

до реальності, – закликає авторка. – Так, сукня коротка, обтисла і відверта. Але в реальному світі – світі за межами уявної бульбашки класичної музики – це звичайне вбрання для молодшої висхідної зірки в очах громадськості. ... До честі Шведа, його рецензія продовжує хвалити гру Ван. Але він, і всі ми, повинні розуміти, що замість того, щоб зачиняти двері перед аудиторією до 18 років, манера Ван і її вбрання – а також її неабиякий талант – є одними з найкращих шансів, які у нас є, щоб залучити цих підлітків до концертного залу із самого початку» [2].

Привертає увагу те, що висока якість гри Ван Юйцзі не викликає у критиків сумнівів, оскільки і професіонали, і публіка одноголосно визнають неймовірну майстерність піаністки. Інша справа, провокативний меседж, який посиляє аудиторії її зовнішній вигляд. У багатьох своїх інтерв'ю артистка каже, що музика для неї – це яскрава, емоційна дія, що вона грає музику, вкладаючи в неї всі свої сили і почуття, і хоче, щоб її вигляд відповідав цьому внутрішньому розпалу. Серйозні творчі завдання, про які говорить піаністка, підтверджує її гра, заряджена непохибною художньою інтуїцією, насолодою сліпучої технічної досконалості та прагненням надчутливої свідомості до виявлення прихованих скарбів музики для передачі їх слухачам у ясній і зрозумілій інтонаційній формі. При цьому те, що звучить, і те, що транслює сценічний імідж виконавиці, породжує протилежні ряди почуттів, і саме це афективне протиріччя, можливе тільки в жіночому піанізмі, посилює, на наш погляд, ефект харизматичного впливу музично-виконавського мистецтва Ван Юйцзі.

Таким чином, жіноче піаністичне мистецтво виступає унікальним художнім феноменом, особливості якого дозволяють ідентифікувати глибинні джерела формування музично-виконавської харизми як потужного енергетико-почуттєвого чинника сугестивного впливу на слухачку аудиторію, що в умовах сучасного розвитку засобів масової комунікації набуває глобального характеру, охоплюючи багатомільйонну аудиторію шанувальників класичного музичного мистецтва.

Список використаних джерел

1. Ellis K. Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris. *Journal of the American Musicological Society*. Oakland : University of California Press, 1997. Vol. 50. No. 2/3. P. 353–385.
2. Midgette A. Which offends? Her short dress or critic's narrow view? *The Washington Post*. August 10, 2011. URL: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/2011/08/10/gIQAMvtOBJ_story.html (accessed: 20.02.2025).

ЖАНРОВІ КОНОТАЦІЇ DRAMMA PER MUSICA У ПОСТАНОВКАХ «HAMLET» І «ROMEO AND JULIET» ЗА В. ШЕКСПРОМ ФРАНКІВСЬКОГО ДРАМТЕАТРУ

Федорків Оксана Петрівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії

Театр завжди був майданчиком для експериментів з жанрами, що об'єднують різні форми мистецтва. Один із таких жанрів – *dramma per musica* – поєднує музику і драму в єдину художню структуру. Витоки цього жанру сягають кінця XVI століття

і пов'язуються з діяльністю гуртка Флорентійська камерата в Італії. Подальші творчі пошуки «камератівців» привели до виникнення жанру опери, яка стала основною формою драматичного театру, в якому музика відігравала не лише декоративну, а й функціональну роль, а відтак в різні періоди й панівну, безпосередньо впливаючи на емоційне сприйняття дії. У постмодерному театрі, який прагне зруйнувати традиційні форми й шукає нові можливості для вираження людських переживань, жанр *dramma per musica* перетворюється на важливий інструмент задля створення унікальних, багатошарових сценічних образів.

