ISSN 2411-1546

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет
Національна Академія мистецтв України
Інститут культурології
Ministry of Education and Science of Ukraine
Rivne State University of the Humanities
National Academy of Arts of Ukraine
Institute for cultural research
(Institute of culturology)
National Academy of Arts of Ukraine

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА : МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

Науковий збірник

UKRAINIAN CULTURE : THE PAST, MODERN, WAYS OF DEVELOPMENT

Scientific journals

Напрям : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism

За загальною редакцією В. Г. Виткалова
Editor-in-Chief V. Vytkalov

Засновано у 1995 році
Founded in 1995

Випуск 24
Issue 24

Рівне : РДГУ, 2017
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2017

УДК 94(477)

Співзасновники: Рівненський державний гуманітарний університет та Інститут культурології Національної академії мистецтв України; видавець: Рівненський державний гуманітарний університет

Збірник перереєстрований МОН України як фахове видання з мистецтвознавства (Постанова № 1-05/4 від 22.12.2016 р.)

Друкується за рішенням вчених рад РДГУ (протокол № 13 від 1 грудня 2017 р.) та Інституту культурології (протокол № 11 від 21 грудня 2017 р.)

Видання зареєстровано: ISSN International Centre (Paris, FRANCE): ISSN № 2411-1546 (Print)

Видання індексується: Google Scholar, РИНЦ (РФ) та Index Copernicus

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації видано Міністерством юстиції України, серія КВ № 22258-12158 ПР від 20.05.2016 р.

Головний редактор:

Виткалов В. Г. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету

Редакційна колегія:

Богуцький Ю. П. – віце-президент НАМУ, академік НАМУ, кандидат філософських наук, професор, директор Інституту культурології НАМУ, голова редколегії

Виткалов С. В. – кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, відповідальний секретар, заступник голови редколегії

Волков С. М. – доктор культурології, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМУ

Випих-Гавронська А. – доктор мистецтвознавства (габілітований), професор, проректор відділу розвитку Академії ім. Я. Длугоша (Польща)

Захарчук-Чугай Р. В. – доктор мистецтвознавства, професор, Інститут народознавства НАН України

Єфіменко А. Г. – доктор мистецтвознавства, професор, Український Вільний університет (Мюнхен, Німеччина)

Іваницький А. І. – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАНУ, професор, провідний науковий співробітник відділу етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

Кияновська Л. О. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка

Кузнєцова І. В. – кандидат філософських наук, доктор філософії (PhD), доцент, с. н. с., учений секретар Інституту культурології НАМУ

Льоос Г. – доктор філософії, професор, директор Інституту історії музики Лейпцизького університету (Німеччина)

Мішуров Г. С. – доктор мистецтвознавства, професор, кафедра духової музики УО «Білоруський державний університет культури і мистецтв»

Постоловський Р. М. – кандидат історичних наук, професор, ректор Рівненського державного гуманітарного університету

Супрун-Яремко Н. О. – доктор мистецтвознавства, професор, кафедра музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету

Федорук О. К. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії та історії мистецтва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

Шейко В. М. – доктор історичних наук, професор, член-кореспондент НАМУ, ректор ХДАК

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. – Вип. 24 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. – Рівне : РДГУ, 2017. – 302 с.

Редагування англомовного тексту анотацій – **Р. В. Майборода (**Миколаївський національний університет ім. В. О. Сухомлинського)

Рецензенти:

Карась Г. В. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного та естрадного співу ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»

Редя В. Я. – доктор мистецтвознавства, професор, НМА України ім. П. І. Чайковського

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою спадщиною.

ISSN 2411-1546

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2017

© Інституту культурології Національної академії мистецтв України, 2017

ВІД РЕДКОЛЕГІЇ

Наукові розвідки дослідників, чиї праці склали основний зміст фахового за напрямом «Мистецтвознавство» науко-метричного збірника «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку» Вип. 24 продовжують практику попередніх років у розробці мистецтвознавчої проблематики в її історичній ретроспективі.

Це – переважно матеріали майбутніх дисертаційних чи монографічних праць, а відтак – їх вирізняє, як правило, належний аналіз обраного автором пошукового напряму, конкретна історіографічна чи джерельна база, деталізація окремих положень або творчості обраного персонажа тощо і майже повна відсутність статей, автори яких ставили б за мету широкий узагальнюючий аналіз культурно-мистецьких проблем будь-якого історичного періоду. Тож вони певною мірою дають змогу виявити напрями наукового пошуку в сучасній вищій школі України та методики, за якими здійснюється ці дослідження.

У той же час, їх вирізняє й певна строкатість наукових узагальнень, що обумовлюється ще не завершеним формуванням власного наукового почерку. Але оригінальність обраних тем і підходів до їх розв'язання – беззаперечна.

Й надалі у наших збірниках зростає кількість наукових матеріалів, автори яких досліджують культурно-мистецькі аспекти складних періодів в історії нашої держави, вводячи до наукового обігу незаслужено забуті або свідомо замовчувані сторінки національної культурно-мистецької практики та її носіїв, що розширюватиме проблемне поле вивчення національної культурної спадщини. А поява наукових розвідок іноземних дослідників надає добру нагоду вітчизняній художній інтелігенції не лише виявити проблематику, що становить інтерес для представників інокультурного університетського середовища, сприяти введенню її до національного культурного простору, але й зрозуміти причини їхнього саме такого погляду на українську культурно-мистецьку діяльність та окремих її носів.

Серед авторів цього випуску – науковці з Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського, Вінницького національного технічного університету, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, Київського національного університету культури і мистецтв, Київського університету ім. Б. Грінченка, Львівської національної академії мистецтв, Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, Львівського національного університету ім. І.Франка, Луцького національного технічного університету, Маріупольської спеціалізованої музичної школи-десятирічки, Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Національної музичної академії України ім. П. Чайковського, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Рівненського державного гуманітарного університету, Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Цей випуск, при збереженій структурі у три розділи, має декілька відмінностей, що будуть й надалі домінувати при формуванні подібних збірників: 1) збільшується кількість наукових розвідок, підготовлених в іншомовному варіанті – англійською, польською, російською мовами, відповідно до реєстраційних вимог Міністерства юстиції України, затверджених стосовно наших фахових збірників; 2) усі наукові розвідки проходять перевірку на плагіат, програма перевірки якої розмішена на нашому сайті (kulturologiya.rv.ua) у розділі «Наукові збірники».

У міру поглиблення вимог стосовно цього аспекту контролю за якістю друкованої продукції, редколегія й надалі буде інформувати авторів та оприлюднювати програми, за якими здійснюватиметься цей контроль.

Акцентуємо увагу й на якості англомовних (розширених) анотацій та інших складових тих матеріалів, що подаються до редколегії: наявність УДК, обсяг (600-800 знаків), якість українських (чи іноземною мовою) анотацій статей, дотримання вимог стосовно їх обсягу тощо, про що детально повідомляється на нашому сайті.

В.Г. Виткалов

Розділ І. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

УДК 78.481

ХОРДОФОНИ-ГІБРИДИ: МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ

Зінків Ірина Ярославівна, доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри історичного музикознавства,
виконавства та аналізу музики, Львівська національна
музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
i.zinkiv@gmail.com

Уперше здійснено постановку проблеми вивчения хордофонів-гібридів Євразійського континенту, що виникали у переломні епохи розвитку людської цивілізації. До них належать струнні інструменти, що поєднують ознаки двох (інколи більше) їх типів – лютне-, цитро-, арфоподібних. Застосована методика інструментознавчого аналізу дозволяє осмислити ті явища у сфері гібридизації інструментарію, що дотепер не отримали наукового пояснення. Вона дає можливість досліджувати інструменти-гібриди від джерел їх виникнення, через ретроспективний аналіз та реконструкцію їх прототипів – до сучасного функціонування в культурі.

Ключові слова: арфо-лютня, бандура, гітаро-псалтир, інструмент-гібрид, пісневець, поліфант, теорбо-лютня, торбан, хордофон-гібрид, цитара-сальтеріо, цитро-лютня.

Постановка проблеми. Серед існуючого на сьогодні музичного інструментарію окрему нішу посідають інструменти, зокрема струнні (хордофони), які важко віднести до будь-якого окремого виду. Від пізньоантичного часу вони виникали внаслідок гібридизації кількох типів музичних знарядь і дотепер не ставали предметом окремого дослідження.

Огляд останніх публікацій. Вивченню інструментів-гібридів (термін автора) присвячено окремі сторінки монографії «Бандура як історичний феномен» [2], однак достатнього теоретичного обґрунтування сам термін у роботі не отримав, тому потребує подальшої розробки.

Мета статті – увести до наукового обігу маловідомі хордофони-гібриди Євразії, проаналізувати їх морфологію та обґрунтувати новий напрям їх вивчення.

Виклад дослідницького матеріалу. Предметом даної розвідки є постановка проблеми існування на території Євразійського континенту хордофонів-гібридів, що виникали у переломні епохи людської цивілізації. До них зараховуємо струнні інструменти, що поєднують риси декількох їх типів (лютне-, цитро-, арфоподібних). Терміном «інструмент-гібрид» визначаємо поєднанням ознак одного або різних видів музичних інструментів, у морфології яких синтезовано ознаки як одного (приміром, хордофони), так і різних видів (наприклад, хордофон і мембранофон) інструментів. Хордофони-гібриди треба розглядати як інструменти, що синтезують ознаки різних типів струнних інструментів (двох і більше). При цьому пріоритетним повинен бути *спосіб звуковидобування*, що слугує основним маркером при визначенні провідного типу інструмента в цьому симбіозі. Форма інструмента ніколи не була визначальним показником його належності до певного типу. Наприклад, хордофон-гібрид бандура, що має форму лютні, за способом видобування звуку належить до цитр і під цим оглядом є інструментом-гібридом. Не варто також змішувати поняття хордофон-гібрид зі складеним хордофоном. Складений хордофон – поняття, що визначає сукупність конструктивних елементів, з яких складається інструмент (гриф, корпус, обичайка, дека та ін). Відтак гібридизація інструмента відбувається лише в тому випадку, коли на його вихідний тип здійснено *перенесення способу звуковидобування з іншого типу (або виду) інструмента*. *Якщо спосіб звуковидобування, перенесений на інструмент-гібрид з одного з вихідних типів інструментів, стає домінуючим, витісняючи попередній, цей гібридний інструмент треба класифікувати за способом видобування звуку, а не за формою того інструмента, з якого відбувалося запозичення.*

Ставлення до інструмента як системного об’єкта (згідно з Людвігом фон Берталанфі) передбачає його трактування як знаряддя, що функціонує за типом живої біологічної системи.

© Зінків І. Я., 2017

Інструмент, подібно етносу чи окремому homo sapiens, народжується, розвивається, старіє, «розпадаючись» на окремі частини, які згодом, за певних умов можуть ставати морфологічними компонентами нових видів інструментів. Морфологічні вузли, що входили до складу старої системи, при витісненні її новою не лише гинуть чи зникають у безвісти, а трансформуються, пристосовуючись до нової системи [1; 137]. Їх функції адаптуються в умовах нової епохи, музичного стилю, традицій, мистецьких смаків і т.д.

У біології відома міжвидова й міжродова гібридизація. Стосовно музичного інструментарію вона відповідає гібридизації *всередині окремого виду* (ідіофони, хордофони, мембранофони) та *між різними видами або класами інструментів.* Проф. В. Юнусова (РФ, Московська консерваторія) в усній розмові з автором статті наводила приклад афганського інструмента, який їй довелося спостерігати в інструментарії гірських мешканців Афганістану, що свідчить про синтез у його конструкції морфологічних ознак двох різних видів інструментів – мембранофонів і смичкових хордофонів.

Міжвидова гібридизація, на мою думку, є явищем пізнішого історичного походження, коли усталюється конструкція основних видів хордофонів. Такий тип міжвидової гібридизації дотепер існує в традиційному інструментарії народів Європи, Азії та Африки (Гана). Подібний інструмент існує і в сучасному українському інструментарії (від 1960-х рр.). Це басовий струнно-смичковий інструмент козобас, в якому поєднались два види – мембранофон (литавра, барабан) та хордофон (гриф із трьома струнами). Спосіб звуковидобування – смичком – є визначальним при його класифікації як інструмента-гібрида. Це й є зразком міжвидової гібридизації.

Будь-яка гібридизація передбачає явище *синтезу*, що виникає на основі руйнування синкретичних явищ. Свого часу Є. Назайкінський запропонував тріаду *синкрезис – аналіз – синтез*, на основі якої потрактував грецький монохорд як синкретичний інструмент [3; 114 і далі]. Зазначимо, що справжній синкрезис передбачає стан первісної цілісності, нерозчленованості. Наводячи в якості синкретичного інструмента давньогрецький монохорд, учений не звернув уваги на той факт, що створений піфагорійцями суто експериментальний інструмент, по суті, був одноструннною цитрою, що використовувалась ними для вивчення музично-акустичних явищ. Його конструкцію можна трактувати як вихідний прототип для цитроподібних інструментів. І створений він був на основі цитр, уже існуючих у первісних спільнотах [10; 293]. Піфагорійці ж використали його як інструмент для аналізу звукоряду, обчислень обсягу інтервалів, що символізували відстань від Землі до інших планет, унаслідок чого звукоряд був утворений на основі числової символіки, суто раціональним методом (символіка числа дотепер панує в нашому мистецтвознавстві). Цікаво, що монохорд не використовувався у музичному побуті грецького суспільства, де функціонували багатострунні цитри (магадіс, пектіс та ін.).

Синкрезис унаслідок аналітичного «усунення» певних «недоліків» конструкції може провокувати новий синтез (у нашому випадку – гібридизацію – *І.З.*). Подібні інструментальні явища виникають у перехідні історичні епохи, коли пошуки нових звукоідеалів супроводжуються шуканнями нових виразових можливостей вже існуючого інструментарію, що нерідко призводить до зникнення з історичної арени окремих типів вже існуючих інструментів і висунення на роль лідерів інших типів. Для європейської культури такою епохою інтенсивного конструювання інструментів-гібридів була доба високого Відродження і Бароко. Наступною епохою за інтенсивністю їх продукування стала середина XX – початок XXI ст. Відтак синтез, пов'язаний з гібридизацією, є більш пізнім явищем в історії розвитку різних культур і цивілізацій.

Поява перших інструментів-гібридів пов'язана зі світом давньоіранської цивілізації [2; 129]. Зображення найбільш раннього серед них походить із Бактрії (Середня Азія, V–VI ст., рис. 3 а). Це інструмент із теракотової фігурки, знайденої археологами в Термезі [8; 68]. У руках музикуючої жінки (можливо божества?) зображено лютнеподібний інструмент, що не має аналогів у пізньоелліністичному музичному інструментарії країн Сходу і належить, очевидно, іраномовному світові. Він оснащений сімома струнами різної довжини, коротку й широку шийку, нетипово плаский, як для лютні, резонаторний корпус великого розміру. Незвичним є розташування струн: три довгі закріплені на грифі, а чотири короткі, незмінні за висотою звучання, – на корпусі парами, дзеркально симетрично стосовно довгих струн.

У Європі хордофони-гібриди вперше з'явились унаслідок тривалих історичних контактів греко-римлян із цивілізаціями Давнього Сходу (завойовницькі війни О. Македонського, імператора Адріана та ін.), звідки проникли у Римську імперію. Їх зображення збереглися на саркофагах пізньоримського часу І–ІІІ ст. (рис. 1 а). Цікаво, що ці інструменти не мають аналогів серед тогочасного римського інструментарію. Подібні інструментальні явища, пов'язані з ідеологічними зрушеннями, позначаються

на матеріально-духовному рівні розвитку суспільства, його культури, в т.ч. й музичної, зумовлюючи пошуки нових звукоідеалів та виразових можливостей вже існуючого інструментарію для втілення нових музичних ідей, жанрів, стилів. Ці пошуки призводять до зникнення з історичної арени одних інструментів-лідерів і до появи нових, інколи цілком інших типів інструментів. Для музичної культури Європи епохою інтенсивного конструювання таких інструментів була доба Відродження (1400–1620 рр.). Яскравим зразком явища гібридизації стала колісна ліра-органіструм, спроектована Леонардо да Вінчі (1493 р.), креслення якої збереглися у Кодексі Атлантікусі (фоліант 586 р.).

Започатковані добою Відродження пошуки у сфері конструювання гібридного інструментарію були розвинуті в добу бароко. У середньовічній Азії цей процес розпочався значно раніше (XIII–XIV ст.), про що свідчить проникнення в європейський бароковий інструментарій окремих конструктивних ідей азійських хордофонів. Зокрема, К. Закс у роботі «Історія музичних інструментів» (1940 р.) наводить відомості про середньовічний іранський інструмент-гібрид *мугні*, винахід якого дослідники пов'язують з іменем Сафі ад-Діна. У трактаті невідомого автора він описаний як поєднання лютні (рубаба) та двох цитр (канун і нузга) [10; 278]. Однак витоки процесу гібридизації азійських хордофонів слід шукати в постелліністичній Бактрії, де він розпочався набагато раніше, про що свідчать іконографічні матеріали V–VI ст. (Термез) (рис. 3а). Згодом, у добу хрестових походів, ці конструктивні ідеї проникли в європейський бароковий інструментарій і були запозичені європейськими майстрами із зразків азійських інструментів. Проілюструємо цю думку розглядом європейських барокових хордофонів-гібридів.

У добу Бароко в Західній Європі середньовічна лютня (bandora, bandoura), зазнала докорінних конструктивних змін, зумовлених новими звукоідеалами епохи, пошуками нових способів розширення діапазону (шляхом об'єднання в одному інструменті окремих конструктивних елементів – подвійних грифів, кілкових коробок та ін.) як однотипних, так і різних типів хордофонів (арф, лютень, гітар, цитр) (рис. 1 б-е; 2 а, б), з метою покращення гучнісних та темброво-акустичних характеристик.

У 1590 р. італійський майстер-лютніст Віндерлін Тіффенбруккер із м. Падуя сконструював арфо-цистру (1590 р.), конструкція якої об'єднала окремі вузли арфи, великої цистри (середньовічної гітари) та цитри-псалтиря (рис. 1г). Згодом він створив теорбо-лютню (1610 р.). Її мелодичні струни фіксувались на додатковому грифі, коротшому за основний, головка якого різко відгиналась назад (рис. 1в) [12; 68, 11; 62]. Теорбо-лютня походила з Північної Італії. Вона є унікальним інструментом, виготовленим у єдиному екземплярі для англійської королеви Єлизавети I Тюдор (1533–1603 рр.) [11], тому не має аналогів серед тогочасного інструментарію, отже не могла бути поширеною в Англії.

М. Преторіус у роботі «Syntagma musicum» (1618 р.) подає арфо-лютню іншого конструктивного типу [9; 63] (рис. 1г). Цей інструмент, як і згадані вище, не мав широкого застосування. Наприкінці XVIII ст. в Англії був відомим ще один різновид гібридного хордофона, конструктивно подібного на басову гітару (Baßgitarre) [9, № 182 б], виготовлену німецькими майстрами.

Історія розвитку західноєвропейських хордофонів доби раннього Бароко знає ще декілька інструментів-гібридів. Крім теорбо-лютні, спроби розширення їх діапазону призвели до виникнення кітароне, що мав дві кілкових коробки, одна з яких розташована у середній частині грифу (рис. 1д). Іншим типом був поліфант (або поліфон), що мав два грифи різної довжини, з'єднані навскісним струнотримачем із 10 кілками (рис. 1 е) [2; 131]. Інша група кілків (5) уміщена на коротшому грифі, ще 4 – на верхньому краї корпусу, поруч із коротким грифом інструмента (за типом мелодичних струн бандури). Поліфант сконструював англійський майстер Д. Фаррант [6; 42]. Його винахід був однією зі спроб створення хордофона-гібрида з мелодичними струнами, які не скорочувались під час гри. Сучасники вважали, що в його морфології поєднано риси арфи, лютні та теорби. Поліфант, як і теорбо-лютня, не зазнав поширення на своїй історичній батьківщині.

Цікавими були спроби поєднання в одному інструменті – цитарі-сальтеріо – рис гітари і псалтиря (рис. 2 а). Цей унікальний інструмент зберігається в Музеї Міланської консерваторії [5; 100–101]. Його фігурна дека оснащена чотирма резонаторними отворами. На грифі, асиметрично розташованому стосовно корпусу, що завершується пласкою кілковою коробкою, вміщено 12 кілків для фіксації шести пар струн. Додатково на деці закріплено 29 мелодичних подвійних струн. Три резонаторні отвори розташовано під короткими мелодичними струнами, четвертий – під грифними. Підставка має вигляд фігурної планки, гриф інкрустовано геометричним візерунком. Можна констатувати, що *мелодичні струни на барокових інструментах-гібридах були швидше винятком, ніж закономірністю*. Ці експериментальні інструменти не знайшли широкого застосування у європейський інструментальній практиці і невдовзі вийшли з ужитку.

Під добу Бароко у Східній Європі конструювання інструментів-гібридів не зазнало такого розмаху як у Західній. Цікавим є польсько-український торбан (XVIII в.) [7], відомий в Україні під

назвою «панська бандура» (рис. 2 в). Серед східноєвропейського іконографічного матеріалу мелодичні струни («приструнки») на хордофонах відомі з іконографічних джерел – українських народних картин «Козак Мамай». Мелодичні струни кріпилися паралельно до основних двома способами: 1) з однієї сторони від грифу (традиція, що збереглася дотепер) та 2) дзеркально-симетрично щодо основних (рис. 2 г), Останній спосіб кріплення в іконографії трапляється значно рідше. Ця система кріплення зберегла архаїчні рудименти давньої східнослов'янської лютнево-псалтиревої традиції, джерела якої сягають корінням давньоіранського пласта музично-інструментальної культури України [2; 144]. Інструменти з двосторонньо розташованими мелодичними струнами зображені на народних картинах, що мають північноукраїнське походження (Чернігівська, Сумська обл.), де збереглася й законсервувалася середньовічна східнослов'янська псалтирева (гусельна) традиція. Таким унікальним інструментом, що виник з автохтонної музичної традиції Київської Русі, є пісневець (XII ст.) (рис. 3 г) – псалтир у формі короткошийкової лютні з одностороннім розташуванням на корпусі мелодичних струн. На трикутному видовженому корпусі розташовано підструнник у вигляді бруска для кріплення нижніх кінців струн – довгих (5) і коротких (5). Похилі краї резонаторного корпусу звужуються до його верхньої частини, плавно переходячи в коротку ручку, що завершується волютом орніто (зоо-?) морфної форми. Кріплення мелодичних струн різної довжини, розташованих на корпусі по одну сторону щодо довгих струн у спадному порядку, нагадують кріплення струн на бандурі [2; 115]. Цей інструмент-гібрид став одним з основних її прототипів, зокрема її архаїчного чернігівського (північноукраїнського) різновиду.

На початку 1890-х рр. академік О. Фамінцин помилково вважав, що в сучасній йому Західній Європі мелодичних струн, закріплених на деці, на лютневих інструментах не існувало, тому й назвав короткі мелодичні струни на кобзі й бандурі «суто українським винаходом» [3; 421–430, 469–471]. Однак проведене нами дослідження свідчить, що їх прототипи були відомі у більш ранні епохи [2; 120–137]. Це вже згаданий пізньоелліністичний хордофон – цитро-лютня з Бактрії (рис. 3 а), вірменський середньовічний пандірн (X–XII ст.) (рис. 3 б), довгошийкова лютня з дзеркально розташованими на корпусі мелодичними струнами з Лицьового хронографа (Московія, XVI ст.) (рис. 3 в), а також довгошийкова кобза з мелодичними струнами (рис. 2 б). Свого часу К. Закс висловив припущення про взаємозв'язок іранського муґні (що є синтезом лютні та двох цитр) і східноєвропейських торбана і бандури [10; 278]. При цьому вчений наголосив, що йому невідомі західноєвропейські інструменти-гібриди, які б поєднували риси лютень і цитр.

Принцип кріплення коротких мелодичних струн на корпусі лютневих хордофонів, які Фамінцин уважав винаходом українців, сформувався в пізньоелліністичному світі іраномовних народів Середньої Азії принаймні від V ст. Ця збережена з давніх часів традиція розташування мелодичних струн згодом була адаптована як східноєвропейськими інструментами-гібридами (пісневець, польсько-український торбан, українські кобза з приструнками та бандура), так і поширена на західноєвропейські хордофони-гібриди доби Бароко, хоча шляхи проникнення і форми адаптації були цілком різними (це питання потребує окремого розгляду).

Висновки. Поставлена у статті проблема вивчення хордофонів-гібридів між Сходом і Заходом стає особливо актуальною в добу глобалізації культури, позаяк виявляє її глибинну вкоріненість у музичній (ширше – культурній) історії Євразійського континенту. Застосована методологія органологічного аналізу дає підстави зрозуміти ті явища у сфері гібридизації струнного інструментарію, які дотепер не отримали наукового пояснення і лежать в основі ґенези її давніх пластів, а також визначити її місце у розвитку євразійської цивілізації. Запропонований *новий напрям вивчення інструментів-гібридів* – від джерел їх виникнення, через ретроспективний аналіз та реконструкцію їх прототипів до сучасного функціонування в культурі, здійснений з позицій міждисциплінарного підходу, може стати підґрунтям для вивчення будь-якого типу давнього і сучасного гібридного інструментарію.

Примітки

[1] Синтез може бути органічним або неорганічним. Явища органічного синтезу можуть надовго вкорінюватись у культурну традицію, як це сталося з українською бандурою. Явища ж неорганічного синтезу не витримують випробування часом і, навіть будучи впровадженими у виконавську практику свого часу, швидкоплинно зникають, подібно інструментам-монстрам (вираз В. Мішалова) або інструментам-химерам (перефразовуючи вираз Л. Гумільова про «етноси-химери»).

Список використаної літератури

1. ***Гумилев Л. Н.*** Тысячелетие вокруг Каспия / Л.Н. Гумилев. – СПб. : СЗКЭО, ООО «Изд. дом «Кристалл» ; М. : АСТ, 2002. – 416 с.

2. ***Зінків І.*** Бандура як історичний феномен / І. Зінків. – Київ : ІМФЕ, 2013. – 488 с.

3. ***Назайкинский Е.*** Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка. 1988. – 254 с.

4. ***Фаминцын А.С.*** Домра и сродные ей инструменты русского народа (балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара) / А.С. Фаминцын // Скоморохи на Руси. Серия : Славянские древности. – СПб. : Алетейя, 1995. – С. 315–535.

5. ***Guarinoni E.*** Gli strumenti Musicali nel Museo del Conservatorio di Milano / E. Guarinoni. – Milano : Ulrico Hoepli editore libraio della real casa, 1908. – 109 p.

6. ***Harwood J.*** Polifant / J. Harwood // The New Groves Dictionary of Music and musiciants / Ed. by Stanly Sadi. – London : Macmillan Publishers Ltd., 1980. – Vol. 5. Playford – Riedt.

7. ***Instrumenty muzyczne: monografja zbiorowa*** / pod red. M. Glinskiego. – Warszawa, 1935. – 49 s.

8. ***Meshkeris V.A.*** Les terrescuites de la Bactriane / V.A. Meshkeris // Veronica A. Meshkeris La Bactriana. – 1996. – № 211. – P. 62–71.

9. ***Praetorius M.*** Syntagma musicum. II. Teil von den Instrumenten / M. Praetorius. – Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1894. – 248 s. (in German).

10. ***Sachs C.*** Historja instrumentów muzycznych / C. Sachs. – Warszawa : PWM, 1975. – 556 s. (in Polish).

11. ***Schlosser J.*** Die Sammluhg der Musikisnstrumente : Beschreibender Verzeichnis / J. Schlosser. – Wien : Kunstverlag Anton Schroll & Co, 1920. – 143 s. (in German).

12. ***Wintermintz E.*** Musical instruments of the Western World / E. Wintermintz // Metropolitan Museum Journal. – New York : McGraw Hill Book Company, 1970. – Vol. 33. – 48 p.

References

1. ***Gumilev L.N.*** Tysiachelietiye vokrug Caspiya / L.N. Gumilev. – Sankt-Peterburg : SZKEO, OOO «Izdatielskij dom «Cristall»; Moskva : AST, 2002. – 416 s. (in Russian).

2. ***Zinkiv I.*** Bandura yak istorychnyj phenomen / I. Zinkiv. – Kyiv : IMFE, 2013. – 448 s. (in Ukrainian).

3. ***Nazaikinskyi Ye.*** Zvukovoi mir muzyki / Ye. Nazaikinskij. – Moskva : Muzyka, 1988. – 254 s. (in Russian).

4. ***Famintsyn A. S.*** Domra i srodnyye yej instrumenty russkogo naroda (balalajka, kobza, bandura, torban, gitara) / A.S. Famintsyn // Skomorokhi na Rusi. Sieriya : Slavianskiye drievnosti. – Sankt-Peterburg : Alietieya, 1995. – S. 315–535. (in Russian).

5. ***Guarinoni E.*** Gli strumenti Musicali nel Museo del Conservatorio di Milano / E. Guarinoni . – Milano : Ulrico Hoepli editore libraio della real casa, 1908. – 109 p. (in Italian).

6. ***Harwood J.*** Polifant / J. Harwood // The New Groves Dictionary of Music and musiciants / Ed. by Stanly Sadi. – London : Macmillan Publishers Ltd.,1980. – Vol. 15. Playford – Riedt. (in English).

7. ***Instrumenty muzyczne: monografja zbiorowa*** / pod red. M. Glinskiego. – Warszawa, 1935. – 49 s. (in Polish).

8. ***Meshkeris V. A.*** Les terrescuites de la Bactriane / V.A. Meshkeris // Veronica A. Meshkeris La Bactriana. 1996. – № 211. – P. 62–71 (in French).

9. ***Praetorius M.*** Syntagma musicum. II. Teil von den Instrumenten / M. Praetorius. – Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1894. – 248 s. (in German).

10. ***Sachs C.*** Historja instrumentów muzycznych / C. Sachs. – Warszawa : PWM, 1975. – 556 s. (in Polish).

11. ***Schlosser J.*** Die Sammluhg der Musikisnstrumente : Beschreibender Verzeichnis / J. Schlosser. – Wien : Kunstverlag Anton Schroll & Co, 1920. – 143 s. (in German).

12. ***Wintermintz E.*** Musical instruments of the Western World / E. Wintermintz // Metropolitan Museum Journal. – New York : McGraw Hill Book Company, 1970. – Vol. 33. – 48 p. (in English).

HYBRID CHORDOPHONES: BETWEEN EAST AND WEST

Zinkiv Irene, Professor, the Music Theory Department,
Lviv National Academy of Music, Lviv

The article is devoted to the problem of studying Eurasian hybrid chordophones appeared in the critical periods of human civilization development. These include chordophones which combine features of two (or more) types (lute-, zittern-, harph-like). The applied methods for knowledge of instruments analysis enable to research the hybrid instruments from their source based on retrospective analysis and reconstructing of their prototype – until modern culture performance.

Key words: harph-lute, guitar-psalter, hybrid instrument, pisnevets, polyphant, theorbo-lute, hybrid chordophone, zittare-salteryo, zittern-lute.

UDC 78.481

HYBRID CHORDOPHONES: BETWEEN EAST AND WEST

Zinkiv Irene, Professor,the Music Theory Department,
Lviv National Academy of Music, Lviv

The aim of this article is to study the problem of existence of hybrid chordophones on the territory of the Eurasian continent appeared in critical periods of human civilization.

Research methodology and results. Hybrid chordophones include chord instruments that combine features of two (sometimes three) types (lute-, zither-, harp-like). The term «hybrid instrument» defines the synthesis of one or

different kinds of musical instruments, the morphology of which includes features both of one (e. g., chordophone) and different types (e.g. chordophone and membranophone) instruments. Hybrid chordophones should be considered as instruments synthesizing the features of different types of chord instruments (lute-, zither-, harp-like). Thus, the priority indicator in determining the type of the main instrument in this symbiosis must be the *sound producing manner*. The shape of the instrument is not always the determining criterion of its membership of a particular type. We should not confuse the concept of hybrid chordophone and composed chordophone. Composed chordophone is a concept that defines a set of structural elements that make up the instrument. Instrument hybridization occurs only when its source type has *sound producing manner transferred from another type (or types).* If sound producing manner transferred to a hybrid instrument of one of its source instrument type becomes dominant, replacing the previous one, this hybrid instrument should be classified by the sound producing manner instead of the instrument shape, from which it was borrowed.

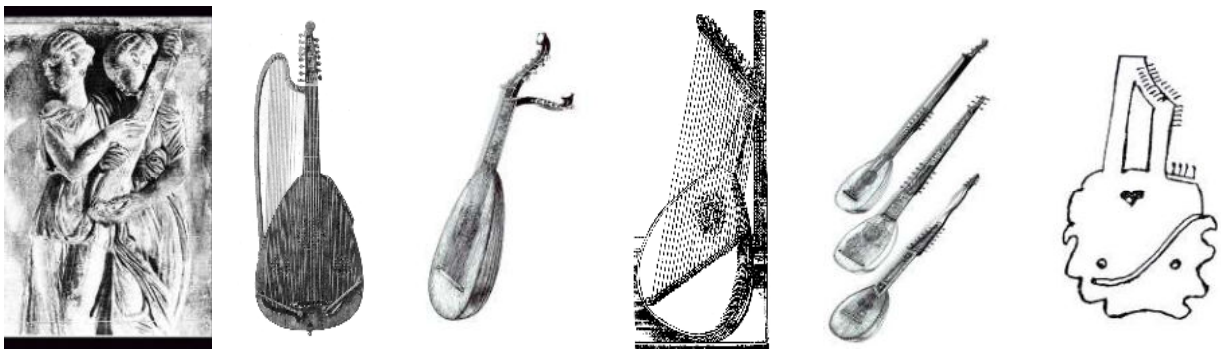
Considering the instrument as a system object (L. von Bertalanffy) provides its interpretation as an instrument that functions according to the type of a living biological system. The instrument similar to ethnicity or separate Homo sapiens is being born, growing, getting older, «breaking up» into separate parts, which later, under certain conditions can become morphological components of new types of the instruments. Morphological units that were part of the old system upon its displacement with a new one are not just dying or disappearing into obscurity but being transformed, adapting to the new system. Their functions are adapting to the new era, musical style, artistic tastes conditions, etc.

Novelty. Based on an integrated researching method a new direction of the hybrid instruments study has commenced from historical sources to its nowadays functioning.

Practical significance. A foundation has been developed for the construction of a perspective scientific project on a hybrid musical instruments study.

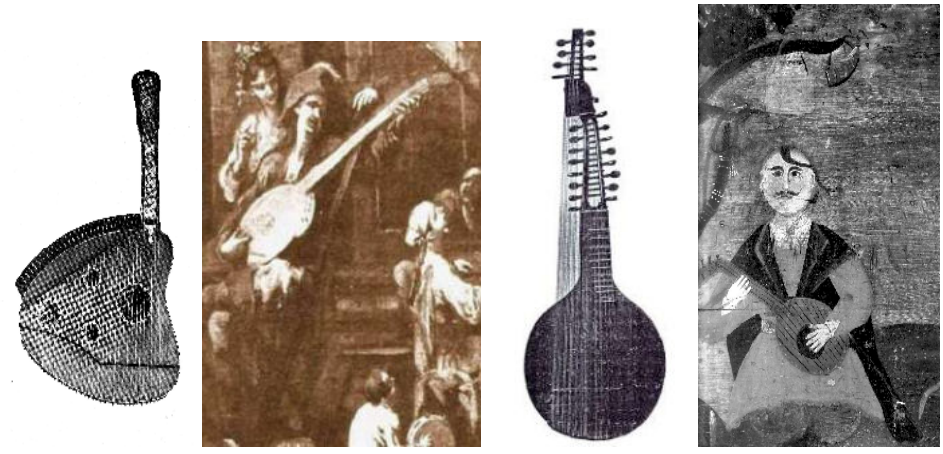
Key words: harph-lute, bandura, guitar-psalter, hybrid instrument, pisnevets, polyphant, theorbo-lute, hybrid chordophone, zittare-salteryo, zittern-lute.

Ілюстрації



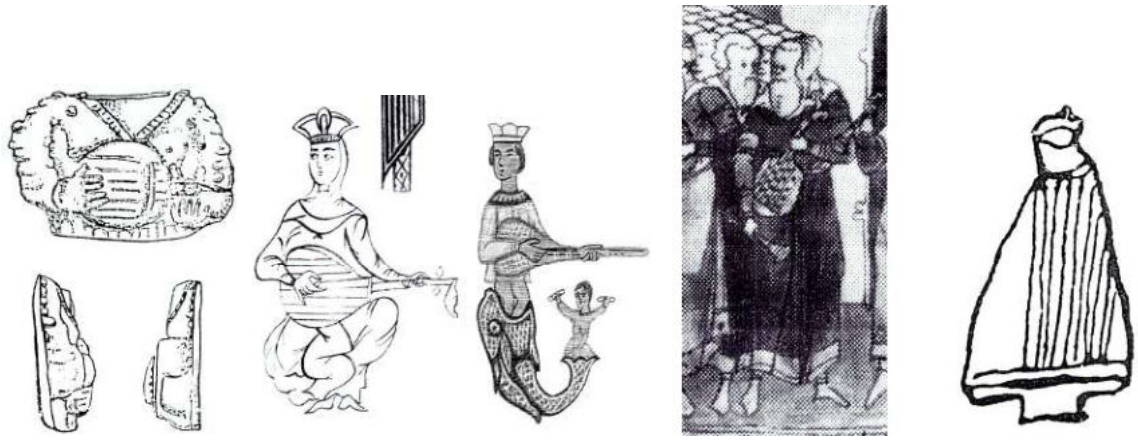
а **б** **в** **г** **д** **е**

Рис. 1. *а – пізньоримська цитро-лютня; б – арфо-цитра XVI ст.; в – теорбо-лютня, поч. XVII ст.; г – арфо-лютня (за М. Преторіусом); д – кітароне (архілютня) XVII ст.; е – поліфант XVI ст.*



а **б** **в** **г**

Рис. 2. *а – гітара-псалтир; б – довгошийкова кобза з мелодичними струнами (фрагмент картини «Весільний бенкет циган (1730-1735)» А. Маньяско (1669-1749); в – польський торбан XVIII ст.; г – кобза з двосторонніми мелодичними струнами з народної картини «Козак Мамай», XIX ст.*



а **б** **в** **г**

Рис. 3. *а – цитро-лютня (Середня Азія, V ст.); б – лютня з мелодичними струнами на корпусі (Вірменія, X–XII ст.); в – лютня з мелодичними струнами (Московія, XVI ст.); г – пісневець (XII–XVI ст.)*

Надійшла до редакції 6.12.2017 р.

УДК 78.481.К 21

СКІФО-САРМАТСЬКІ УДАРНІ ТА ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ В ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ КОЧІВНИКІВ ЄВРАЗІЇ

Олійник Ольга Григорівна, кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
oola5064@gmail.com

Стаття присвячена вивченню ролі та функцій ударних і духових інструментів що існували в музично-інструментальній культурі скіфо-сарматських племен. Здійснена семантична інтерпретація форм і декору шумових (ідіофони) ударних інструментів засвідчує їх єдність зі знаково-символічною системою, втіленою в комплексах культово-обрядових сакральних предметів іраномовних кочівників Євразії. Мембранофони (барабани, литаври), крім ритуалів, використовувалися у військовій справі як потужний засіб психологічного впливу на ворога. Духові інструменти у скіфів і сарматів не мали такого сакрального значення, яке надавалося ударним інструментам.

Ключові слова: духовна культура, ритуал, скіфо-сарматські племена, ударні інструменти, духові інструменти.

Постановка проблеми. Роль ударних і духових інструментів у духовній культурі номадів дотепер є малодослідженою. Чисельні скіфо-сарматські племена в I тис. до н. е. кочували по широких євразійських степах – від Дунаю і Карпат до Монголії. Вони майже тисячоліття панували на теренах сучасної України, яку давні автори називали Скіфією, а згодом Сарматією. Іраномовні кочівники пройшли тривалий шлях культурного розвитку. У них існувало високорозвинене диференційоване суспільство, вони мали багатий фольклор, розвинену міфологію, складні космогонічні уявлення, подібні до тих, що побутували серед інших споріднених з ними індоіранських народів. Дослідження останніх років підтверджують, що чимало культурних і музично-інструментальних явищ, що збереглись у традиціях багатьох народів Східної Європи, Кавказу, Середньої Азії і Західного Сибіру беруть свій початок зі скіфо-сарматських джерел.

Огляд останніх публікацій. Роль та функційне призначення ударних і духових інструментів скіфо-сарматських племен ще не ставали предметом дослідження фахівців-інструментознавців. Інформація про окремі знахідки музичних інструментів та їх зображень переважно міститься у фахових археологічних та історичних виданнях [4; 42–44, 7; 173–194, 10; 33–60, 16; 167–174, 18; 42–52, 20; 139–150, 24], дослідженнях з історії та духовної культури ранніх кочівників Євразії [2; 23–28, 3;51–55, 21; 98–99, 22; 89–96] і залишаються невідомими широкому колу музикознавців.

Мета статті – дослідити роль та функції ударних і духових музичних інструментів скіфо-сарматських племен у контексті духовної культури ранніх іраномовних кочівників Євразії.

© Олійник О. Г, 2017

Виклад дослідницького матеріалу. Як відомо, музичні інструменти в різні історичні періоди та у різних народів відображали матеріальну й духовну культуру одночасно. Легенди, міфи, та історичні джерела свідчать, що музичні інструменти у давнину були носіями не так музично-естетичних, як сакральних функцій. Пропорції, форма, види та тематика прикрас інструмента, відображали символіку та семантику культових обрядів і релігійно-міфологічних уявлень.

Перші відомості про духові та ударні інструменти ранніх іраномовних кочівників Євразії подають давньогрецькі й римські писемні джерела. Однак, інформація про їх різновиди та функціональне призначення є доволі скупою та фрагментарною. У цьому сенсі найбільш інформативними є дані з археологічних розкопок поховань, що містили музичні інструменти та їх зображення на пам'ятках мистецтва.

Ідіофони. Досить часто у багатих скіфських похованнях виявляють різноманітні за формою бронзові чи залізні навершя-бубонці з прорізами та металевими кульками всередині (рис. 1 а) або пласкі мережані навершя з підвісними дзвіночками (рис. 1 б). За міжнародною систематикою музичних інструментів Горнбостеля-Закса вони належать до струшуваних ідіофонів (код 112.1) [23; 241]. Найранішні навершя, датовані VII–V ст. до н. е., складалися з порожнистого корпусу з вертикальними прорізами, всередині якого була вміщена кругла металева кулька. Зверху вони прикрашені зооморфними фігурками. У нижній частині корпусу є втулка, в яку встромлялось дерев'яне ратище. Навершя, що датуються IV– початком III ст. до н. е., за формою та конструкцією відрізняються від ранніх екземплярів. Замість порожнистого корпусу з кулькою використовувалися підвішені дзвіночки, закріплені у нижній частині зображень та на втулках (рис. 1 б). У скіфську добу навершя розповсюджувалися доволі широко. Знайдені археологами екземпляри походять зі степової та лісостепової зон території України, Карпато-Дунайського регіону й Північного Кавказу.

Археолог В. Іллінська зараховує навершя-бубонці до культових атрибутів, пов'язаних із різними церемоніями [10; 51]. Аналізуючи семантику зоо- та антропоморфних зображень на скіфських навершях, дослідниця дійшла висновку, що вони пов'язані з культом сонця та верховного божества [10; 55–60]. О. Переводчикова та Д. Раєвський пов'язують ці предмети з концепцією Світового дерева [18; 46–50]. В індоєвропейській та індоіранській традиціях дерево символізує вісь світу, основу світового порядку, центр світобудови. У міфах дерево символізувало опору неба й сонця і водночас шлях між світами, де відбувалися контакти між людьми і богами. Дерево так само було останнім шляхом, по якому душі померлих мандрували у Верхній світ. Різноманітними варіантами уособлення Світового дерева були тотемні стовпи, навершя на ратищах і взагалі будь-які сакралізовані предмети з вертикальною орієнтацією [2; 24].

Основою концепції Світового дерева є уявлення про тричленну вертикальну будову Всесвіту – верхній (небесний, світ богів), середній (земний, світ людей) та нижній (підземний, хтонічний). Шамани та жерці були посередниками між цими світами. В основі шаманського ритуалу, зазвичай, лежить та сама концепція Світового дерева, яке мислили як «шаманське дерево», по якому шаман або його молитва підіймається до неба. Посох шамана уособлював шаманське дерево [8; 123]. Одним з основних елементів подібних ритуалів є звуковий супровід, що служить засобом для досягнення екстатичного стану, необхідного шаману для встановлення контакту між світами. Угорський вчений К. Бакаі уважає, що скіфські навершя були музичними інструментами шаманів-жерців [24; 65]. Тісний зв'язок звукового компоненту шаманського ритуалу та уявлень про світобудову (Світове дерево) підтверджується етнографічними джерелами. У деяких народів Сибіру посох-брязкальце зберіг реліктове значення в культурі. Відомо, що в ритуалах використовували одночасно і по два шаманських посохи [8; 163]. У цьому сенсі цікавим є графіті на стіні споруди у столиці пізніх скіфів – Неаполі Скіфському (Україна, Крим, суч. м. Сімферополь). Тут зображено людину, що тримає в руках дві тонкі палиці з навершями (рис. 1 в). Дослідники інтерпретують ці предмети як списи, однак, зазначають, що їх кінці є широкими, овальними та незагостреними [7; 176]. Можливо, що зображені предмети є навершями-бубонцями. Будинок, у якому знайдено це графіті, дослідники визначають як важливу споруду, де відбувалися зібрання, під час яких здійснювалися культові та магічні обряди [7; 192]. Унікальним за формою є навершя, знайдене у похованні в урочищі Лиса Гора неподалік м. Дніпра (Україна) (рис. 1 г). Воно має форму дерева зі стовбуром і чотирма гілками. На верхівці центрального стовбура розташована фігурка оголеного чоловіка, на голові якого сидить орел. У дзьобі птаха та на кінчиках розпростертих крил закріплені ланцюжки з дзвіночками та підвісками. Такі ж птахи розташовані на чотирьох гілках, що відходять у чотири сторони від основи стовбура.

Іраномовність скіфів та їх генетична спорідненість з давніми іранцями для реконструкції сакральної символіки і семантики цього ідіофона дозволяє залучати тексти Авести, священної книги давніх іранців. В іранській, а глибше – в індоіранській традиції орел виконував особливу роль. За

Авестою, він живе на верхівці космічного дерева і є втіленням бога-творця, символом сонця та верхнього світу [2; 41]. У скіфській міфології творцем світу та людей, а також втіленням неба, верхнього світу був бог Папай [1; 449]. З іранської мови його ім'я перекладається як «батько» або «захисник» [25; 15].

В Авесті йдеться про те, що Їма, аналогом якого був скіфський Папай, побудував для людей і тварин квадратну огорожу – Вару (тобто, Землю). За Авестою, він є «захисником», «охоронцем», «наглядачем за світом». Створена ним квадратна Вара «оточена мов стіною, піснею» [26; 32]. Ці ознаки першопредка вказують на те, що він був одночасно і першим жерцем. У цьому сенсі досить цікавим є значення іранського титулу правителів – «каві». Первісне значення цього слова – «співець», «той, що заспівує під час жертвоприношень», «охоронець кордонів» [11; 50]. За свідченням Геродота (IV, 101), Скіфія також мала чотирикутну форму [5; 203–204]. Це не була реально окреслена територія, а лише історичне переосмислення ідеальної організації простору [2; 27]. Згідно з тлумаченням семантики навершя з Лисої Гори Б. Граковим, чотири гілки, що відходять від стовбура Світового дерева символізують землю з чотирма сторонами світу [6; 85]. Дзвіночки в руках Папая та на крилах орла на центральному стовбурі навершя, а також закріплені на чотирьох орлах що сидять на гілках, символізують захищений простір і своїм звуком (як Їма піснею) маркують захищені кордони світу.

Ще одним різновидом струшуваних ідіофонів, що використовувалися в ритуальній практиці скіфів та сарматів, були дзеркала особливої конструкції (рис.1 д). Вони складалися з двох тонких бронзових або срібних, вкритих золотом дисків, що з'єднані між собою, та довгої ручки-держака. Один диск є гладким і рівним, другий – рельєфний у формі валиків, розташованих по краю та ближче до центру, що утворюють два концентричних кола. В цих опуклих порожнистих виступах знаходяться застиглі крапельки олова. Під час струшування дзеркала олов'яні крапельки вдаряються до стінок дисків, видаючи дещо приглушені звуки. На думку дослідників, це були культові інструменти скіфських та сарматських жінок-жриць [3; 51–55]. У ритуалах дзеркало символізувало сонце, плодючість та жіноче божество [22; 89, 93]. Магічна роль дзеркал у багатьох народів Євразії є загальновідомою. Шамани використовували їх під час камлань. Уважалося, що вони мають надзвичайно потужну магічну силу.

Мембранофони. Про різновиди барабанів та литавр, що існували в інструментарії кочівників, відомо з давньогрецьких писемних джерел та іконографічних матеріалів. Геродот писав, що скіфський цар Анахарсіс «справляв свято з усіма обрядами на честь богині, тримаючи в руках тимпан і навісивши на себе священні зображення» [5; 197]. Найдавніші скіфські барабани V ст. до н. е. археологи виявили в трьох курганах на Алтаї, що належали представникам скіфської верхівки (рис. 2 а). Вони виготовлені з двох половинок рогу бика. Інструменти мають форму келиха і належать до типу келихоподібних (211.26) [23; 245]. Ширший у діаметрі отвір закривала шкіряна мембрана, а нижній (вужчий) залишався відкритим. Ці барабани входили до комплексу атрибутів культових церемоній алтайських скіфів [17; 89]. Барабани подібної форми дотепер існують в традиційному інструментарії народів Сходу та Малої Азії. Зображення чоловічої фігури з мембранофоном виявлено на стінному розписі в склепі Неаполя Скіфського (II – III ст. н. е.) (рис. 2 б). Чоловік одягнений у короткий жупан та головний убір, прикрашений віялоподібно розташованими короткими прямими лініями. Між ними зображено маленькі кружечки. У зігнутій і опущеній донизу правій руці він тримає тонку довгу паличку. Права рука з розпростертими пальцями зігнута у лікті та піднесена догори долонею уверх. З ліва на поясі закріплений ударний інструмент типу барабана. З етнографічних джерел відомо, що так закріплюють дерев'яні, мідні або керамічні литаври, що дотепер існують в інструментальних традиціях народів Азії. Вони виготовляються у формі глибокої миски і мають спеціальні дві петлі для закріплення на поясі за допомогою паска. За міжнародною систематикою музичних інструментів ці литаври належать до котло-барабанів (211.1) [23; 244]. Сюжет розпису склепу відтворює обрядово-ритуальну дію, пов'язану з солярним культом [20; 147]. Людина з литаврою та інші чоловічі фігури з розпису цього склепу зображені у різних позах. О. Попова вважає, що «їх пози відтворюють окремі моменти виконання певних ритуально-обрядових дій, пов'язаних із містеріальним культом на різних його стадіях. Ці фігури зображають учасників ритуалу, що відтворюють фази руху сонця тощо» [20; 149]. Про існування литавр у традиційному інструментарії кочівників свідчить їх зображення на рельєфі з Б'юнера, що в Північній Індії (рис. 2 в). Тут відтворено музикантів із Парфії. За свідченнями античних авторів, Парфійське царство (III ст. до н.е. – III ст. н. е.) заснували парни – скіфське плем'я, що кочувало у степах між р. Амудар'я та Каспійським морем. Римський історик Помпей Трог зазначав, що «*парфи*» зі скіфської мови перекладається як «вигнанці зі Скіфії» (XI,I,1). «Вигнанців зі Скіфії партійців» згадує також Курцій

Руф [14; 248, 288]. Один із музикантів вдаряє пальцями обох рук по мембрані литаври. Збереглися відомості грецьких та латинських авторів про використання парфійцями литавр як сигнальних інструментів, а також потужного засобу психологічного впливу на ворога. Юстин (ІІ ст.), автор компіляції втраченої «Всесвітньої історії» Помпея Трога (І ст.), зазначав, що парфійці подавали сигнал до бою не трубою, як греки та римляни, а тимпаном [14; 257]. Плутарх (І ст.) підтверджує цю інформацію. Він повідомляє, що у битвах вони надихали себе до бою не звуками рогів чи труб, а грою на ударних інструментах. Він наводить дві назви на означення цих інструментів – «ропіра» (ρόπίρα) та «тимпана» (τύμπαυα). Автор подає детальний опис литавр що використовувалися у знаменитій битві при Каррах (53 р. до н. е.), де парфійська армія під проводом полководця Сурени розгромила римські легіони Марка Краса і описує враження від звуків цих інструментів. Інструмент «ропіра» складався з порожнистого корпусу, обтягнутого зверху шкірою та підвішених навколо мембрани мідних брязкалець. Історик зазначав, що ропіри «видають якісь оглушливі, жахливі звуки, немовби змішані з тваринним ревом та гуркотом грому, що було чути на велику відстань» [19; 111]. Ці звукові властивості інструментів свідчать про їх надзвичайно великі розміри. Оскільки Плутарх на означення литавр парфійців подає дві назви, можна припустити, що терміном «тимпана» позначалися литаври менших розмірів, аналогічні до зображених на рельєфі з Б'юнера (рис. 2 в). Римський історик Геродіан (170–240 р.) у переліку музичних інструментів парфійців також згадує ударний інструмент під назвою «тимпан» [15; 138]. Зазначимо, що у греко-римському світі терміном «тимпан» (τύμπαυου/tympanum) позначалися мембранофони типу бубна (тамбурина), що відігравав важливу роль у різних культах та містеріях Діоніса-Вакха, Кібели та ін. Він складався з вузького дерев'яного обруча, одна сторона якого була обтягнута шкіряною мембраною, в той час як інша була відкритою. Враховуючи потужний звук парфійських інструментів, про який згадували греко-римські автори, він не мав нічого спільного з бубном-тимпаном. Існує думка, що цей інструмент виник у середовищі іраномовних кочівників степової зони Євразії, які першими почали застосовувати литаври під час бою, оскільки в музичній практиці давніх осілих іранських народів факт існування цього інструмента не засвідчений [16; 172].

Аерофони. Духові інструменти в середовищі іраномовних номадів не мали такого сакрального значення, яке надавалося струнним і ударним інструментам в культах та обрядах. Митрополит Фессалонікійський Євстафій (ХІІ ст.) у поясненнях до «Іліади» Гомера навів відповідь скіфського царя Анахарсіса. На його запитання, чому у скіфів немає флейтистів, той відповів: «Немає виноградної лози» [12; 286]. Це означало, що скіфи не вживали духові інструменти у своїх культах та обрядах, як це робили греки та римляни, які використовували авлоси та тібії в культах бога виноградарства Діоніса (Вакха, Бахуса) , а також під час жертвопринесень та в поховальних обрядах. Збереглись згадки давньогрецьких та латинських авторів про різновиди духових інструментів, що існували в інструментарії скіфів і сарматів, їх функції та матеріал, з якого вони виготовлялись. Юлій Полідевк (ІІ ст.) подає відомості про духові інструменти типу флейт. Зокрема він вказує на матеріал, з якого їх виготовляли: «... скіфи дмухають у кістки орлів та коршаків на зразок флейт» [13; 265]. Ці дані підтвердились знахідкою археологічного інструмента під час розкопок на території Неаполя Скіфського у Криму (рис. 3 а). За типом цей музичний інструмент належить до відкритих однотрубкових флейт із боковими отворами [23; 255]. Ще один цікавий різновид духового інструмента, схожого на грецький подвійний авлос, зображено на персні з гемою (ІІ ст. до н. е.), який також був знайдений у похованні поблизу Неаполя Скіфського (рис. 3 б). На відміну від грецьких подвійних авлосів, він виглядає досить масивним. Кінці трубок у нижній частині мають значні розширення і завершуються широкими обідками. Кінцем V – серединою IV ст. до н.е. датується ваза афінського майстра Андокіда, на якій зображено скіфського лучника з поздовжньою флейтою (рис. 3 в). Із зображення помітно, що інструмент складається з довгої вузької трубки (приблизно 60–80 см), що завершується округлим розтрубом. У жіночому скіфському похованні початку IV ст. до н. е. (с. Червоне, Крим, Україна) поруч із веретеном лежала флейта, виготовлена з пташиної кістки з добре загладженою поверхнею, прикрашеною чотирма гравійованими скісними хрестами, яка має отвір (рис. 3 г) [4; 42–44]. Латинський письменник М. Капелла (V ст. н. е.) згадує про жінок-амазонок, які «вправлялись у військовій справі під звуки свирілі» [13; 282]. За скіфською легендою від амазонок бере початок сарматський рід. Кістяну флейту з 11 пальцевими отворами виявили археологи в могильнику ранньосарматського часу (IV–II ст. до н. е.). Вона мала прямокутний у розрізі стовбур і прямокутний канал [9; 36]. Можливо, що в іраномовних кочівників існували духові інструменти, виготовлені з інших матеріалів (дерева, очерету), тому вони не збереглися. Зображення різних за формою та розмірами духових інструментів указують на те, що матеріалом для їх виготовлення було дерево і порожнисті стеблини рослин (рис. 3 б, в). У давніх іранців, до яких належали й скіфо-

сарматські племена, духові інструменти типу однотрубкових відкритих флейт називалися «най», що перекладається з іранської як «очерет». Однотрубкова флейта «най», але виготовлена з дерева, дотепер існує у традиційному інструментарії нащадків скіфів узбеків та таджиків.

Висновки. Отже, ударні інструменти – ідіофони та мембранофони – в міфологічно-релігійних та ідеологічних уявленнях номадів мали важливе сакральне значення. Семантична інтерпретація форми і декору ідіофонів свідчить про єдність знаково-символічної системи, що втілювалася у предметах культів, обрядів та на музичних інструментах. Мембранофони, крім ритуалів, використовувалися у військовій справі кочівників як потужний засіб психологічного впливу на ворога, що згодом було перейнято середньовічними арміями Середньої Азії та Ірану. Духові музичні інструменти скіфів і сарматів не мали такого сакрального значення, яке надавалося ударним інструментам.

Список використаної літератури

1. ***Абаев В. И.*** Культ семи богов у скифов / В. И. Абаев // Древний мир. – М. : Изд-во вост. лит., 1962. – С. 445–450.
2. ***Акишев К. А.*** Искусство и мифолоия саков / К.А. Акишев. – Алма-Ата : Изд-во «Наука Казахской ССР», 1984. – 175 с.
3. ***Банников К. А.*** О смысловых значениях шаманских зеркал: проблемы теоретического осмысления культовых артефактов / К. А. Банников, Е. А. Кузнецова // Сибирь в панораме тысячелетий. – Новосибирск : Наука, 1998. – Т. 2. – С. 51–55.
4. ***Вдовиченко И. И.*** Амазонка из Степного Крыма / И. И. Вдовиченко // Историческое наследие Крыма. – 2006. – Вып. 14 – С. 42–44.
5. ***Геродот.*** История в 9-ти кн. / Геродот ; пер. и прим. Г. А. Стратановского. – Л. : Наука, 1972. – 600 с.
6. ***Греков Б.*** Скіфи / Б. Греков. – Київ : Вид-во АН УРСР, 1947. – 94 с.
7. ***Дашевская О. Д.*** Граффити на стенах здания в Неаполе Скифском / О. Д. Дашевская // Сов. археология. – 1962. – № 1. – С. 173–194.
8. ***Иванов С. В.*** Скульптура народов севера Сибири XIX – первой половины XX в. / С. В. Иванов. – Л. : Наука, 1970. – 198 с.
9. ***Ильясов Т. Т.*** Башкирский национальный музыкальный инструмент – курай: к истории происхождения / Т. Т. Ильясов // Древняя история и традиционная культура. – 2009. – Вып. 34. – С. 35–39.
10. ***Іллінська В. А.*** Про скіфські навершники / В.А. Іллінська // Археологія. – 1963. – № 15. – С. 33–60.
11. ***Кузьмина Е. Е.*** В стране Кавата и Афрасиаба / Е.Е. Кузьмина. – М. : Наука, 1977. – 143 с.
12. ***Латышев В. В.*** Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе / В. В. Латышев // Вестн. древней истории. – 1947. – № 1. – С. 247–332.
13. ***Латышев В. В.*** Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе / В. В. Латышев // Вестн. древней истории. – 1948. – № 1. – С. 221–315.
14. ***Латышев В .В.*** Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе / В. В. Латышев // Вестн. древней истории. – 1949. – № 2. – С. 271–335.
15. ***Мешкерис В. А.*** К изучению музыкальной культуры Восточной Парфии (по археологическим данным) / В. А. Мешкерис // Вестн. древней истории. – 1997. – № 4. – С. 138–149.
16. ***Никоноров В. П.*** Парфянские литавры / В. П. Никаноров // ΣΥΣΣΙΤΙΑ : сб. ст. памяти Ю. В. Андреева. – СПб., 2000. – С. 167–174.
17. ***Олейник О. Г.*** Возвращаясь к пазырыкской арфе / О. Г. Олейник // Этнографическое обозрение. – 1995. – № 6. – С. 80–92.
18. ***Переводчикова Е. В.*** Еще раз о назначении скифских наверший / Е. В. Переводчикова, Д. С. Раевский // Средняя Азия и ее соседи в древности и средневековье (история и культура). – М. : Наука, 1981. – С. 42–52.
19. ***Плутарх.*** Порівняльні життєписи / Плутарх. – Київ : Дніпро, 1991. – 438 с.
20. ***Попова Е. А.*** Роспись склепа № 1 некрополя позднескифской столицы / Е.А. Попова // Вестн. древней истории. – 1987. – № 2. – С. 139–150.
21. ***Раевский Д. С.*** Модель мира скифской культуры. Проблемы мировоззрения ираноязычных народов евразийских степей I тысячелетия до н. э. / Д. С. Раевский. – М. : Наука, 1985. – 255 с.
22. ***Хазанов А. М.*** Религиозно-магическое понимание зеркал у сарматов / А. М. Хазанов // Сов. этнография. – 1964. – № 3. – С. 89–96.
23. ***Хорнбостель Э. М.*** Систематика музыкальных инструментов / Э. М. Хорнбостель, К. Закс // Нар. музык. инструменты и инструм. музыка. – М. : Сов. композ., 1987. – Ч. 1. – С. 229–261.
24. ***Bakay K.*** Scythian Rattles in the Carpathian Basin and their Eastern Connections / K. Bakay. – Budapest, 1971. – 93 s.
25. ***Vasmer M.*** Die Iranier in Südrussland. Untersuchungen über die ältesten Wohnsitze der Slaven / M. Vasmer. – Leipzig, 1923. – Bd. 1. – 79 s.
26. ***Zaener R. C.*** The Dawn and Twilight of Zoroastrianism. History of Religion / R. Zaener. – London, 1961. – 402 s.

References

1. ***Abayev V. I.*** Kult semi bogov u skifov / V. I. Abayev // Drevniy mir. – M. : Izd-vo vost. lit., 1962. – S. 445–450.
2. ***Akishev K. A.*** Iskusstvo i mifologiya sakov / K. A. Akishev. – Alma-Ata : Izd-vo Nauka Kazakhskoy SSR, 1984. – 175 s.
3. ***Bannikov K. A.*** O smyslovykh znacheniyakh shamanskikh zerkal: problemy teoreticheskogo osmysleniya kultovykh ritualov / K. A. Bannikov, E. A. Kuznetsova // Sibir v panorama tysiacheletiy. – Novosibirsk : Nauka, 1998. – T. 2 – S. 51–55.
4. ***Vdovichenko I. I.*** Amazonka iz Stepnogo Kryma / I. I. Vdovichenko // Istoricheskoye naslediye Kryma. – 2006. – Vyp. 14. – S. 42–44.
5. ***Gerodot.*** Istoriya v 9-ti kn. / Gerodot ; per. i prim. G.A. Stratanovskogo. – L. : Nauka, 1972. – 600 s.
6. ***Grakov B.*** Skify / B. Grakov. – Kyiv : Vyd-vo AN URSR, 1947. – 94 s.
7. ***Dashevskaya O.D.*** Graffiti na stenakh zdaniya v Neapole Skifskom / O.D. Dashevskaya // Sov. arkheologiya. – 1962. – № 1. – S. 173–194.
8. ***Ivanov S. V.*** Skulptura narodov severa Sibiri XIX – pervoy poloviny XX v. / S. V. Ivanov. – L. : Nauka, 1970. – 198 s.
9. ***Yliasov T. T.*** Bashkyrskyi natsyonalnыi muzыkalnыi ynstrument – kurai: k ystoryy proyskhozhdenyia / T. T. Yliasov // Drevniaia ystoryia y tradytsyonnaia kultura. – 2009. – Vyp. 34. – S. 35–39.
10. ***Illinska V. A.*** Pro skifski navershnyky / V. A. Illinska // Arkheologiya. – 1963. – № 15. – S. 33–60.
11. ***Kuzmina E. E.*** V strane Kavata i Afrasiaba / E. E. Kuzmina. – M. : Nauka, 1977. – 143 s.
12. ***Latyshev V. V.*** Izvestiya drevnikh pisateley grecheskikh i latinskikh o Skifii i Kavkase / V. V. Latyshev // Vestn. drevney istorii. – 1947. – № 1. – S. 247–332.
13. ***Latyshev V. V.*** Izvestiya drevnikh pisateley grecheskikh i latinskikh o Skifii i Kavkase / V.V. Latyshev // Vestn. drevney istorii. – 1948. – № 1. – S. 221–315.
14. ***Latyshev V. V.*** Izvestiya drevnikh pisateley grecheskikh i latinskikh o Skifii i Kavkase / V.V. Latyshev // Vestn. drevney istorii. – 1949. – № 2. – S. 271–335.
15. ***Meshkeris V. A.*** K izucheniyu muzykalnoy kultury Vostochnoy Parfii (po arkheologicheskim dannym) / V.A. Meshkeris // Vestn. drevney istorii. – 1997. – № 4. – S. 138–149.
16. ***Nikonorov V. P.*** Parfyanskiye litavry / V.P. Nikonorov // ΣΥΣΣΙΤΙΑ : sb. St. pamiati Yuriya Viktorovicha Andreeva. – SPb, 2000. – S. 167–174.
17. ***Oleynyk O. G.*** Vozvrashchayas' k pazyrykskoy arfe / O.G. Oleynyk // Etnograficheskoye obozreniye. – 1995. – № 6. – S. 80–92.
18. ***Perevodchikova E. V.*** Eshcho raz o naznachenii skifskikh navershiy / E. V. Perevodchikova, D. S. Raevskiy // Srednyaya Aziya i yeye sosedi v drevnosti i srednevekovye (istoriya i kultura). – M. : Nauka, 1981. – S. 42–52.
19. ***Plutarkh.*** Porivnyalni zhyttyepysy / Plutarkh. – Kyiv : Dnipro, 1991. – 438 s.
20. ***Popova E. A.*** Rospis sklepa № 1 nekropolya pozdneskifskoy stolizy / E.A. Popova // Vestn. drevney istorii. – 1987. – № 2. – S. 139–150.
21. ***Rayevskiy D. S.*** Model mira skifskoy kultury. Problemy mirovozzreniya iranoyazychnykh narodov yevraziyskikh stepey I tysiyacheletiya do n. e. / D.S. Rayevskiy. – M. : Nauka, 1985. – 255 s.
22. ***Khazanov A. M.*** Religiozno-magicheskoye ponimaniye zerkal u sarmatov / A. M. Khazanov // Sov. Etnografiya. – 1964. – № 3. – S. 89–96.
23. ***Khornbostel E. M.*** Sistematika muzykalnykh instrumentov / E.M. Khornbostel, K. Zaks // Narodnyye muzykalnyye instrument i instrumentalnaya muzyka. – M. : Sov. kompozitor, 1987. – Ch. 1. – S. 229–261.
24. ***Bakay K.*** Scythian Rattles in the Carpathian Basin and their Eastern Connections / K. Bakay. – Budapest, 1971. – 93 s.
25. ***Vasmer M.*** Die Iranier in Südrussland. Untersuchungen über die ältesten Wohnsitze der Slaven / M. Vasmer. – Leipzig, 1923. – Bd. 1. – 79 s.
26. ***Zaener R.C.*** The Dawn and Twilight of Zoroastrianism. History of Religion / R.C. Zaener. – London, 1961. – 402 s.

THE SCYTHIAN AND SARMATIAN PERCUSSION AND WIND INSTRUMENTS IN THE SPIRITUAL CULTURE OF THE EURASIAN NOMADS

Olijnyk Olga, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Lviv M.V. Lysenko National Music Academy, Lviv

The article is concerned with the study of the role and functions of percussion and wind instruments which existed in the musical and instrumental culture of the Scythian-Sarmatian tribes. The semantic interpretation of the forms and decor of the noise (idiophones) percussion instruments confirms their unity with the sign-symbolic system embodied in the complexes of the ritual sacred objects of the Iranian-speaking nomads of Eurasia. Membranophones (drums, timbal), except for rituals, were used in military affairs as a powerful tool of psychological effect on the enemy. The wind instruments of Scythians and Sarmatians did not have such a sacred meaning that was given to the percussion instruments.

Key words: spiritual culture, ritual, Scythian-Sarmatian tribes, percussion instruments, wind instruments.

UDC.78.481.K 21

THE SCYTHIAN AND SARMATIAN PERCUSSION AND WIND INSTRUMENTS IN THE SPIRITUAL CULTURE OF THE EURASIAN NOMADS

Olijnyk Olga, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Lviv M.V. Lysenko National Music Academy, Lviv

The aim of the paper is to study the role and functions of percussion and wind musical instruments of the Scythian-Sarmatian tribes in terms of spiritual culture of the early Iranian-speaking nomads of Eurasia.

Research methodology. The article uses the methods of archaeological research in conjunction with instrumental studies, which allows determining the semantics and functions of musical instruments in ceremonial-ritual practices, religious-mythological and ideological views of the ancient peoples.

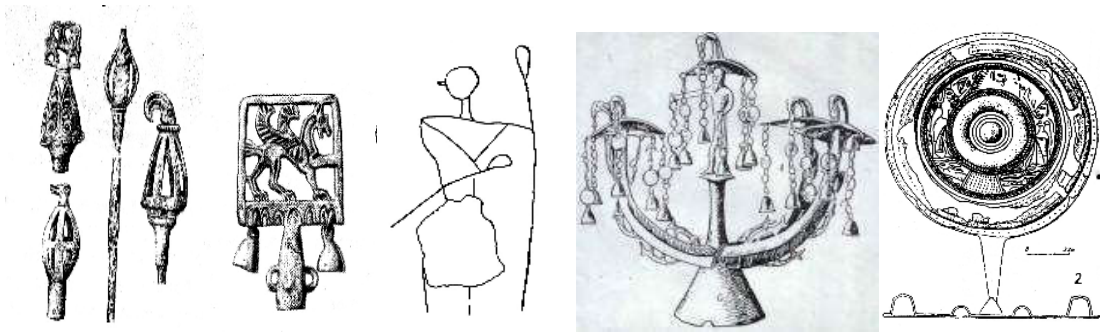
Results. The percussion instruments (idiophones and membranophones) in the mythological-religious and ideological perception of the Scythian-Sarmatian tribes had an important sacred significance. They were associated with the cult of the Sun, the supreme deity, the World Tree concept, and served as the communicating means for priests with the gods and ancestors. The semantic interpretation of their form and decoration confirms the unity of the sign-symbolic system embodied in the subjects of cults, ceremonies, and musical instruments. On the basis of archaeological findings of membranophones, their images on art items and testimonies of ancient Greek and Roman authors, several types of the drums and timbals are established. In addition to rituals, they were used in the military affairs of nomads as a powerful tool of psychological effect on the enemy, which was subsequently captured by the medieval armies of the Central Asia and Iran. Wind musical instruments of the Scythians and Sarmatians did not have the sacred meaning that was given to the percussion instruments.

Novelty. The article provides for the first time a systemic instrumental analysis of percussion and wind instruments of the Scythians and Sarmatians in terms of ceremonial-ritual practices and mythological and religious perceptions.

Practical significance. The article materials can be used in the studies of musical and instrumental culture of the ancient Eurasian peoples.

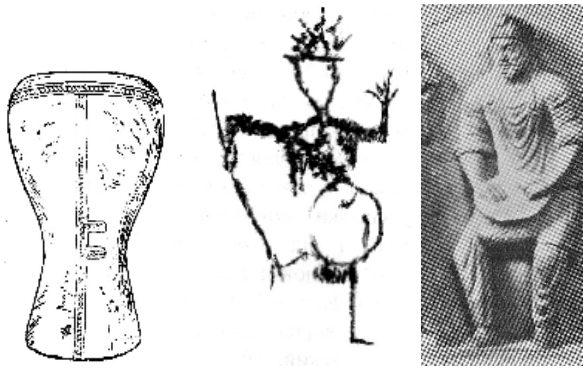
Key words: spiritual culture, ritual, Scythian-Sarmatian tribes, percussion instruments, wind instruments.

Ілюстрації



а **б** **в** **г** **д**

Рис. 1. *Ідіофони: а – навершя-бубонці; б– навершя з підвішеними дзвіночками; в – графіті з культової споруди у Неаполі Скіфському; г – навершя з урочища Лиса Гора (м. Дніпро); д – дзеркало-брязкальце*



а **б** **в**

Рис. 2. *Мембранофони: а – скіфський одномембранний барабан; б – жрець з литаврою; в – парфійський литаврист*

а **б** **в** **г**

Рис. 3. *Аерофони: а – зігнута кістяна флейта з Неаполя Скіфського (Крим); б – подвійний аерофон; в – однотрубковий аерофон; г – пряма кістяна флейта з поховання скіф'янки*

Надійшла до редакції 28.11.2017 р.

UDC 78.481

BELLS BIANZHONG IN CHINESE INSTRUMENTAL MUSICAL CULTURE OF THE BRONZE AGE

Chen Nanpu, applicant of Lviv National Music Academyn. a. M. V. Lysenko,
Deputy director of Music College «Qin Yun», city Lanshang, province Sichuan, China
i.zinkiv@gmail.com

The article examines bianzhong sets of bells of the Bronze Age, known from the archaeological site of China. It analyzes their form, the system of acquisition and characteristics of sound production. Based on ancient texts, historical and archaeological sources, we define bianzhong functions and its importance in rituals, ceremonies and social hierarchy (ranking system).

Key words: bianzhong, bronze age, Zhou Dynasty, Han Dynasty, Chinese musical and instrumental culture.

Aim of the article. The article is dedicated to the set of bianzhong bells of the Bronze Age (1st millennium BC) which were discovered during archaeological excavations. The bianzhong bells are a unique phenomenon in the history of the musical culture of the Ancient World. These instruments need further research and are not well-known among European musicologists.

Review of latest publications. At present, there is no comprehensive instrumental research dedicated to the issues of morphology of the sets of Chinese bells, their systematization according to chronological order and quantitative correlation according to the social hierarchy rank. Information about the findings of specific sets of bianzhong bells is contained in the reports of archaeological excavations [11, p. 37-39; 12, p. 24; 13, p. 18-19; 14, p. 27-28], as well as in the studies on the history of Chinese court orchestras [2, p. 38-39] and in the works of art studying the culture of the period of the Zhou dynasty [4].

The purpose of the article is to introduce new archaeological materials into the scientific circulation, to analyze forms, assembly systems and features of sound production; to determine the functions and significance of bianzhong in rites, ceremonies and social hierarchy (system of ranks) on the basis of ancient texts, historical and archaeological sources.

Presentation of research results. Chinese classical name «Bianzhong» means «ordered bells». For the first time, tuned sets of bells appear in Europe only in the 9th century. The earliest descriptions of bianzhong are known from the treatises of the 2nd century BC [8; p. 328]. Well-preserved instruments were found in the tombs of rulers and noblemen of high rank thanks to the intense archaeological excavations that began in the second half of the 20th century. The instrument consists of a set of different-sized bells without a tongue which are tuned in certain tones and placed on a wooden frame in two or three rows (Fig. 1, 2, 3).

Archaeological finds indicate that castings of small-sized bells in China began in the 2nd millennium BC. Unlike the bells of Indian origin which are round in crossing, the oldest Chinese type of the instrument has a square shape. At the end of the reign of the Shang Dynasty (1766–1122 BC) and at the beginning of the Zhou Dynasty (1122–247 BC), the body of bells acquires almond shape [7; p. 183]. Characteristic feature of these instruments is the short duration of sound that makes it possible to extract two sounds of different

© Chen Nanpu, 2017

heights from one bell (depending on the place of impact on the body). Due to this feature, intonation by combining several different sized bells became possible. In one of the most ancient Chinese written sources of the Bronze Age «Shijing» («The Book of Songs», 11th-5th centuries BC), the bells are mentioned in the plural: «bells ... should be ordered» (that is, set in a certain order – *C.N.*) [9; p. 231]. Thus, sets, consisting of several bells, have already existed during the creation of «Shijing». According to archaeological excavations, the first sets of tensile bells appeared during the reign of the Shang Dynasty (1766–1922 BC). They usually consisted of three units of different sizes. It was possible to extract six sounds from these instruments. In particular, a similar set, dated 1100 BC, was discovered during the excavations of the burial of the nobles near the city of Anyang (Northern China) [1; p. 227].

At the beginning of the reign of the Zhou dynasty (1122–247 BC), there was a development of the manufacture of almond-shaped bells and an increase of units in the set. Bianzhong becomes one of the main instruments of the court rituals and ceremonies. Only the emperor and nobles of the highest rank had the right to own it. At the end of the 6th century BC, the process of increasing the number of bells in the set continues, as evidenced by archaeological finds dating back to the 6th-4th centuries BC. In 1956, bianzhong, consisting of 9 different bells, was discovered in one of the burials in Henan Province (North China). The way of hanging bianzhong bells remained unchanged for centuries. Descriptions of the construction of a wooden frame for bells, as well as the names of specific details, are given in the treatise «Shiming» which dates back to the time of the reign of the Han Dynasty (202 BC – 220 AD). The author writes: «... vertical risers are called xun, and the board, where the bells are attached to, is called ye» [8; p. 328]. The burial dates back to the 6th century BC [1; p. 227]. A year later, during excavations near Chantaiguan (Xinyang County, southern Henan Province), archaeologists found a set of 13 bells. They were hung in one row (from the smallest to the largest) on a wooden crossbar, which was attached to two risers and each of them ended with a massive square pillar. The excavated tomb belonged to one of the rulers of the Zhanguo period (405–221 BC) [8; p. 48]. Except for the bells, there were remains of other wind and percussion instruments. All thirteen bells are very well-preserved, so it became possible to arrange them in order from the largest to the smallest: gis-ais-h-fis^{1}gis^{1}-ais^{1}-h^{1}-cis^{2}-dis^{2}-fis^{2}-gis^{2}-ais^{2}dis^{3} [8; p. 48].

The burial grounds of the late 5th-4th centuries BC, which belonged to the rulers and noblemen of high rank, were excavated in the late 1970 s and early 1980s. In 1977, in the suburbs of Suizhou (Hubei Province, Southern China) archaeologists discovered a small graveyard consisting of several graves of noblemen. A special place in this graveyard belongs to the burial of the ruler I-hou (died about 433 BC) [13; p. 1–24]. He was a prince (hou) of a small vassal state of Zeng, which belonged to a range of political and cultural influences of the mighty neighboring kingdom of Chu [14; p. 26]. Among the numerous precious items and musical instruments, there was bianzhong consisting of 65 bells (fig. 1). According to the size of the bells, the entire complex is divided into three tiers. The risers with crossbars were in the form of a letter «L». The largest of the bells is 152.3 cm high and weighs 203 kg; the smallest – 20.2 cm high and weighs 2.4 kg. The total weight of all bells is 4421 kg. The range of sound is more than five and a half octaves. Seven basic tones correspond to C major. The middle register (the second row), which covers three octaves, is tuned according to the chromatic twelve-pitch Shí-èr-lǜ scale. This makes it possible to perform melodies in all tonalities. On this instrument Chinese musicians were able to reproduce ancient Chinese melodies with tonality changes. The fully preserved tuning of bianzhong allowed us to make two important conclusions: firstly, in addition to pentatonic, the ancient Chinese had seven-scale mode; and secondly, this discovery confirmed the information from ancient written sources about the existence of transposition practices into a different tonality at the end of the 5th century BC.

This made it possible to change our perceptions of ancient Chinese music. Each of the bells (if struck in the middle or on the side) produces two different pitched sounds that create minor and major third. In general, there were more than 3,700 hieroglyphs engraved on their surfaces. Experts define the content of these texts as «a lost treatise on the ancient Chinese musical theory» [14; p. 29]. The instrument from the I-hou tomb is unique among all the known bianzhong sets in terms of quantity, size, design, range and preservation condition. Along with the instrument there was a detailed «instruction» on how to play it, which was carved on the stone, as well as a set of 6 wooden hammers for playing on medium and small bells and a special heavy stick for hitting the largest bells. Through experiments, it was possible to discover that there were at least five bianzhong performers: two musicians hit the bells of the lower row with a heavy stick, and the other three hit the bells of the middle and upper rows with hammers. The lower and upper rows of this instrument are capable of extracting pentatonic and seven-scale mode sounds, and the middle row is tuned in the chromatic sequence of sounds. From the epigraphic records taken from this grave, it is known that the first bianzhong bell was tuned like a standard huangzhong bell – «the yellow bell» that symbolized the legendary first Emperor Huangdi. We should note that in different epochs the pitch of the standard bell was different and was ordered by the emperor [5; p. 259–260].

In the 1980s, the Chinese experts produced an exact copy of bianzhong, as well as copies of other percussion, string and wind instruments from the burial of I-hou. The Bianzhong ensemble was created at that

time [6; p. 11]. Following the instructions engraved on the bells, the ensemble performers managed to reconstruct the technique of playing bianzhong. It turned out to be extremely difficult because of the constant changing of hitting different parts of the body of bells at a fast pace, tremolo, quick replacement of hammers, mallets et cetera. In 1981, another aristocratic grave was discovered at a distance of approximately 104 meters to the north of the burial of the ruler I-hou, which contained sets of only 36 bianzhong bells. This burial dates back to the 4th century BC [12; p.18]. The rich inventory indicates that it belonged to one of the members of the ruling dynasty. Since there was not found any weapon among the equipment, archaeologists believe that the wife of one of the rulers of the State of Zen could have been buried there [11; p. 39]. A smaller number of bells in a set may indicate status differences. In particular, two graves belonging to the Chinese noblemen – a man and a woman – were excavated in Hubei Province (Southern China). They date back to the end of the 3rd-2nd century BC [4; p. 37]. Among the many valuable items found in these graves there were two sets of bianzhong. The set, found in the man's grave, consisted of 34 bells hung on two crossbars in two rows, and in the woman's – only of 11 bells. This fact indicates woman's lower position in relation to man.

According to the texts of «Zhou ly» («Rites of Zhou»), sets of bianzhong bells and bianqing lithophones have always been played together. It was believed that their combination produces «golden sound» [10; p. 154]. This interaction of two instruments correlated with the traditions of the ancient Chinese statehood. In particular, according to the system of noble ranks, mentioned in ancient texts, the rules of using sets of lithophones and bells should reflect the social status of their ruler. «Son of Heaven» («van» – «ruler» in Chinese) could hang out sets of idiophones, aiming them at four sides of the world; prince (zhuhou) – at three; nobles (dafu) – at two, and officials of the lower rank (shi) – only at one side. This arrangement of instruments was kept not only for the court rituals, but also for the funeral. It was clearly indicated by the location of sets of idiophones in the tomb of the ruler I-hou. According to his prince rank (zhuhou), instruments were aimed at three sides indicating his vassal position in relation to the ruler (van) of the kingdom of Chu. In the burial of a nobleman, which was found near Jiaojiang, according to his noble rank (dafu), the instruments were aimed only at two sides. Thus, according to the requirements of the ritual, representatives of each rank should have respected the status differences and comply with the requirements regulating the performance of certain musical compositions and the use of musical instruments. Obviously, the number of bells in the sets also corresponded to the status differences. Archaeological excavations and written sources indicate that during the Zhou era (1122–247 BC) bianzhong remained one of the most important musical instruments, a symbol of power.

During the reign of the Qin Dynasty (221 – 206 BC), orchestras of rulers and nobles of high rank stop using bianzhong as a symbol of the previous imperial Zhou Dynasty, and there is no archaeological evidence about it being among the funeral equipment. All in all, the Qin Dynasty (whose representatives were not of Chinese origin) became tragic for the Chinese cultural tradition of previous dynasties. In 213 BC, the Emperor Qin Shi Huang-di ordered to destroy all books, musical notes and instruments, trying to destroy everything that would remind about the previous dynasties. There is evidence of court and temple musicians risking their lives and burying bianzhong as the greatest treasure, so that the following Chinese emperors could revive the lost traditions of the Zhou Dynasty [7; p. 184].

During the reign of the following dynasty, Han (202 BC – 220 AD), there were attempts to revive old traditions. The Emperor Wu of Han (140-87 BC) created the Music Chamber (Yuefu), which was engaged in collecting and organizing folk music, as well as the revival of ancient musical and instrumental traditions. The court orchestras of that time were created in order to arrange and restore the heritage of orchestral music and instruments of the Zhou Dynasty. As before, bianzhong became the main instrument of the orchestra [2; p. 38]. The images of the late period of the rule of the Han Dynasty indicate that there were not more than two bells of different sizes fixed on the same frame. This also indicates a decrease in the role of bianzhong bells in the ritual orchestras of Chinese aristocracy.

Conclusions. Since the reign of the Zhou Dynasty (1122 – 247 BC), bianzhong has become one of the main instruments of the orchestras of imperial court and Chinese aristocracy. The number of units in bianzhong bell sets depended on the rank hierarchy system. The largest set of bells (65) comes from the burial of the ruler I-hou (4th century BC). They were tuned according to the chromatic twelve-pitch Shí-èr-lǜ scale. This indicates that in the 4th century BC, in addition to pentatonic, there were seven-scale modes, and confirms the information from ancient written sources about the practice of transposition into a different tonality. During the reign of the Qin Dynasty (221 – 206 BC), bianzhong, as a symbol of the imperial Zhou Dynasty, disappears from the orchestra instrumental equipment. During the reign of the Han Dynasty (202 BC – 220 AD), a), there were attempts to revive ancient traditions, however, the «golden age» of bianzhong bells ended along with the decline of the Zhou rituals.

Список використаної літератури

1. ***Крюков М. В.*** Древние китайцы в эпоху централизованных империй / М. В. Крюков, Л. С. Переломов, М.В. Софронов. – М. : Наука. Гл. ред. «Восточная литература», 1983. – 416 с.
2. ***Ло Шии.*** Из истории китайских дворцовых оркестров / Ло Шии // Старинная музыка. – М., 2004. – № 1 (23), 2 (24). – С. 35–41.
3. ***Музыкальные инструменты Китая.*** Иллюстрированный очерк [Авторизованный перевод с китайского под ред. и с допол. И. З. Алендера]. – М. : Госмузиздат, 1958. – 70 с.
4. ***Хань Фан.*** Древнекитайские бронзовые изделия и краткий обзор важных археологических открытий в Хубэе : доциньский период / Хань Фан // Общество и государство в Китае. Т. XLIV, ч. 2 / Редкол. : А.И. Кобзев и др. – М. : ИВ РАН, 2014. – 900 с.
5. ***Цзо Чженьгуань***. О музыкально-теоретической системе «люй» в китайской музыке / Цзо Чженьгуань // Музыка народов Азии и Африки: Сб. ст. Вып. 5 [Сост. и ред. В. С. Виноградов]. – М., 1987. – С. 259–260.
6. ***Цзо Чженьгуань.*** Антракт в 25 столетий / Цзо Чженьгуань // Кругозор, 1988. – № 1.
7. ***Sachs C.*** The History of Musical Instruments / Curt Sachs. – New York : Norton & Company, 1940. – 556 p.
8. 王向建 1937年 “史民”补充评论 第二册 上海 (Ван Сяньцзянь «Шимін» із додатковими коментарями, Т. 2. – Шанхай, 1937. – 490 с.).
9. ***诗经 1957 第五册 北京 范晔*** (Книга пісень: Серія «Шисань цін». – Т. 5. – Пекін : Ван Є, 1957. – 340 с.
10. ***李禕 1985年 周礼释文问答 北京 中华书局*** (Лінь Інь «Чжоу лі» з сучасним коментарем та перекладом / Лінь Інь. – Пекін : Чжунхуа шуцзюй, 1985. – 260 с.).
11. ***刘炳辉 1985年九连墩墓地2号墓出青铜器上锈蚀产物分析 37-39页*** (Лю Бінхуй. Попереднє обговорення бронзових виробів із могили № 2 в Лейгудунь, м. Сучжоу // Веньу, 1985. – № 1. – С. 37–39).
12. ***刘炳辉 王世成 黄景宁 1985 湖北省苏州市九连墩古墓发掘简报 16-36.*** (Лю Бінхуй, Ван Шичьжень, Хуан Цзінган Короткий звіт про розкопки могили № 2 в Лейгудунь, м. Сучжоу, провінції Хубей / Лю Бінхуй, Ван Шичьжень, Хуан Цзінган // Веньу, 1985. – № 1. – С. 16–36).
13. ***湖北省1979 湖北省江陵藤店一号墓发掘简报 出自文物 1-24页*** (Хубейшен Короткий. Звіт про розкопки могили цзеньського хоу-І в окрузі Суйсянь, провінції Хубей / Хубейшен // Веньу, 1979. – № 7. – С. 1–24).
14. ***徐新宇 1979 墓碑碑文资料讨论 出自文物 25-29*** (Цю Сігуй. Обговорення епіграфічних матеріалів із могили цзенського І-хоу в округу Суйсянь) // Веньу, 1979. – № 7. – С. 25–29.

References

1. ***Kriukov M. V.*** Drevnye kytaitsu v epokhu tsentralyzovannukh ymperyi / M. V. Kriukov, L. S. Perelomov, M.V. Sofronov. – M. : Nauka, Hl. red «Vostochnaia lyteratura», 1983. – 416 s.
2. ***Lo Shyy.*** Yz ystoryy kytaiskykh dvortsovukh orkestrov / Lo Shyy // Starynnaia muzuka. – M., 2004. – № 1 (23), 2 (24). – S. 35–41.
3. ***Muzukalnue ynstrumentu Kytaia.*** Ylliustryrovannui ocherk [Avtoryzovannyi perevod s kytaiskoho pod red. y s dopolnenyiamy Y. Z. Alendera]. – M. : Hosmuzyzdat, 1958. – 70 s.
4. ***Khan Fan.*** Drevnekytaiskye bronzovue yzdelyia y kratkyi obzor vazhnukh arkheolohycheskykh otkrutyi v Khubee : dotsynskyi peryod / Khan Fan // Obshchestvo y hosudarstvo v Kytae. T. XLIV, ch. 2 / Redkol. A.Y. Kobzev y dr. – M. : YV RAN, 2014. – 900 s.
5. ***Tszo Chzhenhuan.*** O muzukalno-teoretycheskoi systeme «liui» v kytaiskoi muzuke / Tszo Chzhenhuan // Muzuka narodov Azyy y Afryky: Sb. st. Vyp. 5 [Sost. y red. V. S. Vynohradov]. – M., 1987. – S. 259–260.
6. ***Tszo Chzhenhuan.*** Antrakt v 25 stoletyi / Tszo Chzhenhuan // Kruhozor, 1988. – № 1.
7. ***Sachs C.*** The History of Musical Instruments / Curt Sachs. – New York : Norton & Company, 1940. – 556 p.
8. ***王向建 1937年 “史民”补充评论 第二册 上海*** (Van Syantsyan «Shymin» zdodatkovymy komentaryamy. T.2. – Shankhay, 1937. – 490 p.).
9. ***诗经 1957 第五册 北京 范晔*** (Knyga pisen: Seriya «Shysan tsin». – T. 5. – Pekin : Van Ye, 1957. – 340 p.).
10. ***李禕 1985年 周礼释文问答 北京 中华书局*** (Lin In «Chzhou li» z suchasnym komentarem ta perekladom. – Pekin : Chzhunkhua shutszyuy, 1985. – 260 p.).
11. ***刘炳辉 1985年九连墩墓地1号墓出青铜器上锈蚀产物分析 37-39页*** (Lyu Binkhuy Poperednye obgovorennya bronzovykh vyrobiv z mogyly №2 v Leygudun, m. Suchzhou // Venu, 1985. – №1. – S. 37–39).
12. ***刘炳辉 王世成 黄景宁 1985 湖北省苏州市九连墩古墓发掘简报 16-36*** (Lyu Binkhuy, Van Shychzhen, Khuan Tsingan Korotkiy zvit pro rozkopky mogyly №2 v Leygudun, m. Suchzhou, provintsiyi Khubey // Venu, 1985. – № 1. – S. 16–36).
13. ***湖北省1979 湖北省江陵藤店–号墓发掘简报 出自文物 1-24页*** (Khubeyshen Korotkyu zvit pro rozkopky mogyly tsenskogo khou-I v okrugu Suysyan, provintsyiKhubey // Venu, 1979. – № 1. – S. 1–24).
14. ***徐新宇 1979 墓碑碑文资料讨论 出自文物 25-29*** (Tsyu Siguy Obgovorennya epigrafichnykh materialiv z mogyly tsenskogo I-khou v okrugu Suysyan // Venu, 1979. – S. 25–29).

ДЗВОНИ БЯНЬЧЖУН У МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ ДОБИ БРОНЗИ

Чень Наньпу, пошукувач кафедри історії музики,
Львівська національна музична академії ім. М. В. Лисенка,
заступник директора музичного коледжу «Qin Yun»
м. Леншань, провінція Сичуань, Китай

Досліджуються набори дзвонів бяньчжун доби бронзи (І тис. до н. е.) виявлені під час археологічних розкопок, проведених на території Китаю. Здійснено аналіз їх форм, систем комплектування та особливостей звуковидобування. На основі давніх текстів, історичних та археологічних джерел визначено функції і значення бяньчжуна в обрядах, церемоніях та суспільній ієрархії (система рангів).

Ключові слова: бяньчжун, доба бронзи, династія Чжоу, династія Хань, китайська музично-інструментальна культура.

УДК 78.481

ДЗВОНИ БЯНЬЧЖУН У МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ КИТАЮ ДОБИ БРОНЗИ

Чень Наньпу, пошукувач кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка,
заступник директора, Музичний коледж «Qin Yun»
м. Леншань, провінція Сичуань, Китай

Мета статті – увести до наукового обігу нові археологічні матеріали, здійснити аналіз форм наборів дзвонів бяньчжун, систем їх комплектування та особливостей звуковидобування. На основі давніх текстів, історичних й археологічних джерел визначити їх функції і значення інструмента в обрядах, церемоніях та суспільній ієрархії (система рангів).

Методологія. Застосовано методологію та методику системного дослідження, що поєднують методи музичної археології з методикою органологічних (інструментознавчих) досліджень.

Результат. З початку правління династії Чжоу (1122–247 рр. до н. е.) бяньчжун стає одним із головних інструментів у двірцевих ритуалах і церемоніях. Інструмент складається з набору різних за розмірами дзвонів мигдалеподібної форми без язичка, настроєних у певних тонах і розміщених на дерев'яній рамі в один, два чи три ряди. Характерною особливістю цих інструментів є коротка тривалість звуку, що дає можливість на одному дзвоні видобувати (в залежності від місця ударів по корпусу) два звуки різної висоти. Вони настроєні за хроматичною 12-ступеневою шкалою люй-люй. Згідно з системою аристократичних рангів, зафіксованою у давніх текстах, правила використання наборів дзвонів та їх кількість відображали соціальний статус їх володаря.

Наукова новизна. Зроблено першу спробу інструментознавчого аналізу дзвонів бяньчжун доби бронзи, їх хронологічної систематизації та кількісних співвідношень згідно до суспільної рангової ієрархії.

Практичне значення. Впровадження матеріалів статті до європейського музикознавства стане поштовхом для проведення подальших порівняльних студій музичних інструментів Сходу і Заходу в галузі музичної археології.

Ключові слова: бяньчжун, доба бронзи, династія Чжоу, династія Хань, китайська музично-інструментальна культура.

Illustrations

Plate 1. *I-hou ruler' bianzhong (4th century BC)*

Plate 2. *Han Dynasty' bianzhong (202 BC – 220 AD)*

Надійшла до редакції 20.10.2017 р.

УДК 7.031.2(477)«16/17»

ІНОЗЕМНІ ВПЛИВИ НА РОЗВИТО ЖАНРУ УКРАЇНСЬКОГО ДИТЯЧОГО ПОРТРЕТУ ДОБИ БАРОКО

Ткачук Тетяна Василівна, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
tanyatkachuk@i.ua

Стаття присвячена розгляду особливостей художнього образу дитини в українському живописі XVII–XVIII століть. Проаналізовано майже десять творів, розглянуті елементи зачіски, одягу, а також аксесуари відомих портретів доби бароко з вітчизняних колекцій. Виявлені художні особливості зображення дітей з привілейованих родин у парадному портреті. Відзначено італійські та французькі впливи на розвиток означеного жанру на наших теренах.

Ключові слова: дитячий портрет, Україна, XVII–XVIII століття, італійські та французькі впливи.

Постановка проблеми. Нині, коли актуалізовані інтеграційні процеси в сучасному суспільстві, особливо в аспекті культурно-мистецьких зносин країн Європи, надзвичайно важливими є питання утвердження існуючих векторів художньої взаємодії, що мають свою історичну тяглість. У цьому зв'язку осібним явищем на вітчизняних теренах є дитячий репрезентативний портрет доби бароко. Він, на жаль, досі лишається дослідженим не у повній мірі, хоча, можливо, яскравіше, ніж портрет дорослих осіб, віддзеркалює певні вектори зближення українського мистецтва XVII–XVIII ст. та країн оточення. Оскільки до нас дійшли нечисленні твори цього сегменту, це частково полегшує завдання їх аналізу, але й частково ускладнює, адже складніше прослідкувати переміни моди в одязі, аксесуарах, зачісці.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед видань, присвячених загальноєвропейській моді доби бароко, варто відзначити праці з історії костюма. Зокрема, однойменну роботу Ф. Комісаржевського, видану 1998 р. у Мінську (рос. мовою). У ній автор, окрім одягу, представив реконструкцію дитячих перук та шиньйонів, поширених в Центральній та Східній Європі впродовж 1730-х рр. [4, 300]. Важливою в контексті нашого дослідження є праця колективу чеських вчених – Л. Кибалової, О. Гербенової, М. Ламарової під назвою «Ілюстрована енциклопедія моди» (рос. мовою), видана 1986 р. у Празі. В означеному виданні автори ретельно простежують зміни французької моди доби бароко, її реакції на італійські, англійські та німецькі впливи, та відгомони новітніх течій у моделюванні зачісок, крою одягу, носінні головних уборів та аксесуарів у навколишніх слов'янських країнах [3; 190–213].

Надзичайно важливими іконографічними джерелами також є кілька значущих праць з історії українського портрету. Насамперед, це монографії вітчизняних учених П. Жолтовського «Український живопис XVII-XVIII ст.» (Київ, 1978 р.) [2], П. Білецького «Український портретний живопис XVII–XVIII ст.» (Ленінград, 1981, рос. мовою) [1], В. Овсійчука «Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок» (Київ, 1991 р.) [5]. Значущим у плані першоджерел також є розділ, присвячений вітчизняному портрету у т. ІІІ «Історії образотворчого мистецтва України» (видання ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України), авторства доктора мистецтвознавства В. Рубан [6; 145–221].

Вагомим підґрунтям пошуку автентичних артефактів із музейних колекцій нині є каталог-альбом колективу Національного художнього музею України «Український портрет XVII–XVIII століть». Ця праця була випущена за наукового консультування академіком, доктором мистецтвознавства Л. Міляєвою групи музейників-дослідників (автори-укл. Г. Бєлікова, Л. Члєнова, Київ, 2006) і містить низку уточнених даних відносно низки представлених у роботі творів, їх авторів та портретованих осіб [7].

Мета статті – розглянути складові художнього образу портретованих дітей в українському живописі XVII–XVIII століть.

Виклад основного матеріалу. Появу вітчизняного портрету XVII–XVIII ст. підготував портрет XVI ст., в якому виявилися основні тенденції наступних двох століть: тяжіння до орієнтального смаку костюму, бажання репрезентації моделі у якомога вигіднішому світлі, натуралістичне зображення деталей одягу, візерунків та текстури тканин, аксесуарів. Однак, у XVII ст. вітчизняний портретний живопис загалом оновлювався, активно вживалися європейські портретні схеми. Поступово намітилося переважання так званої «нової манери», в якій ретельно опрацьовувалося світло-тіньове моделювання, застосовувалося вільне трактування людської постаті на повний зріст. Від початку XVII ст. у портреті з'являється і часткова динаміка фігур, хоча вирішення внутрішнього простору картин лишається недосконалим, занадто монументальним і «будючним» [6; 168–182].

© Ткачук Т. В., 2017

У XVII ст. відбувся остаточний перехід від давньоруського-візантійської до західноєвропейської схеми зображення портретованих, що пов'язано із змінами політичних орбіт тогочасного суспільства. З одного боку, портрети стають менш насиченими оповідними деталями, які у попередню добу мали віддзеркалювати характер і сферу діяльності моделі. З з іншого – стиль бароко, що просякнув усі прошарки мистецтва, вимагав точності у найдрібніших деталях зачіски; шовкових, оксамитових, парчевих одеж, прикрас і новомодних аксесуарів.

Оскільки не було інших можливостей фіксації зображення моделі, окрім портрету з натури, а художники цього часу вже оволоділи низкою прийомів, що давали змогу отримати досить якісне відтворення (перспектива, ракурси, куліси), митці намагалися надати портретованим індивідуалізованих рис, представити їх духовний світ, зобразити психологію моделі. Здебільшого, це стосувалося як дорослих замовників, так і малих. Останні переважно зображувалися в одязі, аналогічному дорослому, відбиваючи моду, смаки, уподобання у різних прошарках населення.

Враховуючи, що протягом епохи бароко, коли люди замиловувалися театрально-декоративними ефектами, атракціями, різноманітними засобами «пустити пил в обличчя», тривалість людського життя була значно коротшою, ніж сьогодні, а дитяча смертність у деяких місцевостях сягала 70–80%, батьки часто намагалися закарбувати образ любої кровиночки засобами високого мистецтва. Звісно, такі можливості мали лише люди заможны, здатні заплатити місцевим або (частіше) іноземним художникам за змалювання їхнього улюбленого чада.

Позаяк західні терени України в означений час були багатонаціональними (окрім автентичних мешканців населеними й поляками, вірменами, греками, німцями, італійцями, євреями, голландцями тощо), часто і художників «виписували» з приїжджих, русифікованих фахівців, або їх учнів. Здебільшого ці майстри не лишали по собі якоїсь інформації, що нині ускладнює атрибуцію і верифікацію багатьох творів портретного живопису XVII–XVIII ст.

Загалом, протягом XVII–XVIII ст. на теренах етнічної України, особливо на західній частині, утвердилося розповсюдження композиції так званого «сарматського» портрета. Крім чоловічого, значущим був і жіночий портрет цього штибу, де, окрім шляхетського походження намагалися відзначити такі жіночі доброчесності як добропорядність, скромність, побожність. Важливою в той час для митців була переконливість створюваного образу, що унаочнювалась у бароковому мистецтві з урахуванням статусу, соціальної приналежності моделі, її касти.

У Франції, приміром, до кінця XVIII ст. (1789 р.) уже було чітко визначено, що можна носити окремих прошаркам, аристократам, військовим, а що – представникам «3-го стану» (рос. «сословия») [3; 229]. Так, червоні підбори Людовіка XIV, звідки походить сьогоднішня мода на «лабутени», могли бути відзнакою тільки короля [4; 307], і в жодному разі не простолюдина. Від початку XVIII ст. на наших землях також існували заборони на носіння одягу срібного та золотого кольору для осіб нецарської крові.

В Україні доби бароко аристократи називалися шляхтою, польським терміном, що вказував на дворянське походження. Специфіка так званого сарматського типу портрету доби бароко полягала у підкресленні виключності, звитяжності героїв, відстороненості їх від суєти та мирського хаосу, перебування у певному «умовно-придворному» сакралізованому просторі, в якому світлом вихоплювалося лише обличчя портретованого, дещо натуралістично підкреслювалися реальні риси моделі, інколи далекої у фізичному плані від досконалості (великий живіт, неприваблива зовнішність тощо). Подібні портрети, більш або менш «європейські», у типово «шляхетських» позах з елементами «зверхності», часто із включенням гербових композицій, зброї як атрибутів влади, були поширені й у етнічній Україні до середини XVIII ст. включно [6; 203–204].

Паралельно з сарматським репрезентативним портретом у добу бароко розвивався портрет світський, представлений творами таких митців як В. Боровиковський та Д. Левицький, що володіли широким арсеналом виражальних засобів. Ці майстри повноцінно застосовували світлотінь, перспективу, мали розумінням щодо підходів до створення внутрішнього простору роботи. Їхня увага зосереджувалась довкола показу фізіогномічних рис, подібності портрету до оригіналу, індивідуалізованих характеристик моделі, відтворенні рухів та жестів, рис обличчя, кольору очей, волосся, шкіри, особливостях нанесення макіяжу, манери вести себе, вмінні носити особливі зачіски й аксесуари. Одним з приводів для написання портретів була якась ініціація – весілля, поховання, участь у знаменній події, дорослішання дітей та вступ їх до навчальних закладів чи відправлення в світи задля науки.

У творчості згаданих двох живописців кінця XVIII ст. портрети подеколи набували якостей ікономалярства – творів сакрального живопису кшталту «Богоматір з немовлям» тощо. Загалом, наприкінці XVIII ст. деякі портрети українських художників, що пройшли академічний вишкіл у Петербурзі, набули рис раннього мистецтва доби романтизму, з характерними для нього мрійливими

моделями, які в розслабленому, дещо індиферентному вигляді більше думають не про глядача, а про свій внутрішній світ почуттів.

Розглянувши загальні тенденції портретного живопису України означеної доби, варто зупинитися на кількох конкретних прикладах. Адже дитячі портрети, що збереглися, є цінним джерелом інформації для вивчення побутування моди на костюм (сукупність одягу, зачіски, макіяжу та аксесуарів).

Так, серед кількох творів, уміщених у каталозі-альбомі, укладеному в НХМУ, привертає увагу кілька. Одним із найбільш ранніх за часом є портрет Якуба Людвіка Собєського, сина короля Яна ІІІ Собєського. Полотно походить із портретної галереї замку Собєських у Жовкві, на Львівщині. Нині – це експонат Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Возницького (Ж–3842). Створена картина близько 1677 р., оскільки на полотні зображений королевич років 10-ти, а дата народження Якуба – 1667 р. Авторство П. Жолтовський та В. Овсійчук приписують придворному художнику Яна ІІІ Собєського, італійцю Мартіно Альтамонте [5], М. Гембарович та Т. Похенць-Перковська – Яну Тіціусу, М. Карпович – Ю. Семигіновському, В. Александрович – Клоду Калло [7, 86].

Якщо зважити на те, що королева Марія Казимира д'Арк'єн, мати хлопчика, була француженкою й кумою Людовіка XIV, і жила на дві країни разом із дітьми, цілком ймовірно, що крім італійських художників, її потреби обслуговували й французькі живописці. Іноді одні майстри могли розробляти ескізи, другі – їх втілювати. Так, принц Якуб представлений в парадному образі римського полководця з регіментом у правиці. На ньому чорна тога з рукавами та прикрасами плечової зони у вигляді імітації золотих обладунків. Через ліве плече одягнена багряна накидка, яка підхоплена золотим ціпком та підтримується лівою рукою зі стиснутою інсигнією. Червоні бганки огортають тіло хлопчика, підкреслюючи золотий мережаний пояс із декоративною пряжкою та чорний колір шовку.

Найприкметнішим в образі розумного, дуже миловидного хлопчика з тонкими, приємними рисами обличчя та карими очима, є зачіска, прикрашена лавровим вінком. Похресник Людовіка XIV має м'яке світло-русе волосся, що заплетене ніби в косичку кшталту «колоску» і ззаду підхоплено багряною стрічкою, зав'язаною в бант. Тобто вся звитяжність римського полководця (італійської ґенези), підкреслено нарочита поза дорослого чоловіка, цією деталлю нівелюється. Загальне враження від художнього образу – перед нами красива дівчинка, що «перелицьована» у чоловічій костюм. Таким чином художник майстерно підкреслив тонку нервову організацію моделі.

Наступним за часом є портрет Василя Юхимовича Дарагана 1745 р. Виконаний твір зі збірки колишнього Чернігівського історико-краєзнавчого музею [1; 223], із маєтку Покорщина імовірніше за все німецьким художником Хойзером Генріхом Готтлібом, хоча ця атрибуція лишає певний сумнів у дослідників. Портретований зображений у віці 10-ти років, коли був камер-юнкером при Імператриці Єлизаветі Петрівні. Племінник Олексія та Кирила Розумовських [7; 214] зображений у тричвертьному повороті вліво, правою рукою він вказує на книгу, ліва приставлена тильною стороною до боку ближче до попереку. Книга в творі – натяк на надання графського титулу родині.

На хлопчика одягнене мундирний одяг, що складався з бриджів-кюлотів, довгого жилета-вестону та розстібнутого жюстокора «абі», крізь який виглядали рюші білого жабо. Всі елементи костюму пошиті з яскраво-червоної тканини з алим відтінком, розшитою сріблом мотивами густого листя за французькою модою. На голові хлопчика перука сідого кольору з короткими буклями по боках, що стягнута ззаду у хвіст. Загалом, складається враження, що перед нами милий чиновник у мундирі, зменшена копія дорослого чоловіка, що вже повноцінно живе світським життям.

Можливо, найцікавішим із поміж українських дитячих портретів доби бароко є портрет І. Садовського в дитинстві. Цей твір, датований серединою XVIII ст., походить із колекції Національного музею ім. короля Яна ІІІ Собєського у Львові, що існував до 1940 р. У добу радянської влади експонат був переданий до збірки Львівського історичного музею, згодом – Львівської галереї мистецтв. Враховуючи описи самовидців та портрети від кінця XVI ст., знаємо, що на цих теренах у добу бароко носили італійський та французький костюм. Ця модель (на вигляд хлопчик років 6-7, зображений у повороті фігури на три чверті) одягнена саме у західно-європейський варіант одягу.

Так, на дитину вдіта за тогочасною універсальною гендерною модою для дітей сукня яскраво-червоного кольору з жовтими поздовжніми смугами з відложним комірцем, прикрашеним під підборіддям брошкою або декоративним елементом невеликого жабо. Тонке кісейне жабо також прикрашає і завершення довгих рукавів, що мають застібку з трьома обтягнутими тканиною того ж кольору ґудзиків. Поверх шовкового плаття на хлопчика надягнений сіро-блакитний нагрудник, що за кроєм імітує невеличкий панцир-обладунок. Він також має поздовжні, ледь помітні смуги, і завершується кокеткою.

На голові хлопчика шапочка-шолом, зшита, ніби за викрійкою хутрової, де до кругової оторочки чорного кольору, що підкреслює яскравість червоної матерії ковпачка, ідентичної сукні, навхрест прилаштовані смужки такої ж чорної тканини (вочевидь, оксамиту), що розподіляє верх на поля, як у шапці Мономаха. Шапочка знизу має додаткові елементи випусків на вуха, які з'єднані тоненькою смужкою тканини сірого-блакитного кольору, що зав'язувалась на підборідді. Прикрашає ансамбль головного убору нашивка у вигляді якоїсь хрестоподібної фігури золотисто-оранжево-червоного кольору з одного боку та золотаве перо з іншого. В цілому костюм моделі нагадує одяг англійських принців та іспанських інфант доби бароко у виконанні фламандських художників Ван Дейка та Франса Льойкса, що було не характерним для нашого портретного живопису.

Дослідницький колектив каталогу-альбому додатково зазначає, що живопис цієї роботи виконаний провінційним художником (не прем'єр-малярем). Подібний одяг за тодішньою англійською в своїй основі модою на перевдягання хлопчиків у дівчаток, в Україні та Польщі носили діти різної статі. Прикладом є зображення дівчинки з пташкою в аналогічному шоломі з родини Потоцьких (ЛГМ, Ж–4537). [7; 203]. Але незважаючи на театральну позу і стереотипний жест опертя правої руки об бік, і підняття лівої, притаманної для чоловічих парадних портретів означеної доби, автору вдалося показати невимушений норов хлопчика, його допитливість, цікавість (карі питливі очі, пропорційні риси обличчя).

Кілька спрощених, дещо недопрацьованих дівчачих портретів цієї доби, оприлюднених у вище згаданому каталозі, цікаві меншою мірою. Це портрет дівчинки з кошиком фруктів кінця XVIII ст. зі збірки ЛНГМ роботи невідомого художника (Ж–2581), ще один портрет дівчинки з рожевими трояндами того ж періоду з колекції Олеського замку (Ж–1124), та портрет дівчинки у вінку з квітів другої пол. XVIII ст. із колекції ЛНГМ (Ж–4629) [7; 279, 205]. Всі вони є дещо «недомодельованими», виконаними у примітивній манері місцевими художниками. Відповідно, недопрацьованими лишилися зачіски та одяг, що здебільшого представлений як простого крою сорочка з платом поверху, котрий огортає фігуру, або сукнею в стилі «Мадам Рекамьє», яка вже більше тяжіє до костюму доби класицизму-ампіру.

На межі бароко, рококо і класицизму також було створено низку дитячо-юнацьких портретів представниць родини Романових українським художником Д. Левицьким. Зокрема, це портрети дочок імператора Павла – великих княжен Олени та Олександри (1790-х рр., деякі у кількох варіаціях), Анни, Марії, Катерини та Прасков'ї Артем'ївни Воронцових у дитинстві тощо. Перший твір із вказаних зберігається в колекції Київського національного музею російського мистецтва. Всі вони передрікають появу нового стилю – романтизму, тому розгляд цих творів вартує окремого дослідження. Загалом, костюми згаданих моделей тяжіють до французької лінії розвитку моди того часу в стилі Жана Луї Вуаля.

Висновки. Загалом, слід зазначити, що у дитячому портреті України доби бароко позначилися риси італійського, французького, фламандського, англійського, іспанського парадного та світського мистецтва. Частина зображень хлопчиків при цьому тяжіла до композиційної схеми сарматського портрета. Натомість одяг і головні убори, а також зачіски портретованих особливо не відрізнялися від дівчачих. За тогочасною модою це могли бути шоломоподібні капелюхи, на постановочних портретах – лаврові вінки з косами, або й сиві напомаджені перуки. Атрибутами дівчачих зачісок у той час були вінки з квітів, їх костюм прописувався не так детально.

Список використаної літератури

1. ***Белецкий П.*** Украинская портретная живопись XVII–XVIII століття / П. Белецкий. – Л. : Искусство, 1981. – 256 с. : ил.

2. ***Жолтовський П. М.*** Український живопис XVII–XVIII ст. / П. М. Жолтовський. – Київ : Наук. думка, 1978. – 328 с. : іл.

3. ***Кибалова Л.*** Иллюстрированная энциклопедия моды / Л. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. – Прага : Артия, 1986. – 608 с. : ил.

4. ***Комиссаржевский Ф.*** История костюма / Ф. Комиссаржевский. – Минск : Литература, 1998. – 496 с. ил.

5. ***Овсійчук В.*** Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок / В. Овсійчук. – Київ : Наук. думка, 1991. – 400 с. : іл.

6. ***Рубан В.*** Портретний живопис / В. Рубан // Історія українського мистецтва : у 5-ти т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник. – Київ, 2011. – Т. 3 : Мистецтво другої пол. XVI–XVIII століття. – С. 145–221.

7. ***Український портрет XVI-XVIII століть :*** каталог-альбом / авт.-упоряд. : Г. Бєлікова, Л. Членова ; наук. консультант Л. Міляєва ; авт. вступ. ст. : В. Александрович та ін. – 2-ге вид. – Київ : ТОВ «Артанія Нова», 2006. – 352 с. : іл.

