid to teaching practice. As a result, along with experienced teachers Z. Olimjanova, R. Usmanova, A. Nosirova, A. Tulaganov, I. Jumanov, began to cover the scientific and theoretical aspects of the discovery of specific aspects of stage speech. Especially noteworthy is the research of S. Nosirov, G. Khalikulova, M. Khojimatova.

A number of methodological manuals of the above-named pedagogues-scientists, who made an important contribution to the development of the art of speech, were published and distributed for students. In this regard, the research work and creative activity of foreign experts M. O. Knebel, V. O. Toporkov, E. A. Petrova, G. V. Kristi, Z. V. Savkova were studied and used as a methodological source.

S. Inomkhodjaev's “Fundamentals of Artistic Reading”, I. Pulatov's “Stage Speech”, M. Isroilov's “Working on Monologue”, “The Importance of Psychological Pause in the Art of Speech”, Z. Alimjanova's “Fundamentals of Artistic Reading “Stage speech”, A. Nosirova's “Stage speech”, “Live word art”, A. Tulaganov's “Stage speech”, M. Khojimatova's “Stage speech technique”, R. Kadyrov's “Stage speech”,

G. Khalikulova's “Stage Textbooks and teaching aids such as “speech” (in the interpretation of historical dramas) are of great practical importance.

At present, the department “Stage Speech” together with experienced teachers such as Sh. Yusupov, B. Magdiev, U. Ibragimova, N. Karimbaeva, D. Jumanova conduct scientific and creative research for the development of science.

Stage speech is equally useful not only for actors and directors but also for all the population, and it should become a social necessity to pay attention to the norms of literary language in everyday speech. Indeed, as Aristotle points out, “there is an issue of speech that is (not poetically) related to the art of pronunciation and the knowledge of speech composition” [2, 51].

Many years of pedagogical experience show that student-actors only comply with the requirements of stage speech when speaking in public or performing a role. This is really natural. Because both the speaker and the performer, as well as the speaker, try to convince the audience of the correctness of their opinions and views. In fact, whether he is a professional actor or a future actor, he should speak in real life, following the norms of stage speech, as on stage, and follow those around him. In addition, this process must be defined as their daily professional obligation.

In conclusion, it should be noted that stage speech should be an artistic weapon that is the basis not only for professional acting, thorough directing, but also for the spiritual development of society and the people in it.

References:

1. Decree of the President of the Republic of Uzbekistan “On the Action Strategy for further development of the Republic of Uzbekistan” // Collection of Legislation of the Republic of Uzbekistan.– T., 2017.
2. Aristotle. Morality is a grave.– Tashkent: National Encyclopedia of Uzbekistan, 2018.– 352 p.
3. Yuldashev I.J. The language of the nation – the culture of the nation // Bulletin of the State Institute of Arts and Culture of Uzbekistan. 2018.– No. 1. 3–5 b.
4. Nosirova A. Word art and responsibility // Theater, 2000.– No. 3.– P. 22–23.
5. Soule W. Djon. Theater, education and aesthetics // Art & Nature.– Australia: Note of Theater publisher home, 2002.– 16.– P. 229–243.

Section 5. Theory and history of art

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-143-149>

*Xingchen Gu,
graduate student Department of Theory and History
of Arts of Kharkiv State Academy of Design and Arts,
Kharkiv, Ukraine – People's Republic of China
E-mail: 378929235@qq.com*

*Shulika Viacheslav,
PhD of Art History, Associate Professor,
Associate Professor of the Department of Restoration
and Examination of Works of Art of the Kharkiv State
Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine
E-mail: shulikavv@ukr.net*

FORMATION OF ART HISTORY SINOLOGY IN FRANCE IN THE LATE 19TH – EARLY 20TH CENTURIES: DIFFERENT APPROACHES TO THE INTERPRETATION OF CHINESE FINE ART

Abstract. The article is devoted to the formation of approaches and concepts of the interpretation of Chinese Fine Art in French art history sinology on the edge of the 19th – 20th centuries.

Keywords: Chinese Fine Art, French art history sinology, Painting, Fine Art.

*Синчень Гу,
аспирант кафедры теории и истории искусства
Харьковской государственной академии дизайна и искусств
Харьков, Украина – Китайская Народная Республика
E-mail: 378929235@qq.com*

*Шулика Вячеслав,
Кандидат искусствоведения, доцент,
доцент кафедры Реставрации и экспертизы произведений искусства
Харьковской государственной академии дизайна и искусств, Харьков, Украина
E-mail: shulikavv@ukr.net*

ФОРМИРОВАНИЕ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЙ СИНОЛОГИИ ВО ФРАНЦИИ В КОНЦЕ XIX – НАЧАЛЕ XX ВЕКА: РАЗЛИЧНЫЕ ПОДХОДЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация. Статья посвящена формированию подходов и концепций интерпретации китайского изобразительного искусства во французской искусствоведческой синологии рубежа XIX – XX вв.

Ключевые слова: Китайское искусство, французская искусствоведческая синология, живопись, изобразительное искусство.

Середина XIX в. стала новым этапом в развитии европейского осмысления искусства Дальнего Востока. Япония, которая с 1868 г. проводила реформы, вызывала интерес и восхищение в Европе и США [21, 312], а экспорт японских предметов искусства (после 1853 г.) спровоцировал волну эстетического увлечения экзотическим Востоком [8, 91]. Былое увлечение китайским искусством сменилось разочарованием [13, 9], а китайская культура перестала восприниматься всерьез [21, 312; 13, 12]. В европейских изданиях XIX в. Китай обычно подавался как неразвитая цивилизация (аморальная или деградированная [10, 1]), но одновременно мудрая и талантливая [10, 202; 13, 146]. Низкая оценка вклада Китая в мировое искусство и убеждение в значительности больших достижений Европы, присутствовало практически во всех европейских публикациях XIX в. [12, 95–101; 9, 75]. Китайская живопись считалась достойной внимания лишь в качестве экзотических объектов коллекционирования. Европейцы восхищались китайским декоративным искусством, признавая его высокое качество и влияние на искусство Европы (особенно в XVIII в.) [9, 75], однако оценка китайской живописи (часто основывалась на недостоверных описаниях миссионеров и путешественников прошлых столетий [12, 108]) осуществлялась через призму европейских представлений об изобразительном искусстве, китайские картины подвергались критике из-за отсутствия перспективы, светотеневой моделировки формы, передачи пропорций человеческой фигуры [12, 108]. Ракурс исследований (особенно живописи) зависел от западной эволюционной модели [11, 34].

Тем не менее, на рубеже столетий, наблюдается увеличение количества профессиональных сиологов, расширение научной проблематики [22, 15], возрастает интерес к китайскому искусству. Разви-

тие антикварного рынка повлияло на формирование крупных коллекций и на интенсивность научной работы [24, 396]. В этот период искусствоведы рассматривали живопись Китая как явление, вытекающее из каллиграфии, функцию живописи сравнивали с функцией письма [2, 34], осмысление изобразительного искусства Китая происходило через литературу [21, 312]. В это же время были опубликованы работы, которые охватывали различные аспекты китайской культуры: творчество художников, школы, жанры [22, 15]. Читателю предлагалось понимание того, что считалось «китайским искусством» на рубеже XX в. и представляло собой первые попытки классификации объектов с точки зрения материала, хронологии и функции [12, 93]. Поскольку культурная основа Китая и Европы была различная, для европейцев осмысление китайской живописи было трудной задачей [23], исследования и дискуссии ограничивались узким кругом специалистов, которые имели ограниченную аудиторию [20, 12]. Следует заметить, что в начале XX в. оценка китайского искусства была часто основана на мнениях японских специалистов [9, 75], которые писали о китайской живописи, на материалах своих коллекций.

В XIX в. центром научной синологии в Европе становится Франция [6, 5]. Французские ученые заложили основы для исследования Китая, а синология была институализирована высшей школой с 1814 г. В Коллеж де Франс была учреждена кафедра синологии во главе с крупнейшим специалистом того времени Ж.-П.А.Ремюзом (1788–1832) [25]. В 1832 г. его сменил С. Жюльен, который с 1839 г. стал хранителем китайского отдела Королевской библиотеки. С. Жюльен был известен, в первую очередь, как переводчик китайских философских и религиозных текстов [20, 26]. До Второй мировой войны Франция занимала лидирующее положение в западных синологических ис-

следованиях [7, 4]. Так, С. Жюльен консультировал первых американских коллекционеров [20, 26].

В конце XIX – первых десятилетиях XX в. наибольший вклад во французские исследования и популяризацию китайского искусства был сделан М. Палеологом [15], Э. Шаванном [5–6], М. де Трессаном [28], А. Мэйбоном [29], А. де Тизаком [26–27], Р. Петруччи [16–18], В. Сегаленом [19] и другими учеными. Каждый из ученых продемонстрировал свой ракурс исследования, результаты которых в сумме смогли дать начало объективной интерпретации китайской живописи в Европе. Кроме того, во Франции были собраны первые в Европе публичные коллекции искусства Восточной Азии – музей Гиме (основан Э. Гиме (1836–1918) в Лионе (1879), в Париже (1889)); музей Чернуски (на основе коллекции А. Чернуски (1821–1896), Париж (1898)). Музей Гиме прославлял искусство Азии во всем многообразии, экспозиция была построена исходя из исторической хронологии. Коллекция музея Чернуски была собранием китайских картин и предметов разной ценности, которые А. Чернуски привез с Востока (1873). Подбор музейных предметов демонстрировал неискушенный взгляд европейского любителя, отражал стандарты «знатока» второй половины XIX в. [8, 97].

В 80-х гг. XIX в. были изданы первые научные монографии о китайском искусстве. Так, в 1887 г. была опубликована монография М. Палеолога «Искусство Китая» [15], в которой ученый указал, что, в конце XIX в., наиболее исследованной областью китайского искусства была керамика, а китайская живопись исследовалась одновременно с японской. М. Палеолог предложил новую для своего времени классификацию китайского искусства, исходя из материала и хронологии [12, 93], стал одним из первых европейских синологов, который занимался анализом методов композиции, особенностей передачи пространства, перспективы в китайской живописи. Важным открытием ученого стал вывод о том, что ки-

тайская живопись рождена каллиграфией, имеет графический характер [15, 242]. Ученый писал, что каждая часть композиции китайской картины делится на определенное количество элементов, которые художник изображает отдельно. Китайский художник учился отслеживать каждую из деталей, которые составляют предмет. Например, человеческую фигуру художник не учился воспринимать в целом; он сначала демонстрировал восемь способов вытянуть нос; затем переходил к изучению других частей лица, которые, в зависимости от ракурса, так же содержали определенное количество типов; борода состояла из пяти частей, а в человеческом лице пять кульминационных точек, проекция которых должна быть более или менее подчеркнута в соответствии с возрастом модели. Согласно М. Палеологу, этот метод обучения применялся ко всем жанрам китайской живописи [15, 244]. Ученый считал серьезным недостатком композиции китайских картин отсутствие главных и второстепенных деталей, когда предметы переднего и дальнего плана имели одинаковую проработку, а в портретах одинаково прописаны и лицо и одежда портретируемых.

Новый виток синологических публикаций был связан с выставочной и издательской деятельностью музеев. В 1912 г. музей Чернуски открыл выставку китайской живописи, на которой было представлено 144 картины из коллекций ведущих коллекционеров и торговцев. Куратором выставки стал А. де Тизак. Экспонаты были сгруппированы по тематике и жанрам, впервые были указаны данные атрибуции. В 1914 г., в сотрудничестве с Э. Шаванном, был опубликован иллюстрированный каталог выставки, в который вошли транскрипции и переводы надписей на картинах, что свидетельствовало о незаурядных научных амбициях проекта. Каталог включил в себя атрибуцию китайских картин от периода Тан до Цин [30, 10]. К моменту издания каталога Э. Шаванн имел значительный опыт работы. В 1904 г. была опубликована его статья в журнале T'oung Pao «Китайская

живопись: в Лувре» [5], где была кратко проанализирована музейная коллекция китайской живописи, в основном периода Тан, Сун и Мин (коллекцию сформировал П. Пеллио во время своего пребывания в Пекине (1900)) [5, 311]. Э. Шаванн, ссылаясь на статью британского синоведа Л. Биньона [3], поддержал мнение о том, что китайская живопись развивалась самостоятельным путем без прямого влияния живописи Индии [5, 324]. Э. Шаванн был влиятельным ученым, археологом, историком-китаистом и религиоведом, соредктором голландского журнала *T'oung Pao* (основан в 1890 г.), старейшего международного журнала синологии, был известен своими переводами с китайского, организовывал научные экспедиции в Китай (1893–1918). Во многом благодаря его работе, синология стала уважаемой дисциплиной. Во время своих экспедиций Э. Шаванн изучал древние памятники и надписи, в чем был первопроходцем и реформатором. Британский археолог А. Стейн доверил Э. Шаванну дешифровку и перевод документов и табличек, которые он привез из своих экспедиций [14, 399].

В 1913 г. А. Мэйбон опубликовал краткое описание собрания картин музея Гиме «Китайская живопись в музее Гиме: искусство и художники» [29]. Э. Гиме построил музейную экспозицию согласно исторической хронологии. Такой подход к экспозиции был высоко оценен синоведами начала XX в., в том числе Э. Шаванном, Г. Джайлзом и Ф. Хиртом, которым такой принцип экспозиции значительно облегчил исследовательскую работу.

В том же году, М. де Трессан, опубликовал работу «Китайская живопись: искусство и художники» (1913) [28], где писал о влиянии философии на искусство Китая и Японии. Полемизируя со своими предшественниками о превосходстве японского искусства над китайским, ученый указывал, что данное мнение ошибочно. М. де Трессан дифференцировал искусство Китая, выделяя разные эпохи китайского пейзажа. Ученый указывал, что в эпоху Тан (618–907) перспектива

была в зачаточном состоянии, однако, произведения эпохи Сун (960–1127) демонстрировали огромный прогресс, а некоторые произведения достигали совершенства, которое редко наблюдалось впоследствии [28, 11].

Новый этап в исследовании китайской живописи следует связать с искусствоведом, коллекционером, критиком и переводчиком, учеником Э. Шаванна – Р. Петруччи. Ученый опубликовал результаты археологической миссии Э. Шаванна. В своей работе «Китайские художники» (1913) [18], Р. Петруччи указывал на распространенное в начале XX в. ошибочное мнение, что в китайской живописи игнорируется перспектива [18, 18], справедливо предполагая, что непонимание китайской системы передачи пространства европейцами, происходило из-за противопоставления ренессансной перспективы китайской, считая, априори, ренессансную перспективу единственно правильной. Р. Петруччи указывал, что китайская система перспективы была разработана задолго до европейской [18, 10; 16, 14]. В работе «Гу Кай-Чжи, Чао Монг-Фу, два китайских художника» (1914) [17] ученый указывал, что в анализируемом свитке Гу Кай-Чжи нет ничего примитивного, он относится к возрасту зрелости и утонченности [17, 14]. Еще в 1904 г. на это обратили внимание Э. Шаванн [5, 325] и Л. Биньон [3, 39].

Оригинальный для своего времени способ популяризации китайской живописи был предложен поэтом, путешественником-этнографом, археологом В. Сегаленом. В 1916 г. В. Сегален опубликовал поэтическую работу «Картины» [19], в которой попытался воссоздать китайскую живопись через слова. Работа была задумана и написана во время его пребывания в Китае. Вдохновение В. Сегален искал в исторических текстах и в китайских картинах. Подготовительные рукописи «Картины» содержали множество цитат из различных произведений, в том числе «Полета дракона» Л. Биньона [4]; работ У. Андерсона, С. Бушелла, А. де Тизака, Р. Петруччи; из каталогов музеев Гиме и Чернуски.

В. Сегален размышлял о китайской живописи в контексте китайской каллиграфии. Идеографическое письмо показывало образ объекта, а живопись выражало идею. Ученым было замечено, что картина, по ее схематической структуре, близка каллиграфии, а традиционная живопись Китая часто имеет литературную основу и визуальное выражение философии. То есть функция живописи сравнима с функцией письма. В. Сегален признавал тесную связь между живописью и письмом, однако отказывался видеть происхождение китайской живописи в идеографическом письме. Продолжая свой анализ, В. Сегален показывал, что и до изобретения кисти инструменты исполнения живописной работы и каллиграфии не идентичны, таким образом, он пришел к выводу, что китайская живопись не имеет каллиграфического происхождения, а связь двух искусств была установлена только с изобретением кисти [19, 10]. Также В. Сегален подчеркивал, что китайская живопись неотделима от литературы, не только потому, что в процессе создания используют одни и те же инструменты и каллиграфические методы, а потому, что живопись в Китае не задумывалась без «комментариев», которые наносились в виде надписей и колофонов. Отсюда вытекала и самая оригинальная идея В. Сегалена: чтобы описать словами китайские картины и эффект, который они производят на зрителя, необходимо прибегнуть к форме «разговорной живописи».

Выводы.

Со второй половины XIX в. и до Второй мировой войны центром западных синологических исследований становится Франция. Период второй

половины XIX – начала XX в. характеризуется как эпоха постепенного преодоления негативного отношения европейцев к китайской живописи.

Французские музеи Гиме и Чернуски первыми в Европе собрали публичные коллекции китайской живописи, стали выставочными площадками для экспонирования предметов из частных коллекций, что значительно расширило материал исследований. Формированию коллекций способствовало увеличение китайского экспорта в Европе.

Было установлено, что начало научного осмысления китайской живописи, исходя из периодизации и средств художественной выразительности, связано с работой М. Палеолога, который проанализировал законы изображения предметов в изобразительной системе китайских художников, указал на тождество китайской живописи и каллиграфии.

В начале XX в. были изданы работы Э. Шаванна, Р. Петруччи, М. де Трессана, А. де Тизака, А. Мэйбона, в которых было преодолено негативное отношение к китайской живописи как к второсортной. Ученые признали наличие самостоятельной изобразительной системы передачи пространства в китайских картинах, которая не коррелируется с европейской. Это открытие позволило в дальнейшем пересмотреть негативную оценку китайской живописи, как примитивной.

Оригинальная интерпретация китайской живописи была сделана В. Сегаленом, который предлагал воссоздать китайскую живопись через слова, исходя из идеи синтеза литературы, живописи и философии в изобразительном искусстве Китая.

Список литературы:

1. Bai Y. La réception de Victor Segalen en Chine. Perspectives chinoises, 2016.– P. 63–67 URL: <https://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/7315/> (date of application: 12.11.2020).
2. Bei H. Segalen et Claudel. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007.– 464 p.
3. Binyon L. A Chinese Painting of the Fourth Century / The Burlington Magazine for Connoisseurs.– Vol. 4.– No. 10. Jan.– London: The Burlington Magazine, Limited, 1904.– P. 39–49.
4. Binyon L. The flight of the dragon: an essay on the theory and practice of art in China and Japan, based on original sources.– London: John Murray, 1911.– 128 p.

5. Chavannes É. *La peinture chinoise: Au Musee du Louvre / T'oung Pao. Serie II.– Vol. 5.– No. 3.* Leiden: Brill, 1904.– P. 310–331.
6. Chavannes É. *La sinology.*– Paris: Larousse, 1915.– 13 p.
7. Eno R. *Western Sinology and Field Journals / Handbook of Reference Works in Traditional Chinese Studies / Resources on Traditional China Translations and Course Materials / 2011.*– P. 1–27. URL: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/23489/Handbook-Index.pdf?sequence=2&isAllowed=yhttps://chinatxt.sitehost.iu.edu/Resources.html/> (date of application: 30.10.2020).
8. Falkenhausen L. *The Study of East Asian Art History in Europe: Some Observations on Its Early Stages / Bridging Times and Spaces: Papers in Ancient Near Eastern, Mediterranean and Armenian Studies*, edited by Pavel S. Avetisyan, Yervand H. Grekyan. Oxford: Archaeopress and the authors, 2017.– P. 89–102.
9. Fan L. *Chinese Diplomat and the 1935 International Exhibition of Chinese Art in London: From Proposal to Implementation / A Pirate's View of World History. A Reversed Perception of the Order of Things From a Global Perspective.* Edited by Inaga Shigemi. The 50th International Research Symposium April 27–29, 2016. – Kyoto: International Research Center for Japanese Studies, 2017.– P. 73–76.
10. Giles H. *Chinese Sketches.* – London: Trubner & Co, 1876.– 202 p.
11. Jurgens V. *The Karlbeck Syndicate 1930-1934: Collecting and Scholarship on Chinese Art in Sweden and Britain / School of Oriental and African Studies.* – London: University of London, 2010.– 370 p.
12. Kopania I. *Skillful imitators and excellent craftsmen. European Opinions on Chinese Art and the Image of China in Europe from the 17 to the 19 c. / Kultura – Historia – Globalizacja,*– No. 22. Wrocław: Uniwersytet Wrocławski, 2017.– P. 93–112.
13. Mungello D. E. *The Great Encounter of China and the West, 1500–1800.*– New York: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2009.– 165 p.
14. Naquin S. *Giuseppe Castiglione/Lang Shining. A Review Essay. T'oung Pao,*– Vol. 95.– Issue 4. Leiden: Brill,– P. 393–412.
15. Paléologue M. *L'art Chinois.* Paris: Maison Quantin, 1887.– 320 p.
16. Petrucci R. *Chinese painters: a critical study / Raphael Petrucci, transl. Frances Seaver, with a biographical note by Laurence Binyon.*– New York: Brentano's Publishers, 1920.– 170 p.
17. Petrucci R. *Kou K'ai-tche, Tchao Mong-fou, deux peintres chinois / Revue de l'art ancien et modern.* Tome 35.– Paris: Librairie Renouard, 1914.– 32 p.
18. Petrucci R. *Les peintres Chinois.*– Paris: Henri Laurens, 1913.– 138 p.
19. Segalen V. *Peintures.* Paris: Georges Crés et Cie, 1916.– 214 p.
20. Shin K.-Y. I. *Making "Chinese Art": Knowledge and Authority in the Transpacific Progressive Era.*– New York: Columbia University, 2016.– 329 p.
21. Sullivan M. *L'arte cinese e il suo impatto sull'Occidente / L'eredità della Cina / a cura di Paul S. Ropp; Michael Sullivan.* – Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1994.– P. 301–315.
22. Пострелова Т. *Академия живописи в Китае в X–XIII вв.*– Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1976.– 240 с.
23. Пин П. *Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи / Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.* Спб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2008.– С. 355–361.
24. Naquin S. *Giuseppe Castiglione / Lang Shining. A Review Essay. T'oung Pao,*– Vol. 95.– Issue 4. Leiden: Brill,– P. 393–412.

