

Results. Based on the analysis, it follows that the vocal component's characteristic features in the artistic cinema of this period are primarily a wide range of its use in almost all art spaces of the movie – Diegetic, Methadiegetic, Extradiegetic or Nondiegetic, while vocal components can be present both in one of them and in several. Regarding the functioning of the vocal component in the art spaces of the movie (according to the classification of the functions of the sound series in the cinema of Z. Lissa), we note that most often it performs such functions as: «music in natural role», «commentary in the film», «means of expressing experiences» etc. Having analyzed examples of vocal components in selected films of the «thaw» period, in the article three main varieties of solo vocal performance in feature films are identified: vocal performance of an actor-character; vocal voicing of the character; vocal voicing of the visual series (video sequence) of the movie. When consideration in the musical, artistic and vocal-technical planes the features of solo performance of songs by actors in films of a designated period, the dominance of the pop manner of singing (with the presence of some variability) was noted.

Novelty. The article analyzed the characteristic features of the vocal component in feature films (on selected examples of the «thaw» period films) in the aspect of its attitude to the art spaces of the movie and its functioning in them (according to the classification of the functions of the sound series in the cinema of Z. Lissa).

The practical significance. The article contains information that is useful for professional representatives of the spheres of music and cinema art in terms of improving their vocal and artistic performance.

Key words: film music, vocal component, art space of a movie, feature cinema, «thaw» period.

Надійшла до редакції 23.08.2020 р.

УДК 792.8

БАЛЕТ «TRACES» МАКСИМА ШАЛИГІНА – ВТІЛЕННЯ СЕМАНТИКИ ЮРОДСТВА

Зінченко Вероніка Михайлівна – аспірантка, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, м. Київ
<http://orcid.org/0000-0001-8607-3582>
<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.423>
 Veronika-music@ukr.net

Уперше здійснено дослідження маловідомого балету сучасного українсько-нідерландського композитора Максима Шалигіна «Traces» крізь призму семантики юродства. Визначено прийоми авторської роботи з символікою юродства, яка проявляється як на жанрово-інтонаційному рівні (ламентозність за участі глосолалії, алюзія до культових наспівів, звернення до системи фольклорних дитячих жанрів), так і на рівні інтертекстуальних зв'язків: у заголовках, присвятах, текстових алюзіях.

Ключові слова: балетна творчість М. Шалигіна, юродство, інтертекстуальність, жанрово-інтонаційна специфіка.

Актуальність поданої статті зумовлюється першим науковим зверненням до балету «Traces» Максима Шалигіна (1985 р.). Адже основну увагу дослідників творчості цього українсько-нідерландського композитора зосереджено на його позасценічних творах [2, 3, 7, 12, 16, 19], у той час як його балетні опуси досі не отримали достатнього наукового резонансу у вітчизняному та світовому музикознавстві. На сьогоднішній день є лише декілька статей, у яких висвітлено окремі балети композитора [3, 8].

Аналітичне дослідження балету «Traces» М. Шалигіна виконано з акцентом на виявленні в ньому жанрово-інтонаційної семантики юродства. Незважаючи на те, що феномен юродства досить детально розглянуто у матеріалах таких науковців як О. Панченко [10], С. Іванов [6] та О. Соломонова [14-15], пропонується стаття є першим дослідженням, спрямованим на виявлення специфічних юродських ознак у балеті М. Шалигіна «Traces». Цей факт забезпечує інноваційний статус і актуальність представленої роботи.

Мета дослідження – окреслити жанрово-інтонаційну специфіку балету «Traces» М. Шалигіна в аспекті семантики юродства.

Реалізація означеної мети зумовила необхідність вирішення таких завдань:

- з'ясувати характерні жанрово-інтонаційні ознаки феномену юродства;
- виявити особливості роботи композитора з символікою юродства як в іманентно-інтонаційному плані, так і на рівні назв, присвят, текстових алюзій;
- окреслити загальні прийоми роботи композитора з жанровими моделями (лічилка, колискова, плач, глосолалія);
- прослідкувати інтертекстуальний контекст балету.

Для досягнення визначеної мети й розв'язання поставлених завдань були використані такі дослідницькі *методи*: метод жанрово-інтонаційного аналізу, компаративний метод, історичний метод, метод теоретичного узагальнення.

Результати дослідження. Перше занурення українсько-нідерландського композитора М. Шалигіна до світу балетного європейського мистецтва відбулося 2011 р., коли у рамках фестивалю сучасної хореографії у Нідерландах «UNEVEN» як музичний супровід балету «Traces»¹ («Сліди») прозвучав його вокальний цикл для сопрано і фортепіано «Пісні юродивих» (2009–2010 рр.), до якого композитор додає два нові номери – «Лічилку» та «Колискову», що стали повноцінними частинами балету.

Під час створення вокального опусу М. Шалигін звертається до символічного коду слов'янської культури – юродства, що проявляється вже на рівні назви циклу – «Пісні юродивих». Юродство в слов'янській культурі – унікальне явище, етичний символ божественної духовності, правди, пророцтва, сердечної цноти і, одночасно, людського нещастя, кривди, несправедливості життя. Сама постать юродивого неодноразово привертала увагу письменників, художників, композиторів, іконописців, скульпторів та архітекторів. Згадаймо, принаймні, романс «Светік Савішна» та оперу «Борис Годунов» М. Мусоргського, де юродивий стає мало не головним, драматургічно активним персонажем, який прояснює і пророкує майбутні історичні події; твори «Брати Карамазови» Ф. Достоевського і «Дитинство» Л. Толстого, картини «Юродивий» П. Сведомського, «Боярина Морозова» В. Сурікова тощо.

Як зазначає етимологічний словник [17; 461], походження слова «юродивий» сягає своїм корінням XI ст. Так, у слові «урод» приставка «у» означає «недолік», «зменшення», «неповноцінність», а корінь «род» – «рід», «народжувати». Цікаво, що в європейській країнах стан юродства пов'язують лише з розумовою відсталістю людини (*faible d'esprit* (фр.) – розумово відсталий, *chiflado* (ісп.) – дивак, дивачка). На відміну від цього, в слов'янській культурі цей феномен набув сакральної символіки – юродивих називали Божою людиною і «юродивим Христа ради». Не випадково у Святому письмі подібне божевілля вважалося нормою благосного і «премудрого» життя. З цього приводу згадаймо слова Апостола Павла у першому посланні до Коринтян: «Хай не зводить ніхто сам себе. Як кому з вас здається, що він мудрий в цій віці, нехай стане нерозумним, щоб бути премудрим»².

