

УДК 782.1(470):792.071.2.027+78.071.2(477)

Віктор Олексійович Бондарчук

кандидат мистецтвознавства, доцент

НМАУ імені П. І. Чайковського

odma_n@ukr.net

**ПОСТАНОВКА ОПЕРИ ДЖ. ВЕРДІ «АІДА»
У РЕЖИСЕРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Д. М. ГНАТЮКА**

Мета роботи обумовлена висвітленням маловідомих сторінок творчої біографії Д. Гнатюка, зокрема періоду, пов'язаного з його режисерською діяльністю. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історичного, порівняльного, мистецтвознавчого та культурологічного методів, що дає можливість аналізу опери Дж. Верді «Аїда» у новому вимірі, відкриваючи малодосліджені сторінки творчої біографії митця. **Наукова новизна.** Застосовуючи у дослідженні значну частину архівних матеріалів, рецензій періодичних видань, епістолярної спадщини, ми маємо можливість заповнити прогалини культурно-мистецького простору України кінця ХХ століття, і, акцентуючи увагу на феномені творчої біографії митця, розкрити його сутність в контексті соціокультурних тенденцій даного періоду. **Висновки.** Д. Гнатюк як режисер доклав багато зусиль, щоб кийська опера стала чинником європейського музичного життя, підкоряла глядачів високою художністю і виконавською культурою, що підносить Національну оперу України на все вищі мистецькі щаблі. Завдяки впевненим творчим крокам і рішенням Д. Гнатюка простір українського оперного мистецтва отримав визнання не тільки у системі європейської мистецької комунікації, він зайняв чітку позицію на рівні світового визнання України як творчої, конкуретоспроможної мистецької держави.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, творча особистість, соціокультурне середовище, драматургія твору, режисерська концепція, виконавський репертуар.

Bondarchuk Viktor, ph.d. in musical art, associate Professor NMAU P. I. Tchaikovsky

The production of J. Verdi's opera «Aida» in directorial interpretation by D. M. Gnatyuk

The purpose of the work is due to the illumination of little-known pages of the creative biography of D. Hnatyuk, in particular the period associated with his directorial activity. The methodology of the research is to apply historical, comparative, art criticism and cultural methods, which enables the analysis of J. Verdi's opera «Aida» in a new dimension, revealing the unexplored pages of the creative biography of the artist. Scientific novelty. Applying in the study a considerable

part of archival materials, reviews of periodicals, epistolary heritage, we have the opportunity to fill the gaps of the cultural and artistic space of Ukraine at the end of the twentieth century, and, focusing on the phenomenon of artist's creative biography, to reveal its essence in the context of socio-cultural trends of this period. **Conclusions.** D. Hnatyuk as a director, made a lot of effort to make the Kyiv Opera a factor in European musical life, conquered the audience with high artistic and performing culture, bringing the National Opera of Ukraine to all the higher artistic stages. Due to confident creative steps and decision of D. Hnatyuk, the space of Ukrainian opera art was recognized not only in the system of European artistic communication, he took a clear position at the level of world recognition of Ukraine as a creative, competitive, capable artistic state.

Keywords: performing interpretation, creative person, socio-cultural environment, dramatic works, directing concept, performing repertoire.

Бондарчук Виктор Алексеевич, кандидат искусствоведения, доцент НМАУ имени П. И. Чайковского

Постановка оперы Дж. Верди «Аида» в режиссерской интерпретации Д. М. Гнатюка

Цель работы обусловлена освещением малоизвестных страниц творческой биографии Д. Гнатюка, в частности периода, связанного с его режиссерской деятельностью. **Методология исследования** заключается в применении исторического, сравнительного, искусствоведческого и культурологического методов, дает возможность анализа оперы Дж. Верди «Аида» в новом измерении, открывая малоизученные страницы творческой биографии художника. **Научная новизна.** Применяя в исследовании значительную часть архивных материалов, рецензий периодических изданий, эпистолярного наследия, мы имеем возможность восполнить пробелы культурно-художественного пространства Украины конца XX века, и, акцентируя внимание на феномене творческой биографии художника, раскрыть его сущность в контексте социокультурных тенденций данного периода. **Выводы.** Д. Гнатюк как режиссер приложил много усилий, чтобы киевская опера стала фактором европейской музыкальной жизни, покоряла зрителей высокой художественностью и исполнительской культурой, возносящей Национальную оперу Украины на высшие художественные ступени. Благодаря уверенным творческим шагам и решениям Д. Гнатюка пространство украинского оперного искусства получило признание не только в системе европейской художественной коммуникации, оно заняло четкую позицию на уровне мирового признания Украины как творческого, конкурентоспособного государства.