25. Кобзев А. Китаистика и summa sinologiae. URL: http://www.synologia.ru/a/Китаистика_и_summa_sinologiae/ (дата обращения 17.02.2019).
26. Tizac d'A. de H. *L'art Chinois classique*. Paris: Missions Étrangères de Paris, 1926.– 364 p.
27. Tizac d'A. de H. *Que savons-nous de l'Art chinois?* / *Revue de l'art ancien et moderne*. Tome 48. – Paris: rue du Mont-Thabor, 1925.– P. 273–295.
28. Tressan de M. *La peinture chinoise: L'art et les artistes*.– Paris: *L'art et les artistes*, 1913.– 31 p.
29. Maybon A. *La peinture chinoise au musee Guimet: l'Art et les artistes*. Paris: *Revue d'art ancien et moderne*, 1913.– 19 p.
30. Musée Cernuschi. *Six siècles de peinture chinoise. Œuvres restaurées du musée Cernuschi* / Edited by Éric Lefebvre.– Paris: Paris Musées, 2009.– 252 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-150-155>

*Mosendz Oksana Olegivna,
Graduate student of the Kharkov State Academy of Design
and Arts, lecturer at the Department of Art Studies,
Kiev National University of Culture and Arts, Dnipro Faculty, Ukraine
E-mail: mosendz.oxana@gmail.com*

THE LIGHT IN UKRAINIAN PAINTING OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Abstract. The article examines the painting of Ukrainian artists who worked at the beginning of the twentieth century in various styles. The analysis of the paintings made it possible to draw conclusions about the role of light in their work.

Keywords: Light, color, lighting, painting, artist, painting.

The concept of Light is infinitely deep, multifaceted, intriguing, and after centuries of attempts to reveal its meaning, it remains unsolved and mysterious. The great minds of mankind studied the philosophical, spiritual, aesthetic, scientific content of this phenomenon. The artists did not remain aloof from the search for their Light. On this path, they made many significant discoveries. Let us recall chiaroscuro, reflexes, “tonon”, first discovered in ancient Greek art, the magical “sfumato” by Leonardo da Vinci, the tenebrism brought to perfection by Caravaggio, the transfer of the light-air environment by the impressionists. Ukrainian artists of the early twentieth century also paid great attention to lighting issues in their theoretical and practical works. Pictures filled with light, shrouded in twilight, permeated with a ray of light or the flickering of a candle – such a variety of lighting solutions helped them convey to the viewer their attitude, spirituality, subtle nuances of emotional experiences. Carefully thought-out black and white modeling of the compositions expressed the depth of meaning, ideas, emotions inherent in the picture. In this work, we focused on the study of the role of light in the painting of Ukrainian masters who worked at the beginning of the twentieth century.

The period under consideration in Ukrainian painting was extraordinarily bright in terms of the

variety of trends in which the artists worked. Many, in search of their own style, have gone through various artistic directions. At the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries, almost every artist in his quest turned to one of the most light-filled styles – *impressionism*. In Ukrainian painting, a vivid manifestation of this creative method was the formation of a lyrical impressionistic landscape [1, 129]. Outstanding masters M. Berkos, I. Trush, K. Kostandi, N. Burachek and many others have created exquisite, poetic works filled with lyricism and spirituality [3, 45]. To convey the impressions of the changeable, vibrating light-air space, the impressionist artists filled their works with the play of sun glare, the trembling of shadows, the cloudiness of fog, assigning light one of the main roles in their painting. A peculiar synthesis of impressionism and art nouveau is characteristic of the landscapes of A. Manevich. Cozy city corners permeated with sunbeams with small streets, walls of wooden houses “illuminated by the sun and capricious weaving of shadows from tree branches” [1, 135] are filled with air and light.

Oleksandr Murashko was one of the brightest Ukrainian artists, whose painting absorbed the features of various styles – realism, impressionism, art nouveau, symbolism. Throughout the creative path of an outstanding artist, we see various solutions to

the problem of transmitting sunlight on the canvas. In almost all paintings, the author assigns one of the main roles to light. "It is difficult to find an artist ... in whose work sunlight would take such a significant place", says art critic N. Asva [2, 137].

Undoubtedly, light in Murashko's paintings plays an important emotional and symbolic role. The drama and tension of the plot in "The Funeral of the Koshevoy" is conveyed by the alarming flickering of a candle illuminating the mournful faces of the participants in the funeral procession. In the painting "The Annunciation" (1909), in his only painting on a biblical theme, Murashko places an angel on a gold background. Knowing the subtleties of the iconographic symbolism of light, the artist implies the sunshine as a symbol of the heavenly kingdom. It is this light that creates the effect of the presence of "another world" from where the messenger comes [14, 13].

It is interesting to observe the process of increasing the intensity of light in the works of Murashko – from the flame of a lonely candle in the painting "Funeral of the Koshevoy" (1900), to sunspots in the painting "At the stern. Portrait of Georges Murashko" (1906), and, finally, to a powerful stream of light energy, which pours out with such force that, looking at it, you involuntarily close your eyes: "Flower Salesmen" (1917). In the last work, abandoning the traditional modeling of chiaroscuro, Murashko "transforms light into its color equivalent" [5, 18]. Having gone through difficult periods of searching and self-improvement, having absorbed various artistic directions in his work, synthesizing them, enriching them with Ukrainian folk coloration, Alexander Murashko, who is rightfully called the "artist of light", created his own unique style of light transmission.

The main principles of *Art Nouveau* at the beginning of the twentieth century were decorative forms, stylization, conventionality in lighting, graceful silhouettes, the special role of the graphic line, its plasticity and dynamism. One of the characteristic features of this style Dmitry Sarabyanov defines dualism as a middle position between reality and con-

vention, between "image and imagination" [12, 264]. In an attempt to combine the real with the fictional, painting the "known" rather than the visible, Art Nouveau artists used decorative techniques for conveying light and color, used their symbolic sound. The light-toned solution of the portraits acquires a dual character: soft penumbra envelops the face and body, and the background is decorative, conventional. The principles of decorativeness and symbolism of lighting are reflected in the portraits of Mikhail Zhuk, who, as Lyudmila Sokolyuk, a connoisseur of the artist's work, notes, has created his own unique version of the Art Nouveau style in Ukrainian art, enriching its figurative language with elements of new avant-garde trends [15, 135]. For example, in "Self-portrait" of 1908, the artist contrasts a decoratively interpreted background – the play of lines and colored stripes against the background of the night sky – with a realistic depiction of a face. The contrast of light and shadow acquires a symbolic sounding in the portrait of the poet Vladimir Yaroshenko (1919), the author of the collection of poems "Chiaroscuro": "the bust image of Yaroshenko, close to the profile and highlighted by light, the artist places on a light background, and from under it his clearly outlined dark silhouette becomes visible" [15, 67]. In the portrait of the Ukrainian actress Maria Zankovetskaya (1919), thanks to the light and shadow play, the deepness of her talent is conveyed: "her image dominates with a warm pastel silhouette on a diagonal strip of a light background, opposed by a thick dark shadow on the left and the swirling rhythms of curled curtains on both sides, which seem to symbolize sharp turns her personal creative destiny" [15, 30]. Mikhail Zhuk achieved the greatest decorativeness in lighting in the genre of silhouette portraits. In these works, there is no directional lighting, penumbra, everything is extremely clearly divided into light and shadow. And this is a particular difficulty – with laconic pictorial means to convey emotions, spirituality, versatility of the person being portrayed. About the fact that with a minimum of tools the silhouette

portraits of Zhuk are perceived picturesquely, wrote Yukhim Mikhailov: “The flair of coloration does not leave him even in monochromatic works” [9, 13]. The conventionality and decorativeness of light are present in another favorite modern genre of Zhuk – paintings with flowers. Zhuk uses the symbolics of shadows in the painting “Chrysanthemums” (1919). Three shadows fall from two flowers, only a shadow remains from the dead flower, as a reminder of the past that cannot be returned.

The *symbolists* of the early twentieth century did not have enough traditional artistic means – classical composition and perspective, realism in depicting a plot, naturalistic coloration and natural lighting in order to reveal their inner world. To fully express their thoughts, feelings, state of mind, they used symbols, while filling all the components of works of art with symbolic meaning – the light and color of paintings, the sounds of music, the sound of poetry [8, 43]. The favorite time of day for Symbolist artists is twilight, the most mysterious time of the day, when there is no specific light source, no brightness, the whole world becomes meaningful and mysterious. To create an artistic image filled with symbolic meaning, the artists used a number of techniques, including the absence of chiaroscuro, convention of color, the use of soft, muted coloration, faded, “foggy” colors. Often, artists introduced a gray color into the painting, which muted the bright, life-rich colors, added a certain emotional note to the work. V. Kandinsky wrote about the psychological influence of gray in “On the Spiritual in Art” [6, 84–85]. The transition from blue to gray affects the viewer even more depressingly; gray is a hopeless immobility. The darker the gray, the greater the preponderance of suffocating hopelessness. When illuminated, something like air enters the paint, the possibility of breathing, and this creates a well-known element of hidden hope. As representatives of Symbolism, Ukrainian artists Mikhail Sapozhnikov and Yukhim Mikhailov gave light the role of a symbol. In the painting “A man is asleep” (Series No. 2 1917–1924)

Sapozhnikov with a thin sunbeam, piercing through the water column, symbolizes the awakening, the triumph of life. Rainbow rays directed to infants in Mikhailov’s paintings “Golden Childhood” (1927) and “Fragile Childhood” (1927) (the first and second parts of the “Moonlight Sonata” triptych) are filled with a joyful feeling of a bright future, while the last work of the triptych “Apotheosis” (1927) drowned in the darkness of reality.

A special place in Ukrainian painting of the early 20th century is occupied by the national school of monumentalism, which has no analogues in European painting. Created by Mykhail Boychuk and called *boychukism*, it was based on the traditions of Byzantine icon painting, the art of the Italian Proto-Renaissance, Ukrainian folk art and the latest European trends. In the paintings of Boychuk and his students, we can observe a surprisingly harmonious combination of deep traditions and modern discoveries in painting. The principles of conveying lighting in their paintings, on the one hand, correspond to the main provisions of icon painting in the symbolics of light – the play of light and shadow was not used in the Byzantine icon painting, it is impossible to determine the sources of light: it spreads evenly in flats. On the other hand, decorativeness, symbolism in the transmission of illumination correspond to the principles of synthetism: “a particular motive, as synthetism dictates, rose from the depths of the artist’s own memory or imagination, led to the rejection of detailing – only the essence, the main features of this motive were preserved” [16, 78]. The absence of chiaroscuro, soft, muffled light “out of nowhere” enveloping the figures – this is how we see the light solution in the paintings of Boychuk, filled with deep philosophy. In the surviving religious paintings of Mikhail Boychuk, we see a reflection of the recommendations of the treatise of Pseudo-Dionysius the Areopagite on the symbolism of light, which “praises God as Light, fire, a shining source” [18, 95]. The background of the altar composition “The Last Supper”, painted by Boychuk, is of gold color, symbolizes the heavenly kingdom, and the

golden halos around the heads of the saints indicate that they are in heaven. It is symbolic that the artist deprives the traitor Judas altogether of the golden halo. The main light accent of the composition is the golden halo of John bowing his head shining on the chest of Jesus. In the paintings of Boychuk, we can find white brushstrokes characteristic of Byzantine icon painting – strokes on convex or concave areas of faces or clothes. Thanks to the white brushstrokes, Mikhail Boychuk adds volume to the faces of the saints and the drapery of their tunics. Expressive means of painting by Mikhail Boychuk are laconic, but the symbolics of light helps the artist to fill the image with deep meaning and philosophical content.

The outstanding colorist Viktor Palmov, who absorbed the ideas of various artistic methods into his work, wrote: “In my formal search, I went through the school of naturalism, impressionism, a little cubism, a lot of futurism” [11, 27]. Having walked this path, the artist came to the conclusion that the main forming element of the picture is color, and he called his style “*color painting*”. In the article “About my works” Palmov wrote: “My task is to place one color to the second more densely in understanding the color balance, to make all the colors in the picture surface influence the overall color sounding chord” [11, 28]. As for light, according to Palmov, “light and color are phenomena that mutually destroy each other. The stronger the light, the less the color, and vice versa – here there are relations of inverse proportionality” [10, 46]. Assigning the main role in the painting to color, improvising with it, subordinating the plot to it, the artist consciously brings decorativeness to his paintings. The principles of supplying light in decorative painting are manifested in the convention of lighting, the absence of natural, directional light sources and light-and-dark modeling. For example, the soft, diffused light emanating from the mother in the almost biblical painting “Mother and Child” (1927). The mother’s head is surrounded by a transparent, almost imperceptible luminous ring resembling a halo. With gentle touches of light, as if

with icon-painting “inscriptions”, the facial features of the “Mother of God” and the child are emphasized. In the paintings “Date (Cupid)” (1926) and “Fisherman” (1928), the blue color pours like a river, shimmering and playing with emerald green. Highlighted, as if sculpted by light, the figures of a girl and a guy (“Date (Cupid)”), the contours of which are accentuated by a luminous line, “are perceived as mythical or fairy-tale characters of folklore” [13, 211]. In the painting “Fisherman”, the figure of the character, completely conventional, outlined by light, is surrounded by outlandish flying fish. In the moonlight, a mysterious silhouette is visible, and the main character in this fantastic lighting seems to be a mythological character with a pike in his hands. Lighting in these works is perceived as symbolic, meaningful. The light in the picture is felt completely differently in the painting “Kiev Beach” (1926): here we feel the powerful energy of the luminous flux of a hot sunny day.

Parallels are often drawn between the works of representatives of Ukrainian *cubofuturism* Alexandra Exter and Alexander Bogomazov. The ideas of movement in art impressed both artists. The dynamics in their futuristic works is based on rhythm, contrasts, including light ones. The opposition of light and shadow reveals the shape of the object, “the conflict of light and shadow generates movement” [7, 287]. In the paintings of the 1910s by both authors, we feel the same dynamic pulsating nerve. In cubo-futuristic paintings of Alexandra Exter, light splits, plays, multiplies, shimmers with sharp diamond edges, adding dynamism to the painting “Bridges of Paris” (1912). A striking example of cubo-futuristic painting of Alexander Bogomazov is the work “Tram. Lvovskaya Street. Kiev” (1914). In it, the artist uses a variety of techniques to elicit movement – a high saturation of the color mass in the corners of parts of objects, uneven thickness of lines, combining lines into beams, light contrasts. Dark figures in sharp foreshortenings against the background of a sun-drenched street create the impression of heavy traffic. Illuminated sharp

corners of houses as if reflecting the ringing of a tram. In 1914 Bogomazov completed his theoretical work "Painting and Elements." In it, the artist approaches the analysis of pictorial elements from a philosophical, aesthetic, psychological point of view: "New" painting is the artist's thought, embodied in real signs of his art, it is the result of his inspiration, awakened by the figurative beauty of the world, in the realm of which the artist asserts his "individual self" [4, 86]. Analyzing the elements of painting from the point of view of their work in the "new" art, Bogomazov renews the creative task for the artists: "A new task arises for the artist: to reveal on his Picture Plane not only the Form of the object, its outer shell, but also the inner Content, the dynamism of its mass" [4, 50]. – In his treatise, Bogomazov pays great attention to the role of light, the influence of the law of contrasts on sensations, feelings. "Light is the quality of color" [17] – this is how he writes in his discourse.

Conclusion:

Having considered the creative methods of Ukrainian artists of the early twentieth century, who worked in various styles, we can draw the following conclusions regarding the role of light in their paintings:

1. Artists whose style was closest to impressionism, painted the most outstanding works in the genre of lyrical landscape, filling the paintings with the vibration of the light-air environment, sun glare, trying to preserve the impression of the changeable play of sunlight in the painting.

2. The principles of Art Nouveau painting – decorativeness, conventionality, ornamentation, dualism, are fully reflected in the methods of lighting presentation – a conditional source of illumination, an emphasis on emotional experiences with light chords, the transfer of emotions with the help of decorative lighting.

3. Representatives of symbolism gave light the role of a symbol. With the help of highlighting or shading the color, they strengthened the emotional sound of the plot, adding drama, tension, and mystery.

4. Mikhail Boychuk and his students in the transmission of lighting, on the one hand, relied on the principles of icon painting, and on the other, on the concepts of synthetism. This amazing fusion gave the illumination of their canvases a deep spirituality and philosophical content.

5. Viktor Palmov, assigned the main role in the picture to color, subordinated the plot to it, while using the light conditionally, symbolically.

6. The transfer of movement of figurative forms in cubo-futurism was facilitated by the application of the laws of contrasts in lighting, the opposition of light and shadow.

Summing up the work, we can say that light, as an artistic mean of expression, conveys the depth of thought laid down by the author, fills the image with a rich symbolic, philosophical, emotional and spiritual content. "The immense kingdom of light" [19] – this is how the great Alexander Bogomazov wrote, and we enthusiastically agree with him!

References:

1. Aseeva N. Reminiscences of Impressionism in Ukrainian painting of the twentieth century.: Essays on the history of fine arts of Ukraine in the twentieth century. In 2 books – Kyiv: Intertechnology, 2006.– Bk. 1 – P. 122–161.
2. Aseeva N. Ukrainian art and European art centers (late nineteenth – early twentieth century).– Kyiv: Scientific thought, 1989.– 198 p.
3. Babunych Y. Impressionism in Ukrainian painting of the modernist era: regional features.– Bulletin of the Lviv National Academy of Arts, 2017.– Release 32.– P. 44–57.
4. Bogomazov O. Painting and elements. Compiled by T. Popova, S. Popov, Translated by S. Medishchev, M. Plotkin.,– Kyiv: "Pensive ostrich", 1996.– 176 p.
5. Zhbankova O. Impressionism. Ukrainian impressions.– Museum Lane, 2009.– No. 3. – P. 10–21.

6. Kandinsky V. Point and line on the plane. About the spiritual in art.– Moscow: AST Publishing House, 2019.– 352 p.
7. Kashuba-Volvach O. Kubofuturism O. Bogomazov: stylistic features of works of 1914–1916.– Contemporary art: Scientific collection institute of contemporary arts AAU.– Kyiv: «Akta», 2007.– Release 4.– 352 p.
8. Lotman M., Mints Z. Articles about Russian and Soviet poetry.– Tallinn: Eesti raamat, 1989.– 160 p.
9. Mikhailov Yu., Zhuk M. Ukrainian painting.– Kharkiv: Movement, 1930.– 70 p.
10. Palmov V. About my work.– New Generation, 1929.– No. 7.– P. 42–48.
11. Palmov V. The problem of color in the easel painting.– New Generation, 1929.– No. 8.– P. 27–29.
12. Sarabyanov D. Art Nouveau style.– Moscow: Art, 1989.– 294 p.
13. Sidorenko A. Kyiv period of Victor Palmov's work (1925–1929).– АНМТ: Art, history, modernity, theory: a collection scientific wash in art history and culturology.– Kyiv: Фенікс, 2015.– Release 11.– 320 p.
14. Sivkov O. Symbolism and modernism in the painting of Alexander Murashko.– Fine art, 2001.– No. 2.– P. 12–16.
15. Sokolyuk L. Mykhailo Zhuk: artist-writer,– Kharkiv: Publisher Savchuk O. O., 2018.– 256 p.
16. Sokolyuk L. M. Boychuk and his school.– Kharkiv: Publisher Savchuk O. O., 2014.– 386 p.
17. CSAMLA of Ukraine, s. 360, description 1, case 184, sheet 7 (1927–1930).
18. CSAMLA of Ukraine, s. 360, description 1, case 158, sheet 95 (1915–1916).
19. Eco U. Art and beauty in medieval aesthetics. Translated by A. Shurbeleva.– Moscow: AST: CORPUS, 2014.– 352 p.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-156-159>

*Osadchy Viktor Vladimirovich,
Senior Lecturer of the Department of Humanities,
Culture and Art Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi,
National University Ukraine, Kremenchuk
E-mail: osadchiykrnu3@ukr.net*

KREMENCHUG IN THE CREATIVE BIOGRAPHY OF I. REPIN AND IN REPIN STUDIES

Abstract. The article is devoted to the study of the creative heritage of I. E. Repin. Landscape sketches of the Kremenchug region made by I. E. Repin during his creative journey across Ukraine in 1880 are considered and introduced into scientific circulation. The creative connection between Repin and Ukraine is analyzed in the context of the artist's first personal, retrospective exhibition in 1891.