Ця прив'язка до християнської етики стала важливою і для світового осмислення слов'янського феномену юродства. Так з'явилися такі визначення як *God's fool*, *holy fool* (англ.) – Божий дурень, святий дурень, *Narr in Christo* (нім.) – божевільний во Христі.

Зазначимо, що основними атрибутами «Божої людини» є:

- парадоксальність мови – юродивий часто говорить загадками, прислів'ями, кричить або навпаки мовчить;
- подвійний спосіб життя – вдавана божевільність та парадоксальність поведінки вдень і святість вночі;
- надія на Божу волю і допомогу;
- акціонізм та артистична складова – юродивий свідомо «працює на публіку», чинить умисні провокаційні дії, часто огидні, щоб удень забрати гріхи людей на себе, а вночі відмолити ці гріхи;
- жертвність та святість.

Створюючи цикл, М. Шалигін зазначає назву «Пісні юродивих» російською мовою, проте, з моменту виїзду за кордон у списку творів композитора цей опус має назву «The Songs of Holy Fools» («Пісні святих дурнів») [18]. Зазначимо, що в циклі зображено різні прояви поведінки юродивого: від медитативного стану і тихого божевілля до активного молитовного заклику.

Літературною основою вокального циклу стали як власні, авторські поетичні тексти, так і запозичені. Важливо, що окремі частини мають посвяту, яка багато в чому прояснює як культурні пріоритети композитора, так і художні акценти цих частин.

Цикл «Пісні юродивих» складається з семи частин:

- «Звони» («Дзвони»³) – текст М. Шалигіна;
- «Нежнее нежного» («Ніжніше за ніжне») – текст О. Мандельштама;
- «Взывания» («Волання») – текст М. Шалигіна;
- «Песня Лебядкиной» («Пісня Лебядкіної») – текст Ф. Достоевського;
- «Колыбельная» («Колискова») – текст М. Шалигіна, присвячена Вінсенту ван Гогу;
- «Считалка» («Лічилка») – текст М. Шалигіна, присвячена Д. Джармушу;
- «Agnus Dei» («Агнец Божий») – латинський канонічний текст католицької меси, присвяченої С. Луньову.

Відкривається цикл частиною «Дзвони», написаною 2009 р. Звернення до культурного знаку дзвонів є досить символічним у слов'янській культурі. Звернімося до семантичного значення дзвонів.

Будучи вісниками важливих моментів у житті людини та унікальним культурним знаком слов'янської культури, дзвони завжди сприймалися як конденсовані символи різних етапів людського життя. По-перше, це святкові церковні дзвони, зокрема, Благовіст, який породжував у душі людей благоговіння, спокій, радість, надію, віру у завтрашній прекрасний день і в те, що все навколо

прекрасне і зичить лише добро (згадаймо святковий урочистий передзвін фіналу першої частини «Великоднього концерту» Г. Гаврилець).

По-друге, це дзвоники, що уособлюють юність, молодість і радість. Супроводжуючи людей у момент їхніх розваг (ці маленькі дзвіночки висіли на саях, у каретах тощо), вони стали музичним символом молодості, як це спостерігаємо у першій частині поеми «Дзвони» С. Рахманінова.

Крім того, це можуть бути дзвони, що віщають певну небезпеку, б'ють драматичний набат, закликаючи до з'єднання у боротьбі з бідю. Такі дзвони навіюють жах і страх, символізують страждання, біль і горе. Є й ті дзвони, що майже безмовно шепочуть про те, що сталося неминуче: це поховальні дзвони, які сповіщають про смерть. Вони ридують разом із людьми, голосять, тримають траур, від них лине холодом (у цьому контексті згадаймо «Панахиду за померлими з голоду» Є. Станковича). Окрім цього, дзвони є безумовним символом Церкви, Господа і апелюють до Богоданного походження юродства.

Зазначимо, що у поетичному тексті М. Шалигіна, насиченому яскравими фонічними ефектами, дзвони з'являються як метафоричне явище, а саме – як один із видів наповнення звукового простору.

*Детский плач
Нежный стон
Женщин зов
песен Звон
раны Боль
звуков Вопль
шумы...*

Поетичний текст репрезентує різні види емоційно забарвленої звукової енергії: плач, стогін, поклик, дзвін, лемент, шуми. Тим не менш, певну імітацію звучання дзвонів можна помітити вже у перших двох тактах фортепіанного вступу (*приклад 1*), гармонія яких зосереджена на постійному чергуванні двох «повітряних» чистих квінт: чистої квінти «ges-des» із секундовим затриманням, яка переходить у чисту квінту «as-es». Ревербераційний ефект відбиття звуку посилюється рубатним викладом ритму, який апелює до розпливчатої фонічної аури дзвонів.

Приклад 1



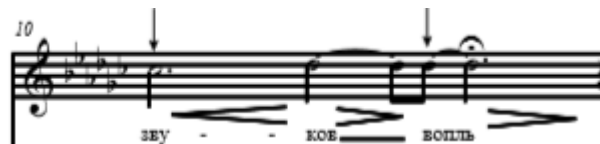
Неймовірно важливим є інтонаційне наповнення вокальної партії, майже повністю витриманої у діапазоні малої секунди «ces-b» (*приклад 2*), що насичує звуковий простір частини ламентозністю різних символічних рівнів. Важливо, що інтонаційна аура малої секунди відсилає слухача до звукового коду юродивого, для якого ламентозна низхідна інтонація є характерною, адже апелює як до жанру плачу, так і до так званої юродської глосолалії – вона, за свідченням дослідників [10, 13, 15], нагадує дитяче пхикання (одним із перших у музичному мистецтві цей інтонаційний феномен втілює М. Мусоргський у пісні Юродивого на зойку «А-а»).