Ключевые слова: исполнительская интерпретация, творческая личность, социокультурная среда, драматургия произведения, режиссерская концепция, исполнительный репертуар.

У координатах культурно-мистецького простору України ХХ — початку ХХІ століття яскравим, динамічним і неповторним феноменом представлена постать видатного Д. М. Гнатюка. Комунікативна модель майстра окреслена складною і динамічною структурою, сутність якої сформована реаліями ХХ століття. Творча біографія митця узагальнює ціннісно-орієнтаційні засади оперного виконавства, здобутки в режисурі музичного театру, педагогічній практиці, громадській та політичній діяльності. Кожний з них дає можливість ідентифікувати постать Д. Гнатюка як самобутньої, внутрішньо незламної особистості, життєвим кредо якої стала віддана українському мистецтву праця, служіння чистим творчим ідеям з вірою у світле незаплямоване майбутнє української державності, незалежності, самобутності.

Мета роботи обумовлена висвітленням маловідомих сторінок творчої біографії Д. Гнатюка, зокрема періоду, пов'язаного з його режисерською діяльністю. Апелюючи до проблеми постановки опери Дж. Верді «Аїда», ми маємо можливість заповнити значні прогалини в історії вітчизняного оперного виконавства, проаналізувати тенденції його розвитку, динаміку в координатах суспільних потреб, запитів та тенденцій.

Методологія дослідження полягає в застосуванні історичного, порівняльного, мистецтвознавчого та культурологічного методів, що дає можливість аналізу опери Дж. Верді «Аїда» у новому вимірі, відкриваючи малодосліджені сторінки творчої біографії митця.

Наукова новизна. Застосовуючи у дослідженні значну частину архівних матеріалів, рецензій періодичних видань, епістолярної спадщини, ми маємо можливість заповнити прогалини культурно-мистецького простору України кінця ХХ століття, і, акцентуючи увагу на феномені творчої біографії митця, розкрити його сутність в контексті соціокультурних тенденцій даного періоду.

Виклад основного матеріалу. До того часу, як Д. Гнатюк звернувся до постановки «Аїди», вже було сформовано виконавські трафарети опери, герметичність яких надійно закріпилася у режисерській лексиці та диригентській комунікації вітчизняного оперного простору¹.

¹ Вистава йшла на сцені театру у сезоні 1932–1933 років (диригент Л. Брагінський, режисер В. Манзій, художник І. Курочка-Армашевський); 1940–1941 рік (диригент В. Йориш, режисер В. Манзій, художник М. Ушин); 1949–1950 рік (диригент В. Кортаці, режисер В. Манзій, художник І. Назаров); 1968–1969 рік (диригент С. Турчак, режисер С. Пасинков, художник Ф. Нірод) [5, 4].

«Аїда» — це опера, постановчий шлях якої увінчаний яскравими сценічними рішеннями, потужними декорованими механізмами та розкішними художніми елементами. Режисерська модель Дмитра Михайловича окреслена висвітленням головних концептуальних засад твору — його драматичності, патетики, відкриття і винесення на перший план внутрішнього світу героя. Незмінною складовою постановки залишилася головна ідея твору — тривимірність, де на першому плані представлена загальна проблема буття, другим елементом, що формує сутнісні основи драматургії твору, — є проблема особистості з її екзистенційними категоріями, і третім, завершальним складником — є трансформація соціальних моделей, їх естетична ідентифікація в контексті ціннісно-орієнтаційної концепції людства [4]. Індивідуалізація і акцентування на екзистенційних проявах особистості, її самотності та ідентифікації в контексті соціальних та ідеологічних реалій часу — це той вектор, який обрав для себе режисер і закріпив як пріоритетний під час роботи над постановкою. Драматургічний версус, виражений алгоритмом: космос — земля, вічність — буденність, храм — держава, кохання — громадянський обов'язок, життя — смерть, формує концептуальні засади опери, які є актуальними і універсальними в практиці театрального мистецтва в цілому. Д. Гнатюк дотримується сформованої режисерської концепції і, уникаючи драматургічної редукації, чітко окреслює протистояння двох діаметрально протилежних категорій, спроектовані у конфлікті Радамеса і жерців, Амонасро і Радамеса і т. д. Протистояння, як головна концепція режисерської інтерпретації, формує і стимулює до динаміки розвитку, безперервності, проектуючи цим самим злиття протилежностей і утворення єдиного цілого, в якому боротьба і конфлікт є рушійною силою, що динамізує драматургію розвитку кожної зі сцен у виставі. Відтак контраст монументальної статичності хорових сцен стає основою для рельєфної проекції розвитку образів головних героїв вистави. Саме на такому тлі відбувається матеріалізація в оперному просторі таких протилежностей як особистість — влада [4]. Обраний режисером підхід стимулює до перманентного переосмислення деяких елементів сценічного рішення і культивує драматургічну концепцію опери на іншому шаблі, де принцип смислової організації твору трансформується і сприймається на рівні символізації деяких моментів композиторської ідеї. Протистояння особистості з реаліями об'єктивної дійсності Д. Гнатюк розглядає не лише як елемент драматургічного розвитку опери, а