Keywords: Ilya Repin's work, Kremenchug, personal exhibition, sketches "In the vicinity of Kremenchug", Ya. P. Zatenatsky, painting "The Cossacks".

*Осадчий Виктор Владимирович,
старший преподаватель кафедры гуманитарных наук, культуры
и искусства Кременчугского национального университета
имени Михаила Остроградского Украина, Кременчуг
E-mail: osadchiykrnu3@ukr.net*

КРЕМЕНЧУГ В ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ И. РЕПИНА И В РЕПИНОВЕДЕНИИ

Аннотация. Статья посвящена исследованию творческого наследия И. Е. Репина: рассматриваются и вводятся в научный оборот пейзажные этюды Кременчугского края, выполненные И. Е. Репиным в творческом путешествии в 1880 г. по Украине; анализируется творческая связь Репина и Украины в контексте первой персональной, ретроспективной выставки художника в 1891 г.

Ключевые слова: творчество И. Е. Репина, Кременчуг, персональная выставка, этюды «В окрестностях Кременчуга», Я. П. Затенацкий, картина «Запорожцы».

Жизнь и творчество художника Ильи Ефимовича Репина тесно связаны с Украиной. Значительный массив его художественного наследия, который посвящен украинскому народу, его быту, истории и живописной природе, стал бесценным источником для исследования украинской культуры II половины XIX в.

Тема связи И. Е. Репина и Украины отразилась в фундаментальной монографии Ю. В. Беличко

«Украина в творчестве И. Е. Репина», которая вышла в свет в 1963 г., и в настоящее время представляет собой единственное комплексное исследование данной темы. Она легла в основу диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, которая была успешно защищена в 1964 г. и дала толчок к дальнейшей разработке исследования «Украина в русском изобразительном искусстве XIX – начала XX в. [8, С. 652].

Украинское искусство было предметом научного интереса Ю. В. Беличко еще во времена учебы на искусствоведческом факультете Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР в 1952–1957 гг.: за это время были выполнены курсовые работы по творчеству И. Ижакевича, Х. Платонова, дипломная работа по украинской тематике в творчестве И. Е. Репина [8, с. 647–648].

Необходимо отметить, что научное руководство Ю. В. Беличко, а также В. И. Свенцицкого, В. Я. Ткаченко и др. исследователей, которые успешно защитили кандидатские диссертации, осуществлял украинский искусствовед, уроженец Кременчуга Яков Павлович Затенацкий [10, С. 4].

Отдельное место в творчестве И. Е. Репина занимает картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», работа над которой продолжалась почти 12 лет.

Я. П. Затенацкий, работая с 1939 г. заведующим отделом живописи, графики и скульптуры Центрального государственного музея им. Т. Г. Шевченко в Киеве [9, С. 3], опубликовал статью, посвященную 10-летию со дня смерти великого художника под названием «И. Е. Репин и Украина», которая вышла в журнале «Изобразительное искусство» в 1940 г. Описывая творчество И. Е. Репина, исследователь отмечает: «Огромная работа, колоссальная творческая энергия и талант Репина создали прекрасную картину «Запорожцев», единственное в российском и украинском искусстве действительно живописное произведение, которое ярко, правдиво отражает историю, быт и народные обычаи свободолюбивой Запорожской Сечи» [2, С. 5].

В мае 1880 г. И. Е. Репин со своим учеником В. Серовым, который в то время учился у него в Москве, отправляются в творческую, пятимесячную поездку по Днепру по местам запорожской славы. Маршрут поездки Репину помог составить его товарищ, украинский историк Н. Костомаров [5]. Путешествие было организо-

вано с целью сбора этюдного материала для картин «Запорожцы» и «Вечорниці» и изучения жизни и быта украинского народа.

Одним из населенных пунктов, которые посетил И. Е. Репин, был Кременчуг, о чем свидетельствует письмо, хранящееся в фондах научного архива Кременчугского краеведческого музея (ККМ). В письме, направленном из Киевского музея русского искусства и датированном 2 июля 1986 г., указывается: «в нашем собрании графики имеется маленький рисунок И. Е. Репина «Днепр в Кременчуге», выполненный во время путешествия художника по Украине в 1880 году».

Приняв во внимание приведенную информацию, работник научного отдела ККМ И. Соколова возобновляет переписку уже с Киевским национальным музеем русского искусства (КНМРМ). В 2015 г. в ответ на свое письмо от главного хранителя художественного музея А. В. Илинга поступила электронная копия рисунка И. Е. Репина с указанной информацией о том, что И. Е. Репин подарил одну из своих альбомных зарисовок, созданных во время путешествия по Украине, летописцу запорожского казачества, своему товарищу Д. И. Яворницкому.

В этом альбоме под № 9 и находится пейзажная зарисовка «Днепр в Кременчуге» (бумага, графический карандаш, 9,3 × 13,9). Первая официальная публикация рисунка была в альбоме «И. Е. Репин. Живопись, графика. К 150-летию со дня рождения», изданном в 1994 г. в Киеве [7, С. 38].

По воспоминаниям известного российско-го литературоведа и украинского фольклориста В. В. Данилова, который в 1905–1907 гг. жил в Екатеринославе и был в дружеских отношениях с Д. Яворницким, у которого уже в те годы были две записные книжки И. Е. Репина с его украинскими эскизами [11, С. 41].

Продолжая научное исследование, нами была найдена информация, способствующая введению в научный оборот фактического материала, свидетельствующего о наличии на конец XIX в. двух

пейзажных этюдов, выполненных И. Е. Репиным в Кременчуге.

Впервые названия работ публикуются в каталоге выставки картин, портретов, эскизов и этюдов И. Е. Репина, которая состоялась в Санкт-Петербурге в 1891 г. В разделе «Пейзажные этюды» под № 247 и № 248 указано название работ – «В окрестностях Кременчуга» [3, С. 5]. Сравнив названия работ в каталоге выставки И. Е. Репина и рисунка, который хранится в фондах КНМРМ, можем предположить, что на выставке были экспонированы живописные этюды, написанные в окрестностях Кременчуга.

Также в пользу этого предположения может свидетельствовать и значимость выставки 1891 г., которая была первой персональной, ретроспективной выставкой И. Е. Репина и посвящена 20-летию творческой деятельности художника.

Вряд ли один из многих рисунков графическим карандашом из нескольких альбомов художника смог пройти отбор на выставку. В русле нашей разведки важной информацией является исследование сотрудницы Третьяковской галереи, доктора искусствоведения Г. С. Чурак: на основе анализа каталогов выставок И. Е. Репина искусствовед сделала вывод о том, что пейзажных произведений художника можно насчитать несколько сотен. По мнению исследовательницы, обращение к этому жанру было важной внутренней потребностью художника [4, С. 33].

Отметим, что в числе этих пейзажных произведений Репина достойное место заняли два этюда Кременчугского края, о чем свидетельствует их экспонирование на выставке художника.

Экспозиция работ И. Е. Репина разместилась в залах Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств и открылась для посетителей 26 ноября 1891 г. Художник впервые экспонировал свои новые работы «По следу», «Явленная икона», портреты Т. Г. Шевченко, В. В. Стасова, Л. Н. Толстого и др. Центральное место экспозиции заняла картина «Запорожцы».

В рамках нашего исследования интересным является факт существования двух вариантов каталогов выставки. В первом варианте каталога присутствует позиция № 1, которая указывает название картины «Явленная икона», во втором варианте каталога нумерация начинается с позиции № 2. Это объясняется тем, что цензура вычеркнула из каталога работу «Явленная икона» и не позволила о ней писать в изданиях. Об этом И. Е. Репин пишет в письме к П. Третьякову от 24 ноября 1891 г. [6].

На этой выставке И. Е. Репин экспонировал 298 работ, представленных в каталоге по разделам: «Картины» (3 работы); «Портреты» (34 работы); «Эскизы» (23 работы); «Этюды к картине «Явленная икона» (28 работ); «Этюды к Запорожцам» (31 работа); «Этюды к «Проводам новобранца» (21 работа); «Этюды к «Речи Государя старшинам» (12 работ); «Этюды к «Парижскому кафе» (12 работ); «Этюды к историческим вещам» (22 работы); «Этюды разные» (39 работ); «Пейзажные этюды» (73 работы). Перечень работ художника в каталоге имеет только название. Отсутствует информация о размерах и материале исполнения [3, с. 1–5].

Анализируя письмо И. Е. Репина к П. Третьякову, написанное 24 ноября 1891 г., можем констатировать, что выставка художника разместилась в трех залах Императорской академии художеств (ИАМ), к тому же Репин принимал непосредственное участие в обустройстве экспозиции: «Вчера до упаду пришлось работать, сегодня будет тоже ...» [6].

В тот же день в соседних помещениях ИАМ открылась выставка российского художника-живописца Ивана Ивановича Шишкина. Выставка была также ретроспективной и насчитывала около 300 живописных и 200 графических работ за почти 40-летний период творческой деятельности.

Ю. В. Беличко в своей монографии «Украина в творчестве И. Е. Репина» отметил, что для Репина персональная выставка «была определенным этапом в его творчестве. Она как бы за-

вершала период лучших достижений художника» [1, С. 79]. Следует отметить, что несмотря на известные не только в России имена художников и количество представленных работ, выставки не имели большого успеха, о чем свидетельствует письмо И. Е. Репина к редактору и издателю газеты «Новое время» А. Суворину, написанное в декабре 1891 г.: «... Выставка моя имеет, как я и ожидал, весьма посредственный успех, публики ходит мало. Эти обе выставки (И. Е. Репина и И. И. Шишкина) немного специальные – для реальной школы нашего искусства» [6].

После завершения выставка Репина в полном составе, вместе с двумя этюдами «В окрестностях Кременчуга», переезжает в Москву, где 12 февраля 1892 г. открывается в залах Исторического музея. В отличие от Санкт-Петербурга, в столице России И. Е. Репина ждал успех и признание. Приехав на открытие, на следующий день Репин

отмечает в письме к В. Стасову: «Моя выставка здесь делает большое оживление. Народу ходит много ... Много студенчества, курсисток и даже ремесленников толпится в двух залах и рассыпаются по широкой лестнице ... Вчера, в 1-й день открытия, было 500 человек» [6].

Выводы. Таким образом, на основании вышеизложенного, можно констатировать наличие двух этюдов И. Е. Репина, написанных в Кременчуге во время творческой поездки художника по казачьим местам Украины. Эти работы заняли достойное место на первой персональной, ретроспективной выставке, посвященной 20-летию творческой деятельности И. Е. Репина и вошли в перечень пейзажных произведений художника, написанных на Украине. Указанный фактологический материал расширяет границы творческого наследия выдающегося художника, посвященного Украине, и дополняет страницы репиноведения.

Список литературы:

1. Belichko Yu. V. *Ukrayna v tvorchosti I. Yu. Repina.* – Kiyv: Derzhavne vidavnicтво «Mistectvo», 1963. – 125 s.
2. Zatenac'kij Ya. P. Repin I. Yu. i Ukrayna // *Obrazotvorche mistectvo.* 1940. – № 10. – С. 4–6.
3. *Katalog vystavki kartin, portretov, eskizov i etyudov I. E. Repina v 1891 g.* – SPb., 1891. – 5 s.
4. Pobozhij S. I. *Illya Repin i Sumshchina: monografiya.* – Sumi: DVNZ «UABS NBU», 2009. – 108 s.
5. Repin I. E. *Dalekoe blizkoe.* 1929. Elektronnaya biblioteka Lib. Ru/Klassika. [Elektronnyj resurs] URL: http://az.lib.ru/r/repin_i_e/text_0015.shtml/ (data obrashcheniya 26. 02. 2021).
6. Repin I. *Izbrannye pis'ma v dvuh tomah. 1867–1930.* – M. Iskusstvo, 1969. Pis'ma. 1867–1892. – 1969. Elektronnaya biblioteka Lib. Ru/Klassika. [Elektronnyj resurs]. URL: http://az.lib.ru/r/repin_i_e/text_1892_pisma.shtml/ (data obrashcheniya 26. 02. 2021).
7. Sokolova I. M. «Dnipro bilya Kremenchuka» v istoriyi svitovogo mistectva // *Kremenchuc'kij mis'kij ekologichnij byuletен' «Svit dovkillya».* 2016. – № 34. – 36 с.
8. Fedoruk O. *Teorema tvorchogo znesennya. Yuvilej profesora Yuriya Belichka* // *Hudozhnya kul'tura.* 2009. – Vip. 6. – С. 644–656.
9. *Central'nij derzhavnij arhiv-muzej literaturi i mistectva Ukraini.* – F. 1125. – Op. 1. Spr. 2660/3. Zatenac'kij Yakiv Pavlovich (1902–1986). *Ukrayns'kij, radyans'kij mistectvoznavec'.* 28 ark.
10. *Central'nij derzhavnij arhiv-muzej literaturi i mistectva Ukraini.* – F. 1125. – Op. 2. Spr. 3143/3. Zatenac'kij Yakiv Pavlovich (1902–1986). *Ukrayns'kij mistectvoznavec'.* 46 ark.
11. Yavornic'kij D. I., Shubravs'ka M. M. *Zhittya, fol'kloristichno-etnografichna diyal'nist'.* – Kiyv: Naukova dumka, 1972. – 252 s.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-160-163>

*Fatkhullaev Ravshan,
Doctor of Philosophy in Fine Arts,
Professor of the Department of History and
Theory of Fine Arts of the National Institute of
Fine Arts and Design named after K. Bekhzod, Uzbekistan
E-mail: 000904@rambler.ru; 30041993@rambler.ru*

DIALOGUE OF CULTURES IN THE HISTORY OF ART OF UZBEKISTAN: ISSUES OF CULTURAL ECOLOGY IN ART

Abstract. Uzbekistan – the country with a centuries-old history in which culture traditions of many peoples and times are traced. In the report parallels of art of Uzbekistan with China on a material of the Middle Ages are investigated. As object the following kinds fine and decorative-applied art are chosen: miniature painting in manuscripts, a varnish miniature and jeweler art because of there are especially traced the features of the Chinese art in these kinds of art.

Keywords: Uzbekistan culture, traditions, parallels of art of Uzbekistan with China, decorative-applied art of Uzbekistan, miniature painting of Uzbekistan in manuscripts, varnish miniature of Uzbekistan, jeweler art of Uzbekistan, dialogue of cultures, folk art crafts, history of art in Uzbekistan.

Uzbekistan is the country with a centuries-old history in which culture traditions of many peoples and times are traced. Unfortunately, it is impossible to speak about cultural exchanges of Uzbekistan with neighbouring countries, in particular with China in one article. It is impossible to answer a question when cultural exchanges between two countries have begun because of archeological excavations are conducted today.

But, despite of it, I shall try to make the comparative analysis on some monuments known nowadays in science. On my supervision the features of the Chinese art are found out in some kinds of applied art of Uzbekistan.

I shall start with *miniature painting*. It is known, that in territory of modern Uzbekistan in Middle Ages there were some centers on manufacturing manuscripts. There were largest libraries in the East at court yard in Samarkand, Bukhara and Shohruhi (suburbs of Tashkent). There worked set of skilful masters of manufacturing manuscripts – calligraphers, artists, masters of ornament, bookbinders,

etc. These schools in a modern science can be named “Central Asian”.

Basically with miniatures decorated pages of literary compositions. For example, such most popular products as “Shakhname” of Abulkasim Firdousi (934–1027), “Khamsa” of Nizami Genzhevi (1141–1209), Amir Hosrov Dekhlavi (1253–1325), Alisher Navoi (1441–1501), etc.

It is necessary to note, that in products of the above mentioned authors, in particular, in A. Navoi’s compositions, China time is mentioned several times under the term “chin-mochin”, as the standard of beauty and perfection. For example, in same product “Khamsa” he mentions several times the legends of Chinese governor, beauty, etc. It is embodied in subjects and stylistics of some miniatures: by subjects of it there possible to see in miniatures as “Courts show to tzar Bakhram a portrait of the Chinese beauty”, “Arrival of the Chinese tsarina to Iskander”, etc. where plots directly or indirectly are connected to China [1]; on stylistics the Chinese influence are observed first of all in treatment of the

composition, i.e. in sheets the basic plot settles down in the bottom part of a sheet and develops on top as it is typical of the Chinese landscape painting. In the Central Asian miniatures, the plot is very seldom treated in the center of a sheet.

The Chinese features are also felt in transfer of some details. For example, clouds, faces of represented heroes, portraits of historical persons are also treated in the Chinese manner that speaks of itself that artists, in contrast to national masters were familiar with the fine arts of China. The unique samples of Chinese visual and decorative and applied arts came to a court yard of local governors as gift. Then, we know, that Chinese traveller Chzhan Tsjan in the historical past has made trip to Uzbekistan, that also confirms bilateral communications.

One more prevalent kind of art in Uzbekistan is *varnish miniature*. It has appeared in 1930 years, and then, with break, at the end of 70th years of XX century; and now is one of bright kinds of decorative and applied arts of Uzbekistan. Miniature caskets, cases, boxes, pumpkins with the image of plots from medieval miniature painting have the big success at judges of this kind of art.

Should note, that the varnish miniature has penetrated into Uzbekistan from Russia though S. K. Shayakubov's master's thesis contains some data on existence in the historical past in territory of Average and the Near East art of varnish painting on papier-mache (tosh-qog'oz) [2]. Here the matter is varnish covers of hand-written books. These covers, decorated in style of miniature, were produced not from paper and from papier-mache. They looked as independent thematic composition, and have not been connected to the text of the manuscript.

Similar samples really meet in hand-written storehouses of Uzbekistan, but not so much. Unfortunately, because of fragility of the material, many of them have not reached us in primordial kind. Moreover, to this moment we do not know about manufacturing of similar covers from papier-mache in Maverannahr court masterful. Either they were

exported from neighbouring countries, or prepared exclusively at palace workshops under the order of court yard in small circulations. The majority of cover of manuscripts prepared from a leather.

It is necessary to note other fact, that the varnish miniature of China became a sample not only for the countries of near abroad. In due time it also influenced development of varnish miniature of the countries of the Western Europe. It has penetrated from Europe into Russia since in XVII–XVIII centuries the Russian culture was in close communication with the European culture. At that time there were glorified the Chinese varnishes: the fashion was oriented to the Far East. These samples were exported to Russia from Europe as Russia originally had no diplomatic contacts to China. They were adjusted only in the of XVII century. In 1669 has been signed Russia-Chinese Nerchin agreement. It promoted growth of caravan trade of Russia with China through Kyakhta and Irkutsk. There are simultaneously direct a number of embassies to both parties and there is exchange of gifts. In XVIII century the imperial caravans from Petersburg regularly sent to Peking, whence in exchange for furs, a glass beads, saltpeter, a rhubarb, cloth and many other goods carry in plenty the Chinese fabrics (obviously silk – R.F.) and embroideries, tea, silver, products from silver filigree, painted enamels (enamel), varnishes, a bone and a quantity of ceramics [3].

If the varnish miniature has penetrated into Russia from the countries of the Western Europe it has penetrated into Europe from medieval China. Europeans have come into contacts to China a little earlier than Russians. It is known, that in Europe the legislator of a court fashion was France and in Asia such role belonged to China. There was big success of Chinese porcelain, ceramics, glass, expensive fabrics (brocade) in the European countries. There has appeared set of the worn out articles during Chango period (I thousand BC). Found out in burials the painted varnish furniture, varnish utensils, musical instruments, articles of carved tree and stone were

serve to ritual purposes. Easy, shining not afraid of moisture articles have turned out by drawing several layers of the painted juice of varnish tree on wooden, leather or linen basis [4]. Laps of time handicraftsmen have learned to evaporate juice, making it dense and to give to it complementary colors – black or red, – mixing natural pigments from iron or its oxides. Covering ceramic or wooden products, leather, paper and even fabric the similar structure easily penetrating in pores of material, the master achieved not only their consolidation and tightness but also giving of the appearance responsible for aesthetic requirements of that time, etc. The Chinese casket, round form, from collection of the State museum of arts of peoples of the East in Moscow is characteristic in this plan. It made from papier-mache, but the cover of casket reminds woodcarving (Peking. XVII century. Carving, red varnish. Inv. № 24941, height – 22 cm, diameter – 29 cm).

One more reason of distribution of the Chinese varnish products in neighbouring countries consists that in Middle Ages sovereigns had diplomatic contacts to the countries of near and far abroad. Each ambassador, starting to service, originally handed over to sovereign credentials and gifts. Surely, among similar gifts by the Chinese ambassadors there have been brought to Middle East and to the countries of Europe the painted dolls, furniture, caskets, etc. from China. And court artists, imitating samples of “exotic culture», quickly seized new receptions, technics and included them in the products [5]. Though I shall note that in varnish miniature of Uzbekistan and neighbour-

ing countries neither in stylistics, nor in subjects the Chinese features are not felt. On the contrary, in each of these countries artists on the basis of the traditional canons have developed the original art language. The Chinese features are felt only in techniques.

Speaking about *jeweller art* of Uzbekistan, I shall note, that earring “kashkarboldok” has the Chinese roots. From the name of this earring there could see that Kashgar is a province in China where live Uigurs; and “boldok” is earring. This earring is very popular first of all in Fergana valley, rather than in other areas of Uzbekistan; Fergana is geographically very close to Kashgar. Likely the first images of this earring have been brought from Kashgar still at the end of XVIII, or in XIX century by traders. And local women of fashion began at once to get these earrings for the caskets so far as in museum assemblies the similar earrings, concerning to earlier period, do not meet.