Приклад 2



Разом із тим, постійно повторювана інтонація секунди на динаміці *ppp* створює додатковий елемент колисання і занурення у медитативно-гіпнотичний стан. Кульмінацією є вихід за межі низхідної секунди у бік висхідної великої секунди «ces-des» на словах «звуков вопль» (*приклад 3*). Специфічний «темний» настрій створює і тональність Ges-dur, позамежна бемольність якої завжди була знаком винятковості музично-образної символіки⁴.

Приклад 3



Закінчується частина імпровізаційним фрагментом у партії фортепіано, де всю інтонаційну лінію витримано на тремоло у похмурому низькому регістрі, що можна сприймати як апеляцію до набатного дзвону.

Отже, загалом перша частина презентує типові юродські інтонаційні амплуа: ламентозність, глосолалію, перемінність настрою, звернення до семантики дзвонів (символіка Божественного). Все це створює м'який ефект «занурення» в особливий, навіть специфічний культурний феномен – юродство.

Друга частина циклу «*Нижніше за ніжне*» написана на поетичний текст О. Мандельштама, а саме, на першу строфу з віршу «*Нежнее нежного*».

*Нежнее нежного
Лицо твое,
Белее белого
Твоя рука,
От мира целого
Ты далека,
И все твое
От неизбежного*

Уся частина викладена у спокійному, наспівному характері та вільному метроритмі – типових ознаках ліричної протяжної пісні. Тим не менш, «хворобливими» для інтонаційного сприйняття стають різкі регістрові стрибки (приклад 4). Так, наспівну мелодичну лінію у середньому регістрі, яка плавно розгортається в октавному потовщенні фортепіанного супроводу, перерізає раптовий висхідний стрибок у верхній регістр на дециму.

Приклад 4

Adagio ♩ = 40
dolce, senza vibr.

Неж - не - а неж - но - то пи - по тро - а, > ба -

ppp legato, dolce

Таке інтонаційне розгортання створює досить незвичне, очуднене враження. Так, загальновідомим є факт, що подібні стрибки, поруч із акцентуацією та різкими динамічними спалахами, були типовими для висловлювання Юрода, що нерідко, за контрастом до «мови тиші й мовчання», породжувало дещо істеричний, крикливий ефект. Утім, М. Шалигін лише певний натяк на такий екзальтований стан головного героя: наприкінці частини на зміну емоційному співу приходить промовляння тексту, про що свідчить різке зменшення амбітуса мелодичної лінії до чистої квати, зміна стрибкового руху на плавний, низький теситурний регістр сопрано, що спотворює вокальну природу легкого і світлого голосу. Зауважимо, що поява низького регістру, як і паузи між словами, сприяють враженню важкого дихання, «говоріння» тексту з останніх сил і доповнюють образ «тихого божевільного».

Симптоматично, що юродство представлено й на інтонаційно-фонетичному рівні. Так, М. Шалигін додає до поетичного тексту О. Мандельштама фонему «оу» (приклад 5), типову для юродської глосолалії, що є властивим психолінгвістичним феноменом звукового образу юродства:

Приклад 5

gliss.

(Oy...)

p

pp

gliss.

Композитор тонко відчуває цей надтонкий зв'язок звукового феномену з перехідним психологічним станом юродивого, підкреслюючи його не лише через долучення фонему «оу», а й іманентно музичними чинниками. Так, ця фонема звучить на глісандо у низхідному русі в амбітусі великої секунди «*b-as*», поступово затихаючи, розчиняючись у тиші і створюючи таким чином ефект самозаспокоєння.

Загалом, друга частина презентує занурення в особливий внутрішній світ юродивого, інтонаційним проявом якого стають емоційні стрибки від несамовитого крику до божевільного шепотіння.

Третя частина циклу «*Воання*» написана на авторський текст М. Шалигіна:

*Ты услыши, я зову.
тихим голосом песнь пою*

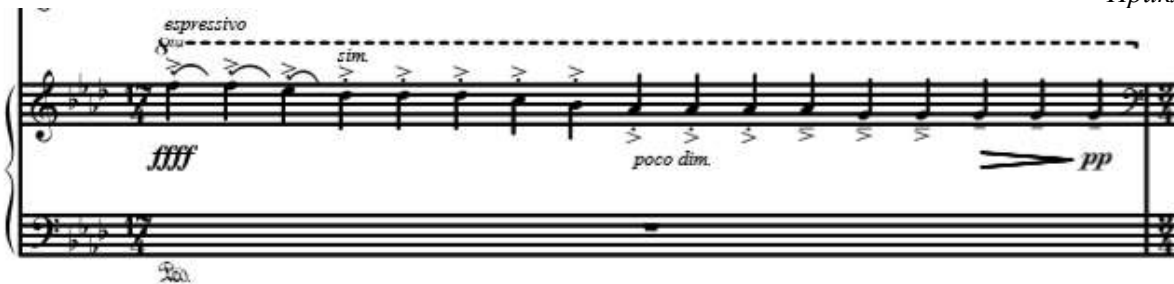
*помни, милый, нет ни боли,
ни страдания,
только звук Наш...*

У поетичному тексті закладено головні ідеї феномену юродства: все життєве – неважливе, біль та страждання, хоч і неминучі, та все ж таки не є головними для людини Божого покликання.

Першорядним героєм поетичного тексту у цій частині стає звук. Сам звук можна співвідносити із Біблійською істиною «Спочатку було слово», а слово, як відомо і є звуком/звуками. Таке особливе ставлення до феномену звуку не є випадковим: сама ідея «*sound for sound*» (звук заради звуку), яка свого часу стала гаслом мінімалістів та представників «нової простоти», є характерною і для творчості М. Шалигіна.