References

1. ***Beleckyj P.*** Ukrainskaja portretnaja zyvopys' XVII–XVIII stolittya / P. Beleckyj. – Leningrad : Iskusstvo, 1981. – 256 s. : il.
2. ***Zoltowskyj P. M.*** Ukrains'kyj zyvopys' XVII-XVIII st. / P. M. Zoltowskyj. – Kyiv : Nauk. dumka, 1978. – 328 s.
3. ***Kybalova L.*** Illyustryryvannaja encyklopedija mody / L. Kybalova, O. Herbenova, M. Lamarova. – Praga : Artiya, 1986. – 608 s. : il.
4. ***Komissargewskiy F.*** Istorija kostyuma / F. Komisargewskiy. – Minsk : Literatura, 1998. – 496 s. il.
5. ***Owsijtchuk W.*** Majstry ukrajins'kogo baroko. Zowkiws'kyj hudozniy oseredok / W. Owsijtchuk. – Kyiv : Nauk. dumka, 1991. – 400 s.
6. ***Ruban W.*** Portretnyj zywopys / W. Ruban // Istorija ukrayins'kogo mystectwa: u 5-ty t. / NAN Ukrajiny, IMFE im. M. T. Ryl'skogo; golow. red. G. Skrypnyk. – Kyiv, 2011. – T. 3 : Mystectwo drugoyi poloviny XVI–XVIII stolittia. – S. 145–221.
7. ***Ukrajyns'kyj portret XVI-XVIII stolit':*** katalog-albom / avt.-uporyad. : G. Bjelikova, L. Tchlenova ; nauk. konsultant L. Miljajewa ; avt. wstup. st. : W. Alexandrowytch ta in. – 2-ge vid. – Kyiv : TOW «Artanija Nowa», 2006. – 352 s. : il.

FOREIGN INFLUENCES ON THE UKRAINIAN CHILDREN PORTRAIT DEVELOPMENT OF THE EPOCH OF BAROQUE

Tkatchuk Tetyana, Post-Graduate Student, Kiev National University of Culture and Arts

The article is devoted to the consideration of the features of an artistic image of a child in the Ukrainian painting in the XVII-XVIII centuries. The analysis of about ten products, elements of a hairdress, clothes, and also accessories of the known portraits of the epoch of baroque from domestic collections is made. The art features of the image of children from exclusive families in a smart portrait are revealed. The Italian and French influences on the development of the designated genre in our territories are noted.

Key words: a children portrait, Ukraine, XVII–XVIII century, the Italian and French influences.

UDK 7.031.2(477)«16/17»

FOREIGN INFLUENCES ON THE UKRAINIAN CHILDREN PORTRAIT DEVELOPMENT OF THE EPOCH OF BAROQUE

Tkatchuk Tetyana, Post-Graduate Student, Kiev National University of Culture and Arts

The aim of the article is to consider the components of an artistic image of children – models in the Ukrainian painting in the XVII-XVIII centuries.

Research methodology includes the use of a system-historical method, a historical-comparative method, a method of historical reconstruction, a method of the art criticism analysis.

Results. As a whole it is necessary to notice, that in a children portrait inUkraine of the baroque epoch the lines of the Italian, French, Flemish, English, Spanish smart and secular art are found. The part of boy images gravitates to the composite scheme of a Sarmatian portrait. At the same time the clothes and headdresses, and also the hairdresses represented on boys portraits did not differ from the maidens ones. There could be seen hats in the form of helmets, laurel wreaths with plaits, or the grey-haired and pomaded wigs. The flower wreaths are attributes of girls'hairdresses at that time, their suits are not in details.

The novelty of the work is in the analysis of the known children Ukrainian portraits of the epoch of baroque and the revealing of their artistic features.

Practical significance is in the information connected with the history of a suit, a hairdress, the history of the fine arts in the field of the Ukrainian portrait and iconographic that allows comparing tastes, fashionable tendencies of the time and their real reflexion in the art as the epoch documents.

Key words: a children portrait, Ukraine, XVII-XVIII century, the Italian and French influences.

Надійшла до редакції 1.11.2017 р.

УДК 782:477+450«18»

«ЗОЛОТА ДОБА» ІТАЛІЙСЬКОЇ ОПЕРИ ОДЕСИ: АНТРЕПРИЗА РОДИНИ АНДРОСОВИХ У СЕЗОНІ 1851-1852 РОКІВ

Бацак Костянтин Юрійович, кандидат історичних наук, доцент,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ,
k.batsak@kubg.edu.ua

Досліджена історія одного з найбільш помітних сезонів італійської опери антрепризи 1850–1854 років в Одеському міському театрі від етапу формування трупи в Італії до завершальних бенефісних виступів

© Бацак К. Ю., 2017

провідних артистів. Особлива увага приділена вивченню репертуару у зв'язку зі специфікою вокальних та драматичних обдарувань солістів, виявленню моделей поведінки театральної публіки та форм комунікації артистів із глядачами-шанувальниками італійської опери, а також з'ясуванню обставин фінансової скрути цієї антрепризи.

Ключові слова: італійська опера, Одеський міський театр, театральна публіка, оперний репертуар, антреприза родини Андросових.

Для італійського мистецтва оперного співу, яке у той час завоювало Західну Європу і дисперсно поширювалося в усьому світі, здобуваючи шанувальників на різних континентах, одеська опера стала одним із ключових центрів закордонного ангажементу в середземноморсько-чорноморському регіоні, за складом виконавських труп, обсягами фінансування та репертуаром перевершивши ряд відомих театрів Європи, дорівнявшись до Мадридської Королівської, Каїрської чи Константинопольської опери.

Мета статті – дослідити особливості вокально-сценічної діяльності італійської оперної антрепризи Одеси у контексті організаційно-творчих та соціокультурних зв'язків одеського міського театру середини XIX століття.

Постановка проблеми. З огляду на здобутки Одеської італійської опери цього періоду важливо виявити витоки і ресурси формування її театральної трупи, динаміку розвитку виконавського складу, становлення репертуару, з'ясувати особливості її соціально-комунікативного середовища, а також чинники, що обумовлювали незмінну популярність цієї опери в Одесі. Найбільш показовою у цьому зв'язку є антреприза родини Андросових 1850–1854 рр., особливо другий рік її діяльності, коли найбільш яскраво виявилися сценічні успіхи італійської оперної трупи і, водночас, ознаки фінансової кризи в театрі.

Огляд останніх публікацій. Окремі аспекти діяльності антрепризи родини Андросових, а саме: основний склад оперних труп, особливості репертуару тощо, висвітлені в працях, присвячених історії Одеського міського театру [3; 29–31, 9; 229–240, 244–248]; в інших дослідженнях були визначені чинники, що вплинули на розгортання фінансової кризи і, як наслідок, припинення в Одесі італійських вистав у роки Кримської війни [2; 20–24], відтворені маловідомі сторінки біографій італійських співаків та музикантів, які у період 1850–1854 рр. становили гордість Одеського театру [1].

Виклад дослідницького матеріалу. Блискучий початок антрепризи братів Андросових у попередньому сезоні 1850/1851 рр. – ознаменувався яскравим вокальним суперництвом примадонн Дж. Брамбілли і А. Басседжо, віртуозним драматично наповненим співом тенора М. Віані, запам'ятався щедрими подарунками та іншими виявами вдячності артистам від аристократичних шанувальників опери.

Заохочувані місцевим бомондом у новому сезоні антрепренери вирішили піти на значні фінансові ризики і перевершити успіхи опери попереднього сезону. Вони поставили перед собою амбітну мету збільшити кількість перших виконавців, поповнивши трупу новими артистами, які на той час здобули високу репутацію у провідних театрах Італії. Для вирішення такого непростого завдання Андросови звернулись до давнього знайомця, колишнього співака одеської трупи, а тепер театрального агента П. Джентілі, розірвавши попередню монопольну угоду з Ронці.

Невдовзі у міланському часопису «L'Italia musicale» була надрукована анонімна стаття, присвячена успіхам Одеської італійської опери, у якій антрепренерів звинуватили у тому, що, за словами дописувача (ним міг бути і сам колишній агент), вони не оцінили заслуги Ронці й змінили кореспондента в Італії на наступний сезон. Попри надмірність емоційного тону публікації, вона містила важливе застереження недосвідченим антрепренерам бути ощадливими, щоб уникнути банкрутства. «Правдивим є те, – писав неназваний автор, – що синьйори Андросови, які набили пиху від великої слави, компліментів і вдячності від усієї аристократії цього міста, втратили голову і почали мріяти перетворити місцевий театр на якогось монстра; ось чому змінили компанію, яка має додати третю солістку до двох улюблених примадонн Басседжо і Брамбілли, а значить їм кортить викинути на вітер свої гроші. <…> Є багато способів здобути славу, хтось обирає такий, щоб залишити ім'я в літературі, хтось на військовій службі, хтось пролітає на коні під балконом коханої, ризикуючи зламати собі шию, а хтось розоряється, будучи імпресаріо» [16].

Антрепренери, якщо й прочитали, то проігнорували ці пересторогі, навіть більше – вони активно спонукали нового театрального агента не особливо зважати на ймовірні додаткові витрати і залучити найкращих оперних виконавців Італії до ангажементу в Одесі на прийдешній сезон. Взявшись за виконання цього завдання П. Джентілі, який мав власну агенцію в Болоньї, об'єднав свої зусилля з флорентійцем А. Ланарі [50] й на початок 1851 р. представив результат своєї роботи – сформовану для Одеського театру нову оперну трупу, персональний склад якої одразу був видрукуваний на сторінках усіх провідних театральних часописів Італії.

Уже 30 грудня 1850 р. у Мілані був оголошений ангажемент «агенцією Ланарі й Джентілі» на сезон 1851/1852 рр. «в італійський театр Одеси <…> перших баритонів ассолюті Себастьяно Ронконі й Алессандро Оттавіані та комічного баса Франческо Фріцці» [49]. За кілька днів, 2 січня 1851 р. повідомили, що тією самою агенцією «для імперського театру Одеси ангажовані співаки Ронконі і Фріцці <…>, також ангажована відома примадонна Тереза Брамбілла, котра зараз співає у венеційському Гран театро ді Феніче і перший баритон Алессандро Оттавіані, який зараз у Театро Аполло в Римі, а також болонієць сценограф Валентіно Сольмі, котрий усе зробить, щоб цей театр став серед перших у Європі» [13]. А через тиждень у пресі оголосили, що «найняті антрепренером Андросовим агенти <…> домовили для нової трупи першого баса Карло Порто, першого тенора Еудженіо Пеллегріні і примадонну Клелію Форті Бабаччі» [14]. Наприкінці березня до основного складу трупи додалася співачка Костанца Рамбур, яка зайняла місце К. Форті Бабаччі, котра відмовилася від контракту, а також примадонна-контральто Клеопатра Гуерріні й тенор Еміліо Панкані [53].

Від попереднього складу головних виконавців в Одесі залишилися примадонни-сопрано Аделаїда Басседжо і Джузеппіна Брамбілла, баритон Лудовіко Буті й примадонна Аделаїда Рамаччіні, яких на новий сезон повторно ангажувала агенція Ронці [52].

Тоді ж у газетних анонсах про учасників нової одеської трупи надрукували сенсаційне повідомлення, що композитор Дж. Пачіні погодився приїхати до Одеси для роботи капельмейстером театрального оркестру. В театрі він зголошувався пробути до серпня 1851 р. і за цей час поставити на сцені свої опери «Сафо» й «Бондельмонте», а ще написати нову оперу, в якій головна партія призначалася примадонні Т. Брамбіллі [51]. Проте в червні ті самі газети вже спростували цю інформацію: Дж. Пачіні не поїхав до Одеси з причини «нестабільного здоров'я» [22] і завдання постановки його опер, як і всіх інших, лягло на плечі капельмейстера Л. Джервазі.

Артисти вирушали до Одеси окремо або невеликими групами. Вже 13 січня 1851 р. повідомили про від'їзд із Болоньї до Одеси А. Оттавіані, а наступного дня, з Мілана до Одеси – Т. Брамбілли [20]. 15 березня з Болоньї до Одеси вирушив П. Джентілі, який супроводив велику групу ангажованих співаків, до якої ввійшли комічний бас Ф. Фріцці, баритон С. Ронконі, тенор Е. Панкані, бас К. Порто, тенор Е. Пеллегріні, контральто К. Гуерріні та «примадонна» К. Рамбур [54].

Останнім долучився до трупи тенор Е. Ноден, який відбув із Болоньї 2 червня [21] і вже за 2 тижні мав з'явитися Одесі. Газети приписували заслугу ангажементу цього «одного з небагатьох артистів, що носить справжнє ім'я першого італійського тенора» агенту А. Ланарі, якому коштувало великих зусиль, щоб «збагатити <…> грандіозну мелодраматичну компанію ще одним неперевершеним артистом-тенором» [52].

Початок театрального сезону в Одесі був незвичайною мистецькою подією не лише для місцевих шанувальників італійської опери. В самій Італії відомості про дебютні виступи співвітчизників зазвичай друкувалися на перших шпальтах провідних театральних газет. Немало уваги кореспонденти приділяли приготуванням до нового сезону, детально описували зміни, що відбулися у театральній залі. Міланський часопис «Gazzeta dei Teatri» почав свої репортажі з Одеси 21 травня 1851 р. такими рядками: «Новий театральний сезон розпочався. Театр знову відкрив свої двері й нетерпляча публіка, якою вона буває завжди, коли надовго позбавляється своєї улюбленої вистави, радісно заповнила чудово освітлену оновлену залу, білу як цукерниця, з новою завісою у перспективі, червоною завісою, яка створює чудовий ефект у поєднанні з білизнòю зали. Доданий ряд крісел. На все це використані найкращі матеріали» [15].

Нетерплячість публіки була спричинена головно бажанням якнайшвидше почути нових виконавців. Першим із дебютантів 26 квітня на сцені з'явився тенор Е. Пеллегріні (Едгардо) в «Лючії ді Ламмермур», якою відкрився новий театральний сезон, разом із фавориткою публіки Дж. Брамбіллою та не вельми успішним у минулому сезоні баритоном Л. Буті (Енріко). Як і очікувалося, основна увага глядачів була прикута до примадонни, котра, за словами одного з театральних критиків, стала однією з небагатьох співачок, «у яких чарівний голос» поєднується з «правдивою і наповненою почуттями» грою [46]. Тому не дивно, що артистка заволоділа увагою зали «від каватини до кінця арії», кілька разів спонукавши публіку до гучного виявлення симпатій. Дебютант теж здобув прихильність глядачів, але, головним чином, завдяки дуетам із Дж. Брамбіллою, після яких їх обох довго не відпускали, по кілька разів викликаючи на поклон [34]. Хоча кореспондент міланської «La Fama» окремо відзначив спів дебютанта у сцені прокляття і великій арії фіналу, місцева преса була більш стриманою в оцінках чеснот нового тенора. Франкомовний часопис «Journal d'Odessa» з приводу виступу Е. Пеллегріні в «Лючії» написав, що співакові складно змагатися в майстерності зі своїми обдарованими попередниками, якими були улюбленці публіки Р. Віталі та М. Віані – «він їх не перевершив, хоча зміг наблизитися до них» [26].

Після наступного виступу артиста, на цей раз – в «Марії ді Роган», вердикт критики був зовсім невтішним: безбарвність голосу робила його спів малоприємним [26].

Слідом за «Лючією» поставили «Ернані», в якій, поряд із шанованою в Одесі примадонною А. Басседжо, дебютували в партіях Ернані та Дона Карлоса Е. Панкані і С. Ронконі. Критика відзначила успіх цієї опери, в якій новим артистам аплодували «в кожній арії, в кожній фразі» [31], а примадонна отримала звичні тріумфи і вигуки схвалення [35]. Кореспонденти зазначали, що «широкий і унікальний голос» Е. Панкані подолав усі складнощі партії, а С. Ронконі виявився чудовим актором, його спів здіймав гучні овації завдяки добрій школі, захоплюючому звучанню та вишуканим «приглушенням» (динамічним відтінкам) [32]. Наступні виступи С. Ронконі в «Марії ді Роган» і «Лінді ді Шамуні» були так само успішними завдяки «драматичному виконанню і великій вишуканості співу» [32].

Поряд із Е. Панкані в «Лінді» вперше з'явилися К. Рамбур, у головній партії, та К. Гуерріні (П'єротто). Юні співачки, за словами кореспондента, зацікавили глядачів «красивими голосами і прекрасним співом», «вишуканим і живим звучанням», а гра артисток, вкупі з симпатичними обличчями та «живим і граційним тілом», викликала «потрясіння і захоплення публіки» [48]. Проте, коли потроху вщухла ейфорія від дебютів, музичні журналісти помітили у виступах К. Рамбур відсутність школи та інтонаційні неточності, штучність її сценічних рухів, а тенору Е. Панкані, на їхню думку, бракувало досвіду і кваліфікації: його голос звучав різко і крикливо у верхньому регістрі, а в грі «не було ні життя, ні уміння, ні продуманості» [7].

Перші не завжди вдалі дебюти, схоже, були лише «розігрівом» для спраглої до італійської опери місцевої публіки. Найкращі сили нової трупи очікували на свої тріумфальні виступи в наступних виставах. Першою з них одесити почули Т. Брамбіллу. Слава попередніх виступів артистки сягнула Одеси задовго до її появи в місті, тому приїзд співачки виявився однією з найбільших новин сезону. Очевидець, засвідчуючи великий інтерес публіки до дебюту цієї оперної діви, писав: «зранку публіка взяла в облогу касу театру, щоб здобути місце, а ввечері називали щасливцями тих, хто його отримав» [36].

Для першого виступу примадонна обрала «Норму», в якій її партнерами стали Е. Панкані (Полліон), К. Рамбур (Адальджіза) та А. Берлендіс (Оровезо). «Неспокійна, допитлива і нетерпляча» публіка, як її охарактеризувала критика під час цього дебюту, була щедро винагороджена чудовим виконанням примадонною партії Норми. Порівнюючи її виступ в Одесі з іншим, 1845 р., у «Набукко», коли артистка співала в складі трупи Італійської опери Парижа, одеський кореспондент погоджувався з кожною характеристикою творчої особистості співачки, поданої у французькому часопису «L'Illustration», а, отже, і високою репутацією артистки, яку вона підтвердила під час свого одеського дебюту. Особливо сподобались «бездоганне благородство її поведінки, елегантність поз, природна і виразна гідність жесту» [36]. Голос співачки, хоч і не відзначався гучністю, мав широкий діапазон звучання – критик, гіперболізуючи, писав, що «деякі її високі ноти не змогли б перевершити нічиї вокальні та інструментальні звуки» [27]. Вона досконало володіла вокальним мистецтвом, її спів відзначався виразністю, а стиль виконання був «особливо елегантним» і водночас оригінальним: на сцені артистка демонструвала запальність, сміливість, енергійність і ефектність [32].

Гідним партнером дебютантки став А. Берлендіс, який сподобався в образі жерця друїдів. Натомість Е. Панкані й К. Рамбур не змогли дорівнятися до примадонни. Критика висловлювала надію, що «благородна і проста гра… нової Норми матиме вплив на гру… Адальджізи (Костанца Рамбур), яка… мала б подобатися їй [публіці] ще більше, якби співачці стачило простоти, необхідної для представлення відповідної партії, і скромності» [36]. Тенору Е. Панкані в партії Полліона не вдалося використати переваги свого гучного голосу, якому все ще бракувало колориту, відтінків, барви і розмаїття звучання [27].

Перші прем'єри виявили в складі нової трупи ще одного обдарованого артиста – баса-буф Ф. Фріцці. Після його дебюту в «Леонорі» С. Меркаданте газети писали, що артист продемонстрував чудову школу, поєднуючи в партії Стерлітца складну вокальну артикуляцію з вірним жестом, виявляючи при цьому неабияку сценічну витривалість: «Це співак із бронзовими легенями й залізними губами. Він піднімається в гори, далі кидається з криком у бій, а потім, ніби нічого не трапилося, співає дует із баритоном, дуже жвавий за грою та співом водночас» [37]. Критика окремо відзначила природний артистизм цього співака, який для створення комічного образу не вдавався, як багато його колег, «до різних викрутасів, гротескних стрибків чи пантоміми акробата» або до інших прийомів дешевої буфонади [37].

Прем'єра «Леонори» стала новим тріумфом для фаворитки минулого сезону Дж. Брамбілли. Її виступ у головній партії, за словами критиків, затьмарив попередні. Особливо проникливим назвали

«срібне звучання і ніжну модуляцію її голосу у вишуканій польці», а сцена дівочого марення набула реалістичності завдяки драматичному таланту артистки [23].

Багатство артистичних чеснот Ф. Фріцці, незабутній виконавський стиль, яскравий, ніжний і приємний голос стали запорукою успіху під час наступних виступів початку сезону: співаком захоплювалися в «Лінді ді Шамуні» в образі Маркіза де Буафльорі – під гучні оплески він кілька разів повторив дует із головною героїнею, та в «Любовному напої», де він виступив в ансамблі разом із Дж. Брамбіллою, А. Оттавіані та Л. Стеккі-Боттарді [37].

Останнім у цьому сезоні, 25 червня, дебютував Е. Ноден, який обрав для першого виступу партію Едгара в «Лючії ді Ламмермур» Г. Доніцетті. Його партнерами в цій опері стали Дж. Брамбілла (Лючія) і баритон Дж. Маріні (Астон), котрий на той час мав уже 15-літній досвід вдалих виступів перед одеською публікою.

Кожен із артистів у цій опері отримав відзнаки. Успіх дебютанта був беззаперечним, таким, «який вартий мати молодий виконавець, що володіє багатьма вокальними засобами, чималими знаннями, виграшною зовнішністю і великою сценічною практикою, отриманою в провідних театрах Італії» [28]. Міланський часопис «La Fama» змалювала поступ до блискучого успіху цієї вистави, не випустивши з уваги жодної деталі: «Перший акт приніс аплодисменти в інтродукції Маріні, і ще значно більші в каватині Брамбіллі, гучні в дуеті Нодена і Брамбілли, яких потім чотири рази викликали, так добре вони виконали цей вишуканий номер. У другому акті нові й гучні відзнаки отримав блискучий фінал, після якого тричі викликали Нодена, який промовив прокляття з виразністю й особливою пристрастю та силою, Брамбіллу і Маріні. У третьому акті рондо Брамбілли, проспіване з рідкісним піднесенням і вишуканістю, безмежно сподобалося, було покрите оплесками і винагороджене кількома викликами; спричинив пожвавлення також дует Едгара і Астона, у якому Ноден виступив із властивою йому майстерністю і силою, після чого обох тричі викликали» [38]. Як зазначали інші очевидці, вся опера була позначена тріумфальним успіхом Е. Нодена, якому багато аплодували, а остання натхненна сцена принесла співакові сім викликів і незліченну кількість овацій, «надзвичайно гучних і радісних». Серед публіки виділялись іменити пані, які, з'явившись у ложах, «розмахували тим часом хустинками, відзначаючи у такий спосіб найбільш блискучий і славний успіх цього артиста» [38].

Наступний виступ Е. Нодена – в «Ломбардцях» у партії Оронте – 28 червня у компанії А. Басседжо (Джізельда) і Дж. Маріні (Пагано) став сходинкою для нових тріумфів співака. Солістам не бракувало аплодисментів, але серед номерів, які особливо сподобались, назвали арію А. Басседжо «No giusta causa non d'Iddio», яку вона виконала з таким натхненням, що змусила публіку просити повторення, каватину Е. Нодена, яку відзначили безкінечними оплесками в *adagio*, а після кабалетти винагородженої трьома викликами, дует між ним і А. Басседжо, який здобув чотири виклики і часті вигуки bis, а також відомий терцет, проспіваний з виразністю усіма трьома виконавцями [39].

Участь Е. Нодена (Дженнаро), Т. Брамбілли (Лукреція), С. Ронконі (Герцог Альфонсо) й К. Гуерріні (Маффі Орсіні) забезпечила «великий і неочікуваний» успіх «Лукреції Борджа», відомої в Одесі з другої половини 1840-х років. Крім звичних прославлянь на адресу Е. Нодена і Т. Брамбілли за чудово виконану ліричну сцену першого акту, сповнену глибокого драматизму сцену одкровення останнього акту, відзначення С. Ронконі й Т. Брамбілли в другому акті, в епізоді примушування до вбивства Дженнаро, критики зауважили природність гри Е. Нодена в сцені смерті, а також великий успіх примадонни у заключній арії [6]. К. Гуерріні була помітною в першому акті, а в третьому публіка змусила артистку повторити добре проспіване нею бріндізі «Il Segreto» [17]. Описуючи реакцію глядачів на виступ фаворитів Е. Нодена і Т. Брамбілли, «Journal d'Odessa» зазначала, що в останній сцені, коли Дженнаро хоче вбити Лукрецію, публіка здійняла гучні оплески, водночас «виявляючи захоплення, задоволення і жах», а потім, затамувавши подих, спостерігала майстерну гру тенора, який зображував муки смерті нещасного Дженнаро. Після цієї сцени Т. Брамбіллу й Е. Нодена невтомно і багаторазово викликали на поклон [40].

Загалом високо оцінюючи внесок кожного артиста в успіх цієї опери, критика висловлювала зауваження на адресу С. Ронконі про його надміру манірну гру, а К. Гуерріні радили задля більшого успіху в цій опері не виконувати «юнацький мотив з дівочою грацією, а виконати його з більшою силою, що є природним для характеру … молодого кавалера і поета, ідеї якого спонукають до численних жертовних узливань» [40].

До новинок літнього сезону цього театрального року належали дві вердіївські прем'єри, які мали гучний резонанс у середовищі шанувальників італійської опери та заслужили схвалення музичної критики – «Луїза Міллер» (15 (26) липня) та «Жанна д'Арк» (8 (19) серпня).

На прем'єру «Луїзи Міллер» антреприза покладала великі надії, а тому ретельно до неї готувалася. Крім музики, для вистави підготували нові костюми, п'ять нових декорацій до різних

сцен, кожна з яких у ході вистави була відзначена оплесками і викликами автора – сценографа В. Сольмі. Головними виконавцями цієї опери були Т. Брамбілла в партії головної героїні, Е. Панкані (Рудольф), С. Ронконі (Батько), К. Гуерріні (Графиня Федеріка), Дж. Маріні (Граф Вальтер), А. Берлендіс (Вурм). Примадонна відзначилася в каватині, фіналі, квартеті, а в останньому акті викликала найвище піднесення публіки, що вилилося в аплодисменти, віншування і виклики [41]. Найбільш переконливою артистка була в невеликій передсмертній арії Луїзи в сцені прощання з Рудольфом: у переливах її голосу глядачам «вчувалися насолода життя і мука смерті, томління щастя і стогін погибелі» [6]. Більшість артистів здобули у цій опері відзнаки: голос С. Ронконі «не зрадив йому в жодній ноті», він подобався впродовж усієї вистави, перевершивши себе у третьому акті [41], К. Гуерріні «вдихнула життя в свою партію, надавши досконалості її змісту» [25]. Неоднозначну оцінку отримав виступ Е. Панкані, цей артист хоч виявив енергійність і старанність [25], не зміг виразити глибини драматизму цієї партії, чому завадила крикливість співу і холодність його гри [6]. Виконання другорядних партій, хорів і оркестру були точними й гідними похвали, що, за визнанням прискіпливої критики, траплялося нечасто. Опера настільки зацікавила місцевих театралів, що її наступні вистави мали більш гучний успіх, аніж під час прем'єри [25].

Прем'єра «Жанни д'Арк» виявилась також удалою. У ній узяли участь А. Басседжо (Жанна д'Арк), Е. Ноден (Карл VII) і А. Оттавіані (Джакомо, батько Жанни), які чудово впоралися зі своїми партіями, здобувши підтримку глядачів і прихильність критики. Підтвердження цього знаходимо у детальному описі найбільш яскравих місць прем'єри та реакції публіки на їхнє виконання італійськими артистами, опублікованому одеським кореспондентом міланської «La Fama». Він описав перебіг цієї прем'єрної вистави «Жанни Д'Арк» з позиції неупередженого хроніста: «Інтродукцію добре прийняли, каватина Нодена викупана в оплесках і він мав два виклики; каватина Басседжо скупана в безкінечних оплесках із виявами справжнього захоплення; дуеттіно і терцет без супроводу (згадані двоє і Оттавіані) викликав такі овації, що після того як опустилася завіса, усі троє змушені були вийти на поклон. Арія Оттавіані отримала аплодисменти і виклик; романс Басседжо – величезні овації; її романс із Ноденом – ще одні овації та три виклики, опустилася завіса. Дует Басседжо і Оттавіані переривали вигуками bravo кожному з них; у кінці – бурхливі оплески з викликами. Романс Нодена – нові тривалі овації, публіка, здавалося, не припинить аплодувати, тричі артист змушений був виходити на сцену, щоб висловити вдячність глядачам. Терцет і фінал наповнений оплесками і чотирма гучними викликами трьом чудовим артистам» [42]. Під час справжнього виверження глядацьких симпатій після завершення опери А. Басседжо шість разів викликали на сцену для висловлення захоплення її чеснотами [19].

Участь нових артистів в операх, які впродовж багатьох сезонів ставились на одеській сцені, змусили їх зазвучати по-новому. Це викликало зацікавлення глядачів, які вщерть заповнювали вже було спорожнілу театральну залу.

Шанувальники опери високо оцінили майстерність Дж. Брамбілли, Е. Нодена, А. Оттавіані й А. Берлендіса в «Пуританах», які були поставлені в літньому сезоні цього театрального року. Особлива увага була прикута до новачка трупи Е. Нодена, чиї вишукані вокальні засоби та майстерний спів не змогли залишити байдужим нікого зі слухачів. Йому багато аплодували після вихідної арії «A te, o cara», потім артист розділив успіх із Дж. Брамбіллою [40], яка ще в минулому сезоні чудовим виконанням затьмарила попередніх виконавиць партії Ельвіри. Цим двом артистам аплодували в дуетах від першого до останнього акту, змушуючи бурхливими оваціями раз за разом підніматися на сцену. Баритон А. Оттавіані запам'ятався добрим виконанням партії Річарда Форта: його також нагородили оплесками й викликами в сольних номерах і в дуеті [40].

Високу оцінку здобула «Донька полку» завдяки участі в ній комічного баса Ф. Фріцці та примадонни Дж. Брамбілли: театр був заповнений, ніби це була прем'єра [40]. Відзначили невимушене і майстерне виконання партії примадонною і тріумфальний виступ Ф. Фріцці, які «безкінечну кількість разів доводили публіку до стану найвищого захоплення [29].

Ще однією оперою, яка в цьому сезоні несподівано заслужила схвалення, виявився «Севільський цирульник». Несподівано, бо ця опера, популярна в Одесі впродовж 1820-30-х років, тепер нечасто траплялася в репертуарі місцевої італійської трупи. Співаки, які в більшості недостатньо добре володіли школою бельканто, уникали виступати в операх Дж. Россіні, бо їхні голоси звучали непереконливо в технічно та драматично складних партіях. «Севільський цирульник» був поставлений 7 (18) вересня за участі Т. Брамбілли (Розіни), С. Ронконі (Фігаро), Ф. Фріцці (Дон Бартоло), А. Берлендіс (Дон Базіліо), Л. Стеккі-Боттарді (Альмавіва) [30]. Завдяки високому професіоналізму співаків, які утворили в цій опері чудовий ансамбль, глядачі знову досхочу сміялись і водночас захоплювались чудовою грою та співом.

У цій опері С. Ронконі і Т. Брамбілла вперше виступили у комічних партіях, незвичних для свого амплуа, чим приємно здивували шанувальників: виконання партій Фігаро і Розіни відкрило нові грані артистичного таланту цих співаків. Але якщо у С. Ронконі прискіпливі критики все ж побачили шаблонність прийомів гри, то Т. Брамбілла в цій ролі була бездоганною. Артистка цілком перевтілилася: це була саме та «кокетлива і грайлива» Розіна, якою її задумав композитор: «Т. Брамбілла зі своєю незрівнянною методою, зі своїм глибоким, ґрунтовним знанням музики пролетіла по ролі своїй як світлий метеор, який залишив лише жаль, що швидко згас, і викликала в душах наших ще більше поваги до… свого багатогранного таланту» [10], – писав з приводу її виступу місцевий шанувальник. Найбільше овацій дісталося артистці за виконання першої арії «Una voce poco fa», в якій вона була точною, рішучою і водночас витонченою [10].

Чудовому ансамблю артистів вистачило таланту зробити популярними ті опери, які в Одесі ніколи не викликали особливого зацікавлення глядачів. Наприклад, у виставі «Тамплієра» О. Ніколаі музика не особливо подобалася глядачам, які прохолодно зустріли увертюру і перші вокальні номери, проте далі прозвучали оплески, які у фіналі переросли в овації. Педантичність кореспондента, який залишив свідчення про цю постановку, дозволяє нам простежити в подробицях хронологію її успіху: «… перший акт, каватина Айвенго (Ноден), оплески за адажіо і кілька за кабалету, але не за музику. Вихідна арія Себастьяно Ронконі, аплодисменти за кабалету з викликом. Каватина пані Рамбур (леді Ровена), тиша, каватина Джузеппіни Брамбілли (Ребекка) – аплодисменти з двома викликами. Адажіо фіналу – невеликі оплески, а після опущення завіси – аплодисменти артистам, яких викликали на поклон. Другий акт, дует між Ронконі й Брамбіллою, оплески з трьома викликами. Дует між Ноденом і Берлендісом (Седрік) – тривалі й спонтанні оплески; терцет між Ноденом, Рамбур і Берлендісом – невеликі оплески. Третій акт, секстет, справжні овації після соло тенора «Tentasti, o folle, invano…», і оплески за весь номер, а наприкінці – величезні загальні оплески. Дует Нодена з Брамбіллою – тривалі овації, їх викликали поодинці й удвох, виступ тенора переривали вигуки публіки, а наприкінці соло «Vivi, e conforto siati…» якась пані кинула на сцену три оберемки квітів. Після того, як опустилася завіса, забажали знову привітати двох артистів на сцені шість разів…» [43].

В останньому сезоні театрального року одеський глядач отримав можливість насолодитися музикою опер «Сафо» і «Бондельмонте» Дж. Пачіні та «Віяло» П. Раймонді. У першій головну партію виконувала А. Басседжо, в другій – Т. Брамбілла. Опера «Сафо», відома в Одесі успішними виступами в ній І. Сеччі-Корсі та Больдріні, принесла «нові титули слави» для А. Басседжо, яка змогла передати грою і співом «кохання, ревнощі, розпач і марення». Образно характеризуючи чесноти примадонни, які привели її до успіху в цій опері, тогочасний критик зазначив: «Щоб співати Сафо як Аделаїда Басседжо необхідно … мати таку енергію серця, таку силу емоцій, яких не навчить мистецтво, оскільки це вимагає священного вогню» [47]. Особливо запам'ятався глядачам майстерно виконаний А. Басседжо і К. Гверіні дует другої дії «Di quai suavi lagrime…», сцена другої дії, коли вона, дізнавшись про шлюб Фаона з Кліменою, кидається на жертовник і знищує священний вогонь («E…ver? – Sposo…e già! – Infame altar!»), а також проспівана артисткою з драматизмом і поетичним натхненням передсмертна пісня Сафо «Teco dall'are pronube…» [5].

Пристрасна гра співачки подобалась її шанувальникам, але їй не завжди вдавалося висловлювати емоції так, щоб вони не порушували своєю «натуральністю» гармонії сценічної дії. Тому, визнаючи, що «пані Басседжо» «неперевершена в багатьох місцях своєї ролі», критик нагадував співачці, що композитор і глядач уявляють Сафо «пристрасною, енергійною, грізною…, але ніяк не розпашілим бійцем, що покладається на силу власних рук» [8].

Прем'єра «Бондельмонте», іншої опери-трагедії Дж. Пачіні, стала вершиною слави Т. Брамбілли. «Щоб співати Беатріче, кохану Бондельмонте, як співала панна Терезіна Брамбілла, необхідно, як нам здається, бути артисткою найвищої проби, довершеною артисткою» [47], – писав про тодішній її виступ кореспондент міланської «Gazzetta dei teatri». Успіхом вистава завдячувала, крім примадонни, вдалому ансамблю виконавців. Усі вони отримали слова вдячності від публіки і прихильні атестації з боку дописувачів театральних новин. Е. Ноден (Бондельмонте) – «співак, якого приємно слухати», «його спів сповнений смаку і приємний у sottovoce», С. Ронконі (Амедей) – «артист вельми поважний в усіх значеннях», «панна Рамбур була дуже доброю в партії Ізаури», отримавши «досить жваві оплески» [47]. Єдине в цій опері, що викликало незгоду – це режисура: велика кількість пауз у музиці потребувала великої роботи режисера для драматичного забарвлення мізансцен. Натомість він змусив артистів заповнювати ці паузи пантомімою – вони спілкувались «руками й очима, або розглядали куліси, що виходило трохи смішно при трагічному характері сцен» [8].

Ще одна прем'єра сезону – комічна опера «Віяло», створена П. Раймонді 1830 року за мотивами однойменної комедії К. Гольдоні, хоч і не стала музичною подією сезону, принесла відзнаки Ф. Фріцці, який чудово виконав партію спритного шевця Кріспіно [44].

Особливістю 1851/1852 театрального року, яка дозволяє з повним правом віднести його до «золотої доби» італійської опери Одеси, була висока виконавська культура головних солістів, кожен із яких виступав у власному амплуа, мав осібний вокально-сценічний репертуар, майстерними виступами в якому здобував щоразу більше шанувальників із числа місцевих театралів. Особливо помітною була наявність у трупі щедро обдарованих трьох дів-сопрано рівної ваги. Ще на початку театрального року кореспондент «Journal d'Odessa» в передчутті захоплюючого оперного сезону написав: «Ми дійсно особливо багаті на примадонн; Тереза і Джузеппіна Брамбілли та Аделаїда Басседжо, поміж яких з нашого боку ми не хочемо… кидати яблуко; це публіка є збірним образом Паріса. Проте… я вірю в те, що публіка замість того, щоб вибрати одну, уже приготувала три яблука – кожній по одному» [36]. І дійсно, кожна артистка здобула свого глядача, пропонуючи оцінити власні таланти у тих операх, які найбільше розкривали їхній вокальний і драматичний потенціал.

А. Басседжо знайшла себе у вердіївському репертуарі (впродовж двох сезонів вона виступала в «Ернані», «Ломбардцях», «Аттілі», «Двох Фоскарі»), а також відтворила героїчні натури в доніцеттієвих «Полієвкті» і «Марії ді Роган» та в «Сафо» Дж. Пачіні. Публіка щедро віддячувала артистці за її відданість і талант. Мова йде не лише про оплески та вигуки заохочення. Газети повідомляли, що під час другої вистави в цьому сезоні «Полієвкта» «пані Басседжо співала, осипана дощем із квітів», а під час однієї з вистав «Ернані» їй на сцені подарували вишуканий годинник, діамантову прикрасу, прикріплену до невеликого золотого ланцюжка, та діамантову шпильку» [12].

Дж. Брамбіллу вважали неперевершеною в образах тонких і вразливих натур з «Пуританів», «Лючії», «Сомнамбули», незрівнянною її називали також у партіях чарівливо-граційних героїнь «Доньки полку» і «Леонори». Оцінюючи виступи Дж. Брамбілли на одеській сцені, сучасники стверджували, що вона «перевернула цей театр силою свого успіху і викликала безкінечні свідчення прихильності публіки» [55].

Її сестра Т. Брамбілла – співачка іншого плану. Талант цієї артистки відзначався універсальністю: з рівним успіхом вона відтворює на сцені драматичні образи Норми, Лукреції Борджа, потім виконує патетичну партію Луїзи Міллер, перед тим дивує глядачів, без видимих труднощів перевтілившись у рішучу і водночас грайливу Розіну, а незабаром знову з'являється в трагічному образі: на цей раз – Беатріче з «Бондельмонте». Кожен вихід Т. Брамбілли на сцену в тому сезоні супроводжувався безкінечними вибухами оплесків і схвальних вигуків [55].

Одеський глядач, віддаючи належне оперним дівам, зауважував вдалі виступи інших артистів, не залишаючи поза увагою вистави, в яких вони виявляли «мистецтво і наполегливість». Для дебютантів трупи К. Рамбур і К. Гуерріні пам'ятним видався виступ на початку року в опері «Лінда ді Шамуні». Тоді під час повторення вистави одеські глядачі відзначили успіх артисток цінними подарунками: перша отримала діамантовий хрест на золотому ланцюжку, інша – «вишуканий срібний кубок» [18].

В середовищі одеських театралів з давніх пір існував поділ публіки на симпатиків різних примадонн, який визначався переважно музичними смаками, їхньою прихильністю до творчості того чи іншого композитора. Багато важила у виборі фаворитки зовнішня привабливість артисток, їхній юний вік у поєднанні з вокальними та драматичними чеснотами. Не винятком був 1851/1852 театральний рік: із першого сезону публіка в театрі розділилася на «басседжистів» і «брамбіллістів». Запальні витівки глядачів у підтримку своїх улюбленіць нерідко шкодили артисткам, заважали поміркованій частині публіки слухати оперу: «Особливо галасують пани басседжисти, – писав кореспондент «Одесского вестника», – Захопленням їх, чи, ліпше сказати, викликам немає кінця, оплески перебивають голос примадонни нерідко в найкращих місцях арії … і часто-часто букети летять на сцену в найпатетичнішу хвилину, падають іноді дуже невдало і відволікають артистку від її ролі, а душу глядача від враження, яке ця роль готова була справити на нього» [11]. Проте артистки не ображалися на це і живили інтерес до своєї вокальної творчості, щоразу дякуючи за квіти та подарунки, радо повторюючи уривки на бис, зголошуючись на виступи під час свят чи організовуючи концерти у приватних заміських маєтках найзаможніших своїх шанувальників.

Особливий інтерес публіки до італійських вистав обумовлювався «зірковим» складом групи солістів. Уже на початку театрального року кількість ангажованих співаків на амплуа перших виконавців перевищила затверджену в контракті з імпресаріо: сімнадцять осіб (4 примадонни-сопрано, 2 контральто (мецо-сопрано), 4 тенори, 4 баритони, 1 бас-буф і 2 баси-профундо) проти тринадцяти в минулому сезоні. До того ж, Г. Андросов як представник родинної групи антрепренерів, залучаючи до участі в тому театральному році артистів, які блискуче зарекомендували себе в

провідних театрах Європи, дозволив своєму кореспонденту піти на додаткові витрати, чим спричинив дефіцит бюджету театру. Уже наприкінці літнього театрального сезону наслідки цього рішення стали очевидними не тільки для імпресаріо: одеський кореспондент міланської «Gazzetta dei teatri» у серпневому дописі висловлює думку частини посвячених у театральні справи одеситів про наближення фінансової кризи в театрі: «Я чую, що не можна більше продовжувати [утримувати] когорту артистів видатного рівня, яких ми тепер маємо. Зараз ми беремо до уваги імена, котрі отримали славу на багатьох перших сценах, імена, яким дійсно необхідно платити золотом, а ресурсів театру для цих видатних особистостей недостатньо, щоб поповнити величезну цифру, яку касир синьйорів Андросових платить за кожен місяць виступів» [24].

Криза неплатежів у театрі розпочалася восени. Тоді Г. Андросов змушений був узяти позику в сумі 8571 руб. 42 коп. у «вдови генерал-лейтенанта» Емілії фон Кауфман нібито «для законтрактування з Італії на цей 1852 рік трупи і для інших покращень і потреб театру» [4; арк. 286]. Повертати ці кошти мала міська дума щомісячними виплатами до кінця театрального року з тих грошей, які призначалися за контрактом антрепренеру. Вочевидь ці фінанси були витрачені переважно на погашення боргів перед артистами і мало прислужилися для майбутнього ангажементу. Підтвердженням цього є коротка інформація, надрукована 31 січня 1852 року в болонській «L'Osservatorio», яка повідомляла, що «імпреза італійського театру має намір суттєво скоротити витрати, зменшивши чисельність персоналу співаків і повторно не ангажувати артистів, які зробили, на думку всіх, блискучим і славним нинішній сезон» [45]. Кореспондент антрепренера П. Джентілі, який виїхав у той час до Італії, отримав чіткі вказівки від дирекції театру щодо економії коштів на новий ангажемент [45]. Однак ці екстрені заходи все одно не врятували Г. Андросова від банкрутства: напередодні наступного театрального року артисти попередньої трупи так і не отримали розрахунку. Така ситуація стурбувала градоначальника О. Казначеєва, який у травні 1852 р. пропонував міській думі анулювати контракт з С. Андросовим і «підшукати іншу надійну особу для утримання театру і карантинного маркітантства», оскільки «подібна неустойка з боку утримувача театру … повторюється вже не вперше» [4; арк. 338–338 зв.]. І хоча в наступному сезоні антреприза залишилася в руках родини Андросових, це коштувало наступному антрепренеру В. Андросову нових позик і непомірних витрат, невідшкодованість яких наблизила італійську оперу до краху з початком Кримської війни.

Висновки. Отже, діяльність італійської оперної трупи в Одесі 1851/1852 років мала широкий резонанс у театральних колах Російської імперії та Італійських держав. Завдяки сучасному і збалансованому репертуару, безсумнівним вокальним і непоганим драматичним чеснотам головних виконавців трупи, їхній професійній взаємодії між собою, з хором та оркестром, одеська опера, як свідчать публікації в італійській пресі, стала однією з найкращих і, водночас, найдорожчих закордонних антреприз, які фінансувалися з комунальних бюджетів. Надії недосвідчених імпресаріо на великі прибутки від італійських оперних вистав, на жаль, не справдилися: ні щорічна дотація від міста, ні монопольний дохід антрепренера від маркітантства в портовому карантині, ні позики у приватних осіб не змогли компенсувати великий дефіцит платежів, який окреслився в театрі в другій половині театрального року і загрожував банкрутством антрепризи та втратою позитивного іміджу одеських імпресаріо в середовищі представників професійної гільдії оперних співаків, а також власників італійських театральних агенцій.

Список використаної літератури

1. ***Варварцев М.*** Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.) : іст.-біогр. дослідж. (слов.) / М. М. Варварцев ; Нац. акад. наук України, Ін-т історії України, Італ. ін-т культури в Києві. – Київ : [б. в.], 2000. – 324 с.
2. ***Витте Н. А.*** Краткая историческая записка о положении театрального дела в Одессе с начала постройки сгоревшего театра, т. е. с 1808 г. / Н. А. Витте. – Одесса : Тип. А. Шульце, 1886. – 27 с.
3. ***Голота В. В.*** Театральная Одесса / В. В. Голота. – Киев : Мистецтво, 1990. – 248 с.
4. ***Державний архів Одеської області.*** – Ф. 4. – Оп. 1. – Спр. 1752 [Про укладення з купцем Семеном Андросовим контракту на утримання театру і маркітантства в карантині строком з 4.03.1850 р. на шість років, а також про продовження цього контракту сином Андросова Василем і купцем Карутом, ч. 1, 1849–1854 рр.].
5. ***Дм. П-но.*** Опера Пачини «Сафо» на одесской сцене / Дм. П-но // Одесский вестник. – 1851. – № 90 (14 нояб.).
6. ***К.К. [Константин Картамышев].*** Заметки и вести / К.К. // Одесский вестник. – 1851. – № 62 (8 авг.).
7. ***К.К. [Константин Картамышев].*** Заметки и вести / К.К. // Одесский вестник. – 1851. – № 48 (20 июня).
8. ***К.К. [Константин Картамышев].*** Одесские вести / К.К. // Одесский вестник. – 1852. – № 2 (5 янв.).
9. ***Остроухова Н. В.*** Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Кн. первая. 1804–1873 / Н. В. Остроухова. – Одесса : Астропринт, 2013. – 392 с.
10. ***П. Б.*** Новости театральные. Севильский цирюльник / П.Б. // Одесский вестник. – 1851. – № 71 (8 сент.).

11. ***Т. Ч.*** Одесский театр. Эрнани, Лючия, Леонора, Линда, Лукреция / Т. Ч. // Одесский вестник. – 1851. – № 69 (1 сент.).
12. ***A. C.*** Odessa / A. C. // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 38 (15 luglio).
13. ***Agenzie teatrali*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 54. – № 1359 (2 gennaio).
14. ***Agenzie teatrali*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 54. – № 1360 (9 gennaio).
15. ***Apertura della stagione di Odessa*** // Gazzetta dei teatri. – 1851. – № 27 (21 maggio).
16. ***D. B. R.*** Odessa, 18 febbraio / D. B. R. // L'Italia musicale. – 1851. – № 15 (20 marzo).
17. ***F. M.*** Odessa, 13 luglio 1851 / F. M. // L'Osservatorio. – 1851. – № 37 (9 agosto).
18. ***G. B.*** Corrispondenza / G. B. // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 55. – № 1383 (21 giugno).
19. ***K. Z.*** [Костянтин Зеленецький] Odessa / K. Z. // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 51 (20 settembre).
20. ***Miscellanea*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 54. – № 1363 (30 gennaio).
21. ***Miscellanea*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 55. – № 1381 (5 giugno).
22. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 30 (6 giugno).
23. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 37 (10 luglio).
24. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 46 (25 agosto).
25. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 47 (31 agosto).
26. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 42 (24 maggio).
27. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 49 (18 giugno).
28. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 57 (16 luglio).
29. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 70 30 agosto).
30. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 81 (8 ottobre).
31. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 14 (17 maggio).
32. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 16 (24 maggio).
33. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 24 (21 giugno).
34. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 39 (15 maggio).
35. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 40 (19 maggio).
36. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 48 (16 giugno).
37. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 53 (3 luglio).
38. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 56 (14 luglio).
39. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 60 (28 luglio).
40. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 69 (28 agosto).
41. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 70 (1 settembre).
42. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 73 (11 settembre).
43. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 83 (16 ottobre).
44. ***Odessa*** // La Fama. – 1852. – № 30 (12 aprile).
45. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1852. – № 85 (31 gennaio).
46. ***Odessa 26 aprile*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 13 (14 maggio).
47. ***Odessa.*** Saffo.– Buondelmonte. – Ventaglio // Gazzetta dei teatri. – 1852. – № 19 (6 aprile).
48. ***Odessa.*** Teatro Imperiale // La Fama. – 1851. – № 44 (2 giugno).
49. ***Recenti scritture*** // La Fama. – 1850. – № 102 (30 dicembre).
50. ***Scritture*** // Gazzetta dei teatri. – 1851. – № 2 (10 gennaio).
51. ***Scritture*** // Gazzetta dei teatri. – 1851. – № 7 (5 febbraio).
52. ***Scritture effettuate dall'agenzia del Maestro Luigi Ronzi e Comp.*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 17 (28 maggio).
53. ***Scritture recenti.*** Odessa // L'Italia musicale. – 1851. – № 26 (29 marzo).
54. ***Varietà teatrali*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 55, № 1370 (20 marzo).
55. ***X.*** Le sorelle Brambilla / X. // Gazzetta dei teatri. – 1852. – № 20 (10 aprile).

References

1. ***Varvarcev M.*** Italijci v kul`turnomu prostori Ukrayiny` (kinecz` XVIII – 20-ti rr. XX st.) : ist.-biogr. doslidzh. (slov.) / M.M. Varvarcev; Nacz. akad. nauk Ukrayiny`, In-t istoriyi Ukrayiny`, Ital. in-t kul`tury` v Ky`yevi. – Kyyiv : [b.v.], 2000. – 324 c.
2. ***Vitte N. A.*** Kratkaya istoricheskaya zapiska o polozhenii teatralnogo dela v Odesse s nachala postroyki sgorevshego teatra, t. e. s 1808 goda / N. A. Vitte. – Odessa : Tip. A. Shultse, 1886. – 27 s.
3. ***Golota V. V.*** Teatralnaya Odessa / V. V. Golota. – Kiev : Mistetstvo, 1990. – 248 s.
4. ***Derzhavny`j arxiv Odes`koyi oblasti.*** – F. 4. – Op .1. – Spr. 1752 [Pro ukladennya z kupcem Semenom Androsovy`m kontraktu na utry`mannya teatru i markitantstva v karanty`ni strokom z 4.03.1850 r. na shist` rokiv, a takozh pro prodovzhennya cz`ogo kontraktu sy`nom Androsova Vasy`lem i kupcem Karutom, ch.1., 1849–1854 rr.].
5. ***Dm. P-no.*** Opera Pachini «Safo» na odesskoy stsene / Dm. P-no // Odesskiy vestnik. – 1851. – № 90 (14 noyabrya).
6. ***K. K.*** [Konstantin Kartamyishev]. Zametki i vesti / K. K. // Odesskiy vestnik. – 1851. – № 62 (8 avgusta).
7. ***K. K.*** [Konstantin Kartamyishev]. Zametki i vesti / K. K. // Odesskiy vestnik. – 1851. – № 48 (20 iyunya).
8. ***K. K.*** [Konstantin Kartamyishev]. Odesskie vesti / K. K. // Odesskiy vestnik. – 1852. – № 2 (5 yanvarya).

9. ***Ostrouhova N. V.*** Odesskiy opernyiy teatr v istoricheskom prostranstve i vremeni. Kniga pervaya. 1804–1873 / N. V. Ostrouhova. – Odessa: Astroprint, 2013. – 392 s.
10. ***P. B.*** Novosti teatralnyie. Sevilskiy tsiryulnik / P. B. // Odesskiy vestnik. – 1851. – № 71 (8 sentyabrya).
11. ***T. Ch.*** Odesskiy teatr. Ernani, Lyuchiya, Leonora, Linda, Lukretsiya / T. Ch. // Odesskiy vestnik. – 1851. – № 69 (1 sentyabrya).
12. ***A. C.*** Odessa / A. C. // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 38 (15 luglio).
13. ***Agenzie teatrali*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 54. – № 1359 (2 gennaio).
14. ***Agenzie teatrali*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 54. – № 1360 (9 gennaio).
15. ***Apertura della stagione di Odessa*** // Gazzetta dei teatri. – 1851. – № 27 (21 maggio).
16. ***D. B. R.*** Odessa, 18 febbraio / D. B. R. // L'Italia musicale. – 1851. – № 15 (20 marzo).
17. ***F. M.*** Odessa, 13 luglio 1851 / F. M. // L'Osservatorio. – 1851. – № 37 (9 agosto).
18. ***G. B.*** Corrispondenza / G.B. // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 55. – № 1383 (21 giugno).
19. ***K. Z.*** [Kostyantyn Zelenets'kyi] Odessa / K.Z. // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 51 (20 settembre).
20. ***Miscellanea*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 54. – № 1363 (30 gennaio).
21. ***Miscellanea*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T. 55. – № 1381 (5 giugno).
22. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 30 (6 giugno).
23. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 37 (10 luglio).
24. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 46 (25 agosto).
25. ***Odessa*** // Gazzetta dei Teatri. – 1851. – № 47 (31 agosto).
26. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 42 (24 maggio).
27. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 49 (18 giugno).
28. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 57 (16 luglio).
29. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 70 (30 agosto).
30. ***Odessa*** // L'Italia musicale. – 1851. – № 81 (8 ottobre).
31. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 14 (17 maggio).
32. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 16 (24 maggio).
33. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 24 (21 giugno).
34. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 39 (15 maggio).
35. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 40 (19 maggio).
36. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 48 (16 giugno).
37. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 53 (3 luglio).
38. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 56 (14 luglio).
39. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 60 (28 luglio0.
40. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 69 (28 agosto).
41. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 70 (1 settembre).
42. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 73 (11 settembre).
43. ***Odessa*** // La Fama. – 1851. – № 83 (16 ottobre).
44. ***Odessa*** // La Fama. – 1852. – № 30 (12 aprile).
45. ***Odessa*** // L'Osservatorio. – 1852. – № 85 (31 gennaio).
46. ***Odessa 26 aprile*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 13 (14 maggio).
47. ***Odessa.*** Saffo. – Buondelmonte. – Ventaglio // Gazzetta dei teatri. – 1852. – №19 (6 aprile).
48. ***Odessa.*** Teatro Imperiale // La Fama. – 1851. – № 44 (2 giugno).
49. ***Recenti scritture*** // La Fama. – 1850. – № 102 (30 dicembre).
50. ***Scritture*** // Gazzetta dei teatri. – 1851. – № 2 (10 gennaio).
51. ***Scritture*** // Gazzetta dei teatri. – 1851. – № 7 (5 febbraio).
52. ***Scritture effettuate dall'agenzia del Maestro Luigi Ronzi e Comp.*** // L'Osservatorio. – 1851. – № 17 (28 maggio).
53. ***Scritture recenti.*** Odessa // L'Italia musicale. – 1851. – № 26 (29 marzo).
54. ***Varietà teatrali*** // Teatri, arti e letteratura. – 1851. – T .55. – № 1370 (20 marzo).
55. ***X.*** Le sorelle Brambilla / X. // Gazzetta dei teatri. – 1852. – № 20 (10 aprile).

«GOLDEN AGE» OF THE ITALIAN OPERA IN ODESA: ANDROV'S FAMILY ENTREPRISE IN THE SEASON OF 1851–1852

Batsak Kostyantyn, PhD in History, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University

The history of one of the most successful seasons of the Italian opera enterprise during 1850-1854 in the Odessa theatre from the stage of the troupe formation in Italy to the final beneficiary performances of the leading artistes is investigated. The particular attention is paid to the study of the repertoire in its connection with the specifics of the vocal and dramatic soloists' talents, the identification of the theatrical audience behavior patterns and forms of artistes' communication with Italian opera admirers, as well as to clarifying the circumstances of the present enterprise financial problems.

Key words: Italian opera, Odesa theatre, theatre audience, opera repertoire, Androsov's family enterprise.

UDC 782:477+450 «18»

«GOLDEN AGE» OF THE ITALIAN OPERA IN ODESA: ANDROV'S FAMILY ENTREPRISE IN THE SEASON OF 1851–1852

Batsak Kostyantyn, PhD in History, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University

The aim of this paper is to investigate the peculiarities of the Odesa Italian opera vocal and scenic activities in the context of the Odesa theatre organizational, creative and socio-cultural relations in the middle of the nineteenth century.

Research methodology involves the use of the semiotic method, mosaic reconstructions and a cross-disciplinary research that allow us to study a musical theatre as a holistic social and cultural space.

Results. Due to the contemporary and balanced repertoire, the vocal and dramatic talents of the main performers of the troupe, the skillful interaction of the soloists with each other, with the choir and the orchestra, the Odesa opera became one of the best and, at the same time, the most expensive foreign Italian entrees to be financed from communal budgets. Unfortunately, the expectations of the inexperienced impresario for the great wealth of Italian opera performances have not come true: neither the annual subsidy from the city, nor the monopoly profits of the entrepreneur from marquidity in the port quarantine, nor loans from private individuals could compensate for the large deficit of payments, which was outlined in the theatre in the second half of the theatrical year and threatened to enterprise bankrupt and the loss of a positive image of the Odesa impresario among the representatives of the professional guild of opera singers, as well as owners of the Italian theatrical agencies.

The novelty of the present article is that, due to the attraction of new documentary sources, the history of the scenic performances of the Italian artists in operatic repertoire of Androsov's family enterprise of the second theatrical year was elaborated, the impresario's economic trouble causes were detected, the sources of the formation of this opera troupe were first investigated as well as the social and communicative models of the artists' and viewers' mutual interactions.

Practical importance is that the material of this article allows us to determine the majority of the structural components of the musical and theatrical activities of the foreign Italian opera troupes, their interaction and specificity.

Key words: Italian opera, Odesa theatre, theatre audience, opera repertoire, Androsov's family enterprise.

Надійшла до редакції 30.11.2017 р.

УДК 75.04 (=161.2)(477) «1900/1905» Розвадовський

УКРАЇНСЬКІ МОТИВИ У ТВОРАХ В. РОЗВАДОВСЬКОГО 1900-1905 РОКІВ

Белічко Наталія Юріївна, кандидат мистецтвознавства, доцент**,**
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, м. Київ
belichkon@gmail.com

Наведено огляд публікацій, у яких увага приділена організаційно-виставковій та педагогічній діяльності В. Розвадовського. Розглянуто становлення його творчої особистості як художника. Описано пейзажі початкового періоду творчості, присвячені українським мотивам. Проаналізовано пейзажі на шевченківську тему з фондів Національного музею Т. Шевченка у Києві, а також портретні зображення Кобзаря. Висвітлено співпрацю з видатним художником І. Рєпіним в організації пересувних народних виставок. Наголошено на літературно-просвітницькій діяльності В. Розвадовського. Виявлено звернення митця до відображення українських мотивів у петербурзький період творчості як прояв національної свідомості, що в подальшому отримало продовження в його культурно-мистецькій діяльності.

Ключові слова: пейзажний жанр, Т. Шевченко, національні мотиви, мистецьке просвітництво, художньо-культурна діяльність.

Постановка проблеми. Ім'я українського художника В'ячеслава Розвадовського тривалий час перебувало у забутті. Хоча все своє життя він присвятив служінню мистецтву, створюючи живописні полотна, викладаючи в художній школі Кам'янця-Подільського, а згодом у Ташкентському Алексеєвському комерційному училищі. Він був організатором пересувних народних виставок картин, утіливши ідею передвижництва та мистецького просвітництва для найнижчих соціальних верств населення в Україні. Після переїзду до Середньої Азії, продовжував свою активну художньо-культурну діяльність, опікуючись народно-кустарним виробництвом майстрів Узбекистану.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Перша хвиля зацікавленності діяльністю В. Розвадовського припадає на 1960–1970-ті роки. Статті О. Вахрамеєва, О. Коваленко, М. Рябого мають оглядовий характер життя і діяльності художника [1, 5, 14]. У дослідженнях останнього десятиліття увагу приділено популяризаторській роботі митця. В статтях М. Двилюк, Л. Овчаренко,

© Белічко Н. Ю., 2017

О. Прищепи найбільше уваги надано саме організації пересувних народних виставок картин. У статті М. Двилюк розглядається виставкова діяльність В. Розвадовського в Україні, Петербурзі, Ташкенті. Згадуються окремі картини, створені на теренах цих країн [3]. Л. Овчаренко розглядає виставкову діяльність В. Розвадовського, наводить статистичні дані про відвідування та маршрути пересування виставок, цитує відгуки про них у тогочасній пресі, наголошує на впливі його діяльності на створення керамічного відділення [5]. О. Прищепа розглядає організацію народних виставок на Правобережній Україні з точки зору формування культурного міського середовища [9]. Викладацька діяльність митця згадувалась у дослідженнях В. Вдовенко, А. Паравійчука, А. Шулика [2, 8, 17]. Цікаві й маловідомі факти, що стосуються життя і творчості митця, представлено в особовій справі В. Розвадовського з Центального державного архіву-музею літератури і мистецтва в Києві, що містить оригінальні прижиттєві документи та фотографії, а також матеріали, сформовані та передані дочкою художника Т. Розвадовською [4, 7, 10, 13, 15, 16].

Мета статті – охарактеризувати період становлення митця та окреслити його досягнення в галузі живопису.

Виклад основного матеріалу дослідження. В'ячеслав Розвадовський є визначною особистістю в українській культурі першої пол. ХХ ст. Художник за покликанням, він розпочинав свою професійну кар'єру звично для художньо обдарованої молоді російської імперії – закінчив Імператорську Петербурзьку Академію мистецтв, отримавши звання художника в 1900 р.

Навчанню в Академії передувало здобуття освіти в Одеській рисувальній школі, де успіхи В. Розвадовського були відмічені нагородами. Зокрема, у 1893 р. від Товариства вишуканих мистецтв він отримав Малу бронзову медаль «за особливі успіхи, виявлені у минулому навчальному році за рисунок із гіпсової голови» [16; арк. 2]. Того ж року нагороджений Великою Бронзовою медалью за «живопис із мертвої натури» [15; арк. 1].

Цікавим фактом петербурзького періоду є одночасне з академічним навчання на педагогічних курсах, що засвідчує широту зацікавлень митця, бажання В. Розвадовського займатися не лише творчою роботою, а й викладацькою діяльністю. Така наполегливість у навчанні й розуміння свого покликання ще в юнацькі роки свідчить про цілеспрямованість його непересічної натури. У «Свідоцтві» за № 808 від 6 березня 1902 р. зазначено: «Дано сіє від Імператорської Академії Мистецтв художнику В'ячеславу Костянтиновичу Розвадовському в тому, що він протягом 1899 й 1900 навчальних років був слухачем запроваджених при Академії Педагогічних Курсів, брав участь у всіх належних практичних завданнях, у т.ч. давав пробні уроки... витримав призначений іспит у методиці малювання. ...видано... свідоцтво... на право викладати малювання в середніх навчальних закладах» [7; арк. 6]. Можна припустити, що вже тоді В. Розвадовський мав на меті створення художньої школи для талановитих дітей, яку він утілив у життя, створивши рисувальні класи в Кам'янець-Подільському у 1905 р. [9].

Закінчив В. Розвадовський Імператорську Петербурзьку Академію мистецтв у 1900 р. дипломними творами «На Україні» (полотно, олія, 250х430) та «Жнива» (полотно, олія, 182х255). Проте, на весняній виставці 1902 р. за вимогою академічного керівництва перша картина експонувалась під назвою «Рідний край» (цей твір відомий ще під назвою «Над Дніпром»). Після переїзду митця до Ташкенту, на його прохання, вона була передана Туркестанському музею під своєю першою назвою «На Україні». В. Розвадовський виставляв її на ташкентських виставках у 1915 та 1940 рр.

У редакційній статті «Правда Востока» розповідалось про персональну виставку В. Розвадовського 1940 р., присвячену 40-річній діяльності «одного з організаторів Художньо-промислового комбіната в Ташкенті й знавця узбекського народного мистецтва... Привертало увагу велике полотно «На Україні», виконане майстерно, з великим настроєм. Дуже цікаві також старі зарисовки художника «Гуцул», «Молдованин» та ін.» [10; арк. 3]. Після експозиції картину з невідомих причин було віддано на зберігання до Ташкентського військового училища, звідки вона таємничо зникла в повоєнний час (приблизно в 1946 р.). Тому уявлення про картину дає лише фото, що збереглося: «Зображено крутий берег Дніпра, що поріс травою. На кручі біля тина стоїть дівчина-українка, біля неї сидить старий-лірник. За ними дерева з могутньою кроною, між якими видніється верхівка колокольні. Під кручею справа – відкриваються дніпровські далі, що зливаються з небом. Це «Михайлова гора» в Каневі, де жив й творив Т. Шевченко» [13; арк. 6–7]. До цього мотиву В. Розвадовський буде повертатись неодноразово.

Схожа доля склалась й в іншого пейзажу на українську тематику, який експонувався в залах Академії мистецтв у 1900 р. Картину «Жнива» було вивезено до Німеччини в 1944 р. із Кам'янець-Подільського музею. Проте збереглась кольорова репродукція цього пейзажа, що дає уявлення про оригінал.

Багато творів В. Розвадовського не збереглося або про їх місцезнаходження не відомо. Деякі роботи відтворені у репродукціях ще за життя художника. Так, під літографією з картини «Тарасова могила» є підпис: «З картини В. Розвадовського. виданє «народной вистави картин» 1905 р.». Літографія наклеєна на аркуш паперу, на якому надруковано «Заповіт» Кобзаря. В пейзажі зображено дніпровські далі на заході сонця. З високої точки зору розкривається широка далечінь, де на кручі над річкою видніється маленька хата та хрест на могилі. Зображення з текстом органічно складають єдине ціле, справляють сильне емоційне враження, формують відповідні думки і почуття. Саме в такому вигляді графічний аркуш експонувався на пересувних народних виставках, що засвідчує національно свідому позицію митця. До того ж, виставки супроводжувались просвітницькою діяльністю В. Розвадовського та його коллег, яка втілювалась у поясненнях до експонованих картин, розповідях про художників при безпосередньому спілкуванні з глядачами. На останній сторінці каталогів до виставок надруковано звернення: «Брати-селяни, не соромтесь питати художника, який супроводжує виставку, як дивитись картини; що написано; імена художників, які писали картини; яке призначення має картина. На всі питання, що стосуються виставки і картин, кожний по мірі можливості, отримає пояснення» [4; арк. 11]. А також у каталогах виставок 1904–1905 рр. під окремими картинами історичного жанру наводились пояснення сюжетів із давньоруської історії. Просвітництво серед народних мас викликало підозру в місцевої влади, художника звинуватили в революційній пропаганді серед селян, що призвело до заборони проведення народних виставок картин. Останні дві виставки 1906–1907 рр. відбулись лише в Кам'янець-Подільському. А в 1908 р. В. Розвадовський був змушений залишити місто, переїхати до Галичини, що перебувала у складі Австро-Угорщини.

Мотив «Тарасова могила» на початку 1900-х років неодноразово втілювався у пейзажах В. Розвадовського. Зокрема, дві роботи зберігаються в київському Національному музеї Т. Шевченка.

У картині «Вид на Дніпро і могилу Шевченка» (картон, олія, 32х74) композиція і колорит ідентичні до уже згадуваної літографії. Єдиною відмінністю є те, що митець прикрашає схили кручі білими, чорними, помаранчевими квітами, за рахунок чого пом'якшує контраст між затемненим першим планом і висвітленим другим. Деталі першого плану подано досить узагальнено, в єдиному зелено-коричневому колориті. В той час, як у зображенні дніпровських далей та неба на заході сонця художник розробляє тонке нюансування сірих, блакитних, фіолетових, рожевих кольорів, підкреслюючи таким прийомом глибину неосяжного простору.

Цю роботу В. Розвадовського відібрано на Ювілейну виставку Т. Шевченка в Києві у 1939 р. В інвентарній книзі виставки за 1938 р. вона значиться під номером ЮШ–2748. Але в каталозі-путівнику «Республіканська ювілейна Шевченківська виставка», що вийшов друком у 1941 р., цей твір художника не зазначений [12]. Чи сталася помилка в каталозі, чи картина за якихось причин не потрапила на виставку – невідомо.

У другому творі зі збірки музею «Могила Т. Шевченка в Каневі» (1903. Полотно, олія. 23,2х33,2) художник демонструє інший підхід. Зображає могилу Т. Шевченка при денному освітленні, з близької точки зору, піднімаючи лінію горизонту, за рахунок чого вона споглядається на тлі сірого з білими хмаринами неба. Робота невелика за розміром, позіціонується як підготовчий етюд. Проте можна стверджувати, що академічний вишкіл сприяв відточеності виконання й завершеності у вирішенні поставлених завдань навіть у підготовчих роботах митця.

Роботі притаманний вишуканий колорит – відтінки зеленого гармонійно поєднано з різноманітними тонами фіолетового. Охристі кольори в зображенні могильного пагорбу узгоджено співіснують із лиловим хрестом та тлі біло-блакитного неба. Насип відтінюють силуети темно-зелених кущів перед ним. Справа звивається стежина, прописана у блідо-фіолетових та світло-коричневих кольорах. Композиційна побудова вписується в академічний трикутник, що проходить через хрест та кущі. Проте художник порушує врівноважену статику, вводячи незначну динаміку руху в зображенні стежки, а також в асиметрії кольорових співвідношень, що надає картині життєвості реального враження.

У 1907 р. В. Розвадовський створив портрет Кобзаря. В особистості великого поета художник підкреслив зосередженість, силу характера і в той же час наголосив його людяність та скромність. Портрет було відтворено на керамічній тарілці шляхом обпалювання. Саме того року при художніх класах Кам'янця-Подільського створено керамічне відділення, на якому діти навчалися виготовляти різноманітні керамічні вироби [1]. Оскільки ця таріль зберігалася в художній школі, можна припустити, що це був один із витворів керамічного відділення школи В. Розвадовського.

Художник багато сил доклав для створення та встановлення пам'ятника Т. Шевченкові у Києві, всіма можливими засобами збирав на це кошти. Зокрема, тісно спілкуючись із І. Рєпіним, отримав від

нього акварельний малюнок «Прометей» для виставки в Кам'янець-Подільському з дозволом репродукувати його на листівках для продажу. В листі до І. Рєпіна він писав: «Прометей отримали і наша «громада» надсилає Вам «велику подяку». «Прометей» справляє сильне враження і, чого я не дуже чекав від нашої провінції, дуже подобається» [11; 29].

Життєвий та творчий шлях В. Розвадовського засвідчує його різноманітні таланти. Наприкінці каталогу «Опис картин народной вистави» за 1905 р. надруковано оповідь «Маляр». З огляду на виклад ідей можна припустити авторство самого В. Розвадовського. В ній йде мова про художника, який подорожуючи українськими селами малює з натури селян, одночасно розповідаючи їм про творчість видатних митців – І. Рєпіна, В. Верещагіна, А. Куїнджі. Починається й закінчується розповідь описом пейзажу – майстер живопису виступає й майстром слова: «Ласкаве сонце привітно усміхалося з ясного неба. Воно ж своїм промінням зігріє, усмішкою нудьгу й злість у серці розгоне і душу змучену приголубе. ...Зелена травинка тягнеться до нього з землі, пташки співом стрічають його. ...Сонце, зовсім сонне ховалося за виднокруг, стрілами розсипаючи прощальне проміння» [4; арк. 7; арк. 13 зв.]. Просвітницько-демократичні ідеї оповіді автор поєднує з художнім сприйняттям оточуючого світу.

Висновки. В. Розвадовський відіграв значну роль на ниві популяризації української культури та мистецтва своєю творчістю. Його звернення до національної тематики в пейзажному жанрі демонструє людину з високою національною гідністю. Навчання в Петербурзі та проживання в столиці Російської імперії не змінили його особистісної сутності. Він отримав академічні навички, опанував професійну майстерність, що наочно демонструють твори цього періоду. Проте тематичне спрямування його робіт мало яскраво виражений національний характер – у пейзажах, побутовому жанрі, відтворенні характерних етнографічних типажів. Українська тематика була провідною в його творчості петербурзького періоду. Зацікавленість українською культурою, народним мистецтвом, можливо, спонукали його до переїзду до Кам'янця-Подільського. Художник не замикався тільки на власній творчості, хоча й цього було б достатньо для ствердження української національної ідентифікації в імперській Росії. Проведення виставок, викладацька робота в художніх класах були спрямовані на ознайомлення та залучення до мистецьких досягнень саме народних, селянських верств населення.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні просвітницької та педагогічної діяльності митця та більш докладному аналізі його мистецької спадщини, що розкриє багатогранну особистість В. Розвадовського як талановитого художника та видатного організатора культурно-мистецьких заходів.

Список використаної літератури

1. ***Вахрамєєв О.*** Сіяч прекрасного і доброго / О. Вахромеєв // Образотворче мистецтво. – 1971. – № 5. – С. 28–29.
2. ***Вдовенко В. М.*** Творчість та педагогічна діяльність В. К. Розвадовського у Кам'янці-Подільському як поштовх для розвитку таланту молодих художників / В. М. Вдовенко // Мистецька спадщина Поділля у контексті полікультурного європейського простору : зб. наук. пр. за результатами Міжнар. наук.-практ. семінару. – Кам'янець-Поділ. : КПНУ ім. І. Огієнка, 2010. – С. 35–39.
3. ***Двилюк М.*** Популяризатор українського мистецтва: присвяч. 140-й річниці від дня народж. В. Розвадовського / М. Двилюк // Галичина. – 2015. – 3 жовт.
4. ***Каталог виставки картин для Подолії з обкладинкою Розвадовського В.К. та його рукописними правками. 1905*** // Центр. Держ. архів-музей літ. і мистецтва (ЦДАЛМ). – Ф. 632. – Оп. 1. – Спр. 3. – Арк. 11.
5. ***Коваленко О. М.*** Перші народні пересувні виставки В.К. Розвадовського на Україні. 1904–1906 рр. / О. М. Коваленко // Укр. іст. журн. – 1968. – № 10. – С. 105–112.
6. ***Овчаренко Л.*** Народні виставки картин В'ячеслава Розвадовського (1904-1906) / Л. Овчаренко // Етнічна історія народів Європи. – 2014. – Вип. 43. – С. 52–59.
7. ***Свідоцтво про закінчення педагогічних курсів при Академії мистецтв*** // ЦДАЛМ. – Ф. 632. – Оп. 1. – Спр. 10. – Арк. 6.
8. ***Паравійчук А. Г.*** Кам'янець-Подільська художньо-промислова школа / А. Г. Паравійчук // Нар. творчість та етнографія. – 1984. – № 1. – С. 85–86.
9. ***Прищепа О. П.*** Виставкова й просвітницька діяльність художника В.К. Розвадовського як чинник формування міського культурного довкілля Правобережної України початку XX ст. / О. П. Прищепа // Інтелігенція і влада. – 2015. – Вип. 33. – С. 220–237.
10. ***Редакційні статті.*** Вирізки з газети «Правда Востока». 1935–1940 // ЦДАЛМ. – Ф. 632. – Оп. 1. – Спр. 26. – Арк. 3.
11. ***Репин и Украина.*** Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину 1896–1927. – Киев : Изд-во Акад. наук Укр. ССР, 1962. – 211 с.

12. ***Республіканська ювілейна Шевченківська виставка.*** Каталог-путівник. – Київ, 1941. – 152 с.

13. ***Розвадовська Т.В.*** «Произведения художника Розвадовского Вячеслава Константиновича». Огляд. 1982 // ЦДАЛМ. – Ф. 632. – Оп. 1. – Спр. 34. – Арк. 74.

14. ***Рябий М.*** Дещо про Вячеслава Розвадовського / М. Рябий // Нар. творчість та етнографія. – 1972. – № 4. – С. 104–105.

15. ***Свідоцтво про нагородження Великою Бронзовою медаллю за успіхи з живопису*** // ЦДАЛМ. – Ф. 632. – Оп. 1. – Спр. 11. – Арк. 2.

16. ***Свідоцтво про нагородження Малою Бронзовою медаллю за успіхи в рисунку*** // ЦДАЛМ. – Ф. 632. – Оп. 1. – Спр. 11. – Арк. 2.

17. ***Шулик А. Г.*** Художньо-педагогічна діяльність митців-графіків Кам'янеччини у XX ст. / А. Г. Шулик // Візуальні мистецтва. Серія «Мистецтвознавство» : наук. зап. – 2011. – № 2. – С. 187–192.

References

1. ***Vaxramyeyev O.*** Siyach prekrasnogo i dobrogo / O. Vaxramyeyev // Obrazotvorche mystecztvo. – 1971. – № 5. – S. 28–29.

2. ***Vdovenko V. M.*** Tvorchist ta pedagogichna diyalnist V.K. Rozvadovskogo u Kamyanci-Podilskomu yak poshtovx dlya rozvytku talantu molodyh xudozhnykiv / V. M. Vdovenko // Mysteczka spadshhyna Podillya u konteksti polikulturnogo yevropejskogo prostoru : zb. nauk. pr. za rezultatamy Mizhnar. nauk.-prakt. seminaru. – Kamyanec-Podilskii : KPNU im. I. Ogiyenka, 2010. – S. 35–39.

3. ***Dvylyuk M.*** Populyaryzator ukrayinskogo mystecztva: prysvyach 140-j richnyci vid dnya narodzh. Vyacheslava Rozvadovskogo / M. Dvylyuk // Galychyna. – 2015. – 3 october.

4. ***Katalog vystavky kartyn dlya Podoliyi z obkladynkoyu Rozvadovskogo V.K. ta jogo rukopysnymy pravkamy. 1905*** // Centralnyj derzhavnyj arxiv-muzej literatury i mystecztva (CzDALM). – F. 632. – Op. 1. – Spr. 3. – Ark. 11.

5. ***Kovalenko O.M.*** Pershi narodni peresuvni vystavky V. K. Rozvadovskogo na Ukrayini. 1904-1906 rr. / O. M. Kovalenko // Ukr. ist. zhurn. – 1968. – № 10. – S. 105–112.

6. ***Ovcharenko L.*** Narodni vystavky kartyn Vyacheslava Rozvadovskogo (1904–1906) / L. Ovcharenko // Etnichna istoriya narodiv Yevropy. – 2014. – № 43. – S. 52–59.

7. ***Svidocztvo pro zakinchennya pedagogichnyx kursiv pry Akademiyi mystecztv*** // CzDALM. – F. 632. – Op. 1. – Spr. 10. – Ark. 6.

8. ***Paravijchuk A. G.*** Kamyanecz-Podilska xudozhno-promyslova shkola / A. G. Paravijchuk // Narodna tvorchist ta etnografia. – 1984. – № 1. – S. 85–86.

9. ***Pryshhepa O. P.*** Vystavkova i prosvitnyczka diyalnist hudozhnyka V. K. Rozvadovskogo yak chynnyk formuvannya miskogo kulturnogo dovkillya Pravoberezhnoyi Ukrayiny na pochatku XX st. / O. P. Pryshhepa // Inteligenciya i vlada. – 2015. – № 33. – S. 220–237.

10. ***Redakcijni statti.*** Vyrizky z gazety «Pravda Vostoka». 1935–1940 // CzDALM. – F. 632. – Op. 1. – Spr. 26. – Ark. 3.

11. ***Repyn i Ukrayna.*** Pysma deyatelej ukraynskoj kulturu y iskusstva k Repynu. 1896–1927. – Kyiv : Akad. nauk Ukr. SSR, 1962. – 211 s.

12. ***Respublikanska yuvilejna Shevchenkivska vystavka.*** Katalog-putivnyk. – Kyiv, 1941. – 152 s.

13. ***Rozvadovska T.V.*** «Proyzvedenya xudozhnyka Rozvadovskogo Vyacheslava Konstantynovycha». Oglyad. 1982 // CzDALM. – F. 632. – Op. 1. – Spr. 34. – Ark. 74.

14. ***Ryabyj M.*** Deshho pro Vyacheslava Rozvadovskogo / M. Ryabyj // Narodna tvorchist ta etnografia. – 1972. – № 4. – S. 104–105.

15. ***Svidocztvo pro nagorodzhennya velykoyu bronzovoyu medalyamy za uspixy z zhyvopysu*** // CzDALM. – F. 632. – Op. 1. – Spr. 11. – Ark. 2.

16. ***Svidocztvo pro nagorodzhennya maloyu bronzovoyu medalyamy za uspixy z malyunku*** // Tam samo. – Ark. 2.

17. ***Shulyk A.G.*** Xudozhno-pedagogichna diyalnist mytciv-grafikiv Kamyanechchyny u XX st. / A.G. Shulyk // Vizual`ni mystecztva. Seriya «Mystecztvoznavstvo» : nauk. zap. – 2011. – № 2. – S. 187–192.

THE UKRAINIAN MOTIVES IN THE V. ROZVADOVSKY' S OEUVRE IN 1900-1905

Belichko Natalia, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
National Academy of Visual Arts and Architecture, Kyiv

The review of publications about the organizational-exhibition and pedagogical activity of V. Rozvadovsky is given. The formation of his creative personality as an artist is considered. The article describes the landscapes of the initial oeuvre period, in particular, dedicated to the Ukrainian motifs. The landscapes on the Shevchenko theme from the collections of the National Museum of Taras Shevchenko in Kiyv, as well as portraits of the Kobzar are analyzed. The study also highlights the cooperation with an outstanding artist of the Ukrainian origin I. Repin in the organization of mobile folk exhibitions. The literary and educational activity of V. Rozvadovsky is accented. The artist's appeal to the depiction of the Ukrainian motifs in the initial, St. Petersburg period of the oeuvre as a manifestation of national self-consciousness, which later was continued in his cultural and artistic activity, is clarified.

Key words: landscape genre, T. Shevchenko, national motifs, art education, art and cultural activities.

UDC 75.04 (=161.2)(477) «1900/1905» Розвадовський

THE UKRAINIAN MOTIVES IN THE V. ROZVADOVSKY' S OEUVRE IN 1900-1905

Belichko Natalia, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
National Academy of Visual Arts and Architecture, Kyiv

The aim of the article is to describe the period of the artist's rising, to determine the genre and thematic orientation of the early period of his oeuvre, to analyze the Ukrainian motifs in his paintings, to highlight the reflection of the national consciousness of a talented artist in his work.

Research methodology. The research uses a historical-cultural, artistic-stylistic, biographical method, the methods of art-study analysis and generalization.

Results. V. Rozvadovsky has played a significant role in the popularization of the Ukrainian culture with his own oeuvre. His appeal to the national theme in the landscape genre demonstrates a person of a high national dignity. Studying at the St. Petersburg Academy of Arts helped him to get academic skills, mastered professional skills. The Ukrainian motifs were a leading theme in his works during the St. Petersburg period. His further cultural and art activities, in particular, the conduct of mobile folk exhibitions, teaching in the art classes in Kamyanets-Podilsky were aimed at familiarizing and attracting the art achievements of the peasant population in particular.

Novelty. It is the first research where the archival data concerning the period of formation of the creative personality of the artist is provided: awards for successful studies, a diploma in obtaining the right to engage in teaching work. It describes the works of the period of his academic education, presents the description of the thesis of the lost diploma. The works of V. Rozvadovsky, stored in the National Taras Shevchenko Museum in Kyiv, are analyzed. The V. Rozvadovsky's cultural and educational activities are outlined.

The practical significance. The results of these studies can be used in the further studies on the Ukrainian art in the first half of the 20th century.

Key words: landscape genre, T. Shevchenko, national motifs, art education, art and cultural activities.

Надійшла до редакції 11.11.2017 р.

УДК 783.6(477.83)

РІЗДВЯНІ ПІСНІ ЯК ДЖЕРЕЛО ХОРОВИХ ОБРОБОК УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (КІНЕЦЬ XIX – СЕРЕДИНИ XX СТОЛІТТЯ)

Шкільник Богдан Стефанович, аспірант, Дрогобицький
державний педагогічний університет ім. І. Франка, м. Дрогобич
bogdan.shkilnik@ukr.net

Здійснено аналіз сучасного стану наукових досліджень українських про хорові обробки духовних пісень. Ці твори поки що не отримали кваліфікованої оцінки українських музикознавців. Лише окремі статті повністю присвячені обробкам духовних пісень, у т.ч. й ті, що стосуються музикознавчого аналізу хорових творів на теми Різдва Христового.

Розглянуто деякі питання інтерпретації поетичних текстів різдвяних пісень, їх релігійного, виховного та соціокультурного значення. Звернено увагу на першочергові завдання щодо проблемних питань у питаннях майбутніх досліджень хорових обробок різдвяних пісень.

Ключові слова: хорові обробки, духовна пісня, композитор, «Богогласник», колядка.

Постановка проблеми. Різдвяна пісня – одне з найяскравіших надбань української духовно пісенної творчості XVII–XX ст. Виникнувши у добу Бароко під впливом західноєвропейської творчості, українська різдвяна пісня, яку приблизно з середини XIX ст. стали називати релігійною «колядкою», пройшла тривалий час свого розвитку від пісні анонімного походження до авторської (В. Матюк, О. Нижанківський, Й. Кишакевич та ін. композитори).

Важливим кроком щодо її популяризації стало те, що з кінця XIX ст. кращі музично-поетичні тексти різдвяних пісень розпочали обробляти для хорового виконавства спершу західноукраїнські композитори, а невдовзі і наддніпрянські (О. Нижанківський, В. Матюк, С. Людкевич, К. Стеценко, О. Кошиць, М. Леонтович та ін.). Утім, і сучасні українські композитори почасти звертаються до давніх пластів української різдвяної піснетворчості, зосібна А. Гнатишин, М. Скорик, Л. Дичко, Б. Фільц, Г. Гаврилець, С. Стельмащук, В. Степурко, М. Гобдич, О. Мануляк, М. Ластовецький та ін. автори.

З початку XX ст. до текстів різдвяних пісень почали виявляти наукову увагу українські літературознавці, фольклористи та музикознавці. Проте системної, цілісної наукової оцінки й до сьогодні так і не маємо, попри те, що це питання вартує монографічного та дисертаційного досліджень. І це при тому, що різдвяні пісні користуються неабияким попитом у сучасному

© Шкільник Б. С., 2017

співацькому середовищі з поміж інших духовних пісень українського народу, який їх створював упродовж століть. Ремарка про те, що пісні створені українським народом не випадкова, позаяк переважна більшість із цих текстів міцно увійшла до співацької практики українців, які вважають їх народними. Втім, це не так, бо це пісні авторського походження, здебільшого творені піснетворцями-аматорами, хоча відомо й пісні, які наприкінці XIX ст. розпочали створювати композитори.

Усе сказане свідчить про те, що цей пласт культури заслуговує на комплексну наукову оцінку, зокрема стосовно різдвяних пісень, які удостоїлися зацікавлення композиторів та створили чималу кількість їх хорових обробок, багато з яких опубліковано у різних виданнях, як спеціалізованих, тематичних, так і антологічних. У них зібрано кращі тексти духовних пісень українців на різну тематику: господську, богородичну, агіографічну, релігійно-моралізаторську тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одне з актуальних завдань сучасного історичного музикознавства полягає у тому, щоб дослідити творчий доробок українських композиторів у жанрі хорової обробки духовних пісень, зокрема різдвяних. Разом із тим зауважмо, що музично-поетичні тексти цих пісень отримали своє переосмислення не лише у хорових обробках. Їх мелодії нерідко використовувано і у творах різних музичних жанрів: від опери, симфонії до інструментальних композицій. Запроваджено таку практику ще на початку XX ст. (Д. Січинський, А. Вахнянин, В. Барвінський, Б. Вахнянин та ін.), продовжується цей процес і сьогодні.

Важливий ракурс дослідження також полягає й у тому, щоб дати цим текстам об'єктивну культурологічну оцінку. Приміром, мелітопольська дослідниця М. Антоненко з приводу їх соціокультурної значимості зазначає, що «відбувається значна секуляризація духовної пісенності. Духовна пісня стає яскравою складовою історико-культурного розвитку України періоду державної незалежності, оскільки дарує слухачам багато з того, що не лунає під час буденного, недільного чи святкового богослужіння, але посіло значне місце в серці кожного християнина. Йдеться про оспівування євангельських та церковно-історичних подій, які покликані допомогти людині глибше замислитися над своїм життям» [1; 124]. Слушність її міркувань не викликає заперечень, але, насамперед, необхідно дослідити цей пласт культури на джерелознавчо-текстологічному та суто музикознавчому рівні, віднайти в архівах, бібліотеках та музеях невідомі хорові партитури, призабуті або заборонені у радянські часи твори для виконання. Врешті-решт необхідно усталити термінологічний апарат тощо.

З огляду на щойно висловлене зазначмо, що ці питання час від часу стають об'єктом уваги знаного музикознавця та хормейстера М. Юрченка. Вперше так звані «хорові канти» його зацікавили у контексті дослідження історії української духовної музики ще на початку 90-х рр. минулого століття [10, 105–124]. Нещодавно з'явилася його нова спеціальна стаття про жанр хорової обробки релігійного канту, в якій він ретроспективно проаналізував зазначену творчість, вказавши при цьому, що вона виникла на початку XX ст. та проіснувала трохи більше 10 років [11; 45]. Він зазначає, що «Хорові обробки релігійних кантів мають подвійну функцію. З одного боку вони є хоровими творами переважно середньої форми, і таким чином становлять елемент виконавський та композиторський. З іншого – це твори дотичні до релігійної музики й у цьому сенсі можуть бути цікавими для дослідження національних компонентів у паралітургічній музичній творчості» [11; 46].

Далі М. Юрченко акцентує увагу на тому, що значний поштовх для виникнення цього жанру дала поява збірника П. Демуцького «Ліра та її мотиви» (Київ, 1903), а також практична необхідність створення нових літургійних та паралітургійних творів українською мовою для потреб УАПЦ у 20-ті рр. XX ст. Усе це так, але дослідник доволі туманно розрізняє сутність релігійної пісні на термінологічному рівні, бо не диференціює поміж собою різдвяну одноголосу пісню та її інший фактурний виклад, прийнятий називати як кантове триголосся. Як правило – це одне і те ж. Бо, приміром, у знаменитому почаївському «Богогласнику» пісню «Дивная новина» [12; 49–50], зафіксовано одноголосо, а у кантових збірниках кін. XVII–XVIII ст. її кодифіковано у триголосій фактурі. Композитори ж у своїй творчій практиці послуговувалися здебільшого друкованими текстами, а вони практично всі одноголосі. Це ж бачимо переважно й у нотних текстах видання П. Демуцького, яке нещодавно перевидано з ґрунтовними етномузикознавчо-джерелознавчими коментарями О. Богданової [2; 9–17] та Ю. Медведика [5; 18–43].

М. Юрченко не має рації виводити появу жанру хорової обробки релігійних пісень із поч. XX ст. зважаючи на окремі хорові обробки М. Лисенка, О. Кошиця, К. Стеценка та ін. Це не так, бо, приміром, стосовно лисенківських обробок навіть не знаємо коли вони дійсно написані: на початку XX ст., чи наприкінці XIX ст. Правильно було б якби М. Юрченко виводив ґенезу жанру від кінця XIX ст., звертаючись до хорової творчості О. Нижанківського, В. Матюка, інших галицьких композиторів, а вже, відтак, вів мову про обробки М. Лисенка, О. Кошиця, К. Стеценка та багатьох ін. композиторів-наддніпрянців. Утім, попри сказане, у цьому дискусійному питанні необхідні подальші джерелознавчо-музикознавчі студії.

Мета статті полягає у тому, щоб проаналізувати вибрані хорові обробки різдвяних пісень українськими композиторами.

Виклад основного матеріалу. Як зазначалося, українські дослідники ще від другої пол. XIX ст. розпочали поступово досліджувати історію різдвяних пісень. Цей корпус текстів дуже численний, а тому ще далеко не до кінця вивчений. Вже при першому знайомстві з ним постає важливе питання, що стосується уніфікації термінологічного апарату. Однак у цій статті не прагнемо розв'язати цю проблему, торкнемося її лише побіжно.

Як відомо, термін «колядка» своїм корінням сягає глибокої давнини. Найдавніші пласти колядних текстів прийнято пов'язувати з давньою язичницькою культурою. І тільки з кінця XVI ст. в українській пізньоренесансній – ранньобароковій поезії, а невдовзі й позацерковній музичній творчості з'являються різдвяні релігійні духовні пісні, цілковито відмінні від світських (язичницьких) коляд. Тож, звідки взявся термін «колядка» достеменно й невідомо. Деякі дослідники асоціюють його з давнім римо-католицьким гімном: «Collaudemus, collaudemus Christum regem», який, ймовірно, став поштовхом для запровадження в широкий соціо-культурний обіг терміну «колядка» («collaudo», з латинської мови хвалити).

Згаданий уже дослідник української духовної піснетворчості музикознавець-медієвіст Ю. Медведик констатує факт того, що в різних наукових працях ці тексти називають то колядками, то різдвяними піснями, то духовними кантами, або різдвяними псальмами. Але «в записах українських співаників XVII–XVIII ст., як він зазначає, назва «колядка» не зустрічається у жодному з них. Цей термін з'являється в рукописній традиції XIX ст. У більшості випадків текстам пісень передувала назва: «Пісня на Рождество Христове», або «Псальма на Рождество Христово». Тому термін «колядка» найбільш прийнятий до пісень світського спрямування, тобто тих, які прийшли до нас з незапам'ятних часів» [7; 69].

Науковий інтерес до різдвяних пісень («колядок») започатковано статтею І. Франка «Наші коляди», яку він частинами публікував упродовж 1889–1890 рр. на сторінках львівського часопису «Діло» [9]. Оглядаючи тогочасний стан української літератури та культури, вчений особливу увагу звернув на почаївський «Богогласник», зокрема його різдвяні піснеспіви. До стародруку ввійшло 24 тексти, декілька з яких польською мовою. Прикметно, що саме богогласникові музично-поетичні тексти й стали основою для творчості багатьох композиторів, починаючи від о. О. Нижанківського, композиторську працю якого високо цінував І. Франко та М. Лисенко. Власне, статтю «Наші коляди» І. Франко й розпочав із похвали О. Нижанківському за його «гарну партитуру» з «20 найпопулярніших коляд церковних, підложених під ноти на чотири голоси мужеські» [9; 7].

Щодо термінології, етимології слова «коляда», І. Франко слушно наголосив на тому, що римські свята не могли мати з українською колядою нічого культурно спільного. Однак і він не запропонував однозначного термінологічно диференціювання цих текстів. Можливо тому, що навіть у «Богогласнику» зустрічаємо термінологічну плутанину: «пісні на Різдво Христове», «коляди» (стосовно частини пісень редакторами зазначено, що це «коляди»). Але тут, мабуть, це було зроблено під впливом польської культури. Зрештою, у почаївському стародруці мовиться доволі цікаво: «іныя пісні на Рождество Ісус Христово вмісто не богу угодных обычних коляд простшым півцем служищыя» [12; 49]. Ремарка подана перед такими здебільшого й нині добре знаними різдвяними піснями, як «Дивная новина», «Предвічний родився під літи», «Дар нині пребогатий», «Новая радость світу ся з'явила», «О, предвічний Боже!», «Возсіявий над солнце во вертепі нині», «Новая радость стала, яка не бувала», «Рци, нам, о Маріє», «Нині Адаме возвеселися». Не зайвим буде нагадати, що всі ці пісні неодноразово оброблялися українськими композиторами для хорового виконання.

Сьогодні різдвяні пісні знову постійно звучать у нашому соціумі, поступово стають об'єктом цілеспрямованої наукової уваги, у т. ч. музикознавців. Проте, проблем у дослідницькій праці ще чимало, як уже наголошувалося. Насамперед, необхідна копітка компаративістська праця, мета якої полягатиме у виявленні автентичних джерел, якими послуговувалися композитори. Вони нерідко брали тексти для свої хорових обробок не тільки з друкованих джерел, про які інколи не маємо достатньої інформації, але й безпосередньо від народних співців, зі збірника П. Демуцький «Ліра та її мотиви». Це видання є унікальним джерелом не лише для дослідження старцівської музичної культури, але й для народнопісенної та композиторської загалом. Чимало українських композиторів-наддніпрянців для своїх хорових обробок духовних пісень черпали музичні тексти саме з нього. Але його записи нерідко вже не відображали автентичну співацьку практику барокової доби, хіба, що частково. Це констатує Ю. Медведик, унаслідок ретельно проведених музично-текстологічних досліджень [5; 38–43]. До слова буде наголосити на тому, що він назвав збірник П. Демуцького «Лірницьким Богогласником».

Спів різдвяних пісень (колядок) був і залишається виявом поваги не лише до Ісуса Христа, але й відображає суспільні устремління, безпосередньо пов'язані з сутністю земного життя, прагнення кожної людини отримати підтримку від Бога у повсякденному житті. Трактування діянь Ісуса Христа як Бога скривджених, знедолених цілком відповідає цим намірам. А різдвяні піснеспіви якраз і сповненні цих мотивів. Автори пісень подають цей образ здебільшого у світському світосприйнятті. Ісус Христос наділений звичайними людськими рисами. Про нього мовиться, що він народився «не в царській палаті, но межи бидляти на пустині, у яскині, а треба всім знати», що він «убого ся народив».

Іншим прикладом взаємопроникнення світської теми у релігійну є звернення уваги авторів різдвяних пісень до аграрної теми, побутових мотивів. Нерідко в оточенні новонародженого є домашні тварини. Пастухи приносять у дар до Ісусових ясел («яскині») ягня і виправдовуються, що «більше не може пастор дати з бідної хати».

Важливою є тема сім'ї, що присутня у цих текстах. Зокрема, відома ще, принаймні, з середини XVII ст. пісня «Не плач, Рахиле» розповідає про винищення Іродом дітей дворічного віку. Її автор свій гнів спрямовує проти «злого кровопійця Ірода-убивці». Однак із великою шаною він ставиться до Рахилі-матері, намагається її заспокоїти: «Пощо, горлице, ти голубице, тоскуєш і плачеш, тяженько зітхаєш». Ця пісня, безперечно, одна з кращих за своїм релігійно-мистецьким та дидактичним змістом. Гуманістичне, філософське твердження про незнищенність народу, це ті ідеї, котрі співзвучні й нашому сьогоденню.

Дуже популярна й нині пісня «Бог ся рождає». Цікавий її приспів: «лемки співають, подоляни грають, волиняк щось міркує, бойко легко танцює». Попри те, що тут однозначно виразно маємо поетичний текст пройнятий етнографічно-побутовими мотивами, він ще свідчить і про патріотизм піснетворця, про його прагнення популяризувати соборницькі ідеї. Це ж бачимо й у тексті однієї з вельми популярних пісень-колядок «Во Вифлеємі нині новина», наприклад, у рядку з таким текстом: «глянь оком щирим, о Божий сину, на нашу землю, на Україну».

Є й такі пісні, що не виходять із рамок заримованих біблійних сюжетів. Однак мало яка з них залишилась в пам'яті народу. Їх музично-поетичні тексти доносять до нас переважно записи рукописних співаників XVII–XIX ст., друковані видання, серед яких найбільш репрезентативні так звані колядники XIX – поч. XX ст. Але ті різдвяні пісні, що надруковані у «Богогласнику», майже всі входять до золотого фонду цієї творчості, а тому не дивно, що їх чи не найбільше популяризували українські композитори в хорових обробках.

Перший спеціальний хоровий збірник-співаник, репертуар якого становлять виключно обробки різдвяних пісень укладено з композицій о. Остапа Нижанківського, талановитого послідовника та пропагандиста лисенківських композиторських ідей у Галичині [4]. До цього видання, здійсненого за сприяння львівського Товариства «Боян», увійшло двадцять обробок композитора. Серед них: «Бог предвічний», «Бог натуру», «Бог ся раждає», «Возвеселімся всі разом нині», «Вселенная веселися», «Дивная новина», «Небо і земля нині торжествуют», «Нова радість стала», «Стань Давиде з гуслями», «Христос родися». Всі вони вперше в одноголосому викладі надруковані у «Богогласнику», що свідчить про неабияку передбачливість почаївських отців-василіян, котрі відібрали для цієї унікальної духовнопісенної антології саме ці тексти. Слід наголосити, що духовні пісні та зосібна різдвяні поетичні тексти нерідко доволі розлогі, складаються з великої кількості поетичних строф. Але впродовж століть функціонування їх частково редагували, зокрема скорочували тексти, інколи дописували нові строфи, актуальні на ті часи, а нерідко піддавали корегуванню мову поезій задля насичення її «живою» розмовною українською лексикою. Це, мабуть, дало підставу О. Нижанківському подати у своєму виданні тільки перші строфи поетичних текстів. Але водночас він у примітці після змісту пісень зазначив, що з повними текстами можна ознайомитися, при потребі, у колядниках, опублікованих Товариствами «Просвіта» (Львів, 1885), ім. М. Качковського (Львів, 1889) та ін. Знаменно, що композитор не рекомендував звертатися до львівського видання «Богогласника», здійсненого москвофілами та гостро критикованого І. Франком у статті «Наші коляди». Втім, збірник, опублікований діячами Товариства ім. М. Качковського, теж москвофільський. Але, оскільки на той час друкованих колядників ще було обмаль, то рекомендація стосовно пошуку повних поетичних текстів різдвяних пісень у цьому виданні була загалом доречною.

Висновки. Українські різдвяні пісні XVII–XIX ст. уже понад століття з більшою чи меншою інтенсивністю викликають зацікавлення різних композиторів. Насамперед, їх творчий потенціал реалізовано у жанрі хорової обробки. Можна стверджувати, що найбільше викликали зацікавлення до цього пласту духовнопісенної культури галицькі, наддніпрянські, почасти волинські та слобожанські композитори. Можливо тут маємо підстави говорити про певні регіональні творчі традиції, адже саме у цих регіонах ще від XVII ст. (за винятком Слобожанщини) існувала практика активного творення

різдвяних пісень, яка згодом поширилася на інші українські землі. Втім, щодо остаточної відповіді на це питання ще слід провести низку музикознавчо-інтердисциплінарних та текстологічних досліджень. Сказане, водночас стосується й всього корпусу текстів хорових обробок українських духовних пісень, не тільки різдвяних.

Ще одна нагальна потреба дослідження полягає у комплексному вивченні творчих підходів композиторів до методів обробок цих текстів, при чому не тільки у контексті регіональної, у т.ч. народнопісенної хорової практики, але й у розрізі часу, тобто столітньої модифікації української композиторської думки. Словом, хоча у дослідженні питання феномену хорових обробок духовних пісень уже зроблено перші вагомі кроки, українська музикознавча та культурологічна наука ще має багато що зробити для того, аби ми мали об'єктивну комплексну оцінку цього жанру.

Список використаної літератури

1. ***Антоненко М.*** Духовна пісня православної традиції в контексті розвитку культури України періоду незалежності / М. Антоненко // Мистецтвознавчі зап. Notes on art criticism. – Вип. 28. – 2015. – С. 111–130.
2. ***Демуцький П. Д.*** Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / П. Д. Демуцький ; упоряд. покажч. О. О. Савчук ; передм. : О. В. Богданової, Ю. Є. Медведика ; інципітарій текстів Ю. Є. Медведика ; прим. : О. М. Геращенко, Ю. Є. Медведика ; уклад. бібліогр. П. О. Андрійчук. – Харків : Вид. О. О. Савчук, 2012. – 310 с. ; 39 іл. – (Серія «Слобожанський світ». – Вип. 3).
3. ***Канти з почаївського «Богогласника»*** (1792 р.) на мішаний і однорідний хор зредагував і опрацював М. О. Гайворонський. – Жовква : Вид-во ОО Василіян, 1939. – 34 с.
4. ***Коляди О.*** Нижанковського: для чоловічого хору без супроводу. – Львів : Б-ка музик., 1889. – 22 с. – (Т-во «Львовский Боян»).
5. ***Медведик Ю.*** «Ліра та її мотиви»: науково-дослідницькі передумови створення збірника, його специфіка та репертуар / Ю. Медведик // Ліра і її мотиви. Додатки. Біографічні матеріали / П. Д. Демуцький. – Харків : Вид. О.О. Савчук, 2012. – С. 18–43.
6. ***Медведик Г.*** Обробка барокової духовної пісні як сфера зацікавлень композиторів «нової школи» української церковної музики першої третини XX ст. (до навчального курсу «Хорознавство») / Г. Медведик, Ю. Медведик // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. – 2011. – Вип. XXVIII. – С. 232–239.
7. ***Медведик Ю.*** Українські різдвяні пісні / Ю. Медведик // Ad Fontes: з історії української музики (XVII – поч. XX ст.) : вибр. ст., матеріали, рец. / Ю. Медведик. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2015. – С. 59–69.
8. ***Письменна О.*** Колядки та щедрівки в обробках західноукраїнських композиторів XIX–XX ст. / О. Письменна, О. Цибух-Петришин // ЗНТШ. – Львів, 2009. – Т. CCLVIII. – С. 166–189.
9. ***Франко І.*** Наші коляди / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т.– Київ : Наук. думка, 1982. – Т. 28. – С. 7–41.
10. ***Юрченко М.*** Духовна музика / М. Юрченко // Історія української музики: в 6 т. – Київ : Наук. думка, 1992. – Т. IV : 1917-1941. – С. 105–124.
11. ***Юрченко М.*** Хорові обробки українських релігійних кантів на початку XX ст. / М. Юрченко // Українська музика : наук. часопис (щоквартальник). – Ч. 2 (24). – 2017. – С. 45–51.
12. ***Bogoglasnik.*** Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. – Band 1: Facsimile. – Köln-Weimar Wien : Böhlau Verlag, 2016. – 591 s.

References

1. ***Antonenko M.*** Dukhovna pisnia pravoslavnoi tradytsii v konteksti rozvytku kultury Ukrainy periodu nezalezhnos`ti / M. Antonenko // Mystetstvoznavchi zap. Notes on art criticism. – Vyp. 28. – 2015. – S. 111–130.
2. ***Demuts`kyi P.D.*** Lira i yii motyvy. Dodatky. Biohrafichni materialy / P. D. Demuts`kyi ; uporiad. pokazhch. O. O. Savchuk ; peredm. : O. V. Bohdanovoi, Yu. Ye. Medvedyka ; intsypitarii tekstiv Yu. Ye. Medvedyka ; prym. O. M. Herashchenko, Yu. Ye. Medvedyka ; uklad. bibliohr. P. O. Andriichuk. – Kharkiv : Vyd. O. O. Savchuk, 2012. – 310 s. ; 39 il. – (Seriia «Slobozhans`kyi svit». – Vyp. 3).
3. ***Kanty iz pochaivs`koho «Bohohlasnyka»*** (1792 r.) na mishanyi i odnoridnyi khor zredahuvav i opratsiuvav Mykhailo O. Haivorons`kyi. – Zhovkva : vud-vo OO Vasyliian, 1939. – 48 s.
4. ***Koliady O.*** Nyzhankovskoho: dlia cholovichoho khoru bez suprovodu / O. Koliady. – Lviv : B-ka muzyk., 1889. – 22 s. – (T-vo Lvovskii Boian).
5. ***Medvedyk Yu.*** «Lira ta yii motyvy»: naukovo-doslidnyts'ki peredumovy stvorennia zbirnyka, yoho spetsyfika ta repertuar / Yu. Medvedyk // Lira i yii motyvy. Dodatky. Biohrafichni materialy / P. D. Demuts`kyi. – Kharkiv : Vyd. O.O. Savchuk, 2012. – S. 18–43.
6. ***Medvedyk H.*** Obrobka barokovoi dukhovnoi pis`ni yak sfera zatsikavlen` kompozytoriv «novoi shkoly» ukrains`koi tserkovnoi muzyky pershoi tretyny XXI st. (do navchalnoho kursu «Khoroznavstvo») / H. Medvedyk, Yu. Medvedyk // Aktual`ni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury : zb. nauk. prats`.– Vyp. XXVIII. – 2011. – S. 232–239.
7. ***Medvedyk Yu.*** Ukrainski rizdviani pisni / Yurii Medvedyk // Ad Fontes: z istorii ukrainskoi muzyky XVII – pochatku XX st.) : vybr. st., materialy, rets. / Yurii Medvedyk. – L'viv : LNU im. Ivana Franka, 2015. – S. 59–69.

8. ***Pys'menna O.*** Koliady ta shchedrivky v obrobkakh zakhidnoukrainskykh kompozytoriv XIX–XX stolit / O. Pys'menna, O. Tsybukh-Petryshyn // ZNTSh. – T. CCLVIII. – L'viv, 2009. – S. 166–189.

9. ***Franko I.*** Nashi koliady / Ivan Franko // Zibrannia tvoriv: u 50 t. – Kyiv : Nauk. dumka, 1982. – T. 28. – S. 7–41.

10. ***Yurchenko M.*** Dukhovna muzyka / M. Yurchenko // Istoriia ukrains'koi muzyky: v 6 t. – Kyiv : Nauk. dumka, 1992. – T. IV : 1917–1941. – S. 105–124.

11. ***Yurchenko M.*** Khorovi obrobky ukrains'kykh relihiinykh kantiv na pochatku XX st. / M. Yurchenko // Ukrains'ka muzyka: nauk. chasopys (shchokvartal'nyk). – Ch. 2 (24). – 2017. – S. 45–51.

12. ***Bogoglasnik.*** Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Eine Sammlung geistliche Lieder aus Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. – Band 1: Facsimile. – Köln-Weimar Wien : Böhlau Verlag, 2016. – 591 s.

CHRISTMAS SONGS AS SOURCE OF CHORAL ARRANGEMENTS OF UKRAINIAN COMPOSERS (THE END OF THE 19th – THE MIDDLE OF THE 20th CENTURY)

Shkil'nyk Bohdan, Postgraduate, Institute of Musical Art
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The article analyzes the current state of the scientific researches of the Ukrainian researchers on the choral works connected with spiritual songs. It is stated that these works have not received the skilled evaluation of the Ukrainian musicologists so far. Only some articles are entirely devoted to the spiritual songs, including those dedicated to the analysis of the choral works on the themes of the Nativity of Christ.

The article deals with some questions of interpretation of poetry texts of Christmas songs, their religious, educational and socio-cultural significance.

The author of the article focuses on the priority tasks in the field of future researches of choir arrangements of Christmas songs.

Key words: choral arrangements, spiritual song, composer.

UDC 783.6(477.83)

CHRISTMAS SONGS AS THE SOURCE OF CHORAL ARRANGEMENTS OF THE UKRAINIAN COMPOSERS (THE END OF THE 19th – THE MIDDLE OF THE 20th CENTURY)

Shkil'nyk Bohdan, Postgraduate, Institute of Musical Art,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The aim of the article is to give a general assessment of the contemporary musicological researches on the arrangements of the Ukrainian spiritual songs, to indicate the necessity of further studies.

Research Methodology. The methodology of this article is a complex interdisciplinary approach; it is based on the combination of the principles of historical, musical and cultural analysis of the texts of choir arrangements.

Results. The Ukrainian Christmas sacred song became in the centre of attention of the Ukrainian composers at the end of the 19th century.

The process was initiated in Halychyna (Galicia), however, at the beginning of the 20th century this type of a song also arouse the interest of composers of the Dnieper Ukraine (Naddiprians`ka Ukraine). The choral elaborations by Galician and Dnieper Ukrainian composers at once aroused a deep interest in the Ukrainian society of that time.

The author makes a thoughtful analysis of the basic scientific work about the Ukrainian Christmas song mentioned in the article. The principle attention is paid to the research works of I. Franko, K. Sosenko, I. Sventskyj, M. Hrinchenko, B. Kudryk, Yu. Medvedyk and others.

It should be noticed, that composers of both Ukrainian Christian confession, namely, Greek Catholic and Orthodox, were equally much interested in this stratum of the Ukrainian song culture. No wonder, that the Ukrainian culture developed a tolerant attitude to the sacred song on behalf of the representatives of different confessions in the Baroque period. This was reflected in the sacred song collection 'Bohohlasnyk' from Pochaiv, where the songs of Greek Catholic authors were included.

It so happened in the history, that choral arrangements of the Christmas song in Dnieper Ukraine ceased by the beginning of the 20th century, but in Galician Ukraine, on the contrary, the composers practice existed until the 1940s. Afterward, it continued in the Ukrainian diaspora.

Novelty. The estimation of the current state of the musicological researches of choral arrangements by the Ukrainian composers is given; the priority directions of the researches of this genre are indicated; the research direction, the purpose of which is a differentiated approach to the researches of separate choir collections of Ukrainian composers is suggested. In the future, it will allow us to make the musicological analysis of the evolution of the composer's thought since the end of 19th century by now.

The practical significance. The results of the research can be used in further musicology works, to promote the popularization of the genre, they can be used in educational practice.

Key words: Christmas carol, sacred song, musicology, «new school of church music», composer, Galician, Dnieper Ukraine, Bohohlasnyk.

Надійшла до редакції 30.10.2017 р.

УДК [78.481;78.27]

УТІЛЕННЯ БАНДУРНОГО КОМПОНЕНТУ В ОБРОБКАХ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДЛЯ ГОЛОСУ З ФОРТЕПІАНО М.В. ЛИСЕНКА

Шевченко Руслана Сергіївна, аспірантка,
Національний університет ім. І. Франка, м. Львів
ruslana.lviv.1990@gmail.com

Здійснено аналіз обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано М.В. Лисенка. Досліджено фортепіанну фактуру на наявність найбільш типових прийомів та елементів бандурної гри. Розглянуто питання втілення бандурного компоненту у фортепіанній партії. Виявлено звуко-темброві знаки бандури і способи перенесення технічних прийомів бандурної гри на фортепіанну фактуру. Визначено способи впровадження бандурного компонента і введено їх класифікацію: іманентний, амбівалентний і синтетичний. Глибоке осмислення фольклору стало творчою лабораторією композитора. В обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано М. В. Лисенка закладені основи інструментального мислення композитора.

Ключові слова: М. В. Лисенко, обробки народних пісень, бандурний компонент, фортепіанна фактура, класифікація, бандурна фактура.

Постановка проблеми. Творча спадщина М. Лисенка, фольклориста та великого прихильника кобзарсько-бандурного мистецтва, завжди викликала значний інтерес у дослідників. Проте, не створивши жодної композиції для бандури, митець активно переосмислив її семантику в інших інструментальних виявах. Композитор відчував силу і характерність звучання народного інструменту та різними способами втілював технічні прийоми бандурної гри у фортепіанній фактурі. Завдяки чому в його творах присутній яскравий елемент національної звукової сфери. Використання характерних рис звучання бандури у музичній тканині авторських творів вирішувалось композитором як нова сонорна барва звукової матерії, тим самим, створюючи акустичний ефект присутності звукообразу бандури у «семантично-знаковій багатомірності творчості М. Лисенка» [5; 13]. В українському музикознавстві питання типологізації чи більш детального розгляду «бандурних знаків» у творчості композитора, а також способів їх активації у фортепіанній фактурі ще не стало об'єктом наукових досліджень і потребує глибшого музикознавчого вивчення.