This variant of earrings is interesting by that that in the center is situated circle – as a symbol of the sun, and along the edges the vegetative patterns – a symbol of paradise garden. These patterns were transformed within centuries. For example, that circle is primordially connected to swastika (a symbol of life – four sides of light, four seasons, further symbolizes fire, water, sky, ground, etc.). If to twist it continuously, it turns to a circle – wheel. Continuously turned wheel is a symbol of immortality of spirit and infinity as it is typical for monuments of Buddhist culture. This earring usually happens sizable and in Uzbekistan it is carried out in filigree technics due to what it is looked solemnly and gracefully.

References:

1. Sharq miniatura maktablari (Schools of East miniature painting) // Collection of articles. Authors: A. Madraimov, N. Normatov. – Tashkent: Publishing house of literature and arts named after Gafur Gulyam. 1989. – 183 p.
2. Shayakubov Sh. K. The traditions of miniature in works of painters of Uzbekistan. PhD Dissertation. – Tashkent, 1987. – 162 p. – Library of Research Institute of study of art of Academy of Arts of Uzbekistan. IA (M), Sh-28, – No. 1308. – 76 p.
3. The State Hermitage Museum. Exhibitions guides. Culture and arts of Chine. Under total editorial staff of prof. M. I. Artamonov. – M.: Art. 1956. – 27 p.

4. The art of Chine. Album. Author-compiler N. A. Vinogradova.– M.: Fine art. 1988.– 15 p.
5. Fatkhullaev R. Methodological Problems in the Studies of Varnish Miniatures of Uzbekistan // Magazine “Central Eurasian Studies Review”. Publication of the Central Eurasian Studies Society. C/o Harvard Program on Central Asia and the Caucasus, USA.– Vol. 5.– Number 2.– Summer.– Cambridge, 2006.– P. 47–50. URL: http://www.cess.muohio.edu/cesr/pdf/CESR_05_2.pdf; Fatkhullayev R. S. Some of methodological problems in the studies of varnish miniatures of Uzbekistan // Magazine “Public opinion and human rights”.– No. 4.– Tashkent, 2005.– P. 84–92.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-164-168>

*Gosteva Oksana Victorovna,
postgraduate student, the Faculty of Cultural studies
International Humanitarian University Odessa, Ukraine
E-mail: okvanova@gmail.com*

HERMENEUTICS IN UNDERSTANDING OF THE DEFINITION OF “CULTURAL SPACE OF UKRAINE”

Abstract. The article focuses on the definition of cultural space and applies the hermeneutic approach in order to better understand the links between culture and society, the ability to perceive and recognize cultural heritage that has been created for centuries, and to recognize what culture is nowadays.

Hermeneutics mainly aims to realize the fact that a person understands him/herself by means of actual participation in the uninterrupted process of sense structuring in history and culture.

Keywords: culture, cultural space, hermeneutics.

Cultural space can be seen as an image model of the surrounding reality and can be considered in the system of the “past- present- future” which reveals the idea of cultural succession. An individual exists in it in the same way as in the physical space, thus the need to consider the issue of comprehension, interpersonal understanding and its impact on the character and efficiency of people’s relationships emerges.

With regards to this, hermeneutics, a philosophic trend that appeared in the 20th century and grew on the basis of interpretations of the literature (texts), receives its new meaning: it is seen as a method of historical understanding of culture, inner cultural and inter-cultural dialogue, exploration of meaning of different cultures, and impact of cultural heritage on development of modern culture [1].

Culture is a combination of material and spiritual belongings of a particular group of people (ethnos, nation), which have been accumulated and enriched over a long period of time, and transmitted from one generation to the following; it includes all forms of art, cultural heritage, values, science, and education and reflects the level of the society’s development. Culture has been playing more and more significant

role in formation and reinforcement of civil society, enlarging people’s creative potential and helping construct the rule-of-law society. Culture greatly influences all spheres of social and individual activities: work, everyday life, leisure, intellectual action, and the way in which the whole society and a particular person in it live. Its meaning in the formation and development of people’s lifestyle is revealed by the impact of personal-subjective factors (fixed beliefs, spiritual needs, values, etc.) that influence the mode of their behaviour, form and style of communication. Values, behavioral models and norms which emerge as a result of people’s activities aimed at familiarization with and mastering the world at the same time act as elements of a complicated mechanism that regulates social relations and all forms of society’s life. The way of living that is not oriented at the adjustment to the existing conditions but is aimed on their modification, alteration, presupposes a high level of cultural and intellectual development, and increases these values and norms’ importance as regulators of people’s behaviour and ways of thinking. Culture cannot exist separately from society and its actions. Thus the term “cultural space” should be distinguished.

The definition of "cultural space" has been secured legislatively: "Cultural space of Ukraine is a sphere in which according to legislation cultural activity is carried out and requirements of culture, information and entertainment needs are met, including television, radio broadcasting, printed media and publishing production, culture welfare market and arts area" [2].

How complete is this definition? We are positive that hermeneutic approach will enable us to get better understanding of the connection between culture and society, will allow us to more profoundly realize and perceive cultural heritage which has been created for centuries and to see what culture is nowadays. In order to have a deeper insight into the links between culture and society, its ability to perceive and comprehend cultural assets we attempt to give the definition of cultural space employing hermeneutic method.

It should be emphasized that hermeneutics is the art of interpretation, explanation; theory and methodology of the interpretation and comprehension of texts. Hermeneutics first of all tries to realize the fact that a person understands him/herself by means of actual participation in the uninterrupted process of structuring sense in history and culture.

Cultural space is the defining contour of human behaviour. This popular expression is treated by many as something merely geometric.

The example of this attitude is the definition of cultural space given by Cultural-Exhibition Centre of Seattle Office of Arts & Culture: "Our cultural space program exists to preserve, create and activate cultural square footage...; to work with artists and arts organizations to strengthen their role in charting the future of their creative spaces". So, cultural space is a set of places that are aimed on supporting artists. Thus, if we recall the expression used in the USA Supreme Court it is hard to describe it "but you will know it when you see it". Its definition will always include an element of subjectivity, so the decision on whether this or that area fits the definition will

also be the matter of one's subjective opinion. We accept this subjectivity and the necessity of constant evaluation and verification of definitions.

"Cultural space is just the space surrounding culture. How do you create cultural space? Make and support culture, demonstrate culture and the area around the work of culture becomes cultural space".

In the article "Working in Groups: Communication Principles and Strategies" I. N. Engleberg also emphasizes the idea that any living creature has its visible physical border line that separates this creature from the outer world. The visible border line is surrounded by some invisible borders which are more difficult to see but they are no less real anyway. The other borders begin with a subject's personal space and spread to his "territory" (Hall, 168). The concept of physical borders and territory can be defined as cultural space.

As we see, there is a great variety in the interpretations of the concept of "cultural space", however, very few consider the issue of what and who occupy this space. And in which way can culture of Ukraine carry out its self-assessment and develop taking into account realities of our complicated world?

Culture in space and cultural space

Space has been variously interpreted by philosophers, physicists or mathematicians and has been explained as things, features and relations. In the earthly, sensual world everything actually exists in three-dimensional space. Taking the time coordinate into consideration, it is four-dimensional. Everything that is called culture is also present in it. Space is comprehended as the diversity of geo-cosmic and geographic landscape reality. This is very important with regards to culture, or speaking more precisely, cultures which are formed and developed in particular physical-geographic conditions.

A lot of peculiarities in cultural life can be determined by the territory relief, landscape and area. In history it was spoken about different types of civilizations: riverside, coastal, oceanic, highland, field or forest ones. They seem to be determined by natural factors, but they have impact on the ways of

life organization, household routines, types of dwelling, modes of communication, cookery preferences, technologies, and beliefs, i.e. character and forms of culture in general. For instance, vast endless territories or vice versa, existence in limited areas greatly influence cultural uniqueness, values and forms of their expression [3].

Together with this, a phenomenon called social space is formed in the life of society: these are various systems of relations, organized in a complicated way, in which people live. The social space is almost always socio-cultural. Culture, as it appears and develops, produces and changes the spaces which are not totally identical with cosmic-physical, physico-geographical or even social spaces, though with the latter it has the closest connection.

The space that is called cultural does not only have its outer frame, but is also located within the spiritual world of an individual and society. This special layer or location is essential as it influences the motives of people's behaviour.

Cultural space interacts with geographic, economical, political, ethnic, linguistic and informational spaces. And like all the above mentioned spaces, has its characteristic features, precise configuration and architectonics, its ways of expression and dynamics of changes.

It is known that any person feels that he/she belongs to a particular culture and particular social-cultural stratum. This feeling is initially formed in a person by surrounding linguistic and cultural environment, whose main factors are social-economical, political, historical-cultural conditions, linguistic and ethnic attributes of the state or area, speakers' belonging to a particular religious group, etc. The latter has a greater impact not only on people's behaviour (including communicative), but on the combination of factors of cultural environment in the whole, and results in an individual's feeling of belonging to a specific culture that determines linguistic-cultural characteristics of a person [4].

Even in the modern globalized, multi-cultural world the definition we are considering is sufficiently actual and valid.

Any fact in history, any event occurs in a particular cultural space which consists of senses, meanings, symbols, notions, analogies and associations.

Culture, as a method to organize life of the society, of a people group or an individual, presupposes that potentially there might be various ways to solve people's problems and to adjust to the requirements of the social space and time. Which functions should culture carry out so that, on the one hand, it could provide people with established social life, and on the other hand, could offer new approaches to the changing world?

Culture gets its social importance first of all as an essential aspect of human activities, and due to its public character it implies the organization of the society's common actions.

Forms of culture are subordinate to the cultural space. The notion of the form of culture is ambiguous in special literature. Its definition has not been completed so its meaning depends on the context in which this word is used. With regards to informational approach, forms of culture are the forms in which informative-symbolic contents of public life are developed and preserved. Forms of culture act as resources by means of which we distinguish the conditions that are necessary for the development of human needs, their satisfaction, and via which "programme support" of people's life is carried out.

Considering cultural spaces on the scale of the whole mankind, we can divide it into relatively independent areas: national cultures, regional cultures, civilizations. These are types of cultural forms. In the modern world any reasonably developed culture includes, as its particular forms, mass and elite cultures.

Within large forms of culture mass, elite, folk and rural cultures have become quite widespread.

Mass-culture (from the Latin "massa" – bulk, chunk, and "cultura" – cultivation, upbringing) is formed by a combination of cultural phenomena of

the 20th century, characteristic for economy, management, leisure and entertainment, communication and, especially, for the sphere of art. These phenomena:

- Include the specifics of production of cultural values in industrial and postindustrial society;
- Are aimed at consumption of this culture by the mass;
- Emphasize that mass consumers of this production have mediocre, not highly developed tastes.

The 20th is the time when united universal culture was formed on the bases of reciprocal enrichment and amalgamation of national cultural norms. The great social revolution caused by the changes of forms, ways and modes of people's living took place. An individual began to receive a huge amount of information via the electronic means of mass communication, thus the forms, number and contents of social contacts also changed.

Today mass culture as a phenomenon enjoys its tremendous popularity, which had not been known in the previous epochs. Thus, another cultural phenomenon that can be referred to as mind industry appeared. The purpose of it is to discourage people from thinking, feeding them with new ready-made recipes and life hacks.

In cultural life of contemporary Ukraine elite culture (from French-elite- best, refined, chosen) occupies the pivotal place; it is being created and exploited by the privileged group of society- elite, or by professional creators on the request from the representatives of elite.

On all stages of Ukrainian society's development elite turns out to be the part of it that is the most capable of spiritual activities. Fine arts, classical music and literature can be attributed to high culture. And this form is complicated for an unprepared individual to understand.

Folk culture has an essential role in cultural space, too. This includes two types of culture: popular culture (e.g. songs by famous singers) and folklore (Christmas carols (colyada), Ukrainian na-

tivity scene displays, etc.). In its turn, in folk culture we can also identify two levels – high (connected with folklore, including folk legends, fairytales, folk epic, traditional dances, which is considered as historical heritage and is enriched by city folklore) and lower one (restricted by modern pop-culture). Folk culture functions inseparably from people's work and everyday routine. With regards to its performance, an element of culture can be individual (a narrative, a legend), group (song or dance), or mass (stampede, parade) performed. The audience in industrial society is the majority of this society. However, in post-industrial society the situation becomes quite different.

Ukrainian culture cannot exist as a closed, restricted, self-sufficient culture without creative communication with other cultures. Its achievements now have become the attainment of the whole world; they are valued as national contribution into the international process.

Forms of culture in the cultural space are not isolated from one another. They co-operate; they can overlap or combine, some of them can become components for some other forms. However, any cultural form has its own characteristic features that make it specific and distinguishable among other forms.

Within the world of culture the sphere of spiritual culture is often emphasized as its essential component. Such forms of culture as religion, arts and philosophy are differentiated here. A distinguishing feature of all forms of spiritual culture is, first of all, correlation of knowledge and values. This does not mean that regulatory paradigms are absent from spiritual sphere. However, it is hard to notice that the final frontier of creative activity in spiritual sphere is knowledge and values, while regulations have a subordinate role, acting mainly as the means of formation of spiritual values. Spiritual culture includes such forms that are oriented at knowledge and values. Overall, spiritual culture is a cognitive-value type of cultural space.

The connection between chronological layers in culture is undoubted. Works of culture from the past have a great influence on the formation of modern public values and persuasions.

Cultural space is only the general background which defines the contours of people's behaviour. On the basis of a person's relations with culture interpersonal relations that are adjusted to particular conditions are formed. That is why as a result, culture organizes people's life and every form of culture in which any human activity exists turns out to be the culture of activity.

As we see, without the "culture of understanding" a complete development of any cultural space is practically impossible, and in Ukraine, which, on the one hand, is a unitary state, and, on the other hand, is a multi-cultural country, this issue has a special meaning; because only interaction between cultural

forms and understanding between their representatives allows to enhance not only cultural space, as it is, but also people's attitude to it.

Now we should return to the question of how exhaustive the definition of cultural space of Ukraine that was given in the law is and how much it correlates with the reality of the modern world.

We are not trying to diminish the significance of the meaning and the contents of this explanation, however, dare to make our own conclusion and make some additions to the definition of cultural space: "Cultural space of Ukraine with all its diversity is not only the forms of culture and cultural- spiritual heritage of the country and its people, but it is also the culture of understanding, mutual respect and desire to realize the fact that people comprehend themselves through actual participation in the constant process of structuring senses in history and culture."

References:

1. Gadamer H.-G. *Istina i metod: Osnovy filos. germeneytiki: Per. s nem / Obshch.red. i vstup. st. B. N. Bessonova.* – M.: Progress, 1988.
2. VR Ukraïni, Zakon «Pro kul'turu» vid 14.12.2010 N2778-VI.
3. Yurkevich E. N «Germeneyticheskie idei v vostochnoslavjanskoj filosofskoj tradicii».– Har'kov: Izd – vo HNU im. V.N. Karazina, 2002.– 254 s.
4. Filina A. P. «Kul'turnij prostir: osnovni jogo vidi ta kul'turna diyal'nist' suspil'stva shchodo zadovolennya sociokul'turnih potreb gromadyan». Mizhnarodnij visnik: Kul'turologiya. Filologiya ..., 2016. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua>

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-169-173>

*Kobzar Maryna Viktorivna,
postgraduate student, the Department of Philosophy, Cultural Studies
and Information Activity, Volodymyr Dahl East Ukrainian National University
E-mail: kobzarmt@meta.ua*

EAST SLAVIC FOOD CODE IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURE REMYTHOLOGIZATION

Abstract. The article highlights the trends of remythologization of the Eastern Slavs' culture in the field of food realities. It has been shown that in today's conditions both traditional and new myths operate simultaneously, where the food code is present. It has been found that traditional myths have the function of preserving national self-identification, and newly formed myths are often illusory. The main binary oppositions, which are generated by the coexistence of the above food realities and are reflected in the culinary culture code, have been considered.

Keywords: remythologization, myth, food code, culinary traditions of Eastern Slavs, myth-making, binary oppositions.

Problem statement. In ancient times, food, the process of its preparation and consumption were subject mainly to the mythological, religious worldview, which can be traced in the rituals of sacrifice (food as a sacrifice), eating a totem, restrictions on eating and tabooing food. Often dietary prescriptions and food taboos are rooted in totemic mythological notions. And the origins of the symbolic meaning of food are in the depths of the mythological consciousness, which was deeply explored by K. Levi-Strauss [6].

Gradually, society is moving away from the mythological construction of a meaningful world image due to the processes of secularization, rationalism and positivism in consciousness and bringing to the fore a scientific view of the world model. However, the mythological approach is present at all stages of cultural development, and the present cultural situation is characterized by the revival of myth-making processes and the appearance of new myths. After all, the cardinal changes that have taken place over the last century in all spheres of culture without exception have been reflected in the consciousness, worldview, way of life and have become

a life-giving environment for myths, which makes it possible to state remythologization of culture. S. Neklyudov notes that in recent years the "level of mythology" has risen sharply, "we have taken a step from the realm of science and rationalism» into a kind of «mythological» era" [9].

Similarly, L. Voevodina emphasizes that "the newly formed myths, despite their illusory nature, have a very real impact as facts of social life. <...> Modern culture continues to intensively produce myths designed to connect and channel social energy, to meet the demands of the mass consumer society" [2, 136].

Due to the active advertising of food products, the actualization of culinary themes in mass culture, the spread of foreign cultural origin products in the East Slavic sphere of nutrition, penetration of foreign stereotypes and new myths about food appear in the mass consciousness occurs. However, it should be noted that in today's conditions the traditional myth created by food realities remains relevant. Such a myth performs the function of fixing and transmission of the features of the identity of the people. But the processes of myth-making with the

help of food images in the culturological measurement are insufficiently studied, which explains the relevance of studying these phenomena.

Analysis of recent research and publications.

In recent years, researchers have paid much attention to the study of myths and mythological consciousness (R. Bart [1], M. Eliade [15], Yu. Lotman [7], E. Meletinsky [8], D. Fraser [13], A. Shchedrin [14] and others). So, R. Bart studied the myth of modern society for him, believing that every event in life can be described in mythological language, and modernity itself is a space for mythologizing [1]. And according to E. Meletinsky, the whole era of mass culture became the time for the revival of mythologizing in the mind [8]. Such scientists as K. Levi-Strauss [5; 6], V. Toporov [11], O. Freidenberg [12], etc. looked to the study of the food evolution's processes, which are reflected in mythological materials. According to K. Levi-Strauss, we can trace the following important oppositions regarding food: raw - cooked, cooking - eating, vegetarian - meat, etc. [6]. These and other oppositions determine the content of myths about the origin of cuisine, regulate the system of food restrictions, taboos and recommendations in the culinary traditions of different peoples in general, in the East Slavs in particular. O. Freidenberg believes that food as a cultural component goes back to the most archaic ideas about the world and man, because food itself, eating food, satisfying hunger are traditionally associated with the idea of correlation with moments of life and death, death and resurrection, connection between the sexes [12, 55–56].

The term “food code of culture” (or gastronomic, culinary code) is used to describe cultural-regional, ethnic, religious and other preferences in food. In general, the culturological discourse on the definition of this term began with the appearance of works by structuralists and semiotics (M. Douglas [16], K. Levi-Strauss [5; 6], R. Bart [1], etc.) and continues today (E. Kapelyushnik [3], V. Krasnykh [4]). So, identifying food images in mythology,

K. Levi-Strauss studied the language of cooking in comparison with other cultural codes [5], which led to further study by scientists of ritual and mythological meanings of food. In general, scholars agree that the gastronomic (food) code of culture serves as a means of preserving and transmitting information about the cultural traditions of the people in the context of its ethno-national identification.

The food code as an integral part of culture is constantly present in the mythological motifs of both among different peoples of the world and among the Eastern Slavs. So, East Slavic culinary traditions have many examples when the gastronomic cultural code is an element of myth-making. With this in mind, **the aim of the study** is to identify the role of the East Slavic culture food code in traditional myths and in the processes of myth-making in the new socio-cultural reality.

The main material. Belonging initially to nature in its vital characteristics, the food phenomenon is gradually used and covered as a product of culture. It becomes an important part of the concept sphere of everyday, an integral part of the spiritual heritage of any nation. Food is fully the result of the transition from nature to culture, neutralizing this opposition.

In mythology, the meaning of food is very various. Universal binary oppositions relating to culture as a whole (space - chaos, male - female, own - alien, alive - dead, fire - water, unity - fragmentation, community - loneliness, profane - sacred, etc.), have their expression in food culture code. With its help in the myths of national groups the basic meanings actual for human collectives of archaic type are transferred, and elements of this code are a part of all basic semantic oppositions - in elemental (natural elements - air, water, fire, earth), mineral, vegetative, animal, spatial, temporal, social and other areas. This combination of different spheres in a single semantic system explains some mythological or ritual motifs, such as the food of the gods or heavenly food (food and space), everyday food and ritually marked food, holiday food (food and time) [11, 427].

Thus, the existing global opposition “space-chaos” reflects a wide range of relationships between man, the world, itself. In the act of eating, the connection between the cosmic personification (deity) and man is manifested. O. Freidenberg explains that food was created by primitive, archaic consciousness in the totemic period, in which space and society are identified in the totem. In the process of eating, space disappears and reappears [12, 63].