Частина «Волання» побудована на контрасті. Так, у партії сольного фортепіано (вступ і кода), звучать монотонні та гострі звуки, кожний з яких, поданий у низхідному русі в об'ємі малої нони, «проколює» весь інтонаційний простір (приклад 6). Цьому сприяють надвисокий регістр (третья октава), динаміка *ffff* поряд з акцентами і штрихом *staccato* над кожною нотою, позначення *espressivo* і витримана педаль, яка створює ефект кластерного нагромадження звучання:

Приклад 6



Зовсім протилежною є вокально-інструментальна тема (приклад 7), що створює алюзію до ламентозного співу-промовляння юродивого з типово-колисковими секундово-терцієвими низхідними коливаннями (неначе певна алюзія до «Пісні Юродивого» з опери «Борис Годунов» М. Мусоргського).

Приклад 7

Авторська ремарка «Еле слышно. Напевая» (Ледь чутно. Наспівуючи) відтворює своєрідний комплекс утаємничено-тихих «юродських» засобів музичної виразності: надглуха динаміка *pppp*, м'який пластичний рух *legato* з варійованим повторенням в амбітусі малої терції і ритмічною нестабільністю. Доповнює моторошно-спокійний образ ще один важливий інтонаційний код – перші звуки теми продукують алюзію до католицької секвенції із заупокійної меси «*Dies irae*» (День гніву). Закінчується частина проведенням теми із закритим ротом, що знову таки апелює як до глосолалії, так і до «ідеальної мови юродивих – мовчання» [10; 95].

Наступна частина циклу, «Пісня Лебядкіної», вербалізується текстом із роману Ф. Достоєвського «Біси» [4; 125-126]. Нагадаємо, що Лебядкіна Мар'я Тимофіївна – одна з дійових осіб роману Ф. Достоєвського «Біси», яка була юродивою і мала друге ім'я – *Хромоніжка*. Винятковість цієї «Божої людини», що спокутує гріхи людства, письменник підкреслює її фізичним станом: «А сестрица эта не только сумашедшая, но даже хромоногая» (А сестричка ця не лише божевільна, а й навіть кульгава) [4; 82].

Текст, що є основою четвертої частини «Пісень юродивих», з'являється на сторінках роману Ф. Достоєвського під час розмови Лебядкіної з Шатовим, де вона говорить про те, що «ребеночка на пруд снесла», тобто втопила. Саме в цьому контексті Лебядкіна згадує пісню, повністю використану М. Шалигіним:

*Мне не надобен нов-высок терем,
Я останусь в этой келейке,
Уж я стану жить-спасатися,
За тебя Богу молитися.*

Сам поетичний текст – традиційний «маніфест» юродства. Відкидаючи блага цивілізації (новий будинок), Юродива обирає шлях посвячення власного життя Богові, щоб молитися за дитину і людей у келії.

Приклад 8

Слова Ф. М. Достоевського

І знов – апеляція до інтонаційної семантики смерті, продиктована цього разу сюжетним спрямуванням пісні. Викладений у хоральній фактурі фортепіанний вступ (приклад 8) презентує мелодично переосмислену, проте метрично збережену алюзію до наспіву православної церкви «Зі святими упокой» (приклад 9).

Приклад 9

Алюзію-інтонаційний вимір посилено низхідним *catabasis*'ним рухом (приклад 10) у низькому регістрі, який природно перетікає в почергово «інкрустовані» у нього тематичні фрагменти «Dies irae» та Пісні Юродивого «Лейтесь, лейтесь, слезы» з «Бориса Годунова» М. Мусоргського.

Приклад 10

Вокальна партія (приклад 11), як це не парадоксально, презентує неприродно легку та водночас химерно викривлену стрибками мелодію у вишуканому романсовому стилі, яка у поєднанні з пульсуючим супроводом у низькому регістрі звучить моторошно-відчужено:

Приклад 11

Інтонаційне втілення «жіночої версії» юродства – одночасно жахливе і трагедійне. Поєднання алюзій до поховального наспіву, фігури *catabasis*, драматичного літературного контексту та жанрової невідповідності ситуації (спотворена, регістрово розірвана романсовість) створюють досить страхітливий музичний портрет юродивої.

Поглиблює похмурі настрої п'ята частина циклу «Колискова» на текст самого М. Шалигіна. Ця частина має присвяту нідерландському художнику Вінсенту Ван Гогу. Зазначимо, що «Колискова» написана у нідерландський період життя М. Шалигіна, а тому обрання героя присвяти є знаковим для цього опусу.

Симптоматично, що така присвята має й суто юродські резонанси. Згадаймо, що Вінсент Ван Гог вважається свого роду європейським представником юродивих, адже митець мав усі передумови для цього. По-перше, його характеризувало вкрай шанобливе ставлення до християнства і Біблійного слова, не дарма ж він навіть став священнослужителем. По-друге, відомим є факт перебування художника у психіатричній лікарні Сен-Поль-де-Мозоле, що свідчить про наявність розладів психічного здоров'я. Нарешті, досить специфічною є сама художня реальність митця, яка проглядає з деяких його робіт.

Під час роботи над цією частиною М. Шалигін створює досить символічний текст, у якому коліскова, немов збираючи всі наявні фатальні обертони цього музичного жанру, виступає у своєму трагічному амплуа – як коліскова смерті.

*У калитки куст растет
Ты сорви корешок
Завари зелье и усни с песней
И увидишь желтый сон
В теплом поле средь ворон
Кормишь диких из рук
Засытай, любимый друг.*

Уже з вірша стає зрозумілим, наскільки М. Шалигін обізнаний у художньому мистецтві: образи, що з'являються в рядках тексту («жовтий сон», «тепле поле», «посеред ворон»), прямо вказують на одну з останніх картин Вінсента Ван Гога, написану ним за 19 днів до скоєння самогубства. Це полотно «Ворони на пшеничному полі» – одна з найпохмуріших і найдепресивніших картин митця, звернених до осмислення питань життя і смерті

Починається частина вокальним монологом (приклад 12), мелодична лінія якого презентує інтонації «Dies irae» і тим самим підкреслює похмурий характер мелодії «останніх часів», яка йде «в унісон» із передсмертними настроями картини Ван Гога (звернімо увагу на очуднене просвітлення цієї поспівки – замість малої, вона завершується великою терцією).

Приклад 12

Andante
очень медленно, напевная
Senza vibr.