Останні дослідження та публікації. Всебічному дослідженню творчості М. Лисенка присвячені монографії Л. Архімович та М. Гордійчука [1], Т. Булат та Т. Філенка [3], Л. Корній [6], Я. Якубяка [11]. Кожен із дослідників звертає увагу на зацікавлення творчістю українських кобзарів, наукову роботу композитора про кобзарське мистецтво і бандуру-кобзу. Проте, науковці національну своєрідність його творчого письма розглядають переважно крізь призму ладо-інтонаційних, метро-ритмічних чи формотворчих засад автентики, побіжно згадуючи елементи вживляння імітацій народного інструментарію [6], [11]. Заслуговує окремої уваги й дослідження О. Козаренка [5], у якому аналізуються особливості національного музичного мовного канону у композиторській творчості митця.

Мета статті – виявити характерні «бандурні знаки», розглянувши їх активацію і на цій підставі визначити і класифікувати способи втілення бандурного компоненту у фортепіанній фактурі обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано.

Виклад основного матеріалу. Життєвий і творчий шлях М. Лисенка пролягав у спільному культурному просторі величезної імперії. Українські міста «неминуче утягувалися до сфери впливу імперського культурного модусу» [10; 9–10]. Творчість українських композиторів, хоча й відображала український колорит, усе ж не виходила за межі цього модусу. Поява творчої постаті М. Лисенка в просторі культури українського міста останньої третини XIX ст. призвела до кардинальної зміни осердя життєпростору в аспект «українізації», переважання українських культурних кодів.

На відміну і від своїх попередників, і сучасників, митець не обмежувався романтичним милуванням «славної минувшини» доби козаччини, а трактує будь-який прояв «українського» і в минулому, і в сучасності як один із знаків системи, пов'язаних із кодом «Україна». Серед них – один із найвагоміших у творчості М. Лисенка – «бандура-кобза» (в науковій розвідці композитор ототожнює ці інструменти [9]). За визначенням О. Козаренка «музичним знаком може бути будь-який сегмент звучання або тексту, який вирізняється з-поміж інших та перебуває з ним у взаємних реляціях» [5; 9]. Саме використання «українських» знаків у композиціях М. Лисенка, що творять власну систему і можуть трактуватися за своїм походженням як «бандурні».

© Шевченко Р. С., 2017

Музична фольклористика стала складовою частиною його творчості. Композитор записав майже 1500 народних пісень та зробив 600 обробок, із них опубліковано 286 пісень для голосу з фортепіано [7], [8]. Вони були видані М. Лисенком (1868–1911 р.), і, як зазначає Л. Корній, «стали своєрідною лабораторією шліфування власного стилю» [6; 289]. Наукове осмислення фольклору та його трансформація стало основою його композиторської практики. У відборі фольклорного матеріалу він використовував широку палітру мелодичних джерел: від глибинної архаїки до сучасної йому музичної творчості міського побуту. «Творчість М. Лисенка в останні десятиліття XIX ст. стала тією художньою реальністю, в межах якої здійснювалося переведення інтонацій народної пісні (відтак, мови в її етнографічному побутуванні) у жанрову площину, для неї до цього часу не характерну» [10; 12–13].

Композитор опрацював різні пісенні жанри: похоронні, сімейні, вуличні парубочі пісні, козацькі, чумацькі, бурлацькі, рекрутські, плачі про жіночу долю та нещасливе кохання, родинні, жартівливі, танцювальні пісні, національно вагомі для українського народу думи, балади, історичні пісні.

В обробках народних пісень для голосу з фортепіано М. Лисенко зберігає мелодію, текст, куплетну форму пісні у незмінному вигляді. Натомість у партії фортепіано композитор творчо переосмислює ладо-гармонічну природу пісні, впроваджує елементи питомо бандурного виконавства, збагачуючи тим самим фактуру акомпанементу. Т. Булат зазначає, що «М. Лисенко по-новаторськи поставився і до інструментальної партії, сміливо «перевівши» особливості кобзарської гри у фортепіанну фактуру» [2; 146]. Композитор прокладає індивідуальний шлях єднання з фольклорним світом, формуючи на його основі засади свого творчого мислення. І. Дзюба підкреслює, що для М. Лисенка фольклор – це «безмежне поле творчої діяльності, де шукачеві відкривається нові й нові обрії» [3; 8].

У цих народних зразках пропонуємо розрізняти три способи втілення бандурного компоненту: іманентний, амбівалентний та синтетичний.

Бандурна колористика у фортепіанній фактурі виявляється крізь дзвінкий фонізм іманентно бандурної гри способом використання арпеджіато, тремоляндо та інших засобів, що й створюють етнічний колорит. Бандурний компонент означає прийоми, способи гри, технічні, аплікатурні можливості, властиві українському народному інструменту – бандурі. Найбільше *іманентний* спосіб втілення бандурного компоненту помітний в обробках пісень епічного характеру. Проте, властивий він і обробкам пісень танцювального, жартівливого характеру та побутового плану.

Прикладом іманентного способу втілення бандурного компоненту є історична пісня-балада «Дума про Палія і Мазепу». У ній виявляється спорідненість із формотворенням думи, присутні такі складові розділи: інструментальний вступ, після гра і куплети пісні, що сприймаються як уступи в думі, що розмежовуються інструментальними переграми кобзаря. Подвійні п`ятизвучні арпеджовані акорди у поєднанні з ферматами на початку, в середині і наприкінці вступу, неперіодична зміна розмірів 6/4, 4/4, обігрування основного тону дрібними тривалостями апелюють до асоціативного образу кобзаря.

Натомість в іншій пісні на історичні мотиви «Про Калнишевського» у фортепіанній партії М. Лисенко використовує засоби бандурної семантики: «заплачку», як у думі, фермати, інтонації схлипування, мелізматику, імітацію бандурної перегри, октавні форшлаги, тирати (потрійний форшлаг, який сприймається як несподіваний, блискавичний удар шаблею воїна-козака).

У плачі про гірку жіночу долю «Ой глибокий колодязю, золоті ключі» композитор використовує бандурні компоненти, характерні обробкам пісень епічного плану. В «Думі про Калнишевського», «Про Гонту» тирата асоціюється з образом козака-воїна і підкреслює його звитягу.

В інструментальному вступі пісні «Ой глибокий колодязю, золотії ключі» вона трактується як посилення трагедії нещасливого кохання дівчини і порівнянням її горя з глибиною колодязя.

Подібно як у думах, у драматичній пісні про нерозділене кохання «Тяжко-важко, ой, хто кого любить», підкреслюється змістова кульмінація – використовується ефект акцентуації: висхідний маркований рух октав із ремаркою conaffetto, що вказує на запозичення М. Лисенком цього прийому у кобзарів.

Характеризуючи виконавську манеру О. Вересая, він писав: «У числі засобів вищої експресії, для вираження дикої, пекучої скорботи, дається помітити крик, зойк, словом – нота в голосі не вдягнена навіть у музичну оболонку» [9; 19]. М. Лисенко втілює в інструментальній партії принципи кобзарської експресивної мелодекламації, коли бандура підсилює акцентування окремих складів із переходом у вищу теситуру. Такі прийоми розцінювалися кобзарями як трагедійна кульмінація твору.

У деяких обробках народних пісень побутового плану в фортепіанних вступах та закінченнях композитор використовує принципи бандурно-кобзарського звуковидобування:

– обігравання головного тону дрібними тривалостями («Ой у полі та у Баришполі», «Ой горе тій чайці», «Чи вплила, чи я вбрела»);

– арпеджовані акорди на стаккато у лівій руці («Ревуть води, шумлять лози»);

– гамоподібний рух із використанням ходу з підвищеного VII ступеня на V ступінь і поверненням у тоніку («Ой глибокий колодязю, золотії ключі»);

– широкі арпеджовані акорди поєднується з дрібною мелізматикою («Чи ти милий пилом припав»);

– октавні форшлаги («Ой ти багачу», «Ой горе тій чайці»);

– арпеджіато («Ой, і повій, повій, буйний вітре», «Вилітали орли з-за крутої гори», «Вулиця гуде, гей, де козак іде», «Ревуть води, шумлять лози» «Ой у полі та у Баришполі», «Розвивайся ти дубочку»);

– ламане висхідне арпеджіо («Вилітали орли з-за крутої гори»);

– наслідування бандурної перегри («Чи я вплила, чи вбрела», «Та не спав я нічку»);

– п`ятизвучний арпеджований акорд, що охоплює три октави («Ой зійди, зійди ясен місяцю»);

– дублювання інтервалу на октаву («Ой оре Семен, оре», «Тяжко-важко, ой, хто кого любить»).

У пісні «Тихо, тихо Дунай воду несе» М. Лисенко використовує не відповідний до змісту тип фактури. Емоційний стан туги і страждання молодої дівчини-покритки передається наспівною та декламаційною мелодією на контрастному тлі ніжної звукової акварелі. Композитор у фортепіанній партії використовує одну ритмічну формулу, яка імітує легкий рух хвиль. Постійне повторення на слабкій долі такту басу «до» створює «ефект басового відлуння» (*термін наш – Р.Ш.*). Підсилення тривалості звучання басу передає специфіку виконання його на струнно-щипковому інструменті (бандурі). Шестизвучні арпеджовані акорди на три октави у фортепіанному супроводі доповнюють звукозображальність, а також є елементом бандурного виконавства.

У ліричних піснях «Ой не світи місяченьку», «Жалі, мої жалі», «Ой у полі, Баришполі», «Чи ти милий пилом припав», «Ой піду ж я лісом-бором», «Не хилися, сосно» та ін. М. Лисенко використовує як виразовий елемент бандурного походження, розкладені акорди для підтримки мелодії у фортепіанному супроводі.

У жартівливій пісні про стосунки тещі з зятем «Щось у лісі зашуміло» фортепіанний вступ за розмірами переважає куплет пісні. Він готує слухача до веселого настрою твору. Тут окреслюється основне інтонаційне зерно пісні. М. Лисенко використовує остинатні формули у партії лівої руки, що мають спільні риси зі способом виконання бандуристами басів. Наслідування бандурного прийому гри з традиціями народного музикування притаманне акомпанементу до танцю. Фортепіанна фактура асоціюється з бандурою як акомпануючим інструментом.

У піснях «Ой я в батька єдиниця», «Ой Ґандзю милостива» і «Ой ненько, зацвіло серденько» є інструментальні вступ і постлюдія, що розкривають танцювальний характер твору, і в яких фортепіанна партія стає рівнозначною із вокалом. Присутній елемент імпровізаційності, спільний з манерою інструментальних награвань кобзарів. У інструментальних вступах і постлюдіях простежуються бандурні прийоми гри: арпеджіо, висхідні і низхідні гамо подібні пасажі, форшлаги, фермати, синкопи. У фортепіанному супроводі до пісні – акомпануючий тип фактури.

Інструментальний вступ жартівливої пісні «Дощик крапає дрібненько» сприймається як цілісна, завершена п`єса, спосіб викладу якої наближений до побутового музикування. Форшлаги, гамо подібні пасажі, виконані штрихом стаккато імітують краплі дощику, створюючи веселий настрій. У перших трьох куплетах наявний акомпануючий тип фактури. У четвертому і п`ятому куплетах фактура збагачується за рахунок арпеджованих акордів, гамоподібних пасажів, форшлагів, звукозображальних елементів. Це пов`язано зі змістом пісні.

У фортепіанному вступі пісні «Казав мені батько» мелодія викладається у верхньому голосі ланцюжками інтервалів (сексти, квінти, октави, терції) та акордів, що виконуються на стаккато. Цей штрих типовий для гри на бандурі. В акомпанементі до вокальної партії додається танцювальна фактура (бас на долю, а акорд, викладений восьмою тривалістю – у партії правої руки).

У піснях-танцях «Ой ходила дівчина бережком» і «Ой джигуне, джигуне» М. Лисенко використовує різні засоби для підкреслення жартівливого характеру пісень: хвилеподібні пасажі (розкладені акорди), арпеджіато (на стаккато), октавні форшлаги у басі, танцювальні ритмоформули, що асоціюються з грою народних музик.

У похоронній пісні «Ой на горі огонь горить» зміст передається за допомогою ладових особливостей мелодії, характерних для народнопісенної творчості: коливання між підвищеними натуральними четвертим та сьомим ступенями; підвищеним шостим ступенем у мінорі, поєднанням мелізматики і синкопованих ритмів. Фортепіанна партія майже завжди дублює вокальну. Це приклад суто фортепіанної фактури.

Поряд з *іманентним* способом втілення бандурного компоненту у фортепіанній фактурі обробок народних пісень зустрічаються випадки *амбівалентного способу,* що позначає темброво-

фонічну близькість бандури, фортепіано, арфи і спільну фактуру для цих інструментів. Це дає можливість без чіткого розмежування на бандурну чи фортепіанну фактуру зручно виконати твір на цих інструментах (пісні «Ой з-за гори та із-за кручі», «Ой по горах сніги біліють», «Да туман яром», «Ой чумаче, чумаче», «Іде чумак у дорогу», «Ой зав`яла червона калина», «Ой під горою деркач дере», «Сокіл з орлом купається», «Йшли корови із діброви» та ін.);

У пісні «Ой у полі билиночка коливається» використана прихована поліфонія інструментального типу. Це також приклад амбівалентного способу втілення бандурного компоненту. Цей супровід зможе виконувати бандура, фортепіано.

Серед фортепіанних партій обробок народних пісень, написаних М. Лисенком, чітко вимальовуються вкраплення синтезуючої фактури. *Синтетичний* спосіб («зрощення фактур») означає органічне поєднання складових бандурного компоненту (бандурна перегра, розкладені акорди, тирати, обігравання основного тону дрібними тривалостями, «кобзарська заплачка», ведення мелодії у супроводі паралельними секстам з акомпонуючим басом) з особливостями фортепіанного викладу.

Чумацька пісня «Ой летів пугач» та балада «Ой горе тій чайці» є прикладами зазначеного способу. У цих творах ведення мелодії у фортепіанному супроводі викладається паралельними терціями, секстами або октавами з акомпануючим басом, характерним для бандурної фактури. В обробках присутнє так зване «синтез-зрощення» фактур. В інструментальному вступі пісні «Ой летів пугач» композитор використовує хорову фактуру з контрастно-підголосковою поліфонією. Елементи хорової фактури проникають у фортепіанний супровід співу. В останніх п`яти тактах твору виникає «синтез-зрощення» бандурної та фортепіанної фактур.

У вступі балади «Ой горе тій чайці» поєднується («зрощується») у фортепіанній партії правої руки яскраво-виражена бандурна фактура: обігравання головного тону дрібними тривалостями, подвійний форшлаг, фермата, а у партії лівої руки – суто фортепіанна фактура. У ліричній пісні «Розвивайся ти, дубочку» у фортепіанному супроводі теж спостерігаємо «синтез-зрощення» двох фактур. Перші два такти, третя, четверта і п`ята долі третього такту і цілий четвертий такт – це суто бандурна фактура; а перші дві долі третього такту – це фортепіанна фактура. У невеликій постлюдії також є бандурна фактура. Поєднання і черговість цих фактур і є «зрощенням».

Принцип «зрощення» композитор використовує й у драматичній сирітській пісні баладного типу «Ой оре Семен, оре». Цей приклад цікавий тим, що тут поєднуються три типи фактур: бандурна, фортепіанна та органна. Але вони «зрощуються» почергово: в четвертому такті поєднання бандурної та органної фактур, у п`ятому такті – суто фортепіанна фактура. В сьомому, восьмому та дев`ятому тактах в акомпанементі розкладені акорди, характерні для бандурної фактури, а у десятому такті – «зрощення» фортепіанної та бандурної фактур.

Висновки. Отже, досліджуючи фортепіанну фактуру обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано, виявляємо найбільш типові прийоми бандурної гри та три способи втілення бандурного компоненту: іманентний, амбівалентний та синтетичний.

Таким чином, обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано стали експериментальною площиною творчості композитора у втіленні бандурного компоненту. У них скристалізувалися та виокремилися у своєрідну систему типи бандурних знаків та способи їх втілення у фортепіанній фактурі. Імплантація бандурних виконавських прийомів стала основою самобутнього національного романтичного стилю М. Лисенка. В обробках народних пісень для голосу з фортепіано проявляється специфічне інструментальне мислення композитора, продиктоване і способами народного музикування, що набагато випереджує свій час, передрікаючи один із провідних напрямів світової музики ХХ ст. – нового фольклоризму, найяскравішим представником якого вважається Б. Барток.

Список використаної літератури

1. ***Архімович Л. М.*** Лисенко: життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. – Київ : Муз. Україна, 1992. – 256 с.

2. ***Булат Т.*** Український романс / Т. Булат. – Київ : Наук. думка, 1979. – 320 с.

3. ***Булат Т.*** Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття / Т. Булат, Т. Філенко. – Нью-Йорк – США : Укр. Вільна Акад. наук ; Київ : Наук. думка, 1990. – 408 с.

4. ***Дзюба І.*** Місце Миколи Лисенка в українській культурі / І. Дзюба // Укр. музикознавство. – Київ, 2003. – Вип. 32. – С. 5–15.

5. ***Козаренко О.*** Українська національна музична мова: ґенеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О. Козаренко. – Київ, 2001. – 23 с.

6. ***Корній Л.*** Історія української музики XIX ст. : підручник / Л. Корній. – Київ – Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 2001. – Ч. 3. – 378 с.

7. ***Лисенко М.*** Українські народні пісні для голосу з фортепіано : зібр. тв. у 20 т. Т. 17 / М. Лисенко. – Київ : Мистецтво, 1954. – 167 с.

8. ***Лисенко М.*** Українські народні пісні для голосу з фортепіано : зібр. тв. у 20 т. Т. 18 / М. Лисенко. – Київ : Мистецтво, 1954. – 230 с.

9. ***Лисенко М.*** Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / М. Лисенко. – Київ : Муз. Україна, 1978. – 95 с.

10. ***Ржевська М. Ю.*** Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво». / М. Ю. Ржевська. – Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2006. – 46 с.

11. ***Якубяк Я.*** Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія / Я. Якубяк / Львів : ДВЦНТШ, 2003. – 264 с.

References

1. ***Arkhemovich L.*** Lysenko: Life and Work / L. Arkhimovich, M. Gordiychuk. – Kyiv : Mus. Ukraine, 1992. – 256 s.

2. ***Bulat T.*** Ukrainian Romance / T. Bulat. – Kyiv : Nauk. dumka, 1979. – 320 s.

3. ***Bulat T.*** Mir Mykola Lysenko. National identity, music and politics of Ukraine from the XIX th and early XX th centuries / T. Bulat, T. Filenko. – New York : Ukrainian Free Academy of Sciences of the USA ; Kyiv : Scientific Opinion, 1990. – 408 s.

4. ***Dzyuba I.*** Place of Mykola Lysenko in Ukrainian culture / I. Dziuba // Ukrainian musicology. – Kyiv, 2003. – Vol. 32. – S. 5–15.

5. ***Kozarenko O.*** Ukrainian National Music Language: genesis and contemporary development : avtoref. dys. … d-ra of art studies : 17.00.03 – «Musical art». – Kyiv, 2001. – 23 s.

6. ***Korniy L.*** History of Ukrainian music. Part three XIX century : textbook / L. Korniy. – Kyiv – New-York : Publish. House «M. P Kots», 2001. – Ch. 3. – 378 s.

7. ***Lysenko M.*** Ukrainian folk songs for voice with piano : collection of works in twenty vol. Vol. 17 / M. Lysenko. – Kyiv : Art, 1954. – 167 s.

8. ***Lysenko M.*** Ukrainian folk songs for voice with piano : collection of works in twenty vol. Vol. 18 / M. Lysenko. – Kyiv : Art, 1954. – 230 s.

9. ***Lysenko M.*** Characteristics of the musical features of the Ukrainian dumas and songs performed by the kobzar Veresay / M. Lysenko. – Kyiv : Musical Ukraine, 1978. – 95 s.

10. ***Rzhevskaya M. Yu.*** The music of the Dnieper Ukraine of the first third of the twentieth century in the interaction and transformations of socio-cultural discourses : avtoref. dis. … d-ra of art criticism : 17.00.03 – «Musical art». – Kyiv : National Music Acad. of Ukraine. P. I. Tchaikovsky, 2006. – 46 s.

11. ***Yakubyak Y.*** Mykola Lysenko and Stanislav Lyudkevich : monograph / Y. Yakubiak. – Lviv : VVTSNTSh, 2003. – 264 s.

THE IMPLICATION OF THE BANDURA COMPONENT IN THE M.V. LYSENKO'S PROCESSING OF THE UKRAINIAN FOLK SONGS FOR THE VOICE WITH THE PIANO

Shevchenko Ruslana, Postgraduate Student,
National I. Franko University, Lviv

The article deals with the analysis of the M.V. Lysenko's processing of the Ukrainian folk songs for the voice with the piano. The piano texture is investigated for the presence of the most typical techniques and elements of the bandura game. The questions of the embodiment of the bandura component in the piano part are considered. The sound-tone characters of the bandura and methods of transferring the techniques of bandura play to the piano texture are identified. The methods of the bandura component introduction are determined and their classification is introduced: immanent, ambivalent and synthetic. The deep understanding of folklore has become a kind of creative laboratory of the composer. In the processing of the Ukrainian folk songs for the voice with the piano by M.Lysenko the foundations of instrumental thinking of the composer were laid.

Key words: M.V. Lysenko, folk songs processing, bandura component, piano texture, bandura texture, classification.

UDC.78.481;78.27

THE IMPLICATION OF THE BANDURA COMPONENT IN THE M.V. LYSENKO'S PROCESSING OF THE UKRAINIAN FOLK SONGS FOR THE VOICE WITH THE PIANO

Shevchenko Ruslana, Postgraduate Student,
National I. Franko University, Lviv

The aim of the article is to find «bandura signs», describe the ways of their activation in the piano texture of the M. V. Lysenko's processing of the Ukrainian folk songs for the voice with the piano.

Research methodology. The article analyzes the published M. V. Lysenko's processing of the Ukrainian folk songs for the voice with the piano. The bandura component in the piano party is discovered.

Results. The author has identified three ways of embodying the bandura component in the piano texture of folk songs processing: has reproduced techniques, ways of playing, technical, and bandura accessory possibilities. Ambivalent means the timbre of proximity bandura, piano, harp and has a common texture for these instruments. This makes it possible, without a clear delineation on the bandura or piano texture, to comfortably perform the work on these instruments; synthetic («blending of textures») means an organic combination of the components of the bandura component with the peculiarities of the piano presentation.

Novelty. The sound-tone bandura characters and the methods of transferring the technical techniques of bandura play to the piano texture are detected. In the article, the author has identified the classification of the ways to embody the bandura component.

The practical significance is the possibility to use the materials of the study in the training courses «Ukrainian music», «History of piano performance», in the classes of concertmastership, in the performance of music by M. Lysenko, as well as for the bandura translations of these vocal works.

Key words: M. V. Lysenko, folk songs processing, bandura component, piano texture, bandura texture, classification**.**

Надійшла до редакції 1.11.2017 р.

УДК 7.072.2(477.54)«1920-1930»

НЕВІДОМІ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ ХАРКІВСЬКОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ШКОЛИ 1920-1930-х рр.: К.Я. СЛІПКО-МОСКАЛЬЦІВ

Іваненко Світлана Олександрівна, пошукувач,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків
Мархайчук Наталія Віталіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків
natalkakharkiv@gmail.com

Висвітлено життєвий та творчий шлях розстріляного за «контрреволюційну» діяльність представника мистецтвознавчої школи Харкова 1920–1930-х рр. К. Сліпка-Москальціва (1901–1938 рр.). Основні наукові праці цього дослідника розглянуто у річищі культурного життя Харкова столичного періоду. Проаналізовано дослідницьку тематику збереженої спадщини мистецтвознавця; відзначено пріоритетність проблем українського мистецтва XIX – поч. XX ст. Виявлено значення доробку К. Сліпка-Москальціва та його роль у розвитку харківської мистецтвознавчої школи. Згадані загальні тенденції розвитку школи у 1930-х рр.

Ключові слова: харківська мистецтвознавча школа, історія українського мистецтва, бойчукізм, мистецтвознавство, українознавство, репресії.

Постановка проблеми. Упродовж історії свого розвитку харківська мистецтвознавча школа мала як періоди злетів, так і моменти занепаду. Загальновідомо, що однією з найвищих точок розвитку мистецтвознавчої думки Харкова стала перша третина XX ст., коли у місті сформувалася регіональна мистецтвознавча школа. Але після сумнозвісної справи «Жупани» мистецтвознавча наука в Харкові майже пів століття знаходилась в стані стагнації, оскільки рішенням судових «трійок» практично усі провідні науковці Харкова були заслані у табори із забороною повертатися до міста, а П. Фомін та К. Сліпко-Москальців отримали вищу міру покарання – розстріл. Зрозуміло, що після цього на десятиріччя їхня спадщина була піддана ідеологічній критиці та, відповідно, вилучена з наукового обігу. Повернення до спадку харківської мистецтвознавчої школи імен та наукового здобутку страчених дослідників є одним із першорядних завдань сучасних істориків мистецтва.

Аналіз останніх досліджень та публікацій дозволяє стверджувати, що дослідженню історії розвитку харківської школи мистецтвознавства присвячено низку ґрунтовних наукових праць, серед яких на особливу увагу заслуговує доробок С. Білоконя [2] та С. Побожія. Не меншої значущості набувають матеріали Л. Соколюк [23], Л. Мельничук, С. Іваненко і Н. Мархайчук [4, 5, 7] та ін., в яких висвітлюються різні аспекти діяльності мистецтвознавців Харкова. Втім, спадщина репресованого харківського критика і мистецтвознавця К. Сліпка-Москальціва (1901–1938 рр.) залишалася майже не відомою практично до сьогодення. Однією з перших спроб повернення із забуття його імені здійснила Л. Соколюк, яка звернула увагу на праці «забутого» мистецтвознавця [23]. Високо оцінив наукові праці К. Сліпка-Москальціва і М. Криволапов, називаючи його «справжнім фахівцем» серед значної кількості сучасних йому критиків [6]. Практичним «поверненням із забуття» імені цього науковця стали побудовані на архівних матеріалах розвідки А. Сидоренко [10; 11], в яких здійснено спробу реконструкції життєвого шляху вченого. Однак,

© Іваненко С. О., Мархайчук Н. В., 2017

усебічний аналіз спадщини представника харківської наукової школи предметом наукового вивчення не поставав. Відтак, вивчення та аналіз спадку К. Сліпка-Москальціва, означенні його місця у доробку мистецтвознавчої школи Харкова першої третини ХХ ст. постає *метою* даної публікації.

Результати дослідження. К. Я. Сліпко-Москальців народився у Варшаві у 1901 р.; середню освіту отримав у Харкові, де закінчив Першу українську гімназію ім. Б. Грінченка. У гімназії викладали найкращі у місті україністи (Х. Алчевська, М. Йогансен, М. Плевако, Г. Хоткевич), які прищеплювали учням любов до мови, традицій та мистецтва українців. Після закінчення гімназії (ймовірно, у 1919 р.) він вступає до Української академії мистецтв, де навчається у майстерні монументального живопису в одного з провідних українських митців-педагогів М. Бойчука (разом із В. Седляром та І. Падалкою). Цей крок визначив подальшу долю юнака, який втілював здобуті художні навички і теоретичні знання не лише на обраній згодом ниві художньої критики і мистецтва, але й педагогічній діяльності: після повернення до Харкова він працює вчителем малювання у рідній гімназії, а від 1921 р. – в Інституті народної освіти. «У своїй педагогічній діяльності він розвиває принципи монументальної школи М. Бойчука – глибоке вивчення народного та іконописного мистецтва давньої України, звернення до тем українського фольклору та національної історії» [11; 259]. Ідеї М. Бойчука справили велике враження на переконання майбутнього мистецтвознавця, бо «під впливом світогляду видатного художника і педагога Костянтин Якович зрозумів необхідність вивчення світової мистецької спадщини, як одну з головних запорук розвитку національного мистецтва» [11; 259]. Першою з відомих нам друкованих праць стало повідомлення про Межигірський художньо-керамічний технікум, директором якого був В. Седляр [14; 4].

Від 1923 р. К. Сліпко-Москальців працює у складі науково-дослідної кафедри педагогіки (як секції Харківського Наукового товариства), де виконує обов'язки секретаря [12]. «Однією з головних задач, поставлених владою перед цією установою, стала розробка нових комплексних методик викладання з орієнтацією на політизацію навчальних закладів» [11; 259], що не могло не вплинути на подальшу долю дослідника. Але не так сильно, як вплив, який на нього справила ідеологія АРМУ, з її «вболіванням за долю національного мистецтва та його відродження у новій національній мистецькій формі, а також прагненням позбутися натуралізму у живопису, що відверто суперечило офіційній доктрині того часу» [11; 260]. Ймовірно тому провідним інтересом цього дослідника стають питання розвитку українського мистецтва.

Від середини 1930-х рр. він працює в Музеї образотворчого мистецтва, де у 1935–1938 рр. завідує відділом українського мистецтва [11; 259]. Паралельно викладав (найімовірніше, історію мистецтва) у Харківському художньому інституті, який у 1935 р. «покинули» І. Падалка та мистецтвознавець М. Зубар (учень С. Таранушенка і І. Падалки) [4]. На жаль, доля більшості «бойчукістів» не оминула й К. Сліпка-Москальціва. Під тиском слідства він «визнав», що перебував у «контрреволюційній українсько-націоналістичній групі» М. Бойчука. 26 квітня 1938 р. було оголошено вирок – розстріл із конфіскацією майна, який 10 червня приведений у дію.

Відомі на сьогодні друковані праці К. Сліпко-Москальціва переважно датовані 1927–1930 рр. Серед них дві монографії – «Михайло Бойчук» (1930 р.) та «Олександр Мурашко» (1931 р.) [16; 18], а також низка статей з питань сучасного українського мистецтва у місячнику «Червоний шлях».

А. Сидоренко слушно зауважує, що особливістю усіх публікацій вченого можна назвати «представлення мистецьких заворушень крізь призму історичного досвіду заради створення належного теоретичного підґрунтя розвитку українського мистецтва» [11; 260]. Ймовірно, національна спрямованість проблем, які порушував мистецтвознавець, призвела до того, що після розстрілу його праці були піддані ідеологічній критиці, вилучені з наукового обігу та «забуті».

Однією з перших мистецтвознавчих розвідок науковця стала публікація «Художник Сергій Васильківський. Спроба характеристики», приурочена до річниці смерті «одного з піонерів українського нового малярства» (1927 р.). Вона має «характер усталення деяких тез щодо оцінки мистецьких речей та першу спробу охарактеризувати С. Васильківського згідно з цими тезами» [22; 155]. Дана робота є однією з перших ґрунтовних розвідок-оглядів спадщини С. Васильківського (мистецтвознавчі роботи М. Бурачека та ін. з'явилися пізніше).

Аналіз творчості митця ґрунтується на «гіпотезі», що «художній образний твір являє собою складну систему образної комунікації з установкою на максимальне сприймання», а також «із точки зору відродження української образотворчої культури» [22; 156]. На початку автор характеризує тенденції сучасного С. Васильківському вітчизняного та західного мистецтва (згадує барбізонців, Делякруа, Моне, Ван Гога, Сезана) та вказує, що після «відвідин» Європи художник «кинувся у новий вир – працю над фарбою», завдяки чому став «поетом фарби».

Важливим для характеристики спадку митця стало спостереження, що «до повернення Васильківського на Вкраїну спричинився той національний рух на Вкраїні, що рік від року, починаючи з середини дев'ятнадцятого віку, все зростав і вбирав до себе все нові і нові зрусифіковані сили» [22; 163]. Під впливом культурницьких ідей «національного усвідомлення українського народу» С. Васильківському, який старанно змальовував українські сюжети («як раніше Шевченко»), «хотілось більшого – приступити до творення нової української мистецької культури», «поєднати мистецьке минуле з сучасним» та відродити «український архітектурний стиль» [22; 164]. К. Сліпко-Москальців указує, що попри те, що ці прагнення натрапляли «на опір з боку російської інтелігенції, яка намагалася … повної руйнації української культури» [22; 164], С. Васильківський бажав «покласти початки українській малярській школі» [22; 165]. Дослідник підкреслює, що цінність спадщини С. Васильківського полягає у тому, що він «був одним із перших художників, який серйозно задумався над проблемами образотворчих мистецтв і повів роботу практично малярську і громадську в напрямкові творення українського мистецтва» [22; 166]. Однак, його етнографічно-художня спрямованість, яка з'явилася через «впадання» в «безперспективний» етнографізм, «що в перших роках двадцятого століття просто жахав передову українську інтелігенцію» [22; 166], на думку дослідника став не новацією, а свого роду архаїзмом.

Далі К. Сліпко-Москальців стверджує, що митець не завжди вдало компонував твори у великих форматах, а його портрети мали характер «протокольного запису», оскільки він підходив до них «формально по імпресіоністичному», як і до історичних та жанрових творів. Лише у пейзажних картинах, за думкою автора, С. Васильківський був «майстром своєї справи та першорядним художником», який досяг великих успіхів у передачі глибини та нюансів неба, віртуозно користувався світлом тощо, що дозволяє ставити пейзажну спадщину С. Васильківського поруч із творами барбізонців. Однак, остаточний «вердикт», винесений у прикінцевий абзац, хоч і суперечить усьому викладеному вище тексту, ілюструє час написання статті: «живописець Васильківський забив громадянина Васильківського, а тому цей видатний маестро, співець сонця і неба, своїми темами є далекий нашій революційній післяжовтневій добі» [22; 170].

Варто зауважити, що у першій примітці до статті К. Сліпка-Москальціва «Художник Сергій Васильківський» редакція місячника розмістила свого роду «рекламу», що «в наступних числах … журналу (за 1928 р.) буде вміщено такі статті цього ж автора про малярство: 1) Сучасне західне малярство. 2) Українське образотворче мистецтво після Жовтня. 3) Український портрет. 4) Український пейзаж. 5) Український жанр. 6) Українське графічне мистецтво. 7) Художник мислитель» [22; 155]. Із запланованого у 1928–1929 рр. було здійснено три пункти – критично-аналітичні огляди сучасного зарубіжного та вітчизняного мистецтва і огляд української графіки. Проблеми українського портрету, пейзажу і жанру здійснені не були. Останній пункт представлений публікацією про «художника-мислителя» Т. Шевченка у 1930 р.

У замітці «Всеукраїнська художня виставка» (1928 р.) К. Сліпко-Москальців відзначає масштаб виставки «10 років Жовтня», що відбулася в Києві 1927 р., та розкриває зміни, що сталися в українському радянському мистецтві у пореволюційні роки, вказуючи на «вади та недоліки образотворчих засобів на шляху практичного втілення соціального змісту мистецтва» [11; 260]. Він наголошує, що після революції перед митцем «повстало питання про соціальне значення мистецтва», а тому головним орієнтиром «значущості» творів, автори яких практично виконували соціальне замовлення держави, «виступає пошук відповідних форм втілення на шляху виявлення нових тем» [11; 260]. Аналізуючи експозицію, дослідник відзначує архітектурний відділ, в експонатах якого вбачає шукання нових конструктивних форм; детальніше зупиняється на залі художників-станковістів (згадує картини Александрова, Прохорова, Петрицького й ін.) та особливу увагу приділяє групі бойчукістів. Отже, як критик К. Сліпко-Москальців намагався відповідати завданням, які перед ним ставив час, та робив спроби осмислення сучасного мистецтва з нових ідеологічних позицій. Він послідовно проводить ідеї «соціальності» та «антибуржуазності» радянського мистецтва, але основну увагу приділяє не «виконавцям держзамовлення», а митцям, які були носіями передової мистецької традиції – зокрема, бойчукістам. Він засвідчує зосередженість бойчукістів на «оновленні монументальної техніки» та наголошує, що їхні твори показали, що «в напрямкові відродження монументального стилю українська образотворча мистецька культура великими кроками пішла вперед, у цьому відношенні художникові Бойчукові належить почесне місце, як піонерові нового мистецького стилю – монументального. В новітній історії революційного українського мистецтва ця постать безперечно матиме відповідну оцінку і займе належне місце основоположника нової мистецької школи, що дала країні цілий ряд значних молодих мистецьких сил» [13; 152].

Публікація «Радянський художник і мистецька спадщина» (1928 р.) висвітлює досягненнях радянського образотворчого мистецтва за 10 пореволюційних років. Описуючи художню ситуацію 1920-х рр., К. Сліпко-Москальців аналізує художні угрупування України та визнає, що «відсутність сталої художньої традиції на Україні та відсутність сильних художніх шкіл до революції на мистецтві позначилась тим, що лише в останній час художні сили набирають певної диференціації» [19; 125]. Він доходить думки, що за десятиліття українські художники не впоралися із «завданням соціального замовлення», які перед ними ставить держава, та порушує проблему ставлення радянського художника до мистецької спадщини (зокрема, потреби використання ними традицій «старих майстрів»). В аналітичній розвідці «Розвиток та перспективи графіки СРСР» (1929 р.) К. Сліпко-Москальців відзначає всі позитивні та негативні сторони сучасної української графіки. Вказуючи шляхи розвитку графіки, називаючи причини її «руйнування» та «європеїзації» на сучасному етапі, дослідник цілком обґрунтовано виділяє: 1) «лівий фронт», який не визнавав того, чим жила «стара графіка»; 2) групу, яка «своїми формами і займає середнє місце з ухилом до суб'єктивних тенденцій, характерних для імпресіонізму»; 3) групу, яка «народилася наприкінці першого етапу розвитку графіки, продовжує старий реалістичний прийом, але лише розробляючи його за новою соціальною установкою» [20; 225]. Вчений доходить висновку про «відсутність у сучасній графіці в більшості, ідейного змісту, про те, що при великих технічних досягненнях, при існуванні цілих графічних шкіл…, вона (графіка – *авт*.) перебуває на роздоріжжі…» [20; 229]. У підсумку автор додає, що «лише широке і всебічне вивчення мистецької спадщини, зокрема підходів і прийомів у роботі громадян рисувальників XIX ст., та позбавлення від впливу буржуазного західного мистецтва по лінії ставлення до ідейності, допоможе нашій графіці дійсно стати частиною мистецтва, цікавою» художникам і глядачам [20; 233].

У розвідці «Тарас Шевченко як художник» дослідник осмислив художню спадщину Т. Шевченка у контексті мистецьких течій, що панували на той час в Україні. Костянтин Якович називає митця художником, який «був одним з перших, що теоретично і практично почали здійснювати мрії братчиків в образотворчому мистецтві» [21; 173]; митцем, який у ті часи зламав художні традиції та вийшов на новий рівень пошуків, заклавши основи української історичної картини, де замість античних подій з'являється звичайна українська дійсність. Далі дослідник відзначає, що у портретному малярстві Т. Шевченка виразно простежуються нові тенденції, пов'язані з «життєвістю» і «психологізмом» портретованого. К. Сліпко-Москальців стверджує, що спадщину Т. Шевченка можна поділити на «речі, виконані безпосередньо під впливом К. Брюллова і … речі, де відбилися цілком нові настрої, нові змагання … », обґрунтовуючи таким чином академічний («клясичний») та той «новий» період у його спадщині, де Т. Шевченко, «звільнившись від пут класицизму, упевнено прокладав нові стежки: в цьому нас особливо переконують так жанрові його речі, пейзажі, як і «образні оповідання», зокрема портретне малярство». Також вказує, що пейзажі у Т. Шевченка – «то природа в інтерпретації майстра», «проповідництво» [21; 179]. Далі дослідник доходить думки про романтичний струмінь спадщини Т. Шевченка, однак так і не формулює її. Як і тези про «реалізм» Т. Шевченка (хоча лунає порівняння із Хогартом), яка за кілька років виникне в українському радянському мистецтвознавстві як основна характеристика образотворчої спадщини Т. Шевченка. При тому він зазначає, що суто формальний аналіз робіт Т. Шевченка дозволяє стверджувати, що його мистецтво виходило на «широкий шлях погодження мистецької роботи з суспільним життям, рвало з минулими традиціями та обмеженістю вузького фахівця майстра» [21; 182]. Наприкінці автор підсумовує, що Т. Шевченко «своїм синтезуванням настроїв, умінням робити думку емоцією, він випереджає на цілі десятиріччя «передвижників», модерністів і стає частково своїм методом роботи за дороговказ, що за ним слід іти художникам навіть і нашого часу» [21; 182].

Фундаментальною у науковому доробку Костянтина Яковича стала монографія «Михайло Бойчук» (1930 р.), що була єдиною прижиттєвою розвідкою про творчість митця, який брав активну участь «у піднесенні на вищий рівень художньої освіти вітчизняного мистця» [16; 26]. За визнанням сьогоднішніх дослідників, дана монографія стала першою спробою «дати наукову оцінку такому неординарному в українському мистецтві явищу, як бойчукізм» [23; 32] та «систематизувати творчий доробок Бойчука і вкласти його у певні хронологічні та стилістичні рамки» [10; 131]. К. Сліпко-Москальців, який, власне, навчався у майстерні М. Бойчука, влучно формулював засади його педагогічного метода, що й по сьогодні має неабияке значення для сучасних дослідників [1; 10]. Зокрема, він зазначив, що М. Бойчук навчав студентів І курсу передусім розуміти матеріал, а далі – способам його організації; за основу мистецького педагогічного навчання взяв гасло західноєвропейського мистецтва про організованість форм на площині, що допомагало молодим художникам зорієнтуватися й зосередитися на технічно-фахових проблемах [16; 27]. Дослідник підкреслює, що будучи новатором у мистецтві і педагогічній практиці, М. Бойчук акцентує увагу

молодих художників на фахових проблемах, а саме орієнтації в специфіці окремих ділянок мистецтва та конкретній ролі й участі художника не лише в монументальному, а й у графічному, декоративно-ужитковому та виробничому мистецтві. Зважаючи на це, він поглиблює, деталізує саме поняття про функції форми, лінії, композиції в архітектурно-монументальному мистецтві [16; 33].

Також К. Сліпко-Москальців зазначив, що М. Бойчук прагнув створити новий український стиль, «національний за духом і зрозумілий кожній людині», бо «у найщасливіших добах мистецтво надає вигляду цілій продукції народу чи раси, почавши від будівництва, скінчивши на одежині і печиві…» [16; 27]. У 1977 р. у вміщеній в українському щоденнику «Свобода» (№ 243 від 5 листопада, Нью-Йорк) статті «Монументалізм (у 40-ві роковини убивства мистця Михайла Бойчука)» Б. Певний вказує, що цей художник «приписує мистецтву Михайла Бойчука властивості, що не всі тут серед нас звичні ставити поруч національних», та ділі цитує: «...загалом, як на тогочасному, так і сучасному мистецькому полі постать Бойчука рельєфно вирисовується, як одного з найактивніших серед художників, що безкомпромісово порвав безнастанну напружену боротьбу із стихійним ліризмом у мистецтві, тобто тими анархістичними елементами індивідуалістичних течій, які є характерні взагалі для буржуазної культури, що, як відомо, базується вся, і соціяльно-політично, і ідеологічно, на індивідуалізмі... Отже, лише в нових специфічних умовах, лише після Жовтня Михайлові Бойчукові нарешті щастить зреалізувати улюблену ще в Парижі ідею про безіменну форму колективного співробітчання художників, за якою поодинока особа, шо обмежена творчо-виробничими можливостями, «виростає» і посилюється в колектив» [8]. Ця цитата переконує, що К. Сліпо-Москальців намагався «вписати» творчість М. Бойчука в сучасний йому контекст. Про це свідчить і його твердження, що «для Михайла Бойчука утилітарні вимоги революційної дійсності до мистецтва, гасла «Мистецтво масам» були його мистецькими переконаннями» [16; 116]. Однак йому це не вдалося, оскільки, на думку С. Білоконя, «з цього випливали важливі висновки, яких офіційне мистецтвознавство в СРСР завжди боялось і не пропускало» [2]. У 1931 р. у журналі «Критика» з'являється рецензія, підписана Б. Бланком, О. Довгалем, М. Фрадкіним [3; 159], у якій критикується «представлення М. Бойчука як «пророка», що знайшов вірний шлях до соціалістичного колективного малярства» та сказано, що ця монографія, «яка повинна була показати класово-ідеологічне обличчя визначного художника М. Бойчука, невірно орієнтує читача в основних соціально-політичних та ідеологічно-мистецьких питаннях, сповнена ідеалістично формалістичних мудрувань і, отже, є ідеологічно шкідливою» [11; 262]. Відтак, видана накладом у 15000 екземплярів книга була конфіскована з бібліотек і сьогодні є великим бібліографічним раритетом.

Зауважимо, що ця монографія мала велике значення у справі відродження школи М. Бойчука, склавши важливу базу для вивчення історії бойчукізму і дослідження спадщини його представників. Особливу роль відіграли вміщені в книзі репродукції знищених «експериментальних робіт М. Бойчука, починаючи з часу заснування неовізантизму і до 1920-х років» [23; 32], оскільки більша частина зазначених робіт не збереглася, тому реконструкція творчих праць мистця, за свідченням Л. Соколюк, була можлива не в останню чергу завдяки тому, що збереглися друкарські відбитки з монографії К. Сліпка-Москальціва.

Попри розпочате цькування, дослідник продовжує працювати в обраному напрямі. Важливою частиною його доробка стала видана 1931 р. у серії «Українське малярство» книга «О. Мурашко [Нарис про життя і творчість]». Л. Савицька з цієї серії виділяє роботу К. Сліпка-Москальціва як високо фахову та вказує, що хоча автор й іменує, відповідно тогочасних реалій О. Мурашка «майстром, який знаходився у полоні буржуазних естетичних теорій», проте засвідчує, що його «високий професіоналізм … є гідним для вивчення радянськими художниками». Далі науковець стверджує, що «у дусі партійної боротьби та ідейного лавірування, яке примушувало пов'язувати буржуазний націоналізм і модернізм у єдине ціле, критик все ж вірно окреслив боротьбу прихильників новацій з народницьким романтизмом, як одну із задач будівництва нової культури. Сліпко-Москальців впевнено показав, як ідея Краси, ідея модерну, видозмінила вимоги до мистецтва та підготувала ґрунт для практичної діяльності нового покоління українських художників» [9].

К. Сліпко-Москальців із перших рядків зазначає, що О. Мурашко «тонкий знавець природи живописного матеріалу тим, що вміє блискуче і в образотворчій формі, суто живописними засобами, розкривати й створювати живий, насичений внутрішнім рухом образ. … Видатний художник, що ще в ці передреволюційні часи заперечував форму механічного перенесення західних художніх досягнень на український ґрунт і працював у напрямі поширення форм користання з живописного матеріалу – цікавий сучасному радянському художникові» [18; 7]. Мистецтвознавець велику увагу приділяє міжнародним зв'язкам О. Мурашка, відмічаючи його участь в європейських виставках в Амстердамі, Венеції, Мюнхені.

Важливо підкреслити, що аналізуючи спадщину О. Мурашка К. Сліпко-Москальців виявив вплив, який на українських художників нового покоління (О. Мурашка, М. Бойчука, М. Бурачека, М. Жука, Ф. Кричевського, І. Труша, П. Холодного й ін.) справили «своїми експериментальними пошуками» європейські («буржуазні») «майстри кольору» (Мане, Моне, Ренуар, Сезан, Ван Гог, Кандинський, Матіс, Пікассо й ін.) та провідні художні центри (Париж, Мюнхен, Відень, Венеція), поставивши надзвичайно актуальну для українського мистецтвознавства проблему, вирішеною Н. Асєєвою лише у 1980–1990-х рр.

Висновок. Проаналізовані праці К. Сліпка-Москальціва засвідчують, що його науковий інтерес полягав у дослідженні актуальних проблем українського мистецтва межі XIX–XX ст. у різних контекстах: як вітчизняного, пов'язаного з суспільно-політичними змінами в країні, так і «буржуазного», під яким він розумів кращі досягнення та мистецькі експерименти провідних європейських майстрів «сучасного мистецтва». Головними його науковими працями стали розвідки про мистецьку спадщину С. Васильківського, М. Бойчука та О. Мурашка, де він не лише детально аналізує творчість українських художників, визначаючи їхні досягнення і недоліки, але й формулює положення, що не втратили актуальності й сьогодні.

Перспективи подальших досліджень полягають у подальшому аналізі наукової спадщини К. Сліпка-Москальціва, а також вивченні забутих і маловідомих сторінок харківського мистецтвознавчого осередку / школи.

Список використаної літератури

1. ***Бенюк О.*** Художньо-естетична концепція школи бойчукістів / О. Бенюк // Актуальні проблеми філософії та соціології. – 2015. – Вип. 6. – С. 22–26.
2. ***Білокінь С.*** Михайло Бойчук та його школа [Електронний ресурс] // С. Білокінь. – Режим доступу : http://www.s-bilokin.name/Culture/Bojchuk/ Literature. html.
3. ***Бланк Б.*** Рец. на кн. : Сліпко-Москальців К.М. Бойчук / Б. Бланк, О. Довгаль, Б. Фрадкін // Критика. – 1931. – № 1 (36).
4. ***Іваненко С.*** Невідомі сторінки історії харківської мистецтвознавчої школи 1920–1930-х рр. Михайло Зубар / С. Іваненко, Н. Мархайчук // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Рівне : РДГУ, 2015. – Вип. 21, т. 1. – С. 48–55.
5. ***Іваненко С.*** Початковий етап формування мистецтвознавчого осередку в Харкові (перша пол. XIX ст.) / С. Іваненко, Н. Мархайчук // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – 2017. – № 1. – С. 80–86.
6. ***Криволапов М.*** Михайло Бойчук та його школа у художній критиці 1920-х : до 85-річчя Укр. акад. мистецтв / М. Криволапов // Про мистецтво та художню критику України XX ст. – Київ, 2006. – Кн. 1. – С. 119–139.
7. ***Мархайчук Н.*** Музей українського мистецтва в Харкові і становлення «українського мистецтвознавства» як академічної науки / Н. Мархайчук // Суспільні науки : сучасні тенденції та фактори розвитку : матеріали конф. – Одеса, 2015. – С. 41–45.
8. ***Певний Б.*** Монументалізм: у 40-ві роковини убивства мистця Михайла Бойчука [Електронний ресурс] / Б. Певний // Свобода: укр. щоденник. – 1977. – № 243 (5 лист). – Режим доступу : http://www. svoboda-news.com/arxiv/pdf/1977/ Svoboda-1977-243.pdf.
9. ***Савицька Л.*** Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть 1890–1910-ті роки [Електронний ресурс] / Л. Савицька. – Режим доступу : https: // mydisser.com/ru/catalog/ view/ 17251. html.
10. ***Сидоренко А.*** Аналіз літературних джерел, присвячених творчій і педагогічній діяльності Михайла Бойчука / А. Сидоренко // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : мистецькі обрії 2012. – Київ : Фенікс, 2012. – Вип. 4 (14–15). – С. 131–136.
11. ***Сидоренко А.*** Повернення з забуття. Життєвий шлях мистецтвознавця Костянтина Сліпко-Москальціва (1901–1938) [Електронний ресурс] / А. Сидоренко. – Режим доступу : irbis-nbuv.gov.ua /.../cgiirbis_64.exe.
12. ***Сліпко К.*** Педагогічна секція Харківського Наукового Товариства при ВУАН / К. Сліпко // Шлях освіти. – 1925. – № 5–6. – С. 247–249.
13. ***Сліпко-Москальців К.*** Всеукраїнська художня виставка / К. Сліпко-Москальців // Червоний шлях. – 1928. – № 1. – С. 15–52.
14. ***Сліпко-Москальців К.*** Межигірський художньо-керамічний технікум / К. Сліпко-Москальців // Література. Наука. Мистецтво. – Харків, 1923. – 18 листоп. (№ 7).
15. ***Сліпко-Москальців К.*** Мистецькі угрупування СРСР на тлі сучасності / К. Сліпко-Москальців // Червоний шлях. – 1927. – № 7–8. – С. 271–284.
16. ***Сліпко-Москальців К.*** Михайло Бойчук : монографія / К. Сліпко-Москальців. – Харків : Рух, 1930.
17. ***Сліпко-Москальців К.*** Нове західне мистецтво / К. Сліпко-Москальців // Червоний шлях. – 1928. – № 4. – С. 189–201.
18. ***Сліпко-Москальців К.*** Олександр Олександрович Мурашко : [нарис про життя і творчість] / К. Сліпко-Москальців. – Харків : Рух, 1931.
19. ***Сліпко-Москальців К.*** Радянський художник і мистецька спадщина / К. Сліпко-Москальців // Червоний шлях. – 1928. – № 2. – С. 125–143.

20. ***Сліпко-Москальців К.*** Розвиток та перспективи графіки СРСР / К. Сліпко-Москальців // Червоний шлях. – 1929. – № 1. – С. 219–233.

21. ***Сліпко-Москальців К.*** Тарас Шевченко як художник / К. Сліпко-Москальців // Червоний шлях. – 1930. – № 3. – С. 173-182.

22. ***Сліпко-Москальців К.*** Художник С. Васильківський. Спроба характеристики / К. Сліпко-Москальців // Червоний шлях. – 1927. – № 12. – С. 155–171.

23. ***Соколюк Л.*** Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина ХХ ст.) : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.05 – «Образотворче мистецтво» / Л. Соколюк, ХДАДМ. – Харків, 2004. – 442 с.

References

1. ***Beniuk O.*** Khudozhno-estetychna kontseptsiia shkoly boichukistiv/ O. Beniuk // Aktualni problemy filosofii ta sotsiolohii. – 2015. − Vyp. 6. – S. 22–26.

2. ***Bilokin S.*** Mykhailo Boichuk ta yoho shkola [Elektronnyy resurs] // Serhii Bilokin. – Rezhym dostupu : http://www.s-bilokin.name/Culture/Bojchuk/Literature.html.

3. ***Blank B.*** Rets. na kn. : «Slipko-Moskaltsiv K.M. Boichuk» / B. Blank, O. Dovhal, B. Fradkin // Krytyka. – 1931. – № 1 (36).

4. ***Ivanenko S.*** Nevidomi storinky istorii kharkivskoi mystetstvoznavchoi shkoly 1920–1930-kh rr. Mykhailo Zubar / S. Ivanenko, N. Markhaichuk // Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. – Rivne : RDHU. – 2015. – Vyp. 21, т. 1. – S. 48–55.

5. **Ivanenko S.** Pochatkovyi etap formuvannia mystetstvoznavchoho oseredku v Kharkovi (persha pol. KhIKh st.) / S. Ivanenko, N. Markhaichuk // Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti. – 2017. – № 1. – S. 80–86.

6. ***Kryvolapov M.*** Mykhailo Boichuk ta yoho shkola u khudozhnii krytytsi 1920-kh: do 85-richchia Ukr. akad. mystetstv / M. Kryvolapov // Pro mystetstvo ta khudozhniu krytyku Ukrainy XX st. – Kyiv, 2006. – Kn. 1. – S. 119–139.

7. ***Markhaichuk N.*** Muzei ukrainskoho mystetstva v Kharkovi i stanovlennia «ukrainskoho mystetstvoznavstva» yak akademichnoi nauky / N. Markhaichuk // Suspilni nauky: suchasni tendentsii ta faktory rozvytku: mat konf. – Odesa, 2015. – S. 41–45.

8. ***Pevnyi B.*** Monumentalizm: u 40-vi rokovyny ubyvstva mysttsia Mykhaila Boichuka [Elektronnyy resurs] / B. Pevnyi // Svoboda : ukr. shchodennyk. – 1977. – № 243 (5 lyst). – Rezhym dostupu : http://www.svoboda-news.com/arxiv/pdf/1977/Svoboda-1977–243. pdf.

9. ***Savytska L.*** Mystetstvo Ukrainy v konteksti khudozhnoho zhyttiamezhistolit. 1890–1910 roky [Elektronnyy resurs] / L. Savytska. – Rezhym dostupu : https: // mydisser.com/ru/catalog/view /17251.html.

10. ***Sydorenko A.*** Analiz literaturnykh dzherel, prysviachenykh tvorchii i pedahohichnii diialnosti Mykhaila Boichuka / A. Sydorenko // Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky : mystetski obrii 2012. – Kyiv : Feniks, 2012. – Vyp. 4 (14-15). – S. 131–136.

11. ***Sydorenko A.*** Poverennia z zabuttia. Zhyttievyi shliakh mystetstvoznavtsia Kostiantyna Slipko-Moskaltsiva (1901-1938) [Elektronnyy resurs] / A. Sydorenko. – Rezhym dostupu : irbis-nbuv.gov.ua/.../cgiirbis_64.exe.

12. ***Slipko K.*** Pedahohichna sektsiia Kharkivskoho Naukovoho Tovarystva pry VUAN / K. Slipko // Shliakh osvity. – 1925. – № 5–6. – S. 247–249.

13. ***Slipko-Moskaltsiv K.*** Vseukrainska khudozhnia vystavka / K. Slipko-Moskaltsiv // Chervonyi shliakh. – 1928. – № 1. – S. 15–52.

14. ***Slipko-Moskaltsiv K.*** Mezhyhirskyi khudozhno-keramichnyi tekhnikum / K. Slipko-Moskaltsiv // Literatura, Nauka, Mystetstvo. – Kharkiv, 1923. – 18 lystop. (№ 7).

15. ***Slipko-Moskaltsiv K.*** Mystetski uhrupuvannia SRSR na tli suchasnosti / K. Slipko-Moskaltsiv // Chervonyi shliakh. – 1927. – № 7–8. – S. 271–284.

16. ***Slipko-Moskaltsiv K.*** Mykhailo Boichuk : monohrafiia / K. Slipko-Moskaltsiv. – Kharkiv : Rukh, 1930.

17. ***Slipko-Moskaltsiv K.*** Novezakhidnemystetstvo / K. Slipko-Moskaltsiv // Chervonyishliakh. – 1928. – № 4. – S. 189–201.

18. ***Slipko-Moskaltsiv K.*** Oleksandr Oleksandrovych Murashko : narys pro zhyttia i tvorchist / K. Slipko-Moskaltsiv. – Kharkiv : Rukh, 1931.

19. ***Slipko-Moskaltsiv K.*** Radianskyi khudozhnyk i mystetska spadshchyna / K. Slipko-Moskaltsiv // Chervonyi shliakh. – 1928. – № 2. – S. 125–143.

20. ***Slipko-Moskaltsiv K.*** Rozvytok ta perspektyvyhrafiky SRSR / K. Slipko-Moskaltsiv // Chervonyi shliakh. – 1929. – № 1. – S. 219–233.

21. ***Slipko-Moskaltsiv K.*** Taras Shevchenko yak khudozhnyk / K. Slipko-Moskaltsiv // Chervonyi shliakh. – 1930. – № 3. – S. 173–182.

22. ***Slipko-Moskaltsiv K.*** Khudozhnyk S. Vasylkivskyi. Sproba kharakterystyky / K. Slipko-Moskaltsiv // Chervonyi shliakh. – 1927. – № 12. – S. 155–171.

23. ***Sokoliuk L.*** Mykhailo Boichuk ta yoho kontseptsiia rozvytku ukrainskoho mystetstva (persha tretyna KhKh st.) : avtoref. dys. … d-ra mystetstvoznavstva : 17.00.05 – «Obrazotvorche mystetstvo» / L. Sokoliuk ; KhDADM. – Kharkiv, 2004. – 442 s.

THE UNKNOWN PAGES FROM THE PAST OF THE KHARKIV SCHOOL OF ART HISTORY OF THE 1920-1930 s.: K. SLYPKO-MOSKAL'TSEV

Ivanenko Svitlana, Graduate Student,
Kharkiv State Academyof Design and Arts
Markaihuk Nataliya, Ph.D. in Art Studies,
Kharkiv State Academy of Designand Arts, Kharkiv

The aim of this article is to analyze the legacy of the Kharkiv art critic Kostyantyn Slypko-Moskal'tsev (1901-1938), to determine his place in the art history of Kharkiv School in the first third of the 20th century. The main works of K. Slypko-Moskal'tsev are the scientific researches of S. Vasilkovsky, M. Boychuk and O. Murashko. The author analyzed the artistic works of the Ukrainian artists, defines their achievements, disadvantages and formulates the scientific aspects that have not lost their relevance nowadays. It is proved that the scientific interest to K. Slypko-Moskal'tsev's work was to study the topical problems of the Ukrainian art at the turn of the 19th and early 20th centuries. The research was conducted in two contexts. 1) «Domestic» context is associated with socio-political changes in the country. 2) K. Slypko-Moskal'tsev considered «Bourgeois» context as the best achievements and artistic experiments of the leading European masters of «contemporary art».

Key words: Kharkiv school of Art history, history of the Ukrainian art, boychukizm, art studies, Ukrainian studies, repressions.

UDC 7.072.2(477.54)«1920-1930»

THE UNKNOWN PAGES FROM THE PAST OF THE KHARKIV SCHOOL OF ART HISTORY OF THE 1920-1930 s.: K. SLYPKO-MOSKAL'TSEV

Ivanenko Svitlana, Graduate Student,
Kharkiv State Academyof Design and Arts
Markaihuk Nataliya, Ph.D. in Art Studies,
Kharkiv State Academy of Designand Arts, Kharkiv

The aim of this article is to analyze the legacy of the Kharkiv art critic Kostyantyn Slypko-Moskal'tsev (1901-1938), to determine his place in the art history of Kharkiv School in the first third of the 20th century.

Research methodology. The scientific publications of K. Slypko-Moskal'tsev are analyzed in the context of problems of socio-political and artistic life of Ukraine in the first third of the twentieth century. General scientific and special methods of scientific research are used.

Results. The main works of K. Slypko-Moskal'tsev were the scientific researches of S. Vasilkovsky, M. Boychuk and O. Murashko. The author analyzesthe artistic works of the Ukrainian artists, defines their achievements, disadvantages and formulates the scientific aspects that have not lost their relevance nowadays.

Novelty. It is proved that the scientific interest to K. Slypko-Moskal'tsev's work was to study the topical problems of the Ukrainian art at the turn of the 19th and early 20th centuries. Their research was conducted in two contexts. 1) «Domestic» context is associated with socio-political changes in the country. 2) K. Slypko-Moskal'tsev considered «Bourgeois» context as the best achievements and artistic experiments of the leading European masters of «contemporary art».

The practical significance. In this article Ukrainian scholars and teachers can find useful information in developing new courses on the history of the Ukrainian art and culture. Also, the results of the article can be used in working out of scientific and reference publications.

Key words: Kharkiv school of Art history, history of the Ukrainian art, boychukizm, art studies, Ukrainian studies, repressions.

Надійшла до редакції 1.12.2017 р.

UDC 78.481

DZIAŁALNOŚĆ BANDURZYSTÓW GALICYJSKO-WOŁYŃSKICH PODCZAS DRUGIEJ WOJNY ŚWIATOWEJ

Jewheniewa Maria, doktor historii sztuki, wykładowca, Tarnopolski Narodowy Uniwersytet Pedagogiczny imienia Wołodymyra Hnatiuka, m. Tarnopol
kobza-te@ukr.net

Przeprowadzono analizę procesów społeczno-kulturowych na ziemiach galicyjsko-wołyńskich, które miały miejsce podczas okupacji sowieckiej i niemieckiej. Stwierdzono, że w tym okresie zapoczątkowano kształcenie bandurowe rodzaju publicznego, przeprowadzenie konkursów chórów amatorskich i instrumentalistów solowych, regularne wyjazdy z występami gościnnymi. Stwierdzono, że kluczowym wydarzeniem tego okresu został Regionalny Zjazd Ukraińskich Pracowników Kultury we Lwowie. Przeprowadzono analizę działalności koncertowo-edukacyjnaj i pedagogicznej bandurzystów, stwierdzono wpływ organizacji koncertowo-artystycznych na rozwój sztuki grania na bandurze w kraju.

© Jewheniewa M., 2017

Słowa kluczowe: sztuka grania na bandurze, działalność koncertowo-edukacyjna, praktyka festiwalowo-konkursowa, ośrodki bandurowe, Halicko-Wołyńska szkoła bandurowa.

Ustalenie problemu. Początek drugiej wojny światowej (1939 r.) jest historycznym wydarzeniem, niejednoznaczne interpretowanym w źródłach naukowych. To wydarzenie kończy warunkowy etap rozwoju sztuki bandurowej na ziemiach galicyjsko-wołyńskich. Wraz ze zmianą ustroju społeczno-politycznego w Galicji i na Wołyniu władza radziecka podjęła szereg działań na rzecz restrukturyzacji edukacji w placówkach muzycznych. Na podstawie uchwał rządu radzieckiego względem kwestii kultury poprzednie instytucje – teatry, domy sztuki ludowej, biblioteki – zostały zamknięte, przemianowane i zreorganizowane jako dawne ideologicznie «szkodliwe» stowarzyszenia i ośrodki kulturalno-edukacyjne, ale podczas okupacji niemieckiej wzrasta aktywność życia kulturalnego i artystycznego bandurzystów galicyjsko-wołyńskich.

Przegląd najnowszych badań i publikacji. Dziś szczególne znaczenie zyskuje regionalne podejście do badań nad kulturą narodową. Problematyka sztuki bandurowej w ujęciu regionalnym przedstawiona jest w badaniach naukowych współczesnych uczonych, takich jak O. Wawryk (utworzenie szkół kobziarskich na Ukrainie), W. Dutczak (artystyczne mistrzostwo bandurzystów za granicą), B. Żepłyński (Twórcze portrety kobziarzy, bandurzystów, cytrzystów), I. Zinkiw (kształtowanie i rozwój sztuki bandurowej oraz instrumentarium na Ukrainie), O. Łehkun (działacze sztuki muzycznej Wołynia), N. Czernecka (rozwój sztuki bandurowej w kontekście kulturmuzycznej Wołynia XX – początku XXI st.). Jednakże, jeśli ruch bandurowy na Wołyniu w czasie II wojny światowej jest przedstawiony wystarczająco, to artystyczna dynamika rozwoju wykonania bandurowego w Galicji w tym okresie jeszcze nie była przedmiotem badań naukowych, co właśnie uwarunkowało wybór tematu artykułu.

Celem jest podkreślenie atrystycznej i pedagogicznej działalności galicyjsko-wołyńskich bandurzystów w czasie II wojny światowej, współpracy z artystami z Ukrainy Wschodniej, przedstawicielami zachodnioeuropejskiej kultury muzycznej, co sprzyjać będzie kształtowaniu spójnego obrazu rozwoju sztuki bandurowej na Ukrainie.

Prezentacja głównego materiału. W życie koncertowe ziem ukraińsko-zachodnich końca 1930 – początku 1940 rr. lat. wdraża się przeprowadzenie dekad tematycznych, olimpiad, festiwali, rozwija się życie koncertowe, aktywizuje ruch chóralny, powstają grupy amatorskie bandurzystów, odbywają się sprawozdania grup artystycznych z udziałem bandurzystów. Inicjatorami przeprowadzenia koncertów są nowo utworzone organizacje, w których wiodącą rolę zaczynają odgrywać publiczne filharmonie i Budynki Twórczości Ludowej (BTL). W roku 1939 kijowska kapela bandurzystów odbyła podróż koncertową do Tarnopola, która stała się «pierwszym jednaniem duchowym» dwóch zdawna rozdzielonych części Ukrainy [40; 132]. Aby nawiązać bliższy kontakt z publicznością, według wspomnień H. Kytastego, bandurzystom było «dozwolono» wykonać nie ideologicuznie zorientowany, ogólnie przyjęty w tym czasie repertuar, a na podstawie utworów ukraińskich, w tym tematyki Szewczenki [18; 22–25].

Istotnym wydarzeniem kulturalnym i artystycznym czasu wojennego we Lwowie zostało utworzenie dziecięcego zespołu bandurzystów przy Pałacu Pionierów i Uczniów [26; 3], męskiego chóru, działającego przy obwodowym oddziale BTL i przeprowadzenie Pierwszej obwodowej olimpiady twórczości dziecięcej oraz Pierwszej miejskiej olimpiady kółek amatorskich [24; 6]. Wśród uczestników regionalnego konkursu twórczości dziecięcej był młody galicyjski bandurzysta Ołeh Hasiuk, uczeń szkoły średniej m. Żółkwa, wykonujący ukraińskie pieśni ludowe [24; 6]. Imię Zinowia Sztokałki widzimy wśród uczestników męskiej kapeli Juria Singalewicza [25; 3], a także na liście laureatów Pierwszej miejskiej olimpiady kółek amatorskich, przeprowadzonej przez obwodowy oddział BTL. Wzmiankę o jego występie koncertowym opublikował polski magazyn Lwowa «Czerwony Sztandar» z dnia 9 maja 1941 roku: «Zwycięzcami są trio akordeonistów Instytutu Handlu Radzieckiego i bandurzysta Z. Sztokałko, student Lwowskiego Instytutu Medycznego» [57; 5].

Podczas II wojny światowej ożywia się działalność oddzielnych bandurzystów we Lwowie (J. Babuniak, S. Hanuszewski, M. Hrebeniuk, S. Łastowicz, A. i S. Maluccy, J. Singalewicz, Z. Sztokałko), w Warszawie (O. i W. Sztule), Krakowie (O. Główko, H. Berezowski), Chełmie i Krzemieńcu (K. Misewicz, I. Nahajewski, S. Kindzeriawy-Pastuchiw). W latach 1939–1941 w Chełmie została otwarta klasa bandury w Gimnazjum Ukraińskim, na czele której stał Kostiantyn Misewicz [12]. Do klasy uczęszczał 17-letni kleryk *Serhij Kindzeriawy-Pastuchiw* (1924–2013 rr.), który wspominał: «On (Misewicz – *M. J.*) od razu powiedział mi, że ma nadzieję mieć mnie w składzie zespołu, o którym marzył, pokazał podstawowe ćwiczenia i podarował bandurę swojego wyrobu» [3; 52]. Znaczącym było pierwsze wystąpienie S. Kindzeriawego-Pastuchowa w składzie trio razem z małżeństwem Misewiczów na koncercie szewczenkowskim (1941 r.) z aktorami teatru i tancerzami. Ich występy zostały utrwalone nie tylno na zdjęciach, ale również na płytach [12; 325–326]. W Chełmie trio bandurzystów wystąpiło na zaproszenie Kobiecej Sekcji przy Ukraińskim Komitecie Pomocy. Interesujący wykład o bandurze został zilustrowany

grą i pieśniami bandurzystów, którzy wykonali historyczne pieśni-dumki «O zniszczeniu Siczi», «O Morozence», «O Bajdzie», «Stoi jawor nad wodą» oraz szereg pieśni tanecznych i żartobliwych [38; 10].

Stanowienie edukacji muzycznej nowego typu publicznego związane było z otwarciem w m. Krzemieniec pierwszej szkoły muzycznej na Tarnopolszczyźnie (1939 r.) [32; 125]. Za wsparcia jej dyrektora I. Gipskiego do przedmiotów nauczania została wprowadzona gra na bandurze, co oznajmiło pojawienie się pierwszych pędów profesjonalnej bandurowej edukacji muzycznej na Tarnopolszczyźnie. W październiku 1941 r. przy towarzystwie «Proswita» Krzemieniecka Szkoła Muzyczna wznowiła funkcjonowanie. Wykładowcą klasy bandury był K. Misewicz [42; ark. 1]. O metodyce nauczania K. Misewicza świadczą wspomnienia S. Kindzeriawego-Pastuchowa, jednego z najlepszych jego uczniów [3; 72].

W lata wojenne ożywia się działalność profesjonalnego bandurzysty-pedagoga, ucznia K. Misewicza *Stepana Malucy (Palczynieckiego)* (1915–1991 rr.). W latach 1941–1944 rr. on razem z kierownikami i referentami gabinetu muzyki przy Lwowskim Instytucie Twórczości Ludowej organizowuje studio gry na instrumentach strunno-szarpanych – bandurze, gitarze, mandolinie [43; 8–9], zajmuje się tworzeniem repertuaru dla zespołu bandurzystów, wprowadzając do niego pieśni strzeleckie i rebelianckie (razem ze Z. Sztokałkiem) [5; 11]. S. Maluca był pierwszym nauczycielem gry na bandurze sióstr-bandurzystek Marii-Lilii i Teresy Wawryk, urodzonych na Tarnopolszczyźnie. Maria grała na instrumencie roboty K. Misewicza [13; 95–96].

Studio gry na bandurze przy ITL coroku rozpoczynało zajęcia 15 września i robiło ogłoszenia o zakupie od ludności bandur do celów edukacyjnych. Półgodzinne lekcje odbywały się dwa razy w tygodniu. Czesne wynosiło 20 złotych. Wśród wymogów do jego kandydatów było dobre opanowanie instrumentu, dobry głos i początkowe doświadczenie pracy kobziarskiej» [44; 3; 45, 3]. Jego uczestnicy uzupełnili nowopowstałą ukraińską kapelę bandurzystów, na czele której w tym czasie we Lwowie stał J. Singalewicz [27; 3].

W latach 1943–1944 rr. na Tarnopolszczyźnie wykładał znany pedagog- bandurzysta i śpiewak *Mykoła Hrysenko* (1889–1965 rr.), rodem z Kirowohrada. Później przeniósł się do Lwowa, gdzie pracował jako muzyk, artysta Lwowskiej Filharmonii Obwodowej (1948 r.) i równolegle był nauczycielem gry na bandurze we Lwowskim Liceum Muzycznym [15; 231]. M. Hrysenko był pierwszym nauczycielem W. Herasymenki – przyszłego wybitnego bandurzysty-projektanta, założyciela Lwowskiej zawodowej akademickiej szkoły bandurowej [13; 96–97].

Artyści K. Misewicz, S. Maluca, J. Singalewicz oraz M. Hrysenko pracowali nad rozwojem metod pedagogiki bandurowej. K. Misewicz i S. Maluca dołożyli także niemało wysiłku do udoskonalenia instrumentu. Korzystając z diatonicznych bandur konstrukcji K. Misewicza[1] szukali sposobów rozszerzenia zakresu instrumentu, pracowali nad stworzeniem rodziny bandur (w szczególności, bandury basowej) dla zbiorowych form muzycznych, pozwalających opanować grę wstystkimi starokobziarskimi i nowoczesnymi sposobami – czernihowskim i charkowskim. Chociaż nauczanie prowadzono według zbiorów muzycznych, K. Misewicz i S. Maluca głównie zajmowali się z uczniami improwizacją, studiując dawny tradycyjny sposób gry – czernihowski. Uprawiany był także charkowski sposób gry (H. Chotkewicza) przy użyciu nowych technik wykonania. Zespołowe granie i akompaniament miały charakter improwizacji, ponieważ szczególnych ustawień chóralnych nikt nie robił. Nauczanie prowadzono tak w ukraińskich szkołach muzycznych (K. Micewicz, S. Maluca), jak i przy kółkach amatorskich, zorganizowanych przez utalentowanych muzyków-bandurzystów (S. Maluca, J. Singalewicz, S. Hanuszewski) [13; 97].

W warunkach okupacji niemieckiej Lwów nadal pozostawał wiodącym ośrodkiem życia muzycznego nie tylko w Galicji, ale także na Ukrainie, gdzie pracowali i koncertowali bandurzyści. Ogłoszony 30 czerwca 1941 r. przez przewód OUN dekret w sprawie utworzenia niezależnego państwa ukraińskiego spowodował falę patriotyzmu, rewitalizację narodowego zycia muzycznego i artystycznego. Stworzenie administracji ukraińskiej we Lwowie było sygnałem do jego szybkiego odrodzenia: ponieważ miasto na chwilę uciekło od presji reżimu bolszewickiego. Ukraińska inteligencja muzyczna dołożyła wszelkich starań aby podnieść poziom duchowy ludzi.

Przy BTL Lwowa został powołany oddział pracy kultorowej, który miał cztery podrozdziały: Instytut Edukacji Narodowej (IEN), Instytut Twórczości Ludowej (ITL), sekcję żeńską i związek artystów. Z inicjatywy ITL wznowiło działalność Naukowe Towarzystwo Szewczenki we Lwowie, otwarto kino «Odeon», dokonano regularnej radiotransmisji ukraińskiej muzyki ludowej. Bandurtyści byli zapraszani na różne imprezy ukraińskie (wystawy, konkursy, koncerty, wykłady, spotkania), informację o których wyświetlały rubryki «Biuro Koncertowe», «Z Sali koncertowej» oraz «Co przynosi dzień» czasopisma «Lwowskie wiadomości» [13; 97–98].

Profesjonalna edukacja muzyczna była kultywowana przez liczne zespoły śpiewacze, chórowe, towarzystwa i związki muzyczne. W roku 1941 we Lwowie wznowiono działalność «Proswity», Towarzystwa Muzycznego imienia M. Łysenki, teologicznego towarzystwa naukowego [34; 116–117], Akademii

Teologicznej, NTSz. Został zreorganizowany «Ukraiński Teatr Lwowa» (nowoczesna opera), system edukacji na zasadzie mononarodowej, powołano dwa ukraińskie gimnazja (męskie i żeńskie). Zgodnie z programem ówczesnych szkół wyższych prowadzono zajęcia w dwóch artystycznych instytucjach edukacyjnych, stworzonych przez Ukraińców na zasadach społecznych – wyższym trzyletnim studiu teatralnym (1943 r.) oraz wyższym studiu plastycznym (Ukraińska Akademia Sztuk Pięknych). Stworzono także trzyletnie zawodowe studio tańca, teatr lalek (1942) i teatr dla dzieci i młodzieży (obecnie – Teatr dla Młodzieży) [5; 11].

Od roku 1941 ITL podlega Ukraińskiemu Komitetowi Obwodowemu, przemianowanemu w 1942 r. na Ukraiński Komitet Centralny, który miał za zadanie centralizację życia ukraińskiego w nowych formach dla zachowania tożsamości narodowej. Ukraiński komitet obwodowy ITL w warunkach czasu wojennego rozwijał tradycje galicyjskich towarzystw muzycznych, kierował instytucjami naukowymi, związkami pisarzy (przewodniczący W. Paczowski), dziennikarzy (przewodniczący M. Hołubeć), muzyków (przewodniczący S. Ludkiewicz, zastępca Z. Łyśko, sekretarz W. Wytwicki), malarzy (przewodniczący M. Osinczuk, zastępca I. Iwaneć – mistrz bandur, referent A. Maluca – bandurzysta), artystów teatralnych (przewodniczący W. Bławacki) [48; 4]. Wasyl Witwicki wspominał: «…my natychmiast zorganizowaliśmy swoje związki pisarzy, malarzy, aktorów, muzyków i razem zjednoczyliśmy się w klubie literacko-artystycznym Lwowskiego Konserwatorium Muzycznego [7; 106].

Ważna rola w rewitalizacji pracy artystów należała do Lwowskiego Ukraińskiego Klubu Literacko-Artystycznego (LMK, 1941 r.), w którym intelektualiści omawiali aktualne zagadnienia nauki, literatury i sztuki, spotykali się ze swoimi kolegami z innych regionów Ukrainy [33]. W LMK regularnie odbywały się naukowe, twórcze wieczory i akademie, dedykowane pamiętnym datom ukraińskiej historii, koncerty, wystawy etc [10; 3]. W klubie często występowali z naukowymi odczytami muzycy, zwłaszcza S. Ludkiewicz, a także Ojcowie Bazylianie, wśród nich – zakonnik-bandurzysta Ireneusz Gotra, który wykładał studentom, ilustrując grą na bandurze [54; 5].

W Galicji koncertowali wybitni artyści – śpiewacy-soliści, orkiestry kameralne, zespoły operowe i orkiestrowe. Na zaproszenie KB z własnymi koncertami przyjeżdżali bandurzyści, czasami w składzie chórów. Wśród nich – bandurzysta-aktor H. Berezowski i charkowski bandurzysta H. Bażuł, który z powodu prześladowań politycznych został zmuszony do przeniesienia się na Tarnopolszczyznę, do m. Czortków, gdzie rozpoczął występy jako solista [4; 46–52]. Zachował się afisz jednego z koncertów akademii (od dnia 16 grudnia 1943 r.), z którego wiadomo, że H. Bażuł wykonywał «Dumkę o Morozence» oraz «Wiązankę ukraińskich pieśni ludowych» [13; 100].

W listopadzie 1943 r. rezonansowym wydarzeniem artystycznym we Lwowie stały się koncerty Kijowskiej kapeli bandurzystów im. T. Szewczenki (kierownik – Hryhorij Kytasty), które odbywały się w salach LMK, ITL, «Odeonu» i Opery. Istotnym dla kijowskich bandurzystów było spotkanie z metropolitą Andrejem Szeptyckim [17; 3]. Uczestnik kijowskiej kapeli, bandurzysta z Połtawy H. Nazarenko, a także Z. Sztokałko, S. Hanuszewski uczestniczyli w występach gościnnych i transmisjach na żywo lwowskiego radio [20; 4].

W czasie dziewięciomiesięcznego turnusu kijowska kapela odegrała ponad 800 koncertów w dystrykcie Galicja, w tym na Tarnopolszczyźnie [30; 3]. J. Chomiński odnotował: «Chociaż bandura jak instrument ludowy w Galicji jest znana i nawet przed wojną można było usłyszeć oddzielnych bandurzystów, jednak zbiorowa gra na bandurach… jest u nas nowością» [51; 3]. Recenzent Ł. (Łastowicz – *M. J.)* określił jasne formy narodowe koncertów i zaktualizowany repertuar kapeli: wiązankę z trzech pieśni strzeleckich («Hej, bracie mój», «Och, na łące czerwona kalina», «Upadł strzelec»), pieśni historyczne («Oj na górze żniwiarze żną», «O Morozence»), pieśni i marsze strzelców siczowych [30; 3, 51; 3].

Aktywną działalność z rozbudowy muzycznego (w tym bandurowego) anatorstwa i zawodowej kultury muzycznej przeprowadzano w Zakładzie Muzyki ITL na sześciu obszarach: ogólnym, muzycznym, teatralnym, literackim, etnograficznym, sztuk pięknych i stosowanych, o czym pisały «Lwowskie wiadomości». Instytut posiadał bibliotekę, w której był oddział nut i warsztaty artystyczne, z których jeden produkował instrumenty muzyczne, w tym bandury. W ITL istniał także wydawniczy dział literatury muzycznej, który w czasie okupacji niemieckiej w 1942 r. opublikował znaczną liczbę aranżacji pieśni ludowych M. Łysenki, S. Ludkiewicza, M. Leontowicza i K. Stecenki. Bandurzyści pracowali w trzech sekcjach ITL: muzycznej, teatralnej i plastycznej [13; 100].

W Związku zawodowym ukraińskich artystów-plastyków (ZPUAP) członkami zarządu byli bandurzyści-projektanci Iwan Iwaneć, Antin i Stepan Malucy, Jurij Singalewicz. Oni organizowywali wieczory dyskusyjne i publikowali artykuły w czasopismie literacko-artystycznym «Nasze dni» oraz czasopismie «Lwowskie wiadomości». ZPUAP odkrył studio malarstwa scenicznego dla początkujących, prowadził wystawy personalne młodych artystów. W okresie lat 1941–1944 odbyło się pięć wystaw we Lwowie, na których zostały przedstawione prace bandurzystów-malarzy szkoły O. Nowakowskiego, braci Malucy, urodzonych na Tarnopolszczyźnie [35; 3].

W sekcji teatralnej ITL (kierownik J. Horniatkiewicz) zorganizowano kursy reżyserów, które ukończył słynny galicyjski bandurzysta-pedagog *Jurij Singalewicz* (1911–1947 rr.), organizator zespołu bandurzystów, autor aranżacji ukraińskich pieśni ludowych i własnych utworów bandurowych («Pieśń o wyzwoleniu», «Kołysanka»). Teartalny gabinet ITL założył profesjonalne studio-szkołę baletu, «Studio-teatr» (reżyser J. Szerehij), a także teatr kukiełkowy i dziecięcy. Wśród twórczych zespołów ITL wyróżniał się zespół młodych aktorów teatru «Wesoły Lwów», którym kierował aktor-bandurzysta O. Hasiuk.

Powstały wokalne grupy, kółka chórowe, orkiestry kameralne (cytrystów, mandolinistów), kapeli bandurzystów [41; 2]. Tak więc przy ITL działały dwa zespoły męskie bandurzystów pod kierownictwem S. Hanuszewskiego i J. Singalewicza, w składzie których brali udział tarnopolscy bandurzyści J. Babuniak, A. i S. Malucy, J. Swistel, Z. Sztokałko [22; 3]. Biuro koncertowe (BK) okresowo organizowywało występy gościnne tych twórczych zespołów [9; 3, 23; 5].

Głównym wydarzeniem życia koncertowego bandurzystów podczas II wojny światowej został Regionalny zjazd ukraińskich pracowników kultury we Lwowie (14 marca, 1943 r.), w ramach którego odbyły się koncerty bandurzystów galicyjsko-wołyńskich [55; 9]. Podczas występów zostały zjednoczone dwie kapele bandurzystów. Wśród uczestników byli przedstawiciele dwóch ośrodków – Zachodnopodolskiego i Południowołyńskiego – J. Babuniak, S. Hanuszewski, W. Tereszczuk, W. Jurkiewicz, S. Maluca, J. Singalewicz, H. Smyrny, R. Maslanyk, Kucharyszyn, S. Łastowicz, A. Karpiak [13; 102]. W robocie zjazdu brali udział dyrygenci o. S. Saprun i M. Kolessa. W jednym z występów sprawozdawczych Prezesa ITL o. S. Saprun omówił organizację we Lwowie Pierwszej kapeli instrumentów ludowych z udziałem bandurzystów: *«Zorganizujemy kapelę instrumentów ludowych, głównie bandurzystów …»* (kursywa – *M. J.*) [41; 2].

Aktywizacji wykonawstwa bandurowego sprzyjał także chóralny ruch Galicji, urządzający święta piosenno-muzyczne, koncerty okolicznościowe, konkursy chórów, które zostały dowodem «tej wielkiej potężnej siły, co posiada ją śpiew zbiorowy – jeden z najlepszych sposobów skupienia i wiązania wielkich kółek w silne i zdyscyplinowane jednostki» [16; 3]. Pewnym podsumowaniem twórczej pracy ITL było przeprowadzenie przez BK w maju 1942 r. Pierwszego regionalnego konkursu chórów amatorskich, poświęconego 100. rocznicy urodzin M. Łysenki, co wywarło szczególne wrażenie na społeczeństwo ukraińskie. Drugi regionalny konkurs chórów, który odbył się w marcu 1943 r., był poświęcony twórczości kompozytorów K. Stecenki i M. Leontowicza. Jego końcowa tura odbywała się we Lwowie i zakończyła się wielkim koncertem [11; 11].

Galicyjscy bandurzyści byli uczestnikami i kierownikami zespołów muzyczno-chóralnych. Tak więc w składzie oktetu «Bandura» pod kierunkiem bandurzysty Tarasa Łozińskiego był artysta J. Babuniak z Brzeżanszczyzny. Z profesjonalnym chórem W. Ostaszewskiego występowali J. Babuniak i W. Jurkiewicz. Chórem mieszanym «Proswity» w. Kalne kierował Z. Sztokałko. Współpraca solistów-bandurzystów z zespołami chórowymi była zjawiskiem naturalnym, gdyż kontynuowała tradycje, zapoczątkowane przez M. Łysenkę[2] [22; 3].

Ważnym podsumowaniem twórczej działalności ITL w Galicji został także Pierwszy regionalny konkurs amatorskich instrumentalistów solowych (16 maja, 1943 r.). W programie zaznaczono było: «W celu ujawnienia nowych wykonawców organizujemy konkursy solistów, wykazujące wielkie skarby, co ich posiada nasz utalentowany naród…» [6; 11]. Co istotne, między innych solistów-instrumentalistów zwycięstwo zdobył bandurzysta z Tarnopolszczyzny J. Babuniak z m. Brzeżany [37; 4]. Zwycięzcy konkursu wystąpili na krajowej radiofonii i finałowym koncercie, który odbył się w auli Lwowskiej Wyższej Szkoły Muzycznej im. M. Łysenki.

W lata II wojny światowej we Lwowie rozwinęła się działalność *Semena Łastowicza,* pseudo Czuliwski (1910–1987 rr.) – wysoce wykształconego i utalentowanego bandurzysty (ucznia K. Misewicza), organizatora chórów i kółek dramatycznych w Galicji, uczestnika wyjazdów gościnnych zespołów (trio, kwartetu, kwintetu), działającego pod kierownictwem S. Hanuszewskiego, a także koncertów zjednoczonej kapeli, która pracowała we Lwowie przy BK ZTL. Podczas koncertów towarzyszył swoim występom odczytami o bandurze, pisał do czasopisma «Lwowskie wiadomości» [28–31, 49–50]. W składzie różnych grup artystycznych S. Łastowicz razem z Z. Sztokałką przeszedł szlakami wojny aż do Niemiec. Na emigracji S. Łastowicz-Czuliwski zrobił dla Z. Sztokałki bandurę. On napisał podręcznik z konstruowania bandury dla majsterkowiczów-amatorów «Listy o bandurze», wydany później w USA przez M. Diakowskiego, ucznia Z. Sztokałki [13; 104].

Urodzony we Lwowie *Wołodymyr Jurkiewicz* (1923–1985 rr.), uczeń J. Singalewicza, występował w składzie duetu (z J. Babuniakiem), trio (z Z. Sztokałką i S. Malucą), kwintetu (razem z Z. Sztokałką, J. Singalewiczem[1], S. Łastowiczem, S. Hanuszewskim), a także zjednoczonej kapeli bandurzystów ITL. Będąc wojownikiem UPA, wyemigrował do Niemiec, gdzie kontynuował swoją działalność koncertową razen z Zinowijem [13; 104].

Wśród pierwszych uczniów K. Misewicza, który należał do ośrodka Zachodniopodolskiego, był *o. Isydor Nahajewski* (1908–1989 rr.) – działacz religijny i społeczny, historyk z zawodu. Za udział w ukraińskim ruchu narodowym I. Nahajewski został uwięziony w obozie koncentracyjnym Bereza-Kartuska (1939 r.). Uciekając od represji radzieckich, przeniósł się do miasta Hrubieszowa (obecnie Polska), gdzie pracował referentem kulturowo-oświatowym Ukraińskiego Komitetu Pomocy (UKP), utrzymując twórcze kontakty z K. Misewiczem. W latach 1943–1945 rr. I. Nahajewski pracował kapelanem dywizji «Galicja» w amerykańskiej strefie okupacyjnej dla jeńców wojskowych na Zachodzie (1945–1947 rr., Włochy-Niemcy) i był członkiem chóru pod kierownictwem o. S. Sapruna – muzyka, dyrygenta, byłego prezesa ITL we Lwowie [36; 40].

Uczeń K. Misewicza *Stepan Hanuszewski* (1920–1971 rr.) przeszedł do historii sztuki bandurowej Galicji jako organizator i przywódca «wzorowego zespołu» bandurzystów, który odbył występy gościnne na terenach zachodnioukraińskich w latach okupacji niemieckiej, zwłaszcza na Tarnopolszczyźnie [41; 2]. Z. Sztokałko tak powiedział o występie kwartetu S. Hanuszewskiego: «Wykonawcy mają dobrze opanowane głosy i instrumenty, i w większości pieśni zachowują stary kobziarski styl i sposób wykonania, nawet z dodatkiem własnych uwag recytatywnych...» [1; 5, 2; 3].

Do Zachodniopodolskiego ośrodka bandurzystów należał również *Jarosław Babuniak* (1924–2013 rr.), uczeń Anatolia Biłockiego. Uczył się w Brzeżańskim Gimnazjum, koncertował w duecie bandurzystów (razem z W. Jurkiewiczem), który został zwycięzcą Pierwszego regionalnego konkursu we Lwowie (1943 r.) [6; 11]. Jako śpiewak, bandurzysta i skrzypek J. Babuniak z występami gościnnymi po Galicji jeździł w składzie oktetu wokalistów «Bandura» pod kierownictwem bandurzysty T. Łozińskiego, urodzonego na Brzeżanszczyźnie. J. Babuniak był bandurzystą-wojownikiem dywizji «Galicja», później został organizatorem i kierownikiem zespołu bandurzystów, utworzonego na podstawie chóru «Burłaka» w obozach dla osób internowanych w m. Rimini (Włochy, 1945–1947 rr.) i Anglii (1947–1948 rr.). W Wielkiej Brytanii rozwinął tradycje czernihowsko-kijowskiej szkoły gry. Wśród jego uczniów są znani bandurzyści W. Mota, W. Łuciw, Mirosław i Michał Postolanowie [13; 73].

We Lwowie zdobyła wykształcenie artystyczne (zwłaszcza i bandurowe) urodzona na Tarnopolszczyźnie *Mirosława Hrebeniuk-Onuferko* (1922–1996 rr.). W latach 1943–1948 pod nazwiskiem Dermanczuk występowała jako śpiewaczka-bandurzystka a także w składzie trio bandurzystek (razem z siostrami M. i T. Wawryk). We Lwowie M. Hrebeniuk była uczestniczką mieszanej kapeli bandurzystów pod kierownictwem J. Singalewicza, a także tańczyła w zespole «Czarnogóra» pod kierownictwem J. Czuperczuka. W latach zesłania (1948–1956 rr.) bandurzystka występowała w grupie artystów-więźniów O. Hryńki [13, 74]. Utraciwszy zdrowie w więzieniu, M. Hrebeniuk niektóry czas przebywała w obozie dla inwalidów (m. Abez, Republika Komi), w roku 1956 wróciła do Lwowa, gdzie pracowała artystką-bandurzystką filharmonii obwodowej, występując w zespole z bandurzystami O. Hasiukiem, W. Dyczakiem, W. Pronikiem, O. Szumyłowiczem [8; 406].

Wśród plejady utalentowanych artystów, twórczość których stała się dziedzictwem kulturowym nie tylko Ukrainy, lecz i całego świata, wyróżnia się postać *Zinowija Sztokałki*. W ITL we Lwowie (1941 r.) Z. Sztokałko jest jednym z najbardziej aktywnych członków, bierze czynny udział w sprawie odrodzenia kapeli bandurzystów pod kierownictwem lwowskiego bandurzysty-pedagoga J. Singalewicza, pracuje w składzie rozmainych zespołów bandurzystów: duetów, trio, kwartetów, kwintetów, jest stałym uczestnikiem porannych i wieczorowych programów koncertowych lwowskiego radia [14; 141–157].

W lwowskim okresie twórczości Sztokałki-bandurzysty zostały założone główne zasady jego działalności scenicznej, ukształtował się styl kompozytora-pedagoga, rozwinięty w niemieckim i amerykańskim okresie życia i twórczości. Szereg jego kompozycji bandurowych, które po raz pierwszy zostały aprobowane na scenie w środowisku galicyjsko-wołyńskim, stały się podstawą zbioru repertuarowego «Kobza» [Sztokałko Kobza]. Lwowski okres życia Z. Sztokałki był decydującym w kształtowaniu jego światopoglądu, stanowienia osobowości, utwierdzenia się jako profesjonalnego bandurzysty [13]. Właśnie we Lwowie bandurzysta zdobył doświadczenie sceniczne i zyskał znaczne podstawy muzyczno-teoretyczne, ukończył rękopis zbioru repertuarowego «Kobza», który stał się pierwszym na Ukrainie Zachodniej podręcznikiem gry na bandurze [53].

W czasie II wojny światowej Z. Sztokałko czynnie występuje na ziemiach tarnopolskich. Występ bandurzysty na koncercie ku czci Szewczenki, zorganizowanym przez Komitet Rejonowy teatru im. I. Franki, wywarł szczególne wrażenie na słuchaczy Tarnopola 15–16 marca 1943 r. Pod czas koncertu wykonał na bandurze kantatę «Na śmierć Szewczenki» M. Łysenki, «Dumkę o kozaku Hołocie», pieśń «Oj, pójdę łąką» i autorską «Pieśń o kozaku Mamaju», demonstrując «niezwykle inteligentną i piękną technikę gry oraz cudowny głos barytonowy» [52; 4]. 19 marca 1943 r. ten sam koncert został powtórzony specjalnie dla młodzieży miasta [52; 4].

Twórcza i organizacyjna działalność Z. Sztokałki na terenach Galicji, zwłaszcza rodzimej Tarnopolszczyzny, dała impuls do eksperymentowania z nagraniami utworów wokalnych i instrumentalnych, dokonanych w USA, służyła wielką szkołą stanowienia jego jako artysty i myśliciela. W tym czasie całkowicie ukształtowały się artystyczno-twórcze zasady bandurzysty, kontynuowane na emigracji [14].

Nieprzeciętną postacią, działalność której wywarła znaczący wpływ na rozwój sztuki bandurowej Galicji i Wołynia był *Kostiantyn Misewicz* [12; 318–329]. Jego działalność koncertowa, pedagogiczna i konstruktorska stworzyła przesłanki dla dalszego rozwoju profesjonalnego sztuki bandurowej kraju, utorowała drogę dla pojawienia się nowych (po Chotkiewiczu) prób chromatyzacji instrumentu. Połączywszy ośrodki Zachodniopodolski i Południowowołyński K. Misewicz został założycielem Galicyjsko-Wołyńskiej szkoły bandurowej [13; 55–71].

W ośrodku Południowowołyńskim wykonawcze tradycje K. Misewicza zostały kontynuowane przez młodszą generację bandurzystów, adeptów jego szkoły. Do ośrodku tego należeli: Jakiw Byczkiwski, Michej Kwasiłowiec, Teodozij Karpiak, Leonid Kostrycki, Aleksander Główko, Wasyl i Oleg Sztule, Jurij, Pawło, Mirosława i Anfisa Swiderscy, Mefodij Bohotnycia i jego małżonka Walentyna, Margaryta Bono-Misewicz, Semen Czornobaj [13; 90].

Niezwykle owocne były kontakty K. Misewicza z braćmi Sztulami. Oleg Sztul był działaczem OUN, dziennikarzem i krytykiem. W latach 1939–1941 rr. O. Sztul pracował referentem kulturowym OUN w Generalnym Gubernatorstwie (Kraków) [46; 441–442]. Wasyl Sztul pracował sekretarzem UKP Chełmszczyzny, a także był członkiem zespołu redakcyjnego czasopisma «Wołyń» (m. Równe, 1941) [46; 441–442].

W latach II wojny światowej ukraińscy bandurzyści Wołynia i Galicji wstępują do szeregów UPA, dając koncerty dla osób cywilnych, później w obozach jenieckich. Wśród promotorów idei państwowości i uczestników walk byli bandurzyści – autorzy bohaterskich piosenek patriotycznych: J. Babuniak, S. Hanuszewski, S. Łastowicz, bracia S. i A. Malucy, R. Maslanyk, K. Misewicz, H. Smyrny, Z. Sztokałko, W. Jurkiewicz.

Podczas niemieckiej okupacji zachodniego regionu Ukrainy czynnie działały zespoły bandurzystów różnych form: duety, tria, kwartety, kwintety. Oddzielne zespoły koncertowały po Galicji i Zakarpaciu. S. Maluca w duecie z bratem Antonem, na Kongresie Ukraińskiej Głównej Rady Wyzwoleńczej (lipiec, 1944 r.), wykonali własną pieśń powstańców «Hej, stepami» oraz marsz «Wyjazd w obcy kraj» [13; 105].

Rozpowszechnionymi wśród bandurzystów stały się narodowy hymn powstańców Wołynia, napisany przez bandurzystę O. Główkę (na sł. R. Brzeskiego), pieśni strzeleckie «Czerwona kalina» S. Czarnieckiego, «Leć, moja dumko» D. Honty (na sł. wiersza R. Kupczyńskiego «W obcej ziemi»), «Dziś od was odjeżdżam», «Partyzancka» Z. Sztokałki, marsze powstańskie z Wołynia w nagraniu W. Jurkiewicza («Świeci księżyc», «Oj tam pod lasem»). Autorem pieśni powstańskiej «Nie martwcie się, młodzi przyjeciele» (na sł. O. Ołesia) był znany bandurzysta, uczeń Misewicza, Bohdan Hanuszewski. Bandurzyści do swoich programów koncertowych brali wiele różnych gatunków ukraińskich piosenek ludowych w aranżacji Z. Sztokałki [13; 105].

Więc, bandurzyści-wojownicy K. Misewicz, J. Babuniak, W. Jurkiewicz, bracia Motowie, bracia Malucy, Z. Sztokałko dodali jasną stronę w rozwoju sztuki bandurowej Galicji i Wołynia, przyczyniły się do rozprzestrzenienia repertuaru powstańczego nie tylko na Ukrainie, lecz i w zachodniej diasporze ukraińskiej.

Wnioski i perspektywy podalszych badań. Jak widzimy, w czasie II wojny światowej bandurzyści występowali na stronach prasy ukraińskiej i obcojęzycznej (*A., A.A –Sztokałko*, *Ł. – Łastowicz*, *uczestnik – Łastowicz, I. M. – Iwan Majstrenko oraz in.),* byli zwycięzcami konkursów (Z. Sztokałko, O. Hasiuk, J. Babuniak, W. Jurkiewicz), aktywnie prowadzili twórczą działalność pod auspicjami Gabinetu Muzyki i Biura Koncertowego Instytutu Twórczości Ludowej Ukraińskiego Komitetu Centralnego we Lwowie, Chełmie i Krzemieńcu w statusie referentów Gabinetu Muzyki (A. i S. Malucy), nauczycieli bandury (K. Misewicz, S. Maluca, Z. Sztokałko, M. Hrysenko), majsterkowiczów bandurowych (K. Misewicz, I. Iwaneć, bracia Malucy), organizatorów koncertów (K. Misewicz, J. Babuniak, T. Łoziński, Z. Sztokałko), kierowników zespołów bandurzystów (K. Misewicz, S. Maluca, J. Singalewicz, S. Hanuszewski). Więc, podczas II wojny światowej na ziemiach galicyjsko-wołyńskich ułożyły się sprzyjające warunki dla kształtowania podstaw zawodowej sztuki bandurowej, która rozwinęła się w późniejszym okresie. Artykuł nie wyczerpuje wszystkich aspektów działalności bandurzystów w zaznaczonym okresie, co warunkuje konieczność bardziej zasadniczych badań.

Notatki

[1] Diatoniczna bandura K. Misewycza, kupiona w Kijowie, posiadała 12 basków i 18 przystrunków. Obecnie jest przechowywana w Krzemienieckim Muzeum Krajoznawczym, zaznaczona jako torban (tzw. «bandura pańska», № 121–139 95).

[2] Jak wiadomo, M. Łysenko współpracował z bandurzystami W. Owczynnikowym i H. Chotkiewiczem (1885, 1898–1899 rr.) – autorami pierwszych pomocy teoretycznych gry na bandurze.

Wykaz źródeł

1. ***A. Koncerty kapeli kobzariw*** // Lwiwski wisti. – 1942. – 31 grudnia, 1–2 sicznia. – 1943. – Cz. 1 (421).
2. ***A. A.*** Koncert bandurystiw u Żowkwi / A. A. // Lwiwski wisti. – 1942. – 14 żowtnia. – Cz. 233 (357).
3. ***Albom Szkoły kobzarskoho mystectwa w Nowym Jorku*** / Materiały zibrały, wporiadkuwały ta wydały przyjateli Szkoły kobzarskoho mystectwa. – Nowy Jork, 1978. – 118 s.
4. ***Bażuł H.*** Z banduroju po switu: spohady / Hryhorij Bażuł // Bandura. – 1984. – № 9–10. – S. 46–52.
5. ***Ben.*** Instytut narodnoji tworczosty. Dwa i piwroku joho dijalnosty / Ben // Krakiwski wisti. – 1944. – Cz. 1–2.
6. ***Ben.*** Perszyj krajewyj konkurs samodijalnych solistiw u Lwowi // Krakiwski wisti. – 1943. – Cz. 107 (845).
7. ***Wytwyckyj W.*** U Generalnij Gubernii / W. Wytwyckyj // Suczasnist. – 1986. – Cz. 2. – S. 102–115.
8. ***Heletij J.*** Ja maju w serci te, szczo ne wmyraje (Dokumentalnyj narys pro bandurystku Myrosławu Hrebeniuk) / Jarosław Heletij // Kobzarstwo XX – poczatku XXI stolittia w imenach: joho tworci ta chranyteli. Miżnar. nauk.-prakt. konferencja. 9–10 listopada 2015 r. – Lwiw : Koło, 2016. – S. 391–409.
9. ***Gerynowycz. O.*** Z praci Koncertnogo Biura / O. Gerynowycz // Lwiwski wisti, 1942. – Cz. 94 (218). – 1 trawnia.
10. ***Dyskusijnyj weczir*** // Lwiwski wisti. 1942. – Cz. 9 (133). – 16 sicznia.
11. ***Druhyj Krajewyj konkurs choriw*** // Ridna zemla. – 1943. – Cz. 10 (75).
12. ***Jewheniewa M.*** Kost' Misewicz: mystećkyj wnesok u rozwytok ukrainśko-polśkych wzajemyn / M. W. Jewheniewa // Diałoh dwoch kultur: X Miżnarodni zustriczi naukowciw. – Warszawa ; Lublin. – R. 8. – Zosz. 1–2. – 2014. – S. 318–329.
13. ***Jewheniewa M.W.*** Formuwannia bandurnoho mystectwa Ternopilszczyny : dys. … kand. mystectwoznawstwa : 17. 00. 03. / M. W. Jewheniewa : Lwiwska nac. muzyczna akademia im. M.W. Łysenka. – Lwiw, 2017. – 291 s.
14. ***Jewheniewa M.*** Sztrychy do tworczoho portreta bandurysta Zinowija Sztokałka / Maria Jewheniewa // Kobzarstwo XX – pocz. XXI st. w imenach: joho tworci ta chranyteli. Miżnar. nauk.-prakt. konferencja. – 9–10 listopada 2015 roku Lwiw – Ukraina. – Lwiw : Koło, 2016. – S. 141–157.
15. ***Żepłynskyj B.*** Mykoła Hrysenko – zasnownyk profesijnoji akadeicznoji bamdurnoji pedagogiki u Lwiwskich nawczalnych zakładach / Bohdan Żepłynskyj, Roksolana Hawryluk // Wisnyk LNU. – Seria : Mystectwoznawstwo. – Lwiw, 2009. – Wyp. 9. – S. 229–234.
16. ***Za rozwytok chorowoho mystectwa*** // Lwiwski wisti. – 1941. – Cz. 76.
17. ***I. M.*** Kyjiwski bandurysty u Mytropołyta Andreja // Lwiwski wisti. –1943. – Cz. 257 (677). – 9 listopada.
18. ***Kytastyj H.*** Burżuazna Hałyczyna, triumf Szewczenka nad Stalinym i – «Wse ż taky Ukraina» (iz spohadiw pro perszu podoroż Kapeli bandurystiw po «wyzwołenij» Zachidnij Ukraini) / H. Kytastyj // Bandura. – 1984. – № 9–10. – łypeń – żowteń. – S. 22–25.
19. ***Krajewyj instytut narodnoji tworczosty:*** joho zawdannia ta znaczennia dla ukrainśkoho hromadianstwa [Referat] // Lwiwski wisti. – 1941. – Cz. 17.
20. ***Koncert kapeli bandurystiw*** // Lwiwski wisti. – 1942. – Cz. 109 (233). – 19 trawnia.
21. ***Koncert kapeli bandurystiw im. T. Szewczenka w Kłubi*** // Lwiwski wisti. – 1943. – Cz. 257 (677). – 9 listopada.
22. ***Koncerty kapeli bandurystiw pid prowodom S. Hanuszewskoho*** // Lwiwski wisti. – 1942. – Cz. 232 (356). – 13 żowtnia.
23. ***Koncertne Biuro UCK powidomlaje*** // Lwiwski wisti. – 1943. – Cz. 296 (716). – 24-27 grudnia.
24. ***Kulturne żyttia bandurystiw u Lwowi*** // Wilna Ukraina. – 1940. – 2 łypnia. – № 152 (233).
25. ***Kulturne żyttia bandurystiw u Lwowi*** // Wilna Ukraina. – 1940. – 17 czerwnia. – № 218 (299).
26. ***Kulturne żyttia bandurystiw u Lwowi*** // Wilna Ukraina. – 1941. – 27 lutoho. – № 48 (335).
27. ***Kurs hry na banduri*** // Lwiwski wisti. – 1943. – Cz. 35 (455). – 18 lutoho.
28. ***L. Druhyj wystup Kyjiwskich bandurystiw*** // Lwiwski wisti. – 1943. – Cz. 266 (686). – 19 listopada. – S. 3.
29. ***L. Z pisneju i banduroju w masy*** // Lwiwski wisti. – 1944. – Cz. 137 (856). – 16 czerwnia. – S. 3.
30. ***L. Perszyj wystup Kyjiwskich bandurystiw*** // Lwiwski wisti, 1943, Cz. 264 (684). – 17 listopada.
31. ***L. T. Koncert kapeli bandurystiw*** // Lwiwski wisti. – 1943. – Cz. 277 (697). – 2 grudnia. – S. 3.
32. ***Łehkun O. H.*** Postati muzycznoji kltury Piwdenno-Zachidnoji Wołyni perszoji tretyny XX stolittia / O. H. Łehkun // Naukowi zapysky Ternopilskoho nacionalnoho pedagogicznoho uniwersytetu imeni W. Hnatiuka. – Seria : Mystectwoznawstwo. – № 1/ 2011. – Ternopil, 2011. – S. 124–129.
33. ***Literaturno-myctećkyj weczir z nahody widkryttia biblioteky «Proswity» u Krakowi «Krakiwski wisti».*** – 1940. – Cz. 38. – 15 trawnia.
34. ***Łućkyj O.*** Kulturne żyttia ukrajinciw Lwowa w 1941–1944 rr. / O. Łućkyj // Kulturne żyttia w Ukraini (zachidni zemli): Dokumenty i materiały: U 3 t. – Kyjiw, 1995. – T. 1. 1939–1953. – 749 s.
35. ***Maluca A.*** Za czystotu stylu i charakteru mystectwa (Z prać Krajewoho Instytutu Ukrainśkoji Narodnoji Tworczosty) / Antin Maluca // Lwiwski wisti. – 1941. – 16 żowtnia. – Cz. 59.
36. ***Nahajewskyj I.*** Spohady polowoho duchiwnyka / Isydor Nahajewśkyj. – Toronto : Ukrajinśka knyżka, 1985. – 186 s.
37. ***Nasza duma, nasza pisnia ne wmre, ne zahyne*** // Ridna zemla. – 1943. – Cz. 21 (83). – 23 trawnia.
38. ***Ostrowśkyj W.*** Bandura w Chołmszczyni / W. Ostrowśkyj // Krakiwski wisti. – 1940. – 24 listopada. – Cz. 28.
39. ***Ocb. Rik praci Instytutu Narodnoji Oswity*** // Lwiwski wisti. – 1942. – 15 trawnia. – S. 8–9.
40. ***Samczuk U.*** Żywi struny. Bandura i bandurysty / U. Samczuk. – Detrojt : Wydannia kapeli bandurystiw im. T. Szewczenka, 1976. – 468 s.
41. ***Saprun S.*** Za zdwygnennia ukrajinśkoho mystećkoho żyttia : referat naczalnyka Widdiłu dla spraw mystectw, dyrektora INT o. prof. Sapruna na zjizdi dijacziw kulturnoji praci u Lwowi 12. III. b. r. // Krakiwski wisti. – 1943. – 21 bereznia. – Cz. 59 (797).

42. ***Spisok uczitielej muzykalnoj szkoły g. Kriemienca Kriemienieckogo okruga*** // DATO. – F. r. – 204. – Op. 1. – Spr. 46. – 2 ark.
43. ***Strutyńska A.*** Na storoży narodnych skarbiw. Serce INT-u // Naszi dni. – 1943. – Cz. 8. – serpeń.
44. ***Studija hry na banduri*** // Lwiwski wisti. – 1942. – Cz. 198 (322). – 3 weresnia.
45. ***Studija hry na szczypkowych instrumentach*** // Lwiwski wisti. – 1943. – Cz. 224 (644). – 1 żowtnia.
46. ***Teliga O.*** «О, kraju mij…». Twory, dokumenty, biograficznyj narys. – Wyd. 2 / Ołena Teliga. – К. : Wydawnyctwo imeni Ołeny Teligi, 2006. – 496 s.
47. ***Ukrajińśkyj nacionalnyj chor. Koncerty oktetu Łozyńśkoho*** // Lwiwski wisti. – 1942. – Cz. 291 (415). – 20–21 grudnia. – S. 5.
48. ***Ukrajiński szczodenni wisty.*** – 1941. – 8 łypnia.
49. ***Uczasnyk.*** Kapela bandurystiw u Krakiwśkomu Dystrykti // Lwiwski wisti. – 1943. – Cz. 73 (493). – 3 kwitnia. – S. 3.
50. ***Uczasnyk. Konzari-bandurysty u Sambori*** // Lwiwski wisti. – 1942. – Cz. 295 (419). – 29 grudnia. – S. 4.
51. ***Chominśkyj J.*** Koncert bandurystiw // Lwiwski wisti. – 1943, Cz. 279 (699). – 4 grudnia.
52. ***Szewczenkiwśkyj koncert u Ternopoli*** // Lwiwski wisti. – 1943. – Cz. 66 (486), 26 bereznia.
53. ***Sztokałko Z.*** Kobza. Zbirka pjes dla bandury / Z. Sztokałko. – K.; Toronto; Edmonton : Takson, 1997. – 359 s.
54. ***Szczo prynosyt deń*** // Lwiwski wisti. – 1942. – Ч. (160). – 19 lutoho.
55. ***Jus.*** Krajewyj zjizd kulturno-oswitnich praciwnykiw u Lwowi // Naszi dni. – 1943. – Cz. 4.
56. ***800-j koncert Koncertnoko Biura*** // Lwiwski wisti, 1944. – Cz. 25 (744). – 4 lutoho. – S. 3.
57. ***Olimpiada twórczosci samorodnej Wyższych Uczelni*** // CzerwonySztandar, 1941. – 9 maja.

UDK 78.481

GALYTSKO – VOLYNIAN BANDORISTS' ACTIVITY DURING THE YEARS OF THE SECOND WORLD WAR

Yevhenieva Mariia, Ph.D. in Art Studies, a lecturer, Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University, Ternopil

The purpose of the article is to highlight Galytsko-Volynian bandurists' activity during the Second World War, the cooperation both with Eastern Ukrainian artists and Western European music culture representatives, that contributes to the formation of the coherent picture of bandura art development in Ukraine.

Research methodology and results. The analysis of social and cultural processes in the Galytsko-Volynian lands, that took place during the period of Soviet and German occupation, has been carried out in the article. It has been found out that during this period the state type of bandura education, the competitions among amateur choirs and soloists-instrumentalists as well as regular concert tours have been established. It has also been revealed that the Regional Congress of Ukrainian Cultural Workers in Lviv was the main cultural and artistic event of the wartime. The work of bandura players in musical and choral, theater and cultural organizations has been analyzed; their role in the development of bandura performance of the region has been discovered.

Novelty. The article complements substantially the knowledge in the field of bandura art during the wartime, in particular: it covers the bandurists' activities – the Galytsko-Volynian school representatives and traces the origins of the festival-competition and cultural-social movement on the territory of Western Ukraine.

Practical significance of research results. The materials of the article can be used for the development of training courses, special courses, manuals, textbooks designed for professional art education institutions of III-IV levels of accreditation.

Key words: bandura art, concert and educational activity, festival-competition practice, bandura centers, Galytsko-Volynian bandura school.

Надійшла до редакції 1.11.2017 р.

УДК 687.5.01:791(100)«193»

СВІТОВИЙ КІНЕМАТОГРАФ У РОЗВИТКУ ІНДУСТРІЇ МОДИ В 1930-х РОКАХ

Дихнич Людмила Петрівна, кандидат історичних наук, доцент кафедри індустрії моди, Київський національний університет культури і мистецтв
5020640@ukr.net

Визначено роль світового кінематографа у розвитку індустрії моди в 1930-х роках. Актуальність теми зумовлена зростанням інтересу вітчизняних науковців до історичних процесів, що відбувалися у галузі світової моди продовж першої половини ХХ ст. Проаналізовано історіографію наукової проблеми; визначено модні стилі, що панували у світовому суспільстві; простежено вплив культових акторів на розповсюдження моди; розглянуто діяльність художників з костюмаів провідних кінокомпаній, які впливали на формування модних тенденцій; проаналізовано участь європейських кутюр'є у створенні одягу для кіноіндустрії.

Ключові слова: Голлівуд, кіноіндустрія, висока мода, художник по костюмах.

© Дихнич Л. П., 2017

Актуальність дослідження зумовлена підвищенням інтересу вітчизняних науковців до історичних процесів, що відбувалися у світовій моді упродовж першої половини ХХ століття.