як універсальну категорію, сутність якої детермінована соціальними та суб'єктивними чинниками.

Переосмислення ідеї твору, відхід від анахронічних моделей постановки (де існував чіткий розподіл сцен твору на головні і друго-рядні, ті, які використовуються як фоніві, що графічно заповнюють сценічний простір), заперечення і супротив матеріальним благам — це ті основи, які Дмитро Михайлович формував під час роботи над режисерською партитурою. Закласти у кожную фразу, кожный жест, кожне слово глибокий смисл, усвідомити і логічно окреслити кожную мізансцену, прожити і відчувти внутрішню напругу ролі — це ті аспекти режисерської роботи, які Д. Гнатюк розглядав як первісні, пріоритетні. Винести на перший план координати справедливості, правової паритетності і ствердження самотності не тільки держави, а й нації, народу домагався у своїй постановці Д. Гнатюк.

Дмитро Михайлович, разом з постановочною групою, переосмислили драматургію картини, де збуджений соціальною преференцією народ зустрічає Радамеса та його переможне військо, демонструючи до огляду полонених разом з батьком Аїди — Амонасро. Д. Гнатюк зміщує акцент даної картини в координати соціального домінування і винесення несправедливості на рівень психологічного задоволення в площину висвітлення внутрішнього стану людини з її переживаннями та ідеологічними штампами, які не змінюються в контексті насилля а тільки консолідуються і стверджуються. Унікаючи у постановці прояв державницького гніту і ствердження соціальної нерівноправності, режисер заповнює графічний простір картини потужною сценою за участю балетної трупи, яка проектує масштабність, колоритність та монументальність подій професійною хореографічною постановкою під керівництвом балетмейстера-постановника А. Шекери [7]. Як зазначає О. Лапутін, хореографічна постановка А. Шекери уособлює собою культовий обряд, сутність якого окреслена незаперечною сакральною цілісністю. Структурний аспект композиції детермінує драматургічну концепцію у вигляді моделі, яка прославляє велич богів і фараонів, проектуючи їх функцію в контекст земного життя людини [2]. Філігранна виконавська лексика балету сформувала нові координати режисерського бачення та інтерпретації перевіреного часовими координатами твору, демонструючи до огляду глядачів яскраве сценічне рішення та широкий режисерський світогляд Д. Гнатюка.

Під час постановки Дмитро Михайлович працює з декількома складами виконавців, яких системно диференціював за віковими

категоріями. Відтак прем'єру виконували спочатку досвідчені і акторськи перевірені виконавці, а потім їх заміняли солісти з молодшої групи виконавців, що створювало ефект ренесансу сталих класично-витриманих традицій. Як пише у своїй рецензії І. Карпинос: «Музику Верді можна слухати і з закритими очима. Слава Богу, збереглися ще чисті кришталеві голоси, що живуть поза «попсовою фанерою». Аїда у виконанні Світлани Добронравової і Радамес з голосом Олександра Вострякова створюють такий тонкий ліричний дует, що виникає підозра про їх італійське співоче коріння» [1]. До когорти молодих солістів, задіяних у постановці опери, були залучені О. Клейн (Аїда), А. Романенко (Радамес), Т. Піменова (Амнеріс). Така диференціація солістів дала можливість режисеру відкрити драматургію опери у різних жанрових зрізах, провести паралелі між системою смислової організації музичного матеріалу в контексті виконавської інтерпретації кожного з солістів.