Постановки *dramma per musica* «Hamlet» та «Romeo and Juliet» за В. Шекспіром Франківського драмтеатру в режисурі й сценографії Ростислава Держипільського та молодих українських композиторів формації NOVA OPERA Іллі Разумейка й Романа Григоріва позначились новаторським підходом до виражальних засобів і форм здатних поєднати наш карколомний час з епохою, в якій жив і творив Вільям Шекспір. За словами режисера, театр воскрешає чужі долі, душі, а машинна зала театру – це вже готова декорація до вистави, в якій бетонні плити є частиною святилища на перетині різних часових прошарків, де воскрешаються сенси [1]. Отож, постала ідея воскресити середньовічних героїв в постапокаліптичному сьогоденні засобами драматичного й музичного театрів спочатку в жанрі неоОпери жахів, яка згодом була переосмислена як більш універсальна *dramma per musica*, яка до того ж щонайбільше відповідала ідеї прокладання метафізичного моста з підвалу Франківського драмтеатру в часи Шекспірівського театру Глобус. Оскільки, історично виникнення *dramma per musica* і творчість В. Шекспіра належать до одного періоду, саме цей жанр став ключем, який допоміг переосмислити трагедію Видатного Барда засобами постдраматичного театру.

Композитори створили унікальну музичну партитуру, яка інтегрує різноманітні жанри, від класичної музики до електроніки, створюючи неперервний звуковий простір, що посилює драматичну дію. Дотримуючись традицій театру Глобус початку XVII ст., було реконструйовано автентичний за складом інструментальний ансамбль з шести інструментів (литаври, валторна, віолончель, контрабас, перкусія та клавіші, доповнені сучасним звучанням електронної музики) та шумову партитуру. Зіткана з безлічі шумових ефектів, цитат різних музичних стилів – від Генделя, григоріанських хоралів, електронних медитативних мотивів до Шенберга балканського «ум-ца-ца» з сербського весілля, еклектична музична мова вистави поєднала необароко та фольклор, чорний джаз і багатошарову електроніку, рок та тріп-хоп, алюзії на кіномузику 70-х та циганські мотиви. Таким чином музика стає повноправним носієм драматургії, формуючи емоційне, смислове й просторово-часове тло вистави. Авторська партитура Іллі Разумейка та Романа Григоріва створює безперервний звуковий потік, що структурує сценічну дійсність, занурює глядача в багатовимірний інтертекстуальний простір і переосмислює текст Шекспіра. Саме така організація музики, її активна участь у побудові смислів і сценічного світу відповідає жанровому визначенню *dramma per musica*. На думку театрознавиці Анни Липківської, режисеру вдалося вступити в діалог з текстом Шекспіра, а не з 400-літньої історією його інтерпретації, а «синтез музичного і драматичного чинників у цьому «Гамлеті» – засадничий у задумі та ефективний у реалізації і відповідає природі українського театру, який є музично-драматичним за своєю природою, а не лише формально, за статусом» [2, с.136].

Продовження шекспірівської тематики, своєрідний диптих творить наступна постановка театру – *drama per musica* «Romeo and Juliet». Не зважаючи на відданість обраній концепції, дотриманню жанрових і стильових підходів, режисеру Ростиславу Держипільському і композиторам Іллі Разумейку й Роману Григоріву вдається створити новий за звучанням і відмінний від попередньої постановки маніфест ідеї чистої любові, яка, на жаль, приречена в своїй безнадійній боротьбі проти старих традицій ненависті.

Йдучи шляхом експерименту з пошуку нових виражальних можливостей, режисер вражає обраним цього разу «*genius loci*» (геній місця) [3]. Сіра атмосфера недіючого заводу Промприлад перетворилась на Верону наших часів, щоб вкотре довести, що любов і є основною цінністю життя. Пізніше виставу перенесли до машинної зали театру, де був поставлений «Hamlet». Музична матерія вистави багатогранна, в ній перемішані різні стилі, епохи, жанри, способи відтворення – класика, рейв і хіп-хоп, балканські мотиви, звуки цехових механізмів, техно-, вокалізи, духовна група з супроводі бубна, тощо. Музичне і драматургічне начала у виставі урівноважуються системою лейтмотивів, складним співіснуванням камерного і театрального оркестрів, електронною музикою. Так, Джульєтта асоціюється зі звучанням старовинної арії Генделя «*Lascia ch'io pianga*», натомість Ромео – із дисонансною, ритмічно напруженою музикою, що передає його емоційну імпульсивність. Роман Григорів та Ілля Розумейко пишуть свої мелодії за тими самими принципами, якими керувались композитори венеційської школи – ровесниці п'єси і є легкими для запам'ятовування. Основний мотив першої дії секвенційно повторюється від звуків Т і S в ансамблі інструментів – труби, тромбону й бубна. Все це формує окрему музичну площину, здатну як співдіяти з драматичною, так і за потреби бути самодостатньою стихією. Проте у виставі вони нероздільно підпорядковані основному завданню – створенню драматургічної логіки вистави.