Як відомо, 1930-ті роки ознаменувалися в усьому світі багатьма політичними та економічними змінами. В Європі влада сконцентрувалася в руках диктаторів (Гітлер, Франко, Муссоліні, Сталін). На перший план виступили консервативні цінності: сім'я розглядалася як оплот сили і благополуччя. Чесні трудівниці і хороші матері 1930-х років у жодному разі не мали походити на своїх попередниць – декаденток 1920-х. «У моду увійшли фігура класичних пропорцій, нордичний тип обличчя, пишне кучеряве волосся, – писав історик моди О. Васильєв. – Чоловіки іншими очима подивилися на кращу половину людства, а жінки по-іншому поглянули на самих себе. Тип дівчини-хлопчика (домінував у другій пол. 1920-х рр.), що думала лише про чарльстон, мільйонерів та шампанське, раптом виявився свідомо порочним і соціально небезпечним...» [1; 275–276].

Проникненню оновленого ідеалу краси (насамперед, жіночої) в усі верстви суспільства, безперечно, сприяв розвиток світової кіноіндустрії, що стала в ту пору звуковою. Вдосконалені можливості кіно, здатні виражати почуття і переживання не лише у сухих фразах титрів, а й в музиці, піснях і діалогах, залучали до кінотеатрів безліч глядачів. Тому саме кіно 1930-х рр. стало популяризатором нового зразку елегантності.

Метою даної публікації є визначення ролі світового кінематографу у розвитку моди 1930-х років, коли завдяки кінопрокату у масовій свідомості закріпився оновлений еталон краси, по-новому визначилися межі і чіткість стилю багатьох європейських дизайнерів, що співпрацювали з кінокомпаніями.

Огляд останніх публікацій. Розгляд історіографії наукової проблеми стимулював звернення до монографій авторитетних західних дослідників, серед яких Ш. Зелінг [2] та М. Фогг [5], [7]. Певну увагу темі було присвячено у книгах російських (О. Васильєв, М. Шинкарук, Т. Евсеева, О. Леспяк) [1], [6] та японських науковців (співробітників Інституту костюму Кіото: А. Фукай, Т. Суо, М. Івагамі, Р. Кога, Р. Ній) [3]. Окремі напрацювання виявлено у роботах вітчизняних фахівців з історії моди: М. Мельника [4], Л. Ткаченко [7], Н. Храбатин [9]. Ці автори простежили історичні форми візуалізації моди 1930-х років, виявили художні засоби, якими користувалися тогочасні кутюр'є для створення одягу, проаналізували роль сюрреалізму як основного мистецького напряму, що панував у першій пол. ХХ ст.

Отже, біля витоків зародження нового ідеалу жіночої краси 1930-х років, поза сумнівом, стояв кінематограф, лідируючі позиції якого на той час належали США. Остання обставина пов'язана зі світовою економічною кризою 1929–1939 рр. («Великою депресією»), коли глядач Північно-Американського континенту прагнув сховатися від дійсності в ілюзорному світі кіно. Голлівудські образи, такі бажані і привабливі, значною мірою визначали жіночу моду. Одягаючись у блискучі атласні сукні на тлі дзеркальних декорацій в стилі Арт-деко, кіно-діви стали справжніми законодавицями моди. Завдяки плідному взаємовпливу кіно та моди, остання отримувала активне поширення, роблячи її творців – європейських і американських кутюр'є – ще більш відомими. Маси орієнтувалися на кіно і намагалися наслідувати загальний образ, створений на кіностудіях.

Якщо жінки 1920-х років віддавали перевагу сукням-сорочкам, то в 1930-х вони одягли принципово довгі сукні, переважно з шовку (на той час найдорожчого з матеріалів), який при косому крої міг не оголюючи підкреслювати фігуру. Геніальна знахідка вперше застосована дизайнеркою М. Віоне. Успіх ідеї полягав в тому, що подібний розкрій надавав тканині додаткову еластичність: на грудях, талії і стегнах сукня щільно облягала, нижче – спадала природними складками. Сукні були цільнокройними, перехоплювалися на лінії талії вузьким поясом. Таким чином силует набував стрункості і витонченості. Потрібна довжина спідниці досягалася завдяки вставці «годе» нижче лінії стегон. Глибокий виріз спереду і особливо ззаду сприяв тому, що такі сукні не потребували застібок, їх можна було одягати через голову або ноги [3; 476–495].

Чимало істориків моди завдячували виникненню такого фасону одягу саме американській кіноцензурі, яка не дозволяла відверто оголювати верхню частину жіночого торсу. Саме голлівудські артистки вперше вийшли на екрани в денних облягаючих сукнях із використанням опушення з каракульчи, бобра, видри. Особливим шиком вважалися хутряні накидки з використанням подвійного цільного хутра сріблястих песців.

Важливою складовою дамського одягу неодмінно ставали рукавички і капелюшки. Останні мали безліч конфігурацій. Якщо на початку 1930-х років жіночі головні убори були маленькими і пласкими (закріплювалися шпильками поверх зачіски), то до кінця десятиліття в моду увійшли різноманітні берети та капелюшки у формі дзвону або тарілки, які носили косо насунувши на лоб.

Важливу роль у процесі поширення жіночої моди через кінематографічний екран відіграли такі культові актриси 1930-х років, як Грета Гарбо, Марлен Дитріх, Керол Ломбарте, Мей Уест, Джин Харлоу, Вівієн Лі та інші кінозірки.

Чудова драматична актриса шведського походження – Г. Гарбо аж ніяк не мала «стандартної» голлівудської зовнішності. Коли у середині 1920-х років вона – висока, широкоплеча з пласкою груддю і вузькими стегнами – з'явилася в Голлівуді, жоден із режисерів не сприйняв її як майбутню зірку. І лише камера змогла відкрити всі принади її симетричного обличчя з величезними очима і виразним підборіддям. Вплив Гарбо на ідеал краси в 1930-х роках був настільки сильним («Мата Харі», 1930 р.; «Королева Кристина», 1933 р.; «Анна Кареніна», 1935 р.; «Дама з камеліями», 1936 р.), що мільйони жінок наслідували її образ і копіювали риси: тонкі підмальовані брови, накладні вії, світле волосся.

Після тріумфальної появи у «Блакитному янголі» (1930 р.), як «друга Гарбо» була сприйнята американська актриса німецького походження М. Дитріх. Однак вона досить швидко довела, що має власну харизму і, на відміну від Гарбо, яка надавала мінімального значення одягу, стала зразком стилю для багатьох жінок. Її пристрастю, насамперед, були чоловічі костюми. Саме в «Блакитному янголі» Дитріх уперше вбралася у смокінг із краваткою, циліндр і чорні панчохи. У наступних фільмах, уже в Голлівуді, вона також з'являлася у чоловічих костюмах, випромінюючи впевненість, протилежну жіночому стереотипу покірною блондинки. Стильний статус Дітріх став настільки непорушним, що елементи її чоловічих нарядів (смокінг із брюками, тренч, черевики на пласкій підошві, м'який фетровий капелюх тощо) увійшли у світові канони моди.

Однак не лише актриси, але й актори (Гарі Купер, Кларк Гейбл, Лоуренс Олів'є, Джеймс Стюарт, Роберт Тейлор тощо) були символом голлівудського шику й впливали на розвиток чоловічої моди. Класичний брючний костюм із драпіруванням і трикутним вирізом став уособленням чоловічого ідеалу краси в 1930-і роки (широкі плечі – вузькі стегна). Такий костюм – із припуском на грудях і звуженням від грудей до талії – забезпечував максимальну свободу рухів й остаточно викреслив елементи «військових» мотивів у чоловічому одязі, ставши зразком крою на два наступні десятиліття [5; 270–271].

Підкреслимо, що хоча «високу моду» ще продовжував диктувати Париж, Голлівуд із початку 1930-х років не лише присвоїв собі амплуа передачі (ланцюжка) французького стилю в маси, а й певним чином впливав на формування модних тенденцій. Найважливішу роль у цьому процесі відігравали художники з костюмів, що створювали візуальний образ кінематографічних персонажів, по-новому позначали кордони і чіткість класичного стилю багатьох відомих дизайнерів.

Одним із найбільш відомих цього плану художників у 1930 рр. був Гілберт Едріан. Американець за походженням, він навчався в Нью-Йоркській школі образотворчих і прикладних мистецтв. У 1922 р. переїхав до Парижа, де працював головним дизайнером із костюмів незалежної кіностудії Сесіла Блаунта Демілля; в 1928 р. повернувся разом із режисером до США, де продовжив роботу на кіностудії «Metro-Golgwyn-Mayer», створивши костюми до понад 200 фільмів. Упродовж 1920-1930-х рр. Г. Едріан працював із багатьма кінозірками, включаючи Г. Гарбо, Н. Ширер, Д. Харлоу, К. Хепберн, Д. Кроуфорд. Він не лише влучно підкреслював переваги, але й вміло приховував недоліки кінодів. Наприклад, для Д. Кроуфорд він розробив особливу сукню («Гранд-готель», 1932 р.), наклавши їй на плечі кілька шарів рюшів з органзи. Сукня була прийнята глядацькою аудиторією з таким жвавим захопленням, що її продаж сягнув понад 500 000 зразків, а Кроуфорд отримала репутацію законодавиці стилю.

Варто приділити кілька слів тому, як саме екранні моделі одягу потрапляли до широкого споживача. Приміром, у США з метою додаткової реклами нарядів, створених для кінофільмів, організовано видання спеціальних кіножурналів («Picture Play», «Modern Movies»). Причому модні ілюстрації часто нагадували кадри з кінофільмів: для їх постановки використовувався вигадливий реквізит, екзотичне тло та складне освітлення.

Індустрія готового одягу в США дуже швидко відреагувала на розвиток звукового кіно і почала активний випуск копій нарядів із фільмів у вільний доступ. Нерідко фотографії та ескізи суконь, в які одягалися актриси, прямували з кіностудій у спеціальні бюро з реклами (наприклад, «Modern Merchandising Bureay») задовго до виходу стрічок на екрани. Потім здійснювався, власне, випуск одягу та їх доставка у магазини роздрібної торгівлі (наприклад, відома мережа магазинів «Cinema Fashion Stores», яких до 1937 р. налічувалося майже 400). Відзначимо, що копії не завжди шили з тих самих матеріалів, що й оригінали: приміром, прекрасною заміною шовку стала менш дорога віскоза.

Іншим відомим художником цього напряму у 1930-х рр. був Т. Бентон, який працював на кіностудії «Paramount Pictures». Відомо, що кожній з кінозірок він формував власний образ.

М. Дитріх він закутав у мереживо, екзотичні пір'я та розкішні хутра; комедійну актрису К. Ломбар одягнув в облягаючи сукні; для кінозірки К. Кольбер придумав індивідуальний фасон коміра («комір Колбер»), що візуально подовжував шию.

1938 р. Т. Бентон заснував власне підприємство з виробництва модного одягу і його місце у кінокомпанії «Paramount Pictures» посіла Едіт Хед – найуспішніша жінка художник-костюмер в історії Голлівуду (35 раз її висували на премію «Оскар» і 8 разів вона була їй присуджена). Свої перші лаври вона здобула ще в 1932 р., створивши одяг для актриси Мей Уест у стрічці «Ніч за ніччю».

Однак не можна стверджувати, що Голівуд працював лише з такими художниками та місцевими дизайнерами одягу. Якраз навпаки – власники кіностудій прагнули працювати з великими (переважно французькими та британськими) кутюр'є, приміром, як Е. Моліно та Ж. Пату. «Просто прагматичні американські модельєри, – зазначала історик моди Ш. Зелінг, – краще розбиралися в цій справі. Вони повністю підпорядковували свій талант на службу зіркам, кутюр'є ж, навпаки, самі прагнули виступати в ролі зірок [...]. Наприклад, окремі фахівці стверджують, що зірки бойкотували Шанель, тому що їх обслуговувала її заступниця, тоді як вони розраховували на те, що Коко подбає про них особисто. Коко представляла це інакше, а тому продовжила власну кар'єру без кінематографа...» [2; 191]. Дійсно, директор кіностудії «Metro-Golgwyn-Mayer» С. Голдвін запросив К. Шанель до Голівуду для створення сценічного одягу для кінозірок, однак контракт було розірвано вже у 1931 р. через те, що вишуканість фасонів дизайнерки не знайшла належного ефекту на екранах.

Більших успіхів на цій ниві досягла дизайнер одягу Е. Скіапареллі, сукні якої можна зустріти у понад 30 голлівудських кінофільмах. Підкреслимо, що Скіапареллі стала провідним представником сюрреалізму у світі моди. Відомо, що дизайнерка нерідко співпрацювала з легендою сюрреалістичного живопису – С. Далі, автором чудернацьких образів, вимальованих на тлі пустельних пейзажів. Зокрема, в історії моди є широко відомою біла бальна сукня Скіапареллі, створена в сюрреалістичному стилі: тканина прикрашена величезним лобстером, якого Далі намалював прямо на спідниці. Скіапареллі випускала аксесуари і дамські сумочки, що нагадували комоди, піаніно, телефони, була автором вигадливих ґудзиків у формі люстерка, свічників, пташок, грон винограду тощо. Для колекції 1938 р. нею зроблено намисто, що відтворювало ілюзію плазуючих по шиї комах. Усі ці екстравагантні речі знаходили своє застосування у кіно і викликали щире захоплення у глядачів. Відомо, що 1937 р. Скіапареллі випустила парфуми «Shocking» («Шокуючі»), дизайн флакона яких виконаний у вигляді торсу голлівудської зірки М. Уест [2; 152–154].

Підсумовуючи викладений матеріал, наголосимо на наступних висновках:

1. Аналіз наукових праць довів, що окремі аспекти проблеми неодноразово обговорювалися серед західних, російських та японських науковців. Окремі напрацювання щодо історичних форми візуалізації моди 1930-х рр.. й використання їх кінематографом можна зустріти у роботах вітчизняних дослідників М. Мельника, Л. Ткаченко, Н. Храбатин.

2. Для одягу 1930-х рр. є характерним його ускладнений крой, який спирався на геометричні візерунки і надавав силуету чіткість; еталоном у жіночій моді стали довгі спідниці і сукні з звичайною лінією талії; пальто і жакети відрізнялися елегантністю і різноманіттям фасонів; широко застосовувалися декоративні деталі і прикраси. В чоловічій моді з'явився брючний костюм із драпіруванням і трикутним вирізом, що залишався зразком крою упродовж двох наступних десятиліть.

3. Величезний успіх кінокартин за участю таких кінозірок як: Г. Гарбо, М. Дитріх, К. Ломбарте, М. Уест, Д. Харлоу та ін., – міцно закріпив у масовій свідомості новий канон елегантності, змусив слідувати йому не лише американську, а й примхливу європейську моду. Символом голлівудського шику й чоловічої краси стали такі культові актори як: Г. Купер, К. Гейбл, Л. Олів'є, Д. Стюарт, Р. Тейлор та ін.

4. Незважаючи на те, що з початку 1930-х рр. Париж залишав за собою лідируючі позиції у сфері моди, голлівудські художники, в основі творчої діяльності яких є костюм (Г. Едріан, Т. Бентон, Е. Хед тощо), стали не лише носіями французького смаку в масах, а й по-новому визначили межі і чіткість традиційного стилю багатьох європейських Будинків моди.

5. Серед європейських кутюр'є, які у 1930-х рр. співпрацювали з Голівудом, варто назвати Е. Моліно, Ж. Пату, К. Шанель, Е. Скіапареллі. Остання створила одяг для понад 30 кінокартин.

Звісно, опрацьована тема не може обмежуватись лише даною публікацією і вимагає більшої дослідницької уваги з подальшим викладенням отриманих результатів у спеціалізованих монографіях з теорії та історії світової моди.

Список використаної літератури

1. ***Васильев А.*** Красота в изгнании. Королевы подиума: в 2-х т. Т. 1 / А. Васильев ; ред. Е. Беспалова. – М. : Слово, 2008. – 352 с.
2. ***Зелинг Ш.*** Мода: Век модельеров (1900–1999 рр.) / Ш. Зелинг ; пер. Ю. Бушуева, Г. Яшина. – Кёльн : KONEMANN, 2000. – 457 с.
3. ***История моды с XVIII по XX век.*** Коллеция Ин-та костюма Киото / А. Фукай, Т. Суо, М. Ивагами и др. – М. : Арт-Родник, 2003. – 735 с.
4. ***Мельник М.*** Мода в контексті художніх практик ХХ ст. : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / М. Мельник ; КНУКіМ. – Київ, 2008. – 19 с.
5. ***Мода. Всемирная история*** / под ред. М. Фогг ; пер. с англ. Д. Карризи. – М. : Магма, 2015. – 576 с.
6. ***Мода и модельеры*** / ред. гр. : М. Шипкарук, Т. Евсеева, О. Леспяк. – М. : Мир энциклопедий «Аванта+», «Астрель», 2011. – 183 с.
7. ***Ткаченко Л.*** Мода як естетичний феномен : автореф. дис. … канд. філософських наук : 09.00.08 / Л. Ткаченко ; Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАНУ. – Київ, 1999. – 17 с.
8. ***Фогг М. История моды. 100 платьев, изменивших мир*** / М. Фогг. – Киев : Махаон-Украина, 2015. – 256 с.
9. ***Храбатин Н.*** Галицька мода: як одягалися, які робили зачіски пані й панянки в Станіславі сто років тому [Електронний ресурс] / Н. Храбатин // Галицький кор. – 2011. – 14 верес. – Режим доступу : http://gk-press.if.ua/x5288/

References

1. ***Vasiliev A.*** Krasota v yzgnaniy. Korolevy podiuma: v 2-ch t. Vol. 1. / A. Vasiliev ; red. E. Bespalov. – M. : Slovo, 2008. – 352 s.
2. ***Zeling Ch.*** Moda: Vek model'erov (1900–1999) / Ch. Zeling ; per. Yu. Bushuyeva, G. Yashina. – Keln : KONEMANN, 2000. – 457 s.
3. ***Istoriya mody s XVIII po XX vek.*** Kollektsia In-ty kostuma Kioto / A. Fukay, T. Suo, M. Iwagami i dr. – M. : Art-Rodnik, 2003. – 735 s.
4. ***Melnyk M.*** Moda v konteksti khudognikh praktyk XX stolittya : avtoref. dys. … kand. mystectvoznavstva : 26.00.01 / M. Melnyk ; KNUCiM. – Kyiv, 2008. – 19 s.
5. ***Moda. Vsemirnaya istoriya*** / pod red. M. Fohh ; per. s angl. D. Karrizy. – M. : Mahma. 2015. – 576 s.
6. ***Moda i modelyery*** / red. gr. : M. Shypkaruk, T. Evseyeva, O. Lespyak. – M. : Mir entsiklopediy «Avanta+», «Astrel», 2011. – 183 s.
7. ***Tkachenko L.*** Moda yak estetychniy fenomen : avtoref. dys. … kand. of philos. nayk : 09.00.08 / L. Tkachenko ; In-t of Philosophii H. Skovorodu NANU. – Kyiv, 1999. – 17 s.
8. ***Fohh M. Istoriya mody. Sto platyev, izmenivshih mir*** (History of Fashion. 100 dresses that changed the world) / M. Fohh. – Kyiv : Makhaon-Ukraina, 2015. – 256 s.
9. ***Khrabatin N.*** Galitska moda: yak odagalisya, yaki robyly zachisky pani y panyanky v Stanislavi sto rokiw tomu [Elektronnyy resurs] / N. Khrabatin // Galician cor. – 2011. – 14 September. – Rezhym dostupu : http://gk-press.if.ua/x5288/

THE ROLE OF THE WORLD CINEMATOGRAPHY IN THE FASHION INDUSTRY DEVELOPMENT IN THE 1930-s

Dyhnych Lydmila, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
The Department of the Fashion Industry,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The role of the world cinematography in the fashion industry development in the 1930s is defined in the article. The active interest of researchers of our country in the historical processes that took place in the world fashion in the second half of the twentieth century has determined the urgency of the topic development. The historiography of the scientific problem is analyzed in the article; the fashionable styles that dominated in the world society in the 1930s are defined; the influence of cult actors on the fashion widespread is traced; the work of costume designers of the leading film companies of the 1930s, which directly influenced the formation of fashion trends, is discussed; the participation of European couturiers in the creation of the film industry clothes is analyzed.

Key words: Hollywood, the film industry, high fashion, costume designer.

UDC 687.5.01:791(100)«193»

THE ROLE OF THE WORLD CINEMATOGRAPHY IN THE FASHION INDUSTRY DEVELOPMENT IN THE 1930-s

Dyhnych Lydmila, Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
The Department of the Fashion Industry,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to determine the role of the world cinematography in the fashion development of the 1930s, when the renewed standard of beauty became established in the mass consciousness through the cinema, the

borders and clarity of the style of many European designers who collaborated with film companies have been marked in a new way.

Research methodology. Scientific works of such modern scholars as Ch. Zelling, M. Fohh, O.Vasiliev, M. Shynkaruk, A. Fukay, T. Suo, M. Iwagami and other scientists have been reviewed and used as a theoretical basis of the article.

Results. The analysis of sources has shown that some aspects of the problem have been discussed on a number of occasions among Western, Russian and Japanese scholars. Some groundworks on the historical forms of fashion visualization of the 1930s and their usage in the cinematography can be found in the works of such researchers of our country as M. Melnyk, L. Tkachenko, N. Khrabatin.

The complicated cut relied on geometric patterns that provided the clarity of silhouette became the main characteristic of the 1930s clothes; long skirts and dresses with a regular waist line became a standard in the women's fashion; decorative details and accessories were widely used. The trouser suit with drapery and the triangular neck, which remained a model cut for the next two decades, appeared in the men's fashion.

The huge success of the films with the participation of such movie stars as: G. Garbo, M. Dietrich, K. Lombart, M. West, D. Harlow and others firmly consolidated in the mass consciousness and a new canon of elegance, forcing to follow this canon not only the American, but also the capricious European fashion, was found.

Despite the fact that since the early 1930s Paris retained its leading position in the field of fashion, Hollywood costume designers (such as G. Edrian, T. Benton and others) became not only the carriers of the French fashion taste in the masses, but they also defined the limits and clarity of the traditional style of many European fashion houses in a brand new way.

The practical significance. The information contained in this article can be useful for better understanding and further development of the research of the main fashion trends that reigned in the world in the 1930s, the influence of cult actresses on the fashion widespread, the historical role of European couturier in the creation of clothing for the film industry.

Key words: Hollywood, the film industry, high fashion, costume designer.

Надійшла до редакції 2.12.2017 р.

УДК 792.8(477)

БАЛЕТИ «СПЛЯЧА КРАСУНЯ», «ФАДЕТТА» ТА «АЛІ-БАТИР» У РЕДАКЦІЇ МИКОЛИ ТРЕГУБОВА (1952 р.)

Чурпіта Тетяна Миколаївна, кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри народної і класичної хореографії,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
nikolaschurpita@gmail.com

Розглянуто балетмейстерський доробок заслуженого артиста УРСР Миколи Трегубова у Львівському театрі опери та балету (1952 р.). На основі матеріалів періодичних видань відтворено маловідомі версії балетів «Спляча красуня», «Фадетта» та «Алі-Батир» у постановці майстра. Значну увагу приділено балетмейстерській винахідливості хореографа. Проаналізовано кращі акторські роботи. Виявлено проблемні сценічні рішення, на які вказували фахівці.

Ключові слова: М. Трегубов, Львівський театр опери та балету, балетмейстер, творча діяльність, «Спляча красуня», «Фадетта», «Алі-Батир».

Постановка проблеми. У 2017 році виповнилося 105 років від дня народження заслуженого артиста УРСР Миколи Івановича Трегубова (1912–1997 рр.), який зробив неоціненний внесок у розвиток українського балетного театру як танцівник, балетмейстер і педагог. Перелік назв балетів, танцювальних композицій в операх та оперетах, поставлених М. Трегубовим у різних театрах України, налічує понад 52 найменування.

Значний період творчого життя відомого хореографа посідає робота у Львівському театрі опери та балету, де у 1950–1958 рр. він здійснив постановку понад 20 балетних вистав, на яких зростало і формувалося прекрасне покоління артистів.

Львівські версії балетів «Спляча красуня» П. Чайковського, «Фадетта» Л. Деліба та «Алі-Батир» (у словниках-довідниках частіше трапляється назва «Шурале») Ф. Яруліна 1952 р. відіграли важливу роль на шляху пошуку нових сценічних рішень. Вони посіли своє почесне місце в репертуарі театру серед творів вітчизняної й зарубіжної класики, а також поміж доробку тогочасних радянських композиторів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У мистецтвознавчій літературі радянських часів львівські редакції балетів «Спляча красуня», «Фадетта» та «Алі-Батир» у постановці головного

© Чурпіта Т. М., 2017

балетмейстера М. Трегубова розглядалися, як правило, в загальному плані, тож творчий доробок майстра залишався майже непоміченим. Тут стають у нагоді наукові пошуки українського театрознавця А. Терещенко, яка в книзі «Львівський театр опери та балету ім. І. Франка», хоча й фрагментарно, але дає характеристику двом останнім балетам.

Доповнюють наявні наукові дослідження джерела, якими в контексті розгляду зазначеної теми, є періодичні видання «Львівська правда», «Вільна Україна», у яких знайдено рецензії фахівців на зазначені вистави.

Мета статті – на основі матеріалів періодичних видань розглянути сценічні версії балетів «Спляча красуня», «Фадетта» та «Алі-Батир» (1952 р.) у постановці заслуженого артиста України М. Трегубова на сцені Львівського театру опери та балету.

Виклад основного матеріалу дослідження. У 1952 р. керівництво Львівського театру опери та балету вже визначилося в репертуарній політиці. Це була, насамперед, орієнтація на класичну спадщину – вітчизняну й зарубіжну, а також пошуки нових цікавих творів радянських композиторів.

Тож на початку 1952 року головний балетмейстер театру М. Трегубов разом із групою однодумців розпочинає роботу над постановкою балетної класики XIX ст. – шедевром П. Чайковського та М. Петіпа – «Спляча красуня». Цей твір і дотепер вважається ідеальним зразком класичної спадщини, окрасою кожного балетного театру. Його постановка вимагає від балетмейстера високої професійної майстерності: практичного досвіду, розвинутого смаку до сюжетів і форм академічного репертуару, відчуття стилю старого твору, а від виконавців – академічної школи, віртуозної техніки, витривалості і сценічної культури.

Ще в 1937 р., працюючи в Київському театрі опери і балету, М. Трегубов набув необхідних практичних навичок під час виконання обов'язків асистента балетмейстера Г. Березової, яка здійснювала постановку «Сплячої красуні». У цьому ж балеті артист, як соліст театру, виконував партії принца Дезіре та Блакитного птаха. Так, спираючись на свій особистий досвід і доробок колег, хореограф запропонував глядачеві свою сценічну редакцію балету.

Казковий сюжет балету розповідає про прекрасну Аврору – доньку короля Флорестана XIV, яка засинає вічним сном, вколовшись гострим веретеном у день святкування свого повноліття. Такою була помста злої феї Карабос, яку, на відміну від інших фей, старший церемоніймейстер Каталабют забув запросити на хрестини принцеси. Багато років потому, під час полювання, за допомогою доброї феї Сирені принц Дезіре потрапляє в сплячий ліс. Побачивши Аврору, він пробуджує її поцілунком. Їхня щаслива любов і весілля руйнують злі чари феї Карабос.

У своїй роботі над «Сплячою красунею» режисер-балетмейстер М. Трегубов виходив, головно, з традиційних постановок. У рецензії, що з'явилася після прем'єри, до позитивних якостей постановки ст. викл. Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка Й. Волинський відніс: «Загальну піднесеність вистави, вільної від трафаретних, зовнішньо ефектних прийомів, почуття художньої міри, з якими були поставлені сольні і ансамблеві танці». До невдач – «певну недооцінку масових танців» (наприклад, постановку вальсу з першої дії «Сі бемоль мажор»), які, як відомо, у П. Чайковського часто відіграють роль кульмінації і в танці, і в музиці, а також технічні огріхи (часто траплялися ритмічні неточності), мляве виконання (фінальна мазурка в третій дії). Отже, висновок фахівця зводився до того, «що масові танці необхідно готувати не менш старанно, ніж сольні» [2; 4].

Із солістів балету преса, насамперед, відзначила гру заслужених артистів УРСР Н. Слободян і О. Сталінського. Основна і вирішальна позитивна якість Н. Слободян, яка виконувала партію Аврори, полягала в справжній музикальності її танцю. Вона прекрасно відчувала поетичну музику Чайковського, і це природно відбилося в м'якій плавності її рухів, позначених великим почуттям. Тут проявилася вся чарівність її танцю-гри.

О. Сталінському в партії Дезіре випало дуже складне завдання. Йому необхідно було подолати статичність ролі традиційного балетного принца. І, як із радістю відзначає оглядач Й. Волинський, він із цим завданням повністю впорався, знайшовши засоби художньої виразності для свого танцю. Цим і пояснюється його творчий успіх у сцені Дезіре й Аврори. Також позитивні відгуки отримала заслужена артистка УРСР В. Ільїнська, яка яскраво розкрила раніше невідому глядачам сторону свого обдарування в ролі злого духа – феї Карабос. Вона гостро охарактеризувала образ злісної чаклунки, потворної та огидної у своїй ненависті до всього доброго і прекрасного в житті.

Серед численних виконавців заслужили схвалення преси артистка Л. Бойко в ролі феї Бузка, артисти Н. Балухіна і М. Чесновський, які виконували танець Червоної шапочки і Вовка, Л. Ковч і Р. Євстаф'єв (Біла кішечка й Кіт у чоботях).

Вистава була «яскраво, барвисто і творчо винахідливо» оформлена художником театру О. Сальманом. Світлова панорама, чарівне перетворення парку та інші сцени були задумані та виконані цікаво, з художнім смаком, вони викликали неабияке схвалення в глядачів.

Загалом постановка «Сплячої красуні» залишила після себе почуття щирого задоволення. Як зазначає у своєму аналізі вистави Й. Волинський, «можна було сперечатися з окремих питань, вказувати на ті чи інші недоліки в роботі диригента і режисера, але не можна не погодитися з тим, що балетний колектив театру здійснив важливу і потрібну виставу, збагативши свій репертуар ще одним геніальним твором великого російського композитора П. І. Чайковського» [2; 4].

Продовжуючи творчу роботу, уже в травні 1952 р. балетна трупа підготувала нову прем'єру маловідомого на той час в Україні балету «Фадетта» на музику Л. Деліба за повістю Жорж Санд «Маленька Фадетта», де режисером-постановником виступив М. Трегубов. Твір зарубіжних композиторів був обраний балетмейстером не випадково, адже, по-перше, сама музика Л. Деліба до балету представляла для постановників різних часів значний інтерес, а, по-друге, цей балет був добре відомий М. Трегубову ще з учнівських років. У шкільній виставі в постановці Л. Лавровського він виконував головну партію – Андре.

Перший варіант «Фадетти» був здійснений у 1934 р. Л. Лавровським за участю режисера-консультанта В. Соловйова силами хореографічного училища й показаний на сцені Ленінградського театру опери і балету. Партитура Л. Деліба була доповнена музикою Ж. Массне, А. Тома, Д. Обера, Р. Дріго, інших композиторів (в обробці Є. Дубовського, а не Е. Дубровського, як помилково зазначає А. Терещенко [5; 35]) та новим сюжетом. У його основу покладено повість Жорж Санд «Маленька Фадетта».

У процесі роботи над сценарієм автори все частіше відходили від літературної основи, головно, через можливості та засоби делібівської музики. У балетному лібрето було використано лише один з уривків повісті французької письменниці – епізод про зворушливу любов молодого селянина Андре до маленької жебрачки Фадетти.

Дію балету перенесено у 20-ті роки XIX ст., на південь Франції, де сильніше за все відчувався вплив консервативного католицького духовенства. Образи обох батьків – Проспера й Барбо – трактувалися як образи селянських багатіїв, які очолювали верхівку села. Їм протистояла родина бідної Фадетти. Сім'я останньої мешкала в лісі, адже їй не було місця в селі серед зажирілих у ледарстві багатіїв.

У 1936 р. новий варіант балету розпочав своє життя на сцені Ленінградського Малого театру опери та балету (тоді МАЛЕГОТ), у 1952 р. його поставив Большой театр, і в тому ж році – Львівський.

У львівській виставі режисер-постановник М. Трегубов в основному спирався на першу хореографічну композицію балету [3; 4], знайому йому ще зі шкільних років, але «вніс чимало нового в композицію Л. Лавровского» [5; 35]. Це допомогло надати виставі справжньої поетичної натхненності.

Після прем'єри оглядач Й. Волинський відмічав: «Виправдані мізансцени в пантомімах, а гра комедійних персонажів (свахи, їх синки) розроблена без підкресленого гротеску, з почуттям справжньої художньої міри. Це вносить різноманітність у дію вистави і, разом із тим, не відвертає уваги від головної лінії розвитку сюжету.

У постановці сольних танців більш за все вдалися постановникові танці Фадетти, а з масових – надовго запам'ятовуються танці першої дії (танець нагоничів і мисливців) та оригінально поставлена «жива карусель» у фіналі балету. Відмінно поставлене і виконується відоме «піччікато» (арт. І. Волкова С. Селіванова)» [3; 4].

До досягнень постановника рецензент Й. Волинський також додав і вдалий вибір артистів. У головній ролі балету виступила заслужена артистка УРСР В. Ільїнська. Блискуче володіючи технікою класичного й характерного танцю, артистка повністю підпорядкувала її драматичному розкриттю характеру Фадетти.

Заслужений артист УРСР О. Сталінський з успіхом виконав роль Андре. Його гра була правдива й позбавлена штампованих «балетних» прийомів. Роль хлопчика Сільвестра з великою щирістю виконала артистка Н. Балухіна.

Сценічне втілення цих трьох позитивних персонажів справедливо викликало симпатії і співчуття глядачів. У цьому безсумнівне досягнення і акторів, і постановника М. Трегубова.

Молода артистка М. Бєлова виступила основною виконавицею ролі Мадлон, знайшовши переконливий зовнішній малюнок свого персонажу, проте не всюди переборола технічну складність своїх танців (особливо це помітно в останній дії).

З успіхом виступив у ролі сільського хлопця Рене артист А. Обертен. Його легкий і впевнений танець доповнювався правдивою грою в пантомімних сценах.

Загальному високому художньому рівню вистави сприяло виразне звучання оркестру під керівництвом заслуженого артиста Мордовської АРСР Л. Мандрикіна. Декорації вистави були виконані за ескізами художника О. Сальмана. Найкраще йому вдалося оформити І та ІІ дії, де він уникнув «цукеркової» «красивості» [3; 4].

Проте нова постановка не була позбавлена деяких режисерських прорахунків. Фахівці помітили загальну млявість масових танців жіночої групи артистів. На їхню думку, зовнішній сценічний малюнок бабусі Урсули не збігався з музикою, яка супроводжувала її появу на сцені. «Навряд чи слід проводити «церемонію» з кабаном під звуки урочистої мелодії, якою починається увертюра до балету», – зауважив Й. Волинський [3; 4].

До хиб роботи постановника також була віднесена і фінальна сцена Андре та Рене. Увесь епізод за розвитком дії характеризувався великим драматичним напруженням, але сценічна поведінка всього кордебалету була розроблена так, що вона мимохіть викликала в публіки недоречний у цій сцені сміх.

Робота над «Фадеттою» стала певним випробуванням колективу балетної трупи. Загалом нова вистава збагатила репертуар Львівського театру опери та балету. Її загальний високий художній рівень вимагав подальшої роботи з усунення окремих недоліків.

Разом із колегами М. Трегубов не зупиняється на досягнутому і продовжує пошуки відповідного музичного матеріалу для нових постановок. Його приваблює оригінальна й по-справжньому національна музика татарського композитора Ф. Ярулліна, представлена в його балеті «Алі-Батир», а звідси й можливість поєднання класичної хореографії з елементами народної танцювальної техніки. У майстра вже був досвід подібної інтерпретації національного балету – постановка «Хустки Довбуша» А. Кос-Анатольського (1951 р.). Але тепер йому слід було опановувати татарський національний стиль, освоювати своєрідний малюнок східного танцю, специфічні рухи та пози, особливу пластику рук.

Перша постановка балету «Алі-Батир» була підготовлена Казанським театром опери та балету в 1941 р. до декади татарського мистецтва в Москві. Але війна перешкодила сценічному втіленню балету і глядачі змогли побачити його лише в Казані (1945 р., балетмейстери Л. Жуков і Г. Тагіров). Через п’ять років нова редакція твору (цього разу в оркестровці В. Власова і В. Фере) побачила світ на сцені Ленінградського театру ім. С. Кірова, де балетмейстером-постановником був Л. Якобсон.

Під час створення лібрето «Алі-Батир» поет А. Файзі та балетмейстер Л. Якобсон використали мотиви казки татарського поета Г. Тукая «Шурале», у якій розповідається про кмітливість і мужність татарського юнака.

В Україні балет уперше поставлений в Одесі (1951 р., балетмейстер В. Вронський), а наприкінці 1952 р. – у Львові. Постановники львівської вистави – балетмейстер М. Трегубов, режисер-асистент К. Васіна, диригент С. Арбіт, художник Н. Нірод – узяли за основу ленінградський музично-сценічний варіант і за короткий час провели велику підготовчу роботу.

Поетично-казковий зміст «Алі-Батира» відкрив широкі можливості для головного балетмейстера М. Трегубова. Постановка настільки своєрідного твору, маловідомого балетній трупі театру й заснованого на матеріалі національного татарського стилю, викликала великі труднощі. Хореограф прагнув максимально виявити своєрідність національної специфіки твору, зробити спектакль реалістично-виразним, справді народним. До своєї роботи балетмейстер підійшов творчо. М. Трегубов відправився до Казані, де зібрав етнографічні матеріали, вивчив фольклор, звичаї та обряди татарського народу [5; 40].

Сюжет балету «Алі-Батир» розповідає про фантастичну дівчину-птаха Сюїмбіке (Сугомбіке), яка покохала молодого відважного джигіта-мисливця Алі-Батира. Але володар лісу Шурале краде в дівчини її крила і змушує повернутися у своє лігво. Хоробрий Алі-Батир знаходить свою кохану й підпалює зловісне царство володаря лісу. Шурале та лісова погань гинуть у полум’ї. Алі-Батир і Сюїмбіке повертаються в рідне татарське село. Так закоханні виходять переможцями в боротьбі з темними силами.

Після прем’єри балету оглядач газети «Львівська правда» А. Амірагова писала: «Великою заслугою М. Трегубова є те, що він головний акцент зробив на масові сцени. Рішучою силою є не герой-одинак, а весь народ, породивший Алі-Батира і допомогаючий йому» [1; 4]. Рецензенту особливо сподобалися картина татарського села (друга дія), бій джигітів із клікою Шурале (третя дія). З окремих танців були відзначені вальс птахів, танець Шайтана і відьми (перша дія), ліричні адажіо (друга та четверта дії).

У наступній рецензії заслужений артист Татарської АРСР В. Романюк на сторінках газети «Вільна Україна» окреслив й інші позитивні якості твору: «Постановникові М. Трегубову на протязі

всієї вистави вдалося зберегти національний колорит балету. Особливо добре були поставлені народні танці у другому акті. Безпосередність виконання танців поєднувалася з високою професійною майстерністю» [4; 4].

Фахівцю також запам'ятався танець вогняної відьми з шайтаном, у якому постановник знайшов виразні і влучні штрихи, характеризуючі міфічних жителів лісу, їхній темперамент, буйність. Вразив і вальс птахів, побудований на красивому малюнку. Зворушлива балада Сюїмбіке з дівчатами була сповнена сумної поезії й ліричного почуття. Проте, оглядач вказав на деякі огріхи: «У танці дівчат не відчувається національного колориту. Хотілося б також, щоб фінальна сцена першого акту – лють лісової погані – проходила більш емоційно» [4; 4].

У другій дії найбільш вдалими був танець із великим килимом, який злітаючи вгору, затримувався в повітрі, ніби підкреслюючи легкість танцю, та жанрові сцени. У них було чимало тонкого гумору, проте вони вимагали подальшого опрацювання. Сцену, яка відображала пошуки нареченої, фахівці теж радили доробити, зменшивши кількість дійових осіб. Не зайвим було б доопрацювання окремих технічних нюансів татарського танцю (наприклад, рухи головою в танці дівчат у першій дії), рук у чоловічому танці (були високо підняти над головою в танцях другої дії), а також фіналу другої дії, де воронята викрадають Сюїмбіке [1; 4].

Отже, узагальнюючи найбільш цікаві сценічні рішення постановки, А. Терещенко відзначає: «Цікаво були поставлені масові сцени – фантастичні гротескові танці лісової нечисті в царстві Шурале, ліричні, витримані в народному стилі хороводи дівчат» [5; 40].

Загалом колектив упорався зі складним і справді новаторським завданням. У цьому неабияка заслуга належала виконавцям головних партій. Роль Сюїмбіке виконувала заслужена артистка УРСР Н. Слободян. Прекрасно володіючи технікою танцю, гостро відчуваючи ритм музики, балерина тонко й точно створювала малюнок кожної сцени. Велика мімічна виразність Н. Слободян зробила зрозумілими почуття та переживання Сюїмбіке глядачеві. Особливо легко виконала артистка варіацію в першій дії і поетичне адажіо в третій, які були пройняті розквітаючим почуттям любові героїв.

У ролі Алі-Батира виступив заслужений артист УРСР О. Сталінський. У його виконанні головний герой – жвавий і правдивий юнак, який не шкодує сил у боротьбі з темрявою. Проте в деяких сценах, особливо в другій дії, почуття міри зраджує артиста. Глядач бачить не звитяжця-героя, а надто м'якого хлопця. О. Сталінський допускає й іншу помилку, надто відтіняючи любовну лінію з Сюїмбіке.

Артист А. Обертен, що виконував роль Шурале, провів велику творчу роботу над образом. Особливо вдалими в нього вийшли жанрові сцени другої дії. Але виконавцеві все ще було необхідно попрацювати над поглибленням внутрішнього змісту образу Шурале, повніше виявити його підступність, хитрість і злість.

Добре враження справили образи вогняної відьми (арт. Л. Мізурова) і шайтана (арт. В. Шумейкін). З достатнім почуттям гумору вели свою роль свахи. Особливо слід відзначити гру артистки Є. Шепілової.

Молодий диригент С. Арбіт повністю розкрив музичні достоїнства балету. Сценічна дія і звучання оркестру зливалися в одне ціле. «Вдумливо, – як зазначає рецензент В. Романюк, – попрацював над оформленням вистави художник Ф. Нірод. Неабияке враження справляла пожежа в лісі. Необхідно тільки звернути увагу на деякі прикрі помилки в оформленні (наприклад, місяць з лампами, що просвічуються). Невдало зроблені крила, нема легкості в костюмах птахів» [4; 4].

Постановник М. Трегубов, режисер-асистент К. Васіна і колектив балету провели в короткий термін велику роботу над створенням вистави. Незважаючи на деякі хиби «Алі-Батир» стала помітним внеском у репертуар Львівського театру опери та балету. Його постановка свідчила про те, що він здатний здійснювати й більш складні балетні вистави.

Висновки. Таким чином, у процесі дослідження з'ясовано, що у 1952 р. головний балетмейстер М. Трегубов збагатив репертуар балетної трупи Львівського театру трьома постановками: редакція «Сплячої красуні» відзначилася святковістю, вдалими сольними та ансамблевими танцями; «Фадетта» – мізансценами в пантомімах, грою комедійних персонажів і вдалим вибором артистів, а «Алі-Батир» – масовими сценами, в яких відчувався національний колорит оригінального твору.

Визначено, що у вищенаведених балетних виставах проявилися раніше невідомі грані таких талановитих артистів, як Н. Слободян, О. Сталінський, В. Ільїнська та А. Обертен. Попри деякі прорахунки, на які вказували фахівці, нові роботи свідчили про художню зрілість хореографа, можливість здійснювати ще складніші балетні вистави.

Незважаючи на віднайдені матеріали, питання, що стосуються історії подальшого сценічного життя зазначених балетів, потребують нових наукових розвідок.

Список використаної літератури

1. ***Амирагова Е.*** «Али-Батыр». Новый спектакль Львовского театра оперы и балета / Е. Амирагова // Львовская правда. – 1953. – 30 янв.
2. ***Волинський Й.*** «Спляча красуня». Нова вистава у Львівському театрі опери та балету / Й. Волинський // Вільна Україна. – 1952. – 10 квіт.
3. ***Волинський Й.*** «Фадетта». Нова вистава у Львівському театрі опери та балету / Й. Волинський // Вільна Україна. – 1952. – 6 черв.
4. ***Романюк В.*** «Алі-Батир». Нова вистава у Львівському театрі опери та балету / В. Романюк // Вільна Україна – 1953. – 9 січ.
5. ***Терещенко А. К.*** Львівський театр опери та балету ім. І. Франка / А. К. Терещенко. – Київ : Муз. Україна, 1989. – 208 с.

References

1. ***Amyrahova E.*** «Aly-Batyr». Novyi spektakl Lvovskoho teatra operы y baleta / E. Amyrahova // Lvovskaia pravda – 1953. – 30 yanvaria.
2. ***Volynskyi Y.*** «Spliacha krasunia». Nova vystava u Lvivskomu teatri opery ta baletu / Y. Volynskyi // Vilna Ukraina – 1952. – 10 kvitnia.
3. ***Volynskyi Y.*** «Fadetta». Nova vystava u Lvivskomu teatri opery ta baletu / Y. Volynskyi // Vilna Ukraina – 1952. – 6 chervnia.
4. ***Romaniuk V.*** «Ali-Batyr». Nova vystava u Lvivskomu teatri opery ta baletu / V. Romaniuk // Vilna Ukraina – 1953. – 9 sichnia.
5. ***Tereshchenko A.K.*** Lvivskyi teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka / A. K. Tereshchenko. – Kyiv : Muz. Ukraina, 1989. – 208 s.

THE BALLETS «SLEEPING BEAUTY», «FADETTA» AND «ALI-BATYR» IN THE MYKOLA TREHUBOV'S PROCESSING (1952)

Churpita Tetiana, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate professor,
the Department of Folk and Classical Choreography,
Kyiv National University of Culture and Arts

The article deals with the ballet works of the Honored Artist of the Ukrainian SSR Mykola Trehubov at the Lviv Opera and Ballet Theatre (1952). On the basis of periodicals, little-known versions of the ballets «Sleeping Beauty», «Fadetta» and «Ali-Batyr» in the production of the master are reproduced. A considerable attention is paid to the choreographic inventiveness of the ballet master. The best actor works are analysed. The problematic stage solutions, which experts pointed out, are described.

Key words: M. Trehubov, Lviv Opera and Ballet Theatre, ballet master, creative activity, «Sleeping Beauty», «Fadetta», «Ali-Batyr».

UDC 792.8(477)

THE BALLETS «SLEEPING BEAUTY», «FADETTA» AND «ALI-BATYR» IN THE MYKOLA TREHUBOV'S PROCESSING (1952)

Churpita Tetiana, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate professor ,
the Department of Folk and Classical Choreography,
Kyiv National University of Culture and Arts

The aim of this paper is to display the little-known versions of the ballets «Sleeping Beauty», «Fadetta» and «Ali-Batyr» in the production of the Honored Artist of the Ukrainian SSR Mykola Trehubov at the Lviv Opera and Ballet Theatre (1952), relying on materials of the Ukrainian periodicals.

Research methodology. The main sources of this paper are Ukrainian periodicals (four newspaper articles). One monograph has been reviewed as well.

Results. It has been revealed, that in 1952, the main ballet master M. Trehubov enriched the repertoire of the ballet troupe of the Lviv Opera and Ballet Theatre by generally good performances: classical ballet «Sleeping Beauty» by P. Tchaikovsky, a little-known ballet «Fadetta» by L. Delibes, and national ballet «Ali Batyr» by F. Yarullin. These works displayed Trehubov's talent as the director and a scientist-researcher. The musicality, choreographic creativity, high artistic taste, and generosity of dancing colours characterized his interpretations, which revealed previously unknown facets of talented artists of the Lviv Opera. The new works showed the choreographer's artistic maturity and the possibility to embody more complex ballet performances.

Novelty. In this paper, an attempt is made to recreate the least studied part of M. Trehubov's creative way, including his little-known versions of the ballets «Sleeping Beauty», «Fadetta» and «Ali-Batyr».

The practical significance. The uncovered materials expand the image of M. Trehubov's creative work at the Lviv Opera and Ballet Theater (1952). Ukrainian scientists of the national ballet history may find the information contained in this article useful for understanding the contribution of this figure into the national cultural process.

Key words: M. Trehubov, Lviv Opera and Ballet Theatre, ballet master, creative activity, «Sleeping Beauty», «Fadetta», «Ali-Batyr».

Надійшла до редакції 7.09.2017 р.

УДК 792.82(477)

НАЦІОНАЛЬНА ТЕМА У БАЛЕТНОМУ ТЕАТРІ УКРАЇНИ У ДОБУ «ВІДЛИГИ»

Лук'яненко Катерина Аркадіївна, аспірант,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
katechoreography@gmail.com

Звернення до історико-культурної спадщини українського народу та її інтерпретація засобами балетного театру – одна з провідних мистецьких тенденцій доби «відлиги». Балетний театр України виборов право бути «національно маркованим» не традиційними засобами введення суто побутових народних ознак, а на високому академічному рівні. Нова хвиля фольклоризму у музиці й хореографії сприяла ідентифікації вітчизняного балетного театру в СРСР та світі починаючи з середини 50-х рр. ХХ ст. Створення балетів національної тематики у цю добу стало самостійною тенденцією у розвитку балетного театру і не припинилася в означених хронологічних межах, а дало імпульс подальшому розвитку національних балетів широкої жанрової палітри, орієнтованих на синтезовану танцювальну лексику (народний і класичний танець).

Ключові слова: балетний театр України, національні балети, доба «відлиги», балет.

Постановка проблеми. Період хрущовської «відлиги» в СРСР (середина 50 – середина 60-х рр. ХХ ст.) став перехідним, де стикнулися старі порядки та нові цінності, проводились активні пошуки альтернативних рішень актуальних питань в усіх сферах життєдіяльності, у т.ч. і в культурно-мистецькій. У той час був заданий потужний імпульс розвитку освіти, науки, культури в СРСР, частиною якого була і Україна. Однак це не означало вивільнення від ідеологічних рамок і позбавлення від командно-адміністративної системи управління. У цій парадоксальній ситуації, порівняно з попереднім сталінським періодом, відбувся сплеск у багатьох видах мистецтва, зокрема й хореографічному.

В умовах хрущівської «відлиги» відбулося національне відродження України: уповільнюється процес русифікації, зросла роль українського чинника у різних сферах суспільного життя. Проявом світоглядної основи шестидесятництва – патріотизму, стало звернення до історико-культурної спадщини. У цьому контексті можна розглядати й появу низки балетів національної української тематики.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Окремих аспектів прояву «відлиги» у балетному театрі у контексті праць, присвячених загальним тенденціям розвитку українського балетного театру, торкалися М. Загайкевич [4], Т. Павлюк [5], Ю. Станішевський [7]. У дослідженнях Г. Беляєвої-Челомбитько [1], Р. Володченкова [2], Т. Предеіної [6] та ін., предметом яких є розвиток радянського балетного театру, знаходимо фрагментарні звернення до окресленого періоду. Утім, виявленню специфіки прояву «відлиги» у вітчизняному балетному мистецтві, попри актуальність проблеми, досі не присвячено спеціального дослідження.

Мета статті – проаналізувати балети національної тематики в Україні середини 50 – середини 60-х рр. ХХ ст. крізь призму видозмін доби.

Виклад основного матеріалу дослідження. Середина 50 – середина 60-х рр. ХХ ст. у балетному театрі СРСР позначена його реформуванням, що продовжилося і у наступні роки. Саме тоді на зміну драмбалету, що панував понад два десятиліття, приходить оновлене розуміння реалізму, симфонізація балету – тенденція, що визначила його розвиток на декілька десятиліть. У період «відлиги» закладалися «опозиційні» настрої в мистецтві, що, незважаючи на посилення ідеологічного тиску у брежнєвський період, не зникли, а стали каталізатором, збудником творчих ідей як в офіційно дозволених, так і в альтернативних творчих напрямах, зокрема і хореографічному мистецтві.

Виявлення проявів «відлиги» у балетному мистецтві, як складової культури України та основних тенденцій його розвитку в зазначений період, є актуальним ще й зважаючи на «центристські» (Москва, Ленінград) тенденції досліджень балетного театру радянського періоду, недостатню увагу з боку сучасних науковців.

Попри скептичне ставлення сучасних істориків до «провідної ролі» московського та ленінградського мистецтва у балеті подібне значення навряд чи можна заперечити. Творчість таких балетмейстерів-шестидесятників, як Ю. Григорович, О. Виноградов, В. Васильов та Н. Касаткіна мала масштабний вплив на розвиток цього мистецтва. Ці майстри, за висловом відомого балетознавця

© Лук'яненко К. А., 2017

В. Гаєвського, «різко протиставили себе офіційній свідомості та офіційному мистецтву. Успіх шестидесятників був негайним, повсюдним і дуже великим» [3]. Хореографи-шестидесятники відстоювали права суто танцювальної виразності та змістовності, відмовляючись від догматичного застосування театральних принципів як «іншомистецьких», але не заперечуючи напрацювання попередників у жанрі драмбалету.

Потужною хвилею у розвитку балетного театру України, що увібрала мистецькі та національно-патріотичні тенденції оновлення, стало створення балетів на національні українські теми вітчизняними митцями. 1956 р. створено один із перших таких творів – балет А. Кос-Анатольського «Сойчине крило», балетмейстера М. Трегубова за сценарієм О. Гериновича. Прем'єра за однойменною новелою І. Франка відбулася у Львові. Головна героїня твору, молода дівчина Мануся, змогла у важких життєвих випробуваннях зберегти почуття людської гідності, душевну чистоту завдяки великій силі першого кохання.

1958 р. В. Вронський зробив нову сценічну редакцію психологічної драми «Лісова пісня» М. Скорульського (перший варіант 1946 р. створив С. Сергєєв), який вважають «основоположним для тлумачення і сприйняття балету» [4; 166]. Характерною для «Лісової пісні» стала єдність музики й хореографії, органічне злиття хореографічних та музичних конструктивних побудов, принципів розгортання художньо-образного строю.

Найважливішим завданням автори балету вбачали в гранично наближеній до змісту, атмосфери, емоційного колориту п'єси Лесі Українки хореографічній інтерпретації зі збереженням основних образів і сюжетних ситуацій. Серед іншого – стало й відтворення багатоплановості «Лісової пісні», де переплітається реальне і казкове, збереженні внутрішньої логіки і послідовності драматичного розвитку. Було збережено навіть розподіл на дії.

У балетознавчій літературі інтерпретацію твору одного виду мистецтва засобами іншого, постановку «Лісової пісні» у балетному театрі, кваліфікують як справжній переклад драми-феєрії на мову музики і танцю. М. Загайкевич відстоює позицію, що «Лісова пісня» є психологічною драмою: «Саме відповідність драматургічної і образної системи балету творові Лесі Українки є основним чинником, що визначає його приналежність до жанру лірико-психологічної драми: адже, незважаючи на введення поетесою в заголовок «Лісової пісні» слова «феєрія», увесь зміст п'єси спрямований на розкриття складних психологічних процесів. Тим-то й невиправданим є намагання деяких рецензентів, як, наприклад, В. Гаєвського в статті «Лесная песня» («Театр», 1961. – № 2), розглядати балет М. Скорульського з точки зору законів балетної феєрії. Це призводить лише до викривлення смислової суті твору» [4; 176].

Для хореографії «Лісової пісні» характерним є злиття лексичних засобів класичного танцю з елементами народно-сценічного з метою відтворення романтичної образної палітри вистави. Поетичний світ Мавки втілено мовою класичного балету, лише обарвлений він інтонаціями народного танцю. Характерні для партії Мавки великі жете (стрибки, що створюють ілюзію польоту), легкий біг на пуантах, м'яка пластика в епізодах, де розкрито її прагнення до світу людей, Лукаша (яскраво втілено у варіаціях першої та другої дій), зливаються з лексикою українського народного жіночого танцю – «дрібушечками», обертаннями тощо. Відбувається утвердження синтезованої лексики українських балетів національної тематики.

Ю. Станішевський висловлювався на користь визначення жанру балету як хореографічної поеми, що демонструвало тенденцію утвердження симфонічного балету доби «відлиги»: «За драматургічною структурою «Лісова пісня» набула чітких рис хореографічної поеми, де основне смислове навантаження падає на розгорнені танцювальні номери, щільно з'єднані між собою логікою музично-драматичного розвитку і послідовним висвітленням основної сюжетної лінії – душевних порухів Мавки і Лукаша» [7; 154].

У «Лісовій пісні» відбилися новітні тенденції відходу від драмбалету, характерні для естетики радянського балету доби «відлиги». Одним з основних стало утвердження власних засобів балетної виразності, органічного злиття музичної і хореографічної складових задля розкриття художнього образу.

Різницю між попередньою версією «Лісової пісні» С. Сергєєва та редакцією В. Вронського виявив Ю. Станішевський, відобразивши ті зміни, що відбулися у балетному театрі: «За своїми постановочними принципами вистава С. Сергєєва – пантомімічний балет-драма з численними танцювальними епізодами, а вистава В. Вронського – теж балетна драма, але драма симфонічно-танцювальна, що орієнтується не стільки на літературну, скільки на музичну драматургію. Спираючись на пройняту широким симфонічним подихом і національними фольклорними інтонаціями партитуру балету, В. Вронський створив оригінальну хореографічну лексику вистави, гармонійно об'єднавши різноманітні форми класичного й українського народного танцю… У виставі

Вронського панувала внутрішня єдність виражальних прийомів і художня цілісність» [7; 186]. «Лісова пісня» є емблематичною в аспекті прояву тенденцій оновлення балетного театру на хвилі мистецьких змін доби «відлиги» (національна тематика, специфічні виразні засоби, органічна єдність музичної та хореографічної драматургії у симфонічно-танцювальному, а не пантомімічно-драматичному творі та ін.).

Цей балет, показаний під час Третьої декади української літератури та мистецтва на сцені Великого театру СРСР у Москві у листопаді 1960 р., дістав схвальні відгуки. У грудні 1962 р. на сцені Кремлівського Палацу з'їздів у дні гастролей київського оперно-балетного колективу також з успіхом приймали й «Лісову пісню».

Творча лінія народно-героїчних балетів із національним забарвленням проявилась у балеті «Таврія» В. Нахабіна (1959 р.), створеному на сюжет однойменного роману українського письменника О. Гончара, що розповідає про важке життя заробітчан у південних степах України, їх боротьбу з поміщиками, зародження і зростання революційного руху серед українського селянства напередодні І Світової війни.

У жанрі психологічної драми 1960 р. у Львові поставлений балет «Тіні забутих предків» В. Кирейка за повістю М. Коцюбинського (балетмейстер-постановник Т. Рамонова) [7; 201]. А у 1963 р. «Тіні забутих предків» поставив Київський театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка у новій сценічній редакції лібретистки твору Н. Скорульської. У цьому варіанті постановники більшою мірою прагнули до відтворення ідейного задуму і поетичної атмосфери літературного першоджерела, чуйно ставилися до музичного тексту, досягли єдиної драматургічної цілісності. Балет зробив значний внесок у розвиток народно-сценічної танцювальної лексики, особливо гуцульської. На думку М. Загайкевич, «балетмейстер пішла подекуди, особливо в масових танцювальних епізодах, шляхом надто прямолінійного перенесення на балетну сцену фольклорних мотивів, перевантаження образів етнографічними деталями» [4; 191]. Це наблизило трактовку низки епізодів до виконавського стилю ансамблів народної пісні і танцю (консультантом вистави запрошена головний балетмейстер Закарпатського народного хору К. Балог). Попри певний побутовізм балет став черговим кроком на шляху удосконалення образно-лексичних прийомів створення балетів національної тематики

У групі творів, що наслідували композиційні принципи, закладені ще «Лілеєю», вирізняється балет «Оксана» В. Гомоляки, поставлений за мотивами поеми Т. Шевченка «Слепая». Партитура балету створена до 150-річчя від дня народження поета; сценарій написав О. Лукацький, балетмейстерську постановку здійснив Р. Клявін. Уперше балет продемонстрований у Донецьку в березні 1964 р.

Ще один балет, що належить до «шевченкіани», поставлений навесні 1967 р. балетмейстером А. Шекерою у Львові. Сюжетно-тематичні зв'язки з попередніми інтерпретаціями творів Т. Шевченка є незаперечними.

В українському мистецтві яскравими зразками творів філософського, узагальнено-символічного змісту стали балети «Досвітні вогні» Л. Дичко – А. Шекери та «Каменярі» М. Скорика – М. Заславського. Вони виникли як частини хореографічної трилогії «Досвітні вогні», поставленої на сцені Львівського театру опери та балету ім. І. Франка у 1967 р. Крім згаданих творів, сюди входила ще «Відьма» В. Кирейка. Три одноактні балети поєднувалися в одне ціле на засаді спільного ідейно-тематичного стрижня: розкриття теми соціальної несправедливості і пробудження революційної свідомості українського народу крізь призму поетичних образів класиків української літератури – Т. Шевченка, Лесі Українки та І. Франка. Задумана трилогія не стала цілісною, а виникло три окремі одноактні балети: «Відьма» В. Кирейка репрезентує сюжетний, історико-драматичний тип драматургії, а два інших – символічно-узагальнений [4; 235–236].

Широкий жанровий діапазон балетних вистав української національної тематики вітчизняних авторів середини 50 – середини 60-х рр. XX ст. (психологічні драми «Лісова пісня» та «Тіні забутих предків», героїчна «Таврія», історико-драматична «Відьма», символічно-узагальнені «Досвітні вогні» й «Каменярі») свідчив про значний потенціал вітчизняного балетного театру на шляху оновлення виражально-зображальних засобів, стилістики, актуалізації національно-історичної проблематики, що стало провідними тенденціями доби «відлиги».

Висновки. Органічне поєднання засобів класичного танцю з елементами народної хореографії в естетиці балетного театру саме у добу «відлиги» привели до створення цілісної лексичної мови національних українських балетів, коли не протиставлення рухів різних систем, а їхній синтез зумовив появу низки «національних українських» балетів. Фактично, балетний театр України виборов право бути «національно маркованим» не традиційними засобами введення суто побутових народних ознак, а на високому академічному рівні. Нова хвиля фольклоризму у музиці та хореографії сприяла стійкій

ідентифікації вітчизняного балетного театру в СРСР та світі починаючи з середини 50-х рр. XX ст. Створення балетів національної тематики у добу «відлиги» стало самостійною тенденцією у розвитку українського балетного театру, не припинилася в означених хронологічних межах, а дала імпульс для подальшого розвитку національних балетів широкої жанрової палітри, орієнтованих на синтезовану танцювальну лексику (народний та класичний танець) як основний виразний засіб вистав.

Список використаної літератури

1. ***Беляева-Челомбитько Г. В.*** Балет: эпоха sovietica (1917-1991) / Г. В. Беляева-Челомбитько. – М. : Ун-т Н. Нестеровой, 2005. – 298 с.

2. ***Володченков Р. Г.*** Творческие принципы балетмейстеров советской хореодрамы (на примере спектаклей хореографов поколения 1960–1980-х годов) / Р. Г. Володченков // Известия Самарского научного центра Росс. акад. наук. – 2015. – С. 243–249.

3. ***Гаевский В.*** Шестидесятники [Електронний ресурс] / В. Гаевский. – Режим доступу : http: // www.classicalballet.ru /about/press/3.html

4. ***Загайкевич М. П.*** Драматургія балету / М. П. Загайкевич. – Київ : Наук. думка, 1978. – 258 с.

5. ***Павлюк Т. С.*** Українське балетмейстерське мистецтво другої пол. XX ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / Т. С. Павлюк. − Київ, 2005. – 20 с.

6. ***Предеина Т. Б.*** Вопросы периодизации истории отечественного балета XX-XXI веков / Т. Б. Предеина // Вестник Челябинск. гос. акад. культуры и искусств. – 2013. – № 1 (33). – С. 103–108.

7. ***Станішевський Ю. О.*** Балетний театр України : 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – Київ, 2003. – 438 с.

References

1. ***Belyaeva-Chelombitko G. V.*** Balet: epoha sovietica (1917-1991) / G. V. Belyaeva-Chelombitko. – M. : Universitet Natali Nesterovoy, 2005. – 298 s.

2. ***Volodchenkov R. G.*** Tvorcheskie printsipyi baletmeysterov sovetskoy horeodramyi (na primere spektakley horeografov pokoleniya 1960 – 80-h godov) / R. G. Voolodchenkov // Izvestiya Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiyskoy akademii nauk. – 2015. – S. 243–249.

3. ***Gaevskiy V.*** Shestidesyatniki [Elektronniy resurs] / Vadim Gaevskiy. – Rezhim dostupu : http: // www.classicalballet.ru/about/press/3.html

4. ***Zagajkevy`ch M. P.*** Dramaturgiya baletu / Mariya Petrivna Zagajkevy`ch. – Kiev : Naukova dumka, 1978. – 258 s.

5. ***Pavlyuk T.S.*** Ukrayins`ke baletmejsters`ke my`stecztvo drugoyi polovy`ny` XX st. : avtoref. dy`s... k. my`st. : 17.00.01 – «Teoriya ta istoriya kul`tury» / T.S. Pavlyuk. − Kiev, 2005. − 20 s.

6. ***Predeina T.B.*** Voprosyi periodizatsii istorii otechestvennogo baleta XX–XXI vekov / T. B. Predeina // Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennoy akademii kulturyi i iskusstv. – 2013. – # 1 (33). – S. 103–108.

7. ***Stanishevs`ky`j Yu. O.*** Baletny`j teatr Ukrayiny` : 225 rokiv istoriyi / Y. O. Stanishevs`ky`j. – Kiev, 2003. – 438 s.

NATIONAL THEME IN THE BALLET THEATER OF UKRAINE IN THE EPOCH OF «THAW»

Luk'yanenko Katery`na, graduate student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

An appeal to the historical and cultural heritage of the Ukrainian people and its interpretation by the means of the ballet theater is one of the leading artistic tendencies of the «thaw» era. The Ballet Theater of Ukraine won the right to be "nationally labeled" not by traditional means of entering purely domestic folk features, but at a high academic level. A new wave of folklore in music and choreography has contributed to the steady identification of the national ballet theater in the USSR and the world since the mid-1950 s. XX century and in the future. The creation of ballets of national themes in the era of the «thaw» became an independent trend in the development of the Ukrainian ballet theater, it did not stop in the indicated chronological frames, but gave impetus for the further development of national ballets of a broad genre palette, oriented to synthesized dance vocabulary (folk and classical dance) expressive means of performances.

Key words: ballet theater of Ukraine, national ballets, epoch of «thaw», ballet.

UDC 792.82(477)

NATIONAL THEME IN THE BALLET THEATER OF UKRAINE IN THE EPOCH OF «THAW»

Luk'yanenko Katery`na, graduate student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this paper is to analyze the ballets of national themes in Ukraine in the mid-50's – the mid-1960's. through the prism of the trends of the «thaw» era.

Research methodology. Analysis and systematization of literature and sources through the prism of the trends in the development of the ballet theater during the «thaw» allowed objectively to reveal the main features of the national ballet.

Results. An appeal to the historical and cultural heritage of the Ukrainian people and its interpretation by the means of the ballet theater is one of the leading artistic tendencies of the «thaw» era. The Ballet Theater of Ukraine won the right to be «nationally labeled» not by traditional means of entering purely domestic folk features, but at a high academic level. A new wave of folklore in music and choreography has contributed to the steady identification of the national ballet theater in the USSR and the world since the mid-1950 s. XX century and in the future. The creation of ballets of national themes in the era of the «thaw» became an independent trend in the development of the Ukrainian ballet theater, it did not stop in the indicated chronological frames, but gave impetus for the further development of national ballets of a broad genre palette, oriented to synthesized dance vocabulary (folk and classical dance) expressive means of performances.

Novelty. Scientific novelty consists in the fact that for the first time national ballets of the «thaw» period have been analyzed in the aspect of genre-stylistic renewal, as a manifestation of the general tendencies of activization of the national culture.

The practical significance. The materials and results of the research can be used for further development of the problems of choreography, as well as for the practical activity of choreographers and teachers of dance.

Key words: ballet theater of Ukraine, national ballets, epoch of «thaw», ballet.

Надійшла до редакції 10.11.2017 р.

УДК 793.38

БАЛЬНІ ТАНЦІ «РАДЯНСЬКОЇ ПРОГРАМИ» В СРСР

Шестопал Лідія Віталіївна, викладач кафедри бальної хореографії,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
ldshestopal@gmail.com

Дискусійною залишається проблема місця та ролі «радянської програми» у конкурсному бальному танцюванні в СРСР, що являла стилізацію народних танців. Зазначено, що у 60-80 рр. ХХ ст. проведено низку заходів з поширення не лише в парних, а й масових формах ансамблевого сценічного та побутового виконання бальних танців «радянської програми». Зроблено висновок, що примусова політика впровадження цих танців викликала відразу у виконавців, що прагнули опановувати латиноамериканську та європейську програми, хоча можна виявити низку позитивних рис (розширення лексично-образного діапазону виконавців, розвиток балетмейстерської думки, напрацювання на шляху стилізацій, демократизм, можливість виконання у масових формах тощо), що сприяли розвитку хореографічного мистецтва загалом.

Ключові слова: бальні танці, радянська програма бальних танців, хореографія.

Постановка проблеми. Історичні та мистецькі аспекти розвитку конкурсного бального танцю є одними з найменш досліджених у хореології. На окрему увагу заслуговують процеси поширення конкурсного танцювання в СРСР, що мав специфічні риси, пов'язані з політичною ситуацією та ідеологічними особливостями. Дискусійною і до сьогодні залишається проблема місця й ролі «радянської програми» у конкурсному бальному танцюванні в СРСР.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Останнім часом з'явилася низка наукових та публіцистичних праць, присвячених становленню конкурсного бального танцювання в СРСР. Так, М. Алякринська, розглядаючи тенденції розвитку масового танцю 1950-х рр., лише побіжно торкається й «радянської програми» [2], О. Бредихін також не приділяє спеціальної уваги цьому феномену у контексті загального розвитку історії спортивних бальних танців [3]. У низці праць О. Касьянової, присвячених бальному танцю в Радянському Союзі, наголошується на користі «радянської програми», але не розглядаються аспекти її ґенези та розвитку [5]. На жаль, дослідники не акцентує уваги на проблемах конкурсного бального танцювання 60–80-х рр. ХХ ст., що став досить суперечливим з огляду існування «радянської програми» бальних танців як обов'язкової.

Метою статті є з'ясування специфіки впровадження та існування «радянської програми» бальних танців в СРСР.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поряд із танцями, що традиційно входили до міжнародної конкурсної програми бальних танців (що зазнало офіційної підтримки після 1957 р.), в СРСР існувала т. зв. радянська програма, обов'язкова для виконання. Вона включала бальні танці, створені на основі стилізації народних хореографічних зразків (усього майже 150 танців) і існувала до кінця 80-х рр. ХХ ст. [7; 348].

Репертуар кожного конкурсу включав майже 30 назв; за підсумками конкурсів оприлюднювалися Постанови Колегії з планами загальнодержавних заходів, проводилися творчі конференції із залученням фахівців та «широкої громадськості» (зазвичай, із комсомольських та

© Шестопал Л. В., 2017

профспілкових працівників). На одній з них, що проходила 14 грудня 1970 р. у Москві та оприлюднила «Резолюцію творчої конференції з проблем бальних танців» за підсумками III Всеросійського конкурсу виконавців бальних танців, стверджувалося: «Серед певної частини аматорів танців, педагогів та керівників оркестрів має місце нігілістичне ставлення до нашого вітчизняного, радянського танцювального репертуару і, навпаки, виявляється невиправдане прагнення активно підтримувати та виконувати лише те, що приходить із-за кордону» [6; 31].

Усіляко пропагував радянську програму бальних танців відомий балетмейстер та теоретик хореографії Р. Захаров. У праці «Слово про танець» (М., 1977) він наголошує на позитивному аспекті проведення всесоюзних конкурсів щодо створення й виконання нових радянських бальних танців, яким передують крайові, обласні та республіканські конкурси. Він підтверджував популярність низки танців та намагався популяризувати найновіші: «Поряд із вже відомими в нас радянськими танцями, такими, як «Російський ліричний», «Сударушка», «Весела хвилинка», «Молдавський» та «Український бальний», «Дагестаночка», ми познайомились із багатьма іншими. Це «Пінгвіни», створений у Кабардино-Балкарії, танець «Моя люб'язна», продемонстрований ленінградцями, «Вздовж по Пітерській», створений у Калініні, «Корякський танець», що привезли з Хабаровського краю, ярославський «Сніжок» [4; 110]. Автор стверджував, що перелічені ним танці «прийняті молоддю та з інтересом виконуються», підтримував традиції їх масового виконання, акцентував на національному змісті бальних танців багатонаціональної країни, зневажливо ставлячись до спортивного напряму та стандартизованої міжнародної програми бальних танців, що відображає загальні ідеологічні настанови радянського періоду. Окрім стійкої впевненості у непотрібності спортивних змагань із бального танцю для радянської людини, сприйняття стандартизованих танців як механічних, автоматичних, маріонеткових, автор наголошує на тому, що «наша» школа бального танцю розрахована на мільйони людей, а не на підготовку окремих пар, одинаків, віртуозів.

Упродовж 60–70-х рр. в СРСР було видано низку державних документів (наказів, постанов Міністерства культури СРСР та ін.), що мали на меті пропаганду й розповсюдження сучасних бальних танців у регламентованих формах. Наприклад, у Наказі Міністра культури СРСР К. Фурцевої (№ 171 від 6 квітня 1970 р.) міністерствам культури союзних республік наказано «вжити заходів до активнішого впровадження радянської танцювальної культури до побуту молоді, широкої пропаганди найкращих зразків нових радянських та зарубіжних бальних танців, покращення організації й проведення танцювальних вечорів, балів тощо, посиленню контролю за їхніми програмами і репертуаром музичного супроводу;

– проявляти постійну турботу про створення популярних радянських танців, що відповідають високим ідейно-художнім вимогам та естетичним нормам, ширше залучати до створення сучасних бальних танців провідних хореографів, викладачів бальних танців, актив художньої самодіяльності й народні хореографічні колективи;

– розширити мережу студій, гуртків (колективів) та платних шкіл із навчання молоді сучасним бальним танцям у культурно-просвітницьких закладах, школах, навчальних закладах» [6; 3].

Окрім директиви щодо організації 1971 р. Всесоюзної творчої конференції «Про шляхи розвитку сучасних бальних танців», наказано 1972 р. провести Всесоюзний конкурс на створення сучасних бальних танців та музики до них.

Також оприлюднена Постанова про проведення упродовж 1971–1972 рр. Всесоюзного конкурс виконавців бальних танців [6; 6]. У рамках цього конкурсу проведено IV Всеросійський конкурс виконавців бальних танців та огляд ансамблів бальних танців Будинків народної творчості [6; 10]. На жаль, подібна підтримка їх розвитку була ізольованою від процесів розвитку бальної хореографії у світі, де активно ширився конкурсний рух із десяти стандартизованих танців європейської та латиноамериканської програм.

Зазвичай парам, що брали участь у конкурсі, потрібно було підготувати п'ять бальних танців – по одному із запропонованих декількох у кожній групі. У репертуарі IV Всеросійського конкурсу виконавців бальних танців запропоновано наступний розподіл: до I групи входили «Російський ліричний», «Бариня», «Ланце», «Сибірська полечка», «Сударушка»; до II – «Ятраночка» (автори А. Кривохижа та Б. Стрельбицька), «Полька-янка», «Казахський бальний», «Картулі», «Улюблена хора», «Туяна», «Рада», «Дагестаночка»; до III – «Буяна», «Каза-нова», «Рід-ріто», «Дозвольте запросити», «Сурські ритми»; до IV – «Вальс», «Вальс-гавот», «Вальс-мазурка», «Угорський бальний», «Мазурка», «Фігурний вальс», «Краковяк»; до V – «Полька», «Танго», «Швидкий фокстрот», «Повільний фокстрот», «Ча-ча-ча» [6; 68–72]. У виконавців була можливість обрати танець європейської програми (з четвертої групи) та латиноамериканської програми (з п'ятої), але у будь-якому випадку виконувати три танці радянської програми.

Для впровадження цих танців у молодіжний побут у 70 рр. ХХ ст. проводилися Всеросійські огляди-конкурси танцювальних майданчиків. Тут журі на різних рівнях оцінювало розпорядників, репертуар, танцювальні оркестри, пари виконавців та ансамблі – нову концертну форму бального танцю, рекомендовану до створення «зверху». Сама по собі ідея створення ансамблів є плідною для хореографії, надаючи можливості композиційного розвитку, однак за нею вгадувалася орієнтація на масовість, колективізм, а отже – на нівелювання індивідуальності.

Не зважаючи на державні вказівки, а значить – і фінансову допомогу, ансамблі створювалися з великими труднощами. Думка директивних органів про те, що повсюдний розвиток конкурсного танцю у регламентованих межах змінить рівень побутової танцювальної культури, все ще здавалася рятівною та незаперечною [7; 350].

Упродовж 70-80-х рр. йшов процес формування організаційної структури бальних танців, що існує в Україні, Росії, деяких інших країнах, вихідців із колишнього СРСР, і донині. В її основі лежить клубна система, приблизно така ж, що й у Німеччині й Італії.

У ті роки в країні створюються професійна й аматорська організації, що дозволило СРСР вийти на міжнародний рівень, інтегруватися в існуючу на той час структуру міжнародних організацій. У жовтні 1988 р. пройшов І Всесоюзний конкурс бального танцю, де була вилучена радянська програма. Танцюристи змагалися у виконанні лише європейських і латиноамериканських танців [1]. Але попри вилучення цього блоку з програми виконавців бального танцю, вимоги щодо їхньої присутності у репертуарі ансамблів залишались. 9–12 грудня 1988 р. у Вільнюсі відбувся ІІ Всесоюзний фестиваль ансамблів бального танцю, в якому взяли участь 16 колективів із 9 союзних республік, у т.ч. й Української РСР («Вікторія» Культурного комплексу «Корабел», м. Севастополь, керівники Н. та В. Єлізарови). До складу журі конкурсу від України входив П. Горголь.

По завершенні конкурсу, попри початкові зрушення у бік демократизації суспільства, відходу від командно-адміністративної системи, було зазначено, що фахівцям у сфері бальної хореографії складно відійти від загальноприйнятих штампів, виробленої роками звички вважати за еталон західні зразки.

Офіційно змагання ансамблів проводились за трьома програмами: європейська, латиноамериканська, радянська. До останньої висувались значні претензії. Стверджувалося, що «саме у цій сфері розвитку бальної хореографії, де немає і не може бути аналогів за кордоном, зараз викристалізовується позиція радянських балетмейстерів, відбуваються пошуки цікавого рішення національного хореографічного матеріалу засобами бального танцю» [8; 20].

Досить неоднозначною подано оцінку виступу «Вікторії»: «Найбільш яскравим прикладом вдалого запозичення досягнень західних ансамблів є колектив «Вікторія» (кер. Н. та В. Єлізарови). Цей ансамбль бере на озброєння найбільш плідні тенденції розвитку найкращих ансамблів за кордоном. Однак особистість балетмейстера як самостійна творча одиниця досить слабо проглядається крізь добротно відрепетирувану композицію» [8; 19]. Було висловлено претензії до програми радянських бальних танців колективу, де журі не побачило українського танцю, констатувало перебільшену увагу до циганських мотивів і угорських мелодій, що, на їхню думку, не є візитівкою республіки [8; 21].

Наприкінці ХХ ст. можна було кваліфікувати організаторів як таких, що не відчувають віяння часу, знаходячись в ідеологічних тенетах, хибно констатуючи розвиток та перспективність балетмейстерських пошуків у радянській програмі бальних танців. Адже це був кінець 1988 р. і конкурс проходив у прогресивній Литві. Однак сьогодні, відкинувши категоричність, можна розмірковувати про позитивні аспекти цієї програми, що сприяла певному балансу та різноманітності. Багато композицій радянської програми, створені під впізнавану музику, легкі у виконанні і з задоволенням танцювали б сучасники. З розширенням варіантів бально-танцювальних занять деякі танці, можливо, повернуться до побутового та сценічного репертуару.

Висновки. Радянська програма бальних танців являла стилізацію народних танців переважно Радянського Союзу та країн соціалістичного табору. У 60–80 рр. було проведено низку заходів із впровадження, популяризації, поширення не лише в парних, а й у масових формах ансамблевого сценічного та побутового танцювання бальних танців «радянської програми». Примусова політика щодо цих танців викликала відразу у виконавців, що прагнули опановувати латиноамериканську та європейську програми. Хоча можна виявити й низку позитивних рис (розширення лексично-образного діапазону виконавців, розвиток балетмейстерської думки, напрацювання на шляху стилізацій, демократизм, можливість виконання у масових формах тощо), що сприяли розвитку хореографічного мистецтва загалом.

Дослідження не претендує на вичерпність, накреслює окремі аспекти розгляду зазначеної проблеми, відкриває перспективи подальших наукових розвідок.

Список використаної літератури

1. ***Акуленок С. В.*** Бал зажигает огни [Электронный ресурс] / С. В. Акуленок // Кто есть кто. – Вып. 5. – Т. 2. – Москва, 2003. – Режим доступа : http://www.rdu.ru/goldfund1
2. ***Алякринская М.*** Тенденции развития массового танца 1950-х гг. : бальный танец / М. Алякринская // Вестник СПб гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 2 (19). – С. 135–141.
3. ***Бредихин А.*** Вехи истории спортивных бальных танцев и тенденции развития танцевальных программ / А. Бредихин // Знание. Понимание. Умение. – 2012. – № 3. – С. 322–325.
4. ***Захаров Р.*** Слово о танце / Р. Захаров. – М. : Мол. гвардия, 1977. – 160 с.
5. ***Касьянова О. В.*** Генезис вітчизняної бальної хореографії в контексті загальносвітових процесів / О. В. Касьянова // Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів : матеріали всеукр. наук. конф., Київ, 22-23 квіт. 2004 р. – Київ, 2004. – С. 4–9.
6. ***Сб. документов и материалов по бальным танцам*** / [подготовлен Центральным Домом народного творчества им. Н. К. Крупской Министерства культуры РСФСР; отв. за вып. Л. Виноградская, ред. А. Богачев]. – М. : Сов. Россия, 1973. – 72 с.
7. ***Уральская В.И.*** Хореографическая самодеятельность / В. И. Уральская, Т. В. Путрова // Самодеятельное художественное творчество в СССР : очерки истории : конец 1950 – начало 1990-х годов. – СПб, 1999. – С. 335–353.
8. ***Хореографическая самодеятельность в СССР: теория, практика, опыт*** / [информационный вып.]. – М. : ВНМЦ НТ и КПР МК СССР, 1988. – 33 с.

References

1. ***Akulenok S. V.*** Bal zazhigaet ogni [Elektronnyiy resurs] / S. V. Akulenok // Kto est kto. – Vyip. 5. – T. 2. – Moskva, 2003. – Rezhim dostupa : http://www.rdu.ru/goldfund1
2. ***Alyakrinskaya M.*** Tendentsii razvitiya massovogo tantsa 1950-h gg. : balnyiy tanets / M. Alyakrinskaya // Vestnik Sankt-peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kulturyi i iskusstv. – 2014. – № 2(19). – S. 135–141.
3. ***Bredihin A.*** Vehi istorii sportivnyih balnyih tantsev i tendentsii razvitiya tantsevalnyih programm // A. Bredihin // Znanie. Ponimanie. Umenie. – 2012. – № 3. – S. 322–325.
4. ***Zaharov R.*** Slovo o tantse / Rostislav Zaharov. – M. : Molodaya gvardiya, 1977. – 160 s.
5. ***Kas`yanova O.V.*** Genezy`s vitchy`znyanoyi bal`noyi xoreografiyi v konteksti zagal`nosvitovy`x procesiv / Olena Vasy`livna Kas`yanova // Teatral`ne i xoreografichne my`stecztvo Ukrayiny` v konteksti svitovy`x sociokul`turny`x procesiv : materialy` vseukrayins`koyi naukovoyi konferenciyi, Ky`yiv, 22-23 kvitnya 2004 roku. – Ky`yiv, 2004. – S. 4–9.
6. ***Sbornik dokumentov imaterialov po balnyim tantsam*** / [podgotovlen Tsentralnyim domom narodnogo tvorchestva im. N.K. Krupskoy Ministerstva kulturyi RSFSR; otv. za vyip. L. Vinogradskaya, red. A. Bogachev]. – M. : Sovetskaya Rossiya, 1973. – 72 s.
7. ***Uralskaya V. I.*** Horeograficheskaya samodeyatelnost / V. I. Uralskaya, T. V. Putrova // Samodeyatelnoe hudozhestvennoe tvorchestvo v SSSR : ocherki istorii : konets 1950 – nachalo 1990-h godov. – Sankt-Peterburg, 1999. – S. 335–353.
8. ***Horeograficheskaya samodeyatelnost v SSSR: teoriya, praktika, opyit*** / [informatsionnyiy vyipusk]. – M. : VNMTs NT i KPR MK SSSR, 1988. – 33 s.

BALLROOM DANCES OF «SOVIET PROGRAM» IN THE USSR

Shestopal Lidiya, teacher of the ballroom choreography department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The problem of the place and role of the «Soviet program» on the basis of stylized folk dances in the competition ballroom dancing in the USSR remains a controversial issue. It is noted that in the 60's and 80's. XX century a series of events was held for distribution not only in steam rooms, but also in massive forms of ensemble stage and everyday dance of ballroom dances of the «Soviet program». It is concluded that the forced policy of introducing these dances caused rejection of the performers who sought to master Latin American and European programs, although it is possible to identify a number of positive features (the expansion of the lexical range of performers, the development of choreographer's thoughts, progress on the path of stylization, democracy, the ability to perform in mass forms, etc.), contributed to the development of choreographic art in general.

Key words: ballroom dances, Soviet ballroom dance program, choreography.

UDC 793.38

BALLROOM DANCES OF «SOVIET PROGRAM» IN THE USSR

Shestopal Lidiya, teacher of the ballroom choreography department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this paper is to elucidate the specifics of the introduction and existence of the «Soviet program» of ballroom dances in the USSR.

Research methodology. Analysis of scientific literature and normative sources (decrees, orders, etc.) made it possible to conduct an objective study.

Results. The Soviet program of ballroom dancing represented the stylization of folk dances, mainly of the Soviet Union and the countries of the socialist camp. In the 60–80-ies. A number of events were carried out for the introduction, popularization, distribution not only in paired but also in mass forms of ensemble stage and household dance of ballroom dances of the «Soviet program». Forced policy towards these dances prompted immediately into the performers, aspired to master the Latin American and European programs. Although it is possible to identify a number of positive features (the expansion of the lexical range of performers, the development of choreography, the development of stylization, democracy, the possibility of performing in mass forms, etc.), contributed to the development of choreographic art in general.

Novelty. The article analyzed and systematized information on the introduction and dissemination of the Soviet program of ballroom dancing in paired and mass forms.

The practical significance. The materials and results of the research can be used for further development of the problems of choreography, as well as for the practical activity of choreographers and teachers of ballroom dance.

Key words: ballroom dances, Soviet ballroom dance program, choreography.

Надійшла до редакції 10.11.2017 р.

УДК 784.4:323.1(477.8)«80/90»

ПЕРЕДВІСТЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ В РОЗВИТКУ ПОПУЛЯРНОЇ ПІСНІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО РЕГІОНУ 1980-1990-х РОКІВ

Колубаєв Олег Леонідович, кандидат мистецтвознавства,
доцент, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
kolubayev@icloud.com

Стаття розкриває соціально-культурне середовище та основні джерела розвитку західноукраїнської регіональної традиції популярної естрадної пісні 1980–1990-х рр. Розглянуто ключові процеси нового якісного витка розвитку естрадного виконавства регіону на основі оглядового аналізу творчої діяльності плеяди композиторів, виконавців та мистецьких формацій Західної України. Виявлено, що популярна пісня західноукраїнського регіону є одним із визначальних факторів у збереженні і пробудженні національної самосвідомості та у процесах самоутвердження нації як повноцінної частки європейського простору.

Ключові слова: естрадна пісня, регіональна традиція, композиторський професіоналізм, соціокультурний індекс.

Постановка проблеми. Естрадно-пісенне мистецтво України належить до надзвичайно актуальної за активністю розробки проблематики як виконавського, так і педагогічного, жанрового аспектів. Це зумовлено відсутністю послідовного дослідження феномену естрадного мистецтва, насамперед у його національних та регіональних проявах, у радянську добу. Специфіка проблематики, а відтак і погляд на мистецтво «легкого жанру» як не вартий глибокого наукового аналізу, зумовила брак досліджень щодо витоків, традицій, умов функціонування, соціокультурного запиту, форм синтезу, діяльності окремих персоналій, у лоні яких формувались засади національної естрадної пісенності.

Окремий інтерес становить дослідження засад формування традицій музичного розважального мистецтва західноукраїнських регіонів – територій, де історичні впливи центральноєвропейських і західноєвропейських тенденцій були найбільш безпосередніми, а національні форми поставали на підставі високого музичного професіоналізму й прагнення протиставити власну самобутність та вартісність умовам іноземного панування.

Останні дослідження та публікації. В окреслений період спостерігається посилення інтересу науковців до аналізу музично-розважальної традиції України в період розпаду комуністичної імперії та самоствердження держави, що утворилась за національними ознаками й завдяки певним історичним чинникам. Таку проблематику розглядають у своїх розвідках Л. Кияновська, В. Романко, В. Тормахова, М. Мозговий, М. Поплавський, А. Шехтман, Л. Черкашина, Л. Прохорова та ін.

Мета статті – розкрити особливості розвитку естрадного виконавства Західної України 1980–1990-х років на основі аналізу публікацій та досліджень творчої діяльності плеяди провідних композиторів (В. Камінського, І. Білозіра, І. Кушплера та ін.), виконавців та мистецьких формацій. Визначити місце естрадно-пісенного жанру західноукраїнського регіону в мистецьких та соціальних процесах, що стали передвістям періоду національного відродження.

Виклад матеріалу дослідження. Період 1980-1990-х років в українському пісенно-естрадному мистецтві, як переддень осягнення державної незалежності позначений особливими тенденціями та здобутками. Окреслений період знаменується не лише появою численних солістів-виконавців і

© Колубаєв О. Л., 2017

різнопланових аматорських й фахових естрадних (насамперед джазових та фольклорних) формацій, вокально-інструментальних ансамблів (в Україні на той час припадає розквіт діяльності ВІА «Мрія», «Смерічка», «Червона рута», «Кобза», «Ватра», «Водограй», «Світязь», «Медобори» та ін.), але й становленням новітнього за функціями естрадно-розважального пласта національного музичного мистецтва (джаз-рок, джаз-фольк, фольк-поп), що відбувалося завдяки визначним творцям національних шлягерів – В. Морозова, І. Поповича, В. Івасюка, О. Єкімяна, так і завдяки звертанню до цієї галузі творчості значної кількості фахових композиторів: Л. Дичко, О. Зуєва, В. Ільїна, І. Карабиця, О. Красотова, М. Скорика, Б.-Ю. Янівського, В. Камінського. Масовість і результативність цього процесу засвідчують численні конкурси естрадної пісні на території країн пострадянського простору – у містах Сочі, Ялті, Сопоті, Варні, Юрмалі, а також зародження «Червоної рути», що мала виняткове значення на формування провідних тенденцій українського музичного естрадного мистецтва. Його підкріплювало визнання джазового мистецтва, що втілилося у проведенні щорічних джазових фестивалів від кінця 1970-х років (а від 1986 р. – рок-фестивалю «Рок-серпень» у Каховці, що згодом трансформувався в «Таврійські ігри»), виникнення колективів, що синтезували фольклорні та естрадно-джазові засоби: джаз-оркестри «Дніпро», «Зелений вогник», оркестр Київського державного цирку, ансамблі «Свірчкове число», «Тріо Найдичів», «Кобза» і, звичайно, львівська «Арніка».

На хвилі цього нового якісного витка у розвитку популярно-естрадного пісенного мистецтва розгорнулась творчість В. Камінського**.** З іншого боку, вагомим чинником естрадної стилістики була наявність сформованої західноукраїнської регіональної традиції легких жанрів, представленої у міжвоєнне двадцятиліття цілеспрямованою діяльністю труп та ревю-програм польських та українських казино, готелів і клубів, естрадного ревю-театру «Артистичне турне» Й. Стадника, театру малих форм, театру мініатюр «Веселий Львів», театру мініатюр «Не журись!» із с. Сокільники, ансамблів «Ревелєрсів Євгена», жіночим вокальним квартетом «Богема», «Капелою Яблонського». Стилістика та жанрова система західноукраїнського гілки естрадної пісенності була сформована творчістю Б. Весоловського, С. Гумініловича, Я. Барнича, В. Балтаровича, О. Курочка, Є. Козака, А. Кос-Анатольського, А. Адаманіва та численних ін. Орієнтація української естради Галичини на створення конкурентоздатних взірців різножанрової національної естради високого мистецького рівня та ужиткового призначення, які могли б успішно протистояти засиллю домінуючої іноземної культури, значною мірою проектувалися на розважальну музику в доробку музикантів наступних поколінь, серед яких особливе місце посідає доробок львівського композитора В. Камінського.

Роки навчання пов’язують В. Камінського творчим спілкуванням з О. Левковичем та В. Івасюком: «То був час, коли я також серйозно захопився естрадною музикою, тому спілкування з таким досвідченим у той період композитором-піснярем, як В. Івасюк, стало цікавим… Можливо, саме під його впливом зацікавився естрадною піснею: Володя вмів захопити своїми ідеями, баченням естрадної пісні. У свою чергу, часто ділився зі мною планами створення «серйозних» композицій» [3; 12]. Це були дискусії на музичні та літературні теми, спільні роботи над оркестровими аранжуваннями його пісень. Власне той період був знаменним у формуванні естрадної культури Львова радянської доби, що відрізнялась на тлі періоду політичних обмежень та ідеологічних установок особливою активністю й винахідливістю у творчих інтенціях. Так, восени 1971 р. при Львівському аптекоуправлінні, шляхом об’єднання двох ВІА – «Еврика» (актори в музичному телефільмі «Червона рута») та «Quo vadis» В. Морозова було створено вокально-інструментальний ансамбль «Арніка» (кер. В. Кіт – джазовий трубач ВІА «Медікус», солісти – В. Врадій, І. Попович, бек-вокал – В. Івасюк), який наступного року переміг у Всесоюзному телеконкурсі «Алло, мы ищем таланты» та записав на Всесоюзній фірмі грамзапису «Мелодія» платівку-міньйон і невдовзі став надзвичайно популярним в Україні філармонійним колективом, що випереджав своїм джаз-роковим напрямом навіть московські ансамблі. Саме цей колектив у середині 1970-х зазнав переслідування провідних учасників (її лідери: В. Морозов, І. Попович та трубач В. Копоть), що створили ВІА «Ровесник» (1976 р.), пізніше перейменований на «Ватру». Основу репертуару складали ідеологічно коректні твори комсомольсько-молодіжної тематики, різножанрові взірці пісенної лірики, позначеної тонким психологізмом і символікою та надзвичайно широко трактовані з точки зору стилю і сюжету фольклорно-естрадні композиції, через які утверджувалась національна ідентичність і регіональна характерність. Завдяки цьому, філософська, громадянська та патріотична тематика, не маючи змоги бути культивованими засобами академічного мистецтва, перемістилась в естраду, надавши їй особливої суспільної ваги і значимості при збереженні відносного демократизму виразових засобів, шлягерності інтонацій, водночас із засвоєнням передових тенденцій естрадного мистецтва у стилістиці, тембральності, театралізації.

Характеристику суспільної ситуації достатньо виразно дають інтерв’ю радіо «Свобода» 4 березня 2009 р. із музикантами, що працювали в той період у названих колективах. Називаючи період 1960–

1970-х «страшними роками», В. Камінський вважає естраду опосередкованим, але дієвим засобом масового самовираження, вважаючи, що її тогочасна місія: «…Власне, те, що потребували українці, Україна потребувала… якогось поштовху, злету до відтворення і осмислення своєї ідентичності» [10].

Іншу функцію пісенного жанру в контексті масового розважального мистецтва – фактора суспільного єднання і формування національно окресленого громадянського світогляду виокремлює О. Білозір: «Українська інтелігенція була розгублена,.. розпорошена,… залякана,.. не мала навколо чого об'єднуватися. Звичайно, було сильне мистецьке літературне слово…. кожна з пісень мала.. навантаження …, але скрізь… червоною лінією йшло про любов до своєї землі, тому що кожна… пісня вчила нас любити цю справу» [10].

Безпосередня участь у стилетворчих процесах української естради виявила себе в діяльності В. Камінського у складі журі пісенного фестивалю «Червона рута», що також засвідчило визнання його як авторитетного фахівця у мистецтві окресленої галузі. Так, серед дипломантів конкурсу 1989 р. були дитячий вокально-інструментальний ансамбль «Усмішка» Будинку культури працівників торгівлі з її солісткою Р. Лижичко і лауреати першої премії – І. Братущик та ансамбль «Мальви»; серед переліку лауреатів – «ВВ», О. Тищенко («Зимовий сад»), Віка, «Брати Гадюкіни», «Кому вниз», «Заграва», М. Бурмака, І. Білик, П. Дворський, В. Морозов, володар гран-прі – В. Жданкін. Серед учнів класу композиції В. Камінського у львівській консерваторії був І. Білозір.

Численні естрадні композиції митця здобули популярність у 1980-х роках у виконанні І. Поповича, М. Шуневича, О. Білозір, В. Морозова, В. Жданкіна, ансамблів «Ватра», «Кобза», «Жайвір». Коментуючи свій відхід зі сфери естрадного мистецтва періоду комерціалізації, В. Камінський констатує: «Естрадою я займався досить давно – ще у ті часи, коли О. Білозір працювала у Львові, коли «Ватра» була ще у першому складі... Вони мали кілька популярних пісень, зокрема і мої «Калина, калина», «Карпатські солов'ї»... І. Попович у ті часи співав мою пісню на слова В. Крищенка «Скажи мені», що була популярною у 80-х роках. В. Морозов – «Історію» на слова Б. Стельмаха. Вона була популярна в останні роки комуністичного режиму» [4].

Відбір поезії в доробку композитора істотний. Тут помітне спрямування на творчість регіональних майстрів поетичного слова: Б. Стельмаха, М. Петренка, Р. Братуня, А. Канич, широко відомого поета-пісенника В. Крищенка. На тексти В. Крищенка митцем написано пісні «Скажи мені» та «Від земної краси», що дала назву одноіменній авторській збірці. В «Арніці», «Ровеснику», «Ватрі» співав студент консерваторії, випускник Ужгородського музичного училища, лауреат X Всесвітнього фестивалю молоді в Берліні (1973 р.) – нинішній Народний артист України І. Попович – засновник ВІА «Закарпаття» (1979 р.), а згодом – соліст київських мюзік-холлу та Театру естради. Однією з пісень, що є візитівкою співака, стала пісня В. Камінського «Скажи мені» на слова В. Крищенка.

На тексти Б. Стельмаха створено численні пісенні естрадні шлягери (Першу пісню «Аеліта» ним написано у 1962 р. із М. Скориком, 6 пісень на його слова створив В. Івасюк, 24 – І. Білозір, десятки – Б. Янівський та В. Камінський). Серед них у доробку останнього: пісні, сповнені високого патріотичного звучання «Історія», «Задивилась моя Україна», «Рідна мова» та лірико-психологічні камерно-вокальні композиції романсового типу «Калино, калино» і монолог «Плач Ярославни».

Таким чином, розгляд естрадної пісенної творчості В. Камінського засвідчує її суголосність провідним тенденціям розвитку 1980-х років, яким притаманне синтезування регіональної етнохарактерності та ознак таких течій як етно- (фольк-), рок-, поп-, джаз, авторська пісня, що зумовило її актуальність і національне обличчя.

Принципово інший ракурс входження в естрадно-концертну практику засвідчують твори *Ігоря Білозіра* (1955–2000 рр.). Фахову музичну освіту І. Білозір здобув як хормейстер у Львівському музично-педагогічному училищі (1974 р.), диригентсько-хоровому (1980 р.) та композиторському (1988 р.) факультетах (клас Л. Мазепи – наставника В. Івасюка й В. Камінського) Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Дипломною роботою стала рок-опера «Стіна», заборона виконання якої відтермінувала завершення курсу навчання.

У тогочасній естраді відбувались нові якісні зміни. Зокрема поява таких жанрів, як рок-опера, мюзикл. Під їх впливом окремі естрадні номери стали об'єднуватись у великі шоу-програми з наскрізним театралізованим началом.

25 червня 1979 р. у Львівській обласній філармонії засновано новий вокально-інструментальний ансамбль під орудою І. Білозіра – «Ватра». Як колектив Львівської обласної філармонії він мав тривалу історію: Першу «Ватру» (1974 р.) очолювали Б. Кудла та М. Мануляк, другу – І. Попович і В. Морозов (1977 р.). Коли основний склад «Ватри» перейшов працювати до «Смерічки», тодішній директор філармонії М. Кулій запропонував І. Білозіру з його колективом їх замінити у третю «Ватру» (найбільш плідну).

Очевидно, що функціонування ВІА, як новітньої форми естрадного виконавства, зберігало потенціал полістильових орієнтирів, завдяки одночасному використанню як акустичних (насамперед духових, притаманних сольним тембральним лініям інструментальної сфери популярного розважального мистецтва 1940–1950-х рр. та джазу), так і електромузичних інструментів й можливостей вокальної виразності, що надавало використання мікрофона (з подальшим опанування специфічних прийомів естрадного співу, такими як субтон, фальцет, драйв, скет тощо). Порівняно з попередніми десятиліттями в аранжуваннях творів виконавської формації посилились функції ритмічної групи, змінилась музична фактура, мелодика, ритміка, гармонія, манера виконання. Стильові орієнтири змоделювали до поєднання естрадно-академічної пісенності з рисами фольклору та нового музичного стилю біґ-біт, що привело колектив до стилістики етно-попу.

У 1980 р. за сприяння львівського актора Ю. Брилинського композитор знайомиться з поетом Б. Стельмахом, з яким його єднає тісна та плідна творча співпраця. В майбутньому митець скаже про нього: «Стельмах для композитора – поет майже ідеальний, ніби мислить музичними образами, який лише фіксує поетичними рядками. Музикант у поезії...» [1; 523].

Перше визнання до колективу прийшло у Тернополі у квітні 1981 р., де «Ватра» стала найяскравішим відкриттям та лауреатом IV республіканського конкурсу комсомольської пісні «Молоді голоси», журі якого очолював М. Скорик. Тут відбулась прем'єра пісень «Пшеничне перевесло» у виконанні О. Білозір та «Вівці мої, вівці». Митець створює нові пісні: «Чарівний вінок», «Соловейко», «Надивлюсь на тебе», а пісня «Розпитаю про любов» у виконанні О. Білозір і «Ватри» звучить на фестивалі «Кримські зорі – 81». У 1981 р. відбулась прем'єра пісні «Перший сніг» дуетом О. Білозір та М. Шуневича. Етапним успіхом та вагомим кроком до популярності став музичний телефільм Львівського телебачення «Ватра» кличе на свято», що вперше вийшов на екрани 1 січня 1982 р. У червні 1984 р. творча співпраця композитора і поета Б. Стельмаха обірвалася, внаслідок політичних репресій щодо виконання творів на його тексти [9].

Популярність колективу зумовлена таким чинниками як добір репертуару, аранжування, композиція програм, інтерпретація. «У радянський час, у період жорсткої цензури, творчість Ігоря стрімко розвивалась, була шалено популярною серед народу. Вимальовувався не просто ВІА «Ватра», а театральне дійство» [5].

Подальше творче прочитання фольклору та оригінальна творчість відрізняються залученням у коло композиторських засобів і стилістики диско, рок, кантрі, джазу. Іноді їхні елементи тісно переплітаються між собою: народна пісня «Як ішов я з Дебречина» (кантрі), «Рушимо, рушимо» (жартівлива, домінує фендерпіано). Ансамбль враховує і сценічне втілення кожного твору: ніжне, проникливе, з тонким ліризмом («Вербова дощечка», «Перший сніг»), а драматизм і напруга композиції «Вівці мої, вівці», виконуваної І. Білозіром, доповнені фарбами акустичної гітари, саксофона, альта, фендерпіано. Водночас, до пісенної творчості композитора періодично звертаються й академічні виконавці. Так, за основу популярної обробки «Колискова» була взята пісня, записана у фольклорній експедиції студентами Львівської консерваторії. Особливого звучання вона набула у виконанні Н. Матвієнко і всесвітньо відомої хорової капели «Дударик».

До ансамблю та композитора особисто застосовувався потужний ідеологічний тиск із звинуваченнями у «націоналізмі», «релігійності», «консерватизмі», «окремішності», зумовлений яскравою національною сутністю пісенної творчості керівника, відчуттям внутрішньої творчої свободи, послідовною лінією на україномовність репертуару, фольклорними джерелами, патріотичному змістовому наповненню та зв'язку з кращими традиціями регіональної та національної популярної пісенної культури.

Сам композитор окреслив методику і спрямування своєї роботи наступним чином: «Популярну естраду не можна обмежувати тільки розважальними рамками. Вимоги мають бути однаково високі як до пісні естрадної, так і до пісні громадянської … Створення живої, сучасної мелодії, яка запам'ятовується, – це велика праця, але й велика радість, ми намагаємося вслухатися у те, що нагромаджено пісенними традиціями, шукати нову, гармонійну мову, опановувати сучасні ритмічні структури. Зокрема, при обробках народних пісень прагнемо надавати простій мелодії барвистості звучання, знайти для неї поетичне, вокальне та інструментальне тло, що не порушував би її первісної чарівності» [1; 519].

Пісні І. Білозіра стали ключовими у репертуарному списку ансамблю. Серед них: «Світлиця» (її першовиконання здійснив В. Просоленко, часто вона звучала й у виконанні автора), «Щороку – і весна, і осінь», «Джерело», «Перший сніг», «Розпитаю про любов», «Толока», «Пшеничне перевесло», «Не сип, мила, скла», «Надивлюсь на тебе», «Весільний марш», «Рушимо, рушимо», «Збирались хлопці», «Многая літа», «Зона» (написана після відвідання території Чорнобильської

катастрофи з концертною подорожжю, що надало пісні публіцистичного звучання) – на вірші Б. Стельмаха, «Ніби вчора», «Коханий» – з П. Запотічним, «Вірю», «Ласкаво просимо», «Вічний вогонь» – В. Крищенка, «Чумацький шлях» – Р. Кудлика, «Новорічна» – М. Міщенка.

Окрім доступності, шлягерності інтонацій, яскравого національного та регіонального забарвлення, пісні І. Білозіра відрізняє патріотизм, талант і висока громадянська позиція. Популярність та визнання привабили до спроб їх інтерпретації В. Зінкевича (у репертуарі співака була пісня «Ніби вчора» на сл. П. Запотічного, низка пісень на тексти Б. Стельмаха «Надивлюсь на тебе», «Не сип, мила, скла», «Біла пава», «Вірю» на вірші В. Крищенка), Л. Сандулесу, а згодом виконавців та гуртів з осередків української діаспори (зокрема, К. Цісик виконувала пісню «Коханий» на сл. П. Запотічного). Пісня – лірична сповідь «Ніби вчора» виникла 1986 р., причому початковим імпульсом появи твору була мелодія композитора, до якої П. Запотічний створив текст.

Пісня «Від Бога», написана в Канаді, суголосна лірико-патріотичним естрадним солоспівам періоду, що передував осягненню державної незалежності (як «Шлях до Тараса» О. Осадчого і Ю. Рибчинського, «Україна» Т. Петриненка). Подібне місце – пісні, як політичному маніфесту, було відведене й солоспіву «Встань з колін, народе мій!», виконана І. Білозіром на Співочому полі Тернополя у ході святкувань 450-річчя міста. Пісня стала демонстрацією підтримки виходу Литви з колишнього Союзу перед багатотисячною аудиторією.

Нові твори знаходять популярність не лише у виконаннях «Ватри», але й ансамблів «Львівські музики», «Кобза», «Смерічка», «Світозари» («Гірський танок»); вони входять до репертуару Н. Яремчука, І. Богдана, І. Братущик, Д. Хоми («Ніби вчора»), Н. Шестак («Коханий»), А. Кудлай («Ватра», «Ласкаво просимо»), І Бобула («Вірю»), канадських та американських виконавців. У наш час їх новаторські аранжування включили репертуар вокальна формація «Пікардійська терція» («Новорічна» / «Сієм, сієм, посіваєм», «Джерело»), С. Вакарчук («Біла пава») та О. Білозір, яка тривалий час фігурує на естраді як самостійна концертна одиниця поза ансамблем «Ватра».

Естрадна пісенна творчість та мистецька діяльність І. Білозіра демонструють новітнє бачення соціального призначення популярної музики у добу ідеологічного засилля в період перед здобуттям незалежності. Його спрямування на національну окресленість, зв’язок із традиціями розважального мистецтва регіону, політична і публіцистична спрямованість, естетично-ідеологічна опозиційність робить цей розділ творчості митця небуденним і характерним, знаковим явищем епохи.

Композитор тяжіє до етно-поп стилістики, якої притримується при усіх еволюційних процесах творчого шляху і гнучко осмислює у залежності від культурних запитів та суспільних умов. Вона поєднується з рисами кантрі, диско, року, джазу, блюзу, трактується через еволюцію тембральності (від акустики з мішаною духовою групою до широкого спектру електромузичного устаткування та комп’ютерної обробки звуку і власної звукозаписуючої бази).

Сферу синтезу академічного та естрадного виконавства і творчості представлено доробком оперного співака (баритона), народного артиста України, колишнього професора, завідувача кафедри сольного співу І. Кушплера (1949–2012 рр.). Власне якість цього синтезування й надає мистецькій діяльності музиканта індивідуальну неповторність і робить її пізнаваною складовою виконавського стилю. За віком він належить до покоління митців, які вийшли на ключові позиції естрадної пісенності у 1970-х роках – В. Івасюка та Б.-Ю. Янівського, однак активний творчий процес та входження його творів у концертне виконавство припадає на наступні десятиліття.

Шлях І. Кушплера до естрадної сфери, що веде від практичного виконавства до композиції, як нової необхідної сфери творчого самовираження, цікавий і малодосліджений. Так, блискучі вокальні дані та якість вокального тембру, стильність та елегантність виконавського образу спонукали В. Івасюка запросити митця для першовиконання пісень «Літо пізніх жоржин» на слова Р. Братуня та «Нам спокій, друже, тільки сниться» на слова Р. Кудлика. Прем’єра відбулась на зльоті молодих композиторів у Києві в жовтні 1978 р. Співак, згадуючи той концерт, писав: «Пісня – немов маленька драма» [6].

У розділі вокального доробку І. Кушплера, орієнтованому на популярну пісню, зустрічаємо лірико-патріотичний солоспів («Синьоока Україна», «Чи не час нам, друже-брате» на слова М. Петренка, «Люблю тебе, мій рідний краю», «Котить хвилі Дніпро» слова М. Петренка), пісні, що оспівують Львів («Чолом тобі, Львове!» *слова Б. Стельмаха*), бідермаєрівські мотиви оспівування ідилічної картини природи («Зачароване джерело», «То не вода», «Хліборовська турбота» на слова М. Петренка), лірико-романсову та елегійну сферу («Калино, покровительно любові»), а також естрадний ліричний солоспів із танцювальним началом («Шукай любов» на *слова М. Воньо, «Заспівай» на слова Є. Лещук).*

Апробація композицій здійснювалась як на естрадних так й академічних сценах, пісні І. Кушплера виконувались соло та у складі тріо «Світлиця», разом із М. Шуневичем та київською

солісткою Л. Михайленко у програмах музичних фестивалів у США (де вийшли три авторських магнітоальбоми), Канаді, Аргентині, Бразилії.

Композиції І. Кушплера, завдяки універсальній актуальності тематично-образної сфери та вдало віднайденому балансу популярного й академічного начал входять до репертуару як естрадних, так і академічних колективів і виконавців-солістів. У цьому переліку в числі перших слід назвати тріо бандуристок у складі О. Войтович, О. та О. Герасименко. Для нього створювали і присвячували композиції В. Івасюк, І. Сльота та І. Бердник, І. Вимер, Ю. Ланюк, І. Майчик, О. Яковчук. Організатор та керівник колективу О. Герасименко зауважує: «Як колись для тріо сестер Байко, так нашому колективу також композитори довіряли першовиконання своїх творів. Зокрема, В. Івасюк написав свою «Калину приморожену» на сл. М. Петренка та «Шумить пшениця як Дунай» на сл. С. Пушика спеціально для нашого тріо, а І. Бердник прислав нам «Вечірню дівочу» та «Зелену неділю», пісні, які досі звучать у репертуарі бандуристів. Були ми першими виконавицями пісні «Цвіт калини» І. Вимера; для нас написав свої перші пісні І. Кушплер» [2; 144].

Вокальна творчість І. Кушплера є перехідним явищем між сферами естрадної та академічної творчості. Взаємодія цих начал обумовлена специфікою практичного виконавства та репертуарних запитів композитора-співака. Поряд із цим солоспіви популярного спрямування засвідчують численні та багатогранні аспекти спадкоємності з регіональною традицією розважальної пісенності від XIX століття до здобутків естрадно-шлягерної продукції постіндустріальної доби. Виконавська сфера митця обмежується академічною камерно-вокальною тембральністю, що органічно випливає з ґенези солоспівів, зберігаючи при цьому шлягерність мелодизму, структури, демократично узагальнену образність, етнічну та сучасну танцювальну ритмізацію.

Висновки. Огляд розвитку популярної пісні західноукраїнського регіону 1980-1990 рр. виразно показує яким чутливим соціокультурним індексом вона стає впродовж тривалого і чи не найбільш бурхливого в історії краю двадцятиліття.

У другій пол. XX ст. ситуація кардинально змінюється і, відповідно, відображають нові настрої і запити також популярні пісні. Їх «соціокультурний індекс» містить відображення інтересу до нової (в даному випадку – розважальної) музики, яку з великими труднощами все ж можна було здобувати із-за «залізної завіси» – джаз, і новіші стилі – твіст, рок-н-рол, бугі-вугі тощо. Характерно, що у львівському середовищі ці ритмоінтонації закріпились значно раніше, ніж в інших містах України, не в останню чергу завдяки М. Скорику та його послідовникам; змінюється і змістовна панорама, одне з центральних місць в ній посідає більш розкута, сповнена власної гідності особистість, а також – під впливом «нової фольклорної хвилі» – фольклорно-регіональна тематика, природно інтегрована в сучасний побут; очевидним є і паралелізм з серйозними напрямками академічної музики, поруч з авангардом – новітні мелодії, тембри, ритми розважальної музики Старого і Нового континенту.

Урешті, період 80-90-х відзначається значно більшою складністю і різновекторністю на всіх рівнях: від музичної мови, тематики, стильових пріоритетів – і до манери виконання. Можна з упевненістю стверджувати, що виникнення «третього напряму», що природно поєднує риси академічної і розважальної музики, дуже швидко і успішно інтегрувалось у західноукраїнське середовище. Особливе місце в цих піснях, що знову ж вказує на їх абсолютно точну дію як соціокультурного індексу, посідає тема національного відродження і прагнення до державної незалежності. Таким чином, можемо констатувати, що популярна пісня західноукраїнського регіону, що ніколи, зважаючи на історичну перспективу, не трактувалась ні митцями, ні соціумом як явище маргінальне і другосортне, в другій пол. XX ст. відіграла далеко не останню роль у збереженні і пробудженні національної самосвідомості та відчуття себе часткою європейського простору.

Список використаної літератури

1. ***Білозір Р.*** Незгасима ватра Ігоря Білозіра / Р. Білозір, Ю. Присяжна // Наш Львів : альманах. – 2006. – Ч. 1. – С. 515–529.

2. ***Дутчак В.*** Творча діяльність Ольги Герасименко-Олійник у контексті бандурного мистецтва України та діаспори / В. Дутчак // Вісн. Прикарпат. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство».– Івано-Франківськ : Плай, 2008. – № 14. – С. 143–152.

3. ***Камінський В.*** Символи Віктора Камінського / В. Камінський ; розмову з композитором вела Л. Олендій // Молода Галичина. – 2004. – 29 січ.