Режисер велику увагу приділяє і ансамблевим виконавським формам, в яких вимагає абсолютної творчої паритетності, пластичності взаємодії з уникненням усіх спекулятивних чинників кожного з виконавців.

Спів — це система ідентифікації актора, яка в контексті акторської лексики формує естетичну цілісність драматургії оперного образу. Д. Гнатюк перманентно акцентує увагу акторів на вокальній техніці, оскільки досягти повної художньої відповідності сценічного образу можливо лише за рахунок тембрального осмислення партії, внутрішньо-окресленого і жанрово-обґрунтованого.

Досконалою в контексті не тільки вокального виконавства, а й з точки зору акторської практика стала роль Амонасро у виконанні Р. Майбороди. Маючи цю партію у себе в репертуарі, Д. Гнатюк віднайшов механізми сценічного рішення, які симетрично розташували драматургічні важелі в контексті інтерпретації актора. Р. Майборода не тільки відтворив композиторську модель героя, він сформував елемент опери, який конструював її сутність, консолідував увагу глядача і повністю витримав стильові координати режисерського задуму [3].

Режисер чітко окреслив координати виконавського рішення і у партії Амнеріс, яку виконувала Л. Юрченко. Д. Гнатюк дотримується класичних рішень даного сценічного завдання, де Амнеріс — яскрава особистість, горда і нескорена. Закладене з дитинства відчуття соціального домінування відображене на сцені потужною виконавською

лексикою, де механізми акторської майстерності повною мірою відповідають величі і шляхетності оперної ролі. Поруч з цим проходить інша концептуальна модель смислової організації ролі — образ жінки, яка вражена тим, що нею знехтували, порушили відчуття всевласності і абсолютної скореності. Д. Гнатюк акцентує увагу актриси на інших критеріях образної константи — на звичайних людських переживаннях, внутрішніх ціннісно-орієнтаційних аспектах, що детерміновані боротьбою між помстою та коханням [2].

Синтетична сутність оперного жанру не тільки демонструє до огляду злагодженість всіх механізмів, що задіяні у постановці вистави, вона вимагає відповідності єдиній образній сфері усіх складових, що формують даний жанровий номінал. Відтак потужним доповненням прем'єри став принцип сценічного рішення, запропонованого Тадеєм і Михайлом Риндзаками. Сформовані концептуальні засади сценічного оформлення створюють всі необхідні умови для того, щоб глядач відчув континуум архаїчних шарів культури, які продукують давньоєгипетські мистецькі канони. «У декораціях легко прочитується давньоєгипетська система: величне червоне Сонце — їх бог Ра, обожнюваний фараон, який композиційно панує над усім, ритмічно порівняльне зображення зооморфних богів, біло-золоте вбрання. Все це створює ритуально-урочистий фон», — зазначає О. Лапутін [2].

Доповненням сценічного оформлення є костюми, запропоновані О. Лисик, яка не відійшла від режисерської концепції і витримала формат історичної симетричності в контексті сучасних дизайнерських рішень. Як зазначає Є. Голощук, всі створені костюми пронизані натхненням, особливим ставленням майстра до справи. Наприклад, обидва костюми фараона відрізняються не характерною для української оперної сцени напускною розкішністю, а тонким стилістичним відчуттям художника, на прикладі яких вже відчувається прояв індивідуальних стильових ознак майстра.

Окремим абзацом у поновленні вистави став хор під керівництвом Л. Венедиктова. Дотримуючись режисерської концепції Д. Гнатюка, в якій хор був представлений як монолітна структура, уособлення величі, влади, як елемент протиставлення загального одиничному, хормейстер, симетрично розраховувавши драматургічні завдання, вклав і власне смислове навантаження у хорову фактуру. У його інтерпретації хор — колективний герой, що уособлює вселенську масштабність. Зберігаючи структурну статичність, він акумулює собою ідею руху,

консолідує динаміку соціального протистояння. «Хор не є фоном, а скоріше створює музичну світотінь, звуковими засобами відтворюючи події і героїв», — зазначає О. Лапутін [2]. Як пише О. Сакало, хорова палітра, представлена різнобарв'ям динамічних фарб, тембральною наповненістю, що надало хоровому звучанню потужної і логічно-обгрунтованої структурної організації, не виходячи при цьому за межі драматургічного простору твору [4].