У ка - лит - ки

ppp legato

Що стосується заявленої у назві коліскової, то М. Шалигін апелює до головних інтонаційних ознак цього жанру: присутні тиха динаміка *ppp*, помірний темп *Andante* та заколисуючі інтонації – висхідна та низхідна секунда поряд з рухом на терцію вниз.

Такий алгоритм роботи з темою, через яку одночасно «просвічує» «Dies irae» і колісковість, багато в чому нагадує принцип інтонаційної роботи С. Рахманінова, який завжди висвітлював знакову для його стилю тему католицького наспіву крізь призму інших тем: поспівки «Світлице тихая» в Третій симфонії, розгнужаного плясу у «Симфонічних танцях», теми моря у симфонічній картині «Острів мертвих».

Європеїзоване юродство, що виникає у цій частині, презентує трагедійну, усамітнену сторону цього явища. Як у вербальній сфері, так і на рівні музичного тексту, композитор створює картину останніх хвилин життя людини. Зауважимо, що поняття «смерть» у контексті феномену юродства можна сприймати як пограничний стан між життям сьогоденним і життям вічним.

Продовжує тему смерті-просвітлення шоста частина з дитячою назвою «Лічилка» на текст самого М. Шалигіна. Частину присвячено американському кінорежисеру Д. Джармушу, який, попри світову відомість, славиться своєю незалежністю, певною нелюдимістю та уособленим місцем у світовому кінематографі.

І знов уже на рівні назви бачимо приховану апеляцію до юродства. Репрезентація у заголовку частини специфічного дитячого фольклорного жанру лічилки в контексті досить похмурого циклу є символічною – як відомо, характерною ознакою поведінки юродливих була їх безпосередня, майже дитяча поведінка. Тим не менш, вербальний текст частини, який знов актуалізує модус смерті, подає цю «інтонаційну дитячість» у трагічному плані, повністю залишаючи за кадром музично-інтонаційні ознаки лічилки, першої черги, чіткість її метро-ритмічної організації:

*Пойте, пойте дети
Хоровод водите
Радостной молитвой
Друга проводите
В белое оденьте
Розами посыпьте
И на лодке в море
С миром отпустите*

Важливо, що поетичні рядки М. Шалигіна безпосередньо «вказують» на конкретний кадр із фільму Д. Джармуша, а саме – на фінальну сцену з човном у фільмі «Покійник», де зображується подорож головного героя, якого відпускають в останній шлях у море на погребальному човні. Зазначимо, що дослідники [11] вважають цю кінострічку постмодерністським художнім текстом через його багатозаровість, наявність цитат з інших фільмів, алюзій до літературних текстів тощо.

Посилують відсилки до макаберної символіки й згадані у вербальному тексті «біла одіж» (своєрідний саван) і «радісна молитва» на «проводи друга» (як відомо, в останню путь «з миром» проводять лише покійних).

Відкривається частина презентацією теми (приклад 13), яка буде проводитись декілька разів у партії фортепіано, а потім стане основою вокальної лінії:

Приклад 13



Освітлена моторошним спокоєм, спокійна і звільнена від метричної сітки музика створює ефект певної відстороненості та примирення з ситуацією (знов-таки, звертає на себе увагу репрезентація трансформованого коду *Dies irae*, «впаяного» в мелодію не спочатку).

Величезне значення має імпровізаційний характер фортепіанної партії: зароджуючись із акомпанементу і реалізуючись потім у вокальній лінії, ця імпровізаційність переросте у самостійний інструментальний епізод прозоро-пасторального характеру. Загалом частина сприймається як фінал-відспівування.

Завершує вокальний цикл частина «*Agnus Dei*» («Агнец Божий»), в основу якої покладено латинський канонічний текст меси: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis* (Агнец Божий, який взяв на себе гріхи світу, помилуй нас). Частина, що переключає цикл у філософсько-етичний план, присвячена українському композитору С. Луньову, другу і наставнику М. Шалигіна, який, як відомо, також має свою «утаємничену», «прикровенну» особистісну природу.

Цікаво, що образи Агнца Божого і Юродивого дослідник феномену юродства О. Панченко [10] вважає синонімічними. Не дарма саме юродивий своїм акціонізмом бере на себе гріхи оточуючих і відмолує їх під час нічних молитов.

Частина «*Agnus Dei*», найбільш емоційно відкрита за характером, являє собою своєрідний епілог циклу. Експресивною є як фортепіанна, так і вокальна партії. На музичному рівні це презентовано за рахунок поступового динамічного зростання від *ppp* до *mf*, яке підтримане стрибками у високий регістр вокальної партії та поступовим ущільненням фортепіанної фактури.

Цікаво, що основним прийомом викладу фортепіанної партії є «речитація» (приклад 14) – спочатку на одній ноті, а потім із поступовим секундовим ущільненням, що апелює до словесної риторики взагалі і Юрода, почасти.

Приклад 14



Ще однією апеляцією до церковного латинського наспіву, поряд з його інтонаційною основою (знову з порушенням наприкінці), є метро-ритмічна алюзія (приклад 15): мелодію викладено рівними крупними тривалостями (цілі з крапкою).

Приклад 15

Тим не менш, і тут залишається характерна інтонаційна ознака циклу М. Шалигіна, а саме низхідний рух на секунду, який у рамках балету сприймається як мелодичний «символ юродивого».

Що стосується сценічного втілення циклу «Пісні юродивих», то воно має свої *pro* і *contra*. Відтак, хореографиня Лонек ван Лесс проявила сміливість, взявши за музичну основу балету вокально-інструментальний твір з вербалізованою вокальною партією, викладеною чужою для неї мовою з неймовірно складним, неперекладним символічним змістом, який втілює унікальний культурний архетип юродства⁵.

Балет «Traces» поставлено як камерний балет, в якому хореографічну (у стилі класичного танцю модерн) і сценографічну складову (як і музичну) витримано у парадигмі «аскетизму» (згадаймо, що аскетизм – типова риса Юрода). Так, троє виконавців танцюють у мороку, майже в повній темряві, у пустому, нічим не заповненому просторі. Власне цим і обмежується втілення юродства на сценічному рівні. Що ж стосується типу хореографічної пластики і специфіки танцювальних рухів, то наявне сценічне рішення, обмежене пластикою «класичного» модерну, є типовим для формату фестивалю «UNEVEN», участь в якому беруть переважно студенти.