4. ***Камінський В.*** Спогади / В. Камінський [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http:// www.ivasyuk.org.ua/names.php?l=uk&p=kaminskyj

5. ***Корчук І.*** Руслана Білозір : «Ігор залишився без пам'ятника, вулиці, фестивалю...» / І. Корчук // Високий замок. – 2010. – 6 лип.

6. ***Літо пізніх жоржин*** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http: // www.ivasyuk.org.ua

7. ***Мозговий М. П.*** Українська естрадна пісня 60-80-х років ХХ століття / М. П. Мозговий // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Рівне : РДГУ, 2005. – Вип. 10. – С. 45–49.

8. ***Прохорова Л. В.*** Українська естрадна вокальна школа : навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. культури і мистецтва ІІІ-ІV рівнів акредитації / Л. В. Прохорова ; вид 2-ге. – Вінниця : Нова кн., 2006. – 384 с.

9. ***Стельмах Б.*** Світлиця пісень і спогадів : [до річниці від дня загибелі І. Білозіра] / Б. Стельмах // Дзвін. – 2001. – № 5–6. – С. 109–123.

10. ***Штогрін І.*** Феномен Володимира Івасюка : [інтерв'ю з О. Білозір та В. Камінським, 04.03.2009] / І. Штогрін [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http:// www.radiosvoboda. org/content/article/ 1504017.html.

References

1. ***Bilozir R.*** Nezghasyma vatra Ihoria Bilozira / R. Bilozir, Yu. Prysiazhna // Nash Lviv : al′manakh. – 2006. – Ch. 1. – S. 515–529.

2. ***Dutchak V.*** Tvorcha diialnist Olhy Herasymenko-Oliinyk u konteksti bandurnoho mystetstva Ukrainy ta diaspory / V. Dutchak // Visn. Prykarpat. un-tu. Seriia «Mystetstvoznavstvo».– Ivano-Frankivsk : Plai, 2008. – № 14. – S. 143–152.

3. ***Kaminskyi V.*** Symvoly Viktora Kaminskoho / V. Kaminskyi ; rozmovu z kompozytorom vela L. Olendii // Moloda Halychyna. – 2004. – 29 sich.

4. ***Kaminskyi V.*** Spohady / V. Kaminskyi [Elektronnyi resurs]. – [Rezhym dostupu] : http:// www.ivasyuk.org.ua/names.php?l=uk&p=kaminskyj

5. ***Korchuk I.*** Ruslana Bilozir : «Ihor zalyshyvsia bez pamiatnyka, vulytsi, festyvaliu...» / I. Korchuk // Vysokyi zamok. – 2010. – 6 lyp .

6. ***Lito piznikh zhorzhyn*** [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http:// www.ivasyuk.org.ua

7. ***Mozghovyi M. P.*** Ukrainska estradna pisnia 60-80-kh rokiv KH stolittia / M. P. Mozghovyi // Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. – Rivne : RDHU, 2005. – Vyp. 10. – S. 45–49.

8. ***Prokhorova L. V.*** Ukrainska estradna vokalna shkola : navch. posib. dlia studentiv vysch. navch. zakl. kultury i mystetstva III-IV rivniv akredytatsii / L. V. Prokhorova ; vyd 2-he. – Vinnytsia: Nova kn., 2006. – 384 s.

9. ***Stelmakh B.*** Svitlytsia pisen i spohadiv : [do richnytsi vid dnia zahybeli I. Bilozira] / B. Stelmakh // Dzvin. – 2001. – № 5-6. – S. 109–123.

10. ***Shtohrin I.*** Fenomen Volodymyra Ivasiuka [interviu z O. Bilozir ta V. Kaminskym, 04.03.2009] / I. Shtohrin [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://www.radiosvoboda.org/content/ article/ 1504017. html.

THE PRESAGE OF THE NATIONAL RENASCENCE IN THE DEVELOPMENT OF THE POPULAR SONG OF THE WESTERN UKRAINIAN REGION DURING THE PERIOD 1980-1990

Kolubayev Oleg, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
the Precarpathian National University named after V. Stefanik, Ivano-Frankivsk

The article reveals the sociocultural environment and the main sources of the development of the western Ukrainian popular pop song tradition in the 1980-1990s. On the basis of the review analysis of the creative activity of a whole pleiad of composers, performers and artistic formations of Western Ukraine the key processes of the new qualitative round in the development of the regional variety performances were considered. It is revealed that the popular song of the Western Ukrainian region is one of the determinative factors in the preservation and awakening of the national self-consciousness and self-affirmation of the nation as a full-fledged part of the European space.

Key words: pop song, regional tradition, the composer's professionalism, sociocultural index.

UDC 784.4:323.1(477.8)«80/90»

THE PRESAGE OF THE NATIONAL RENASCENCE IN THE DEVELOPMENT OF THE POPULAR SONG OF THE WESTERN UKRAINIAN REGION DURING THE PERIOD 1980-1990

Kolubayev Oleg, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
the Precarpathian National University named after V. Stefanik, Ivano-Frankivsk

The aim of this paper is to cover the evolution of the Western Ukrainian region's popular song of the 1980-1990s, to identify and research the features of the pop song art regional tradition from the viewpoint of historical and sociocultural factors.

Research methodology. In the scientific research the historical and deductive methods are used. Additionally on the basis of the analysis of the published works and research of the creative activity of the whole pleiad of composers (V.Kaminsky, I.Bilosir, I.Kushpler and others), the performers and artistic formations of Western Ukraine the key processes of the new qualitative round in the development of the regional variety performances are considered.

Results. The article reveals the sociocultural environment and the main sources of the development of the Western Ukrainian popular pop song tradition in the 1980–1990s. The complex of individual features of the leading artists, their creativity and specificity of their influence on the artistic and political processes, on the evolution of the selected period are specified.

It is revealed that the popular song of the Western Ukrainian region is one of the determinative factors in the preservation and awakening of the ational self-consciousness and in the processes of self-affirmation of the nation as a full-fledged part of the European space.

Novelty. The preconditions of the development of the Western Ukrainian region's pop song genre and its place in the artistic and social context of the national renascence period of the 1980-1990s are determined. The category of «socio-cultural index» is applied to a popular song.

The practical significance. The generalized observation of this article can be used in the pedagogical process at the preparatory stage of mastering the regional repertoire, in the History of Ukrainian musical culture research seminars, in composing of the annotations to audio recordings and concert programs.

Key words: pop songs, regional tradition, the composer's professionalism, sociocultural index.

Надійшла до редакції 25.11.2017 р.

УДК 793.31(477)

КОЗАЦЬКІ ТЕМИ ТА ОБРАЗИ В УКРАЇНСЬКОМУ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Морозов Артем Ігорович, викладач кафедри народної хореографії,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
tema.morozov17@gmail.com

В українській народно-сценічній хореографії козацька тема посіла значуще місце, однак системного дослідження цього аспекту хореографічного мистецтва не зроблено. Проаналізовано різножанрові народно-сценічні хореографічні композиції козацької тематики П. Вірського «Гопак», «Запорожці» («Військові ігри й танці війська Запорізького»), «Повзунець», «Про що верба плаче», «Ой під вишнею». Розглянуто інші твори, що втілюють теми й образи Запорозької Січі з репертуару професійних колективів народно-сценічної хореографії України: Л. Калініна, Р. Малиновського, О. Короля, Г. Клокова, В. Вітковського, О. Шмогуна. Зазначено, що до репертуару дитячих аматорських колективів народного танцю входять як твори козацької тематики, що наслідують постановки професійних колективів, так і оригінальні танці за темами Запорізької Січі. Джерелом постановок є не лише переосмислена хореографічна спадщина Козацької доби, а й історичні події, особливості побуту, досягнення різних видів мистецтва тих часів.

Ключові слова: народно-сценічні танці, народні танці, козацькі танці, хореографія, козацтво.

Постановка проблеми. Події козацької доби (друга пол. XVI–XVIII ст.) вплинули на розвиток усіх сфер життя України, зокрема, побутова культура періоду Запорозької січі відіграла вагому роль в українській народній хореографічній культурі. Основні форми українського народного танцювального мистецтва, що стали визначальними для народно-сценічної хореографії XX ст. та сьогодення, було закладено вже в козацьку добу. Саме в той період сформувалися основи лексичного комплексу танців, що з часом стали символами української народної хореографії («Гопак», «Козачок»), а також безлічі побутових танців, на яких відобразилися такі ідеали козацтва, як волелюбність, мужність, фізична сила та витривалість, прагнення правди та добра. В українській народно-сценічній хореографії козацька тема посіла значуще місце, однак системного дослідження цього аспекту розвитку вітчизняного хореографічного мистецтва досі не зроблено.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Фундаментальні дослідження з українського танцю К. Василенка, А. Гуменюка, Ю. Станішевського та ін. не приділяють спеціальної уваги українським народно-сценічним танцям, створеним під впливом культури козацтва. Нині загальні проблеми розвитку українського народно-сценічного танцю, зокрема, танці українських козаків, час від часу потрапляють до кола наукової рефлексії, переважно під педагогічним та етнокультурологічним кутом зору (А. Богород [1], Н. Кіптілова [4], Т. Сердюк [6] та ін.). Феномен козацьких танців у сценічній практиці заслуговує на спеціальну увагу мистецтвознавців.

Метою статті є виявлення підходів вітчизняних балетмейстерів до втілення козацької тематики засобами народно-сценічної хореографії. Зважаючи на вагомість зазначених постановок у репертуарі колективів народно-сценічного танцю, необхідним є відтворення ідейно-тематичної та композиційно-лексичної панорами їхнього втілення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Традиції опоетизованого зображення козацтва розпочинає література («Енеїда» І. Котляревського, згодом твори М. Гоголя, Т. Шевченка та ін.), підхоплює живопис (Т. Калинський, І. Рєпін). Культура козацтва мала потужний вплив на розвиток сценічного хореографічного мистецтва як у музично-драматичному, так і в оперному театрі. Саме в

© Морозов А. І., 2017

постановках українського театру корифеїв кінця XIX ст. («Наталка Полтавка», «Назар Стодоля» тощо) та у танцювальних сценах оперних вистав на національні теми («Катерина» М. Аркаса, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулак-Артемовського, «Тарас Бульба» М. Лисенка) викристалізовувались творчі принципи сценічної інтерпретації фольклорних танців, серед яких вагоме місце посідали створені в козацькому побуті гопаки. Діяльність естрадних груп М. Соболя, Г. Орлика та ін. сприяла поширенню слави козацьких танців не лише в Україні, а й за її межами. Постановки за мотивами козацьких танців й авторські хореографічні твори козацької тематики В. Верховинця, В. Авраменка зробили гідний внесок у процес удосконалення творчих принципів сценічної інтерпретації танців козаків. Фольклорні танцювальні зразки доби козацтва, загальна система культурних цінностей Запорозької Січі, піддавшись творчому переосмисленню, реалізувались у сценічному хореографічному мистецтві України кінця XIX – першої пол. XX ст., стали підґрунтям для становлення української народно-сценічної хореографії, а також сприяли формуванню балетмейстерської майстерності видатних хореографів України. Танець «Гопак» став символом не лише українського народного хореографічного мистецтва, а й уособленням української нації.

Провідним професійним колективом народно-сценічного танцю в України є Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського (худ. кер. та гол. балетмейстер М. Вантух), створений П. Вірським та М. Болотовим як Державний український ансамбль народного танцю, згодом – Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР. Уже до першої програми ансамблю під керівництвом П. Вірського та М. Болотова, організованого 1937 р., входила «Українська сюїта», де яскраво виокремлювались «Козачок» та «Гопак» [2; 29]. В оновленому 1951 р. ансамблі були поставлені В. Вронським «Гопак», А. Опанасенком хореографічна картина «Запорожці» (за І. Рєпіним), Л. Калініним «Козачок» та «Вільний козак» [2; 44].

Справжнього розквіту теми козацького танцю зазнали у творчій діяльності П. Вірського. Як зазначає Г. Боримська, «різноманітні грані українського національного характеру П. Вірський вклав у життєрадісний, іскрометний «Гопак». Тут і лірична тема в уповільненому темпі, і героїчна – у швидкому, полум'яному… Усе природно, високохудожньо і дає естетичну насолоду глядачам» [2; 48]. Слід наголосити, що складовою «Гопака» є трюкова частина, яка стала канонічною – по черзі виходять перед загалом танцівники-віртуози для демонстрації високотехнічних рухів (трюків), переважно, чоловіки. У соло, дуетах та, часом, більш чисельних групах вони демонструють віртуозну танцювальну лексику, засновану на акробатичних вправах (за версією низки науковців – тих вправ, що використовувались у козацькому побуті Запорізької Січі для фізичного виховання). Трюки не стають самоціллю, а є органічною складовою загальної художньої системи танцювальної композиції. Саме трюкова частина підсилює мистецько-емоційний вплив на глядача всього номеру. Фінальним акордом усіх концертних програм ансамблю завжди був і залишається «Гопак», що увібрав традиції козацьких героїчних та віртуозних рухів.

Однією з вершин творчого генія П. Вірського стала хореографічна картина «Запорожці», створена 1957 р. Він оригінально розв'язує відомі теми танців, що вже мали певні традиції в їх висвітленні. Наприклад, Л. Калінін у своїй хореографічній картині «Запорожці» показує козаків під час дозвілля. Один із них у супроводі бандури співає козацьку пісню, другий тягне «оковиту», третій танцює, інші змагаються на шаблюках. Одяг козаків та окремі мізансцени нагадують відому репінську картину «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». Сила, мужність, палка відвага, рішучість – такі риси підкреслює балетмейстер у воїнів війська Б. Хмельницького. Музичний супровід композитора Я. Лапінського побудовано на народних інтонаціях. В його основі мотиви українських пісень «Засвіт встали козаченьки» (Боримська припускається помилки у назві народної пісні, вказуючи «Засвистали козаченьки» [2; 49]), «Король по городу ходить», приспівки запорожців «Козакові без ратища, як дівчині без намиста» тощо

У хореографічних образах «Запорожці» відтворюють величну епопею визвольної війни 1648–1654 рр. Ця тема привернула увагу постановника своїми героїчними образами, патріотичним звучанням, до неї він звертався неодноразово. За свідченням Н. Шереметьєвської, «вже у першому варіанті «Запорожців», поставлених їм на музику «Козачка» М. Мусоргського, виникли героїчні образи двох побратимів (одно з них виконував сам Вірський, іншого – Єгоров), чиє молодецтво виражалось у стрімкому виразному танці. Але балетмейстеру хотілося розвити цю тему, відтворити бойовий дух організованого війська. Для втілення свого задуму Вірський звернувся за допомогою до історії, літератури, фольклору. У працях українських дослідників він почерпнув етнографічно вірний та по-театральному ефектний прийом бою на пиках та озброїв ними учасників другого, масового варіанта «Запорожців», що будувався на складних композиційних побудовах, на чергуванні парних та групових схваток, а закінчувався загальною переможною атакою козаків» [9; 200–201]. Однак цей варіант теж не влаштував майстра.

Висловлення Н. Шереметьєвської щодо «Запорожців» підтверджує сам П. Вірський: «Створювалася вона аж ніяк не на єдиному диханні. Ще 30 років тому, до першої Декади української літератури та мистецтва у Москві, я задумав відтворити картини Запорізької Січі в танцях «Тараса Бульби». Вивчав М. Гоголя, Т. Шевченка, переглянув спадщину нашого відомого етнографа Яворницького. Матеріалом оволодів досконально. Але повернувся до нього пізніше – уже в ансамблі танцю знову взявся за хвилюючу тему. Знову вдався по допомогу до історії, літератури, фольклору, поставив велику композицію. Актори підготували її з цілковитою віддачею. Минув тиждень, другий. Поглянув я на своє дітище холодними «чужими» очима і виключив цю редакцію з програми. Лише третя редакція витримала іспит і в часі, і в «просторі»… На сцені був відсутній емоційний вибух, його гасило старанне відтворення побуту… А без авторської неповторності, без пристрасного вираження нема справжнього впливу мистецтва» [2; 68].

Композиційно хореографічна картина поділяється на три частини, пов'язані між собою єдністю сюжетної лінії. У першій козачий загін на чолі з молодим осавулом демонструє свою військову вправність, орудуючи шестиметровими списами. Танець виразно змальовує картину бою, створює колективний образ героїчного загону.

Друга частина – жанрова замальовка з перейнятими добродушним гумором образами. Жартівлива мелодія супроводить появу двох підпилих старих осавулів. Повагом обходять сивовусі осавули шикованих півколом запорожців, пильно вдивляючись їм обличчя, пронизуючи кожного очима до глибини душі. Покручуючи та пригладжуючи довженні свої вуса, пустилися старі осавули витанцьовувати, визивно припрошуючи молодих до гурту, до танку – поєдинку сили, спритності, ратної вправності [3].

П. Вірський створив єдину цілісну хореографічну картину з багатоманітності танцювальних форм – монологів, дуетів, тріо, квартетів, великого ансамблю.

Третя частина хореографічної картини розпочинається масовим танком-кульмінацією козаків із шаблями. «Високо, ніби степові орли, злітають над гострими списами відважні запорожці, розсікаючи повітря сталевими шаблями. А як сміливо й спритно вони б'ються, як кружаться в іскрометному танцювальному вихорі!» – дивується Ю. Станішевський [8, 38].

Теми козацької героїки пронизують і танцювальну мініатюру «Про що верба плаче», створену П. Вірським за мотивами творів Т. Шевченка та вперше продемонстровану 1964 р. До світу закоханих – героїв мініатюри, контрастом уриваються тривожні звуки гонга та литавр, символізуючи народне горе, війну. Тяжка доля козачки, що не може пережити загибелі коханого козака – захисника України, стала основною темою номеру.

У пошуках образної танцювальної мови, що могла б передати дух Запорозької Січі, П. Вірський, за висловом Н. Шереметьєвської, «наштовхнувся на оригінальну думку використати лише рухи українського танцю «на низах». Протягом усього танцю виконавці не розпрямляють колін. Їх ноги зовсім не видно, вони сховані під величезними шароварами. Очі глядачів поступово звикають до цих кремезних фігур, що «вросли у землю», до незвичайних ракурсів, що вони займають у різних па, що варіюють повзунки, присядки, млинки, ніби народжені примхою народного гумору» [9; 201]. «Повзунець» побудовано лише на одному танцювальному русі – «повзунці». Але балетмейстер створив безліч варіантів, різноманітних хореографічних відтінків цього руху. У кожного з десяти учасників цього номера свій «повзунок», зі своїм характерним забарвленням, своїм смисловим відтінком, специфічними пластичними нюансами. А за кожним варіантом «повзунка» стоїть людський характер, своєрідний тип веселого і дотепного українського парубка або дядька, який бере участь у смішному і своєрідному змаганні спритності і винахідливості [2; 54–55]. «І коли у фіналі увесь ряд танцівників, що вишикувався на рампі, піднімається нарешті у повний зріст, здається, що виростає богатирська застава, чим і була Запорозька Січ на кордонах рідної України», – захоплено зазначає Н. Шереметьєвська [9; 201].

Звернувшись до своєрідного явища української культури – вертепу, де одним із головних героїв, що втілював мужність та силу українців, виступав Козак-запорожець, П. Вірський створив хореографічну мініатюру «Ой під вишнею». Балетмейстер майстерно використовує декоративне оформлення та зовнішні форми акторської виразності для характеристики персонажів. В образі молодого запорожця П. Вірський, на противагу глузуванню над багатієм-стариганом, утілює силу, енергію, винахідливість, оптимізм – ті риси, що здавна пов'язувалися у народі з образом козака.

До репертуару більшості професійних ансамблів народно-сценічного танцю та танцювальних груп при народних хорах в Україні входять як танці, що є стилізаціями за мотивами «Гопака» та «Козачка», а також велика кількість авторських постановок за темами козацької доби. 1958 р. у Державному заслуженому академічному народному хорі ім. Г. Верьовки була створена вокально-хореографічна композиція «Запорожці» в постановці Л. Калініна – жанрова картинка, в якій відсутня монументальність.

За свідченням О. Колоска, епіграфом до цієї постановки було взято фрагмент із книги О. Ільченко «Козацькому роду нема переводу» (або ж «Мамай і чужа молодиця»), звідки і виникає центральний образ полковника у композиції Л. Калініна. Козаки танцювали, котили діжки з порохом, змагалися на шаблях, а в середині полковник зупиняє гульбище і все завмирає. Утворюється мізансцена справжнього козацького куреню. За командою полковника починаються веселі витівки жартівників, змагання і танець [7; 6].

Сьогодні до репертуару Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки входить «Гопак» та «Козачок» у постановці О. Гомона, сцена «Гопак» із фольк-опери-балету «Цвіт папороті» у постановці А. Рубіної, «Запорожці» у постановці Л. Калініна. У минулому в хорі з успіхом демонструвалися вокально-хореографічна композиція «Байда» та «Гопак» у постановці В. Вронського.

До репертуару Ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії входить вокально-хореографічна композиція «Проводи козаків» у постановці балетмейстера О. Короля, що хореографічною мовою відтворює традиційні мотиви прощання жінок із коханими під час проводів на боротьбу з ворогами України часів Запорізької Січі. Також в ансамблі з успіхом виконують вокально-хореографічну композицію «Козацька святкова» у постановці О. Короля. Навіть суто дівочий ліричний хороводний танець «Вишивала я соколика», поставлений О. Королем, відтворює давню традицію вишивання рушника коханому, що набуло актуальності за часів Запорізької Січі. Рушник мав стати оберегом у військових походах. Традиційно концертні програми ансамблю закінчуються «Гопаком», створеним В. Михайловим та Ю. Авдієвським.

«Запорожці» Г. Клокова у народному фольклорно-хореографічному ансамблі «Славутич» обласного комунального підприємства «Славутич» (м. Дніпро) створені за мотивами традиційних сцен тренувань та відпочинку запорізьких козаків.

У Поліському ансамблі пісні і танцю «Льонок» балетмейстером Р. Малиновським поставлено вокально-хореографічну картинку «Їхав козак з України».

До репертуару військових ансамблів пісні і танцю в різні роки входили постановки козацької тематики, що є символічним і ніби демонструють спадкоємність військових традицій. В Академічному ансамблі пісні і танцю Національної гвардії України балетмейстер В. Вітковський поставив «Козацькі забави», в Ансамблі пісні і танцю Збройних сил України виконують «Гопак» із бубнами В. Шмогуна, в Ансамблі пісні і танцю Державної Прикордонної Служби України демонструють хореографічну картинку «Козацькі забави», поставлену Ю. Топіліним, та «Гопак» О. Гомона.

Хореографічні постановки козацької тематики останніх років відрізняються сміливими авторськими трактовками образів та подій славного козацького минулого. Яскравим прикладом цього, на нашу думку, стали хореографічні експерименти В. Вітковського в Академічному ансамблі пісні і танцю «Сіверські клейноди» Чернігівського обласного філармонійного центру фестивалів та концертних програм. Це, зокрема, чоловічий танець «Сіверська старшина», де відтворено сцену спілкування чотирьох представників козацької верхівки. Номер розпочинається без музичного супроводу, ритм утворюється брязканням залізних підківок чоловічих чобіт виконавців. Далі танець розгортається під войовничу музику, емоційність якого підсилюють бубни у руках виконавців. Використовуючи елементи модерн-пластики, В. Вітковський вирішив сцени прощання жінок із чоловіками у вокально-хореографічній композиції «За нашою границею». Драматизм подій військової боротьби козаків підкреслено чітким супроводом виключно барабанів.

Серед колективів народного танцю, створених при мистецьких навчальних закладах, де провадять підготовку студентів за спеціальністю 024 – «Хореографія», значної популярності в останні роки набув ансамбль «Київ» кафедри народної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв. До репертуару ансамблю народного танцю «Київ» окрім «Гопака» (постановка І. Гутник) входить хореографічна композиція «Козацький похідний (постановка І. Гутник), де продемонстровано традиційні для танців козаків рухи, що синтезують гармонійну систему древнього військового мистецтва наших пращурів. Балетмейстеру вдалося майстерно відобразити мужність та ліризм.

В аматорських колективах танці за козацькими темами посідають одне з провідних місць. Особливо це стосується «Гопака», що став неодмінною складовою репертуару переважної більшості аматорських колективів народного танцю в Україні. Одним із найяскравіших гопаків, поставлених за радянські часи, став «Гопак» А. Кривохижі, створений у Заслуженому самодіяльному ансамблі народного танцю УРСР «Ятрань» (м. Кіровоград, *тепер м. Кропивницький*). Також помітною є мініатюра А. Кривохижі «Козачок» у виконанні однієї дівчини та двох хлопців [5; 70, 5; 155].

Окрім творів, що наслідують постановки професійних колективів («Гопак» Г. Воронова в зразковому дитячому ансамблі танцю «Квіти України» (м. Київ), «Гопак» П. Харісова в ансамблі танцю «Серпанок» (м. Львів), «Повзунець» за мотивами постановки П. Вірського в народному

дитячому хореографічному колективі «Веселка» (м. Васильків) тощо), в аматорських колективах виконуються і оригінальні танці за темами Запорізької Січі: хореографічна композиція «Козачата», створена В. Коротковим у народному хореографічному ансамблі «Пролісок»; танець «Славні козачата» В. Татаринова, поставлений у черкаському ансамблі танцю «Дружба» Палацу культури «Дружба народів»; «Козацька родина», поставлена М. Хряпіним у «Квітах України» (м. Київ), що відтворює у яскравих хореографічних образах традиції передачі військового досвіду від покоління до покоління, збереження спадщини батьків та дідів.

Висновки. Найяскравішими та найвідомішими в Україні та світі народно-сценічними хореографічними композиціями козацької тематики вже багато років залишаються різножанрові твори П. Вірського «Гопак», «Запорожці» («Військові ігри й танці війська Запорізького»), «Повзунець», «Про що верба плаче», «Ой під вишнею». Також помітним твором, що втілює теми та образи Запорозької Січі, у палітрі народно-сценічної хореографії є «Запорожці» Л. Калініна. Сучасні балетмейстери народно-сценічної хореографії (Р. Малиновський, О. Король, Г. Клоков, В. Вітковський, О. Шмогун та ін.), творчо переосмислюючи не тільки безпосередньо хореографічну спадщину Козацької доби, а й історичні події, особливості побуту, досягнення різних видів мистецтва тих часів, створюють авторські постановки, що стають перлинами сучасної української культури. До репертуару дитячих аматорських колективів народного танцю входять як твори козацької тематики, що наслідують постановки професійних колективів, так і оригінальні танці за темами Запорізької Січі.

Список використаної літератури

1. ***Богород А. В.*** Танець як різновид колективної пам'яті : іст.-релігієзнав. аспект [Електронний ресурс] / А. В. Богород. – Режим доступу : http://elibrary.kubg.edu.ua/16943/1/ A_Bohorod_G_ 68_2013_TRKP.pdf
2. ***Боримська Г.*** Самоцвіти українського танцю / Г. Боримська. – Київ : Мистецтво, 1974. – 136 с.
3. ***Вірський П.*** Військові ігри й танці війська Запорізького / П. Вірський // У вихорі танцю : репертуар. зб. – Київ : Мистецтво, 1977. – Вип. 2. – С. 55–206.
4. ***Кіптілова Н.*** Гопак як один із феноменів українського танцю / Н. Кіптілова // Вісн. Львів. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство». – 2014. – Вип. 14. – С. 75–80.
5. ***Кокуленко Б.*** Там де «Ятрань»... / Б. Кокуленко. – Кіровоград, 2006. – 192 с.
6. ***Сердюк Т. І.*** Козацький танець як засіб виховання патріотичних почуттів у студентів-хореографів / Т. І. Сердюк // Вісн. ЛНУ ім. Т. Шевченка. – 2013. – № 10 (269), ч. ІІ. – С. 139–146.
7. ***Специфіка роботи балетмейстера у народному хорі:*** метод. реком. із предмету «Мистецтво балетмейстера» / уклад. О. П. Колосок ; КНУКіМ, Каф. нар. хореогр. – Київ, 1999. – 24 с.
8. ***Станішевський Ю. О.*** П. П. Вірський / Ю. О. Станішевський. – Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. – 48 с.
9. ***Шереметьевская Н.*** Танец на эстраде / Н. Шереметьевская. – М. : Искусство, 1985. – 416 с.

References

1. ***Bogorod A.V.*** Tanecz` yak riznovy`d kolekty`vnoyi pam'yati: ist.-religiyeznav. aspekt [Elektronny`j resurs] / A. V. Bogorod. – Rezhy`m dostupu : http://elibrary. kubg.edu.ua/16943/1 /A_Bohorod_G_68_2013_TRKP.pdf
2. ***Bory`ms`ka G.*** Samoczvity` ukrayins`kogo tancyu / G. Bory`ms`ka. – Ky`yiv : My`stecztvo, 1974. – 136 s.
3. ***Virs`ky`j P.*** Vijs`kovi igry` j tanci vijs`ka Zaporiz`kogo / P. Virs`ky`j // U vy`xori tancyu : repertuar. zb. – Ky`yiv : My`stecztvo, 1977. – Vy`p. 2. – S. 55–206.
4. ***Kiptilova N.*** Gopak yak ody`n z fenomeniv ukrayins`kogo tancyu / N. Kiptilova // Visny`k L`vivs`kogo universy`tetu. Seriya my`stecztvoznavstvo. – 2014. – Vy`p. 14. – S. 75–80.
5. ***Kokulenko B.*** Tam de «Yatran`»... / B. Kokulenko. – Kirovograd, 2006. – 192 s.
6. ***Serdyuk T. I.*** Kozacz`ky`j tanecz` yak zasib vy`xovannya patrioty`chny`x pochuttiv u studentiv-xoreografiv / T.I. Serdyuk // Visny`k LNU imeni Tarasa Shevchenka. – 2013. – № 10 (269), Ch. II. – S. 139–146.
7. ***Specy`fika roboty` baletmejstera u narodnomu xori:*** metody`chni rekomendaciyi z predmetu «My`stecztvo baletmejstera» / [uklad. O. Kolosok]. – Ky`yiv, 1999. – 24 s.
8. ***Stanishevs`ky`j Yu. O.*** P. P. Virs`ky`j / Yu. O. Stanishevs`kyiv. – Kyiv : Derzh. vy`d-vo obrazotvor. my`stecztva i muz. lit. URSR, 1962. – 48 s.
9. ***Sheremetevskaya N.*** Tanets na estrade / N. Sheremetevskaya. – M. : Iskusstvo, 1985. – 416 s.

COSSACK THEMES AND IMAGES IN THE UKRAINIAN FOLK-STAGE DANCE OF THE SECOND HALF OF THE XXth – THE BEGINNING OF THE XXIst CENTURY

Morozov Artem, Lecturer of the Folk Choreography Department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

It is noted that in the Ukrainian folk-stage choreography the Cossack theme has taken an important place, however, no systematic study of this aspect of the development of the national choreographic art has been done so far. The different genre scenic choreographic compositions on the Cossack theme of P.Virsky's «Hopak», «Zaporozhtsy»

(«War games and dances of the army of Zaporozhye»), «A Crawler», «What the willow is crying about», «Oh, under the cherry» are analyzed. The other works that embody the themes and images of the Zaporozhye Sich from the repertoire of the L. Kalinin's, R. Malinowski's, A. Korol's, G. Klokov's, V. Vitkovsky's, A. Shmogun's professional groups of folk-stage choreography of Ukraine are considered. It is noted that the repertoire of children's amateur folk dance groups includes both works on Cossack themes imitating the performances of the professional collectives, as well as original dances on the themes of the Zaporozhye Sich. It is revealed that the source of the performances is not only the creatively rethought choreographic heritage of the Cossack era, but also the historical events, the peculiarities of an everyday life, the achievements of various kinds of art of the time.

Key words: folk-stage dances, folk dances, Cossack dances, choreography, Cossacks.

UDC 793.31(477)

COSSACK THEMES AND IMAGES IN THE UKRAINIAN FOLK-STAGE DANCE OF THE SECOND HALF OF THE XXth – THE BEGINNING OF THE XXIst CENTURY

Morozov Artem, Lecturer of the Folk Choreography Department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this article is to identify the approaches of the national choreographers to the embodiment of the Cossack theme by means of the folk-stage choreography. Considering the importance of these performances in the repertoire of the groups of the folk-stage dance, it is necessary to reproduce the ideological-thematic and composition-lexical panorama of their embodiment.

Research methodology. The analysis of the scientific literature and a wide range of an empirical material (dances from the repertoire of the leading professional and amateur dance groups) makes it possible to systematize the studied sources to make the necessary conclusions.

Results. For many years, the most vivid and well-known in Ukraine and the world among the folk-stage choreographic compositions on the Cossack themes are the versatile works of P. Virsky's «Hopak», «Zaporozhtsy» ("War games and dances of the army of Zaporozhye»), «A Crawler», «What the willow is crying about», «Oh, under the cherry». Also, a notable work, representing the themes and images of the Zaporozhian Sich, in the palette of folk-stage choreography is «Zaporozhtsy» by L. Kalinin. Modern choreographers of folk-stage choreography (R. Malinovsky, A. Korol, G. Klokov, V. Vitkovsky, A. Shmogun and others), creatively reconsidering not only the direct choreographic heritage of the Cossack era, but also historical events, peculiarities of life, achievements of various kinds of art of those times, create author's performances, which become the pearls of the contemporary Ukrainian culture. The repertoire of children's amateur folk dance collectives includes the works on the Cossack theme, which inherits the performances of the professional collectives, as well as original dances on the themes of the Zaporozhian Sich.

Novelty. The article makes an attempt to analyze and systematize the principles of the Cossack themes development in the Ukrainian folk dance in the professional and amateur groups.

The practical significance. The materials and results of the research can be used for the further development of the problems of choreography, as well as for the practical activity of choreographers and teachers of folk dance.

Key words: folk-stage dances, folk dances, Cossack dances, choreography, Cossacks.

Надійшла до редакції 4.11.2017 р.

УДК 785.11(477)

МЕТАДИСКУРС СИМФОНІЗМУ XXI СТОЛІТТЯ *(НА ПРИКЛАДІ «ДОВОЄННИХ» СИМФОНІЙ ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА)*

Гриценко Ольга Григорівна, завідувач теоретичного відділу,
Маріупольська спеціалізована музична школа-десятирічка,
м. Маріуполь
centremar2015@gmail.com

Аналізується феномен метадискурсу, як форми сприйняття музичного твору, що залишається поза увагою сучасного музикознавства. Принципи художнього мислення українського композитора XXI ст. В. Антонюка розглянуто саме в цьому аспекті. Для аналізу обрано його перші чотири симфонії, написані в 2011-2014 рр. Виявлено закономірності, що дають можливість розглядати симфонічну творчість як цілісне музичне полотно, єдине дискурсивне поле. Естетико-художні інтенції композитора спрямовані на створення суцільного наративного простору, що підтверджується використанням композиційного принципу монотематизму як засобу формування полілогу між окремими частинами та цілим. Такий підхід робить доцільним розгляд його творів як ряду комунікативних подій і надає можливість сприймати окремі симфонії як частини великої розімкнутої композиції.

Ключові слова: єдиний наративний простір, метадискурс, монотематизм, «довоєнні» симфонії В. Антонюка.

© Гриценко О. Г., 2017

Постановка проблеми. Започатковане Р. Якобсоном поняття метамовної функції покликало до існування й поняття метатексту та метадискурсу [21; 201–202]. Останні розвідки у різних галузях сучасної науки демонструють інтенції дослідників щодо застосування терміну «метадискурс» як метамови, інтердискурсу, гіпердискурсу, інтертексту, паратексту, епітексту, гіпертексту, архітексту тощо (про це йдеться у А. Вежбицької, Ю. Крістєвої стосовно обговорення проблематики у площині різного, – як наукового, так і соціально-політичного, молодіжного, спортивного рівня [1; 421], [9; 112]. Не є винятком сучасне музикознавство, де музична мова вивчається, зокрема, як система специфічних кодових знаків (цю проблему розробляє С. Шип [18].

Метою дослідження є аналіз поняття «метадискурсу» як музичного політексту, створеного сучасним українським композитором В. Антонюком в його симфонічній музиці, окреслення його сутності та форм прояву.

Поліфонічна багатошаровість авторського мислення на сучасному етапі розвитку композиторського цеху в Україні робить значущою роль підготовки креативних виконавців, що були б спроможні створювати на основі авторського задуму власну емоційну програму, спрямовану, завдяки їхній інтерпретації, донести художню ідею композитора до слухача. Саме розуміння існування музичного твору як акту комунікативного процесу обумовлює визначення нами ***завдання,*** що полягає у вивченні реалізації симфонічного циклу в музиці сучасного українського композитора XXI ст. В. Антонюка як функціонування метадискурсивного поля. У якості провідного методу застосовується засадничі принципи цілісного аналізу, завдяки чому розкривається образно-емоційний зміст і побудова творів та окреслюються риси композиторського стилю автора. Виявлення особливого співвідношення між музичним текстом та його інтерпретацією певними виконавцями надає можливість відстежити існування музичного твору в його процесуальній динаміці, тож, ***актуальність*** аналізу феномену метадискурсу, як особливої форми існування сучасної української музики, є очевидною.

Виклад основного матеріалу. Творчий ланцюжок «митець-виконавець-слухач» у процесі художнього існування твору викликає у мистецтвознавців сплеск зацікавленості.

Огляд останніх публікацій засвідчує важливість виконання музичного твору як акту комунікації, а також особливості його трактування як основоположного, засадничого фактору самого існування музики, є предметом розгляду багатьох дослідників: серед них найпомітніші – Н. Герасимова-Персидська, В. Задерацький, О. Зінькевич, Л. Кияновська, М. Копиця, В. Москаленко, Є. Назайкинский, С. Тишко, М. Черкашина, С. Шип [2], [3], [4], [5], [7], [8], [10], [11], [14], [16], [18]. Зрозуміло, що витворення музичного опусу як художньо-естетичного явища, кожне його наступне прочитання – це можливість інтерпретатору репрезентувати своє бачення, запропонувати нові варіанти виконавських прочитань.

В. Москаленко визначає 4 види музичної інтерпретації: редакторська, виконавська, композиторська та музикознавча [9; 6]. Але саме ступінь релевантності робить постать автора непорушною й забезпечує багатовимірність твору. У надрах музичної мистецької діяльності функції автора як митця та виконавця зливаються у єдину постать, – адже композитори часто є виконавцями і диригентами власних творів, а метадискурс – дослідницьке поле існування твору у конкретному часі-просторі.

Дискурсивне поле симфонізму В. Антонюка можна позначити не лише як діалог між слухачем й автором, але, що найважливіше, – між людиною і Всесвітом у його безмежності й вічності. За висловом М. Реріха, «…як властивості Природи вказують на вічний процес, так і дух людини йде тим же шляхом» [12; 283]. У творах цього композитора даний діалог озвучується з двох позицій: «Я – в Світі» та «Світ – у Мені». Розвиваючи цю ідею, особистість у творах митця намагається формувати в діалозі зі Світом такі взаємозв'язки, що дають їй можливість не лише існувати фізично, а й бути творцем, художником, розвивати власний духовний космос. Жанрова приналежність (за винятком деяких камерних творів) тут не стає на заваді, опуси В. Антонюка завжди мають назву та сюжетну наповненість. Майже всі твори цього композитора (понад 600 опусів), незалежно від жанрів, об'єднані загальним принципом симфонізму. Саме завдяки використанню цього методу стає можливим вивести розмову щодо тем, які хвилюють композитора, на високий філософський рівень. Спрямованість В. Антонюка на власну безпосередню участь (в образі ліричного героя, автора-коментатора, резонера, стороннього спостерігача тощо) у створеному ним симфонічному «дійстві» дає можливість вважати запропонований ним тип спілкування з аудиторією як метадискурс. Реалізацію цієї драматургії він робить у формі симфонії. На сьогодні є не так багато досліджень з приводу виникнення та існування симфонічної форми. Жанр симфонії та його різновид – камерна програмна симфонія – не новий: у фонді світового музичного мистецтва є Концертна симфонія для скрипки і альта з оркестром В.А. Моцарта, Дев'ята симфонія Л. Бетховена. «Траурно-тріумфальна симфонія» Г. Берліоза та його ж твори «Гарольд в Італії», «Ромео і Юлія», симфонія «Фауст»

Ф. Ліста й інші відомі світові здобутки у цьому жанрі. У ХХ ст. інтерес до симфонізму не лише не втрачено, а й набуває розвитку у творчості І. Стравинського («Симфонія псалмів»), відомі Симфонія-концерт для віолончелі з оркестром С. Прокоф'єва, останні симфонії Д. Шостаковича також мають усі риси цього жанру, як і «Симфонія-фантазія» для оркестру російських народних інструментів Р. Глієра, Камерна симфонія № 1 та № 2 А. Шенберга, П'ять маленьких симфоній Д. Мійо тощо.

ІІ пол. ХХ ст. реперезентована найрізноманітнішими жанровими різновидами симфонії: вокальна симфонія, хореографічна симфонія, концертна симфонія, симфонії для органу С. Франка, Ш.-М. Відора, Ж. Гійо, симфонії для фортепіано Ш.-В. Алькала, К. Сорабджі, Н. Бентзона, Дж. Вайта, симфонії, написані окремо для духових і окремо – для струнних інструментів А. Хованесса, симфонії для хору a cappella Г. Бантока, Р. Харріса, М. Вільямсона, рок-симфонії П. Кулака, І. Калниньша, здобутки у полі симфо-електроних пошуків деяких сучасних композиторів. Серед українських композиторів, що писали й пишуть у цьому жанрі – знакові симфонії Є. Станковича, В. Сільвестрова, В. Кирейка; камерні симфоні В. Губаренка та його симфонії-балети «Ассоль», «Зелені святки», «Liebestod». Багато цікавих робіт вийшли з-під пера Л. Грабовського, О. Ківи, І. Карабиця, Я. Верещагіна, В. Загорцева, В. Шумейка, Ю. Іщенка, І. Щербакова, Г. Гаврилець, К. Цепколенко, Ю. Гомельської, З. Алмаші, В. Польової, О. Щетинського та ін.

Метадискурс симфонічної творчості В. Антонюка сприймається крізь призму світоглядного музично-публіцистичного інтелектуального розуміння та включає до свого поля вокальні й інструментальні твори, кожен з яких (незалежно від обсягу, а задля втілення авторської ідеї) вимагає від слухача максимальної зосередженості та готовності до творчої співпраці.

У рамках статті дану проблему буде розглянуто крізь призму його симфонічної парадигми. У формуванні даного дискурсу центральною є роль концептів, викладених саме у симфонічних творах цього автора: їхня актуалізація та моделювання загального світоглядного контенту пропонує екзистенційну основу (орієнтовану на внутрішнє буття особистості, – непізнане, ірраціональне в людському «Я», внаслідок чого вона і є конкретною і неповторною). Такий драматургічний прийом сприяє висвітленню шляхів самовизначення особистості в полі націєтворчих прогностичних тенденцій. Засобами симфонічного жанру В. Антонюк «вербалізує» базові світоорієнтири, а його музика «працює» як світоглядна публіцистика у філософській, політичній, науковій, духовній й культурній площинах, відображаючи процес «дозрівання громадської думки», що «завершується світоглядом суспільства, передовсім його провідної верстви, і філософії її інтелектуальних верхів», що є важливим у наш час [20; 6].

Дев'ять симфоній, написаних В. Антонюком упродовж 2011–2017 рр., можна розглянути як розділи музичного роману. Це – симфонії № 1 «Гармонія Руху» (2011 р.), № 2 «Фанфари» (записано для фондів Українського радіо) (2012 р.), № 3 «Передбачувана Музика» (2013 р.), № 4 «Система Бажань» (2014 р.), № 5 «Про Війну» (2014 р.), № 6 «Лемент Над Прірвою» (2014–2015 рр.), № 7 «Маскарад Непобачених Снів» (присвячується невинним жертвам воєн і терору, 2015–2016 рр.), № 8 «Театр Післязвуч» (2016–2017 рр.), № 9 «Сонячні Містерії» (2017 р.). Деякі його симфонії доцільно об'єднати в цикл, інші виступають як самостійні полотна чи поєднуються ідейно-тематично, хоча номінально вони заявлені як опуси, що належать до різних жанрів. Семіотичний принцип композиторського мислення, емоційна яскравість висловлення, драматургічна театральність, «кінематографічність», як один із технічних засобів роботи з музичним матеріалом, – усе це вмотивовує виконавців і слухацьку аудиторію до корпоративної роботи. *В. Антонюк створює свої симфонічні опуси як драматургічні п'єси. Полем нашого дослідження є чотири перші «довоєнні» симфонії, створені й поставлені в 2011–2014 рр.*

Симфонія № 1 «Гармонія Руху» – одночастинний симфонічний твір В. Антонюка – пропонує широке коло асоціацій: від загально-людських до суто особистісних. Задум цього твору втілено в композиції; драматургія спрямована на розкриття кола образів, що розгортаються й видозмінюються протягом його тривання. Втілення такої образності відбувається завдяки безперервному розвитку двох інтонаційно близьких тем, які упродовж твору розкривають свої якості. Попри те, що Перша симфонія має назву «Гармонія Руху», з її змісту можна пересвідчитися, що композитор, завжди свідомий певної містифікації, дає своїм творам назви, що зовсім не обов'язково правлять за подорожній вказівник: це – не програмна музика, й назва є свідченням скоріше сюрреалістичного контексту. Отримавши завдяки назві художню установку щодо руху, гармонії та їх взаємопроникнення, слухач має намір почути щось бравурне, ритмічне, вибудовує асоціативний ряд, пов'язаний з урбаністичною естетикою. Але з перших звуків симфонії аудиторія занурюється у чудову, поетичну атмосферу спокою, рівноваги, миру та злагоди.

Початок симфонії – це розмова про витоки, власне, руху. Початок дня, пробудження – це вже початок руху. Рух тут явлений в усьому: появі першого промінчика сонця, току соку, що наповнює

квітку, в тому, як, відчувши пульс життя, вона спершу тягнеться догори, розкриваючи пелюстки назустріч сонцю, а потім, схиляючись долу, віддає себе в людські руки. Рух у перших звуках прохолодного ранкового міста, що окреслює неквапливий хід нерозігрітих механізмів, які згодом почнуть ритмічно, спритно й злагоджено виконувати свої партії. Але рух сам по собі – не досить цікавий: слухач, охоплений інтригою майбутньої події, вже розуміє, що все це – лише декорація, й чекає появи головного героя та початку справжньої розповіді. Свідомий монотематизму, природжений мелодист, В. Антонюк формує мелодичну лінію з урахуванням інтонаційної цінності музичної клітини, з якої надалі «виросте» мелодія. Монотематизм В. Антонюка – один із засобів музичного мовлення, складова його творчого методу. Принцип розвитку музичного матеріалу у Симфонії № 1 композитор бачить у проведенні самостійних, але інтонаційно близьких тем, заявлених на початку твору, виділяючи спільне мотивне зерно та розроблюючи його до набуття тематичними одиницями чітких рис спорідненості. Процес розробки виявляє той єдиний первень, що лежить у інтонаційній основі головних тем твору.

Експонування тематизму переростає безпосередньо в його розробку, а слухач, йдучи за автором, стає його приятелем і свідком перипетій мандрівки. Композитор цього разу зовсім відходить у тінь, надаючи можливість слухачу самостійно розібратися з усіма життєвими формулами, пройти всю запропоновану ситуацію, немов пропонує зіграти у гру: «Я – в передбачуваних обставинах». Слухач уже націлений на те, щоб зрозуміти, про що саме йдеться та осягнути основний меседж композитора: рух – це життя, а життя – це рух.

Отже, метадискурс розпочато. Композитор заявляє тему, а слухач, приєднуючись, бере участь у її «обговоренні».

Розуміючи творчу позицію композитора з його схильністю до певної театралізації, можна вести мову про деяку дотичність автора до ідейно-образного змісту його ліричного героя та наявність алюзій літературно-історичного порядку. До того ж, творчі інтенції композитора завжди спрямовані на створення «емфатичної спресованості» (термін О. Зінькевич) [5; 52].

Звертання автора до культури минулих часів завжди отримує досить несподіване художнє рішення та вибудовується у дещо незвичайне. Гротесковий вальс третьої частини заводить слухача у світ не лише давній, а й театральний. На тлі вальсу неквапно та розмірковано тече життя, тож і це також – рух, і, вочевидь, – дуже гармонічний.

Своє драматичне світовідчуття В. Антонюк передає різними музичними засобами: крім інтонаційно-мовної лінії, ладо-гармонічної палітри, – побудовою особливого метроритмічного малюнку та завдяки створенню й закріпленню за певними музичними фарботонами специфічної тембрової лейт-характеристики, (протягом одного, а іноді – декількох творів). Так, ксилофон, віброфон, дзвони й дзвоники, трикутник, наділені функціями створювати образ годинника (малого чи великого, що б'є зі стіни ратуші). Щодо застосування у симфонії труби, її використання відсилає слухача до низки образів, пов'язаних із проявом суто чоловічих якостей: мужністю, відвагою, здатністю йти на ризик, схильністю до мандрів, необхідністю участі у військових походах тощо.

Побудова твору відображає характерний для композиторського стилю принцип контрасту з наскрізним розвитком тем. Так, в усіх композиційних частинах відбувається розвиток тем, експонованих спочатку; крім того, розвиток торкнувся й тематичного матеріалу, що виник у творі внаслідок самого музичного процесу. Драматургічно симфонія № 1 має логічне завершення: композитор не схильний до відкритих побудов, і це стосується як його наративу, так і суто формальних композиційних рис. Але щодо дискурсу, – у піднятій темі темпоритму життя і його якості у завданих умовах, слухачеві запропоновано авторські підказки та його особисту думку.

Симфонія № 2 – «Фанфари», але сподіватися на однозначний збіг анонсованої назви твору та його музичного ряду слухачеві не варто.

Елегійний вступ починає мелодія сопілки (партія флейти), що самотньо й дещо ностальгійно солює на тлі окремих, де-інде лунаючих дзвіночків. (Композитор у юності навчався грі на сопілці у музичному училищі ім. Р. Глієра та має до неї особливу пристрасть). Звуки струнних та арфи додають фарботонів у загальний колорит. Тема змістилася з партії флейти до кларнета, перейшла до фагота. Пробує свій тембр рояль, педаллю звучать струнні. Складається враження, що сопілка знайшла відголос: навколишній простір їй відповідає. Поява фортепіано, як завжди у В. Антонюка, асоціюється з виходом на авансцену ліричного героя: це – персоніфікований образ автора, який вступає в діалог зі слухачем.

Новий контрастний епізод *Allegro* (літ. С) також заснований на ритмічній фігурації скрипок (але синкопи й мелодія – інші), що був одним із головних музичних образів *Allegro* Симфонії № 1, підтверджує наше розуміння циклічної композиційної побудови симфонічних творів композитора як єдиного наративного поля. Темпо-ритмічна фігура зберегла й розвинула характерну дотичність з

образно-сюжетною канвою попередньої симфонії (*Allegro*, – літ. А Симфонії № 1). Образно-емоційна близькість цих частин надає підстав говорити про індивідуальний стиль молодого композитора.

Збуджено й схвильовано звучить тема *Allegro*. Ударні (*tamburo, tam-tam*) насичують фактуру елементами тривоги. Особливого напруження додає виразна, емоційно загострена мелодія у валторн. Згадується вислів М. Глінки з його листа О. Сєрову: «Вміти застосовувати валторни – велике діло, та не всякому це вдається» [16; 46]. В. Антонюку це вдається: хоча він не часто використовує валторни задля сольного виконання, але щоразу вони звучать гранично виразно й доцільно. Коротка, та напрочуд емоційно виразна тема валторн є додатковим виразним акцентом, що працює на загальну пасіонарність всієї частини.

Розділ «D» зіставлений, як це майстерно вміє В. Антонюк, за принципом кінематографічного монтажу: автор фокусує камеру у такий спосіб, що слух несподівано для себе налаштовується на зовсім іншу образну хвилю. Відбувається зміна ладового колориту з мінору на мажор, висвітлення загального тону досягається завдяки розробці нового, ритмо-інтонаційного утворення. Композитор традиційно схильний до виявлення чудових перетворень та містифікацій. Отже, авторська нарація змінює жанрову забарвленість на буфонадну дію, зі зміною авторської позиції на споглядальну. Слухачеві надано можливість вільного вибору стосовно того чи іншого образного напряму, створення асоціативного ряду, але щодо сюжетних алюзій, – очевидною є певна скерованість слухачів до сакрального світу карпатських підземних печер, мавок, чугайстрів та ін. прадавніх фольклорних персонажів. *Allegro con sarcasmo* (літ. F) – це вальс, що продовжує лінію Гротескового вальсу (літ. G Симфонії № 1). Але, на відміну від образів Гротескового, що є історичною алюзією, цей вальс більш матеріалізований, «реальний». Вступ до *Allegro con sarcasmo* – гра тіней, що заполонили уяву композитора: музичні химери, що змінюють образи цілком людських плотських мрій, – тріумфу буття. Складається враження, немов викривлене дзеркало експонує сюжет, у якому відбивається світ суто приземлений і від того – обтяжливий та моторошний.

У вальсі передовсім представлене звучання фанфар слави, матеріалізованих у сардонічних, «пихатих» репліках мідної групи (валторни, труби, тромбони). Цей епізод заснований на видозміненій головній темі: розробці низхідної фрази елегійного варіанту теми вступу. Як завжди у В. Антонюка цікавим є використання партії фортепіано, поява якого асоціюється з виходом на авансцену ліричного героя та персоніфікованим образом автора, котрий зазвичай нібито урезонює проблемні епізоди музичної драматургії.

Adagio (літ. I) відкриває тема, що інтонаційно є ще одним паростком зерна теми Вступу. Такий музичний острівець злагодженості, безтурботності, ідилічного спокою був конче потрібний після емоційно розбалансованого попереднього розділу. Здається, мелодія буде безкінечною: вона майже безперервно тягнеться протягом 26 тактів! Кантилена розпочинається як одноголосна тема, що спочатку проходить у скрипок, а в другому періоді отримує інтонаційно близький підголосок, що згодом розвивається в самостійну виразну мелодію (віолончелі й контрабаси). Цей розділ – безсумнівна перлина не лише Симфонії № 2: ця витончена та вишукана музика є взірцем і окрасою мелодичного надбання всієї сучасної української мистецької скарбниці.

Розділ *Presto* – реприза з рисами розробки, що є характерним для творчого мислення В. Антонюка. Поява теми в однойменному мажорі – виразний та яскравий драматургічний хід: композитор, схильний до оптимістичного світовідчуття, завжди плекає метафізичну надію, що світ створений і функціонує гармонійно. Отже, автор створює розділ, який вносить емоційну рівновагу та можливість знаходження засобу здійснення бажань: добре було б, якби жага до звершень не перекривалася пристрастю до хвали, щоби лаври й осанна не були в житті єдиним дієвим імпульсом, щоб слава увінчувала, а не вкривала. Музичний розвиток виходить на коду, – *Allegro* (літ. L). Під «завісу» з'являться дещо видозмінена початкова сопілкова інтонація: під загальне скандування всього оркестру вона декілька разів проходить у дерев'яних духових. Завершуючи Симфонію № 2, В. Антонюк, який традиційно переймається композиційною стрункістю корпусу кожного свого твору, перекидає композиційну арку до попередньої Симфонії № 1, що свідчить про єдине наративне поле його симфонізму та дозволяє вважати окремі його твори розділами однієї захоплюючої оповіді.

Симфонія № 3 «Передбачувана Музика» розпочинається двома фразами, що складаються в ясний класичний період. Англійський ріжок, наче в інвенції, підхоплює та подовжує ведення мелодії, що розвивається за «анфіладним принципом» [6; 69]. Сопілковий колорит звучання кларнета та «англійця» вимальовує крихку порцелянову ідилію, повертаючи до нас життя ще одним його боком. Звучання традиційного інструменту викликає багатошаровий асоціативний ряд і дозволяє слухачеві вписати в цю музичну рамку свій особистий сюжет чи образ.

Кінематографічний засіб зіставлення, зміни планів якнайкраще підходять до драматургічного вирішення ідейно-художнього проекту композитора. Континуально-контрастний (термін В. Задерацького) метод створення культурно-історичного дискурсу засобами музичного мовлення – це спосіб вирішення проблем сьогодення [4; 179–180]. Гетерогенний світ нашої доби, складений з різних за походженням і складом етнічних, соціальних та вікових груп, неоднорідний стосовно свого політичного вектора потребує рецепту співіснування через культуротворення, створення умов задля досягнення *modus vivendi.* Композитор формує своє музичне поле саме задля знаходження відповідей на виклики епохи.

Розділ *Vivo subito* (літ. A) є досить контрастним стосовно попереднього. Відігравши період вступу, сурмачі оркестру розпочинають творити невибагливу танцювальну мелодію вальсу-сотезу зі стрімкими переміщеннями, стрибками, гострими пунктирними ритмами. Але з кожною новою фразою музика все менше й менше нагадує про свято: яскраво виражений мінорний колорит, вихрові мелодичні звороти, занадтос швидкий задля танцю темп, високі ноти у злетах флейт скоріше нагадують біг коней, уривки сигналів військової музики, метушню натовпу. Цьому сприяє вдало обрана автором форма вальсу-сотезу, – проста двочастинна репризна форма. Майстерно виконуючи всі тематичні проведення, композитор розробляє музичну тканину тонально, темброво, додаючи нові інструменти. До того ж, насичує фактуру контрапунктом, заснованим на низхідному зворотньому русі другого речення. В останньому проведенні тему відтворює фортепіано, – виконує імітацію у зустрічному напрямі. Дзеркальний рух насичує музичне полотно, робить звучання багатошаровим та густим, створює картину, сповнену життям, немов візуалізує полотна малих голландців, фантасмагорії Босха, брейгелівське багатофігурне скупчення.

Новий епізод (літ. B) базується на споріднених темах та доповнює попередній розділ драматургічно. Це – картина насиченого руху.

Епізод, позначений як *Vivo* (літ. E) – це ремінісценція початкової ліричної теми. Тема, проведена у даному розділі, є другою частиною теми першого, елегійного фрагмента. Однак зараз ця тема набуває сили, насиченого, емоційно наповненого звучання. Це – ніжна, висвітлена та поетична картина, – один із найвиразніших фрагментів Симфонії № 3. Обдарований мелодист, В. Антонюк, маючи бездоганний смак, уміє винайти таку мелодичну формулу, якій не лише притаманна витончена природа, – вона містить у собі закодовані варіанти, що розкриваються у процесі майбутньої розробки.

Adagio (літ. F) повертає слухача до початку музичної вистави. Цей розділ присвячено темі вступу, але тут вона звучить зовсім інакше: жорстка кластерна структура акордів змінена, новий вид співзвуч – майже класично прозорий; логіка гармонічного розвитку – ясна й емоційно висвітлена.

Allegro (літ. G) без затримки й паузи продовжує доспівування тем, що експонувалися й розроблялися протягом усього твору. Увага композитора зосереджена на мотиві, що вперше з'явився у фрагменті *Vivo subito* (літ. A). Останній фрагмент *Meno mosso*, продовжуючи *Allegro*, є завершальним, – трохи витягнутою у часі-просторі кодою, що несе, окрім фінальної, ще й функцію об'єднання музичного матеріалу.

Моотематичний принцип розвитку інтонаційного поля твору з одного мотиву – знайомий нам із попередніх симфоній автора. Застосовуючи спільний для своїх творів мовний арсенал, композитор створює єдиний багаточастинний художній корпус, що має всі риси дискурсивного формату.

Симфонія № 4 «Система Бажань» уперше прозвучала весною 2014 р. на XXIV Міжнародному фестивалі «Музичні прем'єри сезону» у Великій залі Національної музичної академії України ім. П. Чайковського у виконанні Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України під орудою В. Шейка.

У цій симфонії В. Антонюк, засобами музичної мови, виклав своє бачення подій Революції Гідності, створивши звукову модель тих подій, що відбувалися наприкінці листопада 2013 р. Було безумовною вдачею, що філософськи насичений, з чималим емоційним наповненням симфонічний твір сучасного українського автора було доручено такому сильному оркестру, здатному опанувати надскладний репертуар. В. Шейко, створюючи велике інтелектуальне і духовне навантаження, завжди у повному обсязі розкриває творчі задуми композиторів і на сьогодні є видатним інтерпретатором симфонічної музики XXI ст.

Початок «розмови» композитор традиційно розпочинає здалека, надаючи аудиторії можливості без зайвого композиторського імперативу ввійти в атмосферу оповіді. Ліричність є емоційною основою створеного автором музичного поля симфонії (літ. A). Поступово нарощуючи експресивність, струнні – за підтримки коротенької, але несподівано виниклої мелодикоритмічної фігури, в якій легко почути гасло Революції Гідності «Слава Україні!», – передають естафету тромбонам і тубі, які додаються до полілогу двома тривожними синкопами: «Героям Слава!».

Реалізуючи задум Г. Малера, В. Антонюк відтворює музично-мовними засобами революційні гасла та вигуки-відповіді на них. Неначе галас юрби, тубам «відповідають» схвильованими репліками дерев'яні духові (низхідні ходи по квінтово-квартовому сполученню). Сухі, немов пістолетні вистріли, удари *blocco di legno* нагадують про трагічні події тієї доби. На схожий зображальний момент свого часу звернув увагу Л. Мазель, стосовно Восьмої симфонії Д. Шостаковича, відзначивши наявність колористичних ефектів, що викликають «…яскраві зображальні асоціації, наприклад, зі свистом кулі чи бомби, падіння яких супроводжується різким ударом» [5; 52].

Наступний розділ (циф. 2, *Allegro*) змінює настрій на більш драматичний. Вісім разів проходить скандування 16-х із контрастним чотиритактом дерев'яних духових. Усе це відбувається на тлі валторнових півнот, що виводять: «Україна – понад усе!» (злігована півнота з четвертною, та, взявши дихання, – висхідний трихорд: дві чверті та злігована восьма з половинною). Цей музичний вислів починає формуватися ще раніше: при першій появі теми-виклику «Слава Україні!», та саме тут ця потужна музична формула знайшла свої обриси. Двічі відбувається таке проведення, а далі англійський ріжок разом із кларнетами співає лише «Україна», – три чверті та згруповані лігою половинні. Середина цього епізоду розробляє саме цю фразу, видозмінюючи та збагачуючи її природу.

Репризний розділ починається з проходження теми-вигуку «Слава Україні!» у партії труб. Градус емоційного напруження зростає, поки не досягає свого логічного, довгоочікуваного кульмінаційного піку, щоб виразно, чітко й промовисто проскандувати «Україна – понад усе!». Ця фраза протягом розробки дещо втратила свою ямбічну нерішучість і її інтонаційний старт починається згори: акцентуючи коженй звук, невпинною ходою, імперативно артикулюючи, мотив-гасло закріплює за собою досягнуті позиції. Маестозне звучання всього оркестру завершується на *fff* традиційно довгими зліговиними нотами, що дає змогу слухачеві зробити для себе часову й драматургічну позначку в безперервному музичному морі симфонічного звучання.

Adagio (циф. 4) розпочинає тритактовий чотириголосний хорал, який відразу починає розроблятися, нарощуючи риси афектованої пасіонарності. Новий епізод (циф. 5) відкриває тривожний дзвін *campane*. Рівні четвертні ноти створюють відчуття чогось механічного, неживого, знеособленого, що нагадує рух швидкісного потягу (арка з Симфонією № 1).

Розділ, що має назву *Scherzando* (циф. 6) – ще один із симфонічних вальсів В. Антонюка, що, разом із вальсами з його Першої та Другої симфоній, завдяки своєму виразному, іскристому та примхливому мелосу, вишуканій тканині фактури, винахідливості у створенні метро-ритмічного каркасу, складають низку перлів у творчості цього композитора. Застосовуючи монотематизм, як базовий метод розвитку музичного матеріалу, автор розробляє початкову синтагму Вступу. Мелодія, яку дещо манірно виспівують дерев'яні, імітуючи перестук пуантів по сцені, створює образ певної театральної маски. Тамбурин перегукується з кастан'єтами, створюючи атмосферу трохи легковажного спектаклю з елементами карнавалу.

Вальс також розробляє тему-гасло. Він зовсім по-іншому звучить у даному контексті: втративши первинну характеристику, вальс набуває світлого іскристого колориту. Розпочавшись як театралізоване дійство, під впливом якихось причин (насправді – завдяки логіці музичного розвитку), вальс масок усе рельєфніше окреслює своє «сповзання» зі сцени в нетрі життя.

Presto (циф. 9) можна характеризувати гаслом, що лунало на Майдані під час Помаранчевої Революції 2004 р.: «Разом нас багато, нас не подолати!». Забігаючи наперед, слід сказати, що композитор таким чином організовує музичну тканину партитури, що відчуття багатолюдності передається майже фізично. Властивими для нього засобами музичного мовлення В. Антонюк досягає майже візуального відтворення подій, свідками яких ми нещодавно були. Сам він розповідає про це так: «Я завжди намагаюсь відчути і по-своєму втілити в оркестровій партитурі «музику вулиць, майданів», якщо хочете, – «сьогоденний голос народу», – те, чим живе та переймається наше суспільство в той конкретний час, коли я пишу свої симфонічні твори. Для мене є дуже важливим упіймати цей момент часу–простору, адже, на мій погляд, творити просто для вічності чи космосу – це банально, застаріло, та й занадто пафосно. У своїх великих симфонічних, вокально-симфонічних чи хорових опусах я таким чином висловлюю свою непідробну експресію» [9]. Необхібно зауважити, що В. Антонюк, створюючи музичні корпуси своїх симфонічних творів, сповідує принципи безперервності розвитку музичної форми, тому тяжіння до «квадратності», парності йому ажніяк не притаманне. І в даному випадку наполегливе чотириразове проведення висхідних, емоційно насичених епізодів має виключно драматургічне призначення, – це алюзія до топо-образу, створення асоціації щодо чотирьох сторін світу, – себто, всіх куточків нашої країни, з яких прибули на Майдан посланці. Кожне проведення теми – своєрідний семантичний акцент: люди, що хочуть змін є звідтіля

(із Заходу), й звідтіля (зі Сходу), й звідусіль... Отже, завдяки нетрадиційному засобу формування музичної тканини, створюється додатковий драматургічний важіль.

Реприза цього розділу *Presto* – короткий епізод, що починається звучанням інтонації «потягу» в партії струнних. Це – символ дороги, що об'єднує людей, зближує, підтримує. Наступний фрагмент – *Meno mosso* – кульмінація. Ритмоінтонаційній фігурі теми-гасла протискладанням звучить тема «потягу» в струнної пари альтів та віолончелей. Симфонія завершується викладенням усіх тем: патетично, піднесено, висвітлено. От, власне, й замкнулася система бажань: жити, кохати, бути вільними, щасливо жити вдома, – у своїй країні, відчувати гармонію руху всередині себе й назовні, мати можливість реалізувати себе у творчості та віднайти відгук у людей: усе це – в наших мріях, бажаннях, сподіваннях. Саме про це нам розповідають чотири «довоєнні» симфонії композитора, написані й виконані в 2011–2014 рр.

Крім загального для проаналізованих «довоєнних» симфоній образу Руху, композитор застосовує в них також тему Часу, що має засадниче драматургічне значення. Відомий дуалізм існування цих архетипів у сучасній українській художній традиції є альфою й омегою людського буття, бо саме це й є пануванням у житті людини Пану-Часу та Пану-Простору (розуміючи Рух як привід задля спілкування, та саме це й є темою нашої метадискурсивної полеміки). Якщо Симфонія № 1 – це сонатна форма, то всі наступні – це наскрізна форма з елементами АБА. Риси сонатності залишаються лише в *Адажіо*. Музична форма В. Антонюка має елементи мінімалізму. Музика просякнута ритмічними фігураціями сучасної рок-музики: як правило їх втілюють струнні, а на них накладається мелодія в інших інструментів: таке в нього співвідношення акомпанементу й мелодії, яку він «дає» відразу, – це і є те інтонаційне зерно, з якого виростає тематизм твору. Мелодії в кожній його симфонії абсолютно різні, – не повторюються ніколи. Єдине, в чому В. Антонюк повторюється (щодо тематизму), так це в ритміці: це – його «фішка»: так ніхто не робив і не робить. У кожній його симфонії швидкі частини – це звучання сучасної рок-музики лише передане засобами симфонічного оркестру, і то, ця рокова ритміка в нього – щоразу різна. Дещо схожа лише концепція оркестрування швидких частин. Традиційно симфонія має тривалість від 60 хвилин звучання. Останнім часом можна спостерігати зменшення часового «формату» цього жанру, й це стосується не тільки камерних симфоній. В. Антонюк у кожній своїй симфонії дає чітко зрозуміти слухачам, що час її тривання не має значення: він майстерно й максимально використовує увесь спектр усіх існуючих інструментів великого симфонічного оркестру. В усіх його симфоніях – потрійний склад оркестру та ще й з фортепіано, челестою, ударними (зазвичай 10 окремих ударників). Його симфонії мають могутній монотематичний стрижень, без якого жодна симфонія його кумирів – Л. Бетховена чи Б. Лятошинського – не була б такою геніальною.

У своїх наступних п'яти симфоніях та симфонічній поемі «Танці Часу, Що Минає», крім теми Руху також яскраво репрезентована тема Часу; тема війни та миру (Симфонія № 5 має назву «Про Війну»); медитація щодо короткотривалості людського життя (Симфонія № 6 «Лемент Над Прірвою»); роздуми про трагічні долі людей (Симфонія № 7 «Лемент Над Прірвою» (присвячена невинним жертвам воєн і терору), – все це – музичне втілення філософської теми: «Життя людини та панування Часу».

Цікавими є спроби В. Антонюка зазирнути у прадавні часи, як, наприклад, у його Першій, Другій, Третій, Восьмій симфоніях та симфонічній поемі «Танці Часу, Що Минає», а також у вокально-інструментальній музиці, зокрема, «Кантаті в п'яти частинах для сопрано та симфонічного оркестру на вірші на Ф.-Г. Лорки в українському перекладі М. Лукаша», «Кантаті для сопрано й симфонічного оркестру «Чотири вірші на слова В. Стуса», «Кантаті для сопрано та симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна». Звернення до стародавніх танців: вальсу-сотезу, сарабанди чи створення специфічного музичного колориту через імітацію нетемперованого звучання середньовічного оркестру (трохи «затягнутого», – неначе стрічка допотопного магнітофону), – все це засвідчує певну спрямованість його композиторських інтенцій. Безумовно, онтологічна зацікавленість навернула В. Антонюка до написання циклічних творів для органу: «12 тональних прелюдій», «Пасакалія», «Сцена», «Молитва» (2016–2017 рр.). Відтворення необарокового колориту – ще один спосіб, запропонований композитором для дотику до Вічного, втілення безперервності традиції.

Але головним метадискурсивним елементом його творчості є «образ автора». Драматургічна та конструктивна особливості творчого методу В. Антонюка полягають у використанні ним у своїх наративах специфічної драматургічної особливості: «образу автора». Завдяки цьому художньому прийому композитор отримує можливість стати співрозмовником на сцені, а не тільки «за кадром»: може щось прокоментувати, спонукаючи слухача подивитися на ситуацію під іншим кутом зору, вивести аудиторію в інше сюжетне чи емоційне поле (персоніфікація автора через фортепіанну партію наявна в його перших чотирьох симфоніях та Симфонії № 8, а також у симфонічній поемі «Танці Часу, Що

Минає» й кантатах для сопрано й симфонічного оркестру, записаних для фондів УР). «Образ автора» у В. Антонюка виступає як цементуюча сила, що пов'язує всі стилістичні засоби в цілісну художню систему: це – внутрішній стрижень, навколо якого групується вся художньо-стилістична система твору. Отже, автор, як реальна людина, митець твору, котрий залишається за лаштунками дійства, в композиціях В. Антонюка представлений поряд з іншими його персонажами, як один із головних, провідних компонентів твору. Активна участь автора в житті свого художнього твору має долучити до цього акту слухача. Спрямованість композитора на слухача, увага до своєї аудиторії, комунікативна орієнтація його творів – спосіб образного осягнення його музичного світу, що допомагає надовго закарбувати у пам'яті художні явища його творів. В. Антонюк як майстер, висловлюючи своє бачення, розуміння явищ дійсності, прагне переконати слухача, захопити, знову й знову відкривається перед ним світом образів, емоцій, ідей. Недаремно в одній з наших бесід він висловив своє кредо: «Я пишу музику не для музикознавців, а для простих слухачів». Метадискурсивне поле, зорганізоване цим композитором, є засобом оптимізації донесення творчої ідеї автора до слухацької аудиторії. Перекидаючи художні та емоційні містки через час та простір, він створює єдине емоційно-змістовне полотно.

Ідея створення композиторами окремих опусів як ланок одного ланцюжка, частин одного дискурсу, як глави одного великого твору відома здавна. Об'єднані у цикли, сюїти та збірки, здавна існують музичні твори, що не мають загального музичного матеріалу, – лише художній задум, що їх об'єднує. «Людська комедія» О. де Бальзака має спільних героїв та певний анамнез перепитій їхнього літературного життя. Думка згуртувати усі свої вірші в єдиний твір, склавши їх хронологічно, – неначе драбинку, – мала місце у роздумах О. Блока [19; 19]. Цікавим є створення єдиного музичного поля С. Прокоф'євим, завдяки використанню у симфонічній музиці фрагментів із музики балетів. Тематичний матеріал опери «Пікова дама» та Шостої симфонії П. Чайковського мають своє відлуння в його балеті «Лускунчик». Спробу запропонувати аудиторії окремі твори як єдиний політекст зробив В. Сильвестров, який свої «Тихі пісні» для голосу й фортепіано, (незважаючи на те, що виконання циклу без перерви триває аж 110 хвилин!) мислив як «одну пісню». Наведені приклади каталізують розуміння того, що музичну тканину Першої, Другої, Третьої та Четвертої симфоній В. Антонюка доцільно проаналізувати з точки зору їх спорідненості, – як в ідейно-художньому, так і музичному плані. Здійснений аналіз наводить на думку про створення В. Антонюком загального контексту, в якому кожен його опус є частиною одного великого твору, окремі симфонічні твори є своєрідними розділами загального музичного наративу.

Лексичний пласт композицій В. Антонюка складає загальний композиційний план, отже, усі вони (не лише суто симфонічні опуси, а й вокально-інструментальні, камерні тощо) – фрагменти єдиного задуму, що мають єдиний первень його світовідчуття та об'єднані якістю його мови. Включення до сучасної музичної мови артикуляції «персонажів», масок, що є носіями іншої мови (як це відбувається у скерцозних, гротескових, стилізованих епізодах), створює ефект дискурсивної поліфонії, тобто присутності «іншого» у дискурсі. Присутність співрозмовника персоніфікується композитором через надання йому окремого лейт-звучання: такими у загальній фактурі музичних полотен В. Антонюка є партія фортепіано (персоніфікація ліричного героя), флейти, що звучить як сопілка, *Blocco di Legno* (лейттембр страху), *tamburo, campane*, що традиційно «відповідають» за передзвін часовимірів.

Персоніфікація тембрів – один із засобів ведення лінії «оповідання» – засвідчує безумовну важливість ролі тембрової драматургії у композиціях В. Антонюка. «Доручення ролі» ліричного героя партії фортепіано є традиційним для музичної режисури композитора. Але іноді «від автора» промовляє й арфа, як це зроблено в завершальному епізоді Симфонії № 4. Найчастіше теми, пов'язані з світом елегійної лірики, композитор доручає скрипці-соло, або струнному ансамблю. Широко й оригінально він використовує групу ударних інструментів: *piatti, cassa, tamburino, tamburino basco* та ін. Так, звучання часовимірів імітують дзвони та дзвіночки, не обходячи увагою й тамбурини. Гонг сповіщає про початок або завершення дійства, литаври та великий барабан, окрім звичних своїх функцій, іноді слугують створенню тла та є таким собі відлунням, що десь далеко прокочується горами. Сухий тріск малого барабана створює образи, пов'язані з військовими, як персонажами, або військовими (чи подібними до них) діями. Неодноразово композитор застосовує *frusta, marimda, blocco di legno*, доручаючи їм звукозображальні ефекти, пов'язані із стрільбою.

Отже, застосовані В. Антонюком прийоми розвитку загального тематизму є вирішальним фактором до висновку про створення й функціонування його перших чотирьох «довоєнних» симфоній як цілісного багаточастинного твору. Композитор продовжує писати, створюючи свої композиції в одному часі-просторі, про що він сказав у своєму інтерв'ю стосовно прем'єри Симфонії № 6 «Лемент Над Прірвою»: «...за останній рік написав три симфонії, – майже одну за одною, без перерви» [17].

Використання компаративного методу, як засобу задля встановлення фонетичної спорідненості мовного матеріалу, призводить до виявлення загальних інтонаційних одиниць, з яких надалі композитор вибудовує ту чи іншу тему. Свідомий монотематизму, як універсального методу побудови музичного твору, В. Антонюк використовує його не лише як засіб розбудови мелодичного середовища, а й як прийом зближення тематизму, що спершу інтонаційно дистанціювався. Отже, монотематичне його мислення сприяє утворенню яскравих і рельєфних образів, які, існуючи у своєму автономному контексті, демонструють певну валідність на теренах його симфонічного квадріптиха, що існує в парадигмі епікодраматичного полотна. Скажімо, тема потягу, присутня у його Першій та Четвертій симфоніях, ритмоінтонаційна спорідненість є у музичному матеріалі розділу «А» Симфонії № 1 та аналогічного розділу Симфонії № 3, дещо видозмінено простежується в епізоді «С» Симфонії № 2.

Ще одним фактором, що об'єднує симфонії композитора у загальний корпус, є жанрове забарвлення серединних епізодів. У Другій та Четвертій симфоніях – це вальси; тридольний танець Симфонії № 3 також має риси вальсу, побудованого на стрибках вальсу-сотезу. Вальсові вподобання – це іноді доброзичливо шаржовані, скерцозні, іноді – гостро-гротескові розділи його симфоній. Введення вальсових епізодів заплановано композитором задля розвитку драматургічної тканини творів. Його зацікавленість танцювальною музикою – одна з характерних рис стилю композитора: на користь цього свідчить і написана симфонічна поема «Танці часу, що минає». Музика Сьомої та Восьмої симфоній В. Антонюка також має яскраві танцювальні сторінки, наприклад, Сарабанда в Симфонії № 8.

Щодо гармонії В. Антонюка, то це – справжній «резонатор» до тих чи інших душевних станів» [3; 14–15]. Гармонічний план його творів, зіставлення різних сонорних ефектів, використання кластерних утворень на секундовій основі, створення власних звучань із застосуванням збільшених тризвуків, – усе це – інструменти, які В. Антонюк використовує задля формування змістовно-образного та емоційного плану. До того ж, сфера гармонії композитора несе надзвичайно велике драматургійне навантаження. Як сказав у своєму інтерв'ю Є. Станкович, «…поєднання мелодії і гармонії – це питання не стільки музичне, скільки філософське. Мелодія пов'язана з духовністю людини, з її поглядом на звуки. Духовні спрямування завжди пов'язані з гармонією і мелодією. Це не просто тому, що така традиція; це світосприйняття тієї чи іншої людини» [13].

Окремо треба сказати про специфічні акордові утворення. В. Антонюк застосовує кластерну вертикаль, побудовану за принципом чергування малих та великих інтервалів за терцовим принципом на основі збільшеного тризвуку. Актуалізуючи спробу досягти звичного вигляду улюбленого акорду композитора, нами отримано наступну схему: в3+м3+в3+м3+зб3. Слід зазначити, що на початку композиторської діяльності В. Антонюк співпрацював із малими некласичними складами, тож застосування таких вертикалей було покликане збагатити класичну гармонічну основу, іноді привнести в академічну музику сонорні ефекти джазової та рок- палітри. В. Антонюка завжди вирізняє чуття міри й тонкий естетичний смак: відсутність великої кількості кластерних грон, що іноді не завжди виправдано застосовуються композиторами. Відмова від дещо брутального звукодобування, використання органічної та доцільної логіки розвитку ладотональної полісистеми – одна з прикметних рис його стилю. Акорди, створені за принципом «септакорд+» є лейт-фарботоновим утворенням, що має своє місце та призначення в драматургічному дирекціоні творів В. Антонюка. Вони є у Вступі до його Симфонії № 3, «Кантаті для сопрано й симфонічного оркестру на слова О. Пушкіна» (цей твір розпочинається з цілої низки таких співзвуч: підряд ідуть дев'ять акордів у групі мідних музичних інструментів, а також – в останньому номері «В Молчанье», – в мелодичному вступі до солоспіву). Є ці акорди в останньому номері «Кантати на вірші В. Стуса», – «І Пензель Голосу». У «Кантаті на вірші Ф. Лорки» частина «Дзвони», – так само, від початку й до кінця, – має основу зі специфічних співзвуч; низка таких акордів є характерною рисою й «тихого» фіналу його Симфонії № 8. Тож, цілком очевидна виявлена наявність характерної стильової риси в творчості В. Антонюка, – його власна акордова побудова та лейт-звучання у моменти підвищеної емоційної напруги. Ефект театральних підмостків В. Антонюк формує за допомогою дерев'яних духових інструментів. Кларнет, англійський ріжок, маючи специфічний тембровий колорит, створюють звуковий простір, атмосферу театрального дійства, що також є одним із драматургічних засобів.

Говорячи про театр, важко оминути прихильність композитора до спецефектів, створення потрібної «картинки», необхідного образного портрету жанровими, інтонаційними, метроритмічними засобами. Виразність гармонічних вертикалей тут важко переоцінити. Засобами музичної мови композитор досягає майже наочного відчуття того, що відбувається, використовуючи кінематографічний метод зіставлення. Зміни загальних планів на крупні, «наїзди», що висвітлюють окремі риси характеру персонажу або перетворюють тло на дійову особу, – так було у його Першій симфонії, коли на авансцену «вийшли» годинники: провідники Часу. Усе це – прийоми та методи утримання уваги слухача від початку й до кінця твору. Композитор завжди докладає суттєвих зусиль, аби якомога довше зберегти інтригу драматургічних

перепитій: він завжди турбується, щоб слухачеві було цікаво. Саме тому В. Антонюк уникає банальних драматургічних ходів, тривіальних засобів розвитку музичної тканини, – звідси й «переосмислені» (кульмінаційні) хвилі; досягнення драматургічного піку з раптовим виходом у «тихі» фінали, зіставлення, жанрові інтерпретації тощо. Щодо приналежності композитора до визначеного сучасного музичного стилю, то, як зазначає сам митець у одному з своїх інтерв'ю, винахідливе «подолання» кадансових зон, несподівані риси різних музичних напрямів мають місце у його творчому методі. «Ще до вступу до музучилища ім. Р. Глієра, – згадує композитор, – я для себе вирішив бути, як то кажуть, універсалом. А в консерваторії навчався у Геннадія Івановича Ляшенка, який також практикує обов'язкове навчання в усіх сучасних техніках. Але вже на третьому курсі я почав відходити від рамок конкретних технік і прагнув знайти свою власну. І в дипломній роботі, – симфонічному опусі «Звучання присутнє», як зауважили професіонали, це вже було відчутно /.../ Тепер усе це, експериментуючи, використовую у своїй академічній музиці. Працюю в 36 музичних жанрах і в усіх композиторських техніках» [15]. В. Антонюк як симфоніст майстерно поєднує неокласицизм з елементами мінімалізму, в окремих епізодах – дванадцятитонової системи, сонористики та ритміки сучасної рок-музики.

Висновки. Поєднання чотирьох «довоєнних» симфоній В. Антонюка в один цикл дає ефект створення одного семантичного поля, – архітектонічної арки. Збереження конструктивної врівноваженості, створення тематичних побудов, що збалансовують романтичну, вільну від алгоритмічних структур, форму, є найважливішою рисою композиторського почерку, частиною його художнього мислення, його стильовим рішенням.

Контрастно зіставлений драматургійний план симфонічних наративів В. Антонюка, аналіз використання ним музичного споглядально-медитативного, експресивно загостреного тематизму творів надає змогу всебічно й повно висвітити втілені сучасним українським композитором складні світоглядні проблеми, завдяки його самозаглибленню й психологізму. Виявлено, що для цього автора є можливим і звертання до стильових алюзій історично віддалених часів, що збагачує загальну тематику його творів, інтригує слухача змістом сюжетного контенту, підтримує зацікавленість слухацької аудиторії до творчості автора. Тяжіння симфонізму композитора до структурної одночастинності, монотематичний принцип розвитку дозволяють йому бути дотичним до цілого комплексу ідейно-художніх, естетичних, драматургійних, музично-виразових рівнів. Зіставлення та розмежування певних «масок»-образів йому вдається завдяки використанню персоніфікації тембрів, зокрема, фортепіано, як звучання, дотичного до образу автора.

Організація музичної тканини симфоній В. Антонюка «довоєнного періоду» як фактурного аспекту й використання ритміки сучасної рок-музики як важливого засобу для підкреслення неповторної експресії швидких частин Allegro його симфоній, є важливим драматургічним засобом нагнітання драматичного напруження. Завдяки особливостям індивідуальної композиторської дикції, традиційні засоби музичної виразності у цього автора гармонійно поєднані з сучасними прийомами композиторської техніки та уможливлюють застосування різних видів контрасту. Головною особливістю фактурної організації його симфоній є використання гомофонно-гармонічного складу та імітаційно-підголоскової поліфонії вишуканого оркестрового письма. Вражає виваженість кожного звуку, глибина й лаконізм тембрів: тут немає нічого зайвого, назойливого, театральної показухи. Його мелодія не домінує над акомпанементом, а становить із ним одне ціле, – тому гомофонно-гармонічний склад є більш абстрактним і ширшим поняттям у даному випадку.

Розробленню образної драматургії симфоній В. Антонюка сприяє також самобутня побудова їх ладо-гармонічної сфери. Тональність у симфонічному письмі цього композитора виявляється як у звичному її розумінні, так і в сонорному забарвленні, колористиці, що не руйнує традиційні уявлення щодо стійких та нестійких тяжінь, а збагачує ладотональну царину, завдяки застосуванню автором дванадцятищаблевої структури. Такі прикметні риси стилю сучасного українського композитора В. Антонюка, чия творчість на сьогодні є одним із найвидатніших явищ національної музики.

Список використаної літератури

1. ***Вежбицка А.*** Метатекст в тексте / А. Вежбицка // Новое в зарубежной лингвистике. – М. : Прогресс, 1978. – С. 402–425. – Вып. 8. Лингвистика текста.

2. ***Герасимова-Персидская Н. А.*** Музыка. Время. Пространство / Н. А. Герасимова-Персидская. – Киев : Дух і літера, 2012. – 408 с.

3. ***Драч І. С.*** Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності [монографія] / І. С. Драч. – Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. – 228 с.

4. ***Задерацкий В. В.*** Музыкальная форма. – Вып. 2. / В. В. Задерацкий. – М. : Музыка, 2008. – 528 с.

5. ***Зинькевич Е. С.*** Симфонические гиперболы: о музыке Евгения Станковича / Е. С. Зинькевич. – Сумы : Слобожанщина, 1999. – 252 с.

6. ***Евдокимова Ю.*** Учебник полифонии. – Вып. 1 / Ю. Евдокимова. – М. : Музыка, 2000. – 160 с.

7. ***Кияновська Л. О.*** Сад пісень Івана Карабиця / Л. О. Кияновська. – Київ : Дух і Літера, 2017. – 288 с.

8. ***Копиця М. Д.*** Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха. Коллизии. Драматургия [исследование] / М. Д. Копица. – Киев : Муз. Україна, 1990. – 134 с.

9. ***Кристева Ю.*** Бахтин. Слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. – Сер. 9. «Филология». – М. : МГУ им. М. Ю. Ломоносова, 1995. – № 1. – С. 100–123.

10. ***Москаленко В. Г.*** Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) [исследование] / В. Г. Москаленко. – Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. – 157 с.

11. ***Назайкинский Е. В.*** Звуковой мир музики / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

12. ***Рерих Е.*** У порога Нового Мира / Е. Рерих. – М. : Междунар. Центр Рерихов, 2000. – 464 с.

13. ***Станкович Є. Ф.*** Поєднання мелодії і гармонії – це питання філософське. URL / Є. Ф. Станкович : https://zbruc.eu/node/55273 (дата звернення: 05.09.2017).

14. ***Тышко С. В.*** Из опыта комментария к текстам музыкантов: «медленное чтение» или чтение с остановками? / С. В. Тышко // Искусство музики : теория и история. – № 15. – 2016. URL: http://imti.sias.ru/upload/iblock/576/imti_2016_15_1_22_tyshko.pdf (дата звернення: 01.09.2017).

15. ***Цимбал Г. С.*** «Чомусь диригенти не практикують виконання музики молодих українських композиторів у концертних програмах» (ексклюзивне інтерв'ю з В. Антонюком) / Г. С. Цимбал // Урядовий Кур'єр. – 6 грудня 2014. URL: https: // ukurier.gov. ua (дата звернення: 01.10.2017).

16. ***Черкашина М. Р.*** Александр Николаевич Серов / М. Р. Черкашина. – М. : Музыка, 1985. – 166 с.

17. ***Шестеренко І. В.*** «Найголовніше – власний стиль» (ексклюзивне інтерв'ю з В. Антонюком) / І. В. Шестеренко // Музика: електрон. верс. журн. 2015. – № 3. URL: http://music. cultua. media/2816-valerij-antonyuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/ (дата звернення: 06.05.2017).

18. ***Шип С. В.*** Знакова функція та мовна організація музичного мовлення / С. В. Шип : автореф. дис… д-ра мистецтвознавства. – Київ, 2002. – 42 с.

19. ***Шкловский В. Б.*** Энергия заблуждения. Книга о сюжете / В. Б. Шкловский // Шкловский В.Б. Избранное в 2-х тт. – Т. 2. – М. : Худож. лит., 1983. – 640 с.

20. ***Шлемкевич М.*** Новочасна потуга / М. Шлемкевич // Верхи життя і творчости : промови-доповіді. – Нью-Йорк; Торонто, 1958. – С. 109–146.

21. ***Якобсон Р. О.*** Лингвистика и поэтика / Р. О. Якобсон // Структурализм : «за» и «против». – М., 1975. – С. 193–230.

References

1. ***Vezhbicka A.*** Metatekst v tekste // Novoe v zarubezhnoj lingvistike. – M. : Progress, 1978. Vyp. 8. Lingvistika teksta. – S. 402–425.

2. ***Gerasimova-Persidskaya N. A.*** Muzyka. Vremya. Prostranstvo / Gerasimova-Persidskaya N. A. – Kiev : Duh i litera, 2012. – 408 s.

3. ***Drach I. S.*** Kompozytor Vitaliy Hubarenko: formula indyvidual'nosti [monohrafiya] / Drach I. S. – Sumy : SDPU im. A. S. Makarenka, 2002. – 228 s.

4. ***Zaderackij V. V.*** Muzykal'naya forma. Vyp. 2 / Zaderackij V. V. – M. : Muzyka, 2008. – 528 s.

5. ***Zin'kevich E. S.*** Simfonicheskie giperboly: o muzyke Evgeniya Stankovicha / Zin'kevich E. S. – Sumy : Slobozhanshchina, 1999. – 252 s.

6. ***Evdokimova Yu.*** Uchebnik polifonii. Vyp. 1 / Evdokimova Yu. – M. : Muzyka, 2000. – 160 s.

7. ***Kyyanovs'ka L. O.*** Sad pisen' Ivana Karabytsya / Kyyanovs'ka L. O. – Kiev : Dukh i Litera, 2017. – 288 s.

8. ***Kopicya M. D.*** Simfonii B. Lyatoshinskogo. EHpoha. Kollizii. Dramaturgiya [issledovanie] / Kopicya M.D. – K iev : Muz. Ukraina, 1990. – 134 s.

9. ***Kristeva Yu.*** Bahtin. Slovo, dialog i roman / Kristeva Yu. // Vestnik MGU. – Ser. 9. Filologiya. – M. : MGU im. M.Yu. Lomonosova, 1995. – № 1. – S. 100–123.

10. ***Moskalenko V. G.*** Tvorcheskij aspekt muzykal'noj interpretacii (k probleme analiza) [issledovanie] / Moskalenko V. G. – Kyiv : KGK im. P. I. Chajkovskogo, 1994. – 157 s.

11. ***Nazajkinskij E. V.*** Zvukovoj mir muzyki / Nazajkinskij E. V. – M. : Muzyka, 1988. – 254 s.

12. ***Rerih E.*** U poroga Novogo Mira / Rerih E. – M. : Mezhdunarodnyj Centr Rerihov, 2000. – 464 s.

13. ***Stankovych Ye.F.*** Poyednannya melodiyi i harmoniyi – tse pytannya filosofs'ke. URL: https://zbruc.eu/node/55273 (data zvernennya: 05.09.2017).

14. ***Tyshko S. V.*** Iz opyta kommentariya k tekstam muzykantov: «medlennoe chtenie» ili chtenie s ostanovkami? // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya. – № 15. – 2016. http: // imti.sias.ru/upload /iblock/576/imti_2016_15_1_22_ tyshko.pdf (data zvernennya: 01.09.2017).

15. ***Tsymbal H. S.*** «Chomus' dyryhenty ne praktykuyut' vykonannya muzyky molodykh ukrayins'kykh kompozytoriv u kontsertnykh prohramakh» (eksklyuzyvne interv'yu z Valeriyem Antonyukom) // Uryadovyy Kur'yer. – 6 hrudnya 2014. URL: https: // ukurier.gov.ua (data zvernennya: 01.10.2017).

16. ***Cherkashina M. R.*** Aleksandr Nikolaevich Serov / Cherkashina M. R. – M. : Muzyka, 1985. – 166 s.

17. ***Shesterenko I. V.*** «Nayholovnishe – vlasnyy styl'» (eksklyuzyvne interv'yu z Valeriyem Antonyukom) // Muzyka: elektron. vers. zhurn. 2015. – № 3. – URL: http://music.cultua.media/2816-valerij-antonyuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/ (data zvernennya: 06.05.2017).

18. ***Shyp S. V.*** Znakova funktsiya ta movna orhanizatsiya muzychnoho movlenny / Shyp S. V.: avtoref. dys… dokt. myst. – Kiev, 2002. – 42 s.

19. ***Shklovskij V. B.*** Ehnergiya zabluzhdeniya. Kniga o syuzhete // SHklovskij V. B. Izbrannoe v 2-h tomah. Tom 2. – M. : Hudozhestvennaya literatura, 1983. – 640 s.

20. ***Shlemkevych M.*** Novochasna potuha // Verkhy zhyttya i tvorchosty : promovy-dopovidi. – N'yu-York; Toronto, 1958. – S. 109–146.

21. ***Yakobson R. O.*** Lingvistika i poehtika // Strukturalizm: «za» i «protiv» / Yakobson R. O. – M., 1975. – S. 193–230.

THE METADISCUS OF SYMPHONISM OF THE XXI CENTURY (ON THE EXAMPLE OF «PRE-WAR» SYMPHONIES BY VALERIY ANTONYUK)

Gritsenko Olga, head of the theoretical Department of Mariupol specialized music secondary school, Mariupol

The analysis of the metadiscourse phenomenon, as a form of a musical composition perception, is still out of the contemporary musicology's focus. The art thinking principles of the Ukrainian composer of the twenty-first century Valeriy Antonyuk are considered in the article in this aspect. His first four symphonies, written in the pre-war period (2011–2014), form the material of the analysis. Some feachers, which made it possible to explore the V. Antonyuk's symphonic work as an integral musical canvas and the complete discursive field, were found during the study. The aesthetic and art intentions of the composer are creating an integral narrative space. This is confirmed by the use of the compositional principle of monothemeism which is realized in a polylogue between separate parts and the whole.

Key words: the complete narrative space, metadiscourse, monotheism, «pre-war» symphonies by Valery Antonyuk.

UDC 785.11(477)

THE METADISCUS OF SYMPHONISM OF THE XXI CENTURY (ON THE EXAMPLE OF «PRE-WAR» SYMPHONIES BY VALERIY ANTONYUK)

Gritsenko Olga, head of the theoretical Department of Mariupol specialized music secondary school, Mariupol

The aim of the research is to analyze the concept of «metadiscourse» as a musical polytext, which was created by the modern Ukrainian composer V. Antonyuk in his symphonic music, and defining the essence and forms of its manifestation. The polyphonic multilayered author's thinking makes the preparation of creative artists crucial at the present stage of development of Ukrainian composer's industry. It is expected that these creative artists are able to create their own emotionally charged program on the basis of the author's intention.

Research Methodology. The fundamental principles of the holistic analysis are used as the leading method of the research, and the descriptive and emotive content and construction of works are developed throught it, also the features of the composer's style are determined.

Results. The combination of four «pre-war» symphonies written by V. Antonyuk in one cycle gives the effect of creating a single semantic field – the archectonic arch. The preservation of the constructive balance, the creation of thematic constructions, which are balancing the romantic form free of algorithmic structures, is the most important feature of the Valeriy Antonyuk's composer's style. It is a part of his artistic thinking and stylistic choice.

The combination of four «pre-war» symphonies written by V. Antonyuk in one cycle gives the effect of creating a single semantic field – the archectonic arch. The preservation of the constructive balance, the creation of thematic constructions, which are balancing the romantic form free of algorithmic structures, is the most important feature of the Valeriy Antonyuk's composer's style. It is a part of his artistic thinking and stylistic choice.

Contrastivelly well-made dramatic plan of Valeriy Antonyuk's symphonic narratives, the analysis of Valeriy Antonyuk's usage of musical contemplative and meditative, expressively pointed themes of works makes it possible to comprehensively and fully illuminate the complex of the worldview problems embodied by the contemporary Ukrainian composer Valeriy Antonyuk. It became possible due to his self-absorption and psychologism. It was detected that it is possible for this author to appeal to stylistic allusions of historically distant periods. Such a method enriches the general theme of Valeriy Antonyuk's works, intrigues the listener with the content, supports interest of the audience.

The attraction of the composer's symphonic style to the structural singularity, monothematic development principle allow him to be relative to the whole variety of ideological, artistical, aesthetic, dramatic, musical and expressive levels. He compares and distinguishes certain «masks» (images). He succeeds in it by using the personification of timbres, in particular, piano sound which is relative to the image of the author.

Musical substance of Antoniuk's pre-war symphonies is organized in a way which allows to intensify the dramatic strain through the dramaturgical instruments such as the use of the rhythms of modern rock music, which underline the expression of faster Allegro parts of his symphonies.

Novelty. The analysis of the metadiscourse phenomenon, as a form of a musical composition perception, is still out of the contemporary musicology's focus. The art thinking principles of the Ukrainian composer of the twenty-first century Valeriy Antonyuk are considered in the article in this aspect. His first four symphonies, written in the pre-war period (2011–2014), form the material of the analysis. Some feachers, which made it possible to explore the

V. Antonyuk's symphonic work as an integral musical canvas and the complete discursive field, were found during the study. The aesthetic and art intentions of the composer are creating an integral narrative space.

The practical significance. The results obtained in the article can be used in researchings of a new trends of the Ukrainian contemporary music by art critics and students.

Key words: the complete narrative space, metadiscourse, monotheism, «pre-war» symphonies by Valery Antonyuk.

Надійшла до редакції 11.10.2017 р.

УДК 781.7:787.6

МУЗИЧНИЙ НАРОДНИЙ ПЛАСТ В АКАДЕМІЧНОМУ БАНДУРНОМУ ВИКОНАННІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

Курочкін Олександр Володимирович, доктор історичних наук, професор, alex-kuro@yandex.ua

Фурдичко Андрій Орестович, кандидат культурології, доцент, докторант, Київський національний університет культури та мистецтв, м. Киев akniaz@ukr.net

Досліджуються параметри і парадигма засвоєння народнопісенного надбання українців у творчості ансамблів бандуристів, виявляються тенденції його використання в академічному виконанні, динаміка еволюції музичного фольклору в сучасних умовах. Тенденція збереження народнопісенного надбання в репертуарах ансамблів бандуристів проявляється в усіх колективах. Виступи з популярними виконавцями та гуртами, виконання популярних естрадних пісень на народних інструментах, театралізація виступів стають звичною практикою. Виступи за кордоном сприяють популяризації українського музичного фольклору. Нові тенденції в репертуарах відкривають шляхи виходу з кризи і вказують на методику зберігання народного пласту в бандурному виконанні.

Ключові слова: музичний народний пласт, ансамблі бандуристів, бандурне виконання, обробка народних пісень, українські композитори, неофольклористи.

Актуальність проблеми. Усна народна творчість, зокрема музичний фольклор, має давню історію. Проф. А. Іваницький припускає, що її ґенеза сягає часів верхнього палеоліту [5; 7]. Впродовж свого існування народнопісенна традиція проходила період «турбулентності», певну стадію кризи жанру. Наприклад, при переході від полювання до скотарства і землеробства, від язичницької релігії до християнства, від примітивних до більш досконалих музичних інструментів у середні віки, в результаті промислової революції, пролетарської революції, появи електронних музичних інструментів. Мабуть, представники старої традиції завжди відчували загрозу жанру.

Досліджуючи фольклористичну концепцію О. Потебні, М. Дмитренко звернув увагу на те, що в XIX ст. також часто лунали песимістичні оцінки стану усної народної традиції, висловлювались панічні міркування про занепад народних пісень. О. Потебня, будучи впевненим у неперервності, повсюдності і повсякденності народної творчості, відповів скептикам: «…не треба думати, що світ і цивілізація руйнуються, коли висихає лише те болото, в якому ми квакаємо» [2; 8–10].

На думку Е. Тайлора, різні ступені культури можуть вважатися стадіями поступового розвитку, з яких кожна є продуктом минулого і, в свою чергу, відіграє важливу роль у формуванні майбутнього. А «просте збереження давніх звичаїв є тільки однією ланкою переходу від старих до нових змінених часів. У той же час, витіснені звичаї старовинного життя можуть трансформуватися в нові форми» [11; 18–19, 28–29].

Постановка проблеми. Розуміючи, що демократизація внутрішнього життя в Україні та глобалізація культурного простору ззовні створили для народнопісенної спадщини українців екзистенційний виклик, із наукового погляду виникає необхідність дослідити цей кризовий етап. Наскільки, за визначенням Е. Тайлора, збережена в нових умовах традиційна музична культура та наскільки вона переходить у нові форми.

У попередніх роботах досліджувався феномен фольклоризму в різних галузях сучасного музичного мистецтва та сферах його використання [12–14], у цій статті зосередимо увагу на репертуарній політиці академічних ансамблів бандуристів.

Чи є в репертуарах ансамблів бандуристів після трансформацій, що відбулися протягом XX ст., український музичний фольклор? Які тенденції його освоєння є домінуючими? Яка динаміка розвитку в подальшій перспективі?

© Курочкін О. В., Фурдичко А. О., 2017

Аналіз останніх публікацій. Проблематика місця і ролі фольклору в сучасних умовах розглянуті в роботах С. Грици, А. Іваницького, Б. Путилова, Л. Іванової та ін. Матеріал, присвячений неофольклористичним тенденціям в академічному мистецтві, можна знайти в працях Л. Хрістіансен, О. Бенч-Шокало, Н. Пиж'янової, Ю. Карчової.

У наш час дослідженням кобзарства активно займаються С. Грица, М. Гримич, В. Нолл, В. Кушпет, К. Черемський, О. Дубас, В. Дутчак, М. Підгорбунський, Б. Жеплінський та ін. До проблеми вивчення репертуару бандуристів зверталися такі науковці, як В. Дутчак, О. Олексієнко, Н. Морозевич, І. Панасюк, І. Лісняк й ін. Дослідження діяльності окремих колективів, окремих галузей академічного виконання були в полі зору С. Баштана, Т. Слюсаренко, Т. Коробової, Ю. Чекана. Але цілісне дослідження фольклорного пласту в репертуарній політиці академічних колективів бандуристів, динаміки його розвитку на сьогодні відсутні. Через брак джерельної бази дослідження в статті використані газетні публікації, сайти колективів, інтерв'ю композиторів і диригентів, електронні ресурси обласних філармоній.

Зважаючи на поставлену проблему, *метою* дослідження є параметри та парадигма засвоєння народнопісенного надбання українців у творчості ансамблів бандуристів, виявлення сучасних тенденцій його використання в академічному виконанні, вивчення динаміки еволюціонування музичного фольклору в сучасних умовах. Подібний ракурс розгляду проблеми є *новим* и малодослідженим.

Для досягання визначеної мети передбачається аналіз репертуару 10 ансамблів бандуристів. Критеріями відбору колективів були популярність у мистецькому світі й наявність публікацій про їхню діяльність. *Методологія* дослідження базується на діалектичному підході в розгляді процесу взаємовпливу мистецтва ансамблів бандуристів і фольклору, аналізі їхнього репертуару, параметрів і парадигми його засвоєння. Вона також ґрунтується на загальнонауковому системному та історичному підходах у вивченні загальних тенденцій розвитку галузі і жанру, на стильовому та порівняльному аналізі.

Виклад основного матеріалу. Концертне бандурне виконання виникло в 1920-х роках в умовах, коли відмирали виробнично-трудові, ритуально-обрядові, календарно- та родинно-побутові традиції у більшості регіонів України, що призвело до занепаду й відповідних функцій народних інструментів [15; 77]. ХХ ст. внесло в кобзарське мистецтво суттєві зміни, що стосувалися інструментарію, навчальних традицій, виконавських манер і, особливо, репертуару. Поступово кристалізуються два напрями виконавського мистецтва бандуристів, що відособлювалися не за способом гри, а формами функціонування інструмента – народно-побутовою та концертно-академічною [4; 249]. Подібне виконання поділяється на сольно-інструментальне, вокально-інструментальне та ансамблеве з оновленням конструкції інструмента, його виконавських можливостей та репертуару (продуктивна функція) [9; 4]. На думку дослідника музичних інструментів Л. Черкаського, входженню кобзи-бандури до концертної діяльності сприяли такі чинники: 1) вдосконалення інструментарію шляхом розширення звукоряду, впровадження хроматизації, поліпшення технічних можливостей виконання, осучаснення дизайну інструмента, використання сучасних матеріалів і технологій виготовлення; 2) підвищення рівня виконавської майстерності завдяки вивченню теорії музики, освоєнню високої техніки вокалу та інструментального виконання, а також артистизму; 3) зародження і розвиток ансамблевих форм виконання (утворення кобзарських дуетів, тріо, ансамблів і капел); 4) розширення репертуару концертними, зокрема класичними інструментальними та вокально-хоровими творами [16; 11]. Значно удосконалена концертна хроматична бандура має зараз нові якісні «акустичні, темброво-фактурні, артикуляційно-динамічні характеристики, зберігаючи при цьому загальну специфіку національного інструмента (щипкову природу, основні прийоми гри, історично зумовлене обличчя її як своєрідної «музичної візитівки» української самосвідомості). Все це надає явищу бандурного виконання у цілому художньої самобутності, неповторності, певної непередбачуваності та одночасно багатства творчої перспективи» [8; 106].

З різних напрямів розвитку академічного бандурництва для даного дослідження обрано ансамблеве виконання, що об'єднує риси народного (через репертуар та манеру гри) і академічного музикування. За своєю специфікою воно, природно, мало б містити в репертуарній політиці таких колективів більше фольклорного матеріалу і фольклорного мислення. Аналіз репертуару 10 колективів означеного напряму бандурного виконання (Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди, капели бандуристів «Карпати» Українського Товариства сліпих (УТОС), Струсівської заслуженої капели бандуристів «Кобзар», Івано-Франківської муніципальної капели бандуристів, тріо бандуристок «Вербена», ансамблю бандуристок «Чарівниці», тріо бандуристок «Купава», квартету бандуристок «Львів'янки», тріо бандуристок «Оріана» та «Мальви») виявив справедливість такого припущення, але одночасно слід звернути увагу на той факт, що жанрова,

стильова та тематична різноманітність їхньої діяльності багатша, ніж проста репродукція народнопісенного здобутку української нації.

Наприклад, репертуар *Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди* (худ. керівник і гол. диригент Ю. Курач) складається з сольного вокалу, акомпанементу бандур, виконання творів на рівні кращих зразків світової класики, що базуються на глибинній національній основі [19]. Колектив уводить до свого репертуару історичні пісні («Про Супруна», «Про Морозенка», «Про Нечая») в сучасному оркеструванні. Колядки і щедрівки в оригінальному аранжуванні (В. Грицишин), часто маловідомі, виконуються в формі віночка щедрівок (диригент В. Марунич). Цікаві обробки народних пісень з ускладненням інструментального супроводу, змінами темпоритму, динаміки та модуляціями можна послухати у виконанні капели під орудою диригента А. Козачка. Капела виконує й оркестрові твори, наприклад, «Гірські потоки» (муз. В. Марунича). При виконанні народних пісень використовується якісна театралізація. У дискографії колективу 4 СД, в яких є 65 мелодій.

Для ілюстрації змісту розкриємо СД1 (2007 р.), в якому вміщено 25 композицій: «Реве та стогне Дніпр широкий», «Бандуристе, орле сизий», «Гомін, гомін по діброві», «Дивлюсь я на небо», «Їхав козак за Дунай», «Чорні брові, карії очі», «Ой у лузі червона калина», «Чуєш, брате мій», «Чом, чом земле моя», «Ой, чий то кінь стоїть», «Ой, не пугай пугаченьку» й ін.

За роки свого існування (з 1918 р.) капела провела понад 10 тис. концертів. Усі артисти (72 осіб) співають і одночасно грають на бандурах, застосовуючи т. зв. Зіньківський (тобто харківський) спосіб гри. У різні роки з капелою виступали провідні українські майстри вокалу: Д. Петриненко, А. Солов'яненко, Д. Гнатюк, М. Стеф'юк, О. Басистюк та ін. [17].

Унікальною за своєї природою є *капела бандуристів «Карпати»* Українського Товариства сліпих (УТОС). Вона заснована 1953 р. із метою соціально-трудової і психологічної реабілітації талановитих незрячих музикантів, захисту інтересів інвалідів зору, їх інтеграції у суспільство, пропаганди кобзарського мистецтва, традиційними носіями якого здавна були незрячі кобзарі-бандуристи. За понад піввікову історію капела провела майже 2 тис. концертів як в Україні, так і за кордоном [18]. Від початку 90-х років колектив став професійним. Склад капели – 30 осіб. Майже 70% учасників капели – незрячі. Капела пропагує українську культуру, зокрема кобзарське мистецтво (худ. кер. – Я. Мелих, диригента немає). Колектив співає, акомпануючи на бандурах, манера виконання – академічна. У дискографії капела «Карпати» має диск «Музична Шевченкіана» з 15 композиціями: «Чуєш, брате мій», «Сонце заходить», «Тече вода в сине море», «За байраком байрак», «Закувала сива зозуля», «У туркені по тім боці», «Заповіт», «Зоре моя вечірнеє», «Лічу в неволі», «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі», «Ой чого ти, дубе», «Про діброві вітер віє», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Ревуть, стогнуть гори-хвилі», «Садок вишневий коло хати». Також записаний диск «Взяв би я бандуру» [21]. У репертуарі капели оригінальні твори духовної музики: «Бог предвічний», «Возвеселімся всі разом нині» (В. Матюк), «Добрий вечір, тобі» (К. Стеценка), «На небі зірка» (О. Нижанківського) та ін., багато обробок народних пісень.

Струсівській заслуженій капелі бандуристів «Кобзар» (Теребовлянський р-н Тернопільської обл.) у 2017 р. виповнилося 60 років творчої діяльності (худ. кер. М. Носатий, директор і хормейстер І. Козак). За цей період колектив концертував понад 800 раз.

У 90-ті роки капела виконувала в дні різдвяних свят колядки і щедрівки (більшість в обробці та інструментовці Б. Іваноньківа): «Голосить світу», «Ой підемо, пане-брате», «Вас прохаєм, господарю», «У Віфлеємі», «Бог предвічний», «По всьому світу сталася новина», «Нова радість стала», «Не плач, Рахиле», «Літургію» М. Леонтовича тощо [20].

Після 2006 р. репертуар капели оновився духовною музикою: «Ой зійшла зоря» (дума про Почаєвську Божу Матір) в обробці М. Леонтовича, «Під Твою милість» Д. Бортнянського; народними піснями: «Спи, Тарасе» в обробці В. Захарченка, «Взяв би я бандуру» (обробка Г. Гвоздя), «Пісня про Северина Наливайка» на слова і музику В. Пасічника.

Основу кобзарського репертуару становлять народна й авторська пісня для сольного та гуртового співу, а також думи, балади для одноосібного виконання.

У наш час рамки означеної традиційності значно розширені використанням музичної класики, творами новітніх музичних стилів, поєднанням звучання бандури з різними струнними, духовими, ударними чи навіть електронними інструментами. Найбільшу частку репертуару складають народні пісні, з-поміж них історичні: «Ой Морозе, Морозенку» (обр. С. Людкевича), «Гей гук, мати гук» (обр. Стельмащука), «Гей літа орел», «Гомін, гомін по діброві» (обр. К. Данькевича); ліричні: «Стоїть гора високая», «По садочку ходжу» (обр. А. Авдієвського); жартівливі: «Ой на горі, на горі» (обр. М. Гринишина), «Та туман яром котиться» (обр. М. Лисенка), «Тропак» (обр. Р. Піка), «Подільський гопак» та ін. [20].

Івано-Франківська муніципальна капела бандуристів створена у 1968 р. при обласному Будинку народної творчості (худ. кер. М. Шевченко, концертмейстер – І. Моргунець). Учасниками колективу стали студенти-бандуристи музичного училища та інтелігенція міста. За останні роки капела збільшила свій репертуар, розгорнула широку концертну діяльність. При капелі існують малі виконавські форми: соло, дуети, тріо, квартет. У репертуарі колективу понад 70 творів. Це обробки народних пісень, українська класика, духовна музика, обрядові пісні і колядки. Значну частину репертуару складають твори, присвячені Т. Шевченку, чи написані на його вірші. У репертуарі капели такі твори: «Учітеся брати мої» (сл. Т. Шевченка, муз. Г. Давидовського), обробка Д. Котка «Стелися барвінку», українська народна пісня в обробці М. Лисенка «Бандуристе, орле сизий» та ін.

Без сумніву, любов'ю публіки сьогодні користується *Тріо бандуристок «Вербена»* Черкаської обласної філармонії у складі народних артисток України Л. Ларикової, Л. Зайнчівської і О. Калини. Ініціатором створення колективу в 80-х роках був С. Баштан. Характерною особливістю звукової вокальної палітри ансамблю є ідеальне поєднання голосів різного тембру – лірико-колоратурного сопрано, драматичного сопрано і мецо-сопрано, завдяки чому утворюється виразне яскраве акордове звучання колективу [10; 92]. Артистки грають стоячи, користуючись спеціальними підставками. Народний артист А. Авдієвський у програмі «Тріо «Вербена». Зоряні стежки» відмічав «чистий інтонаційний стиль» ансамблю.

У репертуарі колективу майже 150 творів, з-поміж яких опуси українських композиторів, світова класика, романси, українські народні пісні. Основу репертуару ансамблю складають твори ліричного характеру [1; 3–4]. Згадаємо такі народні пісні в їхньому репертуарі: «Чом, чом не прийшов», «Коломийка», «Стояла-м під грушком», «Дубочак зелененький», «Циганочка», «Гандзя», а також авторські: «Ой заграй, дударику» (муз. Л. Левітої, сл. О. Реви), «Мамо, вечір догора» (муз. І. Поклада, сл. Б. Олійника). На сучасному етапі у виконанні «Вербени» з'явилося сучасне естрадне аранжування, виступи у супроводі духового, симфонічного оркестрів та Національного оркестру народних інструментів. У дискографії ансамблю є такі CD: «Біла казка» (2007 р.), «Пісенний дивосвіт» (2007 р.), «Літо зоряне» (2009 р.).

З 2010 р. почав свій творчій шлях *ансамбль бандуристок «Чарівниці»* з м. Дніпра (худ. кер. С. Овчарова). До його складу входив секстет: А. Михалевич, Н. Семічова, А. Черкасова, М. Деньгуб, Н. Хмель, Н. Лягуша; згодом до них приєднався Л. Рожанський (контрабас) та інші вокалісти. Колектив завоював велику любов публіки високоякісним виконанням духовної музики, обробок народних пісень, творів українських та закордонних авторів. У 2011 р. з великим успіхом пройшли їх концерти «Срібний дзвін бандури», а також низка концертів на рубежі 2011–2012 рр. «Українські візерунки», в яких секстет бандуристок виконував новорічні пісні, духовну музику, народні пісні, прем'єри творів українських композиторів.