In postmodern culture man responds to the chaos in the consciousness by strengthening the mechanisms that are characteristic of him - through deep archetypal structures, plots, images and more. So, essential for mythological behavior are diversion a typical pattern, repetition [15]. In the context of the food code, these are daily meals, common meals with friends or colleagues, holiday feasts, family dinner traditions, and so on. Thus, food as an important component of life in some way allows organizing human existence as a whole, to overcome chaos, to find stability in society, to preserve family traditions, to establish communication, etc.

A large number of other basic elements of mythological consciousness are manifested in modern culture. These include such important oppositions as “food of the living – a meal for the dead”, “own – alien” in relation to the food phenomenon, “men’s food - women’s food” and so on.

Thus, the gender sign in cooking becomes the basis for the formation of stereotypes in nutrition, such as food for men (hunters, conquerors) - it is mainly a meat main dishes in large quantities, and for women – light dishes with low calories. Such myths are actively produced by the mechanisms of mass suggestion – the media, fashion and advertising. The mythology of needs and stereotypes creates a distorted picture of the reality that people believe in, instead of analyzing the situation on their own and confronting public opinion.

“Healthy food - dangerous food” – this opposition arises against the background of campaigns for healthy eating. In the same way, own food is often

considered natural, ordinary, more useful and pleasant, and complex evaluative attitudes are revealed to the dishes of foreign cultures. Many people perceive alien food as tasteless, unnatural, and sometimes uninteresting in the culinary sense due to the lack or high cost of the ingredients needed for their cooking. Some people deliberately emphasize their patriotic mood by eating only national dishes. But in the current situation, due to cultural diffusion, foreign culinary traditions often become attractive. Such an everyday reality is constructed in which the food of not only “own” culture, but also other cultures will be present. So, the image of new food preferences will gradually fit into this picture of the world, overcoming certain obstacles (for example, stable eating habits inherent in childhood, traditional family favorite foods, emotional and psychological predisposition to certain foods, individual physiological intolerance of exotic foods, etc.).

In addition, the “advertising mythology” (at the words of R. Bart) of food that was not produced and grown in East Slavic countries earlier (chips, sushi, exotic delicacies with the taste of coconut, peanut butter, kiwi, mango, oriental cherry, etc.), fruits and vegetables (coconut, avocado, papaya, lime, pineapple and others)), the habit of using them, as well as the eating format “fast-food” with its principles of universality and speed, sustainable development of new food technologies, availability of diversity in food has also led to a surge of myth-making through food realities.

Indicators of social stratification are myths about dishes complex and simple, multicomponent and monocomponent. It is believed that complex dishes are prepared mainly in expensive restaurants and occasionally at home on the occasion of the holiday, and they are a privilege for the wealthier. Such opposition is neutralized in modern conditions by the desire of ordinary people to join the high culinary arts.

As L. Voevodina notes, “the new myth has become means of manipulating public consciousness” [2, 136]. Often such myths arise in conditions of

excessive information flow. For example, the myth that a separate diet will help lose weight. But modern research has shown that the digestion and absorption of proteins, fats and carbohydrates occurs in different parts of the digestive system. Therefore, the theory of separate use of different products from a scientific point of view is unfounded, and a balanced and proper diet will help get rid of extra pounds.

Also, the constant consumption of “fast-food” and popular dishes borrowed from the gastronomic cultures of Western or Eastern countries, is considered a relevant trend. At the same time, many people understand the dangers of this diet to their health. But still follow the fashionable cultural trend. Thus, people consider themselves drawn into the orbit of rapid modern life; feel “like” among many others, neutralizing the important for the mythological consciousness the opposition “unity - fragmentation”.

The opposition “fashionable food-healthy food” in the current situation is often manifested. Thus, coffee and coffee breaks are a fashionable trend, especially in big cities with a fast pace of life. Many people are forced to follow this trend, although they themselves prefer, say, green tea as a more useful drink for their health.

There are also myths about the harmfulness of eating such food products, which were previously considered culturally significant in the East Slavic diet (a variety of bakery products, salt, egg and others). For example, there is a myth that salt retains water in the body, so its use is harmful to human health. But scientists have found that salt enters the human body mainly through processed, canned foods, including through food in the format of “fast food”, and so on. That is, a person may not salt their food at all, but it will still receive its daily norm of sodium chloride. But salt deficiency can be dangerous, especially for those who lead an active lifestyle.

Nowadays, new myths have emerged, created with the help of such an element of the food code as the egg. It is traditionally one of the Eastern Slavs' sacred foods. But now eggs are often considered junk

food due to their high cholesterol content. Scientists had to prove the opposite, and in general it is a healthy and wholesome food, especially egg yolk. Thus, the egg as a symbol of the life-giving principle justifies its semantics, remaining an important nutritious product in the East Slavic culinary tradition.

Traditional myths functioning in society represent a certain adherence to the customs of ancient holidays, the mythological aspects of which are often not realized. In this context, one should recall the thought of M. Eliade: “some holidays celebrated in the modern world and outwardly purely worldly, still retain their mythological structure and function” [15, 288]. Modern man still has a need for “periodic replay of such scenarios, no matter how secularized they become” [15, 288]. Thus, on the New Year's holiday table, the East Slavic family will definitely prepare not sushi, rolls or spaghetti, but traditional meat, fish dishes, sweets, salads, that is, such dishes made according to family recipes, as well as champagne wine and invariable “Olivier” salad as an echo of the recent Soviet past. These products act as a way of mythologizing in the context of nostalgia for the past [10, 67]. An important ritual act - the holiday on the occasion of the birth and baptism of a child - will not do without the ritual food accepted by the Eastern Slavs (porridge, bread, cheese, honey, pancakes, pies, etc.). The East Slavic funeral meal will include the following obligatory dishes with their own semantics-kutia, bread, patties, compote or kissel, the main dish - meat or lean. Ancient spiritual traditions include a certain food code, without which it is impossible to imagine a modern holiday meal: pancakes – on Shrovetide, painted eggs and Easter cake – on Easter, 12 iconic dishes on Christmas Eve, also 12 dishes of eggs, meat, cheese – for Christmas, etc.

Conclusions. Thus, the processes of remythologization in modern society are explained by the unmet need of the individual in a holistic view of the world, as well as their place in this world. Regarding the food phenomenon, there is a situation when

traditional and new myths function simultaneously in the cultural environment. The first of them have the function of fixing and transmitting important features of the Eastern Slavs identity in a globalized space. And new mythological ideas arise against the background of cultural diffusion, are often illusory, complicate the worldview due to the unreliable content of information. But at the same time, such myths make it possible to simplify existence, follow the trend of a healthy lifestyle, help to avoid situations of loneliness, outline the circle of their commu-

nicative connections, etc. The modern gastronomic code of culture can be viewed through the prism of such binary oppositions as “space-chaos”, “men’s food-women’s food”, “fashionable food-healthy food”, “community-fragmentation”, “monocomponent food-multicomponent food”, “western dishes-oriental dishes”, etc.

Further research prospects include studying the processes of desacralization of culturally important for the Eastern Slavs food in the postmodern situation.

References:

1. Bart R. *Mythology*. – Moscow: Publishing house im. Sabashnikovs, 1996. – 312 p.
2. Voevodina L. N. *Mythology and culture*. – Moscow: Institute of General Humanitarian Research, 2002. – 384 p.
3. Kapelyushnik E. V. “Sweet” in the culinary code of culture (based on the vocabulary of the figurative semantic field food). *Language – Text – Discourse: Traditions and innovations: materials of the international scientific conf. Samara, 2009.* – Part 1. – P. 107–115.
4. Krasnykh V. V. The subject code of culture in the Russian cultural space. *Russian studies on the threshold of the XXI century: problems and prospects.* – Moscow, 2003. – P. 146–148.
5. Levi-Strauss K. *Mythologies: the origin of mensal habits.* – Moscow: Free Fly, 2007. – 459 p.
6. Levi-Strauss K. *Mythologies: raw and cooked.* – Moscow: Free Fly, 2006. – 441 p.
7. Lotman Yu. M., Uspenskii B. A. *Myth – name-culture*. Scholarly notes of the University of Tartu. Tartu, 1973. – Issue. – P. 308. – 291.
8. Meletinskii E. M. *Poetics of myth*. – Moscow: The science, 1976. – 407 p.
9. Neklyudov S. Yu. The structure and function of the myth. What are “myth” and “mythology”? URL: <http://www.ruthenia.ru/folklore/neckludov4.htm/> (date of access: 12/11/2020).
10. Sokhan' I. V. Features of Russian gastronomic culture. *Bulletin of Tomsk State University*. 2011. – No. 347. – P. 61–68.
11. Toporov V. N. *Food. Myths of the peoples of the world: an encyclopedia*. In 2 volumes. – Moscow: Soviet encyclopedia, 1980. – Vol. 1. – 1147 p.
12. Freidenberg O. M. *Poetics of plot and genre.* – Moscow: Labyrinth, 1997. – 448 p.
13. Frezer D. *Golden branch: a study of magic and religion.* – Moscow: Politizdat, 1980. – 831 p.
14. Shchedrin A. T. *Secondary myth-making as a socio-cultural phenomenon (problems of religious and cultural analysis): monograph.* – Kharkiv: KhDAK, 2007. – 430 p.
15. Eliade M. *Myths, dreams, mysteries.* – Kiev: Vakler, 1996. – 288 p.
16. Douglas M. *Deciphering a meal. Food and Culture a Reader* / ed. by C. Counihan & P. Van Estrik. New York; – London: Routledge, 1997. – P. 36–54.

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-174-182>

*Khlistun Yuliia Igorevna,
East Ukrainian National University
named after Vladimir Dahl Severodonetsk city, Ukraine
E-mail: julittain@gmail.com*

CULTUROLOGICAL ANALYSIS OF THE ICONOGRAPHIC PROGRAM OF THE REFECTORY CHURCH OF ALL RUSSIAN SAINTS IN THE HOLY DORMITION NIKOLO-VASILIEVSKY CONVENT

Abstract. The article is devoted to the cultural analysis of the peculiarities of the iconographic program of the Church of All Russian Saints, which is the refectory church of the Holy Dormition Nikolo-Vasilievsky Convent, located in the territory of Nikolskoe village, Donetsk region (Ukraine). This article reveals the symbolic meaning of the iconographic narrative orientation in the certain parts of the church and also emphasizes the novelty possibility and acceptability in the iconographic programs of churches built in the early XXIst century. The author offers her own basis for the various narrative orientation in the program of the murals in the church in honor of All Russian Saints, the iconographic program of which has not been studied before.

Keywords: iconographic program, murals, refectory church, cultural analysis, iconographic painting, church art.

Iconographic painting is one of the oldest types of church art. From the Christian culture point of view, church art appeared while keeping the commandment given to Adam by God to cultivate Paradise (Gen. 2:15). The creation of the church iconographic program is also an art that is regulated by the canons of the Orthodox Church. Most researchers of iconographic painting agree that the basic rules for constructing any iconographic program were formed under the reign of Photius who was the Patriarch of Constantinople in the IXth century [3]. The question of any change acceptability made to the iconographic programs of Orthodox churches remains relevant till nowadays. On the one hand, it is necessary to preserve the tradition of iconographic painting, without deviating from its main purpose, while on the other hand, church art should not turn into a craft and stereotyped copying of ancient samples.

Compromises in resolving the issue regarding the iconographic program most frequently can be found in monastery churches. As the researcher O. O. Smolina notes, monastic art is always relevant for the historical period of its creation and is always connected with the solution of socially and / or state significant problems via its narrative, composition and coloration, it also corresponds to the tastes and artistic styles of the era and functions as illustration, education and decoration [2, C. 46].

Let us consider how this is reflected in the church iconographic program, as one of the types of monastic art, using the example of the Church of All Russian Saints, which is a refectory church in the Holy Dormition Nikolo-Vasilievsky Convent, located on the territory of Nikolskoye village in Donetsk region.

The above mentioned church was built by the date of bimillennium of the Nativity of Christ in 2001. It had been painted for several years up to

2007. In terms of its external architectural form, this is a one-nave basilica, the facade of which is decorated with a small bell tower.

Speaking about the choice of the dedication of this church, the cultural processes taking place in Ukraine at the end of the XXth century should be mentioned. First of all, this is the desire to realize cultural identity, national independence and cooperation with Western, non-Orthodox countries, as well as the separation of Ukraine from Russia in the cultural, political and economic spheres, the same as the possibility of the final separation of churches, union, etc.

The dedication of the church in honor of All Russian Saints during this period served as a kind of a reminder that the cradle of Holy Russia was Kiev, because it was here where its Baptism took

place. This event is paid special attention to in the program of the iconographic painting of the church, which also emphasizes the special significance of Kiev-Pechersk saints.

The iconographic program of the church was compiled in accordance with the canons of the Orthodox Church and has a theological basis. The internal architecture of the church contributes to the simplicity and integrity of the composition of iconic narratives. The author of the iconographic program of the refectory church dedicated to All Russian Saints is one of the archpriests of the Holy Dormition Nicholas-Vasilev Convent and icon painter Schema-Archimandrite Alipy (Bondarenko) (1947–2013). The program of iconographic painting of this church is unique in many ways and unparalleled among ancient churches.

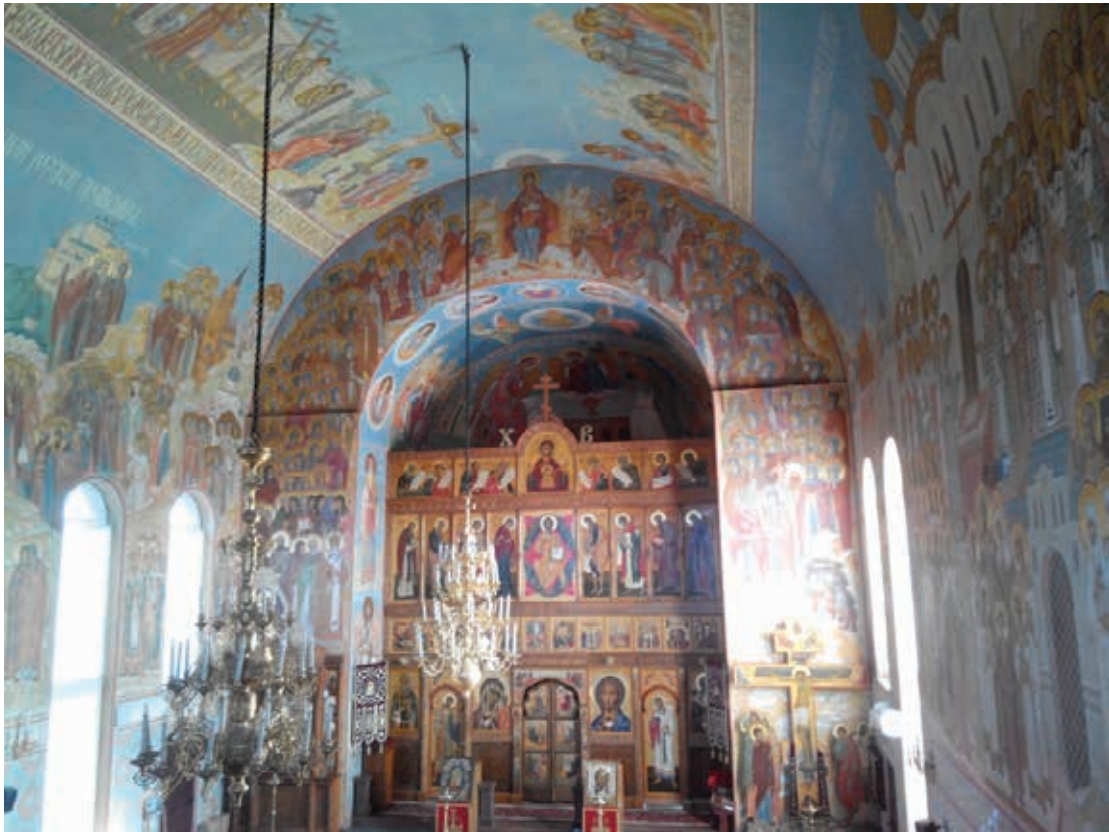


Photo 1.

The first thing that catches the eye at the entrance to the church is the icon depicting the Synaxis of all the Venerable Fathers of Kiev-Pechersk – “Kiev Prayer” with the image of the Blessed Virgin Mary

“Kiev-Pechersk” in the central upper part of the iconographic painting. Saints Anthony and Theodosius of the Caves are bowing to the ground on the right and on the left in front of the image of the

Mother of God. (photo 1). The narrative is written on the eastern pre-altar wall, in the arch of which a four-tier iconostasis is organically inscribed. The author of this iconographic narrative is the founder of the convent, Schema-Archimandrite Zosima (Sokur) (1944–2002). The iconographic painting of the Synaxis of all the Venerable Fathers of Kiev-Pechersk partly differs from the usual one (from the traditional icon): the location of the Venerables of Pechersk has been changed, the Synaxis also includes saints who were glorified at a later time, for example, we can see the fresco of the Holy Martyr Vladimir of Kiev who martyrlly suffered for faith in the XXth century.



Photo 2.

Since there is no dome in the church, the “heavenly world” is represented by a vault, which depicts the Passion cycle. The events of the Passion of the Lord are read from the southeastern part of the church in a clockwise direction and end in the northeast. The iconographic painting is carried out in the same order. The scenes of the Passion of the Lord begin with the Agony in the Garden and end with His Crucifixion. It also includes the scenes of Christ taking prisoner, the denial of Apostle Peter, Pilate’s court, the Flagellation, empurpling and putting the crown of thorns, bearing the cross and others (photo 2, 3).

As for the “lower” part of the church, on the northern wall, below the Passion Cycle, there is a

The iconographic painting of this narrative was made by a gifted icon painter Vladislav Yurievich Yushkov (born 1974).

As it is supposed to be in the center of any church iconographic program, there is the dogma of the Incarnation of God, the Divine-human nature of Jesus Christ, which is represented in the refectory by the fresco of the Old Testament Holy Trinity and the scene of the Ascension of the Lord in the conch of the apse. The altar apse contains the scene of the Communion of the Holy Apostles, which corresponds to the iconographic narrative of the mosaic in the altar apse of the Cathedral of St. Sophia of Kiev, the cradle of Ukrainian Orthodoxy.



Photo 3.

fresco of the Synaxis of All Russian Saints (photo 4). A troparion to All Russian saints is written over this narrative in Church Slavonic ornamental script: “As a beautiful fruit of the sowing of Thy salvation, the land of Russia offers to Thee, O Lord, all the Saints that have shone in it. By their prayers keep the Church and our land in deep peace, through the Mother of God, O Most Merciful One” (troparion, voice 8).

On the southern wall of the church there is an image of New Martyrs and Confessors of the Russian Orthodox Church who suffered in the XXth century. Above the narrative, there is also a kontakion for the holiday written in Church Slavonic: “Today

the New Martyrs of Rus stand in white robes before the Lamb of God, and with the angels they sing to God the hymn of victory: Blessing, and glory, and wisdom, and praise, and honor, and power, and strength be to our God unto the ages of ages” (kon-

takion, voice 3). It should be noticed that the depiction of New Martyrs and Confessors of the Russian Orthodox Church is relatively new and is typical for the churches built at the end of the XXth and in the XXIst century (Photo 5).



Photo 4.



Photo 5.

Liturgical texts are often used as the basis of iconographic programs and depicting of separate narratives. Liturgical texts can reveal the relationship between events captured in monumental painting. So, for example, the relationship between the Passion Cycle and the Synaxis of New Martyrs, as well as the Synaxis of All Russian Saints, is directly emphasized in the canon ikos for All the Saints who

have Pleased God from time immemorial, where the holy martyrs are directly called “the passion of Christ imitated”. That is, the holy martyrs and ascetics by their sufferings imitate the sufferings of Jesus Christ on the Cross. Ideally, the iconographic program of any church should reflect the imitation of the “wordly” life to the “heavenly” and the desire of the “wordly” one to perfection.



Photo 6.



Photo 7.

The Christianization of Rus is depicted on the western wall of the refectory church (photo 6). Since the western wall of the church is considered the least sacred space, it is acceptable there to depict scenes that are not related to the sacred history of the Old or New Testaments. Under the iconography of the Christianization of Rus in the Church Slavonic language the first part of the prayer of Saint Prince Vladimir is written, which he uttered at the holy moments of the sacrament of Baptism of the Russian people: "Great God, who created heaven and earth, look at these new people, and grant them, O Lord, see You, the True God, as if you have led the Christian countries, and establish in them the faith that is right and irrevocable." Archbishop Averky (Taushev) sees in this prayer the main covenants of Prince Vladimir: the covenant of the knowledge of God and the covenant of the indestructible preservation of faith [5].



Photo 8.

According to one of the rules for making an iconographic program of a church, the narratives written opposite each other must be interconnected. Interpreting the relationship between the images of the "Baptism of Rus" and "Kiev Prayer", we can mention the following points: baptized at the end of the 10th century, Kiev Rus as soon as in the XIth century bears spiritual fruits, such as the Synaxis of Kiev-Pechersk Saints, among whom there are those fasting, silent, recluses, "hardworking and obedient", healers and miracle workers. It is also reflected in the words of the troparion to All Russian Saints: "As a beautiful fruit of the sowing of Thy salvation, the land of Russia offers to Thee, O Lord ..." (vs).