Велику роль у постановці опери відіграв творчий симбіоз режисера та диригента. «Космізм, який виправданий величию і монументалізмом історичного матеріалу, епічністю музичної основи, безсмертям вічних тем», — зазначає О. Лапутін [2]. Такі алегоричні модифікації з масштабом космічного простору використовують рецензенти по відношенню до творчої індивідуальності диригента. Виокремити функцію диригента у постановці вистави, а особливо у її прем'єрі, абсолютно неможливо. Лише творча паритетність в алгоритмі: диригент — режисер — хормейстер, в контексті глибоко фахової компетенції кожного з них дають можливість репрезентації вистави в системі стійких стильових координат, в інтерпретації яких відчувається динаміка і естетична ідентифікація часу, де поняття музичної драматургії та механізми її сценічного втілення розглядаються у єдиному смислово та творчому вимірі.

В. Кожухар зберіг і витримав у просторі інтерпретаційних поглядів режисера всі стильові координати композиторського письма Дж. Верді, не порушуючи при цьому принцип драматургічного розвитку режисерської моделі. Як зазначає І. Павлов: «Дякуючи його твердій руці, досвіду і музичному смаку, драматична сутність «Аїди» втілилась у звуках настільки рельєфно і точно, що солістам залишалося лише підкоритися його волі. Він не дозволив собі займатися деталями і непотрібними ефектами і діяв у контексті настанов Верді: «Існує дещо більше, ніж мелодія, ніж гармонія — власне — сама музика...». Витонченість і вишуканість його інтерпретації вердівської партитури — саме сильне враження прем'єри» [3].

Та попри всі позитивні моменти діаметрально протилежними є свідчення і їх опонентів, які, певної мірою, розпорошують структуру загальної думки про прем'єру. Відтак, як зазначає О. Сакало, загальна оцінка прем'єри є досить позитивною, оскільки вона витримала процес підготовки та практичного сценічного втілення в контексті численних факторів, які впливали на хід і розвиток подій. Але в процесі аналізу окремих елементів жанрової синтетичної сут-

ності виникає багато запитань. Стильові координати оркестрового звучання є розмитими, і визначити композиторський стиль за результатами сприймання оркестрової фактури досить складно. Запропонована диригентською інтерпретацією: «М'якість звучання, вишуканість, витонченість динамічного рішення, белькантова розспівність в поєднанні з белькантовою легкістю відтворених звучностей» — це ті ознаки, які є характерними для стилю В. Белліні, Г. Доніцетті але не для стильової комбінації Дж. Верді, структурна сутність якої побудована на контрастних співставленнях динамічної градації, фактурної концентрації, образної сфери [4]. І такі відхилення від стильових координат композиторської техніки Дж. Верді стимулювали до розгерметизації ансамблевої злагодженості солістів-вокалістів з оркестром та хором. Диригентська інтерпретація, на думку О. Сакало, стала однією з причин порушення драматургії на рівні системи образів твору, оскільки в партитурі «Аїди» рельєфно позиціонували зміни у співвідношенні вокального матеріалу з оркестровим, де останній значно превалював за динамікою фактурної насиченості, з порушенням принципів оперного оркестрового балансування [4].

Багато питань виникло і до самої режисерської концепції Д. Гнатюка. Одне з найбільш вагомих критичних зауважень, яке зазначає О. Сакало, це те, що у виставі повністю ігнорується давньоєгипетська ритуальність, міфологічна символіка і зображальна стилістика. Такі режисерські рішення не мають логічного підґрунтя. Режисер не витримав стильових критеріїв, сформованих композитором, і відійшов від вектора авторської драматургії, окресливши, хіба що, ілюстративну версію «Аїди». Це не стільки свідоме змінення концептуальних засад, сформованих Дж. Верді, скільки дещо формальний підхід до деталей сценічної драматургії.