Висновки. У камерному балеті «Traces», створеному на наявну музику композитора – вокальний цикл «Пісні юродивих», на різних рівнях драматургічної організації твору втілено семантику юродства. Серед її головних жанрово-інтонаційних показників – ламентозність за участі глосолалії, звернення до системи фольклорних дитячих жанрів, зокрема колискової та лічилки. Важливою прикметою інтонаційного поля «Traces» є інтонаційна символіка Божественного, розгорнута крізь призму дзвонівості та філософсько-релігійної семантики смерті, а саме культових наспівів «Со святыми упокой» та «Dies irae».

Модус юродства простежується й на рівні інтертекстуальних зв'язків:

- у заголовках (дзвони, колискова, лічилка);
- у присвятах (Вінсенту Ван Гогу і Джиму Джармушу, яких вважають митцями з «дивацтвами»);
- у текстових алюзіях, зокрема, відсилці до юродивої Лебядкіної у тексті з роману «Біси» Ф. Достоевського.

І все ж таки, образно-драматургічний план балету, як це часто буває у М. Шалигіна, є нелінійним і неоднозначним – починаючи з наявності вокальної партії і закінчуючи мерехтінням смислу, який, як і сам Богоданний юродський промисел, не підлягає «прямому» декодуванню та залишає за собою шлейф нерозгаданості.

Примітки

¹ *Замовила і поставила балет нідерландська балетмейстерка Лонек ван Лесс (Lonneke van Leth).*

² *Новий Заповіт.* Перше послання до Коринтян 3:18.

³ *Тут і далі переклад українською мій (В.З.).*

⁴ *Цікавою в цьому плані є інтерпретація образного змісту великого кола мажорних творів бельгійським музикознавцем і композитором Франсуа Огюстом Гевартом (1828-1908 рр.). Він представив свій варіант виразності мажорних тональностей, де виявляє певну систему взаємодії. «Фарба, властива мажорному нахиленню, – пише він, – приймає відтінки світлі і блискучі в тонах з діезами, строгі і похмурі в тонах з бемолями. < ... > Блиск тонів з діезами, доведений до жорсткості, раптово стирається і за допомогою непомітного переливання відтінків ототожнюється з похмурою фарбою тону Соль-бемоль мажор» [1; 19].*

⁵ *Взагалі, використання вокальних творів у якості музичного супроводу в балеті не є типовим явищем через те, що вербальний текст часто перебирає на себе головну увагу, яка має належати хореографічній стороні.*

Список використаної літератури

1. Вашкевич Н. Семантика музикальної речі. URL: [http:// authors. tverlib.ru/sites/default/files/text/vashkevich/vashkevich_semantika_muzikalnoy_rechi.pdf](http://authors.tverlib.ru/sites/default/files/text/vashkevich/vashkevich_semantika_muzikalnoy_rechi.pdf) (дата обращения 15.09.2019).
2. Джабраилова-Кушнір Э. Д. Музыкальное время в электроакустическом сочинении «Два часа в резервуаре» на стихи И. Бродского М. Шалыгина. *Київське музикознавство* : зб. ст. Вип. 56. Київ, 2017. С. 84–90.
3. Джабраилова-Кушнір Е. Д. Роль принципу *ostinato* у «Triple concerto» М. Шалыгина. URL: [http:// molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/2/5.pdf](http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/2/5.pdf) (дата звернення 14.05.2020).
4. Достоевский Ф. Бесы. Мюнхен-Москва. 2007. 584 с.
5. Зінченко В. Балет «Odysseus» Максима Шалыгина : інтонаційно-драматургічна специфіка [Електронний ресурс]. *Музична наука на початку третього тисячоліття*. 2019. Вип. 8. URL: [http:// onmavisnyk.com.ua/uploads/ editor/stud_ issue/std_ id_ 8/3313145ae2952ef1c1cd0cdfd02f7db7.pdf](http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/std_id_8/3313145ae2952ef1c1cd0cdfd02f7db7.pdf) (дата звернення 11.12.2019).
6. Иванов С. А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М : Языки славянских культур, 2005. 448 с.
7. Иванова І. «Funny death» Людмили Юріної і «Salve Regina» Максима Шалыгина: техніка роботи композитора зі словесним рядом URL: [http:// onmavisnyk.com.ua/uploads/ editor/stud_ issue/std_ id_ 8/2b8c60407da2b5b360dac521756a3594.pdf](http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/std_id_8/2b8c60407da2b5b360dac521756a3594.pdf) (дата звернення 02.03.2020).
8. Когут Т. В. «Case Carmen» Максима Шалыгина : особливості характеристики героїні у ретроспективній композиції балету [Електронний ресурс]. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. 2019. Вип. 2. С. 84–97. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2019_2_7 (дата звернення 12.10.2019).
9. Лозова А. Проблема класифікації жанру колискової пісні у російській музиці. *Київське музикознавство* : зб. ст. Вип. 49. Київ, 2014. С. 47–57.
10. Панченко А. Юродивые на Руси. Русская история и культура. Работы разных лет. Санкт-Петербург : Юна, 1999. 520 с.
11. Саенко Н. Р. От Неведения к Познанию (фильм Дж. Джармуша «Мертвец»). URL: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1381294373.pdf> (дата обращения 12.03.2020).
12. Сіренко Є. Специфіка формотворення у циклі *Todos Los Fuegos El Fuego* («Всі Вогні – Вогонь») Максима Шалыгина: *Проблема гомогенної форми*. URL: [http://onmavisnyk.com.ua/uploads/ editor/stud_ issue/std_ id_ 10/c9e41858c97c9e900348512085f056a2.pdf?fbclid=IwAR3J68R8Rq1Wkwwwlp3c6WMyi_BuSt7hsEccGOS3cB7FSn_MzWYM5W_1YcU](http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/std_id_10/c9e41858c97c9e900348512085f056a2.pdf?fbclid=IwAR3J68R8Rq1Wkwwwlp3c6WMyi_BuSt7hsEccGOS3cB7FSn_MzWYM5W_1YcU) (дата звернення 07.06.2020).
13. Скворцова Н. М. Жанрові амплуа плачу в операх Модеста Мусоргського і Миколи Римського-Корсакова. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Chasopys_2014_4_11.pdf (дата звернення 11.03.2020).
14. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум». *Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики*. Киев : Задруга, 2006. 380 с.
15. Соломонова О. Феномен юродства в русской культуре и его отношение к смеху (музыкально-культурологический аспект). *Музичне мистецтво і культура: Наук. вісник*. Вип. 3. Одеса : Астропринт, 2002. С. 125-133.
16. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст. [Електронний ресурс]. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського*. 2019. Вип. 3. С. 56–69 URL: [http:// chasopysnmau.com.ua/article/view/189630/189933](http://chasopysnmau.com.ua/article/view/189630/189933) (дата звернення 12.10.2019).
17. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка: в 2-х т. Москва : Медиа, 2007. Т. 2.
18. Shalygin M. – official website. URL: <http://maximshalygin.com> (accessed: 22. 02. 2019).
19. Tukova I. The Development of Western European Trends in the Kyiv Composition School (2010–2017) [online]. *Lietuvos muzikologija*. 19, 2018. P. 52–61 URL: http://xn-urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2019/02/Muzikologija_19.pdf#page=52 (access date 22.09.2019).