У травні 2012 р. вони концертували разом із камерним ансамблем «Юні віртуози» (кер. Є. Фролов), а в листопаді – з вокалістами Роландас (баритон), В. Тетерін (мандолина), В. Зубань (акордеон), Н. Карчинська (домра), Е. Абдулліна (сопрано) в межах концерту народної музики для учнів.

У 2013 р. колектив виконував інструментальні і вокальні твори від класики до сучасності в програмі «Барвистий світ бандури», а в 2014 р. слухачі запам'ятали їх концерт, присвячений 200-річчю з дня народження Т. Шевченка.

У 2016 р. колектив представив слухачу нову програму «Квіти тобі, Україно!». На початку 2017 р. ансамбль «Чарівниці» випустив прем'єрну програму «Пісенний скарб України», де пролунали кавер-версії українських хітів минулих років, сучасні обробки українських пісень та ін. у сольному виступі В. Кочєткова (вокал), О. Завгородньої (вокал), Г. Линника (вокал), Л. Рожанського (контрабас). Колектив експериментує з джазовою музикою. З аудіозапису секстету згадаємо «Чарівну скрипку», «Чому квіти мають очі», «Світку зелений лист».

Справжнє захоплення викликають виступи народних артисток України з Харкова О. Гізімчук, Т. Слюсаренко і Ю. Меліхової. У 1996 р. вони заснували *тріо бандуристок «Купава»,* а згодом стали колективом Національного юридичного університету ім. Я. Мудрого. Слухачі відмічають тембральну і ментальну схожість, жіночу силу, техніку віртуозного співу бельканто. В їхніх концертах поєднані музика і поезія, класичний тембр бандури і сучасне аранжування, елементи театру і звернення до ритуальних обрядів. У репертуарі ансамблю понад 200 творів, серед них чимало народних пісень, колядок, а також авторські пісні, настояні на фольклорному мисленні учасників тріо.

У палітрі ансамблевого бандурного виконання тріо «Купави» багатогранний творчий почерк, що вирізняється оригінальним та нетрадиційним підходом до підбору репертуару. Одним з елементів їхнього нетрадиційного підходу, на думку Т. Слюсаренко, є виконання маловідомих творів у той час, коли в репертуарах інших ансамблів бандуристів переважали відомі українські народні пісні, серед

яких український романс «Очи синії, сині», «Хор русалок» з опери «На русалчин Великдень» В. Леонтовича, «Рожеві маки» і «Зимонька-зима» М. Стецюна, «Мама» В. Гавриліна та ін. Ще однією творчою ознакою репертуару тріо було виконання творів ритуально-обрядового характеру (без супроводу) – театралізоване дійство «Коляда». У Слобідській Україні «Купава» у концертних виступах уперше виконала твори новорічного циклу [10; 164–165].

Квартет бандуристок «Львів'янки» обласної філармонії створений з ініціативи відомої солістки-бандуристки і композитора О. Герасименко. Сьогодні до складу квартету входять Н. Ференц, Л. Нікітіна, І. Григорчук і О. Кушнір. У репертуарі, поряд із перекладом творів західноєвропейських класиків, знаходимо твори українських композиторів попередньої епохи та сучасності: Г. Хоткевича, К. Стеценка, Д. Бортнянського, М. Лисенка, А. Кос-Анатольського, І. Кириліна, І. Поклада, О. Герасименко, І. Кушплера, джерелом творчості яких є фольклор. Незмінним компонентом концертних програм квартету є українські народні пісні, у т.ч. лемківський народний мелос. У ньому гармонійно поєднуються вокальне та інструментальне виконання, бандурний супровід з інструментами струнно-щипкової групи та народними духовими інструментами.

З аудіо альбомів квартету згадаємо «Калино, покровительо любові» (2001 р.), «Львів'янки» (2004 р.), «Скарби душі» (2006 р.), «Amabile» (2010 р.). Важливе місце в репертуарі квартету посідають твори та аранжування О. Герасименко, позначені рисами фольклоризму, наприклад, «Ой глибока криниченька» (сл. Т. Угрин) для квартету бандуристів, якій властиві риси української пісенності «кантиленність, висхідні квінтові ходи, що значною мірою формують його інтонаційне ядро» [6; 101]. У репертуарі колективу «Щедрівки» за мотивами «Щедрика» М. Леонтовича, «Свята ніч» та ін. Не можна не відмітити, що в репертуарі «Львів'янок» є багато творів, які не завжди спираються на фольклорне джерело, але своєю ліричністю, музичними фарбами, легким імпресіоністським колоритом, романтичністю, незвичним поєднанням бандури з ребром, флейтою, віолончеллю і струнним квартетом доходять до глибини душі українського та закордонного слухача, наприклад, «Намалюй мені ніч» М. Скорика.

Молодий професійний колектив *тріо бандуристок «Оріана»* з Тернополя у складі Н. Гоцик (сопрано), І. Губ'як (мецо-сопрано) та Ю. Рудницької (альт) існує вже 15 років (продюсер колективу – Б. Рудницький) [22]. Концертна діяльність колективу відбувається як в Україні, так і в закордонних турне. Переважну частину репертуару тріо складають різноманітні твори українських композиторів та народнопісенна спадщина. В їх виконанні твори всесвітньовідомих композиторів в обробці самих артистів звучать унікально. Колективом випущені два компакт-диски. Один під назвою «Доля…пісні на славу Україні» вийшов у 2003 р. й містить такі народні пісні, як «Ой піду ж бо я» (обр. Е. Гунько), «Дунаю», «Щедрик» М. Леонтовича та ін. Альбом «Коляди двох народів» (2006 р.), який вийшов у Кракові (Польща), знайомить слухача з українськими та польськими колядками: «Тиха ніч», «Серед нічної тиші», «Прийшли до Віфлеєму», «Тиха стаєнка», «В яслах лежить», «Три славні царі» (обр. О. Герасименко), «Радісна» (Лещук), «Нова радість стала», «Що то за предиво» (М. Барвінський), «Щедрик» (М. Леонтович) та ін.

Тріо бандуристок «Мальви» Одеської обласної філармонії у складі Т. Марковської, Г. Касаткіної та Н. Морозевич можна віднести до кращих ансамблів України. У репертуарі колективу поряд з українськими народними піснями різних жанрів (щедрівки, колядки, ліричні пісні) звучать твори сучасних українських композиторів, переважно одеських (В. Власова, О. Соколова, Н. Свідюка, І. Голубова, О. Польового, Ю. Малічкіної).

Н. Морозевич наголошує, що у репертуарі «Мальв» особливе місце посідає музика В. Власова. В його творах, підкреслює музикознавець, є всі характерні ознаки музики сучасності, а саме: сонорні звучання, позамузичні комплекси, наявність перформанса, програмність, використання наскрізних форм, але при опиранні на музичну класику і фольклорні джерела [8; 107]. Це стосується і його творів «Мальви» (слова Р. Бродавки) і «Утоптала стежечку». Серед творів фольклористичного спрямування, виконанних тріо, назвемо «Три веснянки» О. Польового (сл. І. Франка), «Ми проходим одними стежками» О. Сокола (сл. І. Друзя), «Ніч у лісі» Г. Матвіїва, поема «Щедрик» М. Леонтовича (обробка О. Сокола) та ін. Концертна діяльність ансамблю характеризується певними рисами південно-композиторської школи – щирою емоційністю, життєствердним тонусом, м'яким гумором, оригінальними композиторськими знахідками. Якісний інструменталізм у сполученні з професійним вокалом, яскраві сценічні дані, унікальні концертні костюми та музично-виконавські можливості кожної з артисток дозволяють «Мальвам» залишатися популярними впродовж двох десятиліть.

Загалом у репертуарній політиці ансамблів бандуристів домінує принцип універсалізму, тобто зберігається практика використання обробок народних пісень; у творчості композиторів, які пишуть для бандурного виконання, представлена як фольклорна лінія, так і експериментаторська.

За стильовими ознаками дослідники виділяють риси традиційного фольклоризму, що органічно доповнюються усталеними ознаками романтизму (О. Герасименко, Є. Мілка), однак відтінюються вкрапленнями джазових ритмоінтонацій (В. Власов), неофольклоризму та доповнюються ознаками інших стилів (неокласицизму, неоімпресіонізму, джазу) («Веснянка» Р. Гриньківа), збагачуються новими, нетрадиційними прийомами гри на бандурі («Взяв би я бандуру», «Розпрягайте, хлопці, коней» Г. Матвіїва) [7; 13]. Говорячи про твори для бандури В. Зубицького, І. Лісняк звертає увагу на те, що на тлі фольклорної природи й інструменту композитор додає стилістичні риси сучасної музичної мови: альтеровану гармонію, загострені інтонації, навантаження на ідейно-смисловий, артикуляційно-динамічний план, сонористичні, мінімалістичні прийоми тощо [6; 102]. Вдалий приклад, наведений дослідницею у дисертації, пояснює структуру таких творів. Йдеться про концерт для бандури з фортепіано «Bandura forever» В. Мартинюк. «У класичній сонатній формі з елементами сонатно-симфонічного співу поряд із інтонаційними зворотами, запозиченими з української народної пісні «Калиноньку ломлю», присутні естрадно-пісенні, джазові, типові для стилю бугі-вугі ритмоінтонації. Твір позначено низкою оригінальних звукозображувальних знахідок (імітація відкриття дверей, що риплять, розбивання дзеркала тощо), нетрадиційних прийомів гри на бандурі» [7; 14].

Разом із тим у діяльності досліджених колективів відчуваються і проблеми, характерні для сучасного бандурного мистецтва в цілому. Це, насамперед, питання виробництва музичного інструментарію, його удосконалення до вимог сучасного мистецтва. Фахівці наголошують також на необхідності систематичного забезпечення бібліотек і магазинів літературою, посібниками, підручниками та нотними виданнями відповідного профілю [3; 15].

Висновки. Таким чином, можна стверджувати про тенденцію збереження народнопісенної традиції у всіх колективах. Для названих колективів характерне виконання народної мелодики в сучасній обробці, аранжуванні з використанням широкого ряду інструментів, традиційно не притаманних академічному музикуванню. Музичний фольклор широко використовується в творчості українських композиторів як старшого, так і молодого покоління. Слід підкреслити регіональну специфіку у використанні фольклорної спадщини сучасними українськими композиторами. З репертуарів академічних колективів не зникла творчість класиків української музики, настояна на народнопісенній традиції, навіть, навпаки, останніми роками інтерес до неї зріс. Незмінним залишається і потяг до театралізації концертних програм, урізноманітнення концертної костюмації. Всі окреслені колективи культивують у своїй репертуарній політиці принцип жанрового універсалізму, що вказує на те, що музичний фольклор складає лише частину їх концертної діяльності. Більшість ансамблів бандуристів вдало експериментують з використанням нових інструментів, урізноманітнюють свої виступи зверненням до джазової і навіть рокової музики. Виступи за кордоном відкривають можливості популяризації українського народнопісенного здобутку, що є позитивним моментом. Ці нові тенденції, на нашу думку, не ведуть до зникнення фольклорної бази академічного виконання, навіть, навпаки, вони відкривають нові шляхи для подальшого еволюціонування української народної культури.

Список використаної літератури

1. ***Білан А.*** Ніжно-гарячий доторк «Вербени» / А. Білан // Українська культура. – 2004. – № 1. – С. 3–4.
2. ***Дмитренко М.*** Українська фольклористика: історія, теорія, практика / М. Дмитренко. – Київ : Ред. часопису «Народознавство», 2001. – 576 с.
3. ***Давидов М. А.*** Сучасне бандурне виконавство – невід'ємна частка українського академічного народно-інструментального мистецтва та проблеми подальшого розвитку / М. А. Давидов // Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: Зб. матеріалів ІІ Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 12-13 жовтня 2006 р. – Київ : ДАКККіМ, 2006. – С. 13–15.
4. ***Дутчак В. Г.*** Михайло Теліга: постать митця в контексті епохи / В. Г. Дутчак // Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського. – Київ : НМАУ. – 2010. – Вип. 91. – С. 249-261.
5. ***Іваницький А. І.*** Український музичний фольклор. Підручник / А. І. Іваницький. – Вінниця, 2004. – 320 с.
6. ***Лісняк І. М.*** Академічне бандурне мистецтво кінця XX – початку XXI ст. як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури: дис… канд. мистецтвознавства / І. М. Лісняк. – Київ, 2017. – 250 с.
7. ***Лісняк І. М.*** Академічне бандурне мистецтво кінця XX – початку XXI ст. як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури: автореф. дис…. канд. мистецтвознавства / І. М. Лісняк. – Київ, 2017. – 27 с.
8. ***Морозевич Н.В.*** Бандурна творчість В. Власова в сучасній музичній культурі України / Н. В. Морозевич // Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку: Зб. матеріалів ІІ Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 12–13 жовтня 2006 р. – Київ : ДАКККіМ, 2006. – С. 104–109.

9. ***Панасюк І. В.*** Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення Київської школи академічного бандурного виконавства: дис… канд. мистецтвознавства / І. В. Панасюк. – Київ : НМАУ ім. П. Чайковського. – 2008. – 221 с.

10. ***Слюсаренко Т. О.*** Бандурне виконавство як явище національної української культури: дис…. канд. мистецтвознавства / Т. О. Слюсаренко. – Харків. – 2016. – 209 с.

11. ***Тайлор Б.*** Первобытная культура : пер. с английского / Б. Тайлор. – М. : Политиздат, 1989. – 573 с.

12. ***Фурдичко А. О.*** Історія і розвиток сучасного українського фольк-джазу: від африканських барабанів до українських бубнів / А. О. Фурдичко // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Зб. наук. пр. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2017. – Вип. 2. – С. 122–130.

13. ***Фурдичко А. О.*** Музичний фольклор і фольклоризм на сучасному українському телебаченні / А.О. Фурдичко // Народознавчі зошити. – 2017. – № 4 (136). – С. 961–970.

14. ***Фурдичко А. О.*** Український поп-фольк початку XXI століття / А. О. Фурдичко // Scienses of Europa. – Praha. – 2017. – Vol. 2. – №. 16. – P. 3–6.

15. ***Хай М.*** Музично інструментальна культура українців (фольклорна традиція) / М. Хай. – Київ; Дрогобич. – 2007. – 537 с.

16. ***Черкаський Л. М.*** Українські народні музичні інструменти / Л. М. Черкаський. – Київ : Техніка, 2003. – 264 с.

17. ***Бурмака М.*** Кобзарська Січ. 95 років Національної капели бандуристів // Українська правда. – 18.11.2013 р. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.istpravda.com.ua/articles/ 2013/11/ 18/139612/

18. ***Капела бандуристів «Карпати» Українського Товариства сліпих (УТОС).*** – [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://kapelakarpaty.wixsite.com/1953

19. ***Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. І. Майбороди.*** Офіційний сайт [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.bandurysty.com.ua/

20. ***Струсівська заслужена капела бандуристів «Кобзар»*** / Тернопільщина. Регіональний інформаційний портал [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://irp.te.ua/kapela-bandurystiv-kobzar/

21. ***Терещук Г.*** Львівська капела сліпих бандуристів вражає своїм мистецтвом світ // Радіо Свобода. – 18.03.2010 р. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.radiosvoboda.org/a/ 1987216.html

22. ***Тріо бандуристок «Оріана».*** Офіційний сайт [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://oriana-bandura.com.ua/biography/

References

1. ***Bilan A.*** Nizhno-gharjachyj dotork «Verbeny» / A. Bilan // Ukrajinsjka kuljtura. – 2004. – № 1. – S. 3–4.

2. ***Dmytrenko M.*** Ukrajinsjka foljklorystyka: istorija, teorija, praktyka / M. Dmytrenko. – Kyiv : Red. chasopysu «Narodoznavstvo», 2001. – 576 s.

3. ***Davydov M. A.*** Suchasne bandurne vykonavstvo – nevid'jemna chastka ukrajinsjkogho akademichnogho narodno-instrumentaljnogho mystectva ta problemy podaljshogho rozvytku / M. A. Davydov // Bandurne mystectvo XXI stolittja: tendenciji ta perspektyvy rozvytku: Zb. materialiv II Mizhnarodnoji nauk.-prakt. konf., Kyiv, 12-13 zhovtnja 2006 r. – Kyiv : DAKKKiM, 2006. – S. 13–15.

4. ***Dutchak V. Gh.*** Mykhajlo Teligha: postatj mytcja v konteksti epokhy / V.Gh. Dutchak // Naukovyj visnyk Nacionaljnoji muzychnoji akademiji Ukrajiny imeni P. Chajkovsjkogho. – Kyiv : NMAU. – 2010. – Vyp. 91. – S. 249–261.

5. ***Ivanycjkyj A. I.*** Ukrajinsjkyj muzychnyj foljklor. Pidruchnyk / A. I. Ivanycjkyj. – Vinnycja, 2004. – 320 s.

6. ***Lisnjak I. M.*** Akademichne bandurne mystectvo kincja XX – pochatku XXI st. jak vidobrazhennja providnykh tendencij rozvytku suchasnoji ukrajinsjkoji muzychnoji kuljtury. Dysertacija na zdobuttja naukovogho stupenja kandydata mystectvoznavstva / I. M. Lisnjak. – Kyiv, 2017. – 250 s.

7. ***Lisnjak I. M.*** Akademichne bandurne mystectvo kincja XX – pochatku XXI st. jak vidobrazhennja providnykh tendencij rozvytku suchasnoji ukrajinsjkoji muzychnoji kuljtury. Avtoreferat dysertaciji na zdobuttja naukovogho stupenja kandydata mystectvoznavstva / I. M. Lisnjak. – Kyiv, 2017. – 27 s.

8. ***Morozevych N. V.*** Bandurna tvorchistj V. Vlasova v suchasnij muzychnij kuljturi Ukrajiny / N.V. Morozevych // Bandurne mystectvo XXI stolittja: tendenciji ta perspektyvy rozvytku: Zb. materialiv II Mizhnarodnoji nauk.-prakt. konf., Kyiv, 12–13 zhovtnja 2006 r. – Kyiv : DAKKKiM, 2006. – S. 104–109.

9. ***Panasjuk I. V.*** Tvorcha dijaljnistj S.V. Bashtana v konteksti stanovlennja Kyjivsjkoji shkoly akademichnogho bandurnogho vykonavstva. Dys. na zdobuttja nauk. stup. kand. mystectv / I. V. Panasjuk. – Kyiv : NMAU im. P. Chajkovsjkogho. – 2008. – 221 s.

10. ***Sljusarenko T. O.*** Bandurne vykonavstvo jak javyshhe nacionaljnoji ukrajinsjkoji kuljtury. Dysertacija na zdobuttja naukovogho stupenja kandydata mystectvoznavstva / T. O. Sljusarenko. – Kharkiv. – 2016. – 209 s.

11. ***Taylor B.*** Pervobytnaja kuljtura: per. s anghlyjskogho / B. Tajlor. – M. : Polytyzdat, 1989. – 573 s.

12. ***Furdychko A. O.*** Istorija i rozvytok suchasnogho ukrajinsjkogho foljk-dzhazu: vid afrykansjkykh barabaniv do ukrajinsjkykh bubniv / A. O. Furdychko // Tradyciji ta novaciji u vyshhij arkhitekturno-khudozhnij osviti. Zb. naukovykh pracj. Kharkivsjka derzhavna akademija dyzajnu i mystectv. – Kharkiv, 2017. – Vyp. 2. – S. 122–130.

13. ***Furdychko A. O.*** Muzychnyj foljklor i foljkloryzm na suchasnomu ukrajinsjkomu telebachenni / A. O. Furdychko // Narodoznavchi zoshyty. – 2017. – № 4 (136). – S. 961–970.

14. ***Furdychko A. O.*** Ukrajinsjkyj pop-foljk pochatku XXI stolittja / A. O. Furdychko // Scienses of Europa. – Rraha. – 2017. – Vol. 2. – №. 16. – R. 3–6.

15. ***Hay M.*** Muzychno instrumentaljna kuljtura ukrajinciv (foljklorna tradycija) / M. Hay. – Kyiv; Droghobych. – 2007. – 537 s.

16. ***Cherkasjkij L. M.*** Ukrajinsjki narodni muzychni instrumenty / Cherkasjkij L. M. – Kyiv : Tekhnika, 2003. – 264 s.

17. ***Burmaka M.*** Kobzarsjka Sich. 95 rokiv Nacionaljnoji kapely bandurystiv // Ukrajinsjka pravda. – 18.11.2013 g. [Elektronnyj resurs]. Rezhym dostupu: http://www.istpravda.com.ua/articles/ 2013/11/18/ 139612/

18. ***Kapela bandurystiv «Karpaty» Ukrajinsjkogho Tovarystva slipykh (UTOS).*** Oficijnyj sajt [Elektronnyj resurs]. Rezhym dostupu: http://kapelakarpaty.wixsite.com/1953

19. ***Nacionaljna zasluzhena kapela bandurystiv Ukrajiny im. Gh.I. Majborody.*** Oficijnyj sajt [Elektronnyj resurs]. Rezhym dostupu: http://www.bandurysty.com.ua/

20. ***Strusivsjka zasluzhena kapela bandurystiv «Kobzar»*** / Ternopiljshhyna. Reghionaljnyj informacijnyj portal [Elektronnyj resurs]. Rezhym dostupu: http://irp.te.ua/kapela-bandurystiv-kobzar/

21. ***Tereshhuk Gh.*** Ljvivsjka kapela slipykh bandurystiv vrazhaje svojim mystectvom svit // Radio Svoboda. – 18.03.2010 r. [Elektronnyj resurs]. Rezhym dostupu: https://www.radiosvoboda.org/a/ 1987216.html

22. ***Trio bandurystok «Oriana».*** Oficijnyj sajt [Elektronnyj resurs]. Rezhym dostupu: http:// oriana-bandura.com.ua/biography/

MUSICAL FOLK STRATUM IN ACADEMIC BANDURA PERFORMANCE OF MODERN UKRAINE

Kurocikin Oleksangr, Doctor of History, Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv.
Furdichko Angriy, Candidate of culturology, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim is to study the parameters and paradigm of assimilation of Ukrainian folk art in the repertoire of Bandura ensembles, revealing modern tendencies of its use in academic performance, studying the dynamics of evolution of the musical folklore in current state of the Ukrainian music. The tendency of preserving folk verses in repertoires of bandura ensembles is manifested in all groups. At the same time, there is a contemporary arrangement, orchestration, the use of non-traditional instruments, the performance of works of Ukrainian composers not only neo-folklore direction, but also the postmodernist flow. Performances characterize with popular performers and bands, performing popular pop songs on folk instruments, theatrical performances become a common practice. Performances promote abroad the popularization of Ukrainian folk music. New tendencies in the repertoires open the way out of the crisis and point to the method of storing the folk basis in bandura performance.

Key words: musical folk stratum, popular folk, bandura ensemble, bandura performance, folk songs processing, Ukrainian composers, neo-folklore makers.

UDC 781.7:787.6

MUSICAL FOLK STRATUM IN ACADEMIC BANDURA PERFORMANCE OF MODERN UKRAINE

Kurocikin O., Doctor of History, Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv.
Furdichko A., Candidate of culturology, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim is to study the parameters and paradigm of assimilation of Ukrainian folk art in the repertoire of Bandura ensembles, revealing modern tendencies of its use in academic performance, studying the dynamics of evolution of the musical folklore in current state of the Ukrainian music.

The novelty of the study is to consider a separate musical folk basis in the repertoire of the Bandura Band's Band. Its importance grows up against the backdrop of the modern process of national self-identification of Ukrainians.

The methodology of the research is based on a dialectical approach to the process of mutual influence of the art of Bandura and folklore ensembles, analysis of their repertoire, parameters and paradigms of its assimilation. It is also based on general systematic and historical approaches to the study of general trends in the industry and genre, in style and comparative analysis.

Results. The tendency of preserving folk verses in repertoires of bandura ensembles is manifested in all groups. At the same time, there is a contemporary arrangement, orchestration, the use of non-traditional instruments, the performance of works of Ukrainian composers not only neo-folklore direction, but also the postmodernist flow. Performances characterize with popular performers and bands, performing popular pop songs on folk instruments, theatrical performances become a common practice. Performances promote abroad the popularization of Ukrainian folk music. New tendencies in the repertoires open the way out of the crisis and point to the method of storing the folk basis in bandura performance.

The relevance of study running against the social and cultural apathy on the background of national changes in Ukraine.

Key words: musical folk stratum, popular folk, bandura ensemble, bandura performance, folk songs processing, Ukrainian composers, neo-folklore makers.

Надійшла до редакції 29.11.2017 р.

УДК 745.03(671.672)

ХУДОЖНІЙ МЕТАЛ ЛЬВОВА ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: УРБАНІСТИЧНІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ (ЗА ТВОРАМИ СКУЛЬПТОРА ВОЛОДИМИРА ЦІСАРИКА)

Волошенко Віктор Олександрович, аспірант,
Львівська національна академія мистецтв, м. Львів
victor291976@ukr.net

Розглянуто тенденції розвитку художнього металу Львова, передовсім металевої скульптурної пластики початку XXI ст. Висвітлено роль у цьому процесі творів талановитого скульптора, випускника Львівської національної академії мистецтв В. Цісарика. Окреслено роль урбаністичних тенденцій у формуванні художньо-стильових особливостей сучасної металевої пластики. Основна увага приділена металевим скульптурним композиціям митця, чия творчість вперше введена в науковий мистецтвознавчий обіг.

Ключові слова: Львів, художній метал початку XXI ст., Володимир Цісарик, урбаністичні і стильові тенденції творчості.

Постановка проблеми. Урбанізм – поняття, що має декілька значень: По перше, воно визначає напрям у містобудуванні XX ст., утверджує необхідність створення і розвитку великих міст. По друге, в мистецтві XX ст. це тема зображення життя великих міст. По третє, «урбанізм» конкретизує і визначає жанровість міських (індустріальних) пейзажів. На зламі XX–XXI ст., особливо впродовж його останнього десятиліття, сформувався один із найбільш цікавих для дослідження період розвитку українського художнього металу. Мистецтво Львова від 1990-х рр. і до сьогодення дає дослідникам все нові матеріали з царин скульптурної і декоративної металевої пластики в міському архітектурному просторі. Але спроби систематизації й аналізу художньої спадщини цього періоду виявили, що окремі імена митців, складові їх творчості потребують додаткової і поглибленої уваги. Це стосується і скульптурного литого металу Львова початку XXI ст., продукції місцевих ковальських, ливарних підприємств, зокрема, Львівської експериментальної кераміко-скульптурної фабрики, діяльності вищих художніх навчальних закладів і, зрозуміло, творчості митців, які активно формують роль і присутність художнього металу у сучасному місті. Саме впродовж цього періоду розвинулася творчість митця В. Цісарика, яка фактично вперше, передовсім його об'ємно-просторова металева пластика, в такому аспекті аналізується у даній статті, а її результати вводяться у мистецтвознавчий науковий обіг, що дає змогу констатувати актуальність пропонованої теми.

Останні дослідження та публікації. Серед публікацій останніх двох десятиліть уваги заслуговують дослідження С. Боньковської [4], М. Селівачова [9], О. Роготченка [8], Е. Сидор [10], А. Бень-Дронюк [2] та ін., в яких значна увага приділена проблемам розвитку скульптурного ковальства і литва початку XXI ст. Помітну роль у розвитку сучасної історіографії художнього металу Львова відіграють праці Р. Шмагала [11–13], який упродовж тривалого періоду комплексно досліджує проблематику цього виду мистецтва в різних його аспектах. Не менш важливу роль у формуванні мистецтвознавчого доробку відіграли дослідження львівського скульптурного художнього металу, до традицій і творчих надбань якого часто звертаються сучасні професійні митці Львова [5; 6]. Разом із тим, попри певну кількість опублікованих матеріалів, можна помітити непослідовність самого процесу вивчення художнього металу Львова, а також певну обмеженість обсягу аналізованих та особливо ілюстрованих у публікаціях творів скульптурного литва і кування. Так, творчість скульптора В. Цісарика продовжує привертати увагу переважно періодичних популярних та Internet–видань [3, 7, 16], а тому дану публікацію можна вважати більш ґрунтовним науковим дослідженням.

Мета статті. Виходячи із стану вивчення об'єкту і предмету даної публікації, її метою стало виявлення характерних рис художнього металу Львова початку XXI ст., передовсім, основних тенденцій розвитку і художньо-стильових особливостей металевої скульптурної пластики (на прикладі творчості скульптора В. Цісарика у контексті розвитку культурних урбаністичних тенденцій Львова).

Методологія дослідження. Базовим став метод мистецтвознавчого аналізу скульптурних творів В. Цісарика, створений упродовж початку XXI ст. у різних зонах та об'єктах Львова – пішохідних, рекреаційних, архітектурних. Розширений варіант дослідження спонукав до використання комплексного підходу із застосуванням архітектурно-структурного, описового, порівняльного методів.

Виклад матеріалу дослідження. Поява ще одного поняття – «новий урбанізм» (New Urbanism), як означення концепції «впорядкування урбаністичного простору», виникла на тлі критики процесу «розповзання передмість» і відстоює відродження невеликого компактного «пішохідного» міста або

© Волошенко В. О., 2017

району, на противагу «автомобільним» передмістям. По-суті, «новий урбанізм» – це два різних варіанти урбаністичних ідей. Перший, європейський, варіант, лідерами якого стали брати Л. і Р. Кріє, тісно пов'язаний із загальним трендом т.зв. «архітектура постмодернізму» з характерним збільшенням або, навпаки, зменшенням деталей, поєднанням різнорідного, розривами елементів, що підкреслюють не стільки копіювання старого, скільки появу нового ефекту, завдяки якому архітектуру постмодернізму легко впізнати [15]. Поряд із цими формальними рисами, проявилося і прагнення відтворити найкращі якості старовинних міст: невеликі квартали з їх суцільними, без розривів між будівлями, фасадами вулиць, маленькі пішохідні площі, затишні куточки тощо.

Спроби систематизації й аналізу художньої спадщини, здобутки львівського декоративного і функціонального металу виявили, що окремі митці, складові їх творчості і надалі потребують додаткової та поглибленої уваги. До речі, історичні тенденції функціоналізму у Львівській архітектурі і архітектурно-художньому металі простежуються аж до 1939 р. Складне в художньому та історичному аспектах львівське архітектурне середовище вимагало практично нового формально-естетичного вирішення. Цікаві формально-стильові пошуки у царині функціоналізму продемонструвала, наприклад, продукція майстерні Й. Викрути, що активно діяла у 1920–1930-х рр. [13; 97].

Напередодні ІІ Світової війни динаміка розвитку художнього металу Львова відчутно спадає. З установленням у 1939 р. на західноукраїнських теренах радянської влади, відбулися глобальні зміни як в економічному, так і культурному розвитку міста: були ліквідовані, зокрема в металообробній галузі, приватні підприємства, з асортименту виробів вилучені сакральні мотиви, національні та західні формально-естетичні риси. Після війни художній метал стає відчутно проблемною галуззю міської культури. Його застосування на довший час переходить у площину суто функціонального забезпечення архітектурних об'єктів.

Відродження ролі художньої металевої пластики, спочатку у вигляді карбованих рельєфів і барельєфів, припадає на початок 1970-х рр. і представлена творами київських, харківських, львівських митців, завдяки чому розвиток об'ємної металевої пластики стає більш помітним. Проблематика художнього металу Львова була піднята наприкінці ХХ ст., а перші практичні кроки до початку професійного навчання художній обробці металу у другій половині цього століття зробили Львівський коледж декоративного та ужиткового мистецтва ім. І. Труша (1960-ті рр.) і Львівська національна академія мистецтв (1990-ті рр.), де функціонує спеціальна магістерська кафедра художнього металу [12; 413–414]. Ідея програми підготовки фахівців полягала в тому, що вища художня школа має на професійному рівні замінити аматорську практику навчання на комплексну технічно-естетичну програму нового типу, яка поряд із ремеслом художньої обробки металу покликана надати можливість опанувати комплекс художньо-теоретичних знань і практичних навичок із рисунку, композиції, художнього моделювання, технології обробки металу, необхідний мінімум мистецько-теоретичних знань, що мають формувати обізнаність студентів із сучасним художнім процесом [13; 81].

Повертаючись до сучасного періоду, зауважимо, що автор найбільш відомих, часто спірних, але вельми популярних львівських скульптур із металу В. Цісарик часто шукає натхнення, за його ж зізнанням, в образах Львова, в його історії, навіть в образах випадкових перехожих тощо. Серед монументальних творів митця, встановлених у багатьох українських містах і за кордоном: у Чернівцях – пам'ятник Францу Йосифу І, у Червонограді – загиблим шахтарям, у Кіровограді – В. Винниченку, в Англії – скульптура «Міленіум» та ін. [3]. Але особливу увагу привертають скульптурні об'єкти у Львові. Це, зокрема, бронзові постаті Захер-Мазоха, винахідників гасової лампи Я. Зега та І. Лукасевича, П. Пікассо, львівських Бровара і Сажотруса та ін. Сам В. Цісарик зазначає, що після навчання в коледжі ім. І. Труша і Львівській академії мистецтв – усе в царині монументально-декоративної скульптури – першою своєю «серйозною» роботою він вважає пам'ятний знак М. Шашкевичу у Жидачеві. І з того часу митець активно працює в жанрі монументальної і станкової скульптури, а також захоплюється меморіальною пластикою, медальєрством, експериментує з різними матеріалами – металом, деревом, каменем. Власне, тут саме час звернути увагу на синтез художньо-стильових і урбаністичних тенденцій у творчості В. Цісарика, які й є основним об'єктом нашої уваги.

З огляду на це доречно звернутися до ще одного, американського варіанту – т. зв. «нового урбанізму». Це поняття прийнято трактувати як «прагнення сформувати повнокровні нові міста з пішохідною доступністю всіх видів послуг і в теорії – місць прикладання праці» [6; 119]. «Конгрес нового урбанізму» (CNU) – організація, що поширює ідеали цієї концепції – визначив базові принципи нового урбанізму, частина яких має безпосереднє відношення до скульптурної урбаністичної концепції В. Цісарика [15]. Серед них, зокрема: 1) «пішохідна доступність»: більшість об'єктів – громадського обслуговування, мистецько-культурних, рекреаційних – мають знаходитись у максимальній наближеності від житла і роботи; вулиці проектуються за принципом зручності для пішохода, а не

автомобіля; 2) «взаємозв'язок»: мережа взаємозв'язаних вулиць, що забезпечує перерозподіл транспорту і полегшує пересування пішки; 3) «функціональність і різноманітність»: поєднання магазинів, контор, індивідуального житла в єдину структуру для людей різного віку, рівня статків, культури тощо; 4) «змішана забудова»: різноманітність типів, розмірів, цінового рівня будинків, розташованих поруч; акцент на естетиці, комфортності міського середовища, в якому архітектура і твори мистецтва набувають людського масштабу; 5) «екологічність»: мережа екологічно чистого транспорту, екологічні будівельні матеріали; широке використання велосипедів тощо; 6) «енергетична ефективність»: використання відновлюваних джерел енергії, створення умов для зменшення використання приватного автотранспорту [14]. Першим втіленням нового урбаністичного підходу в Америці стало містечко Сісайд у Флориді, створений за проектом Андес Дюан і Елізабет Плейтер-Зайберк. У 1990-ті рр. компанією В. Діснея згідно з принципами нового урбанізму збудовано містечко Селебрейшн також у Флориді (США). Європейський приклад – це місто Йаркіборг у Швеції, стилістично оформлене згідно з історичними європейськими архітектурними традиціями [15].

Для Львова більшість положень концепції «нового урбанізму» є максимально дотичною до творчості скульптора В. Цісарика. Фігура Пікассо на вул. Зеленій, 88 встановлена поруч із входом до нічного клубу, який носить ім'я знаменитого художника – кубіста-сюрреаліста (рис. 1). Встановили пам'ятник 13 червня 2009 р. на честь 12 річниці існування паб-клубу. Цей твір став першим в Україні, що увіковічнив пам'ять відомого митця XX ст. Невисокого зросту, середнього віку чоловік зображений босононіж у шортах, схрестивши руки на грудях, курить сигарету, яка згоряє і світиться червоним полум'ям. Такий погляд ідейників постаменту на творчу натуру художника є дивним для тих, хто не обізнаний з самим життям геніального митця. Як відомо, Пікассо мав звичайну чоловічу звичку: після роботи вийти на балкон і викурити цигарку і саме в такому вигляді він полюбляв працювати у своїй майстерні. Отже, скульптурний твір виглядає як коротка репліка, емоційна рефлексія на звичний творчий стан митця. Така ж коротка, як і його звичний підпис під його творами – «Picasso», попри багатослівний вміст його справжнього імені. До речі, пам'ятників Пікассо у всьому світі налічується не так вже й багато, всього – 16. Найоригінальніші з них це, звичайно, «Пікассо» (або «Пікассо у шортах» – усталилася й така його «побутова» назва) у Львові, сидячий на кубі Пабло Пікассо у Осієку (Хорватія), в компанії 4 художників – у Москві (Росія), дві натуралістичні скульптури в Малазі (Іспанія), велика голова Пабло в Кельце (Польща).

Рис. 1. *Пабло Пікасо. Бронза, литво, 495×699. Львів*

Певна частина львівських критиків вважає, що скульптор В. Цісарик став особливо відомим після того, як зробив у Львові на вул. Сербській пам'ятник австрійському письменнику, автору популярних романів і новел (передовсім, на еротичні теми) Леопольду фон Захер-Мазоху (рис. 2). Поруч – ресторан «Мазох», що приваблює туристів з усього світу. Заклад – у стилі мазохізму, на стінах – цитати з творів Мазоха. Туристи безперестанку фотографуються біля найвідомішого пам'ятника. На запитання кореспондента газети «Високий замок» – «Як вам працювалося над образом Мазоха?» – скульптор відповідає: «Дуже легко і швидко. Хоча деякі знайомі критикували тему – це ж мазохізм, збочення… Але мені було цікаво. За кілька годин я намалював ескіз. Показав замовникам, їм сподобалося. Потім купив книжку Мазоха і зрозумів, що ця людина не є «збоченцем», а глибокою та чуттєвою особистістю. Він тонко відчував психологію людей, їх взаємостосунки» [3].

Пам'ятники Мазоху, Пікассо, безіменним Бровару і Сажотрусу – це приватні проекти і приватні кошти. Таким замовленням, власне, є фігура сидячого Сажотруса (рис. 3), розташована на даху

ресторану «Дім легенд» (вул. Староєврейська, 48). Твір є, так би мовити, функціональним: у циліндр сажотруса можна кинути монету на щастя; монетка через отвір у циліндрі падає у водостічну трубу і нею скочується у скриню [16].

Рис. 2. *Захер Мазох. Бронза, литво, 848×1280. Львів, 2015 р.*

Вулиця Вірменська у Львові багата на незвичні пам'ятники. Біля і навіть на кафе «Гасова лямпа» гостей зустрічають винахідники гасової лампи – Ян Зег та Ігнасій Лукасевич. Бронзовий Зег – за столом біля входу у заклад (рис. 4), а Лукасевич виглядає з вікна третього поверху [16].

Слід також зауважити, що доволі часто виникають проблеми з розумінням «урбаністичної креативності» та її застосуванням в контексті більш широкого поняття «культури урбанізму». Брендові проекти, а не еволюція більш природної та довготривалої творчості сприймаються як вирішення проблеми на будь-якому рівні міста. Культова архітектура та інші проекти, безумовно, займають свою нішу або стають найбільш успішними, коли їх будують на ширшому фундаменті урбаністичного відродження й креативності. Завдяки цьому культура і мистецтво стали відігравати дедалі важливішу роль у розвитку міст, що ілюструють, наприклад, найбільш успішні на сучасному Art-ринку британські програми «Міста культури» [14]. Поряд із формальним, проявилося і більш серйозне прагнення відтворити найкращі якості старовинного образу міста.

Рис. 3. *Сажотрус на даху. Бронза, литво, 1280×855. Дах ресторану «Дім легенд», Львів, вул. Староєврейська, 48, 2010 р.*

Рис. 4. *Ян Зег. Бронза, литво, 869×651. Львів, вул. Вірменська, 20, 2008 р.*

Історичну тему може продовжити чернець-бровар, пам'ятник якому з'явився на проспекті Свободи, 18. Скульптурна композиція зображає ченця, що несе на плечі барило з пивом, на торці якого вмонтований годинник (рис. 5). Пам'ятник розташований у центрі Львова біля ресторану «Вежа

крамарів». Кошти на виконання скульптури надала «Львівська пивоварня», яка по праву вважається найстарішою пивоварнею в Україні, відкритою ченцями ордену Єзуїтів у 1715 р. Саме цю дату і прив'язали популяризатори львівського пива до новоствореного пам'ятника: великий, бронзовий, заввишки у 2,5 м, львівський чернець-пивовар тримає на правому плечі барило з пивом, на боковій покришці якого вмонтований циферблат годинника зі справжніми стрілками, що показують час. Автор годинникового механізму – годинникар, львівський науковець О. Бурнаєв утілив оригінальний задум у життя: кожен охочий може перевести стрілки годинника у будь-яку сторону і встановити на свій розсуд час, але за декілька хвилин стрілки стануть на своє часове положення. Секрет «мудрого годинника» захований всередині бочки, у його механізмі, де використаний звичайнісінький магніт, що й притягує годинникові стрілки на своє місце. Стрілки-вказівники часу зроблені з восьми міліметрової сталі, і саме цей довговічний матеріал забезпечує роботу годинника навіть у дощову чи морозяну погоду. Циферблат «бочкового годинника» теж заслуговує на увагу: всі години на ньому позначені римськими цифрами, окрім двох – «17» і «15», що символізує ту саму дату започаткування історії львівського пивоваріння. Ще однією родзинкою скульптури Львівського Броваря є те, що кожних 17 годин і 15 хвилин механізм годинника виконує славетну мелодію – гімн Львівської пивоварні у виконанні знаменитого українського гурту «Пікардійська Терція» на слова А. Кос-Анатольського. А друга кришка пивної бочки знаменує своїм написом, що : «У Львові з давніх-давен варять пиво. Саме тут у 1715 році було засновано першу пивоварню України», і як знак підтвердження цього факту – зображена копія тієї чернечої печатки, якою завіряли всі постачання львівського пива у різні закутки світу [7].

Рис. 5. *Львівський Бровар-чернець. Бронза, литво, 672×336. Львів, пр. Свободи, 18*

Висновки. Сукупність мистецьких творів, технологічних і художніх інновацій, що складають мистецький доробок В. Цісарика, дає підстави констатувати його значний внесок у розвиток урбаністичної культури Львова, відмінний від інших художніх досвідів досліджуваного періоду.

Водночас, цей досвід дає підстави з позицій сучасного мистецтвознавчого аналізу стверджувати існування школи львівського скульптурного металу, представленої творами художнього литва, що може вважатися мистецьким явищем у загальноєвропейському контексті.

Дослідження доводить, що мистецький доробок В. Цісарика відповідає окремим положенням інноваційної концепції «нового урбанізму». Царина скульптурного металу все активніше виступає полем інформаційної діяльності: кращі технологічні досягнення, функціональні вироби і художні твори експонувалися на виставках, ставали об'єктом уваги засобів масової інформації, музейної і маркетингової промоції.

Перспектива подальшого дослідження визначається реальною можливістю розвитку наукової теми і проблематики урбаністичного мистецтва в архітектурному просторі українських міст із різноплановою архітектурною забудовою.

Список використаної літератури

1. ***Архітектура Львова: час і стилі. XIII–XXI ст.*** – Львів, 2008. – 720 с.

2. ***Бень-Дронюк А.*** До питання про художнє литво в Західній Україні в 20-30-х рр. XX ст. (діяльність фірми Брилинського) / А. Бень-Дронюк // Вісн. Львів. Нац. акад. мистецтв. – Львів, 2000. – С. 181–192.

3. ***Бобкова С.*** Володимир Цісарик: «Зараз я би Мазоха по-іншому зробив…» [Електронний ресурс] / С. Бобкова. – Режим доступу: // http: // wz.lviv.ua

4. ***Боньковська С.*** Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.) / С. Боньковська. – Київ : Наук. думка, 1991. – 112 с.

5. ***Волошенко В. О.*** Художній метал в сучасному архітектурному середовищі України (міські рекреації другої пол. XX – поч. XXI ст.) / В. О. Волошенко // Вісн. Закарпат. худож. ін-ту : зб. наук. пр. – Ужгород : ЗХІ, 2015. – Вип. 7. – С. 142–146.

6. ***Глазычев В. Л.*** Урбанистика / В.Л. Глазычев. – М. : Европа, 2008. – 220 с.

7. ***Пам'ятник львівському Пивовару*** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : // http://lviv-tourist.info/lvivskyj-pyvovar

8. ***Роготченко А.*** Кузнечный мастер-класс в Киеве / А. Роготченко // Мир металла. – 2003. – № 17. – С. 16-17.

9. ***Селівачов М. Р.*** Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – Київ : Ред. вісн. «Ант», 2009. – Вип. XVI. – 408 с.

10. ***Сидор Е.*** Художній метал в архітектурі Львова першої третини XX ст.: проблеми збереження / Е. Сидор // Вісн. Львів. Нац. акад. мистецтв. – Львів, 2008. – Вип. V. – С. 60–65.

11. ***Шмагало Р.*** Металообробні школи / Р. Шмагало // Енциклопедія художньої культури. Мистецька освіта. Бібліографія, документи, теорія. – Львів, 2013. – 518 с.

12. ***Шмагало Р.*** Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції / Р. Шмагало. – Львів, 2005. – 528 с.

13. ***Шмагало Р.*** Енциклопедія художнього металу / Р. Шмагало // Художній метал України XX – поч. XXI ст. – Львів, 2015. – Т. ІІ. – 275 с.

14. ***Урбаністика майбутнього: культура та креативність є ключовими чинниками розвитку міст світу*** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: // http: // tyzhden. ua/ Culture / 35588.

15. ***CNU: Congress for the new urbanism*** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : // http:/ www.cnu.org

16. ***See more at*** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http: // tvoemisto.tv/news/top20_nezvychnyh pamyatnykiv lvova_66821.html#sthash.do9S7brv.dpuf

References

1. ***Architecture of L'viv: is time and styles. XIII–XXI of century.*** – L'viv, 2008. – 720 p.

2. ***Ben-Droniuk A.*** To the question about the artistic castingin Western Ukraine in 20–30-th XX of century (activity of firm Brylinsьkoqo) / A. Ben-Droniuk // Announcer of Lviv Academi Art. – L'viv, 2000. – P. 181–192.

3. ***Bobkova S.*** Volodymyr Cisarik: «Now I Mazokh a othe gates did» [Electronic resource] / S. Bobkova. – Mode of access : // http : // wz. lviv.ua

4. ***Bonkovska S.*** Blaksmith on Ukraine (XIX is beginning of XX of century) / S. Bonkovska. – Kyiv : Scientificthought, 1991. – 112 p.

5. ***Volozsenko V. A.*** An artistic metal is in the modern architectural environment of Ukraine (municipal recreations of the second half of XX – to beginning of XXI of century) / V. A. Volozsenko // Announcer of the Zakarpattia artistic institute. Coll. of scient. works. – Uzhhorod: ZIA, 2015. – Prod. 7. – P. 142–146.

6. ***Glazychev V. L.*** Urbanism / V. L. Glazychev. – M. : Europe, 2008. – 220 p.

7. ***Monument to the L'viv brewer*** [Electronic resource]. – Mode of access : // http: lviv-tourist.info/lvivskyj-pyvovar

8. ***Rogotchenko A.*** Blacksmith's master-class is in Kyiv / A. Rogotchenko // TheWorld of metal. – 2003. – № 17. – C. 16–17.

9. ***Selivachov M. R.*** Lexicon of Ukrainian decorative pattern (iconography, nomination, styles, typology) / M.R. Selivachov. – Kyiv: Release of announcer «Ант», 2009. – Vyp. XVI. – 408 p.

10. ***Sydor E.*** Artistic metal in architecture of Lviv of first one third of XX of century: problems of maintenance / E. Sydor // Announcer of L'viv National Academi of Art. – L'viv, 2008. – Vyp. V. – P. 60–65.

11. ***Zsmahalo R.*** Metal-working schools / R. Zsmahalo // Encyclopaedia of artistic coolie of rook. Artistic education. Bibliography, documents, theory. – L'viv, 2013. – 518 p.

12. ***Zsmahalo R.*** Artistic education in Ukraine of middle of XIX is middles of XX of century: structures, methodology, artistic positions / R. Zsmahaloю – L'viv, 2005. – 528 p.

13. ***Zsmahalo R.*** Encyclopaedia of artistic metal / R. Zsmahalo // Artistic metal of Ukraine XX–XXI of century. – L'viv, 2015. – T. II. – 275 p.

14. ***Urbanism of the future: a culture and creativity are the key factors of development of the world cities*** [Electronic resource]. – Mode of access : // http: //tyzhden. ua/ Culture / 35588.

15. ***CNU: Congress for the new urbanism*** [Electronic resource]. – Mode of access: // http:/ www.cnu.org. – The name is from a screen.

16. ***See more at*** [Electronic resource]. – Mode of access: http://tvoemisto.tv/news/top20_nezvychnyh pamyatnykiv lvova_66821.html#sthash.do9S7brv.dpuf

L'VIV'S ART METAL AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY: THE URBANISTIC AND STYLISTIC TENDENCIES (ACCORDING TO THE SCULPTOR VOLODYMYR TSISARYK'S WORKS)

Voloshenko Victor, Graduate Student, L'viv National Academy of Arts

The tendencies of the development of the L'viv's art metal, especially the metal sculptural plastics of the early 21st century, are considered in the article.The role of the talented young sculptor's works, who was the graduate of the Lviv V. Tsisaryk National Academy of Arts is studied. The role of urbanistic tendencies in forming the artistically stylish features of modern metal plastic arts is outlined in this work. The basic attention is paid to the metal sculptural compositions of the artist whose creative work is introduced into the scientific art history process for the first time.

Key words: L'viv, art metal at the beginning of the XXI century, Volodymyr Tsisaryk, urbanistic and stylistic tendencies of the creative works.

UDK 745.03(671.672)

L'VIV'S ART METAL AT THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY: THE URBANISTIC AND STYLISTIC TENDENCIES (ACCORDING TO THE SCULPTOR VOLODYMYR TSISARYK'S WORKS)

Voloshenko Victor, Graduate Student, L'viv National Academy of Arts

The aim of the article. The aim of the article is to study the characteristics of the L'viv's art metal at the beginning of the XXI century, first of all, major trends and artistic and stylistic features of metal sculpture plastic art. The tasks should include: defining the study questions state, the role of the art education and exhibition motion, the detection dynamics and peculiarities of the artistic and stylistic features of metal sculptures in the works of sculptor V. Tsisaryk in the context of urban cultural trends in L'viv.

Research methodology. The base is the art analysis method of the V. Tsisaryk's sculptural works created during the beginning of the XXI century in different areas and sites of L'viv – walking, recreation, and architecture. The advanced version of the study led to the use of an integrated approach using architectural and structural, descriptive, comparative methods.

Results. The combination of art works, technological and art innovations that make V. Tsisaryk's artistic heritage gives grounds to conclude his significant contribution to the urban culture of L'viv, which is different from other artistic experiences of the period. This experience gives the reason, from the standpoint of modern art analysis, to assert the existence of the L'viv sculptural metal school presented by casting art works, which can be considered as the art phenomenon in the European context. The research shows that V. Tsisaryk's artistic legacy corresponds to certain provisions of an innovative concept of «new urbanism». Sculptural metal is increasingly acting as a field of information activity: the best technological advances, functional items and works of art exhibited, have become the object of media attention, museum marketing and promotion.

Novelty. The novelty of the research results is based on the introduction of the new data about the stylistic features of V. Tsisaryk' bronze sculptures and its influence on the formation of the urban trends of the L'viv contemporary art metal.

The practical significance. The practical significance of the publication is caused by the possibility of applying the research results in the scientific research, scientific-educational and artistic-critical activity.

Key words: L'viv, art metal at the beginning of the XXI century, Volodymyr Tsisaryk, urbanistic and stylistic tendencies of the creative works.

Надійшла до редакції 21.10.2017 р.

УДК 7.091.4

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ МУЗИЧНИХ ФЕСТИВАЛІВ ВІННИЧЧИНИ

Москвічова Юлія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри музикознавства та інструментальної підготовки,
Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського,
м. Вінниця
julia.moskvichova@gmail.com

Стаття присвячена аналізу особливостей розвитку мистецьких процесів на Вінниччині періоду державної незалежності України. Розглянуто тематику міжнародних музичних фестивалів регіону. Виокремлено провідні функції та соціокультурні завдання окремих фестивалів. Досліджено тенденції розвитку фестивального руху Вінниччини від заснування перших акцій до становлення широкомасштабних міжнародних культурно-мистецьких проектів. Визначено роль музичних фестивалів у розвитку культури й мистецтва області.

Ключові слова: фестивалі, Вінниччина, фестивально-конкурсний рух, культурно-мистецькі проекти.

© Москвічова Ю. О., 2017

Постановка проблеми. Музичне мистецтво поряд із літературою, живописом та іншими видами мистецтва завжди відображало всі соціальні зрушення, які впродовж своєї історії переживав світ. Із здобуттям Україною державної незалежності культурна галузь опинилась у нових умовах, що вимагали пошуку ефективних способів презентації мистецьких зразків. Тож, починаючи з 1990-х рр. потужного розвитку набуває фестивальний рух, що, на думку науковців, пов'язано, насамперед, із припиненням гастрольної діяльності, налагодженої за радянських часів, а також із процесами регіоналізації та децентралізації, що розпочались у зазначений період. Саме фестиваль стає альтернативою концертному сезону.

Аналіз останніх публікацій. Поширення фестивального руху викликало необхідність його дослідження в культурологічних і мистецтвознавчих працях як європейських, так і вітчизняних учених (О. Дячкова [2], С. Зуєв [3], З. Рось [7], А. Пискач [8], Г. Хрома [12], М. Швед [13] та ін.). Фестивалям вінницького краю присвячено низку наукових розвідок. Передусім, це окремі розділи дисертаційних досліджень мистецтвознавців Т. Бурдейної-Публіки [1], С. Іскри [4]. Зокрема, традиції проведення міжнародного фестивалю органної і камерної музики «Музика в монастирських мурах» проаналізовано у дослідженні С. Іскри. Зародження й початковий етап становлення таких вінницьких музичних фестивалів, як Форум молодої музики «Барви музики ХХ століття. Авангард. Класика. Джаз», Міжнародний фестиваль П. І. Чайковського та Н. Ф. фон Мекк, Мистецький проект «Хорові асамблеї М. Леонтовича» досліджує Т. Бурдейна-Публіка.

Незважаючи на представлений зазначеними науковцями матеріал, його варто доповнити особистими дослідженнями подальшого розвитку фестивалів та їх впливу на сучасне мистецьке «обличчя» Вінниччини.

Мета статті – проаналізувати діяльність провідних музичних фестивалів, дослідити їх динаміку та тенденції розвитку, визначити роль фестивально-конкурсного руху в сучасному розвитку культури й музичного мистецтва на Вінниччині.

Виклад матеріалу дослідження. Як відомо, перші фестивалі виникли ще на початку XVIII ст. в Англії і пов'язувались із церковною музикою. Поступово фестивалі починають проводитись у багатьох країнах центральної Європи, набуваючи світського характеру. В ХХ ст. музичні фестивалі стають широко розповсюдженими і проводяться як міжнародні мистецькі форуми. Кожен фестиваль, що існує сьогодні в Україні, є складовою загальної культурної панорами країни, і формує її культурну ідентичність. Зрештою, фестиваль стає «фактором залучення міста як повноцінного культурного суб'єкту до світового культурного простору, а сам фестиваль набуває значення обов'язкового атрибуту культурного центру» [3; 3].

Фестивалі, як частина мистецького ринку держави, розв'язують низку соціокультурних завдань, а саме: відтворення новітніх зразків музичного мистецтва в Україні; розвиток традицій просвітництва і поширення національної культурної спадщини; розширення інформативних та творчих зв'язків між учасниками; звернення до окремих сторінок національної культури та історії; необхідність і важливість підтримки регіональної культури як складової загальнонаціональної культури України; відродження традицій меценатства, тощо. Під час мистецьких фестивалів відбувається активна взаємодія артиста і глядача. Фестивалі сприяють творчому спілкуванню – висловлюються нові ідеї, створюються нові проекти, учасники фестивалю отримують можливість обмінятись досвідом, підвищити власний професійний рівень. Як зазначає Г. Хрома, «кожен фестиваль є потужним каталізатором креативного процесу» [12; 112].

Засновником фестивального руху на Вінниччині була Вінницька обласна філармонія. Ще в 70–80-х рр. ХХ ст. набув слави всесоюзний фестиваль «Зорі над Бугом» (1978–1989 рр.). Новизна ідеї полягала в тому, що концерти фестивалю проходили майже в усіх районних центрах області. Тисячі слухачів із найвіддаленіших містечок і селищ мали змогу особисто поспілкуватися з відомими в Україні і СРСР співаками, кіноакторами, артистами розмовного жанру, учасниками вокально-інструментальних ансамблів та народних колективів. Наприкінці 80–90-х рр. ХХ ст. у Вінниці відбувались музичні фестивалі, що не отримали надалі свого продовження, але відіграли значну роль у процесі соціокультурного розвитку області. Це Моцартівський фестиваль (1986 р.), «Бах та його епоха» (1995 р.), «Амадеус» (1996 р.), «Шопеніана ХХ» (1999 р.), «Бетховенські асамблеї» (2000 р.) [6; 194].

Сьогодні Вінниччина, поряд з іншими регіональними центрами, стала одним із фестивальних осередків країни, заявивши про себе низкою фестивалів та мистецьких проектів, зокрема і музичних, визнаних не лише в Україні, а й в багатьох країнах світу і без яких уже неможливо уявити мистецьке життя міста:

– Фестиваль джазової музики «VINNYTSIA JAZZFEST»;
– Міжнародний фестиваль класичної музики ім. П. І. Чайковського та Н. Ф. Фон Мекк;

– Міжнародний органний фестиваль «Музика в монастирських мурах»;
– Форум молодої музики «Барви музики ХХ сторіччя. Авангард. Класика. Джаз»;
– Мистецький проект «Хорові асамблеї М. Леонтовича»;
– Міжнародний хоровий фестиваль-конкурс ім. П. Муравського;
– Всеукраїнський фестиваль-конкурс кобзарського мистецтва ім. В. Перепелюка «Струни вічності»;
– Міжнародний дитячо-юнацький естрадний конкурс «Музична парасолька»;
– Дитячо-юнацький естрадний фестиваль «Зоряна мрія».

Вінниччина стала місцем проведення таких міжнародних мистецьких фестивалів як «ВІННИЦІянський» кінофестиваль (комедійного та пародійного кіно), фестиваль лялькових театрів «Подільська лялька», фестиваль народної хореографії «Барвінкове кружало», етнофестивалю «Живий вогонь» тощо. Непересічним і, без сумніву, вражаючим став Перший в Україні оперний фестиваль під відкритим небом «Operafest-Tulchyn», що відбувся в містечку Тульчин на Вінниччині 45 червня 2017 р.

Одним із перших фестивалів академічного музичного мистецтва на теренах Вінниччини сучасної доби став Міжнародний фестиваль ім. П. І. Чайковського та Н. Ф. фон Мекк (започаткований в 1993 р. як Дні П. І. Чайковського). Як відомо, творчість П. І. Чайковського пов'язана з Україною. Ці зв'язки не переривались протягом усього життя композитора. П. Чайковський був частим і бажаним гостем у таких найпотужніших культурних осередках як Київ, Харків, Одеса. Часто композитор жив у різних куточках України, зокрема і у маєтках друга і благодійниці Н. Ф. фон Мекк у Браїлові та Сьомаках на Поділлі (Вінницька обл.). Відомо, що Н. Ф. фон Мекк опікувалась розвитком національної музичної культури, надаючи значну грошову допомогу Російському музичному товариству; запровадила при Московській консерваторії стипендію фон Мекк. Будучи палкою прихильницею таланту П. Чайковського і дізнавшись про складні моральні й матеріальні умови його життя, Н.Ф. фон Мекк, прагнучи підтримати митця, виплачувала йому щорічну субсидію в розмірі 6 тис. карбованців.

Оскільки П. Чайковський був одним із визначних симфоністів, автори проекту фестивалю мали за мету обов'язкове залучення симфонічних і камерних оркестрів. Фестиваль сьогодні – потужний мистецький проект за участю всесвітньовідомих виконавців та диригентів із Росії, Білорусі, Польщі, Франції, Китаю, Швейцарії, Японії, Вірменії, Грузії, Німеччини, Іспанії, Італії, США, Канади, Ізраїлю, Угорщини, Молдови, Литви, Румунії. Фестиваль дає можливість виступів і вінницьким колективам та виконавцям. Зокрема, серед його постійних учасників вінницькі камерний оркестр «Арката», камерний хор «Вінниця», оркестр духових інструментів Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича; народна артистка України І. Швець (вокал); заслужені артисти України Г. Гусєва (скрипка), Н. Векленко (вокал), М. Червоній (вокал); заслужений діяч мистецтв України Г. Курков (фортепіано) та ін. Окремі концерти фестивалю традиційно відбуваються не лише у Вінниці, а й в районних центрах – Гайсині, Бершаді, Жмеринці, Барі, Оратові, Калинівці, Хмільнику, Гнівані, Тульчині, Тростянці, Козятині, Могилів-Подільському, Ладижині.

Така концепція фестивалю дає можливість популяризувати класичне мистецтво і залучати до його здобутків широке коло слухачів. Традиційними стали Браїлівські музичні зустрічі – концерти в залі музею П. І. Чайковського та Н. Ф. фон Мекк, що знаходиться в маєтку фон Мекк у смт. Браїлові.

Щороку організатори фестивалю знаходять нові ідеї та можливості зробити фестиваль ще цікавішим. Так, VII Міжнародний музичний фестиваль ім. П. І. Чайковського та Н.Ф. фон Мекк (2009 р.) відкрився в День Європи на сцені Вінницького українського академічного музично-драматичного театру ім. М. Садовського виконанням симфонічним оркестром Львівської обласної філармонії Симфонії № 9 ре-мінор «Ода до радості» Л. В. Бетховена за участю академічного камерного хору «Вінниця» (м. Вінниця), камерного хору «Глорія» (м. Львів), Хмельницького муніципального камерного хору, солістів із Польщі М. Родек (сопрано), М. Ледзіон (меццо-сопрано), Є. Кнетіг (тенор), Б. Макаль (баритон), О. Рапіти (фортепіано, Україна). Диригенти: В. Родек (Польща), Ю. Бервецький (Україна) [6; 195].

Уперше в рамках фестивалю (2009 р.), завдяки сприянню духовенства Вінницької обл., було реалізовано мистецький проект «Музика в храмах» за участю Академічного камерного хору «Вінниця». В наступні роки цей мистецький проект презентував слухачам вечори органної музики за участю Г. Куркова (м. Вінниця), М. Стефанські (м. Краків, Польща), А. Стрєзєвої (Молдова), Ю. Іконнікової (Росія), органного дуету Г. Куркова та Є. Білокопитової (м. Вінниця) й ін.

Починаючи з 2011 р. у рамках зазначеного фестивалю П. І. Чайковського проводиться Регіональний конкурс юних виконавців класичних творів «Жмеринський камертон». Учасників конкурсу оцінює журі, до складу якого входять провідні митці області та учасники фестивалю з різних країн світу, серед яких диригент, піаніст, композитор, доцент Флорентійської консерваторії

С. Раньєрі (Флоренція, Італія, 2011 р.); відома органістка, викладач Петрозаводської консерваторії ім. А. Глазунова Ю. Іконнікова (Москва, Росія, 2012 р.); президент Музичного товариства США, диригент В. Фогель (США-Ізраїль, 2013 р.) та ін.

Невід'ємною частиною подільського мистецького простору став джазовий фестиваль «VINNYTSIA JAZZFEST», започаткований в 1996 р.

Джаз, як мистецтво музичної імпровізації, не можна порівняти ні з класичною, ні з народною музикою. Здійснивши грандіозний шлях і сформувавшись лише за сто років, джаз став універсальною мовою різних континентів, об'єднуючою культурною силою для своїх прихильників у світі незалежно від раси, релігії, етнічного або національного походження.

У м. Вінниці джаз звучав ще в 30-ті рр. XX ст. Тоді при кожному кінотеатрі був оркестр, що грав джазові мелодії перед сеансами. Між оркестрами проводились конкурси на першість міста, району або області. Вже у 1932 р. при кінотеатрі ім. М. Коцюбинського діяв професійний оркестр, що мав назву «Естро-джаз» (естрадний джаз), а у кінотеатрі на Замості грав великий оркестр «Симфо-джаз». На гастролі приїздили джазові колективи з Ленінграду та Московського мюзик-холу. Захоплення імпровізаційною музикою тривало у Вінниці до часу репресій наприкінці 30-х рр. [9]. І тільки в новітню добу (1996 р.) у місті народився фестиваль джазової музики. Ідею молодих джазових музикантів Ю. Шепети і М. Гладецького про створення фестивалю підтримала Вінницька обласна філармонія. Відтоді «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці» (з 2012 р. – «VINNYTSIA JAZZFEST») щороку проводяться у вересні.

Восени 2005 р. у місті почав працювати перший суто джазовий колектив Jazz Atmosphere. Його засновники піаніст Д. Пауткін і барабанщик О. Хорєв – послідовники відомих вінницьких музикантів Юрія та Павла Шепети.

Із 2006 р. завдяки партнерським відносинам з обласною державною телерадіокомпанією «Вінтера», всі концерти фестивалю транслюються по регіональному телебаченню та радіо в прямому ефірі і в повному обсязі.

У 2008 р. XIII фестиваль «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці», окрім зустрічей з відомими музикантами, презентував публіці новий творчий колектив – вінницький муніципальний естрадно-духовий оркестр «ВінБенд», який створено за підтримки мера міста на початку 2008 р. Колектив складається з найкращих музикантів м. Вінниці; серед них лауреати й переможці різноманітних джазових фестивалів. Художній керівник та головний диригент оркестру – засл. діяч мистецтв України С. Отюгов, директор – А. Ряполов. Завдяки створенню «ВінБенду» з'явилась можливість співпраці вінницьких музикантів із відомими джазовими солістами світу.

У репертуарі колективу класичні та сучасні джазові композиції, твори українських авторів, популярні мелодії радянської й зарубіжної естради, естрадні обробки музики з кінофільмів. За час існування оркестром здійснено понад 300 концертних виступів; у творчому доробку колективу понад 40 концертних програм.

На XV фестивалі (2010 р.) із метою популяризації та розвитку джазового мистецтва на Вінниччині було започатковано щорічний всеукраїнський джазовий конкурс молодих виконавців «Junior Jazz». У конкурсі беруть участь молоді виконавці у віці від 10 до 15 р.

За роки існування фестивалю його учасниками стали кращі колективи і окремі виконавці України та світу. Серед них А. Шилклопер, В. П'єр-Марі, О. Бутман, Н. Смірнова, А. Кондаков, «Хор Турецького», оркестр О. Лундстрема, тріо В. Тарасова (Литва), квартет М. Майса (Німеччина), М. Балат (Польща), Я. Гуннар Хофф (Норвегія), тріо Г. Лундгрена (Швеція), тріо У. Дрехслера (Австрія), квартет Ю. Окамото (Японія); такі зірки американського джазу як Дж. Джонс, Е. Ессіс, квартет А. Бартона, квартет Е. Фостера, тріо С. Честната. Міжнародні творчі проекти: тріо С. Дален (Канада-Данія), квартет Шенгетаї (Зімбабве-Франція), проект «Amine and Hamza» (Польща-Туніс), тріо Ш. Толуї (Іран-Чехія-Словаччина), проект «The Groove Syndicate» (США-Англія-Польща), проект «Руді Бергер Дуо» (Австрія-Бразилія) та ін. [5; 65–66].

Таким чином фестиваль «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці» або «VINNYTSIA JAZZFEST», зародившись у 1996 р. пройшов шлях становлення, розвитку, розквіту, зміни формату проведення. Фестиваль, безперечно, надав поштовху розвиткові джазового виконавства на Вінниччині, внаслідок чого з'явилися вінницькі джазові колективи, що гідно представляють місто в Україні і за кордоном. Це джазові колективи «Jazz Atmosphere», квартет Р. Кульматицького, муніципальний естрадно-духовий оркестр «ВінБенд». Безсумнівним досягненням фестивалю стало започаткування щорічного всеукраїнського джазового конкурсу молодих виконавців, який створює перспективи подальшого розвитку джазового мистецтва у Вінниці, в Україні та за її межами. Фестиваль за роки свого існування «виріс» до міжнародної масштабної культурологічної акції

широкого міжнародного представництва і презентує слухачам кращі зразки світового джазового мистецтва, залучаючи до скарбниці сучасної музики широке коло її шанувальників.

Характерною ознакою музичного життя стала і поява хорових фестивалів. Хорове мистецтво протягом століть залишається основою розвитку музичної культури українського народу і є одним з найбільш досконалих і доступних видів музикування. Хорове мистецтво на Вінниччині має славні традиції, пов'язані з іменами П. Ніщинського, К. Стеценка, Г. Давидовського, Р. Скалецького, блискучого хормейстера, нашого сучасника П. Муравського. Та, безумовно, у яскравому сузір'ї українських музикантів і композиторів, сяє ім'я Миколи Дмитровича Леонтовича, який, народившись і перебуваючи впродовж свого життя в різних містечках Поділля, справив величезний вплив на розвиток хорового мистецтва Вінниччини. В Тульчині, Немирові та Вінниці ним були організовані хорові капели, які успішно пропагували хорову культуру.

Сьогодні, вшановуючи пам'ять славетного композитора, на Вінниччині проводиться і вже став традиційним міжнародний мистецький проект «Хорові асамблеї М. Леонтовича», започаткований 2003 р., коли було проведено Перший регіональний фестиваль хорової музики ім. М. Леонтовича. В 2008 р. фестиваль реорганізовано в «Хорові асамблеї М. Леонтовича». Цей мистецький проект включає фестиваль хорового мистецтва і Всеукраїнський конкурс композиторів на кращий хоровий твір. В Асамблеях беруть участь професійні, аматорські та дитячі хорові колективи України та зарубіжжя. Концертний репертуар колективів складають твори М. Леонтовича, а також музика композиторів доби М. Леонтовича та зразки музики тієї країни, яку представляють виконавці.

У рамках Першого проекту «Хорових асамблей» відбулось 10 концертів за участю камерного хору «Галицькі передзвони» (худ. кер. – І. Дем'янець), Львівського камерного хору Gloria (худ. кер. – В. Сивохіп), Саратівського губернського театру хорової музики (худ. кер. – Л. Ліцовая), хору з Польщі «Cappella Musicae Antiquae Orientalis», у виконанні якого прозвучали твори Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Архангельського, С. Давидова, П. Чайковського, П. Чеснокова, а також Вінницького академічного камерного хору «Вінниця» (худ. кер. – нар. артист України, проф. В. Газінський), хорових колективів Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Леонтовича (вокальні ансамблі «Бревіс» під керівництвом Я. Кушки, «Перлина» під керівництвом Т. Драченко, «Мальви» під керівництвом Х. Давидовської та хор училища під керівництвом О. Бабошиної). В окремому концерті взяли участь дитячі хорові колективи Вінниці та Житомира.

Пам'яті М. Леонтовича приурочено і низку обласних мистецьких свят і фестивалів. Це – обласний фестиваль хорового мистецтва «Співає Поділля Леонтовича», «Криниця Леонтовича – пісенне джерело» (Теплицький район), «В серці вічно Леонтовича пісні» (Немирівський район), «Дударик» (Тульчинський район) та ін.

Серед видатних постатей Вінниччини, які прославляють хорове мистецтво, стоїть ім'я Героя України, народного артиста України, лауреата Національної премії ім. Т. Шевченка, професора П. Муравського. В 2010 р. було засновано щорічний Міжнародний фестиваль хорового співу ім. П. Муравського, що проходить в його рідному с. Дмитрашківка (Піщанський р-н, Вінницької обл.) за номінаціями: академічні мішані хори, дитячі хорові колективи, українські народні хори та фольклорні ансамблі.

У рамках Першого фестивалю відбулися науково-практична конференція «Хорова школа П. Муравського й розвиток традиції українського акапельного хорового співу на сучасному етапі», майстер-клас П. Муравського («Робота зі зведеним хором за програмою концерту-презентації»). Участь у фестивалі взяли хорові колективи з Києва, Вінниці, Умані, Кіровограда, Росії, Молдови, Придністров'я та Польщі. Почесним головою журі був сам маестро – П. Муравський, головою журі – А. Авдієвський.

І найновітнішою родзинкою Вінниччини можна вважати зародження Першого оперного фестивалю «Operafest-Tulchyn», що відбувся в містечку Тульчин на Вінниччині 4-5 червня 2017 р. Фестиваль проходив на території Палацу Потоцьких, збудованому у XVIII ст. Особливою цінністю фестивальної програми, за словами І. Френкель – арт-директора фестивалю, стало те, що за два дні було презентовано дві українські опери! Адже, на жаль, українські опери майже не ставлять в оперних театрах. У перший день презентовано оперу «На Русалчин Великдень» М. Леонтовича, а в другий – «Алкид» Д. Бортнянского [11].

Фестиваль поділено на чотири блоки. Перший під назвою «Гала-опера» відкрили Галицький академічний хор, камерний хор «Глорія» і Симфонічний оркестр Львівської філармонії, зведені під орудою В. Сивохіпа. Поступово долучився українсько-світовий квартет солістів у складі: С. Соловій (Італія), О. Кабассо (США), М. Лаба (Угорщина) та В. Понайда (Львів). Під орудою німецького диригента П. Маркса вони представили слухачам світові хіти опери й оперети [11].

Другий блок став даниною пам'яті вінничан великому землякові М. Леонтовичу. До 140-річчя від дня його народження у концертному виконанні солістів, камерних оркестру «Арката» й камерного хору «Вінниця» з костюмами й хореографією прозвучала його опера «На Русалчин Великдень», яку, доречі, композитор писав саме в Тульчині. За диригентським пультом стояв славетний М. Скорик, який майже чотири десятиліття тому здійснив грунтовну редакцію цієї поетичної музичної казки.

У третьому блоці розгорнулося справжнє оперне дійство: солісти, хор і симфонічний оркестр Оперної студії Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського представили комічну оперу Д. Россіні «Пробний камінь». Програму фестивалю продовжило лазерне шоу, що супроводжувало «Carmina Burana» К. Орфа, «вогняний танок» із факелами від команди «East fire-show» з Харкова та перегляд кіноверсії мюзиклу «Привид опери» Е. Л. Веббера.

Другий день фестивалю презентував ексклюзивну постановка мюзиклу Д. Стейнмана «Танець вампірів» (диригент В. Сивохіп); концертний показ опери «Кармен» Жоржа Бізе і українську оперу «Алкід» Д. Бортнянського.

З-поміж серії численних аналогічних імпрез open air, які набирають обертів в Україні, «Operafest-Tulchyn» став першим удалим проектом, покликаним відроджувати любов до оперного жанру широкої слухацької аудиторії, а також привертати увагу до світової перлини класичної архітектури – палацу Потоцьких та повернути містечку Тульчин славу культурно-мистецької перлини Поділля.

Висновки. Таким чином, сучасна Вінниччина є краєм із потужним фестивально-конкурсним рухом, що зародившись у 70-х рр. XX ст. і активізувавшись із набуттям державної незалежності держави, став фактором залучення міста до світового культурного простору. Міжнародні фестивалі музичного мистецтва мають міцні міжнародні зв'язки, виконують функцію комунікації регіональних та світових креативних еліт, саме вони стали рушійною силою процесу розвитку мистецтва в сучасному культурному просторі Вінниччини. Розвиваючи міжкультурні діалоги, фестиваль є не лише мистецьким заходом, а й потужним соціальним явищем. Провідні культурно-мистецькі проекти і надалі продовжують свій розвиток на теренах Поділля, пропагуючи як національне, так і світове мистецтво.

Список використаної літератури

1. ***Бурдейна-Публіка Т.*** Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / Т. Бурдейна-Публіка. – Львів, 2009. – 22 с.
2. ***Дьячкова О.*** Фестивальні палімпсести [Електронний ресурс] / О. Дьячкова // Критик. – 2001. – № 10 (48). – Режим доступу: www.kritiki.net/.../festivalni-palimpsesti-chastina.
3. ***Зуєв С.*** Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / С. Зуєв. – Харків, 2007. – 20 с.
4. ***Іскра С. І.*** Соціокультурна діяльність Римо-католицької Церкви у контексті духовної культури Поділля: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / С. І. Іскра. – Львів, 2010. – 22 с.
5. ***Москвічова Ю. О.*** Джазовий фестиваль «VINNYTSIA JAZZFEST» у культурному житті Вінниччини кінця XX – початку XXI ст.: динаміка розвитку / Ю. О. Москвічова // Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: «Мистецтвознавство» / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. – № 2 (вип. 35). – С. 60–69.
6. ***Москвічова Ю. О.*** Фестивально-конкурсний рух на Вінниччині : динаміка розвитку / Ю. О. Москвічова // Культура і сучасність : альманах. – Київ : Міленіум, 2014. – № 1. – С. 192–197.
7. ***Рось З.П.*** Діяльність міжнародних джазових фестивалів як показник основних тенденцій розвитку джазового фестивального руху в Україні в період 1990–2012 рр. / З. П. Рось // Галичина : наук. і культур.-просвіт. краєзнав. часопис. – Івано-Франківськ, 2013. – Ч. 22-23 : До 85-річчя акад. В. Грабовецького. – С. 523–530.
8. ***Пискач А.*** Фестивальний рух у культурному житті України кінця XX – початку XXI ст.: нефольклорні тенденції / А. Пискач // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. пр. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту.– Рівне : РДГУ, 2011. – Вип. 17, т. 2. – С. 90–93.
9. ***Про вінницький джаз 1930-х років*** [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://i-vin.info/news/pro-vinnytskyy-dzhaz-1930-kh-rokiv-2040.
10. ***Семко О.*** XII фестиваль «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці» / О. Семко // Независимый курьер. – 2007. – 29 авг. – С. 5.
11. ***Сікорська І.*** Пробний камінь у Тульчині [Електронний ресурс] / І. Сікорська. – Режим доступу : http: // knmau.com.ua/2017/06/30/tulchyn/#more-4687.
12. ***Хрома Г.*** Фольклорні фестивалі України і проблеми сценічного втілення фольклору / Г. Хрома // Вісник КНУКіМ : зб. наук. пр. – Київ, 2002. – Вип. 6. – С. 107–113.
13. ***Швед М. Б.*** Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.): автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – «Теорія та історія культури» / М. Б. Швед; Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2006. – 20 с.

References

1. ***Burdeyna-Publika T.*** Stanovlennya i rozvytok profesiynykh form muzychnoho zhyttya Vinnychchyny yak skladovoyi kul'tury Podil's'koho krayu : avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva : 26.00.01 – «Teoriya ta istoriya kul'tury» / T. Burdeyna-Publika. – L'viv, 2009. – 22 s.
2. ***D'yachkova O.*** Festyval'ni palimpsesty [Elektronyy resurs] / O. D'yachkova // Krytyk. – 2001. – № 10 (48). – Rezhym dostupu : www.kritiki.net/.../festivalni-palimpsesti-chastina.
3. ***Zuyev S.*** Suchasnyy kul'turnyy prostir ta semiotyka muzychnoho festyvalyu (na materialakh Kharkova) : avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva : 17.00.01 – «Teoriya ta istoriya kul'tury» / S. Zuyev. – Kharkiv, 2007. – 20 s.
4. ***Iskra S. I.*** Sotsiokul'turna diyal'nist' Rymo-katolyts'koyi Tserkvy u konteksti dukhovnoyi kul'tury Podillya : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 26.00.01 – «Teoriya ta istoriya kul'tury» / S. I. Iskra – L'viv, 2010. – 22 s.
5. Moskvichova Yu. O. Dzhazovyy festyval' «VINNYTSIA JAZZFEST» u kul'turnomu zhytti Vinnychchyny kintsya XX – pochatku XXI st.: dynamika rozvytku / Yu. O. Moskvichova // Nauk. zap. Ternop. nats. ped. un-tu im. V. Hnatyuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo / [za red. O. S. Smolyaka]. – Ternopil' : Vyd-vo TNPU im. V. Hnatyuka, 2016. – № 2 (vyp. 35). – S. 60–69.
6. ***Moskvichova Yu. O.*** Festyval'no-konkursnyy rukh na Vinnychchyni : dynamika rozvytku / Yu.O. Moskvichova // Kul'tura i suchasnist' : al'manakh. – Kyiv : Milenium, 2014. – № 1. – S. 192–197.
7. ***Ros' Z.P.*** Diyal'nist' mizhnarodnykh dzhazovykh festyvaliv yak pokaznyk osnovnykh tendentsiy rozvytku dzhazovoho festyval'noho rukhu v Ukrayini v period 1990–2012 rr. / Z. P. Ros' // Halychyna : nauk. i kul'tur.-prosvit. krayeznav. chasopys. : Do 85-richchya akad. Volodymyra Hrabovets'koho. – Ivano-Frankivs'k, 2013. – Ch. 22–23. – S. 523–530.
8. ***Pyskach A.*** Festyval'nyy rukh u kul'turnomu zhytti Ukrayiny kintsya XX – pochatku XXI st.: nefol'klorni tendentsiyi // Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku: zb. nauk. pr. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. – Rivne : RDGU, 2011. – Vyp. 17, t. 2. – S. 90–93.
9. ***Pro vinnyts'kyy dzhaz 1930-kh rokiv*** [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu : http://i-vin.info/news/pro-vinnytskyy-dzhaz-1930-kh-rokiv-2040.
10. ***Semko O.*** XII festyval' «Mizhnarodni dni dzhazovoi muzyky u Vinnytsi» / O. Semko // Nezavysymy kur'er. – 2007. – August 29. – S. 5.
11. ***Sikors'ka I.*** Probnyy kamin' u Tul'chyni [Elektronyy resurs] / I. Sikors'ka. – Rezhym dostupu : http: // knmau.com.ua/2017/06/30/tulchyn/#more-4687.
12. ***Khroma H.*** Fol'klorni festyvali Ukrayiny i problemy stsenichnoho vtilennya fol'kloru / H. Khroma // Visnyk KNUKiM : zb. nauk. pr. – Vyp. 6. – Kyiv, 2002. – S. 107–113.
13. ***Shved M. B.*** Tendentsiyi rozvytku mizhnarodnykh festyvaliv suchasnoyi muzyky v Ukrayini na novomu etapi (1990–2005 rr.) : avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva : 17.00.01 – «Teoriya ta istoriya kul'tury» / M. B. Shved ; L'viv. derzh. muz. akad. im. M. V. Lysenka. – L'viv, 2006. – 20 s.

MODERN TRENDS OF THE VINNYTSIA REGIONAL MUSIC FESTIVALS

Moskvichova Yuliia, Ph.D.,
Professor of Musicology Department and Instrumental Training,
Vinnitsa State Pedegogical University named after M. Kotsiubynsky

The article is devoted to the analysis of the peculiarities of the artistic processes development in the Vinnytsia region during the period of Ukraine's independence. The theme of international music festivals of the region has been examined. The core functions and socio-cultural tasks of individual music festivals have been singled out. The development tendencies of the festival movement of the Vinnytsia region from the launching of the very first acts to the establishment of the large-scale international cultural and art projects have been analyzed. The role of the music festivals in the development of art and culture of the region has been determined.

Key words: festivals, Vinnytsia region, festival-competition movement, cultural and artistic projects.

UDC 7.091.4

MODERN TRENDS OF THE VINNYTSIA REGIONAL MUSIC FESTIVALS

Moskvichova Yuliia, Ph.D.,
Professor of Musicology Department and Instrumental Training,
Vinnitsa State Pedegogical University named after M. Kotsiubynsky

The aim of the article is to analyze the activities of the leading music festivals, to study their dynamics and development trends, to determine the role of the festival-competition movement in the contemporary development of culture and musical art in the Vinnytsia region.

Research methodology. Proliferation of the festival movement caused the necessity of its study in culturological and art studies works. The article uses scientific works of such Ukrainian researchers as O. Dyachkov S. Zuev, G. Chroma, M. Shved. The abstracts and separate sections of the dissertation research by T. Burdeina-Public and S. Iskra, as well as periodicals, newspaper articles and electronic resources have been used.

Results. It is established that the international music festivals such as «Choir Assemblies of M. Leontovych», «International festival named after P. I. Tchaikovsky and N. F.von Meck», P. Muravsky Choir Festival Competition,

VINNYTSIA JAZZFEST and opera festival «Operafest-Tulchyn» have strong international bonds and serve as communication links between regional and world creative elites. Their creative activity has become the driving force of art development in the modern cultural sphere of the Vinnytsia region. By developing intercultural dialogue, the festival has become both an artistic event and a powerful social phenomenon.

Novelty. The tendencies of the music festivals development in the socio-cultural space of the Vinnytsia region at the present stage are studied thoroughly. Their influence on the modern artistic «face» of the Vinnytsia region has been outlined.

The practical significance. The results presented in the article will be useful for further research of art historians on regional cultural and art processes as well as festival-competition movement.

Key words: festivals, Vinnytsia region, festival-competition movement, cultural and artistic projects.

Надійшла до редакції 29.10.2017 р.

УДК 687:658.84

МІЖНАРОДНИЙ ВИСТАВКОВИЙ ПРОЕКТ «KYIV FASHION» ЯК ОДНА З ФОРМ ПОШИРЕННЯ МОДНИХ ІННОВАЦІЙ ВІТЧИЗНЯНОЇ ФЕШН-ІНДУСТРІЇ

Ясинська Олена Георгіївна, старший викладач
кафедри шоу-бізнесу і індустрії моди, Київський національний
університет культури і мистецтв, м. Київ
elena@homeland.com.ua

Статтю присвячено дослідженню сучасного стану, напрямів діяльності та динаміки розвитку міжнародного виставкового проекту «Kyiv Fashion». Проаналізовано історіографію проблеми, розглянуто історію розвитку демонстраційних форумів у сфері вітчизняної фешн-індустрії, досліджено напрями роботи та цільові завдання, які виконує «Kyiv Fashion» як платформа для поширення модних інновацій, вивчено методи організації й проведення заходу. Наголошено, що основною метою форуму є популяризація товарів та послуг вітчизняної легкої промисловості і текстилю, розповсюдження відомостей про українські дизайнерські школи.

Ключові слова: «Kyiv Fashion», виставкова діяльність, індустрія моди, модний асортимент.

Постановка проблеми. Сучасна виставкова діяльність у сфері легкої і текстильної промисловості в Україні посідає одне з найважливіших місць не лише у галузі вітчизняної економіки, а й є важливою культурно-мистецькою подією у житті української індустрії моди. Демонстраційні форуми позитивно впливають на вітчизняне виробництво, активізують внутрішню торгівлю, в умовах безвізового режиму привертають увагу іноземних компаній до продукції українського виробника, сприяючи зміцненню міжнародних культурних та комерційних зв'язків. Одним із найавторитетніших форумів у царині легкої і текстильної промисловості України є міжнародний виставковий проект із багаторічним досвідом проведення – «Kyiv Fashion».

Необхідність вирішення проблем, пов'язаних із прогнозуванням попиту на модний асортимент, його оновлення і поширення шляхом взаємодії підприємств легкої промисловості та індустрії моди, важливість виявлення талановитої мистецької молоді серед сучасних дизайнерів-початківців зумовлює *актуальність* публікації.

Метою статті є дослідження стану, напрямів діяльності та динаміки розвитку «Kyiv Fashion» як арени для професійного спілкування вітчизняних та зарубіжних виробників легкої і текстильної промисловості, представників дизайнерських шкіл.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що стан, проблеми та прогнози розвитку виставкової діяльності в Україні неодноразово обговорювалися фахівцями різних галузей суспільних наук. Зокрема, такими вітчизняними експертами-економістами як Антоненком І., Дупляк Т. [1; 74–78], Підгрушним Г., Пекарем В., Денисенком О. [4], [5; 41–49], Хінціцькою А., Коваль О. [7; 182–188]. Утім, науковці розглянули лише актуальні економічні складові зазначеної теми, залишаючи поза увагою питання розвитку виставкової діяльності у сфері індустрії моди.

Мистецький та культурологічний аспекти проблеми порушено у публікаціях Лагоди О. [2; 20–26], Овчарека В., Омельченка Г. [3; 157–162], Сьомкіна В. [6; 32–37] Водночас науковий аналіз роботи міжнародного виставкового проекту «Kyiv Fashion» залишився поза увагою дослідників і представлений нами у публікації вперше.

Виклад основного матеріалу. Організація та проведення в Україні виставкових заходів має багаторічну історію. Ще з XVI ст. вагомого поширення набула ярмаркова діяльність. Найважливіші з ярмарків проводилися у Києві (Контрактовий), Харкові (Хрещенський), Полтаві (Іллінський), Кролівці (Воздвиженський). З другої пол. XIX ст. влаштування сільськогосподарських та промислових

© Ясинська О. Г., 2017

виставок набуло в Україні сталого характеру і масштабів. Як приклад, у цьому контексті можна згадати Всеросійську фабрично-заводську, сільськогосподарську, торгівельно-промислову і науково-художню виставку, організовану у Києві в 1913 р. [7; 46].

За часів радянської планової економіки налагодження контактів між виробниками та споживачами відбувалося завдяки Державному Комітету постачання, який відповідав за організацію районних, обласних, республіканських та всесоюзних виставок. У Києві постійно діючим майданчиком для демонстрації успіхів в економічній й виробничій сфері СРСР була Виставка досягнень народного господарства (відкрита 1958 р.). Саме на її підмостках можна було побачити перші радянські (помпезні і нерідко надмірно ідеологізовані) покази модного одягу та взуття. Традицій транснаціональних виставок в їх сучасному розумінні УРСР була практично позбавлена, оскільки всі міжнародні виставки того часу відбувалися виключно у Москві чи Ленінграді. Згодом цей факт негативно позначився на становленні вітчизняного виставкового бізнесу загалом – його розбудова була досить повільною і складною. Тож увесь український виставковий бізнес (у т.ч. й сфері моди) сформувався виключно у сучасний період [4].

Перший фестиваль моди «Kyiv Fashion» відбувся у 2003 р., а вже у 2007 р. його офіційно визнано Всесвітньою організацією виставкової індустрії (UFA). Причетними до організації проекту стали Київський міжнародний контрактовий ярмарок та Українська асоціація підприємств легкої промисловості «Укрлегпром» (за підтримки Кабінету Міністрів України). Упродовж свого існування захід традиційно проводився двічі на рік: у вересні і лютому, стаючи однією з головних очікуваних подій українського виставкового бізнесу. За своєю значимістю «Kyiv Fashion» відіграє роль базової платформи у контактах між учасниками й відвідувачами форуму з обміну досвідом та ідеями. Такий підхід дозволяє обом сторонам за короткий час отримати максимум корисної інформації і встановити перспективне співробітництво.

Якщо говорити про структуру «Kyiv Fashion», то слід наголосити, що в межах єдиного форуму працюють кілька спеціалізованих виставок, на яких учасники та відвідувачі мають змогу ознайомитися з повним асортиментом товарів та послуг вітчизняної і зарубіжної легкої й текстильної промисловості. Серед них: «Київ Експо Стиль» (чоловічий і жіночий одяг), «Салон шкіри та хутра» (шкіргалантерея, одяг із шкіри та хутра, головні убори тощо), «Салон білизни» (жіноча, чоловіча, дитяча, постільна та столова білизна, купальні костюми й аксесуари, комплекти для сну і відпочинку тощо), «Київ-текстиль» (тканини, трикотаж, швейна фурнітура, нитки, пряжа тощо), «Експотехмаш» (промислове й побутове швейне, розкрійне та в'язальне обладнання, програмне забезпечення для розробки сучасних технологій тощо), «Handmade Fashion», «Kyiv Fashion Kids» (одяг й взуття для дітей і підлітків, карнавальні костюми, одяг і аксесуари для немовлят та майбутніх мам).

Підкреслимо, що окремі з виставок посідають провідні позиції в Україні серед експозицій подібної тематики й мають репутацію заходів із високою комерційною віддачею, що, у свою чергу, рік від року збільшує кількість експонентів та професійних відвідувачів «Kyiv Fashion». Виставки надають торгівельним маркам можливість максимально вигідно і об'ємно представити власну продукцію, збільшити обсяги продажів і розширити її збут [8].

Важливе місце в рамках виставкового проекту «Kyiv Fashion» відводиться різноманітним фаховим конкурсам. Так, у першому півріччі (в лютому) відбувається конкурс ескізів одягу «Золотий розчерк», мета якого полягає у демонстрації та популяризації сучасних досягнень молодих модельєрів серед широкого глядацького загалу, фахівців підприємств легкої промисловості, ЗМІ. Конкурсні роботи розглядаються у двох номінаціях «Street fashion» – колекція ескізів одягу Pret-a-Porter і «Sun Fashion» – колекція ескізів пляжного одягу. Щорічно у мистецькому заході беруть участь чимало молодих дизайнерів, для яких креативне змагання – це можливість заявити про себе і зацікавити власною творчістю вітчизняних та зарубіжних виробників, які у подальшому можуть запропонувати взаємовигідні контракти.

У вересні щорічно проводиться професійний конкурс модного одягу «Автограф», що складається з кількох різних за змістом номінацій: «Fantasy» (конкурс однієї сукні), «Neo» (колекції жіночого, чоловічого та дитячого одягу pret-a-porte від молодих дизайнерів, студентів ВНЗ і випускників), «Neo-профі» (колекції професійних індивідуальних модельєрів та дизайнерів торгівельних марок), «Neo-Юніор» (одяг від студентів коледжів).

Упродовж останніх років у модних показах у межах проекту «Kyiv Fashion» відбулися покази одягу таких українських брендів, як Ariadna, Azuri, Dasti, Liardi, Victoria Bloom, Origa Satin, VAM, SL-fashion, Odis, Samange, Raslov, Anabel Arto, Angor, VGF, Milanova, Наш стиль, Monleo, Ricco та ін., а також дизайнерів Т. Васіної, І. Никитенко, Н. Город, О. Чурилової, О. Горбачової, Л. Тесленко, М. Матрофайло, Я. Гунди тощо [8].

Додатковою рекламою для молодих модельєрів слугує подіумний показ колекцій одягу. В цьому сенсі варто згадати шоу молодих дизайнерів «Young Fashion Line». Умови для участі в ньому є достатньо демократичними: поряд із молодими власниками та засновниками вже зареєстрованих торгівельних брендів одягу, ательє, студій, у модному показі беруть участь юніори – учні студій, шкіл моди, студенти середніх та вищих спеціальних закладів галузі технологій легкої промисловості й дизайну. На тлі зростаючого зацікавлення громадськості останніми тенденціями моди та продукцією вітчизняних дизайнерів одягу, значення даного заходу важко переоцінити.

Особливої вартості для відвідувачів «Kyiv Fashion» набувають освітні програми, що реалізуються шляхом організації різноманітних тренінгів, семінарів й навчальних бізнес-програм. На них аналізуються тенденції сучасного ринка, пропонується прикладна інформація щодо вирішення актуальних проблем модного бізнесу, відбуваються лекції з історії розвитку моди (аналізуються світові конкурси, робота дизайнерських шкіл, творчість окремих модельєрів минулого у контексті сучасних фешн-традицій тощо). У заходах беруть участь теоретики і практики різноманітних напрямів легкої промисловості та індустрії моди (приміром, упродовж останніх років постійним учасником проекту є О. Калашнікова – керівник програми MBA Fashion Industries&Luxury Goods, офіційний представник Паризького інституту Mod'Art International; Л. Білякович – проф. кафедри дизайну одягу КНУКіМ, аналітик і прогнозист моди, дизайнер одягу). У форматі дискусій і презентацій досвідченими експертами, операторами ринку обговорюються актуальні проблеми вітчизняної фешн-індустрії та пропонуються шляхи їх вирішення, розкриваються перспективні можливості для розвитку виробництва й просування продукції як в Україні, так і за її межами.

Аналізуючи обсяги маркетингових завдань, що їх виконує міжнародний виставковий проект «Kyiv Fashion», не можна залишити поза увагою певні підсумкові характеристики фестивалю. Приміром, останній, 33-й форум, що відбувся 6-8.09 2017 р., охопив 13 країн-учасників, понад 300 компаній (33 із них – закордонні) та 600 торгівельних марок. Виставку (загальною площею у 10 000 м^2) відвідало майже 10 000 осіб [8].

У межах програми «Kyiv Fashion» відвідувачі і учасники можуть не лише започаткувати комерційно успішні бізнес-проекти, а й придбати власний бізнес. Кілька останніх років поспіль організатори модного форуму влаштовують спеціалізовану виставку франчайзінга «Придбай Fashion-бізнес». Актуальність її проведення зумовлена, з одного боку, зростанням числа заможних покупців, з іншого – значною кількістю різних пропозицій та варіантів франшиз, готових запропонувати широкий асортимент купівлі реалізованого бізнесу: від діючого магазину (одягу, взуття, білизни, аксесуарів тощо) до можливості використання успішного модного бренда. Цікаво, що виставку доповнює програма заходів, покликана допомогти покупцям визначитися у виборі бізнес-пропозиції. Зокрема, у межах франчайзінга «Придбай Fashion-бізнес» відбуваються семінари, на яких експерти комерційної сфери діляться особистим досвідом, розкривають аналітичне підґрунтя ринкових відносин у галузі модної індустрії, аналізують основні аспекти функціонування підприємств на прикладі успішних компаній в Україні та за кордоном.

«Kyiv Fashion» став першим в Україні форумом, де реалізований всеукраїнський проект, присвячений шкільному одягу («Шкільна країна – Україна»), представлений у трьох номінаціях: «Шкільний стиль», «Святковий настрій», «Випускний бал». Основну програму виставки складає конкурсне дефіле, мета якого – демонстрація зразків шкільної форми для дітей та підлітків. Найкращі з них рекомендуються фахівцями навчальним закладам Міністерства освіти і науки України. Завдяки даному заходу дизайнери не лише презентують свої колекції широкому загалу, а й отримують можливість сформувати попередній «портфель» замовлень від відвідувачів.

Підсумовуючи, наголосимо на наступних *висновках:*

1. Незважаючи на те, що аналітичне обґрунтування виставкової діяльності в Україні представлено роботами фахівців із різних площин суспільних наук – економістами (І. Антоненко, Т. Дупляк, Г. Підгрушний, В. Пекар, О. Денисенко, А. Хінціцька, О. Коваль), мистетвознавцями (О. Лагода, В. Овчарек, Г. Омельченко, В. Сьомкін), науковий аналіз діяльності міжнародного виставкового проекту «Kyiv Fashion» представлений у публікації вперше.

2. Український виставковий бізнес, пов'язаний з розвитком вітчизняних технологій легкої промисловості та дизайну, сформувався виключно за роки незалежності України. Одним із перших проектів у цій галузі став міжнародний форум «Kyiv Fashion».

3. Метою «Kyiv Fashion» є популяризація українського виробника та вітчизняної дизайнерської школи. В межах єдиного форуму працюють кілька спеціалізованих виставок («Київ Експо Стиль», «Салон шкіри та хутра», «Салон білизни», «Київ-текстиль» тощо), в рамках яких

учасники й відвідувачі отримують повноцінне уявлення про асортимент товарів, послуг вітчизняної й зарубіжної легкої і текстильної промисловості.

4. Серед методів організації та проведення виставкового проекту «Kyiv Fashion» назвемо різноманітні фахові конкурси («Автограф», «Золотий розчерк»), подіумну демонстрацію колекцій одягу («Young Fashion Line»), програму заходів, спрямовану на допомогу у виборі бізнес-пропозицій («Придбай Fashion-бізнес»), освітні фахові тренінги, семінари, лекції, диспути тощо.

Безперечно, дослідження динаміки розвитку виставкової діяльності у сфері вітчизняної фешн-індустрії не може обмежуватися виключно даною аналітикою й вимагає ретельнішого вивчення проблематики з подальшим викладенням здобутих результатів у монографіях з теорії та практики вітчизняної індустрії моди.

Список використаної літератури

1. ***Антоненко І.*** Виставкова діяльність в Україні: стан, проблеми та шляхи їх розв'язання / І. Антоненко, Т. Дупляк // Економічний часопис – XXI. – 2013. – № 11–12. – С. 74–78.

2. ***Лагода О.*** Мода і мистецтво: взаємодія в контексті репрезентацій / О. Лагода // Вісник Харків. держ. акад. дизайну і мистецтва. – 2014. – № 1. – С. 20–26.

3. ***Овчарек В.*** Виставковий дизайн: визначення, структура, сфера застосування / В. Овчарек, Г. Омельченко // Вісник Київ. нац. ун-ту технологій і дизайну. – Вип. 2. Серія: «Технічні науки». – 2015. – С. 157–162.

4. ***Пекар В.*** Выставочная индустрия Украины: история, тенденции, проблемы и перспективы / В. Пекар // Eurindex [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www. euroindex.ua/index.php?ide=77 (останнє звернення 22.12.2017).

5. ***Підгрушний Г.*** Виставкова діяльність та її значення як інструменту регіонального розвитку / Г. Підгрушний, В. Пекар, О. Денисенко // Укр. географ. журн. – 2009. – № 1. – С. 41–49.

6. ***Сьомкін В.*** Пробеми виставок та ярмарок в Україні у культурному та соціально-економічному аспектах / В. Сьомкін // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – 2012. – Вип. 28. – С. 32–37.

7. ***Хінціцька А.*** Розвиток виставково-ярмаркової діяльності в Україні на сучасному етапі / А. Хінціцька, О. Коваль // Вісник Київ. нац. ун-ту технологій і дизайну. – 2013. – № 2. – С. 182–188.

8. ***Kyiv Fashion*** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.kyivfashion. kiev.ua/ru/kyiv-fashion.html (останнє звернення 22.12.2017).

References

1. ***Antonenko I.*** Vystavkova diialnist v Ukraini: stan, problemy ta shliakhy yikh rozviazannia / I. Antonenko, T. Dupliak // Ekonomichnyi chasopys. – KhKhI. – 2013. – № 11–12. – S. 74–78.

2. ***Lahoda O.*** Moda i mystetstvo: vzaiemodiia v konteksti reprezentatsii / O. Lahoda // Visnyk Kharkiv/ derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstva. – 2014. – № 1. – S. 20–26.

3. ***Ovcharek V.*** Vystavkovyi dyzain: vyznachennia, struktura, sfera zastosuvannia / V. Ovcharek, H. Omelchenko // Visnyk Kyiv. natsionalnoho universytetu tekhnolohii i dyzainu. – Vyp. 2. Seriia : «Tekhnichni nauky». – 2015. – S. 157–162.

4. ***Pekar V.*** Vystavochnaia yndustryia Ukraynы: ystoryia, tendentsyy, problemы y perspektyvy / V. Pekar // Eurindex [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.euroindex.ua/index. php?ide=77 (ostannie zvernennia 22.12.2017).

5. ***Pidhrushnyi H.*** Vystavkova diialnist ta yii znachennia yak instrumentu rehionalnoho rozvytku / H. Pidhrushnyi, V. Pekar, O. Denysenko // Ukrainskyi heohrafichnyi zhurnal. – 2009. – № 1. – S. 41–49.

6. ***Somkin V.*** Probemy vystavok ta yarmarok v Ukraini u kulturnomu ta sotsialno-ekonomichnomu aspektakh / V. Somkin // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury. – 2012. – Vyp. 28. – S. 32–37.

7. ***Khintsitska A.*** Rozvytok vystavkovo-yarmarkovoi diialnosti v Ukraini na suchasnomu etapi / A. Khintsitska, O. Koval // Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu tekhnolohii i dyzainu. – 2013. – № 2. – S. 182–188.

8. ***Kyiv Fashion*** [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.kyivfashion. kiev.ua/ru/ kyiv-fashion.html (ostannie zvernennia 22.12.2017).

«KYIV FASHION» INTERNATIONAL EXHIBITION PROJECT AS ONE OF THE FORMS OF DISTRIBUTION OF FASHION INNOVATIONS OF THE DOMESTIC FASHION INDUSTRY

Yasinskaya Olena, Senior Lecturer Department of show business and fashion industry Kyiv National University culture and arts

The article is devoted to the research of the current state, directions of activity and dynamics of the «Kyiv Fashion» international exhibition project development. The historiography of the problem has been analyzed in the article; the history of the demonstration forums development in the field of national fashion industry has been examined; the directions of work and target tasks performed by «Kyiv Fashion» project have been studied; event organization and execution methods have been observed. According to the scientific research, the popularization of the

goods and services of the national light and textile industries, dissemination of information about Ukrainian design schools are the main purposes of the forum.

Key words: «Kyiv Fashion», exhibition activity, fashion industry, fashion range.

UDC 687:658.84

«KYIV FASHION» INTERNATIONAL EXHIBITION PROJECT AS ONE OF THE FORMS OF DISTRIBUTION OF FASHION INNOVATIONS OF THE DOMESTIC FASHION INDUSTRY

Yasinskaya Olena, Senior Lecturer Department of show business and fashion industry Kyiv National University culture and arts, Kyiv

The aim of the article is to study the status, trends and dynamics of the «Kyiv Fashion» project as an arena for professional communication between national and foreign manufacturers of light and textile industries and design schools.

Research methodology. Scientific works of such modern scholars as I. Antonenko, T. Duplyak, V. Pekar, O. Denisenko, O. Laburtseva and other scientists have been reviewed and used as theoretical basis of the article.

Results. The analysis of sources has shown that Ukrainian exhibition business which is directly connected with the development of national light industry and design technologies has been formed only during the years of Ukraine's independence. One of the first projects in this field was the «Kyiv Fashion» international forum. The main aim of the «Kyiv Fashion» project is the popularization of the Ukrainian manufacturer and the national design school. There are several specialized exhibitions («Kiev Expo Style», «Salon of leather and fur», «Salon of linen», «Kiev-textiles» etc.) within the single forum; participants and visitors of these exhibitions can receive a complete picture of the range of the goods and services of the national and foreign light and textile industries.

Various professional competitions (Autograph, Gold Stroke), podium demonstration of clothing collections («Young Fashion Line»), a program of actions aimed to help in choice of business proposals («Buy Fashion-Business»), educational professional trainings, seminars, lectures, debates, etc. should be named among the exhibition organization and execution methods of the «Kyiv Fashion» project.

The practical significance. The information contained in this article can be useful for better understanding and further development of the research of the current state, directions of activity and dynamics of development of the «Kyiv Fashion» project as an important international forum of designers of clothing, manufacturers of national and foreign light and textile industries.

Key words: Kyiv Fashion, exhibition activity, fashion industry, fashion range.

Надійшла до редакції 9.11.2017 р.

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 78.081:7.01(477)

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ШЛЯХИ СЕМІОЛОГІЧНОГО ОСЯГНЕННЯ

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат мистецтвознавства, докторант,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
anastasiia.art@gmail.com

Подано аналітичний дискурс мистецтвознавчих концепцій інтермедіальності з метою виявлення та затвердження наукової доцільності проекції теорії інтермедіальності на площину музикознавчих досліджень. Охарактеризовано культурсеміотичну специфіку функціонування явища інтермедіальності в музичному мистецтві та доведено методологічну придатність інтермедіального підходу щодо структурно-композиційного і культур-герменевтичного аналізу музичних артефактів. Виокремлено низку дослідницьких завдань, що окреслюють перспективні вектори та критерії аналізу творів музичного мистецтва як культурних і естетичних явищ у їх інтермедіальних вимірах.

Ключові слова: медіа, теорія інтермедіальності, інтермедіальний аналіз, семіотика мистецтва, інтермедіальність в музиці.

Постановка проблеми. На перетині XX–XXI століть триває оновлення методологічних програм та понятійно-категоріальної системи гуманітарних наук, що безпосередньо пов'язано з трансформацією наукового мислення у контексті інтердисциплінарних підходів розуміння закономірностей життє – та культуротворчості індивіда, а також розгалужених питань оточуючої його соціально-історичної та художньої реальності. У площині синтезування наукових позицій суміжних дисциплін проходить і формування новітніх засад культурології та мистецтвознавства. Звернення науковців до вивчення структурно-смислових принципів організації художніх текстів, особливо тих, що мають складну синтезовану природу (зокрема, і музичних), спонукає до віднайдення й апробації новітніх інтегративних підходів їх аналітичного осмислення, серед яких і інтермедіальний аналіз.

Останні дослідження та публікації. Теорія інтермедіальності протягом другої пол. XX ст. виокремилася з компаративістських і семіотичних студій в самостійний напрям культурологічних та мистецтвознавчих досліджень. Основоположну роль у цьому процесі відіграли західноєвропейські вчені, особливо, німецької літературознавчої школи (St. P. Scher, A. A. Hansen-Löve, M. Arvidson, J. Bruhn, C. Clüver, L. Elleström, J. Fornäs, J. E. Müller, W. Wolf), у науковому доробку яких проблема інтермедіальності в мистецтві постає як фундаментальна, а саме така, що пов'язана з питаннями функціонування, взаємодії й інтерпретації практично безмежної палітри культурно-знакових кодів у художній творчості.

Наприкінці XX – початку XXI ст. теорія інтермедіальності та супутні їй некласичні і постнекласичні підходи й категорії увійшли до досліджень східноєвропейських науковців, зокрема, й українських (О. Андрущенко, І. Борисова, І. Ільїн, О. Калашникова, В. Мацапура, В. Просалова, О. Рубінська, Л. Синельникова, А. Сидорова, Н. Сподарець, Н. Тішуніна, В. Чуканцова, Е. Шестакова та ін.), які розпочали апробацію методології інтермедіального аналізу на матеріалі художньої літератури зарубіжних і вітчизняних митців. Однак досі дана теорія була екстрапольована, здебільшого, на філологічний та літературознавчий ґрунт в аспектах осмислення співвідношення понять і засад інтермедіальності та інтертекстуальності, проблем комунікативістики у світлі інтермедіальності, інтермедіальної синергії художнього образу і слова, взаємодії кодів аудіальності й візуальності в літературних текстах (і даний перелік проблематики, що підіймається, не є повним). У зв'язку з цим постає актуальність методологічного удосконалення теорії інтермедіальності та подальшої розробки її типології з урахуванням усіх можливих варіантів семіотичних проекцій, що дозволило би здійснити її апробацію у широкому предметному просторі мистецтвознавчих досліджень, зокрема, і музикознавчих.

© Кравченко А. І., 2017

Мета статті. Згідно з зазначеним вище, у статті висувається завдання координації та узагальнення вже існуючих напрацювань і концепцій інтермедіальності задля окреслення перспективних векторів і критеріїв аналізу творів музичного мистецтва як культурних і естетичних явищ у їх інтермедіальних вимірах.

Виклад матеріалу дослідження. Практика взаємного зближення та взаємодії мистецтв у художній творчості, що існувала задовго до її наукового осмислення, зі своєю еволюцією й винахідливим розгортанням у культурному середовищі все більш і більш оригінальних форм мистецького самовираження, диктує постійний теоретико-методологічний пошук нових міждисциплінарних способів її осягнення. Відповідно, і проблема інтермедіальності не є новою, адже існування цього явища в мистецтві передувало віднайденню адекватної дефініції її означення у другій пол. ХХ ст. (авторства А. Ханзен-Льове). У дискусіях попередників окремі аспекти, що згодом увійшли до концепції інтермедіальності, розглядалися крізь призму питань класифікації, ієрархії, поєднання та оберненості видів мистецтв (починаючи від трактатів Аристотеля, Симоніда, Плутарха до Л. да Вінчі, Г. В. Ф. Гегеля, Дж. Броуна, Г. Е. Лессінга, Ф. Шеллінга, Р. Вагнера), що отримали подальший розвиток у лоні мистецтвознавчої компаративістики, текстологічних і семіотичних досліджень ХХ ст. (Т. Адорно, Ж. Дельоз, Ф. Гватарі, О. Вальцель, К. С. Браун, Ю. Лотман, М. Бахтін, Ю. Крістева та ін.). Проте згодом, дослідники помітили суттєву різницю між творами синтетичних видів мистецтв, де експліцитна мультисеміотична комбінація елементів утворює цілісність нової естетичної якості (наприклад, драматичний театр, опера, балет, цирк, різні міжвидові перформативні акції), від творів, викладених у моносеміотичний спосіб, однак містять знакові коди інших видів мистецтв, що імпліцитно підпорядковані, внутрішньо «розчинені» у мові домінантного виду мистецтва.

Згідно цього відкриття, перед ученими постала необхідність пошуку адекватної термінології для визначення цього феномена, а, відповідно, й глибшої деталізації сутності та розмежування понять, пов'язаних із зовнішньо-наближеними, але внутрішньо істотно інакшими явищами синтезу, взаємодії мистецтв, «концептуального синтезу», полістилістики, інтертекстуальності, інтердискурсивності тощо. Із цих пошуків поступово викристалізувалися нові семіотичні тлумачення базового терміну теорії комунікації та її засобу – «медіа», як будь-якої знакової системи, коду або специфічного каналу чи середовища, де відбувається обмін семіотичною інформацією між художньо-знаковими кодами різних видів мистецтв. Звідси, виникло поняття інтермедіальності, що, за визначенням І. Раєвськи, є «комунікативно-семіотичним явищем, яке ґрунтується на комбінації принаймні двох медіальних форм артикуляції» [14; 52], й відповідна теорія, без залучення підходів і категорій якої, зараз практично неможливо уявили літературознавчі дослідження, особливо західної наукової школи.

Паралельно, у літературознавстві триває процес розробки видо-типологічної специфіки інтермедіальності, яка в залежності від характеру міжвидових зв'язків, отримує відповідні наукові класифікації. Серед розмаїття останніх згадаємо, приміром, типи синтетичної, трансмедіальної, трансформаційної, онтологічної інтермедіальності (Є. Шрьотер), референційної інтермедіальності (Є. Шиньєв), трансмедіальності, інтермедіальної транспозиції, інтермедіальної референції, плюрімедіальності, контекстуальної та текстуальної інтермедіальності (В. Вольф), відкритої/прямої або закритої/непрямої інтермедіальності (С. Шер), інтермедіальності як транспозиції, комбінації медіа або посилання (І. Раєвськи) тощо. У цьому контексті, не вдаючись до аналізу подібності та відмінності цих типологічних класифікацій, важливо продемонструвати глибоку зацікавленість та системну наполегливість літературознавців у розгортанні теорії інтермедіальності, відкритті та всебічній деталізації розмаїття її смислових аспектів.

З огляду на стан опрацювання проблематики інтермедіальності в лінгвістично-літературознавчій сфері виникає питання доцільності застосовування терміну «медіа» щодо музики. «На мій погляд, необхідно проаналізувати «повідомлення», що передаються медіально, на тільки з точки зору референтного контенту посилань, а й з точки зору інших видів контенту, наприклад виражального змісту, щоб мати можливість включити, наприклад, музику у визначення медіа», – пише з цього приводу В. Вольф [15; 2]. Продовжуючи цю думку, додамо, що потреба існує не лише у виявленні особливостей взаємодії смислів, образності, виражальності у міжвидовій площині, але й в урахуванні семіотичної специфіки художньо-знакових кодів музики та інших видів мистецтв, що дало би змогу науковцям відповісти на дискусивні питання і обґрунтовано довести (або спростувати) наявність імпліцитних механізмів функціонування знакових кодів неспоріднених видів мистецтв на системно-структурному рівні організації музичної інформації.

Оскільки літературознавче тлумачення самого поняття інтермедіальності не носить універсального значення, як і наявні літературознавчі концепції інтермедіальності не можуть бути цілком апліковані на музикознавчий ґрунт, адже музика надто відрізняється за семіотичними

способами структурування інформації, виникає потреба ретельного аналізу наукових праць вітчизняних і західних вчених та з'ясування стану розробки цієї проблематики, хоча б на «праінтермедіальному» (І. Борисова) рівні.