Така тенденція досить чітко проявила себе у нерозробленості драматургії твору на всіх рівнях сценічної дії. З рецензій зрозуміло, що в сценах, які розкривають особистісний конфлікт героїв, не знайдений пластичний характер образів, відсутня чітко продумана детальна розробка кожної з мізансцен. Уникаючи детального опрацювання кожного з елементів драматургії твору, режисер порушив координати цілісності вистави, де принцип руху від одиничного до загального формує стереотип побудови загальної моделі твору. Таке згладжування образної системи під одну концептуальну позицію стимулювало знецінення естетичного уявлення у виконавців щодо про-

яву суб'єктивного чинника в контексті режисерської інтерпретації. Актор не мав можливості проявити себе як індивідуальність, відтворити всі ознаки високого рівня професійної компетентності та акторської майстерності. Відчуття загальної уніфікації виконавців значно обмежило їх екзистенційну спрямованість, що дало поштовх до порушення динаміки драматургії і розвитку виконавської статичності. Як правило, коли порушено загальні принципи сценічного механізму — рух від одиничного до загального, висвітлення окремих елементів драматургії твору, значно нівелюється і актуальність масових сцен, втрачаються координати монументальності, величі, епічності. Побудувати мізансценічний контраст можливо лише за умови відчуття сценічного рельєфу, де чітко окреслений баланс індивідуального, суб'єктивного і загального, масового. Якщо ж така градація відсутня, то увесь запропонований режисером драматургічний простір розглядається як загальна субстанція з розмитими координатами і критеріями розвитку образної сфери.

Всупереч численним зауваженням та поглядам театральних критиків зазначимо, що поновлення опери «Аїда» Дж. Верді в Національному театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка стало знаменною подією. Це: «Знак творчої зрілості, високої майстерності, художньої досконалості всіх компонентів оперного колективу. Саме на таких творах, де, так би мовити, є «надзавдання», де істинний філософський зміст не на поверхні, а в глибині, де музична драматургія багатобарвна, — саме на таких творах і можливий творчий злет», — зазначив О. Лапутін [2]. Дмитро Михайлович як режисер доклав багато зусиль, щоб київська опера стала чинником європейського музичного життя, підкоряла глядачів високою художністю і виконавською культурою, що підносить Національну оперу України на все вищі мистецькі щаблі. Завдяки впевненим творчим крокам і рішенням Д. М. Гнатюка простір українського оперного мистецтва отримав визнання не тільки у системі європейської мистецької комунікації, він зайняв чітку позицію на рівні світового визнання України як творчої, конкуретоспроможної мистецької держави.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Карпинос И. Любовь и смерть рабыни Аиды на киевской оперной сцене. *Культура*. 1998. 4 марта.
2. Лапутін О. І справді діамант. *Культура і життя*. 1998. 11 листопада, № 10.

3. Павлов І. «Аїда» в кандалах рутини. *День*. 1998. 25 лютого, № 35.
4. Сакало А. Не только любовь. *Art une*. Київ, 1998. С. 14–16.
5. Туркевич В. Аїда. Опера на 4 дії. Київ: Видання Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, 2008. 23 с.
6. Цвірко М. «Аїда»-98 — дітище Дмитра Гнатюка як режисера. *Вечірній Київ*. 1998. 14 лютого.
7. Цвірко М. Це зрозуміле слово «Patria». *Вечірній Київ*. 1998. 17 лютого.

REFERENCES

1. Karpinos I. (1998). Love and the death of the slave Aida on the Kiev opera scene. Kiev. [in Ukrainian].
2. Lauputin O. (1998) And indeed a diamond. Kiev. [in Ukrainian].
3. Pavlov I. (1998) «Aida» in the shackles of the routine. Kiev. [in Ukrainian].
4. Sakalo A. (1998) Not only love. Kiev. [in Ukrainian].
5. Turkevich V (2008) Aida. Opera for 4 acts. Kiev. [in Ukrainian].
6. Tsvirko M. (1998) «Aida» -98 — the brainchild of Dmitry Hnatyuk as a director. Kiev. [in Ukrainian].
7. Tsvirko M. (1998) This clear word «Patria». Kiev. [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 5.04.2017



УДК 929:130.3/784+159.923

Палійчук Анна Вікторівна

*викладач кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
Konuschenko65@gmail.com*

СТИЛЬОВІ ІНТЕНЦІЇ ТА СТИЛІСТИЧНИЙ ЗМІСТ ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ В. ІВАСЮКА У СУЧАСНОМУ МЕДІАКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Мета роботи полягає в визначенні сутності та значення текстологічного та семантичного підходів до вивчення стилю пісенної творчості В. Івасюка, розкритті нових проєкцій і вимірів даного стилю у контексті сучасної медіакультури. *Методологія* дослідження визначається структурно-семіотичним та жанрово-стильовим методами, естетико-культурологічним та символологічним підходами. *Наукова новизна* зумовлюється визначенням нових координат стилю В. Івасюка як репре-