References

1. Vashkevich N. (2006). Semantics of musical speech [online]. Available at: http://authors.tverlib.ru/sites/default/files/text/vashkevich/vashkevich_semantika_muzikalnoy_rechi.pdf [Accessed 15 September 2019] [in Russian].
2. Dzhabrailova-Kushnir E. (2017). Musical time in the electroacoustic composition «Two hours in reservoir» on a poem by J. Brodsky with the same name by M. Shalygin. *Kyivske muzykoznavstvo*, 56. P. 84–90 [in Russian].

3. Dzhabrailova-Kushnir E. (2019) The role of the ostinato principle in the «Triple concerto» by M. Shalygin. «Young Scientist» № 2 (66), [online] Available at: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/2/5.pdf> [Accessed 14 May 2020] [in Ukrainian].
4. Dostoevsky F. (2007) *Demons. Munich-Moscow*. 584 p. [in Russian].
5. Zinchenko V. (2019) The ballet «Odysseus» by M. Shalygin :intonation-dramatic specificity. *Muzychna nauka na pochatku tretyogo tysiacholittya*, [online] 8. Available at: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stid_8/3313145ae2952ef1c1cd0cdfd02f7db7.pdf [Accessed 11 December 2019] [in Ukrainian].
6. Ivanov S. (2005) Blissful obscenities: A cultural history of iurodstvo. *Yazyki slavianskykh kultur*. Moscow, 448 p. [in Russian].
7. Ivanova I. (2019) «Funny death» by Lyudmila Yurina and “Salve Regina” Maxim Shalygin: technique of work of the composer with a verbal series. *Muzychna nauka na pochatku tretyogo tysiacholittya*, [online] 8. Available at: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stid_8/2bcc60407da2b5b360dac521756a3594.pdf [Accessed 02 March 2020] [in Ukrainian].
8. Kohut T. (2019) «Case Carmen» by Maxim Shalygin : heroine’s characteristic features in a retrospective ballet composition. *Chasopys NMAU im. P. Chaikovskogo*, [online] 2. P. 84–97. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2019_2_7 [Accessed 12 October 2019] [in Ukrainian].
9. Lozova A. (2014) The problem of classification of the lullaby song genre in Russian music. *Kyivske muzykoznavstvo*, 49. P. 47–57 [in Ukrainian].
10. Panchenko A. (1999) Holy Fools in Russia. Russian history and culture. Works of different years. St. Petersburg. *Yuna*, 520 p. [in Russian].
11. Saenko N. (2013) From Ignorance to Cognition (the film by J. Jarmusch «Dead Man»). *Grani poznaniya №6(26)*. [online] Available at: <http://grani.vspu.ru/files/publics/1381294373.pdf> [Accessed 12 March 2019] [in Russian].
12. Sirenko Y. (2020) Specificity of the form development in the Maxim Shalygin cycle named Todos los fuegos el fuego (All fires the fire): an issue of a homogeneous form. *Muzychna nauka na pochatku tretyogo tysiacholittya*, [online] 10. Available at: http://onmavisnyk.com.ua/uploads/editor/stud_issue/stud_10/c9e41858c97c9e900348512085f056a2.pdf?fbclid=IwAR3J68R8Rq1Wkwwlp3c6WMYi_BUS7hsEccGOS3cB7FSn_MzwYM5W_IYcU [Accessed 07 June 2020] [in Ukrainian].
13. Skvortsova N. (2014) The Genre Types of Lamentation in the Opera Works by Modest Mussorgsky and Nikolai Rimsky-Korsakov. *Chasopys NMAU im. P. Chaikovskogo*, [online] Available at: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Chasopys_2014_4_11.pdf [Accessed 11 March 2020] [in Ukrainian].
14. Solomonova O. (2006) «And when the face laughs, the mind does not have fun with it» Laughing looking glass of Russian classical music. Kyiv : *Zadruga*. 380 p.[in Russian].
15. Solomonova O. (2002) The phenomenon of iurodstvo in Russian culture and its relation to laughter (musical and cultural aspect). *Muzychne mystetstvo i kultura: naukovyi visnyk*. Odesa. P. 125-133 .[in Russian].
16. Tukova I. (2019) Sound Search Trends in the Compositional Practice of the Second Half of the Twentieth – Early Twentieth Centuries. *Chasopys NMAU im. P. Chaikovskogo*, [online] 3. P. 56–69. Available at: <http://chasopysnmau.com.ua/article/view/189630/189933> [Accessed 12 October 2019] [in Ukrainian].
17. Chernyh P. (2007) Historical and etymological dictionary of the modern Russian language: in 2 volumes. Moscow: *Media*. V.2. [in Russian].
18. Shalygin M. Official website. [online] Available at: <http://maximshalygin.com> [Accessed 22 February 2019] [in English].
19. Tukova I. (2018). The Development of Western European Trends in the Kyiv Composition School (2010–2017). *Lietuvos muzikologija*, [online] 19. P. 52–61. Available at: http://xn-urnalai-cxb.lmta.lt/wp-content/uploads/2019/02/Muzikologija_19.pdf#page=52 [Accessed 22 September 2019] [in English].