Згідно результатів проведеного аналізу наукових праць українських культурологів і музикознавців, теоретичних досліджень системи інтермедіальних відносин або ж практичного шляху їх інкорпорації у «тканину» музичного життя України і пов'язаних із цим проблем художньо-музичного мислення нами не виявлено. Однак вбачається, що окремі розвідки вітчизняних науковців потенційно мають «виходи» на окреслену проблематику з-за меж компаративістики, що значно наближає до усвідомлення інтермедіальної специфіки семіозису музичної творчості. Так, приміром, на сучасному етапі поняття і категорії, опановані мистецтвознавцями у працях з різних видів візуальних мистецтв, інтенсивно піддаються теоретико-культурологічній та естетичній рефлексії. Зокрема, у дослідженні О. Кодьєвої [5] з'ясовується місце і значення категорії зображального у понятійній системі культурології, а також її природи і функцій у загальних процесах культуротворення. Автором висувається гіпотеза про універсальність зображального начала та його притаманність абсолютно усім видам мистецтва, специфіка яких різниться саме через особливості розподілу й балансу змістовно-усталеного зображального і змістовно-динамічного виражального у їх художніх структурах. Дана концепція відкриває шляхи поглибленого дослідження феноменів незображальних видів мистецтв (як статичних, так і динамічних), де «ефемерність» звуку, думки, які вимагають знакової прив'язки у вигляді нотних знаків та літер» [5; 24] налаштовує радше на метафоричне використання, а не наукове обґрунтування зображальних властивостей звукових чи словесних (тобто не речовинних) носіїв художньої образності та інформації.

Паралельно висвітлення сутності і обсягу цих питань триває у музикознавстві. Наприклад, категорія пластичності зацікавила В. Колонея з точки зору її упредметнення в аудіальному просторі музичного мистецтва як одного з ключових елементів інтонаційного та виражально-сценічного інструментарію піаніста [7]. У дослідженні О. Ущапівської розглядається проблема пейзажу як мистецького засобу, що володіє як зображальними, так і виражальними властивостями, покладеними в основу дослідження «структурно-семантичних кліше» пейзажності в музиці українських композиторів Л. Грабовського, В. Губи, Л. Дичко, Т. Кравцова, М. Скорика, Є. Станковича, В. Стеценка, О. Пільченка, Б. Фільц, І. Щербакова, О. Ортинського [12]. Теоретичне обґрунтування звукозображального потенціалу музики знаходить своє виявлення й у площині відтворення просторових явищ. Так, І. Довжинець аналізує темброінтонаційний, фактурний, ладо-гармонійний, артикуляційний, експресивно-динамічний та асоціативно-програмний рівні фортепіанних композицій (зокрема, І. Шамо, І. Тараненка) та виявляє два основні способи моделювання пленерних ефектів у фортепіанній музиці – живописно-колористичний та архаїчно-графічний [2]. Прагнення до культурологічного осмислення музичних жанрів (наприклад, елегії, поеми), що виникли у лоні інших видів мистецтв, однак неодноразово перевтілювались і перетинали свої первинні видові кордони (літератури, малярства, кіно, музики), також демонструють наукові праці О. Курчанової, Н. Пастеляк [9; 10] та ін.

Щодо цього огляду зазначимо, що відображення у музикознавстві категорій і понять зображальних видів мистецтв тут не носить інтермедіального підґрунтя, адже орієнтоване у площину розкриття питань діалогу культур і синтезу мистецтв у композиційних та інтерпретативних феноменах музичної творчості. Здебільшого, це розгляд програмно-тематичних, паратекстуальних зв'язків у контексті проблем смислоутворення (коли твір з одного виду мистецтва стає складовою художнього змісту іншого), компаративного зіставлення та дещо поетичного ототожнення різновидових стилістичних прийомів (що мають відмінне походження і спосіб їх матеріального втілення, однак викликають схожий перцептивний ефект), або ж поєднання музичної та позамузичної стилістики у синтетичних творах задум яких носить художньо-музичну, перформативну, мистецько-медійну спрямованість.

Усі ці погляди хоча і наближають до розуміння культурологічної складової явища інтермедіальності в музиці, однак не розкривають її семіотичну сутність. Безумовно, виявлення програмних інтенцій творчості композиторів, зображально-риторичної експресії, взаємодії художніх образів, а також психологічних аспектів сприйняття мовних і зображальних аналогій в музиці опосередковано веде до усвідомлення інтермедіальної складової поетики творчої свідомості, що зазвичай виходить за межі конкретного виду мистецтва у інтерсеміотичну зону проекції креативних ідей. Однак, музикознавчий аналіз конструктивних прийомів суміщення елементів різних знакових систем у жанрово-стильових формах музичної творчості, що здійснюється у цих працях, не надає уявлення про синергетичні основи інтермедіальності. Адже семіотична сутність останньої полягає не у простому поєднанні семіотики музичної та екстрамузичної інформації, а у її трансгресії, коли впроваджується специфічні прийоми структурування музичного тексту за законами семіотики інших видів мистецтв (живопису, літератури та ін.), або ж здійснюється перекодування за допомоги мови

музичного мистецтва структурно-композиційних ознак тексту-референта іншого художньо-семіотичного ряду. Досліджень цих імпліцитних інтермедіальних процесів у музиці, тобто тих, що безпосередньо не пов'язані з реальною дією – демонстрацією зображень, світловізуальних ефектів, вимовлянням словесних рецитацій, здійсненням пластично-хореографічних рухів тощо, досі вітчизняними вченими не провадилося і, водночас, наявні методологічні можливості класичного музикознавства не мають змоги надати вповні такої можливості.

У цьому контексті значний поштовх і вплив на розвиток теорії інтермедіальності в музичному мистецтві справляють дослідження, де актуалізовано значення лінгвістичної та семіотичної теорій з погляду адаптації їх методологічного потенціалу в музикознавчій площині (М. Арановський, Б. Асаф'єв, С. Шип, М. Ш. Бонфельд, К. Леві-Строс, Ж.-Ж. Натьєз, Г.-П. Шпрінгер та ін. дослідники семіотики музики). Щодо осмислення феномену української музичної мови і стилю, ґрунтовністю проблематики та розгалуженістю поставлених завдань вирізняється дослідження О. Козаренка, який формулює поняття музичного знака і розглядає локальну систему мовленнєвих кодів вітчизняних композиторів у межах ширшої семіотичної системи – національної музичної мови. Відповідно, це дозволяє виявити семіотичну логіку розгортання музично-історичного процесу в Україні, веде до розуміння глибинного сенсу і етнохарактерності «мово-стилю» української музики [6]. Ці філософські погляди у дослідженні семіотичної специфіки музики розвиває у своїх працях О. Капічіна, вказуючи на те, що «музика перевершує всі інше семіотики по своїй проникаючій психічній силі, по здатності впливати на людську свідомість, включаючи її глибинні області» [4; 23]. Зважаючи на її універсальний «словник», що демонструє можливість втілення багатої палітри художньо-смислових значень та потенційну здатність до інтерпретації широкого кола культурно-знакових кодів, автор припускає можливість тлумачення музичної інтонації як знаків–копій, індексів та символів (за Ч. Пірсом), аналіз яких виявляє наявність міфологічних архетипів у музичних структурах [4].

Семіотична площина в музиці розкривається також у вітчизняних наукових працях із мовно-музичної компаративістики й комунікації. Приміром, О. Безбородько обґрунтовує та апробує «національно-вербальний підхід» у практичній площині дослідження специфічного впливу звучання вербального ряду національної мови на своєрідність музичного мислення та музичну інтонацію у ході створення, відтворення та сприйняття музики. Це дозволяє автору визначити культурологічну і психобіологічну роль вербальної парадигми в теорії, історії та практиці музичного мистецтва [1]. Комунікативні аспекти взаємодії вербальних і музичних структур в процесі інтенсифікації розвитку музично-лінгвістичних здібностей й інтелекту особистості досліджує Ю. Поплавська-Мельниченко [11]. О. Д'ячкову цікавить феномен метафори «синтаксис» художнього відкриття якої в музиці полягає у інтертекстуальному, полістилістичному зіткненні семіотичних просторів різних епох – цитацій контрастних музичних стилів, жанрів, тем [3].

Спільним для аналізованих вище праць є те, що на сьогодні наукова думка спрямована на з'ясування природи семіотики та семіозису в музиці, тобто осягнення специфіки генетично притаманного її коду за допомоги постструктуралістських, постмодерністських дослідницьких підходів «семаналізу» [8]. Натомість утілення принципів інтермедіальності полягає у «зашифрованому» введенні в знакову систему музичного мистецтва функцій і прийомів інших медіа, що передбачає більш глибоку дослідницьку рефлексію в міжмистецькій площині взаємодії семіотичних кодів. Відповідно, й розгляд питань інтертекстуальності та полістилістики, що досі здійснювався в інтрасеміотичній площині музики, може перейти на інтермедіальний рівень з аналізом цих текстових і мовних кореляцій у інтерсеміотичній площині. Однак, зважаючи на те, що кристалізація теорії інтермедіальності в музичному мистецтві розпочалася нещодавно і продовжується дотепер, це впливає на не надто широке застосування її аналітичного інструментарію на емпіричному матеріалі з творів музичного мистецтва (окрім поодиноких музичних зразків, зокрема і естрадно-джазових, з доробку сучасної американської і європейської композиторської школи). На сьогодні невідомі дослідження композицій українського музичного мистецтва (сольних, камерно-ансамблевих, оркестрово-симфонічних та ін.) з позицій їх інтермедіального аналізу, затвердження методології якого перебуває у розробці.

Серед небагатьох існуючих досліджень західних науковців на сьогодні відзначимо праці шведського вченого М. Ервідсона (Mats Arvidson), який, досліджуючи питання семіотики та інтермедіальності в музичному мистецтві з точки зору окреслення розгалужених екстра – та інтракомпозиційних інтермедіальних зв'язків між мовами різних знакових систем (а саме, музики і поезії, літератури, малярства, кіно), демонструє певну культурологічну універсальність на шляху подолання галузевих кордонів. У останній монографії, розглядаючи ці питання в широкому історико-культурному, світоглядному та медіальному контексті, М. Ервідсон доводить, що музиці притаманні медіальні якості та висуває тезу про інтермедіальність музичної культури загалом, як системи, що виходить за межі звукової

природи своїх первинних властивостей і, постійно перетинаючи кодомовні кордони різних видів мистецтв, набуває все більше і більше інтерактивних якостей [13]. Безперечно, ці погляди заслуговують на теоретичну увагу і подальший їх розвиток, з метою виявлення базових музично-культурологічних підходів дослідження реалізації принципів інтермедіальності у семіотиці музики.

Висновки. Тож, з огляду на результати проведеного аналізу вбачається, що філософічність, культурологічність, «лінгвоцентричність» сучасної музикознавчої доктрини має неабияку методологічну значущість в осмисленні генеалогічних, гносеологічних, семасіологічних, комунікативних, психологічних витоків інформаційно-семіотичної парадигми музичної культури і мистецтва. Однак, її інтермедіальний вимір досі не є повсюдно актуалізованим, адже розробка цієї проблематики в мистецтвознавстві і культурології досить ґрунтовно торкнулася лінгвістично-літературознавчої сфери, однак практично оминала музичну та інші галузі науково знання і творчості. На разі методологія аналізу музичних творів із культурсеміотичних позицій інтермедіальності все ще знаходиться на первинному етапі свого теоретичного та категоріального осмислення, тому все ще постає необхідність виявлення її специфікацій та інструментарію у базових критеріях. Згідно з цим, набуває особливої наукової доцільності проекція теорії інтермедіальності на площину музикознавчих досліджень, що актуалізує необхідність вирішення низки дослідницьких завдань, які можуть мати неабиякий евристичний потенціал і передбачають: термінологічну конкретизацію поняття «інтермедіальність» в категоріальній системі музикознавства, розмежування та ліквідація ситуації його підміни з іншими понятійними сферами музичної текстології та семіотики; висвітлення філософсько-естетичних позицій музичного мислення композиторів і виконавців в семіотичному контексті інтермедіальної поетики творчої свідомості; виявлення векторів спрямованості семіотичної (мовно-інтонаційної) еволюції музики на проникнення у сферу інтермедіальності; розробка типології інтермедіальних зв'язків у музичному мистецтві; окреслення герменевтичного розмаїття інтерпретаційних схем музичних композицій на засадах інтермедіальності; обґрунтування впливу явища інтермедіальності у розмаїтті його семіотичних проекцій на розвиток музичного мистецтва України.

Вирішення цих перспективних завдань, спрямованих на доведення методологічної придатності інтермедіального підходу щодо структурно-композиційного та культур-герменевтичного аналізу артефактів музичного мистецтва, дозволило б остаточно затвердити введення концепції інтермедіальності у музикознавчий дискурс.

Список використаної літератури

1. ***Безбородько О. А.*** Національно-вербальний фактор музичної творчості : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О. А. Безбородько. – Київ, 2010. – 16 с.
2. ***Довжинець І. Г.*** Відтворення пленерних ефектів у фортепіанній музиці : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / І. Г. Довжинець. – Одеса, 2006. – 16 с.
3. ***Д'ячкова О. А.*** Метафора як фактор художньої активності музичного твору : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О. А. Д'ячкова. – Київ, 1999. – 16 с.
4. ***Капічіна О. О.*** Семіотика музики : генеалогічні витоки музичного семіозису / О. О. Капічіна // Культура і сучасність : альманах. – Київ : Міленіум, 2010. – № 1. – С. 19–23.
5. ***Кодьєва О. П.*** Зображальне у понятійно-категоріальній системі культурології : автореф. дис. … д-ра культурології : 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / О. П. Кодьєва. – Київ, 2009. – 31 с.
6. ***Козаренко О. В.*** Українська національна музична мова: ґенеза та сучасні тенденції розвитку : дис. … д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / О. В. Козаренко. – Київ, 2001. – 373 с.
7. ***Колоней В. О.*** Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В. О. Колоней. – Київ, 2004. – 19 с.
8. ***Кристева Ю.*** Семиотика: исследования по семанализу / Ю. Кристева; пер. с фр. Э. А. Орловой. – М. : Академ. проект, 2013. – 285 с.
9. ***Курчанова О. В.*** Елегія в музиці : досвід жанрового моделювання (на матеріалі творів російських та українських композиторів XIX–XX ст.) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / О. В. Курчанова. – Харків, 2005. – 219 с.
10. ***Пастеляк Н. В.*** Поемність в українській фортепіанній музиці першої половини XX ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Н. В. Пастеляк. – Львів, 2009. – 20 с.
11. ***Поплавська-Мельниченко Ю. В.*** Взаємодія вербального і музичного компоненту в комунікативних процесах : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Ю. В. Поплавська-Мельниченко. – Львів, 2010. – 13 с.
12. ***Ущапівська О. М.*** Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів XX століття : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / О. М. Ущапівська. – Київ, 2006. – 198 с.
13. ***Arvidson M.*** An Imaginary Musical Road Movie : Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album «Highway Rider» / M. Arvidson // Lund Studies in Arts and Cultural Sciences. – Sweden – Lund : Lund University, Media-Tryck, 2016. – Vol. 10. – 272 p.

14. ***Rajewsky I. O.*** Rajewsky // Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques : La revue scientifique. – «Remédier / Remediation» : Université de Montréal, Centre de recherche sur l'intermédialité, 2005. – № 6. – P. 43-64.

15. ***Wolf W.*** (Inter)mediality and the Study of Literature [Electronic resource] / W. Wolf // Comparative Literature and Culture: Thematic Issue New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice. – Vol. 13, Issue 3. – 2011. – Access mode : http://docs.lib.purdue. edu/clcweb/vol13/iss3/2.

References

1. ***Bezborod'ko O. A.*** Natsíonal'no-verbal'niy faktor muzichnoí tvorchostí : avtoref. dis. … kand. mistetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzichne mistetstvo» / O. A. Bezborod'ko. – Kyiv, 2010. – 16 s.

2. ***Dovzhinets' Í. G.*** Vidtvorennya plenernikh yefektív u fortepíannív muzitsí : avtoref. dis. … kand. mistetstvoznavstva : 17.00.03 «Muzichne mistetstvo» / Í. G. Dovzhinets'. – Odessa, 2006. – 16 s.

3. ***D'yachkova O. A.*** Metafora yak faktor khudozhn'oí aktivností muzichnogo tvoru : avtoref. dis. … kand. mistetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzichne mistetstvo» / O. A. D'yachkova. – Kyiv, 1999. – 16 s.

4. ***Kapíchína O. O.*** Semíotika muziki: genealogíchní vitoki muzichnogo semíozisu / O. O. Kapíchína // Kul'tura í suchasníst': al'manakh. – Kyiv : Míleníum, 2010. – № 1. – S. 19–23.

5. ***Kod'eva O. P.*** Zobrazhal'ne u ponyatío-kategoríal'níy sistemí kul'turologíí : avtoref. dis. … d-ra kul'turologíí : 26.00.01 – «Teoríya i ístoríya kul'turi» / O. P. Kod'eva. – Kyiv, 2009. – 31 s.

6. ***Kozarenko O. V.*** Ukraíns'ka natsíonal'na muzichna mova: ġeneza ta suchasní tendentsíí rozvitku : dis. ... d-ra mistetstvoznavstva : 17.00.03 / O. V. Kozarenko. – Kyiv, 2001. – 373 s.

7. ***Koloney V. O.*** Plastichne u fortepíanno-vikonavs'komu íntonuvanní : avtoref. dis. … kand. mistetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzichne mistetstvo» / V. O. Koloney. – Kyiv, 2004. – 19 s.

8. ***Kristeva Yu.*** Semiotika: issledovaniya po semanalizu / per. s fr. E.A. Orlovoy. – M. : Akadem. proyekt, 2013. – 285 s.

9. ***Kurchanova O. V.*** Yelegíya v muzitsí: dosvíd zhanrovogo modelyuvannya (na materíalí tvorív rosíys'kikh ta ukraíns'kikh kompozitorov XIX–XX st.) : dis. ... kand. mistetstvoznavstva : 17.00.03 / O. V. Kurchanova. – Kharkiv, 2005. – 219 s.

10. ***Pastelyak N. V.*** Poyemníst' v ukraíns'kíy fortepíanníy muzitsí pershoí polovini XX st. yak printsip khudozhn'ogo mislennya : avtoref. dis. … kand. mistetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzichne mistetstvo» / N. V. Pastelyak. – Lviv, 2009. – 20 s.

11. ***Poplavs'ka-Mel'nichenko Yu.V.*** Vzaemodíya verbal'nogo í muzichnogo komponenta v komuníkativnikh protsesakh : avtoref. dis. … kand. mistetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzichne mistetstvo» / Yu. V. Poplavs'ka-Mel'nichenko. – Lviv, 2010. – 13 s.

12. ***Ushchapívs'ka O. M.*** Stanovlennya í rozvitok vídobrazhennya peyzazhností u tvorchostí ukraíns'kikh kompozitorív XX stolíttya : dis. ... kand. mistetstvoznavstva : 17.00.01 / O. M. Ushchapívs'ka. – Kyiv, 2006. – 198 s.

13. ***Arvidson M.*** An Imaginary Musical Road Movie : Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album «Highway Rider» / M. Arvidson // Lund Studies in Arts and Cultural Sciences. – Sweden – Lund : Lund University, Media-Tryck, 2016. – Vol. 10. – 272 p.

14. ***Rajewsky I. O.*** Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality / I. O. Rajewsky // Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques : La revue scientifique. – «Remédier / Remediation». – Université de Montréal, Centre de recherche sur l'intermédialité, 2005. – № 6. – P. 43-64.

15. ***Wolf W.*** (Inter)mediality and the Study of Literature [Elektronnyy resurs] / W. Wolf // Comparative Literature and Culture: Thematic Issue New Perspectives on Material Culture and Intermedial Practice. – Vol. 13, Issue 3. – 2011. – Rezhym dostupu : http://docs.lib.purdue. edu/clcweb/vol13/iss3/2.

INTERMEDIALITY IN MUSICAL ART: THE WAYS OF SEMIOLOGICAL COMPREHENSION

Kravchenko Anastas;ya, Ph.D. in History of Arts, Doctoral Student,
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The article presents the analytical discourse of the intermediality concepts in art criticism with the aim of revealing and affirming the scientific relevance of the projection of the theory of intermediality on the plane of musicological research. The cultural and semiotic specificity of the functioning of the phenomenon of intermediality in musical art is characterized and the methodological advisability of the intermedial approach in the structural, compositional and cultural-hermeneutic analysis of musical artifacts is proved. A number of research problems have been singled out that determine the promising vectors and criteria for analyzing the works of musical art as cultural and aesthetic phenomena in their intermedial dimensions.

Key words: media, the theory of intermediality, intermedial analysis, semiotics of art, intermediality in music.

UDC 78.081:7.01(477)

INTERMEDIALITY IN MUSICAL ART: THE WAYS OF SEMIOLOGICAL COMPREHENSION

Kravchenko Anastas;ya, Ph.D. in History of Arts, Doctoral Student,
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the research is to analyze the concepts of intermediality in art studies with a view to identifying the promising vectors and criteria for the researching the musical pieces as cultural and aesthetic phenomena in their intermedial dimensions.

Research methodology. In this study analytical, historiographic, system-typological, comparative methods are used.

Results. The philosophy-, cultural- and lingvo-centricity of a modern musicological doctrine has a great significance in understanding the genealogical, epistemological, semasiological, communicative, psychological sources of the informational-semiotic paradigm of musical culture and art. However, the intermedial aspects of this paradigm are still not widely actualized in the musical sphere of the scientific knowledge and creativity. Therefore, there is a scientific advisability of projecting the theory of intermediality on the plane of musicological research and solving a number of problems, among which the main ones are: the terminological concretization of the concept of «intermediality» in the categorical system of musicology; the study of the philosophical and aesthetic positions of musical thinking in the semiotic context of the intermedial poetics of creative consciousness; the identification of the vectors of semiotic evolution of music to penetrate into the sphere of intermediality; the creation of a typology of intermedial links in the musical art; determination of the hermeneutic variety of interpretational schemes of musical compositions based on intermediality; the study of the influence of the phenomenon of intermediality on the development of the Ukrainian musical art.

Novelty. The scientific novelty of this research is that for the first time in the Ukrainian musicology the question is raised about the introducing of the concept of intermediality into musicological discourse, and in this connection, a number of research problems defining the promising vectors and criteria for the analyzing musical pieces as cultural and aesthetic phenomena in their intermedial aspects that can have significant heuristic potential is studied.

The practical significance. The results of this study can be used in the further development of the principles of intermedial analysis and the concept of intermediality in the musical art.

Key words: media, the theory of intermediality, intermedial analysis, semiotics of art, intermediality in music.

Надійшла до редакції 1.12.2017 р.

УДК [378.016:81 243](410)

ПОЕТИКО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ СТИХИРИ «ЦАРЮ НЕБЕСНИЙ» БОЛГАРСЬКОГО НАПІВУ

Казнох Ірина Богданівна, аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва, Львівський національний університет ім. І. Франка, м. Львів
irynazvir@gmail.com

Висвітлено з музично-аналітичного погляду особливості стихири на Зіслання Святого Духа «Царю небесний» з Любачівського Ірмологіону 1674 р. Зокрема, відзначено значущість піснеспіву в богословському вимірі почитання свята. Розглянуто характерні риси болгарського напіву в історичному контексті і на прикладі цієї стихири. Проаналізовано музичний матеріал побудови повторних поспівок як музичну форму загалом.

Ключові слова: Ірмологіон, сакральна монодія, болгарський напів, стихира, «Царю небесний», Зіслання Святого Духа.

Постановка проблеми. Сьогодні церковні співці відчувають потребу у розшифровці давніх піснеспівів, оскільки у музичних закладах не навчають специфіку прочитання давньої нотації (кулизмяна та київська квадратна нота), якою кодифіковано великий пласт церковно-музичних нотних текстів гимнографії, а лише здійснюють оглядове ознайомлення з ним. Такий недолік викликає певні труднощі для церковних півчих під час виконання давніх піснеспівів. З огляду на це відбувається скорочення та спрощення богослужінь через незнання власної музичної історії при відтворенні автентичності давніх виконавських співочих традицій.

Останні дослідження та публікації. В історичному контексті певний внесок у розкриття суті болгарського напіву зробив І. Вознесенський [1], здійснивши опис походження болгарського напіву, виявивши особливості композиційної структури та ладової будови духовних піснеспівів. Значну увагу вивченню болгарського напіву у другій пол. XX ст. приділила й відома болгарська дослідниця Є. Тончєва [6], метою наукових розвідок якої є Ірмолої з Манявського монастиря. Вивчаючи музичні аспекти болгарського напіву, вона дійшла висновку, що в піснеспівах простежуються відмінності в системі осмогласся стосовно основних ладових характеристик і ладових структур. Серед інших дослідників цієї культурної практики – Л. Корній [3], яка здійснювала порівняльний аналіз болгарського та українського напівів, жанрового складу піснеспівів і їх мелодики. Завдяки музично-стилістичному аналізу було виявлено дві стильові гілки монодії, зафіксовані в Ірмолоях: 1) традиційна, з опорою на поспівково-формульну структуру й мелодику; 2) новаційна, проявлена в болгарському напіві.

© Казнох І. Б., 2017

Мета статті полягає в аналізі співвідношення поетичного тексту з мелодикою стихири «Царю небесний» болгарського напіву задля усвідомлення й виконання богослужінь, розуміння поетично-композиційної форми піснеспіву виконавцями та слухачами.

Виклад матеріалу дослідження. З прийняттям християнства на українських землях починає активно розвиватися церковне мистецтво; перекладаються богослужбові тексти з грецької мови на церковнослов'янську.

У добу Бароко значний вплив на духовний простір мала нова хвиля поствізантійської культури, зокрема балканських слов'ян, що стилістично і естетично збагатили не лише українську церковну гимнографію, але й художню літературу, малярство тощо. Формується новий лінійний тип запису східнослов'янської гимнографії, що дозволив зробити перехід із кулизмяної (невменної) на нотолінійну нотацію, т. зв. київську квадратну ноту. Всі піснеспіви були укладені у збірник під назвою *Ірмологіон,* що увібрав відібраний репертуар богослужбової практики візантійського обряду.

Одним із найчисельніших напівів, що входить до репертуару українських та білоруських рукописних нотолінійних Ірмологіонів кінця XVI–XVIII ст., є болгарський. Він вирізняється своєю образністю, виразністю, підвищеною емоціональною сферою та досконалою структурою музичних форм. Саме болгарські напіви зумовили розвиток й розквіт національної сакральної музичної творчості в епоху українського Бароко.

Якщо «простий», «київський», «руський», «волинський», «острозький» та інші напіви призначалися для повсякденного і «воскреслого» виконання богослужінь, то болгарський – для празничних із литією. Мелодика болгарського напіву відображає радісний, урочисто-гимнічний характер. Чимало є світло-ліричних напівів, трапляються й сумно-ліричні. Такий мистецький підхід до літургійної практики богослужінь в Україні свідчить про високий естетичний рівень співців.

Цінне надбання для музикознавчої науки, що передбачає вивчення та дослідження церковної гимнографії, зробив Ю. Ясіновський, опублікувавши Каталог «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI-XVIII ст.» [7], де подано детальну інформацію про понад тисячу пам'яток давніх рукописних нотолінійних книг, збережених у бібліотеках, архівах, музеях та монастирях України. Це добре читабельні нотні матеріали, що дозволяють науковцям досліджувати шляхи становлення й розвитку сакрального музичного мистецтва ранньомодерної доби, а також їх формотворчі особливості.

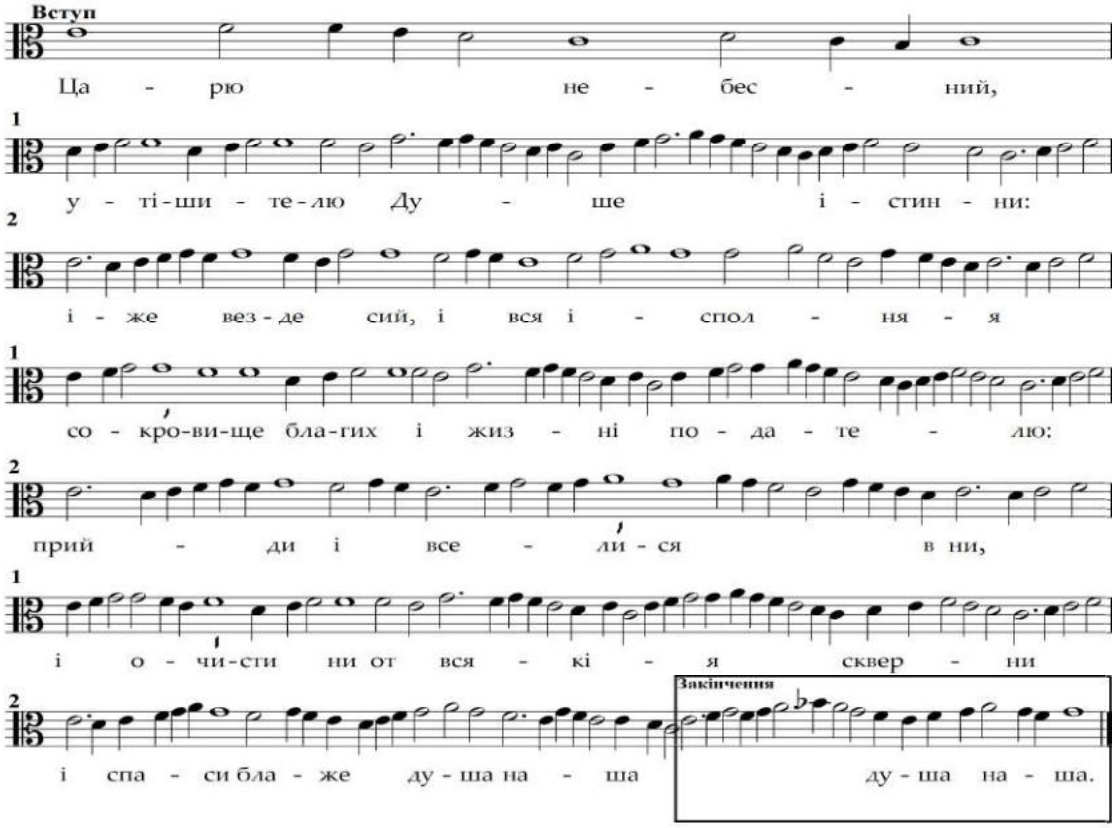
Серед найчисельніших жанрів з атрибуцією «болгарський» (33 найменувань), зафіксованих у Каталозі Ю. Ясіновського, згадується стихира «Царю небесний», що виконується на 50 день після Пасхи. Свято символізує біблійні події *Зіслання Святого Духа на апостолів* або *Свяу Трійцю,* тому апостоли щороку урочисто відзначали день П'ятидесятниці і заповідали згадувати його усім християнам (І Кор. 16,8; Діян. 20,16).

На прикладі стихири «Царю небесний» детальніше ознайомимося з особливостями її поетично-композиційної будови та літургійного змісту.

Ю. Ясіновський. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVIII–XVIII ст.	
стихира «Царю небесний»	№ 9 (арк. 145); № 22 (арк. 145); № 32 (арк. 233); № 51 (арк. 393); № 72 (арк. 577); № 83 (арк. 346); № 87 (арк. 250); № 93 (арк. 289); № 94 (арк. 288); № 100 (арк. 173); № 102 (арк. 287); № 104 (арк. 356); № 151 (арк. 343); № 166 (арк. 297); № 169 (арк. 317); № 171 (арк. 242); № 174 (арк. 372); № 181 (арк. 242); № 186 (арк. 277); № 192 (арк. 333); № 195 (арк. 382); № 246 (арк. 395); № 258 (арк. 342); № 319 (арк. 445); № 385 (арк. 578); № 470 (арк. 401); № 489 (арк. 223); № 612 (арк. 229); № 754 (арк. 197); № 888 (арк. 231); № 892 (арк. 488); № 898 (арк. 243); № 904 (арк. 282).

Стихира «Царю небесний» є однією з найвідоміших молитов до третьої особи Божої (Святого Духа). Вона з'явилася у VIII-IX ст.; авторство її не відоме. Стихира входить до складу молитов так званого «Звичайного початку», і виконується на початку багатьох богослужінь (вечірні, утрені, молебня тощо). Слід зазначити, що молитва співається упродовж року, крім періоду від Пасхи до Вознесіння, натомість замінюється тропарем «Христос Воскрес», і лише у період від Вознесіння до П'ятидесятниці стихира не виконується.

Для аналізу співдії тексту з мелодикою, матеріалом обираємо стихиру «Царю небесний» болгарського напіву з Любачівського Ірмологіона 1674 р, який зберігається у Львівському історичному музеї (Рук. 103) і презентує найпоширеніший традиційний півчий матеріал тогочасної богослужбової практики.

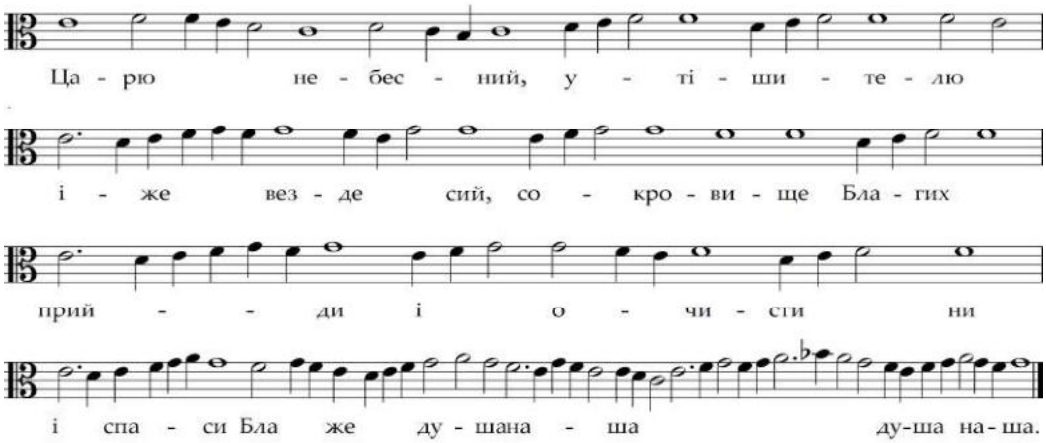


Виписуючи окремо текст стихири, звернімо увагу на принцип поетичної структури піснеспіву укладений у формі колон:

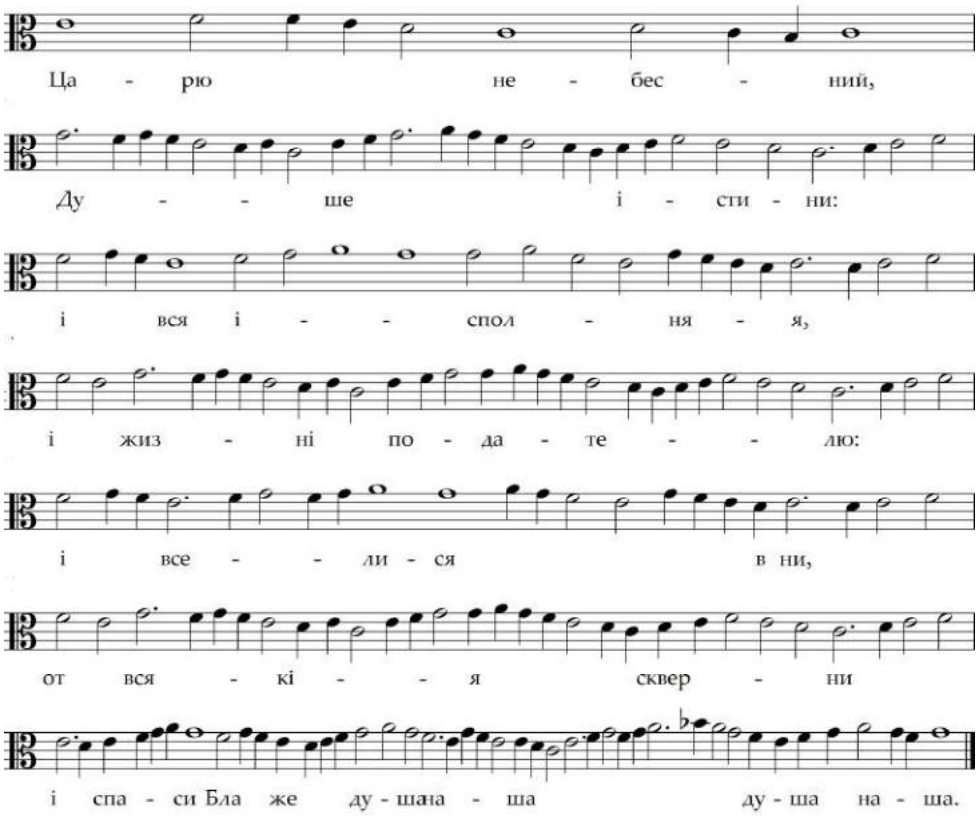
Царю небесний,
утішителю душе істини
іже везде сий, і вся ісполняя
сокровище благих і жизні подателю
прийди і вселися в ни,
і очисти ни от всякія скверни
і спаси Блаже душа наша.

Такий запис тексту допомагає виразно відчитати два вертикальні поетичні колони з вступом та закінченням, пов'язані між собою внутрішнім змістом. В основі кожного з ко́лонів лежить певний вид паралелізму, спрямований на виклад і роз'яснення ідеї, тож кожен ко́лон можна прочитувати та проспівувати окремо.

Перша колона стихири



Друга колона стихири



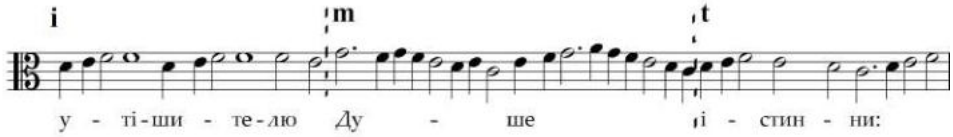
Із наведеного нотного матеріалу бачимо, що прочитання стихири за принципом ко́лон утворює два самостійних піснеспіви, в яких виразно викладений зміст і музика підпорядковується слову.

Початкові слова стихири і закінчення поєднані між собою внутрішнім змістом, що утворюють коротку прохальну молитву *«Царю небесний – спаси Блаже душа наша»*. Така композиційна практика відповідає завданням мистецтва риторики, сформованої ще в античності. За допомогою риторичних прийомів поетики, гимнографія успішно досягала піднесення поетичного тексту, збільшувала виразність сенсу, посилювала емоційний вплив на слухачів, викликала художню напругу – співпереживання події, створювала динаміку образу та посилювала переконання богословського змісту.

При аналізі композиційного тексту і мелодики стихири «Царю небесний» бачимо зазначені драматургійні нюанси ірмолойних піснеспівів і досконалу структуру, сформовану на основі двох інтонаційних поспівок мажорного та мінорного нахилів. У мелодиці стихири переважає мажорний контекст, що виразно оспівується на опорних тонах мажорного тризвуку. Мелодичні звороти стихири утворені оспівування терцовими ланками з чергуванням висхідного та низхідного руху, поданих хвилеподібно. Масштабність і розвиток мелодичного дихання піснеспіву акцентовано використанням мелізматичних розспівів на словах *душе, ісполняя, подателю, прийди, вселися, всякія, наша,* що надає мелодиці урочисто-хвалебного характеру.

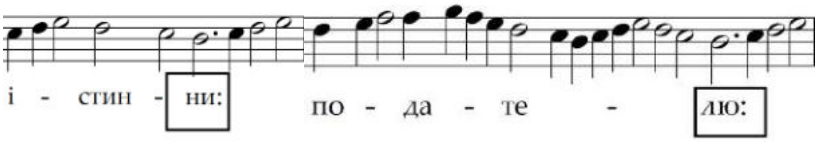
Найважливішу роль у творенні мелосу відіграє початкова поспівка першого речення, що прослідковується впродовж усього твору. Стихира розпочинається вступом, в основі якого лежить звертання, виразно показане у тексті «Царю Небесний»та підтримуване мелодично, оскільки мелодія рухається зверху вниз і початковий склад слова затримується цілою нотою. Середина рядка вирізняється розлогістю і динамічністю на опорних тонах взятих із початкового періоду. Період завершується каденційним зворотом, що є зв'язуючою ланкою з наступним речення.

Л. Корній, досліджуючи специфіку болгарського співу, зазначає: «У мелодиці музичного рядка виділяються три фази мелодичного руху піснеспіву: i (початок initium): m (movere-рухати): t (terminus – закінчення» [2; 10]. Отож, простежимо три фази мелодичного руху на прикладі першої поспівки стихири.



Основну композиційну структуру піснеспіву творить музична форма, наближена до наскрізної імітації, побудована з двох контрасних поспівок мажорного і мінорного спрямування. Наскрізну імітацію вибудовують серединні і заключні каденції, побудовані за принципом постійного продовження. Якщо поглянути візуально на піснеспів, простежуємо однакову вертикальну лінію закінчень кожного внутрішнього рядка, що вимальовує наскрізну картину.

В ірмолойній практиці для вираження та підкреслення важливого слова чи фрази у піснеспівах вживали *знаки якості,* які слугували для особливого виконання. Тому у стихирі після фрази *душе істини* і *життя подателю* використано знак «:», який означає коротку перерву у співі для взяття дихання. Такі знаки у піснеспіві застосовували для того, щоб надати можливість виконавцям обдумати заспіване слово. Тож не випадково у піснеспіві виділено фрази *душе істинита життя подателю,* адже сам Христос є правдою і життям вічним.



Вагоме значення стихири проголошують слова, в тексті виділені наголосом, а в музичному матеріалі розширені цілими нотами, що розкривають сенс присутності Святого Духа в житті людини: *сокровище тим* же словом названо Ісуса, який є добром, *вселися* – прохання перебувати у Бозі, і *очисти,* – прагнення осягнути вічного життя.

Висновки. Поетичний текст стихири виразно проголошує значущість богословського змісту піснеспіву, що увиразнюється завдяки досконалій музично-поетичні формі твору і свідчать про високу майстерність його творця. Тож**,** завдяки детальним студіям півчого репертуару гимнографії, сучасні виконавці церковної музики можуть тонко відчути поетичний мелос давньої церковної традиції, збережений нашими предками в нотолінійних Ірмолоях, що є не лише надзвичайно цінним культурним надбанням, але й тисячолітнім благодатним подихом християнства.

Список використаної літератури

1. ***Вознесенский И.*** О пении в православных церквах греческого Востока с древнейших до новых времен: с приложением византийского церковного осмогласия / И. Вознесенский. – Кострома : Губ. изд., 1895. – 134 с.

2. ***Корній Л.*** Болгарський наспів з рукописних нотолінійних Ірмолоїв України / Л. Корній, Л. Дубровіна. – Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1998. – 320 с.

3. ***Корній Л.*** Українсько-болгарські музичні зв'язки XVI-XVII ст. у галузі церковної монодії / Л. Корній // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2001. – Вип. 15. – С. 52–57.

4. ***Корній Л.*** Проблеми стильових нашарувань в українській музиці кінця XVI-XVII ст. (окремі спостереження**)** / Л. Корній // Зап. наук. т-ва ім. Тараса Шевченка : пр. Музикознавчої комісії. – Львів, 2008. – Т. CCLVIII. – С. 44–49.

5. ***Путятицька О.*** Історіографія дослідження болгарського наспіву / О. Путятицька // Мистецтвознавчі зап. : зб. ст. – Київ : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2012. – Вип. 22. – С. 69–77.

6. ***Тончева Е.*** Скитски «болгарський розпев» / Е. Тончева // Българско музикование. – София : Българска Академия на науките, 1982. – Год. 6, кн. 1. – С. 38–60.

7. ***Ясиновський Ю.*** Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої XVI-XVIII ст. / Ю. Ясиновський. – Львів : Місіонер, 1996. – 622 с.

References

1. ***Voznesenskyi I.*** O penii v pravoslavnyh tserkvah hrecheskoho Vostoka s drevneishyh do novyh vremen: s prylozhenyem vyzantiiskoho tserkovnoho osmohlasiia. – Kostroma : Hub. izd., 1895. – 134 s.

2. ***Kornii L.*** Bolharskyi naspiv z rukopysnyh notoliniinyh Irmoloiv Ukrainy / L. Kornii, L. Dubrovina. – Kyiv : Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho, 1998. – 320 s.

3. ***Kornii L.*** Ukrainsko-bolharski muzychni zviazky XVI-XVII st. u haluzi tserkovnoi monodii / L. Kornii // Nauk. visn. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. – Kyiv, 2001. – Vyp. 15. – S. 52–57.

4. ***Kornii L.*** Problemy styl'ovykh nasharuvan v ukrainskii muzytsi kintsia XVI–XVII st. (okremi sposterezhennia) / L. Kornii // Zap. nauk. t-va im. Tarasa Shevchenka : pr. Muzykoznavchoi komisii. – Lviv, 2008. – T. CCLVIII. – S. 44–49.

5. ***Putiatytska O.*** Istoriohrafiia doslidzhennia bolharskoho naspivu / O. Putiatytska // Mystetstvoznavchi zap. : zb. st. – Kyiv : Nats. akad. kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2012. – Vyp. 22. – S. 69–77.

6. ***Toncheva E.*** Skytsky «bolharskyi pospev» / E. Toncheva // Bilharsko myzykovanye. – Sofyia : Bilharska Akademyia na naukyte, 1982. – Hod. 6, kn. 1. – S. 38–60.

7. ***Yasynovskyi Y.*** Ukrainski ta biloruski notoliniini Irmoloi XVI-XVIII st. – Lviv : Misioner, 1996. – 622 s.

THE POETRY-COMPOSITION PECULIARITIES OF THE STICHERA «OUR HEAVENLY LORD» OF THE BULGARIAN CHANT

Kaznokh Iryna, Graduate Student, the Department of Musicology and Choir Art,
I. Franko Lviv National University, Lviv

The articles reveals the peculiarities of the stichera for the Holy Spirit Descension from the Lyubachivskyi Irmologion (1674) from a musical-analytical point of view. Notably, it underlines the importance of the canto chanting in the theologian dimension of the holiday celebration. The article overviews the characteristic features of the Bulgarian chanting in the historical context as given in this stichera. The musical material analyses the composition of the repetitive chants as a musical form in the whole.

Key words: Irmologion, sacral monody, Bulgarian chant, stichera, «Our Heavenly Lord», Holy Spirit Descension.

UDC [378.016:81 243](410)

THE POETRY-COMPOSITION PECULIARITIES OF THE STICHERA «OUR HEAVENLY LORD» OF THE BULGARIAN CHANT

Kaznokh Iryna, Graduate Student, the Department of Musicology and Choir Art,
I. Franko Lviv National University, Lviv

The aim of this paper is to analyze in detail the unity of the text and melodies of the stichera «Our Heavenly Lord» of the Bulgarian chanting.

Research methodology. Seven major publications on the subject and the manuscript from Lyubachivskyi Irmologion (1674) have been reviewed.

Results. The articles reveals the peculiarities of the stichera for the Holy Spirit Descension from a musical-analytical point of view. Notably, it underlines the importance of the canto chanting in the theologian dimension of the holiday celebration. The stichera is one of the most famous prayers of an known origin to the Holy Spirit which appeared in the VIII-IX century. It is included into the prayers of the so-called «Ordinary beginning» and it starts some church services (morning, evening etc.).

The article overviews the characteristic features of the Bulgarian chanting in the historical context as given in this stichera. In the epoch of the Ukrainian Barocco a new wave of the post-Byzantine culture had an enormous influence, especially of the Balcanian Slavs who filled both stylistically and aesthetically the Ukrainian church hymnography. One of the most numerous chants in the Irmologies is the Bulgarian which is saturated with its image distibction, elevated the emotional sphere and perfect structure of the musical forms.

The musical material analyses the composition of the repetitive chants as a musical form in the whole. The analytical observation over chanting canton «Our Heavenly Lord» reveals the important features of its melodic-rthythmical compositional structure and musical stylistics which were established in the Medieval age.

Novelty. This paper attempts to present a sacred monodist to many church singers.

The practical significance. Ukrainian singers and educators may find the information contained in this article useful and can apply it in practice.

Key words: Irmologion, sacral monody, Bulgarian chant, stichera, «Our Heavenly Lord», Holy Spirit Descension.

Надійшла до редакції 22.11.2017 р.

УДК 787.61

ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ: ИНТЕНЦИОНАЛЬНО-ДИСКУРСИВНЫЙ ПОДХОД

Иванников Тимур Павлович, кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории музыкального исполнительства,
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, г. Киев
premierre.ivannikov@gmail.com

Рассмотрены категории интенции и дискурса с позиций философии, психологии, социологии, культурологии, лингвистики, искусствоведения. Разработан интенционально-дискурсивный подход как эффективный механизм исследования феноменов современного гитарного искусства. Аналитический путь нацелен на познание смысла, содержательных слоёв изучаемых явлений, процессов и продуктов творчества. Систематизированы феноменологические процедуры, актуальные для исследования гитарной музыки: дескрипция, идеация, таргетирование, редукция, конституирование, герменевтическое толкование. Исходя из

© Иванников Т. П., 2017

предложенного подхода, выстроен маршрут изучения одного из центральных гитарных сочинений XX века – «Ноктюрнала» Б. Бриттена.

Ключевые слова: гитарная музыка, феноменология, интенция, дискурс, интенционально-дискурсивный подход.

*Актуальность темы***.** В амплитуде аналитических задач изучения современного гитарного искусства, его эстетики, поэтики, специфики исполнительства и восприятия наиболее продуктивной видится возможность посмотреть на крупные, панорамные музыкальные явления и отдельно извлекаемые произведения сквозь призму феноменологических подходов исследования для получения комплексных представлений.

Аналитические стратегии апробации различных феноменологических процедур вариативны. Их комплексные сочетания позволят изучить вопросы, связанные с динамикой формирования моделей коллективного сознания и модусов индивидуального восприятия гитарной музыки с учетом специфики слушательской аудитории, музыкальных вкусов, исполнительской интуиции, степени близости воспроизведения музыки к вложенным в нее эмоциям, смыслам, художественным образам, национальным колоритам. Важны факторы целостности поставленных задач и возможности их решения путем интеграции с гуманитарными концептами знаний.

Современное гитарное искусство является новым перспективным объектом феноменологического исследования. Предметное поле выглядит ёмко и простирается масштабно, захватывая несколько сегментов научного поиска – от психологии восприятия гитарного звука, его новых тембровых модификаций, до музыкально-эстетических плоскостей, пересекающихся в гитарном искусстве со сходными явлениями и творческими процессами в разных слоях культуры. Идеи феноменологии творчества фактически могут служить универсальными смыслообразующими «струнами» исследования современного гитарного искусства, генераторами концепционных взглядов и частных аналитических наблюдений над любой деталью общей картины.

Целью статьи является формирование интенционально-дискурсивного подхода как эффективного механизма изучения феноменов современного гитарного искусства.

В представленном исследовании учтены научные идеи и публикации, освещающие теоретическую и методологическую проблематику категорий интенциональности и дискурса в зонах междисциплинарных знаний: философии (В. Бабушкин [1], П. Гайденко [5], К. Свасьян [17], Р. Шмитт [26]); психологии (В. Янчук [25]); социологии (М. Йоргенсен [11]); лингвистике (Н. Клушина [13]); архитектуре (В. Власов [4]); культурологии (А. Опанасюк [15]); искусствознании (И. Валуйцева [3]); музыковедении (Б. Сюта [21], А. Черемисин [23]).

Изложение основного материала. В преддверии любых аналитических стартов необходимо учитывать интегральную фундаментальную составляющую феноменологии и заранее исключить изначальную отстраненность позиции стороннего наблюдателя. Феноменологический анализ подчеркивает погруженность музыки как изучаемого предмета в чувственный мир, психологическую атмосферу, коммуникативную среду обитания и тем самым выводит антропологизм познания, связанный с индивидуальными человеческими поисками и целями, в разряд заглавной позиции. Она с самого начала не гарантирует свободу от субъективности взглядов, оценок, суждений, наоборот, с огромной долей вероятности их предусматривает. Коррекция возможна путем привлечения формально-логических (структурных, функциональных, системных) методов в качестве дополнительных, эффективных и детально разработанных, моделирующих архитектонику музыкальных процессов.

Аналитический путь нацелен на познание смысла, содержательных слоёв изучаемого феномена и непременно захватывает в поле внимания психологические и рефлексивные реакции сознания на объект. Феномены по сути являются образами и смыслами тех явлений, которые выделяются в сознании благодаря своим особенным свойствам. *Особенность,* как главное условие феноменологизации явления или процесса, в данном случае предстает в двух аспектах:

1) как первичное свойство явления (необычность, неизученность), проявленное в результате постоянной направленности сознания, мгновенно сканирующего и идентифицирующего окружающую среду; рефлексия здесь выступает как процесс мыслительной реакции на помещенное восприятием в сознание явление с непроявленными или неизвестными, не идентифицированными свойствами;

2) как результат поиска новых свойств, усмотрения (вскрытия) новых смыслов в процессах, понятиях, явлениях.

В процессе феноменологического анализа гитарной музыки предлагаем опираться на *интенционально-дискурсивный подход.* Для прояснения сути обратимся к научному толкованию понятий – *интенция* (интенциональность) и *дискурс* (дискурсивность, дискурсность).

Из фундаментального тезиса феноменологии об *интенциональности*[1] (векторности) *сознания*, его направленности вовне и одновременно внутрь человека, попробуем извлечь категорию *интенция.* На метафорическом уровне смысл слова «интенция» согласуется с этимологией лат. «*intention*» – направленность, замысел, цель, стремление, намерение, побуждение, предрасположенность, мотивация, тенденция. Используется в широком спектре словосочетаний: интенция интеллекта, интенция научного познания, интенция как смысловая доминанта, интенция идеологии, интенция души, молитвенная интенция, интенция духовной жизни, творческая интенция, авторская интенция, речевая интенция, смысловая интенция, текстовая интенция, дискурсивная интенция, парадоксальная интенция, политическая интенция, форма как интенция, коммуникативная интенция, когнитивная интенция, интенциональная коммуникация, интенциональная структура (сознания), интенциональные поля, интенциональный фон, интенциональный метод, интенциональный анализ (текстов), интенциональный стиль, интенциональная рефлексия культуры и искусства, интенциональная культурная парадигма.

Интенция как научная категория междисциплинарного гуманитарного цикла содержательно очерчена в зависимости от специфики областей знания: в философии, психологии, медицине (психиатрии, неврологии), социологии, правоведении, лингвистике, культурологии и искусствознании.

Выделим ряд смысловых контуров термина, потенциально перспективных для исследования музыки:

- *философский термин интенция* употребляется для базовой характеристики структуры сознания и означает направленность сознания на *содержание* предмета (образа); применяется в узком и широком значении [10; 495]: как направленность на *цель*, целеполагающее деяние, мотивацию активности человека (интеллектуальной или психической), его разума, воли и чувств; как направленность сознания на *предмет* (образ), захваченный в поле внимания и тем самым включающий познавательные процессы, а также эмоционально-психологические реакции;
- *психологический термин интенция* характеризует основное свойство психических феноменов – предрасположенность сознания к чему-либо; дифференцирован ряд психологических уровней проявления интенций: *подсознательный уровень* фиксирует первичную интенцию чувственного восприятия образа как акт безотчетного психологического переживания; *сознательный уровень* наслаивает интенции интеллектуального осмысления, разумного постижения образа в процессе рефлексии, ощущается как познавательная потребность (цель, установка); *сверхсознательный уровень* формирует всеобщий, универсальный слой интенций душевного постижения смысла – «интенции души» (согласно немецкой гештальт-психологии);
- *социологический термин интенция* означает осознанное намерение, целевой замысел действия, «нацеленность человеческой деятельности в условиях рационального выбора социально организованного поведения окружающих» [24];
- *лингвистический термин интенция* подразумевает коммуникативное намерение говорящего и предполагаемое смысловое ядро сообщения; термин применяется в качестве базовой категории современного языкознания; в теории речевых актов принято структурное разграничение уровней проявления интенции: *формирующий уровень* генерирует замысел, сжатый смысл высказывания; *реализующий уровень* разделяет общий замысел на ведущую, дополнительную, сопутствующую и локальную смысловую интенцию; *интонационно-речевой уровень* воплощает смысл сообщения интонационно, посредством артикуляции;
- *культурологический термин интенция* занимает центральные позиции в теории интенционализма культуры и является основой для производных понятий; в культурологии существует разделение интенций по вектору движения: *проективные* интенции направляют в будущее, дают явлению новый виток развития и ведут к интенсивному усилению его качеств; *репликативные* интенции нацелены на прошлое, генерируют поворот, обратное движение к известному, полновесно выраженному явлению, характеризуют ситуацию его ослабевания, завершающую стадию, состояние экстенсивного продления и угасания; на основе категории интенции выводится понятие *интенционального стиля* как художественного феномена [14];
- *искусствоведческий термин интенция* имеет локальное значение, он не обладает устойчивыми позициями в понятийном аппарате; выявляется ситуативно в феноменологических направлениях исследования; используется для толкования архитектурной *формы как интенции* художественного творчества и зрительного восприятия [4]; в теории архитектуры существует теоретическая дифференциация слоёв проявления интенции: *интуитивный слой* или *неосознанный фон интенциональности* опирается на глубинные архетипы бессознательного, припоминание визуальных фигур, лежащих в основе форм сооружений; *первичный слой художественных интенций*

или *естественное содержание* мотивируется предназначением сооружения; *вторичный слой художественных интенций* или *условное содержание* формирует образы, сюжеты, аллегории; *трансцендентный* или *символический слой художественных интенций* содержит внутреннее значение, символику смыслов; *сознательный слой эмоциональных интенций* заключает переживание архитектурного пространства, его внутреннего спокойствия и напряжения в сознании зрителя [4]; *духовный слой интенций* – вчувствование, одухотворение, одушевление объекта восприятия; разделение слоёв условно, их существование полифонично.

Следует отдельно упомянуть о фактах апробации *интенционального метода* анализа текстов в современной лингвистике, опираясь на публикации последних лет. Метод рассматривается как интегральный лингвистический с сопутствующим категориальным аппаратом: *интенция, интенциональность, коммуникативные стратегии и тактики, адресант, адресат.* Метод актуализирован на фоне смещения и последующего сосуществования двух научных парадигм на рубеже тысячелетий: структурной и антропоцентрической. Автор разработки интенционального метода анализа публицистического текста, филолог Н. Клушина изучает механизмы речевого воздействия на сознание [13]. Они в самом общем виде сводятся к трем, наиболее эффективным. *Когнитивный* метод направлен на получение базовых знаний (когницию) в процессе восприятия речи и ее понимания (интерпретации). К*оммуникативный* метод рассматривает вербальный диалог адресанта и адресата. *Прагматический* метод применяется для изучения речевых цепочек, интенциональных звеньев (речевых актов), типов их организации, психологических и целевых устремлений говорящего и слушающего. Интенцией схватывается не языковой элемент или фрагмент речи, а речевая целостность. В чем заключается специфика метода?

Интеграционный посыл исходит из первичного тезиса о том, что «само понимание *интенции* включает в себя когнитивную, психологическую, коммуникативную и прагматическую составляющую» [13]. Целостный текст интенционален, так как отражает *авторскую* интенцию, содержательно ёмкую и завершенную в смысловом отношении, информативную, логически связную, созвучную другим текстам и согласованную с предварительными фоновыми знаниями, а также нацеленную на диалогичность восприятия и рассчитанную на понимание адресатом. *Глобальная* текстовая интенция формирует дискурс, основное русло суждений, сообщений, размышлений. *Дискурсная* интенция, в свою очередь, членит поток текстовой информации на типы и частные форматы дискурсов, зависящих от специфики или суммарной сочетаемости интенций: убеждения, сообщения, развлечения, нравственного или религиозного поучения, научного познания.

Интенция двукомпонентна. Она сочетает в себе сразу два направления. Первое – *когнитивное*, познавательное, устремленное из сознания человека вовне, в окружающий мир с намерением его осмыслить, присвоить знания о нем, найти и понять свое место, сформировать внутри себя персональное личностное пространство. Это называется *когнитивной интенцией*. Данная устремленность не располагает к общению, но выражает непрерывный поиск как основу работы разума. Второе направление – *коммуникативное*, целевое устремление к общению, посредством которого достигается определенный результат. Соответственно это называется *коммуникативной интенцией.* Так складываются неразрывные части единой *авторской интенции*, одна из которых обязательна, другая факультативна.

Приведем краткое резюме автора описанного выше интенционального метода: «Категориальный аппарат данного метода интегрирует философские, психологические, коммуникативные и другие аспекты современного научного знания, помогающие описать креативность <…> творческой деятельности, во многом поддающейся изучению через понимание / интерпретацию интенции автора и интенциональности его творческого сознания» [13].

Итак, в гуманитарных науках смысловое наполнение слова «интенция» колеблется движением от метафоры к термину. Неизменным остается его этимологический посыл, раскрывающийся в каждой сфере по-своему. Имеет ли это отношение к музыке?

Сошлемся на *интенционально-аналитический метод*, предложенный для изучения бытийной природы культурно-художественных явлений, их стилевой определенности, исторической динамики, выявления смысловых составляющих *интенционального стиля* как некой культурной парадигмы современного музыкального искусства. Метод разработан А. Опанасюком на основе феноменологической философии и психологии, культурологических и музыковедческих дискурсов; апробирован на произведениях В. Сильвестрова и А. Щетинского. Механизм аналитических процедур основывается на принципах интенционализма, которые автор считает базовыми:

• *принцип экстенсии* подразумевает расширение явления, его переход из области интенсивного, активного, динамичного эволюционирования в фазу экстенсивного, пассивного, созерцательного осмысления;

• *принцип интро-ретро-спекции и компиляции* предполагает сканирование явлений прошлого, их заимствование и (или) трансформацию;

• *принцип периферийности* призван актуализировать обобщающие образно-смысловые интенции давно сформированных явлений, репрезентированные в новом рассредоточенном смысловом поле;

• *принцип феноменологизма* подразумевает использование приемов феноменологической редукции в исследовании и познании явлений;

• *принцип индетерминизма* предполагает высвобождение явления от причинно-следственных связей, отрицание «положений и установок, сформированных культурой и общественной практикой предыдущих столетий и тысячелетий» [15; 222];

• *принцип абдукции* обозначает деструктивное отклонение от естественного пути развития, нормы; выведение явления из привычной смысловой канвы; искажение общепринятых культурно-художественных форм;

• *принцип прогностики* актуализирует футуристические интенции, не связанные с предшествующими явлениями[2].

В итоге феномен интенциональности развертывается автором метода на всё пространство культуры, из которого вычленены искусствоведческие, культурологические и философские его аспекты.

Итак, генерирующим источником музыкальных феноменов является творческая интенция, смыслообразующая энергия произведения. *Интенция как действенная направленность сознания – проводник любого творческого процесса.* Она обладает внутренним векторным динамизмом и мощным вариативным потенциалом, открывает горизонты возможностей звукового воплощения, текстовой фиксации, исполнительских расшифровок и слушательских толкований.

Музыкальное сочинение со временем формирует вокруг себя особое, подвижное интенциональное поле, мощность и сила которого влияет на судьбу произведения и зависит от многих факторов: ценностно-эстетических, психоэмоциональных, содержательных, духовных, коммуникативных, языковых. В их числе для современной гитарной музыки, казалось бы, достигшей немыслимых ранее пиков популярности, сущностно важным является фактор *когнитивный*. Особенно когда исполнитель, а вслед за ним и слушатель сталкиваются с довольно сложной для восприятия языковой ситуацией, требующей предварительной сверки с первичным замыслом или хотя бы с примерным маршрутом *авторской интенции*. Для восполнения таких базовых потребностей современные концертирующие гитаристы часто перемежают своё выступление пояснениями о смысле звучащей далее музыки, причем не обязательно о личном, персональном его понимании (это переживание привносится вторичным слоем в момент игры и дальше расслаивается тысячами оттенков в сознании слушателей), а о содержании изначальном – *исходном когнитивном императиве.* Ценностью обладает не столько фоновая информация из области жизнеописания композитора, сколько предуведомление о заложенных в звучащем далее сочинении музыкальных смыслах. Это располагает музыканта к лаконичным и глубоким обобщениям на основе многоаспектного анализа музыкальной ткани произведения, взятой «крупным планом», «покадровой работы» с нею, выстраивания архитектоники и обозрения всей амплитуды контекстных связей. И вот тут кроется немало сложностей.

Для современных исполнителей академическое гитарное искусство предстает как совокупность феноменов, недостаточно изученных или находящихся в интенционально привлекательном статусе *terra incognito*. Далеко не многие из самых репертуарных современных гитарных опусов имеют «должное исследовательское сопровождение», изучены глубоко и основательно. Чаще всего дело ограничивается выборочной аналитикой, усмотрением деталей. Однако для достижения многослойного представления о музыке надо непрерывно варьировать локацию исследования: сдвигать вектор, смещать радиус, менять масштаб. Тут важен не путь к целостности, всеохватности анализа, грани которого плавно ускользают за каждый новый открывшийся горизонт, а режим максимальной *гибкости*, избирательности колеи аналитического процесса, совокупно дающего выходы к многомерной, хотя и (не будем обольщаться) далеко не полной картине представлений о смыслах произведения. Так работает феноменологическая установка.

Феноменологическая установка концентрирует внимание на *сущностных свойствах феномена* и на *деятельности сознания* в процессе их усмотрения[3]. Поиск смыслов (эйдосов) происходит в неразрывной связи психологических импульсов (актов) восприятия музыки и сознательного умосозерцания, анализа музыкальной ткани. Их размежевание, принятое в научных процедурах феноменологии, носит условный характер. Формирование и кристаллизация суждений, понятий, поиск смыслов является зачастую длительной, пошаговой, а иногда и молниеносной работой интеллекта.

Феноменологическая канва исследовательского процесса нацелена на поиск и усмотрение смыслообразующих интенций. Это важная, но не единственная сторона *интенционально-*

дискурсивного подхода. Вторая его составляющая опирается на понятие *дискурса*. Этимологически понятие дискурс связано с языком, словом, речью, текстом, рассуждением [8]. Используется в философии, лингвистике, психологии, социологии, культурологии, семиотике и других социальных и гуманитарных науках:

- *философский термин дискурс* означает процесс последовательного выстраивания суждений и понятий на основе систематизации чувственного опыта [8]; подразумевает особую ментальность, которая выражена «в тексте, обладающем связностью и целостностью и погруженном в жизнь, в социокультурный, социально-психологический и другие контексты» [6; 670];
- *лингвистический термин дискурс* соотносится с последовательностью взаимосвязанных речевых актов, образует «сверхфразовое, устойчивое единство, порождающее высказывания и производство текста» [18; 192]; соотносится со «сложным высказыванием, состоящим из нескольких фраз, <…> обладает свойством целостности, имеет внутреннюю организацию, форму, к нему применимы понятия вида, жанра и стиля» [18; 191];
- *психологический термин дискурс* отождествляется с механизмом «конструирования форм человеческого переживания действительности» [25; 7], определяющим контуры социального бытия и учитывающим психофизиологические особенности субъектов коммуникации (эмоциональный фон, познавательную активность, личность, самость, пол, здоровье) [25; 48];
- *социологический термин дискурс* понимается как коммуникативное явление – «речь, наделенная социокультурным измерением, или язык, преобразованный говорящим субъектом и включенный в конкретный социокультурный контекст» [18; 192]; как «живой социальный акт дискуссии, или коммуникации» [12; 12];
- *культурологический термин дискурс* связан с историческими социокультурными традициями и сферами бытования языков и текстов; дискурс трактуется как «вербально артикулированная форма объективации содержания человеческого сознания, регулируемая доминирующим в той или иной социокультурной традиции типом рациональности» [8]; принято деление на дискурсы научные, религиозные, художественные, античные, средневековые, ренессансные и другие;
- *искусствоведческий термин дискурс* означает процесс расшифровки, перевода в вербальную форму произведений искусства посредством специальной терминологии [3]; текст, который «обеспечивает посредничество автора произведения с реципиентом (зрителем/слушателем)» [3; 105];
- *музыковедческий термин дискурс* соотносится с механизмом художественной (музыкальной) репрезентации мира, зафиксированной в произведениях искусства и способах их воплощения согласно избранным канонам (правилам) [21; 36]; понимается как «сложное коммуникативное явление, не только включающее акты создания, исполнения и восприятия музыкального текста, но и отражающее зависимость музыкально-речевого произведения от социального, культурного и психологического контекста» [23; 8]; различаются естественный, квазиестественный, искусственный и комбинированный способы реализации музыкального дискурса как коммуникативной цепочки композитор-исполнитель-слушатель [23].

Проникновение дискурса во все сферы коммуникативно-речевой деятельности человека обусловило внедрение в современную аналитику новых специфических гибких механизмов дискурс-анализа. Не углубляясь в их лингвистическую, социологическую, культурологическую составляющую, рассмотрим опыт включения дискурс-анализа в музыковедческую практику.

Методология подходов дискурс-анализа в отечественном музыкознании разрабатывается Б. Сютой в ряде исследований. Автор опирается на понимание дискурса как «одного из типов коммуникативной умственно-речевой деятельности» [21; 36], интерактивного явления, подразумевающего последовательность высказываний в устной, письменной или смешанной форме. Понятие дискурса в музыке «охватывает как тексты зафиксированные (чаще всего – графически), так и воспроизведение (исполнение) конкретных высказываний» [22; 61]. Соответственно дискурс-анализ включает в себя анализ музыкальных произведений с учетом различных коммуникативных аспектов музыкально-творческих процессов, музыкального исполнительства, музыкальной психологии и социологии. Причем акцент смещается с усмотрения структуры музыкальной речи на механизмы ее функционирования (воспроизведения, интерпретации, восприятия и прочих). По словам Б. Сюты, «дискурс дает возможность успешно и результативно объединять аналитические исследования текста (языка, фактуры, формы, композиции), исполнения и восприятия (художественной целостности, драматургии, временной организации) музыкальных произведений» [22; 64].

В интенционально-дискурсивном подходе сочетаются: *направленность сознания + русла суждений*. Первичным является напряженное, устремленное целеполагание, то есть осознание того,

что мы хотим изучить, охватить, осмыслить. Понимание «интенционального» включает в себя две важные составляющие – *интенциональность как принцип* и *интенция как данность:*

- *интенциональность как принцип* подразумевает постоянную направленность сознания вовне (на внешне воспринимаемые грани изучаемого феномена) и внутрь мыслительных процессов (обнаружение, выстраивание, конституирование смысловых связей, представлений о феномене), а также «координирует и синтезирует самые многообразные акты сознания, лежащие в основе конституирования предметов» [1; 27];
- *интенция как данность* проявляет творческо-исследовательское ядро феномена, его заряд (импульс).

Если интенция извлекается путем интуитивного интеллектуального созерцания (идеации), она будет проявлять смысловую рамку для дискурса – специфического языкового и понятийного русла суждений, колеи аналитических пошаговых последовательных процедур. И наоборот, помещаясь в рамки заданного исследовательского дискурса, возможна генерация определенных (новых), ограниченных им интенций, влекущих за собой возможное переформатирование дискурса. По сути, дискурсивность выступает эффективной процедурой подбора оптимальных аналитических методов исследования.

Интенционально-дискурсивный подход *избирательно* многомерен. Интенция может быть *генеральной* (единичной, главенствующей) – задающей направление и формирующей дискурс как основное русло суждений. При этом *локальные* интенции обнаруживаются в качестве производных в контексте уже обозначенного дискурса. В свою очередь, на более детальном уровне осмысления новые форматы дискурсов также обусловливаются узлами отдельных специфических интенций. Отсюда, еще одна *важная характеристика дискурсивности – наличие фактора гибкости, изменчивости установок исследования, которые потенциально открывают множество путей к извлечению смыслов.*

Напомним, что *аналитические стратегии феноменологии*, как и любые другие стратегии, призваны отвечать на вопросы «куда?» и «зачем?». *Аналитические тактики* – на вопрос «как?». При интенционально-дискурсивном подходе стратегия, как наиболее обобщенный план достижения аналитических целей, в сфере феноменологии наделяется принципиальной гибкостью: потенцией к многократной смене ракурса, масштаба, смысловых рамок исследования. В сознании композитора, исполнителя и слушателя, нацеленном на восприятие одного и того же произведения, непроизвольно устанавливаются отличные друг от друга «смысловые рамки» [2; 35]. Чем крупнее, больше масштаб смысловой рамки, тем глубже понимание, ярче трансляция, восприятие произведения. Самый полный смысловой объем, разумеется, вмещает авторская (композиторская) интенция. Она служит доминирующей, определяющей, но не всегда идентичной исполнительской интенции. Исполнительская интенция, в свою очередь, очерчивается собственными рамками понимания, осознания, воплощения авторской интенции и отличается избирательной артикулированностью извлеченных смыслов. Последние зачастую занимают центральное место в слушательской интенции, но ею отнюдь не ограничиваются. Следует учитывать, что уровень одаренности, таланта и художественной интуиции любого из перечисленных субъектов коммуникации может изменять соотношение заложенных, продуцируемых и улавливаемых смыслов. Проявление ярко доминирующих, а иногда и глубоко спрятанных смысловых связей в музыкальном тексте, исполнительском прочтении или слушательском акте восприятия наделяет музыковедческое исследование способностью выводить смысловую рамку за пределы самого феномена, соотносить его с каскадом других сочинений, авторов, исполнителей, эпох и стилей, тем самым раздвигая его *смысловой (интенциональный) горизонт*.

Что подразумевается под интенциональным горизонтом? Метафора *горизонта* ассоциируется с «краем перцептуального поля» [1; 63]. Подвижность его контуров регулируется сознанием, интенциональными действиями [26; 138]. В феноменологии горизонт выступает вместилищем всех возможных смыслов и смысловых связей, соотносимых с феноменом, являясь стартовой платформой для последующего их извлечения сознанием. При этом внутренний горизонт обеспечивает потенциальное множество непроявленных сторон, ликов феномена, в то время как внешний горизонт позиционирует его в качестве частного элемента более масштабных смысловых конструкций [4; 79].

Стратегии могут корректироваться, смещаться, сужаться и расширяться в зависимости от выбора аналитической позиции – исполнительской, слушательской или исследовательской (музыковедческой), которая обладает собственным горизонтом изучаемого феномена (произведения, звучащей музыки). Соответственно, изменяя аналитическую позицию, мы изменяем и смысловой горизонт исследовательского процесса. В. Бабушкин отмечает, что «внимательный социально-психологический и культурно-исторический анализ может показать, что <…> в зависимости от конкретно-исторических условий смысловой горизонт интенциональных действий может меняться существенно, а иногда и принципиально» [1; 64]. В конечном счете, сдвиг смыслового горизонта в

ходе исследования будет приводить к *уточнению, установке или переустановке смысловой рамки как феноменологической стратегии* и наоборот. Необходимо подчеркнуть, что, несмотря на терминологическую схожесть, «смысловой горизонт» и «смысловая рамка» выступают скорее в качестве коррелятивной пары, где «смысловой горизонт» соответствует разомкнутой системе, отражающей потенцию к бесконечности смысловых связей, а «смысловая рамка» – системе, замыкающейся на установленных границах.

Для каждой отдельно взятой исследовательской задачи могут быть задействованы разнообразные феноменологические процедуры, «на практике каждый феноменолог применяет различные, а чаще всего смешанные типы феноменологического анализа» [1; 55]. Предложенная типологизация процедур позволяет конкретизировать точки входа в область исследования и может быть сведена к нескольким позициям:

- *дескрипция* – процедура дескриптивной (описательной) феноменологии; подразумевает описание феноменов восприятия, базирующееся на основе индивидуального (в том числе эмоционального), чувственного опыта исследователя и нивелирующее формальные, общепринятые понятия, взгляды или теории;
- *идеация* – «интуитивно-феноменологическая процедура, называемая также эйдетической интуицией, категориальным созерцанием, или усмотрением сущности» [17; 172]; включает механизм интуитивного интеллектуального созерцания, поиска и выявления смыслов, интенций;
- *таргетирование* – процедура сознательного установления целевых ориентиров; наведение, фокусировка, переустановка исследовательского внимания; активируется на разных стадиях исследования, задает его масштабы и горизонты – от свойств отдельных элементов феномена до его осмысления как проекции более глобальных явлений;
- *редукция* – комплексная процедура интенционального анализа; предполагает смену естественной исследовательской установки с внешних ракурсов восприятия феномена на внутренние; подразделяется на феноменолого-психологическую, эйдетическую и трансцендентальную[4]; направлена на понимание сложного феномена через его упрощение;
- *конституирование* – процедура интенционального анализа конститутивного типа; оперирует смысловыми горизонтами, благодаря которым интенциональные действия выстраиваются в последовательные логические цепочки и обеспечивается их непротиворечивая смысловая взаимосвязь.
- *герменевтическое истолкование* – вербальная интерпретация проявленных свойств феномена; понимание и «истолкование искомых смыслов феномена» [1; 77]; исходит из «пред-понимания» – исторической рефлексии горизонтов исследуемого, соотнесения и сравнения с уже имеющимся предварительным опытом.

Целостное восприятие музыкального феномена может давать различные, множественные интенции, анализ которых подлежит в любом случае процедурной дифференциации. Чем больше проявляется особенных свойств, характеризующих объект исследования, тем более весомо раскрывается его феномен.

Рассмотрим локальный случай применения интенционально-дискурсивного подхода на примере одного из наиболее ярких и репертуарных гитарных сочинений середины XX века – «Ноктюрнала» Б. Бриттена. Его подробное аналитическое рассмотрение заслуживает отдельной публикации. Здесь же будет достаточным наметить индивидуальный путь изучения данного феномена.

Исследование музыкального произведения подразумевает, в равной степени, как аналитическое изучение нотного материала, его исполнительских версий, так и чувственное, слуховое, аудиовизуальное восприятие. В центр внимания попадает творческая личность композитора, исполнителя. Основным же инструментом является интенция исследователя, его сознание, нацеленное на усмотрение, понимание лежащих в феномене важных смысловых структур и констант. Причем ракурсность может варьироваться в зависимости от степени эмоциональной и интеллектуальной погруженности, настроенности на обнаружение и извлечение конкретных смысловых горизонтов, широты используемого аналитического арсенала и интуитивной продуктивности.

«Ноктюрнал» Б. Бриттена, являясь, по сути, обращенным вариационным циклом, уже в своем полном названии «Nocturnal after John Dowland for guitar, op. 70» (1963 г.) вызывает ассоциации с творчеством английского лютниста и мотивирует к поиску следов старинной музыки. Изначальная авторская интенция обнаруживается в конце произведения – изложенная дословно песня Дж. Дауленда «Come, heavy sleep» является темой, смысловым ядром, интенциональным истоком и одновременно итогом длительных размышлений, эмоциональных и душевных переживаний, которыми пропитаны в своем неумолимом шествии восемь предстоящих вариаций.

Конечно, таргетирование аналитических процедур начинается с темы: процедура идеации приводит к распознаванию светлого меланхоличного образа смирения, принятия смерти, преодоления страха ее неотвратимости. Центральная интенция формирует стартовый дискурс – помещает весь комплекс музыковедческой аналитики в смысловые и хронологические рамки культурного заката английского ренессанса. Наряду со структурной фиксацией, дескрипцией существенных элементов и характеристик музыкальной ткани в музыковедческом горизонте (композиционных, языковых, жанрово-стилевых и др.) происходит поиск, извлечение, конституирование, а также расшифровка (процедура герменевтического истолкования) смысловых предикатов сформированного в сознании образа темы (его эйдоса) в иных горизонтах – культурно-исторических, психологических, искусствоведческих. При этом оперирование соответствующими частными дискурсами (исторической литературой, трактовкой психологических портретов, культурных традиций, эстетики) предполагает использование редукции как механизма очищения от предварительных суждений и оценок, обладающих избыточностью, разнородностью современного понимания большинства феноменов окружающей действительности.

После изучения и осмысления темы происходит сдвиг к началу. И уже следующие интенции усматриваются в фазах эмоционального крещендо, сменах душевных переживаний, их трансформациях из тревоги, отчаяния, истерики и боязни смерти в смирение, преодоление, в выходе из глубин человеческого страха к катарсису – духовному просветлению, очищению, успокоению. Они активируют повторное выборочное и не всегда поступенное развертывание упомянутых процедур, но теперь – в контексте всего произведения.

И это лишь отдельный, зафиксированный путь исследования музыкального сочинения. Совсем другим он может оказаться для исполнителя, для которого бóльшая часть творческих задач и методов воплощения прочувствованного скорректирует акценты и глубину извлеченного содержания. И совершенно иная картина, в другом порядке и с другим набором ассоциативных представлений откроется слушателю.

Дальнейшее укрупнение интенционального горизонта позволяет увидеть судьбу одного произведения в масштабе целого культурного мейнстрима и выводит интенцию на общеэстетический и социодинамический дискурсы. В них отдельно взятый феномен (в данном случае гитарное сочинение известного автора) обнаруживается в сети прочих других, рядоположных, совместно образующих грандиозную историческую арку диалога времен, переклички старинных и современных английских традиций, чем подпитывается динамика развития музыкального искусства Великобритании XX века. Если дальше увеличивать масштаб смысловой рамки, то сам феномен осознается уже как один из многочисленных художественных пиков гитарного творчества современности.

Исследователь волен процедурно входить в анализ музыки с разных сторон – двигаясь от частного к общему или наоборот, то есть через произведение – к панораме культурных явлений, а через платформу национальных традиций – к единичному, но феноменальному его художественному репрезентанту. Смена дискурса (дискурсивности как метания, мелькания внимания «туда-сюда») зависит как от специфики самого феномена, так и от идентификации собственных интенций, лежащих в поле творческой компетенции ученого, исполнителя, слушателя.

Представленный маршрут исследовательской мысли как некая канва, цепь размышлений и фиксаций сознательных переживаний, извлекаемых смыслов, в первую очередь, демонстрирует специфику подхода, базирующегося на избирательности, свободной вариативности и незамкнутости применяемых процедур.

Выводы. Интенционально-дискурсивный подход проявляется в гибкой системе феноменологических, музыковедческих аналитических процедур, которая подстраивается сознанием под выбранный для изучения феномен. Суть подхода – не в готовых ответах, а в самом процессе поиска дверей и ключей к важному, значимому – к тому, что кроется в чувственном и духовном опыте, пронизывающем все музыкальное творчество. Найти, прочувствовать, указать поисковое направление и предложить дискурс – адекватное языковое воплощение, продуктивное для восприятия, осмысления феномена (как целостности или конкретной данности) и феноменального как качества (особенности, исключительности) – вот искомая исследовательская установка. Смыслы не получают, а познают – извлекают посредством интенциональной активности сознания. Своего рода феноменологическим девизом обозначенного подхода выступает исследовательская интенция: показать читателю множественность путей к осознанию новых, ярких впечатлений, рождающихся в процессе изучения гитарного творчества, его феноменов, уточняя по ходу движения области извлечения смыслов и процедуры их обнаружения. Поэтому особое эвристическое значение подход приобретает как эффективный механизм прокладывания новых и преобразования старых когнитивных маршрутов.

Перспективы дальнейшего исследования видятся в использовании предложенного интенционально-дискурсивного подхода в процессе анализа гитарных сочинений разных авторов, эпох и стилей.

Примечания

[1] В словаре «Современная западная философия» термин «интенциональность» характеризуется как «первичная смыслообразующая устремленность сознания к миру, смыслоформирующее отношение сознания к предмету, предметная интерпретация ощущений» [20; 168].

[2] Суть методологической концепции изложена в монографии А. Опанасюка [15].

[3] С позиций феноменологии любой исследовательский процесс феноменологичен по своей сути. На актах сознания зиждется мыслительная, познавательная деятельность.

[4] Указанные виды редукции описаны в авторской научной публикации «О перспективах феноменологического исследования современной гитарной музыки (к постановке проблемы)» [9].

Список использованной литературы

1. ***Бабушкин В. У.*** Феноменологическая философия. Критический анализ / В. У. Бабушкин. – М. : Наука, 1985. – 189 с.

2. ***Батыгин Г. С.*** Континуум фреймов: социологическая теория Ирвинга Гофмана / Г.С. Батыгин // Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта: пер. с англ. / И. Гофман ; под ред. Г.С. Батыгина и Л.А. Козловой ; вступ. ст. Г. С. Батыгина. – М. : Ин-т социологии РАН, 2003. – С. 7–57.

3. ***Валуйцева И. И.*** Искусствоведческий дискурс (на примере анализа произведений живописи) / И.И. Валуйцева, А.Б. Плохова // Вестн. МГОУ. Серия «Лингвистика». – М. : МГОУ, 2013. – № 6. – С. 105–110.

4. ***Власов В. Г.*** Архитектурная композиция: опыт типологического моделирования [Электронный ресурс] / В. Г. Власов // Архитектон : изв. вузов. – СПб : ФГБОУ ВПО ; СПб. гос. ун-т, 2012. – Режим доступа : http://archvuz.ru/2012_3/1

5. ***Гайденко П. П.*** Проблема интенциональности у Гуссерля и экзистенциалистская категория трансценденции / П.П. Гайденко // Современный экзистенциализм. Критические очерки / П. П. Гайденко, М. К. Мамардашвили. – М. : Мысль, 1966. – С. 77–107.

6. ***Гутнер Г. Б.*** Дискурс / Г. Б. Гутнер, А. П. Огурцов // Новая философская энцикл. : в 4 т. / [под ред. В. С. Стёпина]. – М. : Мысль, 2010. – Т. 1. – 2010. – 744 с.

7. ***Дворецкий И. Х.*** Латинско-русский словарь / И. Х. Дворецкий. – 2-е изд. – М. : Изд-во «Русский язык», 1976. – 1096 с.

8. ***Дискурс. Гуманитарная энциклопедия*** [Электронный ресурс] / [М. А. Можейко, Г. Б. Гутнер, А. П. Огурцов, Т. Х. Керимов] // Центр гуманитарных технологий. – Режим доступа : URL : http: // gtmarket.ru/concepts/ 6987

9. ***Иванников Т. П.*** О перспективах феноменологического исследования современной гитарной музыки (к постановке проблемы) / Т. П. Иванников // Мистецтвознавчі зап. : зб. наук. пр. / гол. ред. В. Я. Редя. – Київ : Міленіум, 2015. – Вип. 27. – С. 134–141.

10. ***Интенция*** // Большой энциклопед. словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – М. : Сов. энцикл., 1993.

11. ***Йоргенсен М. В.*** Дискурс-анализ. Теория и метод / М. В. Йоргенсен, Л. Дж. Филлипс ; пер. с англ. А. А. Киселевой. – 2-е изд., испр. – Харьков : Изд-во «Гуманитар. центр», 2008. – 352 с.

12. ***Касавин И. Т.*** Дискурс : специальные теории и философские проблемы / И. Т. Касавин // Человек. – М., 2006. – № 5. – С. 5–20.

13. ***Клушина Н. И.*** Интенциональный метод в современной лингвистической парадигме [Электронный ресурс] / Н. И. Клушина // Медиаскоп. – 2002. – Вып. 4. – Режим доступа: http://www. mediascope.ru/node/1242

14. ***Опанасюк О. П.*** До визначення інтенціонально-конотативних смислів / О. П. Опанасюк // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. : зб. наук. пр. – Одеса : Астропринт, 2012. – Вип. 15. – С. 45–58.

15. ***Опанасюк О. П.*** Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія / О. П. Опанасюк. – Львів : Ліга-Прес, 2013. – 448 с.

16. ***Опанасюк О. П.*** Інтенціональний стиль як художній феномен заключного періоду становлення європейської культури / О. П. Опанасюк // Мистецтвознавчі зап. : зб. наук. пр. / гол. ред. В. Я. Редя. – Київ : Міленіум, 2015. – Вип. 27. – С. 217–228.

17. ***Свасьян К. А.*** Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика / К. А. Свасьян. – Екатеренбург : Изд-во «АН Арм. ССР», 1987. – 199 с.

18. ***Силичев Д. А.*** Дискурс / Д. А. Силичев // Философия : энциклопед. слов. / ред. А. А. Ивин. – М. : Гардарики, 2004. – 1072 с.

19. ***Слинин Я. А.*** Эдмунд Гуссерль и его «Картезианские размышления» / Я. А. Слинин // Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Кризис европейского человечества и философия. Философия как строгая наука / Э. Гуссерль. – Минск ; М., 2000. – С. 290–323.

20. ***Современная западная философия :*** словарь / [ред.-сост. : В. С. Малахов, В. П. Филатов]. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : ТОН – Остожье, 1998. – 544 с.

21. ***Сюта Б. О.*** Дискурс у музиці й теорія дискурс-аналізу в сучасній науці / Б. О. Сюта // Студії музикознавчі: Театр. Музика. Кіно / [гол. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Рильського. – Київ, 2010. – Ч. 1 (29). – С. 35–42.

22. ***Сюта Б. О.*** Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ ст. / Б. О. Сюта. – Київ, 2004. – 120 с.

23. ***Черемисин А. М.*** Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 – «Теория и история культуры» / А. М. Черемисин ; Тамбов. гос. ун-т им. Г.Р. Державина. – Тамбов, 2004. – 18 с.

24. ***Экизян А. Х.*** Интенция как объект междисциплинарного исследования [Электронный ресурс] / А. Х. Экизян // Известия Южного федер. ун-та. Филол. науки. – Режим доступа: http://www.philol-journal.sfedu.ru/index.php/sfuphilol/article/view/813/ 816.

25. ***Янчук В. А.*** Интегративно-эклектический подход к анализу психологической феноменологии : слов.-справ. / В. А. Янчук. – Минск : АПО, 2001. – 48 с.

26. ***Schmitt R.*** Phenomenology / R. Schmitt // The encyclopedia of philosophy. – N. Y. ; L., 1971. – Vol. 6. – P. 134–151.

References

1. ***Babushkin V. U.*** Fenomenologicheskaya filosofiya. Kriticheskiy analiz / V. U. Babushkin. – M. : Nauka, 1985. – 189 s.

2. ***Batyigin G. S.*** Kontinuum freymov: sotsiologicheskaya teoriya Irvinga Gofmana // Analiz freymov: esse ob organizatsii povsednevnogo opyita : per. s angl. / I. Gofman; pod red. G. S. Batyigina i L. A. Kozlovoy ; vstup. st. G. S. Batyigina. – M. : In-t sotsiologii RAN, 2003. – S. 7–57.

3. ***Valuytseva I. I.*** Iskusstvovedcheskiy diskurs (na primere analiza proizvedeniy zhivopisi) / I. I. Valuytseva, A. B. Plohova // Vestn. MGOU. Seriya «Lingvistika». – M. : MGOU, 2013. – № 6. – S. 105–110.

4. ***Vlasov V. G.*** Arhitekturnaya kompozitsiya: opyit tipologicheskogo modelirovaniya [Elektronnyiy resurs] / V. G. Vlasov // Arhitekton : izv. vuzov. – SPb : FGBOU VPO, SPb gos. un-t, 2012. – Rezhim dostupa : http: // archvuz.ru/2012_3/1

5. ***Gaydenko P. P.*** Problema intentsionalnosti u Gusserlya i ekzistentsialistskaya kategoriya transtsendentsii / P. P. Gaydenko // Sovremennyiy ekzistentsializm. Kriticheskie ocherki / P. P. Gaydenko, M. K. Mamardashvili. – M. : Myisl, 1966. – S. 77–107.

6. ***Gutner G. B.*** Diskurs / G. B. Gutner, A. P. Ogurtsov // Novaya filosofskaya entsikl. : v 4 t. / [pod red. V. S. Styopina]. – M. : Myisl, 2010. – T. 1. – 744 s.

7. ***Dvoretskiy I. H.*** Latinsko-russkiy slovar / I. H. Dvoretskiy. – 2-e izd. – M. : Izd-vo «Russkiy yazyik», 1976. – 1096 s.

8. ***Diskurs. Gumanitarnaya entsiklopediya*** [Elektronnyiy resurs] / [M. A. Mozheyko, G. B. Gutner, A. P. Ogurtsov, T. H. Kerimov] // Tsentr gumanitarnyih tehnologiy. – Rezhim dostupa : URL : http://gtmarket.ru/concepts/ 6987.

9. ***Ivannikov T. P.*** O perspektivah fenomenologicheskogo issledovaniya sovremennoy gitarnoy muzyiki (k postanovke problemyi) / TP. Ivannikov // MistetstvoznavchI zapiski : zb. nauk. pr. / gol. red. V. Ya. Redya. – Kyiv : Milenium, 2015. – Vip. 27. – S. 134–141.

10. ***Intentsiya*** // Bolshoy entsikloped. slovar / [gol. red. A. M. Prohorov]. – M. : Sov. entsikl., 1993.

11. ***Yorgensen M. V.*** Diskurs-analiz. Teoriya i metod / M. V. Yorgensen, L. Dzh. Fillips ; [per. s angl. A. A. Kiselevoy]. – 2-e izd., ispr. – Kharkiv : Izd-vo «Gumanitar. tsentr», 2008. – 352 s.

12. ***Kasavin I. T.*** Diskurs : spetsialnyie teorii i filosofskie problemyi / I. T. Kasavin // Chelovek. – M., 2006. – № 5. – S. 5–20.

13. ***Klushina N. I.*** Intentsionalnyiy metod v sovremennoy lingvisticheskoy paradigme [Elektronnyiy resurs] / N. I. Klushina // Mediaskop. – 2002. – Vip. 4. – Rezhim dostupa : http://www.mediascope.ru/node/1242

14. ***Opanasyuk O. P.*** Do viznachennya intentsionalno-konotativnih smisliv / O. P. Opanasyuk // Muzichne mistetstvo i kultura: nauk. visn. : zb. nauk. pr. – Odesa : Astroprint, 2012. – Vip. 15. – S. 45–58.

15. ***Opanasyuk O. P.*** Intentsionalnist u prostorI kulturi: mistetstvoznavchiy, kulturologichniy ta filosofskiy aspekti : monografiya / O. P. Opanasyuk. – Lviv : Liga-Pres, 2013. – 448 s.

16. ***Opanasyuk O. P.*** Intentsionalniy stil yak hudozhnIy fenomen zaklyuchnogo perIodu stanovlennya Evropeyskoyi kulturi / O. P. Opanasyuk // Mistetstvoznavchi zap. : zb. nauk. pr. / gol. red. V.Ya. Redya. – Kyiv : Milenium, 2015. – Vip. 27. – S. 217–228.

17. ***Svasyan K. A.*** Fenomenologicheskoe poznanie. Propedevtika i kritika / K. A. Svasyan. – Er. : Izd-vo «AN Arm. SSR», 1987. – 199 s.

18. ***Silichev D. A.*** Diskurs / D. A. Silichev // Filosofiya : Entsikloped. slov. / [red. A. A. Ivin]. – M. : Gardariki, 2004. – 1072 s.

19. ***Slinin Ya. A.*** Edmund Gusserl i ego «Kartezianskie razmyishleniya» / Ya. A. Slinin // Logicheskie issledovaniya. Kartezianskie razmyishleniya. Krizis evropeyskih nauk i transtsendentalnaya fenomenologiya. Krizis evropeyskogo chelovechestva i filosofiya. Filosofiya kak strogaya nauka / E. Gusserl. – Minsk ; M., 2000. – S. 290–323.

20. ***Sovremennaya zapadnaya filosofiya :*** slov. / [red.-sost. V. S. Malahov, V. P. Filatov]. – 2-e izd., pererab i dop. – M. : TON – Ostozhe, 1998. – 544 s.

21. ***Syuta B. O.*** Diskurs u muzitsi y teoriya diskurs-analizu v suchasniy nautsi / B. O. Syuta // Studiyi muzikoznavchi: Teatr. Muzika. Kino / [gol. red. G. Skripnik] ; NANU, IMFE im. M. T. Rilskogo. – Kyiv, 2010. – Ch. 1 (29). – S. 35–42.

22. ***Syuta B. O.*** Problemi organizatsiyi hudozhnoyi tsilisnosti v ukrayinskiy muzitsi drugoyi polovini XX st. / B. O. Syuta. – Kyiv, 2004. – 120 s.

23. ***Cheremisin A. M.*** Muzyikalno-kommunikativnoe sobyitie: faktoryi formirovaniya muzyikalnogo diskursa : avtoref. dis. … kand. filos. nauk : 24.00.01 «Teoriya i istoriya kulturyi» / A. M. Cheremisin ; Tambov. gos. un-t im. G. R. Derzhavina. – Tambov, 2004. – 18 s.

24. ***Ekizyan A. H.*** Intentsiya kak ob'ekt mezhdistsiplinarnogo issledovaniya [Elektronnyiy resurs] / A. H. Ekizyan // Izvestiya Yuzhnogo federal. un-ty. Filol. nauki. – Rezhim dostupa : http://www.philol-journal.sfedu.ru/index.php/sfuphilol/article/view/813/816.

25. ***Yanchuk V. A.*** Integrativno-eklekticheskiy podhod k analizu psihologicheskoy fenomenologii : slov.-sprav. / V. A. Yanchuk. – Minsk. : APO, 2001. – 48 s.

26. ***Schmitt R.*** Phenomenology / R. Schmitt // The encyclopedia of philosophy. – N. Y. ; L., 1971. – Vol. 6. – S. 134–151.

THE PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS OF THE GUITAR MUSIC: AN INTENTIONAL-DISCURSIVE APPROACH

Ivannikov Timur, PhD in Arts,
Doctoral Candidate of Theory and History of Musical
Performance Department, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The categories of intention and discourse from the standpoint of philosophy, psychology, sociology, cultural studies, linguistics, art criticism are considered in the article. An intentional-discursive approach as an effective mechanism of investigation of phenomena of contemporary guitar art is developed. The analytical path is aimed at the cognition of the sense, content layers of the studied phenomena, processes and products of creativity. Phenomenological procedures actual for the study of the guitar music are systematized: description, ideation, targeting, reduction, constitution, hermeneutic interpretation. On the basis of the proposed approach, the route of studying one of the central guitar works of the twentieth century – «Nocturnal» by B. Britten is presented.

Key words: guitar music, phenomenology, intention, discourse, intentional-discursive approach.

UDC 787.61

THE PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS OF THE GUITAR MUSIC: AN INTENTIONAL-DISCURSIVE APPROACH

Ivannikov Timur, PhD in Arts,
Doctoral Candidate of Theory and History of Musical
Performance Department, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The aim of this paper is to research the formation of an intentional-discursive approach as an effective mechanism for studying the phenomena of the modern guitar art.

Research methodology. The research methodology is based on the use of phenomenological, comparative, structural-functional methods that allow expanding the horizon of cognitive search and extract key characteristics of the studying phenomenon.

Results. Categories of intention and discourse from the standpoint of philosophy, psychology, sociology, cultural studies, linguistics, art criticism are considered. The specific features of application of intentional and discursive methods in the theory of architecture, art, linguistics and culturology are revealed. The phenomenological procedures actual for the study of the guitar music are systematized.

The phenomenological vision focuses on the intrinsic properties of the phenomenon and activities of consciousness in the process of their discretion. The search for the meaning takes place in close connection with the psychological pulse of music perception and conscious mind-contemplation, the analysis of the musical fabric.

With using of an intentional-discursive approach the phenomenological strategy is characterized by a principal flexibility: by multiple potency to change the angle, scale, semantic frameworks and research horizons, depending on the specifics of the phenomenon and creative intentions of a scientist, an artist, a listener. On the basis of the proposed approach, the route of exploring of one of the central guitar works of the twentieth century – «Nocturnal after John Dowland for guitar, op. 70» (1963) by B. Britten is built.

Novelty. An intentional-discursive approach as an effective mechanism of investigation of the phenomena of contemporary guitar art is developed. The analytical path is aimed at the cognition of the sense, content layers of the studied phenomena, processes and products of creativity.The approach is manifested in a complex system of phenomenological, musicological analytical procedures and adapts the consciousness for studying the selected phenomenon.

The practical significance of this research is seen in the use of the proposed intentional-discursive approach in the process of analyzing the guitar compositions of different authors, eras and styles

Key words: guitar music, phenomenology, intention, discourse, intentional-discursive approach.

Надійшла до редакції 27.11.2017 р.

УДК 78.071.1(477)(092):784.1

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ХОРОВОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО

Охманюк Віталій Федорович, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музично-практичної підготовки, Східноєвропейський
національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
fedorovuch1@ukr.net

Проаналізовано значущість української хорової музики сучасного композитора В. Зубицького, окреслено здобутки композитора у розвитку хорової мініатюри. Дослідження проводилося на основі співставлення принципів роботи з фольклорним матеріалом В. Зубицького і творчого методу засновників жанру хорової обробки – М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича. В результаті аналізу фольклорних мініатюр В. Зубицького визначені основні принципи побудови мініатюри фольклорного типу, виявлені їх органічний взаємозв'язок із традиціями української народнопісенної культури та подібність до принципів роботи з фольклорним матеріалом, віднайдених і запропонованих засновниками даного жанру.

Ключові слова: хорова мініатюра, пісенний фольклор, народні мелодії, композиторська діяльність.

Постановка проблеми. Українська хорова музика останніх десятиліть, як одна з найважливіших галузей сучасної художньої творчості, перебуває в зоні перетину багатьох дослідницьких інтересів. Теоретичне музикознавство виявляє в ній тенденції до відновлення вже сформованих жанрових інваріантів і формування нових, нетипових зразків мовного і жанрового синтезу. У хорознавстві вивчення цієї галузі композиторської творчості є найважливішим завданням не лише в науково-дослідницькому ракурсі, але й з погляду сучасної виконавської практики. У поєднані, власне, музикознавчих і загальних гуманітарних знань (зокрема лінгвістичних) хорова музика – завжди актуальний об'єкт дослідження, що передбачає різноманітні форми взаємодії поетичної рими й музичної інтонації. Кінцевою метою різнобічних і багатоаспектних теоретичних досліджень є практичне використання результатів аналізу у виконавському процесі, спрямоване на створення аргументованих і художньо достовірних виконавських інтерпретацій [5; 114].

Розвиток хорової музики в Україні на сучасному етапі характеризується тенденціями, властивими для європейської музичної культури середини XX ст. Серед них дослідники відзначають явище жанрового взаємозбагачення як один зі способів відновлення традиційних жанрів. Аналіз творчої спадщини останніх десятиліть показує, що до подібних процесів схильні як великі, так і малі жанри музичного мистецтва. До останніх належить жанр *хорової мініатюри*, що посідає значне місце у творчому доробку представників композиторського «цеху». У процесі жанрового взаємозбагачення він зазнає впливу з боку великих і малих жанрів, широко представлених в інструментальній, хоровій і камерно-вокальній творчості [1; 245].

Метою статті є виявлення значущості української хорової музики сучасного композитора В. Зубицького, зокрема окреслення його здобутків у розвитку хорової мініатюри, а саме оновлення хорової мови сучасними засобами композиторського письма.

Виклад матеріалу дослідження. Фольклорна мініатюра в хоровій творчості В. Зубицького знайшла оригінальне відтворення в творчості митця. Дослідження проводилося на основі співставлення принципів роботи з фольклорним матеріалом В. Зубицького і творчого методу засновників жанру хорової обробки – М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича. В результаті аналізу фольклорних мініатюр В. Зубицького «За нашим стодолом» (1977 р.), «У неділю на весіллі» (1986 р.) та фольклорного мінітриптиха «Співаночки» (1985 р.) визначені основні принципи побудови мініатюри фольклорного типу, виявлені їх органічний взаємозв'язок із традиціями української народнопісенної культури та подібність до принципів роботи з фольклорним матеріалом, віднайдених і запропонованих засновниками даного жанру [2; 283].

В. Зубицький не прагне до використання народних мелодій, а застосовує метод стилізації пісенного фольклору з урахуванням його основних інтонаційних, метро-ритмічних, ладових, фактурних і тембрових особливостей. У композиції фольклорних мініатюр В. Зубицького та методах роботи з матеріалом переважає варіантно-варіаційний принцип, що властиве народнопісенній традиції й безпосередньо походить від неї. Означений принцип широко використовувався в хорових обробках М. Леонтовича.

Для стилістично достовірного втілення пісенно-танцювальної стихії українського фольклору В. Зубицький використовує певний комплекс засобів, притаманних народнопісенному багатоголоссю.

© Охманюк В. Ф., 2017

Це гетерофонне розщеплення унісону, варіювання інтонацій при повторних проведеннях теми, мобільність кількості голосів, що беруть участь у процесі музикування, чергування сольного заспіву з масовим хоровим підхопленням.

Хоровому багатоголоссю мініатюр фольклорного типу властива фактурна модифікація вертикалі, пов'язана з прагненням відтворити характерні національні форми багатоголосного співу. Гармонічна вертикаль, що утворюється внаслідок цього, є, по суті, лінеарною. На межах розділів виникають яскраві темброві контрасти. У поєднанні зі зміною фактури (акордово-гармонічної на імітаційно-поліфонічну) вони створюють своєрідні темброво-фонічні ефекти. [4; 63].

Музична тканина фольклорних мініатюр формується на основі принципу імітації та варіювання основних мотивів, характерного для народнопісенних традицій. В той же час, музична мова фольклорних мініатюр Зубицького досить далека від архаїки. Композитор використовує акордові співзвуччя нетерцової будови, з доданими побічними тонами, секундові нашарування звуків та їх об'єднання в одночасному звучанні, що надають музиці особливої барвистості і неповторного колориту.

З кінця 80-х років XX ст. виявляється інтерес В. Зубицького до духовної тематики в музиці. У 1989 р. композитор створює свою першу духовну мініатюру «Молитва», після чого протягом наступних 15 років з'являються інші твори духовної тематики – «Царю небесний» (1999 р.), «Я люблю Господа» (2004 р.), «Молитва Пресвятій діві Марії».

У хорових мініатюрах на канонічні тексти В. Зубицький продовжує традиції, закладені попередніми поколіннями композиторів, але при цьому привносить у їх тлумачення дуже багато особистого, індивідуального.

Композиційні особливості хорових мініатюр В. Зубицького духовної тематики пов'язані з загальними формотворчими тенденціями, що склалися в зазначеному жанровому контексті. В їх основі лежить прагнення до стислого, лаконічного висловлення музичної думки, пов'язаної з відтворенням молитовного стану, що приводить до необхідності використання малих форм. Композиція духовних мініатюр на канонічні тексти спирається на тричастинний принцип, однак у кожному випадку індивідуальні особливості трактування форми композитор вирішує по-різному, використовуючи поступове динамізування форми, принцип інтонаційної однорідності, прийоми псалмодування, переключення в різні молитовні стани.

У духовних мініатюрах В. Зубицького відбувається асиміляція традицій українського православного співу, які органічно переплітаються з особливостями сучасної музичної мови та індивідуального композиторського стилю.

Звертаючись у своїх світських мініатюрах до творчості українських поетів через високе поетичне слово, до якого іноді вкрапляються фрагменти побутової прозаїчної мови, композитор виходить на узагальнені музичні образи, що втілюють високі духовні якості українського народу, а також його прагнення до самопізнання, любов до природи, поетичність світосприймання. Цей прояв відображений у мініатюрах В. Зубицького – «Моя любов» (на сл. П. Підгорецького), «Сини» (на сл. С. Демчука), «У нашім краї на землі» (1993 р.) і «Праведная душе» (на сл. Т. Шевченка), триптих «Поезії» (на сл. Л. Костенко) (1985 р.).

Серед інтересів композитора слід відзначити хорову музику, до якої В. Зубицький звертався багаторазово, втілюючи свої задуми в масштабах монументальних хорових жанрів (кантата, хоровий концерт) або, навпаки, у малих формах (хорова мініатюра). За досягнення в галузі хорової музики В. Зубицький у 1994 р. був нагороджений Державною премією України ім. М. Лисенка.

Музичний ряд світських хорових мініатюр В. Зубицького не лише передає емоційно-поетичний настрій поезії, але й конкретизує образи головних героїв, намічені в поетичному тексті. Втілення образів українського народу відбувається за допомогою занурення в стихію національного мелосу. При цьому зв'язок мелодичних інтонацій з українською пісенністю в світських мініатюрах відчувається слабше ніж у хорових мініатюрах фольклорного типу. Український народний мелос у світських мініатюрах виступає в органічній єдності з особливостями сучасного музичного мислення [3; 265].

Національна характерність проявляється в мелодиці, ритміці, ладових особливостях. У кожному з творів відбувається деталізація і музична конкретизація певного образу, представленого в поетичному тексті, в чому полягає вплив принципу програмності. Музичний ряд конкретизується завдяки текстовій першооснові, у зв'язку з чим найважливішими властивостями світської мініатюри стають *портретність*, що концентрує увагу на відтворенні головного образу, без показу малозначних деталей або залучення другорядних персонажів, зображення *однієї діючої особи* (аналог подібного явища спостерігаємо в портретній мініатюрі), оповідь від першої особи (подібно тому як це відбувається в театрі одного актора), *відсутність сюжетності*, пов'язана з обмеженістю часу на

його розгортання (як у літературному оповіданні), наслідком чого є лаконізм форми, засобів і виконавського складу (хор a capella, без участі оркестру). Саме світські мініатюри виявляють тенденцію до циклізації (триптих «Поезії»), в чому бачиться їх органічний зв'язок із жанровим прототипом – інструментальною мініатюрою епохи романтизму.

Твори В. Зубицького для хору давно увійшли до репертуару найвідоміших хорових колективів України, звучать на фестивалях сучасної музики, виконуються за межами України, прикрашаючи, за свідченням музичних критиків, концертні програми.

Висновки. У результаті проведеного аналізу виявлено значущість української хорової музики сучасного композитора В. Зубицького, зокрема окреслено його здобутки у розвитку хорової мініатюри, а саме оновлення хорової мови сучасними засобами композиторського письма.

Стиль хорових мініатюр В. Зубицького кристалізувався під впливом традицій, закладених М. Лисенком, К. Стеценком, М. Леонтовичем, що в найбільшій мірі виявилося в хорових мініатюрах фольклорного типу. Водночас, стильові тенденції, сформовані В. Зубицьким у фольклорній мініатюрі, набули органічного втілення в музичній мові духовних та світських мініатюр. Для світської мініатюри, що увібрала в себе елементи як фольклорної, так і духовної мініатюри, характерний синтез фольклорного, духовного і світського початку, що виявляється у використанні всього комплексу стильових елементів музичної мови, опанованих В. Зубицьким в жанрі хорової мініатюри. Внаслідок засвоєння стильових особливостей фольклорного мислення та їх переосмислення в фольклорних мініатюрах, композитор приходить до формування власної стильової системи і далі переносить закономірності стилю на галузь духовних і світських мініатюр.

Дотримуючись традицій, В. Зубицький обирає як першооснову для хорових мініатюр тексти й мелодії українських народних пісень (карпатський фольклор), канонічні церковні тексти (молитви й псалми) та поезію відомих українських авторів (Т. Шевченка, Л. Костенко, С. Демчука, П. Підгорецького). У той же час, сучасні методи роботи з матеріалом та творчий підхід до переосмислення традицій приводить до піднесення їх на якісно новий рівень, чому сприяє синтез найкращих досягнень в галузі хорової музики та сучасних принципів музичного мислення.

Хорові мініатюри В. Зубицького – яскравий приклад звертання сучасного композитора до традиційних жанрових шарів національної культури, що пройшли багатовіковий історичний шлях і стали своєрідною «візитною карткою» творчості українських композиторів попередніх поколінь.

Список використаної літератури

1. ***Варакута М.*** О формообразующих принципах хоровых миниатюр В. Зубицкого на тексты западно-украинского фольклора / М. Варакута // Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка: [Зб. наук. пр. / за заг. ред. В.Л. Філіпова]. – Луганськ, 2007. – Вип. 8. – 264 с.

2. ***Варакута М.*** Хорова мініатюра в українській музиці : закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві / М. Варакута // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. пр. / ред. кол. : В.Г . Чернець, О. М. Немкович, М. Ю. Ржевська та ін.]. – Київ, 2009. – Вип. XXII. – 318 с.

3. ***Варакута М.*** О претворении особенностей камерно-вокального жанра в хоровых миниатюрах В. Зубицкого / М. О. Варакута // Музичне мистецтво і культура : Наук. вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : [зб. ст. / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2009. – Вип. 10. – 301 с.

4. ***Дмитренко М. К.*** Українська фольклористика: акценти сьогодення / М. К. Дмитренко. – Київ : Вид-во «Сталь», 2008. – 236 с.

5. ***Українська та зарубіжна культура:*** [навч. посіб.] / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко та ін. – Київ : Знання, КОО, 2000. – 611 с.

References

1. ***Varakuta M.*** O formoobrazuiushchykh pryntsypakh khorovykh mynyatiur V. Zubytskoho na teksty zapadno-ukraynskoho folklora / M. Varakuta // Problemy suchasnosti : kultura, mystetstvo, pedahohika: [Zbirnyk naukovykh prats / za zah. red. V. L. Filippova]. – Luhansk, 2007. – Vyp. 8. – 264 s.

2. ***Varakuta M.*** Khorova miniatiura v ukrainskii muzytsi: zakonomirnosti rozvytku zhanru ta yikh osmyslennia v muzykoznavstvi / M. Varakuta // Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury: [zbirnyk naukovykh prats / red. kol. : V. H. Chernets, O. M. Nemkovych, M. Yu. Rzhevska ta in.]. – Kyi'v, 2009. – Vyp. XXII. – 318 s.

3. ***Varakuta M.*** O pretvorenyy osobennostei kamerno-vokalnoho zhanra v khorovнkh mynyatiurakh V. Zubytskoho / M. Varakuta // Muzychne mystetstvo i kultura : Naukovyi visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoi : [zb. statei / hol. red. O. V. Sokol]. – Odesa : Drukarskyi dim, 2009. – Vyp. 10. – 301 s.

4. ***Dmytrenko M.K.*** Ukrainska folklorystyka: aktsenty sohodennia / M. K. Dmytrenko. – Kyi'v : Vydavnytstvo «Stal», 2008. – 236 s.

5. ***Ukrainska ta zarubizhna kultura:*** [navch. posib.] / M. M. Zakovych, I. A. Ziaziun, O. M. Semashko ta in. – Kyiv : Znannia, KOO, 2000. – 611 s.

MAIN TRENDS OF DEVELOPMENT OF CHOIR MINIATURE IN THE CONTEXT OF VOLODYMYR ZUBYTSKY

Ohmanyuk Vitaliy, candidate of Art criticism, associate professor of the department of music and practical training of the faculty of culture end arts, East Europe university of the name of Lesia Ukrainka, Lutsk

In this article as a result of research meaningfulness of Ukrainian choral music of modern composer Volodymyr Zubytsky is analysed, the basic achievements of composer are outlined in development of choral miniature, addition of choral language is carried out modern facilities of choral lette.

The research was conducted on the basis of comparison of the principles of work with folklore materials V. Zubitsky and the creative method of the founders of the genre of choral processing – M. Lysenko, K. Stetsenko, M. Leontovich. As a result of the analysis of folklore miniatures by V. Zubytsky, the basic principles of the construction of folk miniature miniatures were determined, their organic relationship with the traditions of the Ukrainian folk-folk culture and the similarity to the principles of work with folklore materials discovered and proposed by the founders of this genre were identified.

Key words: choir miniature, song folklore, folk melodies, composer's activity.

UDC 78.071.1(477)(092):784.1

MAIN TRENDS OF DEVELOPMENT OF CHOIR MINIATURE IN THE CONTEXT OF VOLODYMYR ZUBYTSKY

Ohmanyuk Vitaliy, candidate of art criticism, associate professor of the department of music and practical training of the faculty of culture end arts, East Europe university of the name of Lesia, Lutsk

The aim of the article is to analyze the significance of Ukrainian choral music by contemporary composer Volodymyr Zubytsky, in particular to outline his main achievements in the development of choral miniatures, namely the updating of the choral language by contemporary means of composer's writing.

The methodological basis of the research was work M. Varakuta, M. Dmytrenko M. Zakovych I. Ziaziun, O. Semashko.

Results. Volodymyr Zubytsky chorus miniatures is a vivid example of a contemporary composer's appeal to the traditional genre layers of national culture that have passed the centuries-old historical path and have become a kind of «business card» of the works of Ukrainian composers of previous generations

Novelty. Is that the analysis, the significance of Ukrainian choral music by contemporary composer Volodymyr Zubytsky has been revealed, in particular, his main achievements in the development of choral miniatures, namely the updating of the choral language by contemporary means of composer's writing, are outlined.

The style of chorus miniatures by V. Zubytsky crystallized under the influence of the traditions laid down by M. Lysenko, K. Stetsenko, M. Leontovich, which was to the greatest extent found in choral miniatures of folk type. At the same time, stylistic tendencies, formed by V. Zubytsky in folklore miniature, have become an organic embodiment in the musical language of spiritual and secular miniatures.

The practical significance of this study is that the results can be used to design training courses – study of art, cultural orientation, in the preparation of appropriate textbooks for art schools of different levels of accreditation.

Key words: choir miniature, song folklore, folk melodies, composer's activity.

Надійшла до редакції 29.11.2017 р.

УДК 788.5

КОМПЛЕКС ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ В ТВОРАХ ДЛЯ ФЛЕЙТИ СОЛО УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XXI СТ.