«Ми створили унікальне явище в театральному мистецтві, коли оркестр є частиною живої драматургії, – говорить диригент театру Богдан Ткачук. Музичний матеріал – тільки ввідні дані в складній комплексній задачі, а як саме його використовувати залежить від кожного сценічного епізоду зокрема, від гри акторів. Оркестр повністю відповідає емоціям і динаміці на сцені» [4].

Звернення режисера до жанрової моделі *dramma per musica*, дозволяє уникнути фрагментарності і надає виставі структурної цілісності. Музика взаємодіє з образами і жанровими елементами, характерними для самого тексту. Так, у «Hamlet» жанр *dramma per musica* дозволяє заглибитися у теми самотності, відчуження і психічної дисторсії. Ці теми музика розкриває через використання нестандартних інструментів і звуків, що підкреслюють безглуздість ситуації і внутрішній хаос Гамлета. Музика тут ніби служить візуальним «дзеркалом» душевного стану персонажа, її ритми і теми відображають його хворобливі переживання. У «Romeo and Juliet» музика поєднала класичну, національну і електронну компоненти надаючи трагедії універсального звучання й емоційно напруженої атмосфери трагізму. Використання музики як важливого компонента драматургії дозволяє створювати нові сенси, додавати глибину і емоційну складність класичним героям. Музика стає не просто доповненням до театральної дії, а її невід'ємною частиною, що впливає на сприйняття кожного окремого моменту.

Таким чином, жанрове означення *dramma per musica* вищезгаданих постановок Франківського драмтеатру не є лише історичною алюзією, а точним термінологічним маркером, який підкреслює драматургічну логіку вистави, визначає спосіб взаємодії тексту, музики та сценічної дії, а також вказує на витоки її естетики в традиції музичного театру доби бароко.

Список використаних джерел

1. Чому глядачам доведеться спуститися у підвал? URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yuqfmzTOjTc>.
2. Інтернет видання Всеукраїнський театральний фестиваль-премія «ГРА» URL: https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/11/GRA_book_compressed.pdf С. 136.
3. Steele F. The Sense of Place. Boston : CBI Publishing Company, Inc., 1981.
4. Інтерв'ю Богдана Ткачука від 01.09.2024 р. Оксані Федорків. Архів співавтора статті.

ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В КРИЗОВИХ УМОВАХ ПАНДЕМІЇ КОРОНАВІРУСУ (НА ПРИКЛАДІ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ імені ІВАНА ФРАНКА)

Хімейчук Євген Романович,

аспірант,

Навчально-науковий інститут мистецтв

Пандемія COVID-19, що охопила світ наприкінці 2019-го року, спричинила безпрецедентні виклики для культурно-мистецьких установ в Україні та світі. Театральна галузь, яка базується на живій взаємодії з аудиторією, зазнала особливо відчутного удару через запровадження карантинних обмежень та заборон на проведення масових заходів. Івано-Франківським національним академічним драматичним театром імені Івана Франка під час цієї кризи, викликаній пандемією коронавірусу було впроваджено адаптаційні стратегії.

На початковому етапі кризи (лютий–травень 2020) театр припинив традиційну діяльність. Перші кілька місяців характеризувалися повною зупинкою публічної діяльності театру, що є типовою реакцією культурних установ на цій стадії кризи. Цей період можна охарактеризувати як фазу усвідомлення та планування. Адміністрація та творчий колектив театру використали цей час для розробки нових стратегій комунікації з глядачами та переосмислення форматів театральної діяльності в умовах тривалих обмежень.

Перехід до цифрових форматів (травень–вересень 2020). Усвідомивши тривалий характер обмежень, керівництво театру розробило комплексну стратегію присутності в онлайн-просторі на платформах соціальних мереж: Facebook, Instagram та YouTube. Ця стратегія передбачала кілька інноваційних форматів:

1. «Тренажі» – серія онлайн-тренувань під керівництвом головного балетмейстера театру Д. Леки, котрі транслювалися в прямому ефірі, а актори приєднувалися до них зі своїх домівок. Важливим елементом цього формату була інтерак-