The traditional depiction of the Last Judgment on the western wall is absent, but the icon of light, located above the central entrance to the church, under the choirs, recalls the events of the Apocalypse (photo 7). It is a disc of circles of dark blue, blue and white colors, in the center of which there is an image of a chrysmos (one of the symbols of Jesus Christ), while on the right and on the left we can see the Greek letters "alpha" and "omega", directly referring to the words of Great Judge from the Apocalypse: "I am the Alpha and the Omega, the Beginning and the End, the First and the Last" (Rev. 22: 12–13). The disk is surrounded by 12 white birds, which apparently symbolize the 12 Apostles who spread the light of the Gospel teaching throughout the world. Six-winged seraphims are depicted on four sides of the disc. One of the earliest examples of such an icon of light is found in the mosaics of the mid-Vth century in the Baptistery of Albenga, in Liguria [1, P. 280].

Another version of the icon of light can be seen on the kliros (photo 8). According to one of the Byzantologists, A.M. Lidov, the "luminous" disk can be interpreted as the most important theologically articulated symbol of the Divine cosmos, which is based on the emanation of the triune light [1, P. 280]. All God pleasers were honored with the vision of Divine light. This is also evidenced by the liturgical texts. For example, in one of the troparions

of the canon to All the Saints who have Pleased God from time immemorial there is a prayer appealing to the Mother of God, where it is said: "... make honoured of both eternal life and the light of God, which will be seen by all who have pleased" (Canto 4).



Photo 9.

At the entrance to the church holy reverend men and women are depicted: on the right we can see Monk Anthony the Great, Monk Arseny the Great and Monk John Climacus with scrolls in his hands (photo 9), on the left there is Holy Martyr Saint Photinya, Protomartyr Thekla and Venerable Syncletica of Alexandria (photo 10). A strict ascetic life, a struggle with passions, search for God and desire to please Him are the main things that unite them. Below the images of the Saints, the ubrus is traditionally depicted as a symbol of purity. This is partly due to the fact that the iconographic paintings should be at a certain height and should not touch the floor. The frescos of these Saints from both sides at the entrance to the church may mean that it is impossible to approach God without a preliminary struggle with the passions, and the movement in the church from west to east is a symbol of movement from hell to heaven. The altar is always facing east: "And the Lord God planted paradise in Eden in the east" (Gen. 2: 8).

On the left of the western part of the church there is one of the unique images of the Most Holy Theotokos "Abbess of the Convent", created as a resemblance

of the icon "Abbess of Holy Mount Athos" (photo 11). This image serves as a reminder of the invisible stewardship of the Mother of God towards the convent. This is the place for prayer of the Mother Superior (hegumena) of the convent during the service.



Photo 10.

Also in the western part of the church, in niches under the choir, in medallions, there are holy men written on the right from the south, and the holy Myrrh-Bearing Women on the left from the north (photo 12, 13). Above the entrance to the stairs leading to the choir there is the Image of Jesus Christ Not Made by Hands.

The kliros is painted in a peculiar way: on the southern wall there is an iconographic composition "Christ the True Vine" or "Christ the Grape Vine" (one of the symbolic names of Christ, based on the words of the Gospel: "I am the true vine, and My Father is the winegrower" (John 15:1). The icon of Christ Pantocrator is surrounded by a vine, in the branches

of which the apostles are depicted (photo 14), which also reminds of the following Gospel words: “I am the vine, and you are the branches; whoever abides in Me, and I in him, he bears much fruit, for without Me you

can do nothing” (John 15: 5). Grapes in Christian iconography are the personification of the wine of life and immortality, also symbolizing sacrifice, since wine is associated with blood.



Photo 11

On the north wall there is Blessed Andrew, Simeon the Stylite and Daniel the Stylite (photo 15). Among the murals on the kliros there are also the images of the Holy Song-Writers- the reverends

Romanos the Melodist, John Damascene, Kosma Mayumsky and others (photo 16). Traditionally, these saints are considered the heavenly patrons of church singers and reciters.

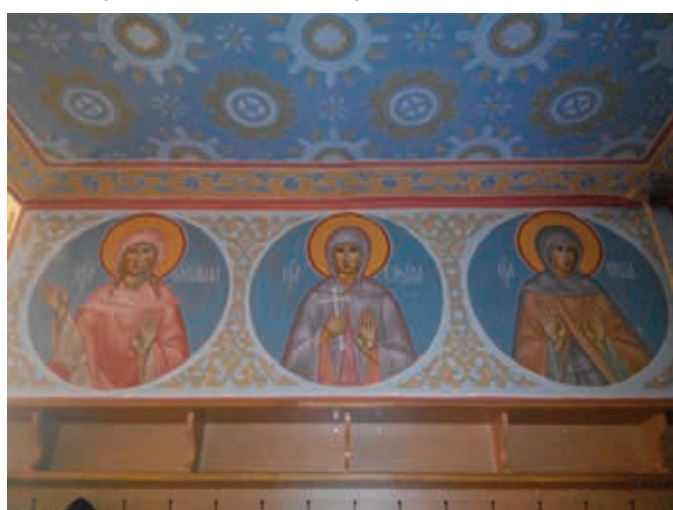


Photo 12.



Photo 13.



Photo 14.

The iconostasis is represented by four tiers of icons: this is a local row, a festive row, Deisis and a row of prophets (photo 17). A number of forefathers are absent from the iconostasis, but they are depicted in medallions in the vault above the solium.

The deep meaning of the presence of the iconostasis in an Orthodox church is revealed in the



Photo 15.

works of priest Pavel Florensky: "... the material iconostasis does not replace the iconostasis of living witnesses and stays not instead of them, but only as an indication of them in order to focus the worshipers on them. The focus of attention is a necessary condition for the spiritual vision development" [4, p. 141–142].



Photo 16.

It should be noted that while working on the frescos of the church, icon painters do not set themselves the goal of creating a masterpiece or conquering the worshipers in the church with their skill. Analyzing the peculiarities of monastic art and culture, the researcher O. O. Smolina emphasizes that "art should play a service role here, it acts as a conduc-



Photo 17.

tor of Christian religious ideas and values, it is strict, restrained, ascetic and "laconic". Achievement of a high artistic level in icon painting and architecture may not only be wrong to set as a goal, but also is not welcomed" [2, P. 44].

The main task of monumental painting, like other types of church art, is the upbringing and formation

of a person, putting their souls into a prayerful contemplative state. Temple painting is designed to help a person “repose in God”.

Conclusion. The iconographic program of the Church of All Russian Saints was formed under the influence of the following main factors: the dedication of the church, the cultural and historical situation, liturgical texts, church dogmas, features of the internal architecture of the church, the wishes of the customer, the selection of the most revered saints in the convent. The program of the painting of this church traces the influence of both ancient Byzantine

and ancient Russian icon painting traditions. Since new saints glorified by the church periodically appear, this is reflected in the church fresco painting. In this regard, it is acceptable to slightly change the previous iconographic narratives, adding to them newly glorified saints. The unusual architecture of the church, which forms its interior space, can serve as a source for a creative approach to drawing up an iconographic program. The art of an icon painter is not an end in itself, it is designed to tune a person to prayer and repentance, since the church is the place where the worldly reality is united with the heavenly one.

References:

1. Lidov A. M. Shining disc and revolving temple. Icon of light in Byzantine culture. // Byzantine timeline. 2013.– T. 72(97).– 280 p.
2. Smolina O. O. Specificity of «monastic» and «monastic» in Orthodox Christian culture // Culture and civilization.– (1). 2011.– P. 44–46.
3. Lazarev V. N. History of Byzantine painting. – Moscow: Art, 1986. URL: https://www.icon-art.info/book_contents.php?lng=ru&book_id=29
4. Priest Pavel Florensky. The iconostasis is the appearance of heavenly witnesses. Works in four volumes,– Vol. 2.– M., 1996.– P. 141–142.
5. Archbishop Averky (Taushev). Modernity in the light of the Word of God. Words and speeches.– Vol. 2. The Russian Orthodox Church Outside of Russia and our St. Vladimir’s Way. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Averkij_Taushev/sovremennost-v-svete-slova-bozhija-slova-i-rechi/2_61

Section 6. Industrial art and design

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-183-196>

*Alnikov Yevhen,
Graduate Student at the Department of Environmental Design
Kharkiv State Academy of Design and Art, Kharkiv, Ukraine
E-mail: 7817604@gmail.com*

*Wei Wenjuan,
Graduate Student at the Department of Environmental Design
Kharkiv State Academy of Design and Art, Kharkiv, Ukraine
E-mail: kafedra.inob@gmail.com*

*Trehub Nataliia,
Candidate of Architecture, Associate Professor,
Head of the Department of Environmental Design
Kharkiv State Academy of Design and Art, Kharkiv, Ukraine*

*Bondarenko Viktoriya,
Dean of the Faculty of Environmental Design, Professor
Kharkiv State Academy of Design and Art, Kharkiv, Ukraine*

SUSTAINABILITY 3D PRINTER TECHNOLOGY

Abstract. This article is aimed at determining by the author of means, techniques, materials of ecological production and balanced nature management, proposing the classification of these means, determining the principles and methods of environmental use and production of objects created using 3D printing technology.

The author offers a new look at the prospects and directions of the application of 3D printing technology in environmental production and balanced environmental management: over time, 3D printing technology will replace the main types of industrial production as more environmentally friendly, advanced, and greatly simplify human life.

When analyzing publications relating to 3D printing technology, the following was established. 3D printing technologies offer a quick and high-quality path from the idea to the final product: 1) the duration of the production process of prototypes and the workers employed in it (and the cost) is reduced; 2) the complexity and quality of products (integral parts of complex shape); 3) environmental friendliness of production improves (non-waste production, production from secondary raw materials, the use of materials quickly decompose into safe substances in natural conditions); 4) the possibilities for the designer are expanding (regarding the creation of prototypes and small series of high quality without involving industrial production) [1; 2; 3].

Keywords: 3D-printers, 3D printing technology, object-spatial environment, furniture design, design objects.

1. Introduction

1. It has been established that 3D printing technology is a complex multifaceted tool in the hands of a designer who has already opened and continues to open up new possibilities and takes environmental design to a new level when the environmental assessment of products is of great importance.

2. As a result of the study of the means of ecological formation of an artistic and spatial image of space using objects created using 3D printing technology, environmental principles and means of 3D printing technologies were discovered.

3. Based on the analysis of the scientific works of a number of researchers and the study of design and factual material, the founding principles of the ecological shaping of the spatial environment using 3D printing technologies and their basic theoretical foundations are found.

4. It has been established that 3D printing technologies are a combination of all existing technologies of traditional production, development of computer technologies (in particular 3D modeling), environmental safety, experiments of scientists, designers, artists, art practices, conceptual art. The author's suggestions on the use of 3D printing technologies, environmental tools and principles of shaping the subject-spatial environment, the creation of new objects using 3D printing technology are presented.

2. Objective

Identify the means, methods, materials of environmental production and balanced nature management, propose a classification of these tools, determine the principles and methods of nature management and production of objects created using 3D printing technology.

2. Material and Methods

Background. When stereo lithography was invented and patented for the first time in the 1980s of the 20th century, in all developed countries of the

world and in Ukraine growing interest in innovative technology of three-dimensional virtual 3D-printed models has been observed. Unique products in a single copy (art objects, musical instruments, houses, cars, furniture, clothing) appeared, they were wholly or partly made using 3D-printer and they have the shape that was previously impossible and extremely difficult to perform in conditions of existing modern equipment. Due to 3D-printing technology fast and qualitative way from idea to final product is implemented, namely, the duration of the production process of prototypes is reduced and the number of employed workers (and therefore cost) is also reduced; But complexity of form parts and product quality is increasing; the ecological production (waste-free production and production of secondary raw materials) is improving; variability of design concepts (the ability to create prototypes and small series of high quality without the involvement of industrial production) is increasing. Modern 3D-printers offer product developers the ability to print parts and mechanisms of several materials with different mechanical and physical properties at a time of drafting process.

The paper uses a comprehensive methodology that summarizes the existing research experience, is based on bibliographic and design materials and uses both general scientific and special research methods.

3D printing technology is one of the main innovations of recent years. Their use is associated with the need: 1. reduction of environmental pollution while increasing the efficiency of production of high-tech products from various materials; 2. the use of the principles of recycling in the design of the subject-spatial environment and the disposal of waste products; 3. production from secondary raw materials, the use of materials quickly decompose into safe substances in natural conditions; 4. growing demand for updating the subject-spatial environment and reducing environmental pollution; 5. The

availability of quality and environmental products for the general population.

Due to its features, 3D-printing technology makes the shaping of the spatial environment ecological, economical, technological, allowing you to create new forms of virtually unlimited complexity from environmentally friendly materials in an environmentally friendly production, while attracting a minimum of resources. 3D printing technology is implemented in a spatial environment in the form of furniture, interior items, and architecture. Due to the features of this technology, all elements of the subject-spatial environment can be environmentally friendly while having a low cost. Such a property opens up a new level of ecological culture of society.

Forming of the spatial environment using 3D printing technology can occur:

- by creating environmental objects (furniture, fixtures, interior items)
 - by creating various mechanisms to complement (or provide a new quality) objects of traditional production;
 - by creating objects with the necessary qualities (softness, hardness, electrical conductivity, thermal conductivity what)
 - by applying and combining various materials in one single object; – printing directly on objects;
- The advantages of 3D printing are speed (the creation of a real model using traditional technologies, depending on the complexity of the work, can take up to one month or more). 3D printing technology allows you to do this in one day)
- price (pricing policy depends on the complexity of the model, as well as the material used). We can say with confidence that 3D printing will cost an order of magnitude cheaper than manual or automatic production of a prototype and small-scale objects;
 - functionality (an object made by a 3D printer can be used immediately after manufacturing);
 - all the shortcomings of the model identified at the stage of its prototyping can be quickly and

cost-effectively eliminated; and also create several variations of prototypes of the same product at once;

- the ability to set the properties of the material at the design stage (environmental friendliness, strength, flexibility, thermal conductivity, electrical conductivity, etc.);
- the ability to print with various materials at the same time; – 3D printing technology makes possible the so-called “teleportation”, (a real object made of material can be reproduced on the other side of the earth).

4. Results and Discussion

Analysis of various objects created using 3D printing technology showed the main means of ecological shaping of the spatial environment:

- design the environmental properties of the material that will print objects;
- take into account that 3D technologies have the ability to create infinitely complex forms that can be more or less ecological (to be in harmony with or resist the environment)
- design textures and textural properties of the material, which will be printed objects that also affects the environment;
- low knowledge of 3D technologies makes practical experiments with the form relevant, identifying new methods and approaches for the search for environmentally harmonious solutions;
- use of objects created by means of 3D technologies together with existing technologies that are not harmful to nature;
- when designing, lay down the principles of environmental friendliness of construction for all objects created by 3D technology, and use only environmentally friendly materials for 3D printing;
- to create objects of large sizes (3D-wall, decorative partitions, large furniture, etc.), apply modulation, designer, and scaling techniques to make it easier to work with them without heavy equipment, which reduces the resources involved;
- realize objects created by means of 3D technologies recommended as safe for the environment;

- to reduce the printing time and cost of objects to design a mesh structure;
- take into account the place where it is necessary to apply 3D objects, the author at the design stage must lay down the environmental properties and appearance of the material.

The use of these means of shaping the spatial domain can make a significant contribution to environmental safety.

1. It has been established that 3D printing technology is a complex multifaceted tool in the hands of a designer who has already opened and continues to open up new possibilities and takes environmental design to a new level when the environmental assessment of products is of great importance.

2. As a result of the study of the means of ecological formation of an artistic and spatial image of space using objects created using 3D printing technology, environmental principles and means of 3D printing technologies were discovered.

3. Based on the analysis of the scientific works of a number of researchers and the study of design and factual material, the founding principles of the ecological shaping of the spatial environment using 3D printing technologies and their basic theoretical foundations are found.

4. It has been established that 3D printing technologies are a combination of all existing technologies of traditional production, development of computer technologies (in particular 3D modeling), environmental safety, experiments of scientists, designers, artists, art practices, conceptual art. The author's suggestions on the use of 3D printing technologies, environmental tools and principles of shaping the subject-spatial environment, the creation of new objects using 3D printing technology are presented.

Different objects of 3D printing technology have different physical properties and each of them has its own advantages depending on the situation.

Due to its physical and aesthetic properties, objects and materials of 3D printing technology can be used: in urban space; public areas; in the living space [1; 2].

The aesthetic and physical properties of objects created using 3D printing technology are a complex multifaceted tool in the hands of the designer.

Ecological production and balanced nature management using the technology of 3D printer printing reaches a fundamentally new level. Actually explore the possibilities of application and development prospects of 3D printing technology as a form of environmental production and balanced environmental management. 3D printing technology is associated with the fourth industrial revolution, which means the merger of automated production, data exchange and production technologies into a single system. The rapid development of 3D printing technology requires the study of both theoretical and practical capabilities of this technology in the environmental field. 3D printer technologies use the latest technologies and materials, many of which are ecological: they quickly decompose in nature without harming the environment; from secondary raw materials that can be processed and used in production.

3D printing is often referred to as “magic” technology. For printing, you only need a printer with consumables and a 3D model. For example, to manufacture an item weighing 1 kg, you need a 3D printer and printing material weighing 1 kg, after printing there is no production waste left. Since the advent of 3D printing technology, the 3D printer market has grown rapidly, there are new types, new technologies that allow you to print faster, more economically, and from more complex materials. There were houses, cars, furniture, rockets, clothes, and other items made entirely or partially on a 3D printer [1; 2; 3].

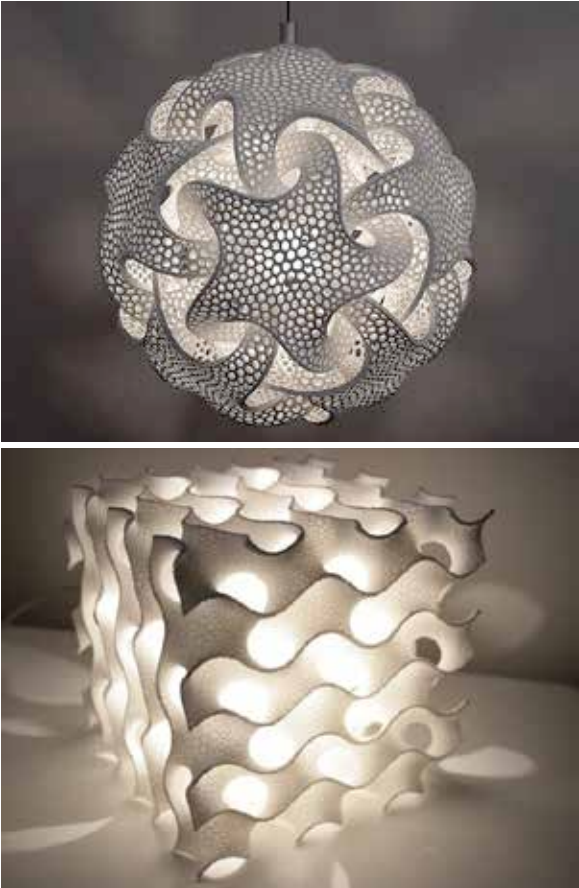
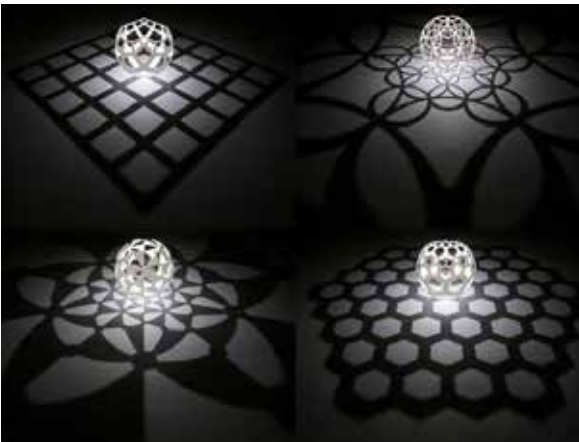
The scientific novelty of the work is the author's determination of the means, techniques, materials of environmental production and balanced environmental management, the proposed classification of these tools, the principles and methods of environmental use and production of objects created using 3D printing technology are defined.

The author offers a new look at the prospects and directions of the application of 3D printing technol-

ogy in environmental production and balanced environmental management: over time, 3D printing technology will replace the main types of industrial

production as more environmentally friendly, advanced, and greatly simplify human life.

Table 1. – Examples of application of 3D technologies in residential interiors and in interiors of public buildings

Examples of 3D objects	Description
	<p>1) Designer Bathsheba Grossman, a first-time mathematician, uses 3D printing technology to create lamps with a high complexity of geometric construction, using the technology of electroforming, stereolithography. Its 3D objects are based on symmetry and balance, origin and infinity. MGX Studio presented the unique Flame, Quin, and Torus lamps (pictured) that she created. Amazing plasticity and mesh texture have become a reality thanks to Materialise, a world leader in rapid prototyping technology [5].</p> <p>Creation method: Stereographic projection Dimensions of the printed detail: 200×200 mm Material of the printed detail: paper Date of creation: 2013 Technology: Laser stereolithography (SLA)</p>
	<p>2) Mathematician Henry Segerman creates three-dimensional 3D and 4 D mathematical models [6].</p> <p>Dimensions of the printed detail: 100×100 mm Material of the printed detail: PA 2200 plastic Date of creation: 2014 Technology: Selective laser sintering (SLS);</p>



3) Author: Joris Laarman (born October 24, 1979) – Dutch designer, artist and entrepreneur known for his experimental design, inspired by the latest technology. In 2004, Laarman, together with his partner Anita Star, founded the Joris Laarman Laboratory in Amsterdam, the Netherlands. The laboratory collaborates with masters, scientists and engineers, using new technologies, including 3D printing. The object designed by Laarman is in permanent collections and exhibitions at institutions such as Moma, New York; V &, London; Central Pompidou, Paris [7].