БАЛЕТ МАКСИМА ШАЛЫГИНА «TRACES» – ВОПЛОЩЕНИЕ СЕМАНТИКИ ЮРОДСТВА

Зинченко Вероника Михайловна – аспірантка, Національна музичальна академія України ім. П.І. Чайковського, г. Київ

Впервые исследован балет современного украинно-нидерландского композитора М. Шалыгина «Traces» сквозь призму семантики юродства. Определены приемы авторской работы с символикой юродства, которая проявляется как на жанрово-интонационном уровне (ламентозность с участием глоссолалии, аллюзия к культовым напевам, обращение к системе фольклорных детских жанров), так и на уровне интертекстуальных связей: в заголовках, посвящениях, текстовых аллюзиях.

Ключевые слова: балетное творчество М. Шалыгина, юродство, интертекстуальность, жанрово-интонационная специфика

MAXIM SHALYGIN'S BALLET «TRACES» – THE EMBODIMENT OF THE SEMANTICS OF IURODSTVO

Zinchenko Veronika – graduate student of the first year of study of the world music department Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

M. Shalygin's ballet «Traces» is studied for the first time in the article through the prism of the semantics of iurodstvo. The methods of the author's work with the symbolism of iurodstvo are determined, which is manifested both

at the genre-intonation level (lamentation, allusion to cult melodies, appeal to the system of folk children's genres) and at the level of intertextual connections: in titles, dedications, text allusions.

Key words: ballet creativity of Maxim Shalygin, iurodstvo, intertextuality, genre-intonation specifics.

UDC 792.8

MAXIM SHALYGIN'S BALLET «TRACES» – THE EMBODIMENT OF THE SEMANTICS OF IURODSTVO

Zinchenko Veronika – graduate student of the first year of study of the world music department Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The relevance of the study is due to the first scientific appeal to the ballet «Traces» by Maxim Shalygin. The main attention of researchers of the works of this Ukrainian-Dutch composer is focused on his off-stage works [2, 3, 7, 12, 16, 19], while his ballet opuses have not yet received sufficient scientific resonance in domestic and world musicology. There are only a few articles that cover individual ballets of the composer [3, 8].

Analytical research of Maxim Shalygin's ballet «Traces» was carried out to reveal the genre-intonation semantics of Iurodstvo (Foolishness for Christ). Despite the fact that the phenomenon of Iurodstvo is considered in detail by such scholars as O. Panchenko [10], S. Ivanov [6] and O. Solomonova [14-15], the proposed article is the first study aimed at identifying specific features of iurodstvo in the ballet of Maxim Shalygin «Traces». This fact provides the innovative status and relevance of the presented work.

Main objective is to outline the genre-intonation specifics of Maxim Shalygin's ballet «Traces» in the aspect of the semantics of Iurodstvo. The realization of this goal necessitated the solution of the following tasks:

- to find out the characteristic genre-intonation features of the phenomenon of iurodstvo;
- to identify the peculiarities of the composer's work with the symbolism of iurodstvo both in terms of immanent intonation and at the level of names, dedications, textual allusions;
- to outline the general techniques of the composer's work with genre models;
- to follow the intertextual context of ballet.

The following research methods were used to achieve the defined goal and solve the set tasks: the method of genre-intonation analysis, the comparative method, the historical method, the method of theoretical generalization.

We have seen the semantics of iurodstvo in the dramaturgic organization of the ballet. Among the leading genre-intonation indicators are using of the lamentation with glossolalia, children`s folklore genres, including lullabies and counting-out games. An important mark of the intonational field of the «Traces» is the intonational symbolism of the iurodstvo with religious semantics of death. The fenomen of iurodstvo we can descry on the level of intertextual links also.

Key words: ballet creativity of Maxim Shalygin, iurodstvo, intertextuality, genre-intonation specifics.

Надійшла до редакції 30.11.2020 р.

75.046.3:27-526.6

ПРИНЦИПИ ІКОНІЧНОСТІ В ІКОНОГРАФІЧНОМУ ОБРАЗІ

Осадча Олена Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва,

Київська державна академія декоративно-прикладного

мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука, м. Київ

<http://orcid.org/0000-0003-4990-6412>

<https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.424>

helen.osadcha@gmail.com

Порушується проблематика методологічних засад іконології, пов'язаних зі створенням іконографічного образу. Підхід до ретрансляції іконічних принципів формується за допомогою розрізнення двох категорій образів – *образу-двійника* і *образу-знака*. Визначено, що світ умоглядних *ейдосів* не сприймається чуттєво і в цьому сенсі *образ-двійник*, зображальність якого полягає у мімезисі, не може транслювати ноетичний досвід. Натомість відзначено, що через *образ-знак* умоглядні категорії і абстрактні явища оприявлюються у зримих формах сприйняття, адже у своїй структурі він містить дистанцію між образом і прототипом, умоглядним і чуттєвим світами, яка долається за допомогою іконічних принципів, певні методи застосування яких наведено у запропонованій науковій праці.

Ключові слова: іконологія, іконічність, Першообраз, макрорівень канону, мікрорівень канону, кристалічна структура, енергії одкровення Божого.

Постановка проблеми. Проблематика відображення принципів іконічності в іконографічному образі належить до методологічних засад іконології, одним із завдань якої є «переклад» умоглядних ідей на мову художніх зображень [13; 22]. Іконічність – це принцип взаємозв'язку між світом умоглядним і чуттєвим. Саме через іконічність уможливується реалізація об'єкта або явища стати двоєдністю ідеального і матеріального у розумінні християнства [13, с. 23]. За В. Лепакіним, іконічність – це виявлення у натурі образу, закладеного в нього Богом.