Dimensions of the printed part: x mm

Material of the printed part: plastic

Date of creation: 2013

Technology: Selective laser sintering (SLS)



4) The design company Freedom of Creation (FOC) from the Netherlands has added to the list of printing materials for a 3D printer ordinary sawdust, which can be purchased at any home store. The material is mixed with a connecting base of glue and looks like natural wood. FOC calls it the Tree-D printer [8].

Dimensions of the printed detail: 50x400 mm

Material of the printed part: wood shavings

Date of creation: 2011

Technology: 3D Printing, 3DP



5) Designers Sebastian Misurek and Arianna Lebid designed a modular wall system that was printed on a SuperMod 3D printer. This system creates a multifunctional storage item that combines functionality and beauty. The wall consists of modules of different sizes, for different needs, for books, gadgets, bottles, etc. The modular wall dividing the room serves as a shelf and a decorative element. By filling in the modules it is possible to adjust the degree of transparency [9].

Material of the printed part: plastic

Date of creation: 2015

Technology: Selective laser sintering (SLS)



6) The ultimate goal of Drawn is to release custom collections of 3D – printed furniture. Galatea 3D printer, developed by the founders of Drawn, Sylvain Caprio and Samuel Javell, and named after them in the sculpture of Pygmalion, is able to print objects of fairly large sizes. It can be used primarily for printing furniture. The first samples of 3D-printed furniture items from Drawn were shown at the Maker Faire exhibition in Paris. Despite the fact that the 3D printer prints on the basis of FDM technology (simulation by the method of deposition of molten filament), we can note the smoothness and uniformity of the surface. Of course, the layers of material on the subject stand out quite strongly, but the developers used this «disadvantage» in order to make the furniture truly unique and aesthetically appealing. In addition, the Galatea 3D printer can print in multiple colors at once [10]



Dimensions 1.2×1.2×1.2 m
Material of the printed part: plastic
Date of creation: 2014
Technology: FDM (molten filament deposition simulation)



7) The “Endless” chair from waste in the Netherlands hosted the Lowlands pop festival. The festival presented an interesting project The Perpetual Plastic Project, which gave visitors the opportunity to recycle used plastic cups and make something on a 3D printer (Ulti-maker) [11].

Processing stages:

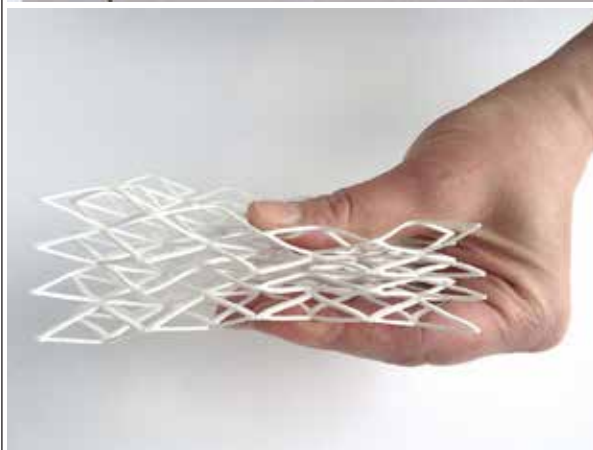
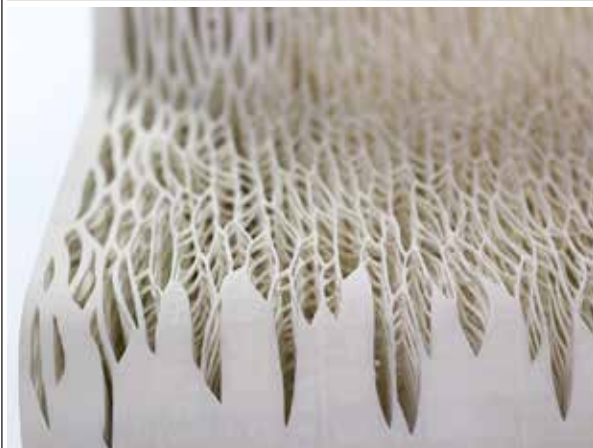
- The glasses are washed
- to dry
- are ground
- melted into a bar for the printer
- something is printed on a 3D printer

Material of the printed part: plastic

Date of creation: 2014

Technology: FDM (molten filament deposition simulation)





8) Dutch designer Lilian van Daal has managed to develop a sophisticated and simple way of making furniture using a conventional 3D printer. The designer's invention is based on a special focal structure of furniture. You can see it in the photos. The cells can be of different shapes without differing from each other functionally. The multilayered structure of such furniture makes it surprisingly strong, but at the same time very soft and convenient. The chair literally takes the shape of the body of the person who sat on it. Lilian drew inspiration from wildlife when creating her furniture. She was inspired by some marine inhabitants with their spongy structure, which directly affected her work. Given that the furniture is made of only one type of plastic – its production is much easier than creating similar interior items, which are assembled using dozens of different materials and parts made in many unrelated plants and factories. Another plus of plastic furniture is its environmental friendliness. Nowadays, it is much easier to recycle plastic using modern techniques than any sofa, which contains wood, metals and many other materials. [12]

Material of the printed part: plastic

Date of creation: 2015

Technology: Selective laser sintering (SLS)



9) Minale-Maeda has introduced Keystones special connectors for various folding furniture parts that can be printed at home on a 3D printer. These plastic connectors connect standard wooden parts, so only the main parts need to be ordered from the manufacturer, and other people can make their own at home using a 3D printer. The goal is to change the design process itself and ensure interaction with customers.



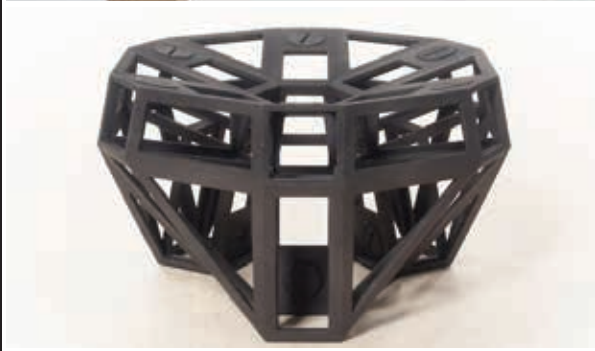
The Minale – Maeda studio project explores the potential of new ways of designing and modeling, forms and ways of selling, as well as implementing concepts and ideas.

Keystones greatly simplify the design of furniture to a single connector – a compact part that you can print yourself [13].

Material of the printed part: plastic

Date of creation: 2014

Technology: Fused deposition modeling (FDM) or Selective laser sintering (SLS)



10) Hungarian designer Olli Gellert, in his Eco-Friendly Furniture project, printed compounds that help people without tools, nails, glue or professional skills create a multifunctional, storage item that can also serve as a partition.

Different combinations of connections allow you to create options for shelves for different interiors and for different items. 8 mm thick plywood sheets can be at different angles (90, 45 and 120 degrees), and the special design of the joints allows you to fasten them without screws and glue [14].

Dimensions: 150×150 mm

Material of the printed part: plastic

Date of creation: 2015

Technology: Fused deposition modeling (FDM) or Selective laser sintering (SLS)





11) Author: Alexandrina Rizova & 3DPrintUK created a table whose elements are printed on the principle of the structure of a walnut

Using the ability of 3D technology to design works of infinite complexity without additional costs, Alexander Rizov brought 3D printing technology to the forefront in both art and design. Using a 3DPrintUK printer, which offers professional printing, allows you to create a high quality object with a unique printed legs consisting of 7 different parts, and the table top is milled from solid walnut wood. There were 5 attempts to print before the desired result was achieved. It took three separate workstations to try to print on a 3D printer, nylon material, using the electro-optical SYSTEM P100 SLS. As a result, it took about a week to print the final details. After printing, all 7 parts were glued together using 2-component epoxy resin adhesive. Although the supports are made of nylon, a few millimeters thick, they easily support a heavy countertop. No other technology can create anything like this [15].

Dimensions: 300×300 mm

Material of the printed detail: nylon

Date of creation: 2015

Technology: Selective laser sintering (SLS)



12) The KARO COFFEE TABLE coffee table is printed on the Zortrax M200 3D3D printer. It consists of square modules measuring 300×300 mm. The time for which the table was printed – 268 hours 32 minutes [16].
 Material: polymer thread
 Date: 2014
 Weight 7kg.
 Technology: Selective laser sintering (SLS)



13) Emerging Objects – an American company specializing in the creation of architectural and construction projects using 3D printing, presented the concept of residential interior, the elements of which are printed on an industrial 3D printer. The project called 3d Printed House 1.0 is a hybrid of modern and futuristic architecture. Part of this concept is implemented in one of the buildings of the lake resort Jin Hai near Beijing [17].
 Dimensions of the module: 200×200 mm



Material of the printed part: plastic
 Date of creation: 2015
 Technology: Fused deposition modeling (FDM) or Selective laser sintering (SLS)



4) The Star Lounge project is a demonstration of the architectural potential of 3D technologies. Each of the modules is printed on a desktop 3D printer MakerBot Replicator 2. The smallest pavilion consists of 2073 multicolored hexagonal blocks that transmit light, and it is possible to create a pavilion of much larger size. The Star Lounge project demonstrates that it is already possible today to create printed architectural groups, environments, and objects for zoning. Using more than 100 3D printers simultaneously, the team was able to create a structure that maximized print time and print efficiency. 2 modular elements per hour were printed on one printer.



To facilitate the assembly of the pavilion on each element on the inner surface was printed (during printing) the corresponding number. Rivet holes were also printed.

1 Such a pavilion can be installed both in the interior of a public space and in the exterior [18].

Dimensions of the module: 200x200 mm

Material of the printed part: plastic

Date of creation: 2015

Technology: Selective laser sintering (SLS)

When analyzing publications relating to 3D printing technology, the following was established. 3D printing technologies offer a quick and high-quality path from the idea to the final product: 1) the duration of the production process of prototypes and the workers employed in it (and the cost) is reduced; 2) the complexity and quality of products (integral parts of complex shape); 3) environ-

mental friendliness of production improves (non-waste production, production from secondary raw materials, the use of materials quickly decompose into safe substances in natural conditions); 4) the possibilities for the designer are expanding (regarding the creation of prototypes and small series of high quality without involving industrial production) [1; 2; 3].

References:

1. Alnikov Ye. M. Ekolohichnist tekhnolohii 3D prynternoho druku (Environmental friendliness of 3D printer printing technologies). *Stalyi rozvytok – stan ta perspektyvy: Materialy II Mizhnarodnoho naukovooho sympoziumu SDEV 2020. (64–68). 2020.– P. 12–15 liutoho, 2020.– Lviv-Slavske, Ukraina. (In Ukrainian).*
2. Alnikov Ye. M. Formoobrazovaniya predmetnogo dizajna Premier palace hotel kharkiv sredstvami innovatsionnyh tekhologiy 3D pechati (Premier palace hotel kharkiv subject design forms using innovative 3D printing technologies). *Visnik Harkivs'koï deržavnoï akademii dizajnu i mistectv, – (3). 2013.– P. 9–11. (in Russian).*
3. Tregub N. E. Nanomaterialy v dizajne mebeli (Nanomaterials in furniture design). *Visnik Harkivs'koï deržavnoï akademii dizajnu i mistectv, – (3). 2013.– P. 107–111. (in Russian).*
4. Chernyshev S. I. Povyshenie jeffektivnosti integrirovannyh tekhologij poslojnogo vyrashhivaniya izdelij na osnove statisticheskogo prognozirovaniya (Improving the effectiveness of integrated layer-by-layer

- er growing technologies based on statistical forecasting) (dissertacija kandidata nauk). Nacional'nyj tehničeskij universitet "Har'kovskij politehničeskij institut", – Har'kov, Ukraina. 2006. (in Russian).
5. Illumarco (Marco de Visser). (2016). Wohlers Report 2016: Now available! Taken from: URL: <https://www.3dprinting.lighting/page/6>
 6. Segerman's H. Math(s) Visualizing Mathematics with 3D Printing. 2014. Taken from: URL: <https://math.okstate.edu/people/segerman/>
 7. Bertoli R. Mr Big Stuff: designer Joris Laarman takes 3D printing. 2017. Taken from: URL: <https://www.wallpaper.com/design/joris-laarman-3d-printing-exhibition-cooper-hewitt>
 8. 3D Systems blog. Freedom of Creation develops Tree-D Printing in Wood. 2011. Taken from: URL: <https://www.3dsystems.com/blog/foc/freedom-of-creation-develops-tree-d-printing>
 9. Contemporist website. SuperMod Is A 3D Printed Modular Wall System. 2015. Taken from: URL: <https://www.contemporist.com/supermod-is-a-3d-printed-modular-wall-system>
 10. Molitch-hou M. Drawing Furniture With a Giant 3d Printing Robot ARM. 2014. Taken from: URL: <https://3dprintingindustry.com/news/drawing-furniture-giant-3d-printing-robot-arm-28742>
 11. Kooij B. V. Spring: excellence, talent and inspiration in design, premsela at designhuis, eindhoven (nl). Kooij B. V. personal website. 2011. Taken from: URL: <https://www.dirkvanderkooij.com/blogs/exhibitions/spring-span-designhuis-eindhoven-span>
 12. Lilian van Daal. BIOMIMICRY; 3D PRINTED SOFT SEAT. 2017. Taken from: URL: <https://www.lilianvandaal.com/biomimicry-3d-printed-soft-seat>
 13. Maeda K. & Minale M. Keystones. Studio Minale Maeda personal website. 2014. Taken from: URL: <http://www.toolsgalerie.com/designer/studio-minale-maeda>
 14. Nelson L. B. It's a Snap – 4 Furniture Designs with 3D Printed Connectors. Leo lane. 2015. Taken from: URL: <http://www.leolane.com/blog/snap-4-furniture-designs-3d-printed-connectors>
 15. Rizova A. Aleksandrina Rizova 3D Printed Table Legs. 3dprint-uk website. 2015. Taken from: URL: <https://www.3dprint-uk.co.uk/portfolio-item/aleksandrina-rizova-3d-printed-table-legs>
 16. Molitch-Hou M. Zortrax Demonstrates 3d Printing Potential With Karo Coffee Table. 3dprintingindustry. 2014. Taken from: URL: <https://3dprintingindustry.com/news/zortrax-demonstrates-3d-printing-potential-karo-coffee-table-37430>
 17. Emerging Objects. 3D Printed House 1.0. Emerging Objects. 2015. Taken from: URL: <http://www.emergingobjects.com/project/3d-printed-house-1-0>
 18. Emerging Objects. Star Lounge. Emerging Objects. 2015. Taken from: URL: <https://www.emergingobjects.com/project/star-lounge>

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-197-200>

*Bryzhachenko Natalia,
PhD, Associate professor, the Department
of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies
Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko
E-mail: bryzhachenko@gmail.com*

*Mironenko Nadezhda,
PhD, Lecturer, the Department of Multimedia design
Kharkiv State Academy of Design and Arts
E-mail: mironenko_n@gmail.com*

*Verhovodova Yanina,
postgraduate student
Kharkiv State Academy of Design and Arts
E-mail: yaverx@gmail.com*

THE THEATRICALISATION OF OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT: THE KINETIC EXPERIMENTS OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract. The article focuses on the theatricalisation and visual attractiveness of object-spatial environment by application of kinetic art objects and structures. The objective of the study is to consider the origins of kinetic art and its implementation in the sphere of avant-garde experiments and theatrical art at the second half of twentieth century.

Keywords: avant-garde, kinetic art, object-spatial environment, theater.

In recent years, there has been an increasing interest in the implementation of innovation technologies in the formation of object-spatial environment of public use. A comprehensive study of modern design practice suggests that one of the most important tasks facing at architect and designer is the formation of an attractive space. This characteristic becomes the most important factor in attracting the attention of visitors to public facilities.

Attractiveness is the property of an object to arouse interest, attract attention. The attractiveness of the object-spatial environment is formed by creating original artistic and imaginative space solutions, using traditional tools and techniques, as well as applying a variety of innovative technologies. Among the innovative technologies used in architecture and environmental design, kinetic structures are espe-

cially original. The dynamism of these objects, their large size and vivid image became the reasons for their application in the design of public spaces. The wave-like movement of the constituent elements of the structure helps to attract the attention of visitors to kinetic structures. Their attractiveness has a certain theatricality, which manifests itself at the level of remote visual perception and direct human involvement in interaction with the game space.

The theatricality of an attractive object-spatial environment saturated with kinetic technologies is the result of a long-term union of architecture, art and engineering. The indicated relationship is manifested in the creation of single objects and in the formation of a holistic space. Here a large role played experiments in theatrical art which became a platform for plastic experiments and searches for the

emotional expressiveness of various artistic images. They took place in two phases: the 1920s – 1930s of the Russian avant-garde and the end of the 1960s – the first half of the 1970s the confirmation of the principles of effective scenography.

Due to the use of innovative opportune technologies, a search is made for new compositional tools and techniques that are subsequently transformed and applied in practice in the design of the object-spatial environment for public use.

One of the origins of the interconnection and interaction of innovative technologies and art was the experiments of avant-garde artists aimed at creating dynamic, moving designs.

The scientific and technological revolution of the early twentieth century influenced art, which was forced to look for new forms of artistic expression. In 1909 in the French magazine “Figaro” was published the document “The justification and the manifesto of futurism”. Its author F. Marinetti proclaimed the cult of the future and the destruction of the past. The manifesto extolled the desire for speed, dynamism and the search for unusual new forms. Supporters of futurism praised technological progress, the power and pulsating motion of a new life [1].

Technological art is based on the concept of combining technology and art, which has been embraced and expanded by constructivism and Italian futurism. Art experiments and new technical means connected in the aesthetics of the plastic avant-garde. A huge contribution to the development of a new system of shaping in art and the creation of a new aesthetics belong to T. van Dusborg, A. Exter, N. Gabo, V. Kandinsky, K. Malevich, P. Mondrian, L. Popova, A. Rodchenko, V. Tatlin, A. Vesnin, designers of the Bauhaus school and other famous constructivist artists.

The main principles of constructivism are the expedient organization of the form of the structure (as a certain object, structure, thing), which determines the style-forming significance of constructivism in the artistic culture of the twentieth century. The second principle is the functional need of the structure and its

elements for their practical application [2]. Precisely from the theatrical environment constructivism, similar to cubism, futurism and suprematism, began to spread in the field of industrialism.

The theater scene itself is a complex mechanical object, where the movement of the constituent elements is a necessity for a change of scenery during the performance. Theatrical constructivism in stage space was embodied in two types of performance design: a single installation and functional scenography.

The appearance of constructivist theatrical decoration (“single installations”) is associated with the desire to separate the spectacle from the building, bring it out into the street and dissolve in mass action. Constructivist installations turned into an autonomous stage, which could work as part of the interior space or in the exterior. The most interesting, characteristic, and fundamentally new were the five Constructivist theater sets for performances: “The Magnanimous Cuckold” based on the play by F. Krommelink (1922) by L. Popova; “Tapelkin’s death” based on the comedy by A. Sukhovo-Kobylin (1922) by V. Stepanova; “Earth on end” based on the play from S. Tretyakov (1923) by L. Popova; “Lake Lul” based on the melodrama by A. Fayko (1923) by V. Shestakov; “The Man Who Was Thursday” based on the novel by G. Chesterton (1923) by A. Vesnin [3].

Constructive artists, directed by V. Meyerhold, continue to experiment with creating a new scene – an extraportal, with platforms that were moved around the horizontal and vertical directions. They used the techniques of transforming the acting and the movement of kinetic constructions.

The creation of original constructivist forms in theatrical productions realized the concept of attractiveness of the object-spatial environment. It is especially on the theater stage the attraction of the audience attention plays a crucial. The experiments of plastic avant-garde artists formed the basis for a new aesthetics of sculptural compositions. They formed the foundation for the development of such arts as installation art, kinetic art and cybernetic art.

Artists of the second half of the twentieth century combined sculptural compositions into various art installations, filling the exposition space. Refusing from classical forms, the masters equipped the sculpture with modern technological elements and new means of artistic expression, thereby endowing the art-objects with other properties.

Through the use of innovative technological means of the twentieth century, the sculpture became dynamic. Elements of the general composition began to physically move in space and time.

These processes can be traced in such a direction as cybernetic sculpture, the recognized leaders of which are E. Ignatovich, N. Negroponte, G. Pask and N. Schöffer. The works and aesthetic views of these masters formed new trends and new terminology of the art of robotic sculpture in the mid-twentieth century. For example, the sculptures of N. Schöffer performed musical compositions, produced various lighting effects, interacting with the environment. The cybernetic sculptures of G. Pask ("The Colloquy of Mobiles" of 1968) demonstrated the interactive connection with visitors by using different audio and visual effects. In 1970 E. Ignatovich by application of microphones and motion sensors created the electromechanical compositions that moved under the influence of sound vibrations. The basis of the concept of his work was the physical contact of the viewer and the object of art – sculpture-machine. The work of E. Ignatovich denotes the phase of changing the position of a passive spectator to interact with the environment through the tactile sensations [4].

From 1960 to 1968, kinetic artists united in a group – G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel – Visual Arts Research Group) with the goal

of providing everyone with the opportunity to experience their art. The group included: F. Morelli, O. Rossi, F. Sobrino, D. Stein. Members of G.R.A.V. were inspired by kinetic art and sought to convey it to the audience. In their works the viewer became an active participant in the events – the actor of installation works. In art objects artists created a game of images, textures, light and rhythm. The experiments of this group became a "plastic offers", where viewers are in direct contact with art objects [5].

Kinetic effects in the former post-Soviet space were actively dealt with by the group "Movement" (1962–1976). The first participants were V. Akulinin, M. Dorokhov, F. Infante, A. Krivchikov, V. Shcherbakov, R. Zanevskaya. Representatives of this group developed the program "Manifest of Russian Kineticism" (1966) and turned to new forms of creativity. Artists designed synthetic mysteries using the movement of light, gas, three-dimensional elements and video projections, where the basis was the combination of various technical means and forms of art [6].

In the second half of the XX century kinetic art from artistic experiments was transformed into the sphere of the object-spatial environment organization. The experience of masters of kinetic art of the second half of the twentieth century – P. Bari, F. Benton, A. Calder, N. Gabo, J. Tengli, H. Soto and others became the foundation for the creative pursuit of the end of XX – beginning of XXI century.

Theatricalisation of object-spatial environment created by the use of kinetic objects is determined by the mobility of kinetic structures and possibility of their interaction. The combination of innovative technologies and the vivid visual effect of kinetic objects attract attention of the humans in public spaces.

References:

1. Filippo Tommaso Marinetti. The Futurist Manifesto. [Electronic resource]. – Access mode: URL: https://www.societyforasianart.org/sites/default/files/manifesto_futurista.pdf (Accessed 10/01/2021) (in English)
2. Beryozkin V. I. *Iskusstvo scenografii mirovogo teatra*. – T. 12. *Scenografy Rossii v kontekste istorii i sovremennoj praktiki mirovogo teatra* – M.: Krasand, 2011. – 114 c. (in Russian).

3. Teatr v epohu konstruktivizma – 2. Biomekhanicheskij teatr Mejerhol'da. [Electronic resource].– Access mode: URL: <http://www.raruss.ru/soviet-constructivism/3952-constructivism-theater.html?start=1> (Accessed 15/04/2020) (in Russian).
4. Galkin D. V. Estetika kiberneticheskogo iskusstva 1950–1960-h gg.: Algoritmicheskaya zhivopis' i robotizirovannaya skul'ptura [Electronic resource].– Access mode: URL: <http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/320/image/320-079.pdf>. / (Accessed 11/03/2020) (in Russian).
5. Le Groupe de Recherche d'Art Visuel. 1960–1968. [Electronic resource].– Access mode: URL: <https://artelatinoamericanoparis.com/groupe-de-recherche-dart-visuel/> (Accessed 11/03/2020) (in French).
6. Gruppya «Dvizhenie» [Electronic resource].– Access mode: URL: https://www.quartagallery.ru/gruppya-dvizhenie/?sef_rewrite=1 (Accessed 21/04/2020) (in Russian).

Section 7. Film, TV and other screen arts

<https://doi.org/10.29013/EJA-21-1-201-204>

*Faizyeva Feruza Khajimuradovna,
Associate Professor of Film, Television and Radio Directing, UzSIAC,
Tashkent, Uzbekistan
E-mail: feruzafayz@mail.ru*

DIRECTING INTERPRETATION OF THEME IN DOCUMENTARY

Abstract. The article examines the nature of documentary filmmaking and analyzes the films made in this type of film. The role and significance of the elements of art in it are discussed.

Keywords: script, filming, dramaturgy, editing, cameraman, director, chronicle, portrait, camera, pavilion.

*Файзиева Феруза Хаджимурадовна,
Доцент кафедры, Режиссура кино, телевидение и радио ГИИКУз,
Ташкент, Узбекистан
E-mail: feruzafayz@mail.ru*

РЕЖИССЁРСКОЕ ТОЛКОВАНИЕ ТЕМЫ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Аннотация. В статье рассматриваются основные характеристики документального кинопроизводства и анализируются конкретные документальные фильмы. Обсуждается роль и значение элементов искусства в этом экранном жанре.

Ключевые слова: сценарий, съёмка, драматургия, монтаж, оператор, режиссёр, летопись, портрет, камера, павильон.

Сегодняшние процессы глобализации, приоритеты модернизации и обновления нашей страны, наряду со всеми сферами и отраслями, требуют также совершенствования в сфере кинематографии, создания новых возможностей для развития этой стратегической и важной отрасли. В этом смысле на Узбекской студии документальных и хроникальных фильмов проводится очень большая работа. «Опыт узбекского кинематогра-

фа актуален в связи с проблемами развития киноискусства на современном этапе» [5, 10].

Сегодня документальное кино часто посвящено истории, жизни и творчеству наших древних мыслителей. При работе над сценарием фильмов, созданных на историческую тематику, наибольший упор делается на образы героев и полное отображение окружавших их персонажей. Фактически, хотя уровень первоисточника в сценарии

имеет решающее значение, другие компоненты, такие как режиссер, оператор, актер, проникают более глубоко в визуальный ряд, и главные герои предпринимают попытки обогатить характеры играемых ими персонажей.

Литературное произведение, жидущееся на высоких художественных критериях, украшает стилистику фильма и способствует обогащению выразительного кино-языка.

В таких фильмах важно обращать внимание на критерии и нормы искусства, как такового, при воспроизведении образов и эпизодов, которые служат для раскрытия определенных аспектов духовных поисков того периода, чтобы выразить характерные моменты, связанные с биографией наших предком.

Обобщение и завершенность каждого элемента и средств, которые служат для отражения качества главного героя в сценарии, а также их роли и значения в создании изображения, должны стать примером исследования.

Разнообразие взглядов на законы и эстетику кино, смешение жанров, стилистических направлений, художественное мастерство в интерпретации тем, язык произведения, композиция, постановка и разрешение конфликтов очевидны в этих созданных фильмах. Это знак стремления дать традиции новую жизненную силу.

Наши духовные сокровища трудно представить без богатого культурного наследия наших великих ученых. Первые кадры документального фильма «Ходжа Баховиддин Накшбанд», наполненного художественными элементами, начинаются со сцены, когда художник печатает цветы на ткани, и этот кадр повторяется несколько раз на протяжении всего фильма. Эта образная ремарка того отпечатка, который этот человек оставил в своей жизни. Театральная реконструкция также широко использовались для создания образа героя. Помимо текста рассказчика в фильме есть диалоги. Они назвали новорожденного Баховиддином и сказали: «Пусть он будет вождем

народа». Метод исследования был использован, чтобы раскрыть его образ жизни. В документальном фильме основным материалом изображения, предметом могут быть факты прошлого, события, сама современная действительность. Все средства выражения подчинены раскрытию сути реальных событий, настоящей человеческой судьбы, на которой основан фильм. Основные черты этого вида кинематографии – точность, достоверность. Они могут поднять фильм на высокий художественный уровень с его образностью [1, 12].

Особый шарм фильму придают вопросы-ответы со студентами Ходжи Баховиддина Накшбанда, известного религиозного деятеля своего времени. Мельничный жёрнов колотит на протяжении всего фильма. Это образное определение героя, который облегчил участь людей на этом пути. Его учение также описано в современных кадрах.

Другой исторический документальный фильм – «Меч истины» (режиссер М. Карабаев). Он сравнивает жизнь главного героя между двумя дверями жизни, то есть главный герой входит в дверь, когда он молод, и уходит, когда он стар, и его добросердечные дела описываются с особой тонкостью. В фильме много используется компьютерная графика, цветовое сочетание с подходящим изображением и стандартным способом.

При необходимости даются интервью с видными учеными. В конце фильма также можно прочитать своеобразный символизм, когда он едет от тьмы к рассвету.

В документальном фильме «Ходжай Жяхон Гиждувоний» (режиссер А. Гамиров) режиссер также применил постановочный прием для создания образа героя. «Если актер доверяет режиссеру, он может творчески открыться и показать даже самые тонкие аспекты» [3, 94].

Примечательно, что он сочетает историческую правду с современными образами, привнося элементы искусства через журналистику. Фильм напоминает телевизионный стиль, то есть режиссер использовал стартер в повествовании. В исто-

рических фильмах режиссеры стремятся передать атмосферу и колорит того периода. Такие образовательные фильмы крайне необходимы для зрителей, поскольку они обогащают наши духовные знания и служат для расширения наших знаний и представлений об давних ученых.

Режиссерское мастерство проявляется в умении подбирать и типизировать важные факты о периоде и биографии исторической личности. «Режиссеры не всегда могут понять сложность передачи сути изображений с помощью кинематографических средств» [6, 195].

Выше мы упоминали, что в фильме «Ходжай Жажон Гиждувоний» повествование ведётся автором. В начале фильма, он заявлен как комментатор, связывающий события. Режиссер и оператор должным образом использовали сложные наглядные решения, чтобы всесторонне представить жизнь человека. В кадре мы видим современника, сидящего в салоне новой машины среди барханов в песчаной пустыне, но это не совсем оправдывает замысел. Если бы режиссер снял рассказчика в первом кадре рядом или возле своей машины, зритель убедился бы, что это путешествие в прошлое. Другое дело, что в последнее время мне кажется, что режиссеры выбрали простой и легкий способ создания образа исторических личностей. Независимо от того, какой бы исторический документальный фильм не снимается, становится привычкой использовать прежде всего художественную фактуру или актерское мастерство. В то же время образы верблюдов, бесед у костра главного героя, идущего от тьмы к рассвету, также кочуют из фильма в фильм. В кадре часто также присутствуют сцены медресе. Когда религиозный лидер сидит со своими учениками, можно легко прочесть метафору, если именно на него падает свет. Именно поэтому в некоторых сценах явно не хватает света, но медресе – место света, и изображать его в темноте неуместно.

Документальный фильм «Золотая нержавеющая сталь», представляет собой историю, в котором

анализируется сложная жизнь мыслителя посредством реконструкции событий, фактов, деталей, архивных материалов и синхронных съемок. Следует отличать хронику от документального фильма, то есть краткую информацию о фильме, дающую краткое описание события или факта. Эти фильмы также можно назвать кино-отчетами. Кинохроника сегодня популярна на телевидении [1, 12].

Этот фильм представляет собой синтез методов психологического документального кино с точки зрения методической и художественной направленности. В фильме использованы личные архивные материалы писателя Шухрата, чтобы отразить бурные годы жизни писателя, его прошлое в перипетиях репрессивного, опасного периода первой половины 20-го века. В этом фильме режиссер также пользовался актёрскими решениями и приемами, чтобы художественно изобразить жизнь главного героя. Стоит отметить, что использование режиссером символов и эмблем для полного раскрытия сути истории дается через повторную выставку картин художников, попавших под жернова 1937 года и пострадавших от гнета репрессий.

В фильме рассказывается история исчезновения первого авторского сборника «Фонтаны жизни» и история переписывания романа «Годы Шинелли», стойкость и отвага его персонажа во время репрессии. Рассказчик повествует о том, что жизнь писателя была безжалостно оборвана, и он также не избежал преследований и гнет режима того времени. Судьба своего народа беспокоила его всю оставшуюся жизнь. Режиссер также использует такой метод, как повествование. Фильм – кинематографическая находка творческого коллектива, повествующая о долгой и тяжелой жизни героя. Фильмы о деятелях литературы и искусства представляют большую ценность для медиа-уроков, посвященных просвещенной и творческой жизни интеллигенции того времени. Но у наших создателей часто присутствуют методологические повторения. Практически во всех вышеупомянутых фильмах главного героя,

будь то исторический или современный, можно увидеть в повторяющихся из раза в раз сценах, сидящих у дерева, у костра или схематично двигающегося от тьмы к просветлению главного героя. Создателям стоит немного подумать над этим и продолжить свои творческие поиски. Потому что режиссер может наблюдать за действительностью или за главным героем, узнавать, проникая в его внутренний мир, обогатив его своими поисками. В своем фильме художник должен глубоко исследует суть истории, стремясь постигнуть духовный мир выбранного героя и найти аспект, который служит для раскрытия идеи фильма. Он не только исполнитель или живой свидетель действительности, но и творец, создающий новое произведение.

Роль и значение документального кино в культурной и общественной жизни Узбекистана огромны. Важно усилить роль кино в эстетическом и художественном воспитании в сознании подрастающего поколения. Следует также отметить, что наличие уникальной школы мастерства в искусстве документального кино накладывает большую от-

ветственность на эту преемственность. Это означает, что требования и обязанности, возложенные на него, будут расти соответственно. В этом смысле узбекский документальный фильм, несомненно, выполнит свою роль, если в будущих фильмах он увидит экранное произведение с оригинальной идеей и художественным решением.

Исходя из наблюдаемого опыта, следует отметить, что лучшие практики современного узбекского кинематографа продолжают, количество учебных фильмов, основанных на национальном наследии и художественной культуре, растет, а развитие отечественного кинематографа значительно улучшается. Кинематографическая интерпретация исторических личностей и событий показывает, что в современном кино продолжают уникальные исследования. Пока существует такая традиция, узбекское кино, несомненно, выйдет за пределы обозначенных рамок в своем развитии, приоткроет еще не знакомые страницы истории через исследования в области киноискусства, запечатлеет их в фильмах и выполнит свой долг перед будущими поколениями.

Список :

1. Abulkasimova H. Kino san"ati asoslari.– T: Izd. «Uzbek millij enciklopediyasi», 2009.– 157с.
2. Tarkovskij A. Lekciya po kino rezhissury.– Leningrad, 1989.– 119 с.
3. Jason J. Tomaric. “Behind the screen. Director’s Craft” (master the art of directing actors & the camera) – USA, San Bernardino C. A. 2016. – 94 p.
4. Uzbek kinosienarijlari tuplami, – T. 1958. – 224 s.
5. Amanmuradov Sh. Osobennosti zvukozritel'nogo montazha fil'mov «Nasreddin v Buhare» i «Pohozhdenie Nasreddina» UzDSMI habarlari, – T., 2019. – 4(12).
6. Kurosava A. Rezhissuradan saboklar. «Zhahon adabiyoti» – T. 2019. – 260 с.

Contents

Section 1. Visual arts	3
<i>Dolesko Svitlana Valerievna</i> ARTISTIC POTENTIAL AND ARTISTIC RESOURCE THROUGH THE PRISM OF THE COMPLEX OF TRADITIONAL UKRAINIAN CLOTHES	3
<i>Kotlyar Evgenij Aleksandrovich, Wang Min</i> THE ICONOGRAPHY OF THE DONOR RANK IN THE MURALS OF THE BUDDHIST TEMPLE COMPLEX OF DUNHUANG	10
<i>Kukil Nataliya Aleksandrovna</i> MONUMENTAL WORKS OF HRYHORIY SINITSYA IN THE “FLOROMOSAIC” TECHNIQUE (1970S –1980S) IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN STYLE FORMATION.....	15
<i>Nosova Daria Sergeevna</i> STRATEGIES FOR USING NATURAL SHADES IN INTERIOR DESIGN	20
<i>Yadgarova Nigora Akmalovna</i> THE PROBLEM OF MUTUAL INFLUENCE OF REALISM AND IMPRESSIONISM IN PAINTING OF UZBEKISTAN.....	25
<i>Yankevych Sofiia Oleksandrivna</i> W. SHAKESPEARE AND THEATRICAL SCENERY OF UKRAINE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY.....	29
Section 2. Musical arts	34
<i>Verdiiian Mariam</i> THE PRINCIPLES OF POSTLUDDITY IN THE EIGHTH SYMPHONY OF AVET TERTERYAN	34
<i>Grybynenko Julia Alexandrovna</i> THE PHENOMENON OF INTERTEXTUALITY IN MUSIC: THEORETICAL ASPECTS.....	40
<i>Junjie Gui</i> PERFORMING INTERPRETATIONS OF G. FAURÉ’S REQUIEM BY FRENCH AND CHINESE CHOIRS.....	45
<i>Kapliyenko-Iliuk Yuliya Vladimirovna</i> SCIENTIFIC PARADIGM AS A CATEGORY OF MUSICOLOGY	52
<i>Iliashenko Tatiana Pavlovna</i> PIANO MINIATURES FOR CHILDREN IN THE WORKS OF DONETSK COMPOSERS	56
<i>Kiknavelidze Kateryna Olegivna</i> THE PHENOMENON OF THE VIOLIN COVER AS A CURRENT PROBLEM OF MODERN MUSICOLOGY.....	60
<i>Kozyk Daria Serhiivna</i> THE LEGEND OF TRISTAN AND ISOLDE: FROM THE MYTHOLOGY OF OPERA GENRE TO THE PHILOSOPHY OF POP CULTURE	67

<i>Kravchenko Nazar Yuriiiovych</i>	
MULTIVARIATE FLUTE ON THE CROSSING OF THE EUROPEAN AND EASTERN MUSICAL TRADITIONS ON THE EXAMPLE OF TRADITIONAL TSURU-NO-SUGOMORI, THE ANCIENT JAPANESE MELODY	71
<i>Kupina Daryna</i>	
GENRE AND STYLE SYNTHESIS IN “SYMPHONIC FUGUES” BY I. ASEEV.....	79
<i>Liu Le</i>	
OPERA “THE FIRST EMPEROR” BY TAN DUN IN THE CONTEXT OF INTERACTION OF WESTERN AND EASTERN MUSICAL TRADITIONS.....	85
<i>Lu Do</i>	
“LULLABIES OF SUFFERING” BY J. BRAMS OP. 117.....	91
<i>Shitin Liu</i>	
LOGICAL AND SEMANTIC PRINCIPLES OF OPERA COMPOSITION AND THE CONCEPT OF OPERATIC STYLE.....	96
<i>Ostroukhova Nataliya Vladimirovna</i>	
ALBERT ZORN – CHOREOGRAPHER AND SCIENTIST	102
<i>Jiang Zhaoyu</i>	
STAGES OF DEVELOPMENT AND GENRE FEATURES OF THE CHINESE NATIONAL ORIGINAL MUSICAL	107
<i>Savoniuk Hanna Oleksiivna</i>	
PASSIONS AT THE CROSSING OF THE XX–XXI CENTURIES AS A PHENOMENON OF THE WORLD ART	113
<i>Tavakkol Ehsan</i>	
CALLIGRAPHIES BY REZA VALI: THE INFLUENCE OF DĀSTGĀH AESTHETICS ON THE MUSICAL LANGUAGE IN CALLIGRAPHIES Nos. 1, 2, 3.....	117
<i>Tkachenko Victoria Nikolaevna</i>	
GUITAR IMAGE IN THE WORKS OF A. ANDRUSHKO	120
<i>Ovsyannikova-Trel Alexandra Andreevna</i>	
“NEW SIMPLICITY” AS A STYLISTIC INTENTION OF THE COMPOSER’S WORK OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH CENTURY (GERMAN EXPERIENCE).....	126
<i>Kharenko Alina Alekseevna</i>	
COMPARATIVE INTERPRETATION IN JAZZOLOGY: AUTHOR’S VERSIONS OF “UKRAINIAN JAZZ ROUND DANCES” BY S. DAVYDOV	130
Section 3. Restoration	135
<i>Dominika Cora</i>	
PRESERVATION, RESTORATION AND MODERNIZATION OF BAGRATI CATHEDRAL IN KUTAISI (GEORGIA) – THE PROBLEMATIC ASPECTS OF AUTHENTICITY.....	135

Section 4. Theatre arts	140
<i>Djuldikarayeva Khatira Tastemirovna</i> ISSUES OF STAGE SPEECH IN THE PROCESS OF SPIRITUAL DEVELOPMENT	140
Section 5. Theory and history of art	143
<i>Xingchen Gu, Shulika Viacheslav</i> FORMATION OF ART HISTORY SINOLOGY IN FRANCE IN THE LATE 19 TH – EARLY 20 TH CENTURIES: DIFFERENT APPROACHES TO THE INTERPRETATION OF CHINESE FINE ART	143
<i>Mosendz Oksana Olegiyvna</i> THE LIGHT IN UKRAINIAN PAINTING OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY	150
<i>Osadchy Viktor Vladimirovich</i> KREMENCHUG IN THE CREATIVE BIOGRAPHY OF I. REPIN AND IN REPIN STUDIES	156
<i>Fatkhullaev Ravshan</i> DIALOGUE OF CULTURES IN THE HISTORY OF ART OF UZBEKISTAN: ISSUES OF CULTURAL ECOLOGY IN ART	160
<i>Gosteva Oksana Victorovna</i> HERMENEUTICS IN UNDERSTANDING OF THE DEFINITION OF “CULTURAL SPACE OF UKRAINE”	164
<i>Kobzar Maryna Viktorivna</i> EAST SLAVIC FOOD CODE IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURE REMYTHOLOGIZATION	169
<i>Khlistun Yuliia Igorevna</i> CULTUROLOGICAL ANALYSIS OF THE ICONOGRAPHIC PROGRAM OF THE REFECTORY CHURCH OF ALL RUSSIAN SAINTS IN THE HOLY DORMITION NIKOLO-VASILIEVSKY CONVENT	174
Section 6. Industrial art and design	183
<i>Alnikov Yevhen, Wei Wenjuan, Trehub Nataliia, Bondarenko Viktoriya</i> SUSTAINABILITY 3D PRINTER TECHNOLOGY	183
<i>Bryzhachenko Natalia, Mironenko Nadezhda, Verhovodova Yanina</i> THE THEATRICALISATION OF OBJECT-SPATIAL ENVIRONMENT: THE KINETIC EXPERIMENTS OF THE TWENTIETH CENTURY	197
Section 7. Film, TV and other screen arts	201
<i>Faizyeva Feruza Khajimuradovna</i> DIRECTING INTERPRETATION OF THEME IN DOCUMENTARY	201