Перцов Микита Олегович, викладач кафедри камерного ансамблю, Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, м. Київ
nikitaflute@gmail.com

Дослідження присвячено аналізу виразних засобів у творах для флейти соло українських композиторів початку XXI ст. Попри стильову різноманітність авторів можна відмітити тенденцію до розширення виконавських можливостей флейти шляхом використання новітніх прийомів гри. Характерною ознакою є зростання ролі виконавця, який часто виступає в якості співавтора, здійснюючи формотворення у п'єсах, написаних із використанням алеаторичного принципу. Твори для інструмента соло потребують дотримання балансу між інтонаційністю, технікою дихання, артикуляцією, володінням технічними навичками та специфікою звучання.

Ключові слова: флейта, соло, засоби виразності, новітні прийоми гри.

© Перцов М. О., 2017

Постановка проблеми. В творчості українських композиторів представлено чималу кількість камерних творів, серед яких справжнім випробовуванням для виконавців є композиції для інструмента-соло. Проте, якщо твори для групи струнних уже давно увійшли до виконавського репертуару та посіли значне місце в історії музичної культури, творів для духових інструментів соло написано набагато менше. Власне, сам характер духового виконавства потребує такого музичного матеріалу, який би був підготовлений з урахуванням усіх технічних можливостей інструменту та фізичних характеристик виконавця. Аналіз особливостей творів для флейти соло українських композиторів ХХІ ст. є актуальним дослідженням, що сприятиме розкриттю цієї малодослідженої сфери вітчизняного музикознавства.

Останні дослідження та публікації. Зазначимо, що в останні роки виникло декілька наукових розробок, присвячених аналізу творів для духових інструментів-соло, серед яких виокремимо роботи В. Громченка, який досліджує витоки становлення музики для інструмента соло. І. Мутузкін аналізує особливості флейтової музики початку ХХ ст. У працях А. Кушніра розглядаються критерії оцінки майстерності флейтиста. Проте спеціальних досліджень, присвячених сольним флейтовим творам поки нема.

Метою дослідження є аналіз особливостей застосування виразових засобів у творах для флейти соло українських композиторів ХХІ ст. Однією з творчих задач, що постає перед виконавцем, який обирає твори своїх сучасників, є потреба підготовки відповідної інтерпретації. Твори для інструмента соло потребують дотримання балансу між інтонаційністю, технікою дихання, артикуляцією, володінням технічними навичками та специфікою звучання. В сольних творах флейтист створює додаткові лінії за рахунок співу, клацання, мультифонік, обминаючи лінеарність фактури. Відсутність інших виконавців потребує заповнення музичного простору, володіння музичним часом та, разом із тим, надає свободу в метроритмічному відношенні, позбавляє необхідності спільного інтонування та єдиного подиху, які присутні при ансамблевому виконанні.

Виклад основного матеріалу. Зв'язок між композиторською творчістю та виконавською діяльністю завжди мав величезне значення для розвитку музичної культури. Сучасна музична практика не є виключенням. Чимало сучасних творів українських композиторів виникає завдяки появі сольних проектів музикантів-виконавців, які прагнуть підтримувати сучасну новітню музику. В. Громченко вказує на те, що можна спостерігати процеси активізації твору для інструменту соло багатьма композиторами другої пол. ХХ століття, а також на інтенсивність виконавської й педагогічної зацікавленості композиціями соло на початку ХХІ ст. Так, у рамках міжнародного українського фестивалю «Форум музики молодих», фестивалю сучасної академічної музики «Гольфстрім» та декількох сольних концертів українських флейтистів виникла значна кількість нових творів. Хоча автори належать до різних композиторських шкіл та мають яскраву індивідуальну музичну мову, можна виокремити низку спільних рис, притаманних усім творам або скоріше тих якостей, якими повинні володіти виконавці-флейтисти. А. Кушнір у своєму дослідженні згадує основні критерії майстерного виконавця: 1) техніка дихання, що зумовлює вільне використання кількості повітря, необхідного для виконання художніх завдань; 2) артикуляція, запорукою якої є атака, ступінь розвитку технічних навичок (техніка пальців, техніка мови); 3) звучання (насиченість тембрового забарвлення, точність звуковисотного інтонування); 4) артистизм (виконавська постановка, сценічні рухи, міміка, зовнішній образ) [3; 81–82].

Розглянемо деякі зразки творів сучасних українських композиторів, написаних для флейти соло. Так, у грудні 2009 р. С.Вілка зіграв перший концерт авторського виконавського проекту The Solo Flute Project – музики для флейти соло, для якого написали свої твори такі українські композитори, як О. Шмурак, О. Безбородько, О. Сєрова, А. Аркушина та російський композитор Г. Дорохов. Розглянемо твір О. Безбородька – композитора, піаніста, лауреата міжнародних конкурсів піаністів.

П'єса для флейти соло має назву «Зубь» і присвячена першому виконавцю (С. Вілці). За своєю природою в ній надається «свобода» виконавцю, складається враження імпровізаційного характеру композиції. Проте, насправді кожний елемент розрахований та немає жодного «зайвого» звуку. В основі композиції закладено один мотив d-fis-gis. Уся тканина спирається на повторення цієї інтервальної послідовності. Принцип інтонаційної остинатності компенсується застосуванням різноманітних артикуляційних прийомів, штрихів та способів звуковидобування. Твір має виконуватись у межах 3'15"-3'45", адже композитор дає можливість флейтисту самому визначати тривалість певних тонів. Так, на початку композиції звук Gis другої октави має виконуватися lunga possibile та forte possibile. За умови, що твір виконується соло, виконавець, у певному сенсі, може сам керувати драматургією твору.

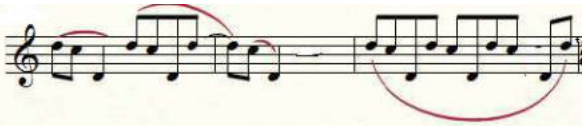
Цей твір є справжньою «енциклопедією» найсучасніших прийомів гри на флейті. Так, виконавець має у п'ятому такті одночасно з грою на інструменті робити глісандо голосом; у п'ятнадцятому такті флейтист має клацати клапанами лівою рукою, супроводжуючи власне піцикато. Подібний прийом досить часто використовують в авангардній музиці, так, у свою чергу, він був представлений у Е. Вареза.

У вісімнадцятому такті використовуються мультифоніки – співзвуччя, які можуть включати від двох до чотирьох звуків за рахунок використання обертонового звукоряду; у другому проведенні основного матеріалу застосовується прийом jet whistle. Досить влучний його опис належить О. Танцову, який надає практичні поради щодо особливостей його звуковидобування: «Джет вістл – це сильний звук із міцним супроводом шуму повітря. Його можна порівняти зі звуком літака, що злітає. Щоб отримати джет-вістл, треба повністю закрити дульце губами, проте так, щоб була можливість дихати у нього. Потім сильним імпульсом діафрагми послати повітря у інструмент. Якщо при цьому повернути флейту усередину або зовні, то джет-вістл буде змінюватися за тембром та висотою» [5; 18].

Отже, можна зазначити, що твір для інструменту соло завжди є найбільшим випробовуванням для виконавця не лише стосовно його психологічної готовності до індивідуального виступу, але і з позиції технічної досконалості та обізнаності щодо новітніх технік гри. В силу того, що інших виконавців немає, флейтист створює додаткові лінії за рахунок співу, клацання, мультифонік, обминаючи лінеарність фактури. Відсутність інших виконавців потребує заповнення музичного простору, володіння музичним часом та, разом вз тим, надає свободу в метроритмічному відношенні, позбавляє необхідності спільного інтонування та єдиного подиху, присутніх при ансамблевому виконанні. Подібні твори українських композиторів являють інтерес як для виконавців, так і музикознавців, адже вони свідчать про високий рівень розвитку як композиторської, так і виконавської техніки та її конкурентоспроможність у світовій музичній культурі.

Зовсім іншим за своїми характеристиками є твір для флейти соло «Пастораль» (2010 р.) сучасного українського композитора З. Алмаші, присвячена «екологічно чистим куточкам планети». Сам автор зауважує, що робота над твором відбувалась на природі, біля ріки. Власне, твір має багато звуконаслідувальних елементів, проте набагато більш важливою є образна сторона твору. Адже всі компоненти – починаючи від ладового забарвлення до особливостей ритмічної організації відтворюють насолоду милуванням природою, естетизацією довкілля, його поетичне піднесення. Початкова фраза флейти має інтонаційну спільність із соло першої флейти на початку «Пополудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Так, у третьому такті Дебюссі представлено зворот cis-dis-gis-e-gis-h-h-cis-gis, у першому такті Алмаші закладено наступну мелодію: c-d-f-g-e-d-b-d-e-a-fis.

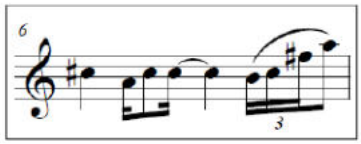
У самому тексті поділ на такти здійснюється довільно, без позначень розміру. Тактові риски мають відділяти ті чи інші смислові фрази. Темпоритм формує сам виконавець, не скутий акцентністю визначеного розміру такту. Подібний виразний засіб, з одного боку, пов'язаний з фольклорно-імпровізаційним музикуванням, а з іншого, відповідає новітнім алеаторичним методам композиції. Тип розгортання мелодичної тканини повністю відповідає наміру створити пасторальний настрій. Алмаші практично не звертається до будь-яких складних прийомів гри, його мета – відтворити награвання пастушої свирілі, як це відбувається, наприклад, після першої зміни темпу на Allegro molto.



В основі закладена одна послідовність звуків d-c-d, що здобуває розвиток за рахунок метроритмічного варіювання. Власне, традиція сприйняття флейти як інструменту, пов'язаного з пасторальними картинами, була закладена ще в XIX ст. Сучасний дослідник І. Мутузкін указує на те, що саме за добу романтизму можна спостерігати зсув такого улюбленого колись інструменту на периферію, причина чого полягає у наступному: «Звукообраз флейти, що склався в європейській культурі до XIX ст., представляє цей інструмент, у першу чергу, як пасторальний. У меншій мірі розкрито романтиками войовничий потенціал флейти, яка має пронизливий, призовний тембр. Таким чином, семантичне «поле» флейти, підтримане віковими традиціями, у значному ступені міфологізоване, видається романтику, який шукає небувалих звучань, недостатньо точно

різноманітним і таким, що обмежує творчу фантазію» [4; 161]. У творі Алмаші, одним із ключових моментів, на які повинен звернути увагу виконавець, є техніка дихання, що повинна забезпечувати вірне фразування.

У творі О. Сєрової «Pop-sa» (2009 р.) від особистості виконавця залежить сама композиція та внутрішнє наповнення, адже перший розділ являє собою послідовність невеликих уривків від одного до двох тактів, кожний з яких має виконуватись задану кількість раз. Деякі уривки мають визначену кількість програвань, наприклад (1 раз), але є й ті, що передбачають можливість виконання від 6 до 10 програвань. Тобто в основі п'єси закладено принцип обмеженої алеаторики. Ц. Когоутек визначає її наступним чином: «Алеаторика – це така техніка композиції, при якій певна частина процесу створення музичного твору (включаючи його реалізацію), що стосується роботи з різноманітними елементами і параметрами музики, підкорена більш чи менш керованій випадковості» [2; 236]. Він вказує, що таким чином досягається більша свобода композитора та виконавця. Алеаторика внутрішньої форми (або обмежена) утворюється за рахунок алеаторного використання ритму, темпу, метру, мелодики, гармонії, поліфонії, тембру. В п'єсі Сєрової, відповідно використовуються усі компоненти, окрім поліфонії. Безумовно, саме від виконавця, його внутрішнього відчуття форми, смаку, вподобань буде залежати варіант, що лунає. В основі твору закладено принцип поступового формування основної фрази.



Її зародження розпочинається з повторення центрального тону композиції – звуку cis. Поступово музичний матеріал відходить від алеаторики до статичного, записаного в нотах тексту, проте й тут на розсуд виконавця залишається вибір динаміки та штрихів. Відбувається підсумовування масштабно-тематичної структури. Проте стабільність тексту змінюється тим, що автор позначає в тексті, як super-solo. Це сфера повної свободи виконавця, який може грати будь-який музичний матеріал, у довільному темпо-ритмічному, динамічному чи інтонаційному відношенні. Хоча автор нагадує виконавцю, що варто враховувати кількість тактів, яка була від самого початку твору до цього моменту, аби не втратити відчуття форми. Після цього соло зі зміною темпу на Adagio molto, rubato йде музичний матеріал, що нагадує типову каденцію наприкінці концерту. В його основі віртуозні пассажі, що призводять до проведення елементів першого розділу, проте у оберненні. Набільшою вимогою до виконавця в даному творі виступає не лише застосування обмеженої алеаторики, але й необхідність імпровізувати чималу частину п'єси, не забуваючи про форму та загальну композицію.

У п'єсі О. Шмурака «Морковний сік» для флейти соло (2013 р.), виконаної в рамках фестивалю сучасної музики «Гольфстрім», представлені виконавські складнощі різних рівнів. Хоча це твір для одного інструменту, проте його структура пов'язана з певною діалогічністю, що досягається за рахунок чергування епізодів швидких, енергійних, віртуозних та повільних, медитативного характеру, в яких передбачається не тільки тембрально забарвлене звучання флейти, але й застосовуються прийоми Whistle tones (свистячі звуки) та звук із шумом повітря. Різноманітність прийомів гри, включаючи ті, що вже давно увійшли в ужиток як, наприклад, staccato, legato, frullato, створюють насправді широку палітру виразних можливостей флейти. «Змагання» двох різних образних сфер призводить до переваги «тихого» звукокомплексу. Досить виразно звучить прийом Whistle tones, звуковидобування якого О. Танцов пояснює наступним чином: «Вістл-тони представляють собою добре відомий акустичний феномен шуму повітря на скосі (наприклад, пляшки чи трубки). Є два способи отримання вістл-тон. Можна використати призвук на будь-якій аплікатурі. Причому у верхньому регістрі зробити це доволі легко, в середньому – складно, на п'яти нижніх звуках – неможливо. Другий спосіб – використати аплікатури нижніх нот. Отримані тут вістл-тони слідують як обертонові серії» [5; 17]. Варто зазначити, що автор не намагається досягнути звуконаслідувального ефекту, назва твору передає скоріше іронічний підхід Шмурака до власної творчості. Одним із важливих компонентів у створенні загальної композиції є залучення значної кількості пауз, які дозволяють донести до слухача мінімальні зміни у гучності, такі, як шум повітря чи подих.

Поділяємо думку В. Громченка, який, аналізуючи твір для кларнета соло В. Мартинюк, зазначає: «застосування композитором засобів виразності у творах для інструмента соло базується на різнобічному розумінні природи виразових можливостей інструмента. Першорядний критерій жанру музики соло, яким є творча робота з арсеналом художніх засобів лише одного, конкретно визначеного автором інструмента, набуває основоположного значення у використанні виразової

палітри. Саме він у значній мірі формує специфіку впровадження виразових засобів, у такий спосіб окреслюючи характерологічну індивідуальність жанру музики для інструмента соло» [1; 87].

Висновки. Отже, серед творів, призначених для флейтового виконання одними з найбільш складних є сольні. Сольне виконання знімає потребу у досягненні струнного ансамблю, яке необхідне вже навіть у дуеті. Проте, на перший план виходять вимоги до виконавця, повязані з тим, що він часом має за допомогою технічних приймів чи психологічної налаштованості відтворювати діалогічний принцип розгортання музичного матеріалу. Від презентації буде залежати подальша доля твору. Нерідким є написання композиторами репертуару для конкретного флейтиста, що сприяє досягненню найбільш влучної творчої взаємодії, яка проявляється у знанні його «сильних» та «слабих» сторін. Вимогами для виконавця, що обирає твори своїх сучасників, постає потреба створення відповідної інтерпретації. Головними ж вимогами є дотримання балансу між інтонаційністю, технікою дихання, артикуляцією, володінням технічними навичками та специфікою звучання. Важливим є знання як традиційних, так і новітних прийомів гри, що дозволяє відтворити всі нюанси творчого задуму.

Список використаної літератури

1. ***Громченко В. В.*** Специфіка використання засобів виразності у творах для інструмента соло (на прикладі «Інтерв'ю на задану тему» В. Мартинюк для кларнета соло) / В. В. Громченко // Культура і сучасність. – 2014. – № 2. – С. 83–88.

2. ***Когоутек Ц.*** Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 358 с.

3. ***Кушнир А. Я.*** Формирование критериев оценки мастерства исполнителя на флейте / А. Я. Кушнир // GESJ: Musicology and Cultural Science, 2013. – № 1(9). – С. 79–83.

4. ***Мутузкин И. А.*** Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента / И. А. Мутузкин // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – № 6 (2). – С. 161–164.

5. ***Новые приемы игры на флейте*** / сост., авт. метод. части О. И. Танцов. – М. : Науч.-издат. центр «Московская консерватория», 2011. – 80 с.

References

1. ***Gromchenko V .V.*** Specy`fika vy`kory`stannya zasobiv vy`raznosti u tvorax dlya instrumenta solo (na pry`kladi «Interv'yu na zadanu temu» V. Marty`nyuk dlya klarneta solo) / V. V. Gromchenko // Kul`tura i suchasnist`. – 2014. – № 2. – S. 83–88.

2. ***Kogoutek Ts.*** Tehnika kompozitsii v muzyike XX veka / T. S. Kogoutek. – M. : Muzyika, 1976. – 358 s.

3. ***Kushnir A.Ya.*** Formirovanie kriteriev otsenki masterstva ispolnitelya na fleyte / A. Ya. Kushnir // GESJ: Musicology and Cultural Science. – 2013. – № 1 (9). – S. 79–83.

4. ***Mutuzkin I.A.*** Fleyta v muzyikalnoy kulture nachala HH veka: k voprosu o samoopredelenii instrumenta / I.A. Mutuzkin // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. – 2009. – № 6 (2). – S. 161–164.

5. ***Novyie priemyi igryi na fleyte*** / sost., avt. metod. chasti O. I. Tantsov. – M. : Nauch.-izdat. tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2011. – 80 s.

THE MEANS OF EXPRESSION COMPLEX FOR THE FLUTE SOLO IN THE WORKS OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE XXI CENTURY

Pertsov Nikita, Lecturer, Department of Chamber Ensemble,
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The research is devoted to the analysis of the means of expression for flute solo in the works of the Ukrainian composers at the beginning of the XXI century. Despite the stylistic diversity of the authors, a tendency to expand the performing flute opportunities through the use of the advanced playing techniques may be noted. A characteristic feature is the increasing role of the artist, who often acts as a co-author, performing plays written by using the aleatoric principle. The works for a solo instrument require a balance between an intonation, a breathing technique, an articulation, a possession of technical skills and sound characteristics.

Key words: flute solo, means of expression, the latest play techniques.

UDC 788.5

THE MEANS OF EXPRESSION COMPLEX FOR FLUTE SOLO IN THE WORKS OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE XXI CENTURY

Pertsov Nikita, Lecturer, Department of Chamber Ensemble,
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The aim of the study is to analyze the peculiarities of the use of expressive means in the works of the Ukrainian composers of the XXI century for flute solo. The main works of contemporary authors that are considered in this paper are O. Bezborodko's «Zub'», O. Serovo's «Pop-sa», Z. Almash's «Pastoral» and O. Shmurak's «Carrot juice».

Research methodology. The methodology of the study involves the use of the methods of analysis and synthesis. The source base is the work of V. Gromchenko, who studies the origin of music formation for the instrument solo. I. Moutuzkin analyzes the peculiarities of the flute music at the beginning of the XX century. In the writings of A. Kushnir, the main criteria for evaluating the skill of flutist are considered. However, there are no special studies devoted to solo flute works yet.

Results. It can be concluded that among the works intended for flute execution, one of the most complex is solo. The solo performance eliminates the need to achieve a slender ensemble that is already needed even in a duet. However, the requirements for the performer, due to the fact that he sometimes with the help of a technical acceptance or a psychological determination reproduces the dialogic principle of the deployment of the musical material, come to the foreground. The fate of the work will depend on the presentation.

Novelty. The works for the solo instrument require a balance between an intonation, a breathing technique, an articulation, technical skills and the specificity of the sound. In solo works, the flutist creates the additional lines at the expense of singing, clicking, multiphonic, bypassing the linearity of the texture. The absence of other performers requires the filling of musical space, the possession of musical time and, at the same time, gives freedom in the metro rhythmic sense, eliminating the need for a common intonation and a single breath that is present in ensemble performance.

The practical significance. Ukrainian educators may find the information contained in this article useful for conclusions about the development of the national music for flute solo and its great potential.

Key words: flute solo, means of expression, the latest techniques of the game.

Надійшла до редакції 9.10.2017 р.

УДК 7.046.3(477.54):75.03«16»

СЛОБОЖАНСЬКА ІКОНА «ПРЕОБРАЖЕННЯ» З КОЛЕКЦІЇ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ: ІКОНОГРАФІЯ, СТИЛІСТИКА, АТРИБУЦІЯ

Шуліка В'ячеслав Вікторович, кандидат мистецтвознавства,
доцент, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків
shulikavv@ukr.net

Статтю присвячено іконі «Преображення» із зібрання Харківського художнього музею. Вперше розглянуті питання походження пам'ятки. На думку автора, ікона походить із Білогірського Свято-Миколаївського Горнальського монастиря колишнього Сумського черкаського (Слобідського-Українського) полку. Ікона є твором бароково-маньєристичного синтезу, що властиво слобожанському іконопису другої пол. XVII ст., має оригінальні деталі іконографії, які отримали подальше поширення в іконописі Лівобережної України в XVIII ст.

Ключові слова: Слобожанщина, ікона, бароко, маньєризм, Преображення.

Постановка проблеми. На початку 20-х рр. XX ст. до збірки Музею українського мистецтва у Харкові надійшла велика за розміром іконостасна пам'ятка «Преображення». На той час ця ікона (ЖРУ 7) була чи не єдиною слобожанською іконою XVII ст. у збірці Харківського художнього музею (далі ХХМ), атрибуція якої, як пам'ятки слобожанського іконопису, не викликає суперечок. Хоча в наукових розвідках українських мистецтвознавців цій іконі приділено чимало уваги, сьогодні не має єдиної думки щодо її походження та датування. Окрім того, за рамками наукових досліджень залишились питання її іконографічних особливостей.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Ікона «Преображення» тривалий час не мала чіткої атрибуції. В музейній Науковій картці ікони лише вказано, що вона походить із «Бєлгородського монастиря». Атрибуції 1960-х рр. відносили цей витвір іконопису до волинської школи XVII ст., пізніше до Наддніпрянщині XVIII ст. В альбомах збірки Харківського художнього музею [19–21] іконі «Преображення» не було приділено уваги взагалі.

Перша наукова атрибуція пам'ятки зроблена 1969 р. С. Таранушенком, який вказав, що ікона написана на теренах Харківщини на рубежі XVII–XVIII ст. П. Жолтовський спочатку був згоден з цією атрибуцією, про що свідчить його підпис на фото ікони в ХХМ, але пізніше датував ікону початком XVIII ст. [5; 55]. Л. Міляєва датувала ікону 30-ми рр. XVIII ст. Це датування було прийнято й ХХМ. Д. Степовик [17; 286] та харківська дослідниця Т. Паньок [14], наслідуючи думку П. Жолтовського, датували ікону початком XVIII ст. Але київська дослідниця С. Оляніна згодна з датуванням ікони С. Таранушенком, тобто датує ікону кінцем XVII ст. [12; 224–226].

Розбіжності в датуванні пам'ятки не завадили майже одностайному висновку, що ікона «Преображення» з ХХМ є видатною пам'яткою українського бароко. Лише С. Оляніна звернула увагу на маньєристичну складову рельєфного декоративного тла ікони.

© Шуліка В. В., 2017

Ікона Преображення із згаданої збірки не має чіткої атрибуції. Аналіз останніх публікацій показав, що існує дві основні думки щодо датування пам'ятки: це друга пол. XVII ст. та перша пол. XVIII ст. Невирішеними залишаються й питання походження ікони.

Мета статті полягає в уточненні атрибуції, визначення стилістичних та іконографічних особливостей ікони.

Виклад основного матеріалу дослідження. Ікона «Преображення», велика шестикутна іконостасна ікона (116,5х74,5), презентує візантійську іконографічну схему, де композиція поділена на два регістри. У верхньому, на повний зріст зображено Ісуса Христа в мандорлі, якого фланкують зображення пр. Мойсея та Іллі. Справа від Христа розміщене погруддя Бога Отця та Бог Дух Святий у вигляді голуба.

Одяг Христа зображено напівпрозорою коричневою фарбою в два тони, в світлих ділянках одягу залишено срібне тло. Відкриті ділянки тіла написані щільно, з використанням білил. Правою рукою Христос благословляє, лівою вказує на Мойсея. В середині німбу Христа червоною фарбою вписано хрест з літерами ὁ ὢν (Сущій). Розташування літер грецьке, де літера ὢ розташовується зверху. По сторонам від шиї Христа напис ΙΣ ΧΣ коричневою фарбою. Ноги Христа зображені без сандалів. Мандорла, що оточує Христа, має форму овалу, зображена фактурно, у вигляді гострих зубців-променів, які розходяться по сторонам. Середина мандорли вкрита сріблом, кайма з променями та німб Христа золоті.

Бог Отець зображений у вигляді сивого старого, який правою рукою благословляє, лівою – вказує на Христа. Нижня частина тіла Бога Отця вкрита хмарами. З правої сторони червоною фарбою напис «Бгъ ѡтецъ», із лівої сторони цитата з Євангелія: «Се есть сын мой возлюбленный о нем же благоволих того послушайте» (Мф.17:5). Бог Дух Святий зображений у вигляді білого голуба, над ним літери Д. С.

Пр. Ілля зображений в профіль, у вигляді старого, простирає до Христа руки, приймаючи благословення. Ілля одягнений в золотистий гиматій та темно-зелений хітон із кіноварною підкладкою. Пр. Мойсей зображений із скрижалями у вигляді молодої людини з невеликою чорною бородою. На скрижалях емітований текст, стилізований під іудейські літери. Мойсей одягнений в темно-зелений гиматій та золотистий хітон із підкладкою кольору червоної вохри. Ноги пророків нижче колін закриті хмарами.

У нижньому регістрі в динамічних позах зображені апостоли Іоанн, Петро та Яків. Лики апостолів показані в профіль. Апл. Іоанн зображений у молитовній позі, на колінах. Руки апостола складені в молитовному жесті, характерному для католицького благочестя. Іоанн одягнений в світло-блакитний гиматій та кіноварний хітон із білою підкладкою. Апл. Петро зображений приклонивши коліно. Тіло апостола розгорнуто від Христа, жести рук демонструють здивованість подією. Апл. Петро одягнений в світло-блакитний гиматій із золотим комірцем та золотий хітон. Для зображення хітону іконописець використав сусальне золото. Підкладка гиматія яскраво червоного кольору. Апл. Яків зображений на колінах, правою рукою вказує на гору, лівою благословляє. Яків одягнений в темно-зелений хітон із червоною підкладкою та гиматій кольору паленої вохри з біло-червоною підкладкою. Всі апостоли зображені без взуття.

Гора Фавор має вигляд зеленого пагорба, вкритого рослинами.

Походження ікони з Бєлгородського монастиря, про що свідчить музейна Наукова картка, порушує декілька питань. До 1917 р. у Бєлгороді були Троїцький чоловічий монастир, заснований 1822 р. на місці колишнього архієрейського дома, та Різдва Богородиці жіночій монастир, заснований у 1622 р. [2]. Жіночий монастир був невеличкою незаможною обителлю, яка перетворилась на великий монастир лише після 1717 р. Собор чоловічого монастиря побудований в 1690-1707рр., ще до заснування обителі. Логічно було б припустити, що ікона Преображення походить з одного з цих монастирів, але достатньо великий розмір ікони свідчить, що вона належала до намісного ярусу іконостасу та була храмовим образом. Преображенського храму в обох монастирях не було, тому можна припустити, що ікона перенесена в один із монастирів з якогось іншого місця, або данні XXM є помилковими. Але в м. Бєлгороді з 1626 р. була дерев'яна Преображенська церква. В 1813 р., за проектом харківського архітектора Є. Васильєва, побудований Преображенський собор. Можна припустити, що ікона «Преображення» походила з іконостасу старої Преображенської церкви та після побудови нового храму перенесена до одного з Бєлгородських монастирів. Але й це припущення не є досконалим з огляду на велику майстерність, з якою виконана ікона. Ікону (а ймовірно й іконостас) такого мистецького рівня навряд чи могла собі дозволити невелика парафія одного з периферійних міських храмів. Вона демонструє коштовну, професійну роботу майстрів. Такого рівня ікони в XVII ст. могли належати лише великому, заможному храму, тому можна висунути ще одну гіпотезу про те, що вона не належала жодному зі згаданих монастирів.

Свято-Миколаївський Білогірський Горнальський монастир заснований на теренах Сумського полку (зараз Суджанський р-н, Курська обл. РФ) у другій пол. XVII ст. Головний собор монастиря освячений на честь Преображення, ймовірно, наприкінці XVII ст. (у 1733 р. храм був уже в аварійному стані). Монастирем опікувався сумський полковник Г. Кондратьєв, якому належали навколишні землі [3]. Ймовірно, що ікона написана саме для цього монастиря, як ікона головного храму, за ктиторської підтримки сумського полковника.

З боку іконографії вона являє іконографічну схему, що складається в VI ст. (мозаїка з монастиря св. Катерини на Синаї) [4; 10]. Пам'ятки після іконоборської епохи презентують уже усталену іконографічну схему, що складається з двох ярусів: Христос із пророками та апостоли. Гора Фавор зображувалася, як правило, у вигляді трьох гірок, де на центральній розміщувалася фігура Христа, на бокових – фігури пророків (Константинопольська мозаїчна ікона XII ст. із Лувру; Синайський епістилій XII ст.). З богословського боку, особлива увага до Преображення Христа виникає в епоху ісихастських суперечок у середині XIV ст., де нестворене Фаворське Світло – Світло, яке випромінював Христос, трактувалося ісихастами як видимий прояв Божої енергії, що дає можливість Богопізнання. В той період створені знакові ікони на цей сюжет: «Преображення» Ф. Грека (ДТГ, м. Москва) та найдавніша відома українська ікона цього сюжету – «Преображення» з с. Бусовисько на Самбірщині (НМЛ, м. Львів). Слід звернути увагу, що і на візантийських, і на українських іконах простежується стала традиція в розташуванні апостолів у нижньому ярусі. В центрі розміщувалося зображення св. Іоанна, зліва – ап. Петра, справа – ап. Якова. Таку ж композиційну схему й розміщення апостолів можна спостерігати в наступних століттях (Троїцька каплиця в Любліні 1418 р.).

Значні зміни в розташуванні апостолів в українських іконах «Преображення» відбуваються на рубежі XVI–XVII ст., де в центрі, замість Іоанна, зображували Петра. З того часу апостоли зображуються з німбами. Яскравим прикладом таких змін є «Преображення» з іконостасу П'ятницької церкви у Львові. Окрім того, на Львівській іконі з'являється мотив хмари під мандорлою Христа. Ікона з ХХМ, з одного боку, демонструє продовження цієї традиції, з іншого – презентує своє оригінальне трактування іконографічної схеми, яке отримало продовження в XVIII ст. на Лівобережній Україні (іконостас у В. Сорочинцях, 1732 р.): це монолітне (а не у вигляді трьох пагорбів) трактування гори Фавор, яка має на іконі грушоподібну форму. На горі, в мандорлі розміщено постать Христа. Пророки зображені стоячими в хмарах, не маючи фізичної опори. Зображення персонажів ікони на горі чи поза неї, ймовірно, мали підкреслити різницю між матеріальним та нематеріальним; зовсім інше трактування самої гори, яка з кам'янистої лещатки перетворюється на вкритий зеленню пагорб, з дивними рослинами. Таке перетворення Фавору, ймовірно, перегукувалося з новою концепцією українського іконостасу другої пол. XVII ст., де іконостас стає образом райського саду, вкритий високим рельєфом із різьбленими орнаментами з квітів, листя та плодів. На Слобожанщині взірцем такого іконостасу вважається іконостас із с. Бездрик, виконаний наприкінці XVII ст., що також походив із теренів Сумського полку [18]. В українському мистецтві доби бароко й, зокрема, на Слобожанщині символам квітів відведено особливе місце, а дивовижні букети з них мали посилити богословське наповнення образу. Одним із ранніх відомих на Слобожанщині прикладів використання флоральних деталей ікони для посилення богословського навантаження є ікона св. Ганни XVII ст. (НХМУ) з іконостасу Михайлівського монастиря (Лебедин, колишній Сумський полк), де в правій руці свята тримає дивну рослину. На стеблах із листям лілії зображено три квітки. В центрі білий мак, по краях дві червоні троянди. Стебло лілії є вказанням на Пресвяту Богородицю, її чистоту і непорочність; мак є символом сну та смерті. Білий колір маку – також символ чистоти. Три квітки символізують Св. Трійцю, а білий мак у центрі, ймовірно, є символом Христа, який через свою смерть дарував Спасіння. Червоні троянди є й символом Богородиці.

В іконі з ХХМ також зображені дивні рослини у вигляді червоних тюльпанів, на яких ростуть світло-вохряні п'ятипелюсткові квіти (троянди (?)). Між тюльпанами зображені квіти деревію. Ю. Звєздіна (Москва), проводячи паралелі між текстами українських проповідників XVII ст. (І. Галятовським, А. Радивиловським) та іконами XVII–XVIII ст., указує на глибоку єдність між символічним забарвленням текстів та їх візуальним втіленням. Так, у А. Радивиловського образи святості розкриваються через образи квітів: тюльпану, троянди, лілії, гіацинту, соняшнику [6]. Троянда, як символ Христа та Богородиці, зустрічається в українських іконостасах наприкінці XVII ст. (із с. Бездрик, с. Дворічний Кут), в іконі св. Ганни. На відміну від троянди, мотив тюльпану не набув широкого розповсюдження [11; 134], але зустрічається в різьбленні іконостасу з с. Бездрик та декоративному рельєфі тла ікон із Миколаївської церкви м. Охтирка (др. пол. XVII ст.).

Ще одним оригінальним елементом композиції є зображення Бога Отця та Св. Духу. На іконі з П'ятницької церкви (Львів) використана більш канонічна форма присутності Бога Отця у вигляді тексту в хмарах над Христом. У Слобожанській іконі розміщено прямі зображення.

Оригінальною деталлю ікони є написи, розміщені над зображеннями пророків та апостолів. У 1971 р. ці напівстерті написи були прочитані прот. М. Кухаруком та А. Цололо (Харківський Благовіщенський собор), але неточно. В 2016 р. автору цієї статті, спільно з художником-реставратором ХХМ Я. Сторожевим, вдалося точніше прочитати ці написи. Так, над Іллею розміщено слово «Вкушєніє»; над Мойсеєм – «Відєніє»; над Іоанном –«Обаняніє»; над Петром – «Слишаніє»; над Яковом – «Осязаніє». Мистецтво доби бароко прагнуло за допомогою додаткових символів та знаків надати іконі багаторівневих додаткових сенсів, тлумачення яких потребувало обізнаності та вченості. Прикладом цього є наведені вище зображення рослин. Ці п'ять слів означає п'ять почуттів, які, згідно з св. Іоанном Дамаскіним, властиві людині [8; 161–163]. Св. Іоанн зазначає, що «почуття є та сила души, яка здатна сприймати матеріальні речи, тобто, здатна розрізняти» [8; 161]. В контексті ікони «Преображення», ці написи можна тлумачити як вираження ідеї Боговтілення. Втілення Бога дає можливість його пізнання з боку його людської природи за участи п'яти почуттів, де «вкушєніє» є натяком на Євхаристію. Христос на горі Фавор явив свою Божу природу, одночасно залишаючись людиною.

Рельєфне тло ікони вкрито ліпленим маньєристичним орнаментом, що складається з ормушлів. Такий орнамент на початку XVIII ст. уже не зустрічається в слобожанській іконі.

С. Оляніна відмічає особливий характер гребінчастого декору ікони, що не має аналогів в інших іконах Лівобережної України XVII-XVIII ст. [12]. Стилістично ікону «Преображення» можна віднести до маньєристично-барокового синтезу. Маньєристична складова яскраво виражена не лише завдяки орнаментованому ормушлями тлу, а й стилізації складок одягу (Іоанн та Петро), де складки трактовані як ормушлі. Крім них, на тлі ікони присутні елементи ще однієї складової орнаментів XVII ст. – жолобчаста мушля. Цей декоративний елемент зустрічається фрагментарно, розташований біля фігури Мойсея, спереду від Іллі, у правому верхньому куті. На іконі «Преображення» мотив жолобчастої мушлі використаний непослідовно, виглядає як «спроба інструменту». В подальшій роботі над декором тла, майстер відмовився від такої трактовки декору, надавши перевагу ормушлю.

На відміну від інших елементів декоративного рішення тла ікон, ормушль (вушна раковина) як елемент декору, не отримав богословського тлумачення, але цей елемент декору міг сприйматися і з богословської точки зору. Завиток, який часто мав завершення у вигляді волюти та прикрашений перлами, нагадував мушлю. Мушля – елемент декору візантийських темплонів, мав витоки з іудейського мистецтва, де вона була обов'язковим елементом в іконографії Ковчега Заповіту та Храму Соломона [16; 511–512]. Ключем для тлумачення цього символу в християнському мистецтві є начиння мушлі – перлина. С. Авєрінцев [1] дає розгорнуте тлумачення цього символу, посилаючись на твори Святих отців, зокрема, прп. Єфрема Сиріна. Мушля з перлиною – є символом утілення Логоса. Згідно стародавнім віруванням, перлина в мушлі утворювалася від удару блискавки на море та на «плоть» мушлі. Так прп. Єфрем описує і зачаття Христа від Святого Духа. Окрім того, перлина уособлює поняття абсолютної цінності (Мф. 13:45), є образом «кладу», захованого в темнощах печери, й одночасно є і символом людської душі, яку необхідно врятувати з «пащі Змія» [1; 436–437]. Тобто, мушля та перлина є багаторівневим семантичним кодом, який треба розуміти сотеріологічно. В Одкровенні св. Іоанна дванадцять воріт небесного Града названі дванадцятьма перлинами (Одкр. 21:18–21), тобто перлина є ще й символом чи образом райських воріт.

Поєднання стилів бароко та маньєризм характерно для слобожанського іконопису другої пол. XVII ст. Це простежується і в іконостасному різьбленні (іконостас с. Бездрик) та декорі тла ікон (із Дворічного Кута, Охтирки). На початку XVIII ст. маньєристичні деталі декору в слобожанському іконописі вже не зустрічаються, що дає підставу для датування ікони «Преображення» з ХХМ другою пол. XVII ст.

Висновки. Аналіз літератури показав, що ікона «Преображення» не має чіткої атрибуції. На думку більшості науковців, вона є бароковим твором; лише С. Оляніна звернула увагу на маньєристичний декор тла ікони.

Вона має характерні іконографічні особливості: зображення гори Фавор у вигляді монолітного пагорба, вкритого рослинами, зображення матеріальних персоналій на горі та нематеріальних персоналій в хмарах, персоніфіковане зображення Бога Отця та Св. Духа, оригінальне розташування апостолів. Ці іконографічні особливості отримали подальше поширення в іконах «Преображення» на Лівобережній Україні.

Стилістично ікона є бароково-маньєристичним синтезом, вираженим у маньєристичному декорі тла та трактуванні одеж апостолів. Яскравою бароковою рисою ікони є багаторівневі трактування

сюжету, що втілено завдяки додатковим написам над персоналіями, флоральній декорації ікони. Поєднання стилів бароко та маньєризму характерно для слобожанського іконопису др. пол. XVII ст.

Виходячи з призначення та мистецького рівня ікони, можна припустити, що ікона походить із Білогірського Горнальського монастиря, розташованого в історичних межах Сумського полку.

У подальших дослідженнях необхідно простежити розвиток іконографії «Преображення» на Слобожанщині та теренах Лівобережної України.

Список використаної літератури

1. ***Аверинцев С. С.*** Переводы: Многоценная жемчужина / С. С. Аверинцев. – Київ : Дух і літера, 2004. – 456 с.
2. ***Белгородский Рождество-Богородицкий женский монастырь*** [Электронный ресурс] // Портал «Белгородская область» «Энциклопедия Белгородской области». – Режим доступа : http: // ashkalov.ru/belgorodskia-bog-zenmonastir.html. – Загол. с экрана.
3. ***Белогорская-Николаевская пустынь и ея святыни.*** – Курск : Епархиальная тип., 1912. – 23 с.
4. ***Бобров Ю. Г.*** Основы иконографии древнерусской живописи / Ю. Г. Бобров. – СПб. : Аксиома-Мифрил, 1995. – С. 53–121. – (Малая история культуры).
5. ***Жолтовський П. М.*** Український живопис XVII–XVIII століть / П. М. Жолтовський. – Київ : Наук. думка, 1978. – 327 с.
6. ***Звездина Ю. Н.*** Растительная символика в памятниках духовной культуры позднего времени : возможности интерпретации [Электронный ресурс] / Ю. Н. Звездина // Иконописная мастерская Ковчег. – Режим доступа : http: // archive.ec/VRBi5. – Загол. с экрана.
7. ***Иоанн Дамаскин (Св.)*** Слово на преславное Преображение Господа нашего Иисуса Христа [Электронный ресурс] / Св. Иоанн Дамаскин // Портал «Библиотека святоотеческой литературы». – Режим доступа : http: // www.orthlib.ru/John_of_Damascus/preobr.html. – Загол. с экрана.
8. ***Иоанн Дамаскин (Св.)*** Точное изложение Православной веры / Св. Иоанн Дамаскин. – М. : Лодья, 2002. – 465 с.
9. ***Креховецький Я.*** Богослов'я та духовність ікони / Я. Креховецький. – Львів : Свічадо, 2005. – 196 с.
10. ***Овсійчук В.*** Оповідь про ікону / В. Овсійчук, Д. Крвавич. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2000. – 396 с.
11. ***Оляніна С.*** Квітково-плодові мотиви в декоративному оздобленні іконостасів XVII – першої пол. XVIII ст.: типологія, розміщення / С. Оляніна // Культурологічна думка : щоріч. наук. пр. – Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2014. – № 7. – С. 123–140.
12. ***Оляніна С.*** Щодо уточнення атрибуції і датування групи ікон із колекції київських музеїв / С. Оляніна // Українська художня культура: історія та сучасні проблеми : зб. наук. пр. – Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2012. – С. 210–231.
13. ***Островський Ю.*** Нові дослідження металевої моделі іконостаса з Києво-Печерської лаври (реконструкція втраченої моделі та спроба реконструкції іконостаса першої пол. XVIII ст.) / Ю. Островський // Бюлетень Львівського філіалу ННДРЦ України. – Львів, 2006. – № 2 (8). – С. 45–53.
14. ***Паньок Т.В.*** Слобожанська ікона XVII – початку XIX ст. / Т.В. Паньок. – Харків : Іванова, 2008. – 280 с.
15. ***Преображенський кафедральный собор г. Белгород*** [Электронный ресурс] // Портал «Белгородская митрополия». – Режим доступа : http://www.belfavor.ru/ history/. – Загол. с экрана.
16. ***Сизоненко Т.*** О ветхозаветной символике царских врат древнерусского иконостаса / Т. Д. Сизоненко // Иконостас : происхождение, развитие, символика / Центр Восточнохрист. культуры ; ред.-сост. А. Лидов. – М. : Прогресс-Традиция, 2000. – С. 501–517.
17. ***Степовик Д.*** Історія української ікони X–XX ст. / Д. Степовик. – Київ : Либідь, 1996. – 438 с.
18. ***Фомин П. Г.*** Церковные древности с. Бездрик, Сумского уезда / П. Г. Фомин // Церковные древности Харьковского края / П. Г. Фомин. – Харьков : ХЧМГУ 2011. – С. 196–208.
19. ***Харківський художній музей*** / авт.-упоряд. : М. М. Безхутрий, М. П. Работягов. – Київ : Мистецтво, 1971. – 163 с.
20. ***Харківський художній музей. 200 років колекції*** / авт.-упоряд. : В. Мизгіна, Т. Прокатова, О. Денисенко та ін. – Харків : Фоліо, 2005. – 167 с.
21. ***Харківський художній музей : альбом*** / авт.-упоряд. М. П. Работягов. – Київ : Мистецтво, 1983. – 158 с.

References

1. ***Averintsev S.S.*** Perevodyi: Mnogotsennaya jemchujina / S. S. Averintsev. – Kyiv : Duh i litera, 2004. – 456 s.
2. ***Belgorodskiy Rojdestvo-Bogoroditskiy jenskiy monastyir*** [Elektronnyy resurs] // Portal Belgorodskaya oblast «Entsiklopediya belgorodskoy oblasti». – Rejim dostupa : http: // ashkalov.ru/belgorodskia-bog-zenmonastir.html. – Zagol. s ekrana. – Yazyik russkiy.
3. ***Belogorskaya-Nikolaevskaya pustyin i eya svyatyini.*** – Kursk : Eparhialnaya tipografiya, 1912. – 23 s.
4. ***Bobrov Yu.G.*** Osnovyi ikonografii drevnerusskoy jivopisi / Yu. G. Bobrov. – SPb. : Aksioma-Mifril, 1995. – S. 53–121. – (Malaya istoriya kulturyi).
5. ***Zholtovs'kyy P.M.*** Ukrayins'kyy zhyvopys XVII–XVIII st. / P.M. Zholtovs'kyy. – Kyiv : Nauk. dumka, 1978. – 327 s.

6. ***Zvezdina Yu. N.*** Rastitelnaya simvolika v pamyatnikah duhovnoy kulturyi pozdnego vremeni: vozmojnosti interpretatsiya [Elektronnyy resurs] / Yu. N. Zvezdina // Ikonopisnaya masterskaya Kovcheg. – Rejim dostupa : http: // archive.ec/VRBi5. – Zagol. s ekrana. – Yazyik russkiy.

7. ***Ioann Damaskin (Sv.)*** Slovo na preslavnoe Preobrajenie Gospoda nashego Iisusa Hrista [Elektronnyy resurs] / Sv. Ioann Damaskin // Portal Biblioteka svyatootecheskoy literaturyi. – Rejim dostupa : http: // www.orthlib.ru/John_ of_Damascus/preobr.html. – Zagol. s ekrana. – Yazyik russkiy.

8. ***Ioann Damaskin (Sv.)*** Tochnoe izlojenie Pravoslavnoy veryi / Sv. Ioann Damaskin. – M. : Lodya, 2002. – 465 s.

9. ***Krekhovets'kyy Ya.*** Bohoslov'ya ta dukhovnist' ikony / Yakiv Krekhovets'kyy. – L'viv : Svichado, 2005. – 196 s.

10. ***Ovsiychuk V.*** Opovid' pro ikonu / V. Ovsiychuk, D. Krvavych. – L'viv : In-t narodoznavstva NAN Ukrayiny, 2000. – 396 s.

11. ***Olyanina S.*** Kvitkovo-plodovi motyvy v dekoratyvnomu ozdoblenni ikonostasiv XVII – pershoyi polovyny XVIII st.: typolohiya, rozmishchennya / S.Olyanina // Kul'turolohichna dumka: shchorichnyk naukovykh prats'. – Kyiv : Instytut kul'turolohiyi NAM Ukrayiny, 2014. – № 7. – S. 123–140.

12. ***Olyanina S.*** Shchodo utochnennya atrybutsiyi i datuvannya hrupy ikon iz kolektsiyi kyyivs'kykh muzeyiv / S. Olyanyna // Ukrayins'ka khudozhnya kul'tura: istoriya ta suchasni problemy : zb. nauk. pr. – Kyiv : In-t kul'turolohiyi NAM Ukrayiny, 2012. – S. 210–231.

13. ***Ostrovs'kyy Yu.*** Novi doslidzhennya metalevoyi modeli ikonostasa z Kyyevo-Pechers'koyi lavry (rekonstruktsiya vtrachenoyi modeli ta sproba rekonstruktsiyi ikonostasa pershoyi pol. XVIII st.) / Yuriy Ostrovs'kyy // Byuleten' L'vivs'koho filialu NNDRTS Ukrayiny. – L'viv : NNDRTsU LF, 2006. – S. 45–53.

14. ***Pan'ok T.V.*** Slobozhans'ka ikona XVII – pochatku XIX st. / T. V. Pan'ok. – Kharkiv : Ivanova, 2008. – 280 s.

15. ***Preobrajenskiy kafedralniy sobor g. Belgorod*** [Elektronnyy resurs] // Portal Belgorodskaya mitropoliya. – Rejim dostupa : http://www.belfavor.ru/history/. – Zagol. s ekrana. – Yazyik russkiy.

16. ***Sizonenko T.*** O vethozavetnoy simvolike tsarskih vrat drevnerusskogo ikonostasa / T. D. Sizonenko // Ikonostas: proishojdenie, razvitie, simvolika / Tsentr Vostochnohrist. kulturyi ; red.-sost. A. Lidov. – M. : Progress-Traditsiya, 2000. – S. 501-517.

17. ***Stepovyk D.*** Istoriya ukrayins'koyi ikony X–XX st. / D. Stepovyk.– Kyiv : Lybid', 1996. – 438 s.

18. ***Fomin P. G.*** Tserkovnyie drevnosti sela Bezdrik, Sumskogo uezda / P. G. Fomin // Tserkovnyie drevnosti Harkovskogo kraya / P.G. Fomin. – Khar'kov : HCHMGU 2011. – S. 196–208.

19. ***Kharkivs'kyy khudozhniy muzey*** / avt.-uporyad. : M. M. Bezkhutryy, M. P. Rabotyahov. – Kyiv : Mystetstvo, 1971. – 163 s.

20. ***Kharkivs'kyy khudozhniy muzey. 200 rokiv kolektsiyi*** / avt.-uporyad. : V. Myzhina, T. Prokatova, O. Denysenko ta in. – Kharkiv : Folio, 2005. – 167 s.

21. ***Kharkivs'kyy khudozhniy muzey : al'bom*** / avt.-uporyad. M.P. Rabotyahov. – Kyiv : Mystetstvo, 1983. – 158 s.

THE SLOBOZHANSKY ICON «TRANSFIGURATION» FROM THE COLLECTION OF THE KHARKIV ART MUSEUM: ICONOGRAPHY, STYLE, ATTRIBUTION

Shulika Viacheslav, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Design and Arts

The article is devoted to the icon «Transfiguration» from the collection of the Kharkiv Art Museum. For the first time the questions about the origin of the artwork are raised. According to the author, the icon comes from Belogorsky Gornalsky Monastery (Sumy regiment). The icon is a work of baroque-manneristic synthesis, which is typical for Slobozhansky iconography of the second half of the XVII century, it has original iconography features, which can be found in the iconography of Left-Bank Ukraine in the XVIII century.

Key words: Slobozhanshchina, icon, Baroque, Mannerism, Transfiguration.

UDK 7.046.3(477.54):75.03«16»

THE SLOBOZHANSKY ICON «TRANSFIGURATION» FROM THE COLLECTION OF THE KHARKIV ART MUSEUM: ICONOGRAPHY, STYLE, ATTRIBUTION

Shulika Viacheslav, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Design and Arts

The aim of the articler. The icon «Transfiguration» from the collection of the Kharkiv art Museum does not have a clear attribution. The analysis of the recent publications shows that there are two main ideas about the dating of the monument: 1) the second half of the XVII century, 2) the first half of the XVIII century. The issue of the origin of the icon remains unresolved. The aim of this article is to refine the attribution of the icon, identify its stylistic and iconographic features.

Research methodology. The literary sources and documents related to the icon «Transfiguration» are analyzed.

The comparative analysis and field studies allow us to determine the origin and dating of the monument, the figurative and stylistic analysis allows us to attribute the icon to the Baroque-manieristic synthesis.

Results. The article is devoted to the icon «Transfiguration» from the collection of the Kharkoiv Art Museum. This artwork is the only product of the Slobozhansky iconography of the Cossack period, which attribution as the Slobozhansky memorial has no dispute of specialists.

In the scientific literature there is no any consensus about the dating of the icon. The artwork dates back to the end of the XVII century or to the first half (1730 s) of the XVIII century. The majority experts determin the icon as an outstanding memorial of the Ukrainian Baroque. S. Olyanina drew attention to the manneristic character of the decoration of the icon's background.

From the viewpoint of iconography, the icon is a Byzantine iconographic scheme, dating back to the VI century. An original feature of the iconography, which was later developed into the iconography of Left-Bank Ukraine of the XVIII century, is an image of Mount Tabor in the form of a monolithic hill covered with plants; physical characters (Christ, the apostles) are represented within the base (Mount Tabor), intangible (God the Father, God the Holy Spirit, the prophets) – in the clouds; personified the image of God the Father and the Holy Spirit of God.

The icon is a memorial of Baroque-manneristic synthesis, it organically combines elements of the two styles. Besides of the dynamic poses of characters, includings of additional details and inscriptions in the composition are referred to the bright baroque features, by which the theological interpretation of the image takes on a multi-level reading. Above the figures of prophets and apostles the inscription «vision», «hearing», «tasting», «smelling», «touching» was placed (the inscription was read for the first time), the five human senses which were made possible for God cognition in the light of the Incarnation. The plants covering Tabor (tulips and roses), are the image of the Garden of Eden, a symbol of Christ, the Mother of God, holiness.

The manneristic component of the icon is expressed in the background ornamentation (ormushl) and the interpretation of the folds of the Apostles, and rhythmically repeating decor background.

The iconographic features and the style of the icon allow us to date it to the second half of the XVII century.

Novelty. The iconographic features of the icon «Transfiguration» are studied for the first time, the content and interpretation of the inscriptions on the images of the apostles are clarified, the origin of the monument is determined.

The practical significance. The results of the study have practical importance for the attribution of the monuments of the Ukrainian icon painting, for museum, antique and customs affairs.

Key words: Slobozhanshchina, icon, Baroque, Mannerism, Transfiguration.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р.

УДК 7(477)«18-19»

ХУДОЖНИКИ УКРАИНЫ ВТОРОЙ ПОЛ. XVIII -- ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВОВЕДЕНИИ КИТАЯ: ПРОБЛЕМА ВЕРИФИКАЦИИ

Яо Нин, магистр живописи, преподаватель Института искусств,
Чунцинский университет науки и искусств (Китай); аспирант,
Харьковская государственная академия дизайна и искусств, г. Харьков

Исследуется проблема восприятия истории украинского искусства II пол. XVIII – I трети XIX вв. современными китайскими искусствоведами. Анализ их работ дает основание утверждать, что процесс знакомства с украинским искусством и его творческое осмысление происходит сегодня на основе таких ключевых предпосылок: 1) стереотипное восприятие украинского искусства как части российского. 2) стремление сформировать диалог между ценностями и смыслами китайской традиционной живописи и европейской изобразительной традиции и осмысление места Украины и украинского искусства в этом процессе. 3) стремление переосмыслить особенности художественного языка, средств выразительности и образной структуры украинского искусства с позиций китайского искусствоведения.

Ключевые слова: художники Украины I половины XVIII – I трети XIX в., китайское искусствоведение, А. Лосенко, В. Боровиковский, Д. Левицкий.

Постановка проблемы. Китайско-украинские взаимосвязи в области искусства гораздо более глубокие, чем могут показаться на первый взгляд. Однако их исследование, к сожалению, не составляет в современной китайской искусствоведческой традиции самостоятельного направления. Кроме очевидных причин, среди которых выделим особенности пути развития гуманитарных наук в Китае и Украине, важное значение имеет и стереотипность восприятия Украины, как части глобальной российской истории. С позиции китайских авторов, история искусства в Украине находится, метафорически говоря, под «покрывалом» советского и российского мифа о собственном имперском прошлом. В этой конструкции искусство на территории Украины (особенно архаического периода и времени первых государственных проектов) выступает как средство оправдания имперских амбиций более крупного и агрессивного соседа. Очевидно, что современное китайское искусствоведение во многом наследует советскую, а вместе с ней и российскую версию развития культуры в Восточноевропейском регионе.

Кроме этого фактора, который относим к проблемам роста и развития науки как динамического процесса, в осмыслении истории украинского искусства содержатся и откровенные просчеты, и

© Яо Н., 2017

методологические ошибки. Например, история украинского искусства не знакома китайским авторам по первоисточникам, многие проблемы и авторы изучаются по советским или российским исследованиям, которые необъективны и часто тенденциозны.

Анализ последних публикаций позволяет утверждать, что изучение украинского искусства II пол. XVIII – I трети XIX вв. китайскими учеными целенаправленно не осуществлялось. Но искусствоведы Китая в своих трудах отмечают связь с Украиной В. Боровиковского (1737–1825 гг.), Д. Левицкого (1735–1822 гг.) и А. Лосенка (1737–1773 гг.) [4, 11, 12, 14]. Это позволяет говорить об эпизодическом внимании китайских ученых к искусству Украины исключительно как части Российской империи.

Цель статьи состоит в том, чтобы определить общую линию развития украинского искусства во II пол. XVIII – I трети XIX вв., верифицировать изложенную в китайских исследованиях информацию и обозначить векторы дальнейшего изучении украинского искусства указанного времени.

Результаты исследования. Процесс знакомства с украинским искусством и его осмысление китайскими исследователями происходило и происходит сегодня на основе ключевых предпосылок, важных для китайского научного знания, среди которых выделим: 1) восприятие украинского искусства как части российского; 2) формирование диалога между ценностями и смыслами китайской традиционной живописи и европейской изобразительной традиции, и определение места украинского искусства в этом процессе; 3) стремление переосмыслить особенности художественного языка, средств выразительности и образной структуры украинского искусства с позиций китайской науки.

Последнее определяет важность поиска места украинского искусства в искусства Восточной Европы в целом. «Истинная ценность китайской живописи заключается в ее собственном специальном визуальном языке и его уникальной форме выразительности» [1; 259], почему современные исследователи и актуализировали поиск точек соприкосновения между китайской и украинской (русской, белорусской, польской и др.) парадигмами через диалогические формы взаимодействия художественных традиций [12]. Этот процесс происходил не равномерно, в его развитии прослеживаются две тенденции. Во-первых, характерной чертой формирования диалога между китайской и европейской изобразительными традициями, как утверждает Ли Лей, является тенденция «использование западного искусства в качестве мерила для оценки китайского искусства» [8; 6]. Но этот период завершился к 1980-м, когда в китайской науке произошел постепенный поворот к задействованию собственных национальных ценностей («возвращение к истокам»).

Во-вторых, для китайской науки важной особенностью теоретического понимания развития истории искусств стало сближение в середине XX в. с советским искусствоведением. Напомним, что в 1952–1962 гг. Комитет культуры КНР набирал и отправлял группы китайских студентов в СССР «для изучения изобразительного искусства» [3; 211], что предполагало не только собственно творческий компонент, но и изучение советского видения истории искусств. Как отмечает Ван Пин, после 1954 г. «Министерство культуры взяло курс на реформирование художественного образования и популяризацию русского искусства в Китае», для чего был учрежден специализированный журнал «Искусство» (существовал с 1954 по 1959 гг.), где «почти в каждом номере …содержался материал, посвящённый теории или истории русского искусства» [3; 208]. Собственно, отсюда и происходит глубокое «погружение» китайского искусствоведения в русскую художественную культуру и искусство.

Традиция исследования украинского искусства как части российского связана с историческими обстоятельствами существования Российской империи в XVIII–XIX вв. и СССР, куда входила большая часть украинских земель. Важной особенностью стало восприятие китайскими учёными общих форм изобразительного искусства как принадлежащих государству, а не нации. Сложности взаимоотношений Украины и России китайским исследователям не были понятны тогда; отчасти не понятны и сегодня [15]. Направленность китайского искусствознания на изучение исторических обусловленностей творчества (как своего собственного, так и чужого) еще в 1960-х годах подчеркнул американский исследователь М. Лое (Max Loehr) в статье «Некоторые фундаментальные направления истории китайской живописи» (1964 г.). С его точки зрения, для китайской науки вопрос понимание сути искусства – вопрос обоснования стилистического единства живописи, что дает «основание для понимания целого, а не отдельных компонентов». «Можно предположить, что мы могли бы получить довольно точное представление об истории китайской живописи на основе копий и подражаний, – пишет М. Лое, – если они поняты в их стилистической последовательности. Однако в равной степени можно предположить, что неоспоримо оригинальные работы (если есть способ установления их подлинности), могут не привести к исторически понятной последовательности», если при этом не существует понимания стилистического единства этнического или национального искусства [1; 187].

Наконец, третья особенность, которая формирует отношение китайского искусствоведения к украинскому искусству, может быть обозначена как стремление переосмыслить особенности художественного языка, средств выразительности и образной структуры искусства с китайской точки зрения. На современном этапе необходимо понять, что именно китайское искусствоведение ищет в украинском (как и любом другом искусстве), какие формы и особенности сближают, а какие, наоборот, отдаляют исследователей друг от друга.

Сегодня Китай и Украина проходят путь политического и культурного сближения, что предполагает самоцельное видение украинского искусства современными китайскими искусствоведами. Одним из важных для них заданий является верификация имеющихся знаний об искусстве Украины и формирование новой, адекватной современному научному знанию общей картины истории украинского искусства. Поэтому определение круга украинских художников (как известных, так и не известных китайским исследователям), выстраивание и понимание последовательной линии развития искусства украинских земель должно стать одним из важных приоритетов искусствоведов, занимающихся изучением искусства Восточной Европы.

Китайские исследователи, вслед за российскими коллегами, представляют *А. Лосенка* первым в русском искусстве «известным художником», основоположником «русской исторической живописи» [4; 66, 12; 25], которая «занимала высокое положение и в Российской Академии художеств» [12; 25]. При этом исследователи не уделяют внимание украинскому происхождению А. Лосенка, хотя эта информация вскользь присутствует в российских исследованиях [5; 144] и китаеязычном переводном издании [11]. Китайским исследователям следует учитывать, что А. Лосенко, чья фигура является ключевой для истории русского искусства, был одним из первых (!) успешных учеников учреждённой в 1757 г. Петербургской Академии художеств. В 1760 г. он был отправлен в заграничную стажировку («пенсионерскую поездку») в Рим и Париж, где с небольшим перерывом пребывал до 1769 г., где за творческие достижения трижды удостаивался медалей Парижской академии [5; 138]. Именно нахождение А. Лосенка в ведущих художественных центрах Европы и определило его значение в истории искусства Российской империи XVIII в. как ведущего исторического живописца-классициста, одного из первых русских академиков живописи (с 1770 г.) и директора Петербургской академии художеств (1772-1773 гг.), который умер очень молодым [12; 25].

Особым значением китайские авторы наделяют картину А. Лосенка «Владимир и Рогнеда» (1770 г.), которая обозначила появление в русском искусстве исторического жанра. По справедливому утверждению Си Цзинжу, для своего времени А. Лосенко сделал очень важный шаг: он «был одним их тех, кто обратился к теме истории своего народа (нации)» [12; 25], тем самым «устанавливая ее равноправие с общезначимой историей античного мира» [5; 145], широко распространенными мифологическими и религиозными сценами.

Художник изобразил сюжет истории Киевской Руси X века: момент своеобразного «сватания» князя Владимира и Рогнеды (дочери побежденного им полоцкого князя Рогвольда), которая была избрана им в жены. Пытаясь разобраться с особенностями художественного построения этой картины, Ж. Гуансюн, как и другие исследователи, естественным образом сталкивается с необходимостью осознать взаимосвязь между различными (и достаточно спорными даже для украинских исследователей!) историческими контекстами. Например, какие особенности исторического времени показаны художником и насколько они корректны; изображает ли художник новгородского или уже киевского князя Владимира? Эти и другие вопросы остаются для исследователя не решенными, что свидетельствует о недостаточности культурно-исторической обоснованности исследования [4; 66]. Другой исследователь уделяет внимание определению характера взаимодействия персонажей, пытаясь через выяснения их исторического статуса и событийных взаимоотношений между собой раскрыть художественно-образную структуру произведения. Он отмечает условность построения образов («лицо Владимира разочаровано, Рогнеды болезненно – слишком драматические мимика и жесты»), указывает на не характерные для реального исторического времени одежды персонажей, не точно воспроизведенные женские покои X в. [11]. На этом основании автор делает вывод, что «для своего времени картина обладала глубоким содержанием и формой исполнения, однако для современного зрителя ситуация представляется несколько искусственной, не правдивой» [11]. Важен для него и контекстуальный антураж картины: ее упоминание в эпистолярном наследии императрицы Катерины Великой (в письме к скульптору Фальконе).

Обратим внимание, что упомянутые выше особенности произведения не дают оснований для полемики на тему этнического восприятия украинской истории, хотя несуразности художественного осмысления прошлого в данном произведении очевидны. Причиной такого подхода, по мнению П. Пина, является разница в историческом опыте европейцев и китайцев, где для первых важным

является «поиск целостного мироотражения в науке и искусстве», что предполагает доверять «объективному виду вещей и соотносить упорядоченность с геометрической организацией». В тоже время, «рефлексия китайцев заставила их искать ощущение единства в идеях соотнесенности вещей и их взаимной дополнительности». По мнению автора, это фундаментальное различие в ориентации искусства требует конкретного изучения в ракурсе использования композиционных приемов и стилевых решений [10; 356].

В трудах китайских исследователей фигуре *Д. Левицкого,* которого вслед за российскими коллегами традиционно называют «самым известным художником России в XVIII в.», уделено больше внимания. Д. Левицкий безусловно является «великим мастером русской портретной живописи XVIII в.» [5; 148], создавшим парадную галерею портретных образов своих современников, среди которых такие знаковые для русской истории и культуры фигуры как Екатерина II, А. Кокоринов, П. Демидов, П. Голицына, П. Воронцова и др. В анализе наследия Д. Левицкого китайские авторы усматривают ряд композиционных, колористических и стилевых особенностей, которые выделяют его из числа творцов своего времени [4; 68]. Например, Си Цзинжи сравнивает портреты Д. Левицкого и Ф. Рокотова, утверждая, что персонажи Д. Левицкого «более детально написаны, общий образ глубиннее; акцент делается на достоинствах», и указывает, что его работы «похожи на портреты Лосенка, только способ выражения характеров разнообразнее» [12; 27].

Однако исследователи не связывают эти особенности с национальной идентичностью живописца, при этом указывая его украинское происхождение [4; 68; 11]. Это могло бы стать вероятным, если бы китайские искусствоведы учли, что Д. Левицкий покинул родной Киев почти в 30 лет, будучи живописцем с достаточным опытом работы (в 1752–1762 гг. он вместе со своим отцом и академиком О. Антроповым работал над оформлением «купола и прочих мест» Андреевской церкви в Киеве). Именно в Киеве (который до середины XVIII в. был городом «казацкой славы», визуализированной в творениях «мазепинского барокко»), обучаясь у Г. Левицкого (1697–1769 гг.) – своего отца, который был автором ряда известных гравюр и «тезисов», совершенствовал художественное мастерство в Европе, где выявил себя «мастером портретных и архитектурных зарисовок» [13; 130], «молодой Левицкий формировался в атмосфере украинского искусства, во время подъёма культурной жизни периода «урезанной автономии» [9; 233]. Известно, что А. Антропова, который в дальнейшем стал учителем Д. Левицкого, в барокковом Киеве «покорила могучая сила раскрытия характеров и правдивость украинского («казацкого») портрета, его звонкая декоративность. Восхищало отсутствие всякой идеализации и нарядной бутафории окружающей среды, какого-то кокетства или пустого изящества. Над всем главенствовала героизированная фигура, подчеркивались атрибуты власти и достоинство человека … Прежде всего украинский портрет учил мыслить масштабно и исторично, поскольку время активно вторгалось в портретный образ, который таким образом становился выразителем эпохи, если не её идеалом… Концепция личности в таком портрете впитывает в себя мировоззрение общества, эстетические и социальные идеалы, она является знаком эпохи и общества» [9; 233]. И не удивительно, что после дальнейшего обучения Д. Левицкого живописи «в столицах» (сначала в Москве, а потом в Петербурге, где он знакомится с портретистами из Германии и Франции, с творениями Рембрандта и других «старых мастеров»), уровень полученного мастерства позволил ему уже в начале 1770-х возглавить в Петербургской академии класс портретной живописи. Портреты Д. Левицкого вошли в историю искусства Восточной Европы не как «фиксирование» персон его современников, а воплощенным в красках образом его эпохи.

В китайских работах украинское происхождение *В. Боровиковского* как правило подчеркивается [4; 69; 11], что, благодаря переведенной на китайский язык книге Ю. Рябцева [11], доступно китайским учёным на родном языке. Тем не менее, С. Цзинжи, например, не упоминает, что художник формировался в семье известного иконописца Л. Боровиковского (?–1775 гг.) [12; 28]. (Отметим, что такой же подход С. Цзинжи к вопросу «национальной идентификации» наблюдается и в отношении А. Лосенка и Д. Левицкого. С. Цзинжи получила искусствоведческое образование в Ленинграде в середине XX в. Поэтому для ее исследований разграничение искусства России и Украины не присуще). Но для поиска истоков творчества В. Боровиковского понимание того, что до обучения в Петербургской Академии художеств, куда он поступает почти в 30 лет, он был востребованным иконописцем, необходимо. Вслед за советскими искусствоведами китайские учёные упускают творчество В. Боровиковского «украинского» периода (до 1788 г.), иллюстрирующее его причастность к украинской художественной традиции («Портрет П. Руденко» (1778 г.), «Богоматерь» (1787 г.) и др.). После обучения в Петербурге в мастерской Д. Левицкого (что явно не было случайностью, поскольку Миргород, где родился В. Боровиковский, находится в 250 км от родного города Д. Левицкого – Киева), В. Боровиковский стал «важнейшим представителем нового этапа в

развитии портретной живописи» [5; 183], для которого определяющими становятся душевные переживания портретируемого, лирическое очарование «частного» человека (в том числе и крестьянина!). Факт причастности творчества В. Боровиковского к сентиментализму присутствует в работах китайских исследователей. Осмысливая наиболее общую черту творчества Боровиковского – сентиментализм – ученые в целом не берут во внимание взаимосвязи особенностей украинского художественного языка своего времени. Эволюция классицистического художественного видения в сторону сентиментализма («подчеркивания эмоций и переживаний персонажей») является для китайских авторов естественной линией смены эстетического настроения, в пределах которой снова не видим желания отметить национальное начало.

Китайские авторы, находясь под влиянием стереотипов восприятия украинского искусства, не рассматривают ряд особенностей в художественной практике того времени. Отказываясь от проблемы национальной идентификации, они упрощают характер эволюции украинского (и восточноевропейского!) искусства в целом. Поиск решения конкретных художественных проблем, касающихся творчества В. Боровиковского, Д. Левицкого, А. Лосенка, предполагает поиск ответов на вопросы национальной идентификации творца, истоков его художественного языка. Эта тенденция особенно важна для понимания контекста, в котором рассматривались сюжеты, имеющие прямую взаимосвязь с развитием украинского искусства. Долгое время синонимическое употребление понятий «российское» / «русское» и «советское» / «русское» – не только вносило путаницу в особенности восприятия истории искусств, но и не позволяло ассоциировать, например, «древнерусское» искусство (X–XIII вв.), художественный процесс XVIII-XIX вв. в землях т. н. «Малороссии», с украинской культурой. Анализ работ китайский авторов предполагает поиск ответов на ряд вопросов, среди которых основным является изучение общей культурно-исторической ситуации II пол. XVIII – первой трети XIX вв. При условии достаточно общего представления о сути исторических коллизий этого времени, за рамками понимания китайских искусствоведов остается культурно-политическая ситуация, в которой работали художники Украины. Для ее изучения обратимся к трудам украинских исследователей.

Достаточно ёмко специфику украинской культуры обозначенного времени определяет выдающийся украинский искусствовед В. Овсийчук (1924–2016 гг.). Он утверждал, что в XVIII в. «из Украины вывозили в Петербург и Москву книги, произведения искусства и, в первую очередь, талантливых людей, которые, как правило, уже не возвращались домой. Но, обучившись и отдавая свой талант чужой стороне, они в творчестве вдохновлялись духовными сокровищами родной земли, что не стиралось никаким приобретённым информативным материалом» [9; 228]. Достаточно резко, без смягчения «неудобных» моментов, охарактеризовал сложившуюся художественную ситуацию украинский исследователь первой трети XX в. Д Чукин, который в книгах, посвященных изучению творчества Д. Левицкого и В. Боровиковского одним из первых осмыслил специфику развития украинского искусства второй пол. XVIII вв., и художественный критик К. Буревий. Последний в предисловии к работе Д. Чукина «Дмитрий Левицкий» пишет: «Много украинских деятелей культуры, не выдержав удушливой атмосферы, которую создала на Украине колонизаторская политика царизма, пошли по пути наименьшего сопротивления – на службу к этому царизму. Там, вместе с мундиром соответствующего «ведомства», они давали себе название деятелей «великороссийской», а позже – «общерусской культуры», приспосабливались к новой жизни и даже забывали про свое происхождение. Процесс обескровливания украинской культуры достигал ужасных размеров. А за счет этого обеднения богатела культура петербургской придворной аристократии. В соответствии с пониманием дворянско-буржуазной идеологии про нацию и права национальности, все образцы искусства, сохранявшиеся в частных салонах или казенных музеях, считались наследием той культуры, которую представлял правящий класс. Совершенно понятно, что с этой точки зрения легко было сделать из Д. Левицкого лучшего «русского портретиста», отрицая любое право на него со стороны украинской культуры. Так это было записано не только в истории русского, но даже украинского искусства» [17; 5]. За подобные утверждения украинские исследователи в 1930-х были подвержены репрессиям. Указанные выше работы Д. Чукина и К. Буревия сначала были запрещены, а потом «забыты» (но в «Словаре украинских художников», изданном в 1973 г., в библиографии биографических справок Д. Левицкого и В. Боровиковского они упоминаются, что, вероятно, стало возможным благодаря тому, что это, осуществлённое на исходе «оттепели» украиноязычное издание [13]).

В советском искусствоведении относительно творчества Д. Левицкого и В. Боровиковского сформировалась позиция, которую можно назвать «позицией умолчания»: излагаемые факты соответствуют реальности, но их интерпретация значительно искажала настоящее положение вещей.

Через труды российских ученых она транслировалась в искусствоведение Китая. Однако сам факт осознание того, что А. Лосенко, который вошел в историю искусства как основоположник классицистической исторической картины в российском искусстве [9; 231], Д. Левицкий и В. Боровиковский, которые «подняли портретный жанр до европейского уровня» [9; 232], были рождены и «взрощены» в украинских землях – факт много значимый. Следует осознать, что в условиях практического отсутствия в Украине второй пол. XVIII в. художественного центра, перемещение молодых людей в столицу был неизбежен. И поскольку нахождение итальянского художника А. Модильяни во Франции не сделало его французским художником, как и работа Н. Пусссена в Италии, не сделала его итальянским мастером, и Д. Левицкий, и В. Боровиковский, как и их старший коллега А. Лосенко, по праву рождения являются украинцами, обогатив при этом сокровищницу живописи Российской империи второй пол. XVIII – первой трети XIX в.

Произведенный анализ позволяет сделать следующие *выводы.*

1. Информация об украинских художниках в искусствоведении Китая довольно ограниченная. Основной вектор анализа китайского искусствоведения направлен на осмысление стилистических особенностей и содержания работ украинских художников. Проблемы формы, поиска композиционных приемов и средств выразительности украинских художников понимается китайскими ученными как второстепенная задача. Образность, поэтичность и лиризм, ориентация на литературные произведения или исторический сюжет – все это легко воспринимается китайскими ученными, иногда выступая в качестве единственного репрезентанта украинского искусства как такового. Однако, своеобразной «точкой отсчета» выступает не столько украинский материал, сколько существующие по умолчанию в советском (а теперь и российском искусствоведении) стереотипы.

2. Очевидно, что китайские ученные нацелены на решение круга проблем, которые видятся актуальными и современными на основе их предметно-объектных задач. В этом смысле важно подчеркнуть черты, которые проявляются в попытках осмысления истории украинского искусства. Среди них: а) формирование представления об украинском искусстве параллельно с трансформациями китайского искусства и искусствоведения; б) готовность китайских ученных к пониманию различных точек зрения и содержательной эволюции; в) осмысление особенностей украинского искусства в сравнении с историей китайского искусства и наоборот.

3. Для китайского искусствоведения формирование представления об украинском искусстве нераздельно связано с пониманием украинского историко-культурного процесса. Такое масштабное, широкое видение «историзирует» осмысление проблем развития украинского искусства. Авторы ищут точки опоры в исторических событиях, часто не совсем корректно интерпретируя сложный характер взаимоотношений украинского в рамках имперского (для XIX ст.), и украинского в рамках советского (в пределах XX в.) искусства.

Перспективы дальнейших исследований определяются дальнейшим изучением «присутствия» украинских живописцев XIX–XX вв. в работах китайских искусствоведов, а также в осмыслении общей линии развития украинского искусства в рамках современного гуманитарного знания.

Список использованной литературы

1. ***Max Loehr.*** Some Fundamental Issues in the History of Chinese Painting // The Journal of Asian Studies. – 1964. – Vol. 23, No. 2. – P. 185–193.

2. ***Wen C.*** Fong. Why Chinese Painting is History, The Art Bulletin. – 2003. – Vol. 85:2. – P. 258–280.

3. ***Ван Пин.*** Влияние русской художественной школы на развитие китайской традиции живописи маслом / Ван Пин // Учёные зап. ЗабГУ. – 2013. – № 1. – С. 207–214.

4. ***Жэнь Гуан Сюань.*** История русского искусства / Жэнь Гуан Сюан. – Пекин : Renmin University of China press, 2000. (俄罗斯 艺术史 任光萱著 北京大学出版社。2000-8)

5. ***История русского искусства: В 2-х т.*** / Под общ. ред. М. Раковой. – Т. I : Искусство X – I пол. XIX века. – М. : Изобразительное искусство, 1979. – С. 137–184.

6. ***Історія українського мистецтва: У 5 т.*** / Голов. ред. Г. Скрипник; ред. тому В. Рубан. – Т. 4 : Мистецтво XIX століття. – Київ, 2006. – 760 с.

7. ***Костина Е.*** Искусство Украины [XIX в.] // Всеобщая история искусств: В 6 тт. / Под общ. ред. Ю. Колпинского и Н. Яворской. – Т. 5 : Искусство XIX века. – М. : Искусство, 1964. – С. 239–248.

8. ***Ли Лэй.*** Развитие художественной критики Китая в XX – начале XXI века в ее связях с современным искусствоведением: автореф. дис…канд. искусствоведения: 17.00.09 – «Теория и история искусства» / Ли Лэй. – Минск, 2016. – 24 с.

9. ***Овсійчук В.*** Класицизм і романтизм в українському мистецтві / В. Овсійчук. – Київ : Дніпро, 2001. – С. 228–244.

10. ***Пинфань Пин.*** Сопоставительный анализ основ китайской и европейской живописи / П. Пинфань // Известия Росс. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. – 2008. – № 77. – С. 355–361.

11. ***Рябцев Ю.*** Тысячелетие России : Искусство X-XX вв. / Ю. Рябцев. Пер.: Чжан Бин, Ван Цзясин. – Пекин, 2007. – 357 с. (**尤里**. 谢尔盖耶维奇. **里**亚布采夫 **著**， 张冰 **王加**兴 译 《**千年俄**罗斯（10-20 **世**纪的艺术生活与风情习俗）》 **生活**.读书.**新知 三**联书店。2007.11).

12. ***Си Цзинчжи.*** Искусство России и Восточной Европы (серия «Мировая коллекция искусства») / С. Цзинчжи. – Пекин : Renmin University of China press, 2004. (**俄**罗斯 和东欧美术 **奚静之中国人民大学出版社**.

13. ***Словник художників України*** / Під заг. ред. М. Бажана. – Київ : Гол. ред. «УРЕ», 1973. – С. 33–35; 130; 136; 252–254.

14. ***Тань Пин. Искусство России*** (Восточнославянской цивилизации) / Тань Пин. – Чунцин, 2010.6 (**俄**罗斯美术 东斯拉夫的文明 谭平著 **重**庆出版社 2010.6).

15. ***Чжао Юньчжун.*** Україна: важки кроки історії / Чжао Юньчжун. – Шанхай : Вид-во Хуаджун пед. ун-ту, 2005 (乌克兰-**沉重的**历史脚步 赵云中著 华东师范大学出版社。2005).

16. ***Чукин Д.*** Володимир Боровіковський / Д. Чукин. – Харків : Рух, 1931.

17. ***Чукин Д.*** Дмитро Левицький / Д. Чукин. – Харків : Рух, 1930.

References

1. ***Max Loehr.*** Some Fundamental Issues in the History of Chinese Painting // The Journal of Asian Studies. – 1964. – Vol. 23, № 2. – P. 185–193. – [in English].

2. ***Wen C.*** Fong. Why Chinese Painting is History, The Art Bulletin. – 2003. – Vol. 85:2. – P. 258–280. – [in English].

3. ***Van Pin.*** Vliyaniye russkoy khudozhestvennoy shkoly na razvitiye kitayskoy traditsii zhivopisi maslom [The influence of the Russian art school on the development of the Chinese tradition of oil painting] / Van Pin // Uchonyye zapiski ZabGU. – 2013. – № 1. – C. 207–214. – [in Russian].

4. ***Zhen' Guan Syuan'.*** Istoriya russkogo iskusstva [The history of Russian art] / Zhen' Guan Syuan. – Pekin : Renmin University of China press, 2000. – [in Chinese: **俄**罗斯 艺术史 **任光萱著 北京大学出版社**。2000-8].

5. ***Istoriya russkogo iskusstva*** [History of Russian art]: V 2-kh tt. / Pod. Obshch. Red. M. Rakovoy. – T. Í: Iskusstvo X – pervoy poloviny XIX veka. – M. : Izobrazitel'noye iskusstvo, 1979. – S. 137–184. – [in Russian].

6. ***Istoriya ukrayinskoho mystetstva*** [History of Ukrainian Art]: u 5 tt. / Holov. red. H. Skrypnyk; red. tomu V. Ruban. – T. 4 : Mystetstvo XIX stolittya. – Kyiv, 2006. – 760 s. – [in Ukrainian].

7. ***Kostina Ye.*** Iskusstvo Ukrainy: XIX v. [History of Ukrainian Art: XIX century]: // Vseobshchaya istoriya iskusstv: V 6 tt. / Pod red. YU. Kolpinskogo i N. Yavorskoy. – T. 5: Iskusstvo XIX veka. – M. : Iskusstvo, 1964. – S. 239–248. – [in Russian].

8. ***Li Ley.*** Razvitiye khudozhestvennoy kritiki Kitaya v XX – nachale XXI veka v yeye svyazyakh s sovremennym iskusstvovedeniyem [The development of artistic criticism of China in the twentieth and early twentieth centuries in its relations with contemporary art criticism]: avtoref. …kand. iskusstvovedeniya: 17.00.09 – «Teoriya i istoriya iskusstva» / Li Ley. – Minsk, 2016. – 24 s. – [in Russian].

9. ***Ovsiychuk V.*** Klasytsyzm i romantyzm v ukrayinskomu mystetstvi [Classicalism and Romanticism in Ukrainian Art] / V. Osviychuk. – Kyiv : Dnipro, 2001. – S. 228–244. – [in Ukrainian].

10. ***Pinfan' Pin.*** Sopostavitel'nyy analiz osnov kitayskoy i yevropeyskoy zhivopisi [Comparative analysis of the foundations of Chinese and European painting] / Pin Pinfan' // Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. – 2008. – № 77. – S. 355–361. – [in Russian].

11. ***Ryabtsev Y U.*** Tysyacheletiye Rossii: Iskusstvo X–XX vv. [Millennium of Russia: Art of the Xth-XX th centuries] / Y. U. Ryabtsev. Per: Chzhan Bin. – Pekin, 2007. – 357 s. – [in Chinese: **尤里**. 谢尔盖耶维奇. **里**亚布采夫 **著**，张冰 **王加**兴 译 《**千年俄**罗斯: X–XX **世**纪的艺术 生活与风情习俗》 **生活**.读书.**新知三**联书店。2007.11].

12. ***Si TSzinchzhi.*** Iskusstvo Rossii i Vostochnoy Yevropy [The Art of Russia and Eastern Europe] («Mirovaya kollektsiya iskusstva») / Si TSzinchzhi. – Pekin: Renmin University of China press, 2004. – [in Chinese: **俄**罗斯和东欧美术 **奚静之中国人民大学出版社**。2004].

13. ***Slovnyk khudozhnykiv Ukrayiny*** [Dictionary of Artists of Ukraine] / Pid zah. red. M. Bazhana. – K. : Holovna redaktsiya «URE», 1973. – S. 33–35; 130; 136; 252–254. – [in Ukrainian].

14. ***Tan' Pin.*** Iskusstvo Rossii (Vostochnoslavyanskoy tsivilizatsii) [Art of Russia (East Slavic civilization)] / Tan' Pin. – Chuntsin, 2010. – [in Chinese**俄**罗斯 美术 东斯拉夫的文明 谭平著 **重**庆出版社 2010.6].

15. ***Chzhao Yunchzhun.*** Ukrayina: vazhky kroky istoriyi [Ukraine: Heavy History Steps] / Chzhao Yunchzhun. – Shankhay: Vydavnytstvo Khuadzhun pedahohichnoho universytetu, 2005. – [in Chinese乌克兰-**沉重的**历史脚步 赵云中著 华东师范大学出版社。2005].

16. ***Chukyn D.*** Volodymyr Borovikovskyy / D. Chukyn. – Kharkiv : Rukh, 1931. – [in Ukrainian].

17. ***Chukyn D.*** Dmytro Levytskyy / D. Chukyn. – Kharkiv : Rukh, 1930. – [in Ukrainian].

ARTISTS OF UKRAINE OF THE SECOND HALF OF THE XVIII - THE FIRST THIRD OF THE XIX CENTURIES IN THE CONTEMPORARY CHINESE ART HISTORY: THE PROBLEM OF VERIFICATION

Yao Ning, master of painting, teacher of the Institute of Arts,
Chongqing University of Science and Arts (China);
postgraduate student of Kharkov State Academy of Design and Arts

The problem of scientific perception of the history of Ukrainian art of the second half of the XVIII – the first third of the XIX th century by modern Chinese art critics is considered in the article. The analysis of works of Chinese researchers suggests that the process of acquaintance with Ukrainian art and its creative thinking takes place on the basis of several key prerequisites. The most common of them are: 1) stereotypical perception of Ukrainian art as part of Russian art; 2) the desire to form a dialogue between values and meanings of Chinese traditional painting and European fine traditions and understanding of the place of Ukraine and Ukrainian art in this process; 3) the desire to rethink features of artistic language, means of expressiveness and figurative structure of Ukrainian art from the standpoint of Chinese art history.

Key words: Ukrainian artists of the second half of the XVIII – the first third of the XIX century, Chinese art criticism, A. Losenko, V. Borovikovsky, D. Levitsky.

UDC 7(477)«18-19»

ARTISTS OF UKRAINE OF THE SECOND HALF OF THE XVIII – THE FIRST THIRD OF THE XIX CENTURY IN CONTEMPORARY CHINESE ART HISTORY\: THE PROBLEM OF VERIFICATION

Yao Ning, master of painting, teacher of the Institute of Arts,
Chongqing University of Science and Arts (China);
postgraduate student of Kharkov State Academy of Design and Arts

It is noted that modern scholars have actualized the search for points of contact between Chinese and Ukrainian paradigms through dialogical forms of interaction of artistic traditions in Europe. At the same time, it is obvious that the search for solutions to specific artistic problems concerning the work of a number of painters of the second half of the XVIII – the first third of the XIX th ct (V. Borovikovsky, D. Levitsky, A. Losenko) suggests the search for answers to questions of the national identity and identity of the creator, sources of his artistic language and the most general stylistic solutions.

Results. Based on the analysis, it is stated that (1) modern Chinese researchers comprehend the problems of the development of Ukrainian art «historically», often not quite correctly interpreting the complex nature of the relationship within the framework of «Ukraine / Russian Empire», «Ukraine / USSR». 2) In the strategy of the analysis of Chinese art historians, the concept of the development of Ukrainian art is based on a number of Soviet (and now Russian) art criticism stereotypes automatically. 3) Chinese scholars are aimed at solving their own problems, among which understanding of features of Ukrainian art takes place in comparison with the history of Chinese art and vice versa. 4) The main vector of analysis of Chinese art criticism is directed at the comprehension of philosophical and aesthetic content of artworks of Ukrainian artists.

Novelty. Problems of form, search for compositional techniques and means of expressiveness are understood by Chinese scholars as a secondary task.

The practical significance. In this article Ukrainian and Chinese scholars and teachers can find useful information in developing new courses on the history of Ukrainian art and culture. Also, the results of the article can be used in working out of scientific and reference publications.

Key words: Ukrainian artists of the second half of the XVIII century, Chinese art criticism, A. Losenko, V. Borovikovsky, D. Levitsky.

Надійшла до редакції 30.11.2017 р.

УДК 78.27;78.1Ф

СУТНІСНІ ДОМІНАНТИ ІДЕЙ ПРАФЕНОМЕНУ ТА МЕТАМОРФОЗИ Й.-В. ГЕТЕ У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

Салдан Світлана Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівський національний університет ім. І. Франка, м. Львів

Розглядаються ідеї прафеномену й метаморфоз Й.-В. Гете, що становили підґрунтя його досліджень природи та мистецтва. Велика роль у цьому процесі відводилася вищій споглядальній здатності судження. Й. Гете трактував прафеномен як основу усіх сфер існування людини і з цієї позиції аналізував художню творчість, а теорія метаморфоз, як видозмінення основного типу, стала обґрунтуванням розвитку творчої форми. Ідея прафеномену й метаморфоз виявилася плідною для мистецтвознавства, оскільки їх константи та механізм осягнення – є близькими до творчого процесу. Це положення співзвучне з музикознавчою наукою, отримавши свій розвиток у теоретичних працях та музичних творах відомих композиторів, в яких музика як живий організм переживає своє становлення та розвиток.

Ключові слова: Й.-В. Гете, прафеномен, метаморфоза, мистецтво, музична творчість, форма.

© Салдан С. О., 2017

Постановка проблеми. В основі світогляду Й. Гете, що охоплює «цілий світ ідей, чуття і краси» (І. Франко), лежало прагнення пізнання людини. Цим пояснювалося його захоплення не лише поетичною творчістю, мистецтвом загалом, а й природничими дослідженнями: «Якби я не займався природознавством, я б так і не навчився досконалому пізнанню людей. Жодна інша галузь знань не дозволяє так простежити за чистотою споглядання і помислів, помилками почуттів і розуму, за слабкістю характеру і його силою, адже все це до певної міри неміцно, хистко і піддається довільному тлумаченню, але природа не дозволяє із собою жартувати, вона завжди правдива, завжди серйозна і сувора. Природа незмінно права, тільки людині притаманні помилки і прорахунки» [17; 282]. Така позиція пояснює неймовірно широке коло природничо-наукових зацікавлень знаного поета, як указує К.Свастьян: «Природознавство Гете охоплює ботаніку, анатомію, остеологію, оптику, фізику, фізіологію, хімію, метеорологію, геологію, зоологію; паноптикум його відкриттів включає не тільки відкриття в галузі окремих наук, а й відкриття самих наук. Він – творець порівняльної анатомії, сучасної морфології рослин, фізіологічної оптики, поняття гомології, морфологічного типу, метаморфоза, ідеї льодовикового періоду» [13; 86].

Така розлога цитата досить повно зображає особистість, у якій дивовижним чином акумулювалось розмаїття божественних талантів, масштаб яких важко переоцінити, що безумовно не може не викликати подив та зацікавлення. Значний інтерес містить плодотворний алгоритм дослідницького методу, що був для нього універсальним аналітичним інструментом у будь-якому напрямі науки та мистецтва, музичного, зокрема.

Останні дослідження та публікації. Вивченню цілісного світобачення митця й окремим аспектам його мистецьких поглядів присвячені праці А. Анікста, О. Бабій, Є. Басіна, В. Вернадського, К. Конраді, К. Свастьяна, Є. Сверстюка, О. Серової, А. Рожиної, Б. Шалагінова, Р. Штайнера, О. Ярош та ін. Мистецтвознавчу основу статті складають природничі та філософські праці Й. Гете, його листи та статті.

Мета статті розглянути ідею прафеномену та метаморфози Й. Гете як сутнісних констант музичного мислення.

Виклад матеріалу дослідження. Серед дослідників наукових робіт Й. Гете виділяється австро-німецький вчений – Р. Штайнер, який уже в 21 рік здобув авторитет талановитого науковця завдяки своїм коментарям й вступним статтям до чотирьох томів природничих праць Й. Гете. Підсумком досліджень стала низка праць, серед яких: «Основні лінії теорії пізнання світогляду Й. Гете» (1886 р.), «Світогляд Гете» (1897 р.), «Гете як батько нової естетики» (1888 р.), в якій, зокрема, він стверджував: «Лише той, хто здатен у тому чи іншому моменті опертися на Гете і його час, може досягнути ясності розуміння того, по якому шляху пройшла культура, здатен усвідомити, до якої мети повинно йти (wandeln) сучасне суспільство. <…> Хто ж не відшукає дороги до цього великого розуму Нового часу, того співвітчизники будуть просто тягнути за собою, вести, немов сліпого» [16].

Всеохоплюючий універсальний світогляд Й. Гете ґрунтувався на переконанні митця у єдності матерії та духу як рівнозначних сфер Всесвіту. Цю думку у листі до Кнебеля він висловив досить категорично: «У кого не вміщається в голові, що дух і матерія, душа і тіло… – були, суть і будуть необхідними парними складовими частинами Всесвіту, які вимагають обоє рівних прав і тому, взяті разом, можуть бути розглянуті як намісники Бога, – хто не може піднятися до цього подання, тому давно уже треба було б залишити в спокої мислення і витрачати свої дні на вульгарні світські плітки» [6; 443]. Рівновага між матерією і духом складала суть гетенівського розуміння гармонії, яка ототожнювалася з красою. Усвідомлення синтезу матеріального світу та духу як божественного одкровення, за Й. Гете, дає людині «передчуття її богоподібності» та приводить до «блаженної впевненості у вічній гармонії буття» [6; 326].

Відштовхуючись від природничих праць Й. Гете та його робіт, присвячених мистецтву, Р. Штайнер указав на особливий спосіб мислення та постановку проблеми у митця, які залишилися на той час непоміченими дослідниками: «…гетевський метод дослідження і мислення, завдяки широті охоплення і *особливому способу проникати духом в предмет вивчення* (курсив наш. – С.С) , підштовхнув Гете до відкриття в окремих галузях наук» [9]. Такий підхід до науки у епоху Й. Гете був незвиклим, у розквіт матеріалістичного світорозуміння осуду підлягав усілякий вихід за межі фізичного досвіду, домінував механістично-розсудковий стереотип мислення (як у мистецтві, так і в науці), алгоритм якого від цілого – до сукупності частин, часто вів до втрати розуміння сутності предмета й міг ставати самоціллю, що заважає підійти до вивчення предмета/явища неупереджено. Він неодноразово зауважував, що для людини «…виникає небезпека розсіятися при вивченні настільки різноманітного пізнаваного і загубитися в не пов’язаних між собою знаннях…» [4].

В основі світогляду Й. Гете лежало прагнення гармонії як найвищої досконалості. Йому було цілком очевидно, що дослідження дійсності, яке спирається виключно на засоби фізично-матеріального світу, не може дати розуміння повної та справжньої картини природи, а отже, не може задовольняти людину, що прагне досягнути вищого рівня культурного розвитку. З метою подолання такої односторонності у дослідженнях, Й. Гете вказав на необхідність використання іншої, вищої форми свідомості, яку назвав «споглядальною здатністю судження», здатну «бачити» Божественну ідею, несприйняття якої гальмує, на його думку, пізнання сутності явищ: «Усі спроби вирішити проблему природи (в широкому змісті. – С. С.) – є по суті, лише конфліктами мислення і споглядання» [8; 239]. Власне, останнє він розглядає як підґрунтя універсальної форми мислення, яке «… не відділяється від предметів, елементи предметів споглядання входять у нього й інтимно пронизуються ним, таким чином, моє споглядання стає мисленням, а мислення – спогляданням» [6; 277]. К. Свастьян вважає, що такий аналітичний метод став невичерпним джерелом продуктивності наукових здобутків Й. Гете: «Вища пізнавальна здатність була відкрита. Відкриття посипалися, як з рогу. <…>. …не окремі відкриття шукав Гете, а розвитку пізнання відповідного до природи рівня…» [12; 137]. Отже, суть будь-якого явища як ідея розкривалася завдяки споглядально-пізнавальної здатності мислення. Завдяки їй, вивчаючи природу та величні твори мистецтва, побут та народні звичаї, заглиблюючись у вічно мінливий світ природи, спостерігаючи за становленням та рухом її форм він вбачав непохитні закони, крізь які споглядав прообраз індивідуума, трактуючи його як основу розвитку не тільки природи, а й художньої творчості. За Й. Гете, «…вищі правила та закони…відкриваються не в словесному розсудженні та гіпотезах, а тому ж спогляданню – у феноменах. Ми називаємо останні прафеноменами…» [11; 107].

Виявлення прафеномену («Urphänomen»), який попервах Й. Гете назвав «явищем більш вищого порядку», він вважав вельми важливим своїм досягненням. Префікс «пра-» (Ur-) – вказував на первиність, за якою «…уже нічого й шукати…і їх (прафеноменів. – С. С.) призначення, – пояснював мислитель, – полягає у тому, щоб ступінь за ступенем сходити від них до найзвикліших випадків щоденного досвіду» [11; 107]. Отже, для Й. Гете прафеномен був квінтесенцією явища, «формулою, яка виражає незлічиму кількість окремих випадків» [5; 143]. Прафеномен – це не лише архетип чи первинна структура однієї загальної схеми. У вивченні об'єкта він відштовхувався: з одного боку – від чуттєвого спостереження, представленого зовнішньо-матеріальним, з іншого боку – від внутрішньо-універсального осмислення, що ґрунтується на споглядально-інтуїтивній формі. У будь-якій сфері він зауважував красу гармонії цілого. Таким самим творчим методом він вбачав прафеномен й у красі, що «сама по собі ніколи не дана як явище, але її відблиск видно в тисячах різноманітних витворах творчого духу…» [17; 699].

Рушійним імпульсом для розвитку прафеномену він вважав властивість полярності, що виникає з єдності протилежностей (приклади, наведені Й. Гете: «ніч-день», «плюс-мінус», «мінор-мажор» тощо) і стає джерелом метаморфоз, причиною видозміни основного типу, виявляючи у русі закон становлення форми. Розвиток відбувається за загальною схемою, формуючи картину гармонійної єдності цілого, «…складаючись з ідентичних частин, які модифікуються у дуже тонкі відхилення. Споріднені по своїй глибинній природі, вони здаються по формі, призначенню і дії такими, що розбігаються вкрай далеко, іноді навіть до протилежності» [6; 92]. Гете чудово розумів плодотворність ідеї про метаморфозу, яку називав законом, «ключем до усіх виявів (Zeichen) природи» [6; 100], який можна застосовувати у дослідженнях різних явищ, у тому числі «й до усього живого» [10].

Методом пошуку прафеномену як сутності явища та його метаморфози він досліджував не тільки рослинно-тваринний світ, а й історію розвитку певних історичних епох, мистецьких процесів тощо. Як зазначає відомий німецький історик Ф. Мейнеке: «Історію свого життя Гете також хотів, як сказано в неопублікованій передмові 1813 р. «побудувати по тих законах, яким нас вчить метаморфоз рослин», тобто показати розвиток від ніжного коріння до цвітіння, але при цьому і його залежність від сприятливих чи несприятливих грунту і погоди» [10]. У той же час дослідник засвідчив, що Й. Гете вийшовши за межі механістичного розуміння законів природи та їх хімічно-фізичних процесів, указав на наявність особливого «внутрішнього таємного принципу життя» [10].

Подібне спостереження робить український дослідник Б. Шалагінов, який аналізуючи біографічний твір Й. Гете «Поезія і правда», зазначаючи: «Зокрема, вивчаючи рослини, поет дійшов до відкриття деякого «праобразу», або прототипу (Urphänomen), який, у тісній взаємодії з довколишнім світом, переживає метаморфозу і далі розвивається у всьому багатстві різноманітних і неповторних форм. Саме цей принцип він і переніс на розуміння онтогенези людини» [15; 92]. Вчення про прафеномен та метаморфозу органічно вписувалося в універсально-цілісний світогляд мислителя, для якого наука була мистецтвом, а мистецтво наукою. Отже, виявивши «прафеномен» у

природі, Й. Гете розглядав його як основу усієї сфери існування людини і з цієї позиції аналізував процеси художньої творчості, а теорія метаморфоз як видозмінення основного типу, стала основою осягнення процесів розвитку творчої форми.

Ідея прафеномену та метаморфоз виявилася плідною для мистецтвознавства, оскільки механізм осягнення прафеномену близький до творчого процесу: «Вічні ідеї творіння керують не тільки природою, а й митцем, тому «суть прафеномена у безкраїм народженні все нових і нових образів, у цьому зміст художньої діяльності» [14; 44]. Ця ідея лягла в основу теорії про процесуальне становлення музичної форми Б. Асаф'єва, який поділяв тезу мислителя про спорідненість процесів становлення і розвитку у природі й мистецтві, тим самим розширивши розуміння сутності музики як самодостатньої субстанції світової гармонії: «Органічний ріст музичної теми та її метаморфози, принципи конструкції і оформлення, притаманні музиці – споріднюють її з біологічним вченням про побудову організмів» [7; 17]. Дослідник розглядав форму музичного твору за аналогією розвитку природного організму з притаманними йому етапами: «зростання, розквіту, дозрівання, вмирання звукової клітини, чиє життя слугує об'єднуючим і зв'язуючим началом серед безперервної зміни відносин»[7; 27].

О. Бабій, аналізуючи образно-смислові константи творчості Р. Вагнера, вказує не тільки на спорідненість його світосприйняття з Й. Гете, а й на паралелі з його натурфілософською ідеєю метаморфозу рослин: «В оперних концепціях Вагнера жіноче начало втілюється у фігурах, які в сукупності утворюють багатогранний кристал узагальнюючого символу, крізь призму котрого можна розрізнити контури безлічі героїнь» [12; 1]. Музикознавчий аналіз твору дослідниці вказує на використання композитором «споріднений гетевському метаморфозу рослин принцип проростання» [14; 1].

Натурфілософія Й. Гете виявила потужний вплив на світосприйняття та творчість А. Веберна, який часто цитував його тези у своїх лекціях «Про музику». У красі композитор прагнув віднайти її прихований внутрішній духовний зміст, як Божественну ідею гармонії природи навколишнього світу та з'ясувати місце у ньому людини. Ідея прафеномена та метаморфози, висвітлена Й. Гете на прикладі рослин: від найдрібнішої клітини й звеличена до рангу світового закону, була близькою для нього: «Цей же закон дійсний для усього живого: «варіації на якусь тему» – це первинна форма , яка лежить в основі всього. Те, що здається цілком іншим – є, по суті, тим самим. Це надає дуже далекосяжний зв'язок» [2; 77].

Ідея прафеномена та метаморфози покладена А. Веберном в основу варіантності як основного принципу організації музичного матеріалу, знайшла своє відображення у дванадцятитонових композиціях, які створювалися, за ствердженням композитора, не конструктивними розрахунками, а за «визначеними таємними законами» [3; 57–58]. «У більшості випадків я знаходив ряд завдяки тому, що люди творчі називають осяянням (Einfall)» [3; 58], що має певні паралелі зі споглядально-інтуїтивним баченням (anschauen) Й. Гете.

Висновки. Отже, гетевське уявлення про єдність розмаїття, в основі якого знаходиться прафеномен як сутнісна ідея Божественного начала, виявлена у незчисленних метаморфозах буттєвих явищ, знаходить своє виявлення у музичному мистецтві. Ключовим чинником пізнання ідеї прафеномену *як* сутності явища та метаморфоз, як розвитку похідних від нього численних форм, – стало відкриття Й. Гете «споглядальної здатності судження» – внутрішньо-інтуїтивного пізнання, яке слугувало невичерпним джерелом творчого процесу. Рушійна сила полярності, закладена у прафеномені відображаючись через трансформації образу містить внутрішній континуальний розвиток музичної думки. Отже, ідею прафеномену та метаморфози, спрямовану на осягнення сутності явища та духовних сил-імпульсів творчої діяльності, можна розглядати як аналітичний інструмент у сучасних дослідженнях, присвячених вивченню процесу музичної творчості.

Список використаної літератури

1. ***Бабій О. П.*** Й.-В. Гете в художній свідомості та творчості Р. Вагнера : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О. П. Бабій. – Харків, 2008. – 20 с.

2. ***Веберн А.*** Лекции о музыке. Письма / А. Веберн. – М. : Музыка, 1975. – 143 с.

3. ***Веберн А.*** Путь к новой музыке. Лекции 5–8 [Электронный ресурс] / А. Веберн ; пер. с нем. В. Г. Шнитке. – М. : Музыка, 1975. – С. 31–59. – Режим доступа : http: // www.opentextnn.ru/music/Perception/?id=1935.

4. ***Гете И.-В.*** Античное [Электронный ресурс] / И.-В. Гете // Винкельман и его время. – 1980. – Режим доступа : http: // paraknig.com/view/219174.

5. ***Гете Й.-В.*** Избранные сочинения по естествознанию [Электронный ресурс] / Й.-В. Гете ; пер. и коммент. И. Канаева. – Л. : 1-я тип. изд-во «АН СССР. 1957». – Режим доступа : http: // bdn-steiner.ru/modules/Books/files/Goethe.pdf

6. ***Гете И.-В.*** Избранные философские произведения / Й.-В. Гете . – М. : Наука, 1964. – 520 с.
7. ***Глебов И.*** Ценность музыки / И. Глебов, Б. В. Асафьев // De musica: сб. ст. ; под ред. И. Глебова. – Петербург, 1923. – С. 5-34.
8. ***Зиммель Г.*** Избранные работы / Г. Зиммель. – Київ : Ника-Центр, 2006. – 440 с.
9. ***Калгрен Ф.*** Рудольф Штайнер (1861–1925) [Электронный ресурс] / Ф. Калгрен. – Режим доступа : http: // bdn-steiner.ru/modules/Books/files/4501.pdf.
10. ***Мейнеке Фр.*** Возникновение историзма [Электронный ресурс] / Фр. Мейнеке, 2004. – Режим доступа : http: // sbiblio.com/biblio/archive/ meyneke_vos/07.aspx.
11. ***Месяц С. В.*** Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете / С. В. Месяц. – [Б. и.] : Кругъ, 2012. – 461 с.
12. ***Свасьян К. А.*** Йоганн Вольфганг Гёте / К. А. Свастьян. – М. : Мысль, 1989. – 191 с.
13. ***Свасьян К. А.*** Философское мировоззрение Гёте. Лейтмотивы Гёте [Электронный ресурс] / К.А. Свасьян. – Режим доступа: http: // rvb.ru/swassjan/goethe/03.htm
14. ***Чекалов К. А.*** Маньеризм во французской и итальянской литературах / К. А. Чекалов. – М. : Наследие, 2001. – 208 с.
15. ***Шалагінов Б.*** Образ дитинства в автобіографічному творі Й.-В. Гете «Поезія і правда» / Б. Шалагінов // Класики і романтики: студії з історії нім. літ. XVIII–XIX століть. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська акад.», 2013. – 440 с.
16. ***Штайнер Р.*** Гете как отец новой эстетики [Электронный ресурс] / Р. Штайнер. – Режим доступа : http: // bdn-steiner.ru/modules.php?name=Steiner&go=page&pid=030.
17. ***Эккерман Й.-П.*** Разговоры с Гёте / Й.-П. Эккерман. – М. : Худож. лит., 1986. – 669 с.

References

1. ***Babij O. P.*** J.-V. Hete v chudožnij svidomosti ta tvorčosti R. Vahnera : avtoref. dys. ... kand. mystectvoznavstva : 17.00.03 – «Muzyčne mystectvo» / O. P. Babij. – Charkiv, 2008. – 20 s.
2. ***Vebern A.*** Lektsyy o muzyke. Pysma / A. Vebern. – M. : Muzyka, 1975. – 143 s.
3. ***Vebern A.*** Put k novoy muzyke. Lektsyy 5-8. [Elektronnyy resurs] / A. Vebern ; per. s nem. V.H. Shnytke. – M. : Muzyka, 1975. – S. 31-59. – Rezhym dostupu: http: // www.opentextnn. ru/music/ Perception /?id = 1935.
4. ***Hete Y.-V.*** Antychnoe [Elektronnyy resurs] / Y.-V. Hete // Vynkelman y eho vremya. – Rezhym dostupu : http: // paraknig.com/view/219174.
5. ***Hete Y.-V.*** Yzbrannye sochynenyya po estestvoznanyyu [Elektronnyy resurs] / Y.-V. Hete ; per. y komment. Y. Kanaeva. – L. : 1-ya typ. yzd. «AN SSSR. 1957 h.». – Rezhym dostupu: http: // bdn-steiner.ru/ modules/ Books/files/Goethe.pdf
6. ***Hete Y.-V.*** Yzbrannye fylosofskye proyzvedenyya / Y.-V. Hete . – M. : Nauka, 1964. – 520 s.
7. ***Hlebov Y.*** Tsennost muzyky / Y. Hlebov, B. V. Asafev // De musica: sb. st. ; pod red. Y. Hlebova. – Peterburg, – 1923. – S. 5–34.
8. ***Zymmel H.*** Yzbrannye raboty / H. Zymmel. – Kyiv : Nyka-Tsentr, 2006. – 440 s.
9. ***Kalhren F.*** Rudolf Shtayner (1861–1925) [Elektronnyy resurs] / F. Kalhren. – Rezhym dostupu: http: // bdn-steiner.ru/modules/Books/files/4501.pdf.
10. ***Meyneke Fr.*** Voznyknovenye ystoryzma [Elektronnyy resurs] / Fr. Meyneke, 2004. – Rezhym dostupu: http: // sbiblio.com/biblio/archive/meyneke _vos/07.aspx
11. ***Mesyats S. V.*** Yohann Volfhanh Hete y eho uchenye o tsvete / S. V. Mesyats. – [B. y`.] : Kruh, 2012. – 461 s.
12. ***Svasyan K. A.*** Yohann Volfhanh Hëte / K. A. Svastyan. – M. : Mysl, 1989. – 191 c.
13. ***Svasyan K. A.*** Fylosofskoe myrovozzrenye Hëte. Leytmotyvy Hëte [Elektronnyy resurs] / K. A. Svasyan. – Rezhym dostupu: http: // rvb.ru/swassjan/goethe/03.htm
14. ***Chekalov K. A.*** Maneryzm vo frantsuzskoy y ytalyanskoy lyteraturakh / K. A. Chekalov. – M. : Nasledye, 2001. – 208 s.
15. ***Shalahinov B.*** Obraz dytynstva v avtobiohrafichnomu tvori Y.-V. Hete «Poeziya i pravda». / B. Shalahinov // Klasyky i romantyky: shtudiyi z istoriyi nim. lit. XVIII–XIX st. – Kyiv : Vyd. dim «Kyyevo-Mohylyanska akad.», 2013. – 440 s.
16. ***Shtayner R.*** Hete kak otets novoy éstetyky [Elektronnyy resurs] / R. Shtayner. – Rezhym dostupu: http: // bdn-steiner.ru/modules.php? name = Steiner &go=page&pid=030
17. ***Ékkerman Y.-P.*** Raz·hovory s Hëte / Y.-P. Ékkerman. – M. : Hudozh. lyt., 1986. – 669 s.

THE ESSENTIAL DOMINANTS OF THE J.-W. GOETHE'S IDEAS OF PRAFFENOMENE AND METAMORPHOSIS IN THE MUSIC-ART SPACE

Saldan Svitlana, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Lviv I. Franko National University

The article deals with the J.-W. Goethe's ideas of praffenomene and metamorphosis. They formed the basis of his studies of nature and art. A great role in this process belonged to the highest contemplative ability of judgment. J.W. Goethe interpreted the phenomenon as the basis of all spheres of the human existence and from this position analyzed art creativity, and the theory of metamorphosis as a modification of the basic type became the justification for the

development of the creative form. The idea of praffenomene and metamorphosis proved to be fruitful for art studies: they have much in common with the creative process. This position is consonant with the musicology science, having received its development in theoretical works and musical works of famous composers, in which music as a living organism undergoes its formation and development.

Key words: J.-W. Goethe, praffenomene, metamorphosis, art, musical creativity, form.

UDC 78.27;78.1Ф

THE ESSENTIAL DOMINANTS OF THE J.-W. GOETHE'S IDEAS OF PRAFFENOMENE AND METAMORPHOSIS IN THE MUSIC-ART SPACE

Saldan Svitlana, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Lviv I. Franko National University

The aim of the article is to consider the J. W. Goethe's ideas of praffenomene and metamorphosis as the essential constants of musical thinking.

Research methodology. The study has reviewed seventeen publications on this topic (monographs, articles) and based on it, an analysis of Goethe's main words about the praffenomene and metamorphosis and their influence on musical art is made.

Results. The basis of J. Goethe's worldview was the understanding of the unity of substance and spirit as equally important areas of the universe. He believed that the reliance of the research exclusively on the data of the physical world could not give an understanding of the full and true picture of nature. It could not satisfy a person who seeks to achieve a higher level of cultural development. J. Goethe pointed to the need to use another higher form of consciousness. He came to the idea of praffenomene and metamorphosis. This method has become the source of the productivity of its great scientific achievements. These ideas are at the core of the development of musical form.

Novelty. The idea of praffenomene and metamorphosis is considered in the context of a method that approximates the understanding of the essence of phenomena. It is aimed at understanding spiritual forces-impulses of creative activity.

The practical significance. The practical significance of this study is that the idea of praffenomene and metamorphosis can become an analytical tool for the contemporary research of the mysterious process of musical creativity and help in the musicological analysis.

Key words: J.-W. Goethe, praffenomene, metamorphosis, art, musical creativity, form.

Надійшла до редакції 15.11.2017 р.

УДК 78.25

МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ СВІТ ПЕРШОГО ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ ГОРДОНА ЧІНА

Енджі Пан Хунь (Китай), аспірант кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
engipanhon@gmail.com

Аналізується музична поетика Фортепіанного концерту № 1 тайванського композитора Гордона Чіна, змістовна концепція якого відображає тенденцію до втілення національних світоглядних ідей. Використовується методологія музично-текстологічного аналізу музично-поетичного змісту і драматургії аналізованого змісту твору, наголошено на його зв'язку з узагальненим типом програмності. Розгляд фортепіанного концерту Г. Чіна має велике значення для концертуючи піаністів, які пропагують кращі зразки сучасних творів концертного жанру.

Ключові слова: фортепіанний концерт, світогляд, композитор, сучасність.

Постановка проблеми. Музично-поетичний світ сучасного китайського фортепіанного концерту є унікальним. Він відображає релігійно-філософські ідеї національного світогляду та світосприйняття, наслідує головні ознаки національного фольклору, втілює тисячолітні традиції ментальності, філософії та культури Китаю. У фортепіанних концертах 2000–2010-х рр. цей світ має різноманітне втілення. Якщо їх автори зазнають значного впливу загальноєвропейських тенденцій, то національні традиції виявляються опосередковано. В інших випадках фортепіанні концерти китайських композиторів настільки пронизані національними ідеями, що можна впевнено стверджувати про органічний зв'язок їх музичної поетики з філософією, культурою та мистецтвом давнього і сучасного Китаю. Ця проблема потребує окремого вивчення із залученням до аналізу значного масиву фортепіанних творів, написаних китайськими композиторами.

© Енджі П. Х., 2017

Огляд останніх публікацій. Фортепіанні твори китайських композиторів, написані в жанрі сольного інструментального концерту, поки що вивчаються переважно дослідниками з Китаю [1]. Не став винятком і Концерт № 1 Г. Чіна: його аналізовано в дисертації Лі-Ан Чена «Вивчення фортепіанного концерту № 1 тайванського композитора Гордона Чіна» [4], головна проблематика якої сконцентрована на вивченні мовностильової та піаністичної специфіки твору.

Метою статті є аналіз музичної поетики Фортепіанного концерту № 1 тайванського композитора Гордона Ши-Вень Чіна (Gordon Shi-Wen Chin), змістовна концепція якого відображає тенденцію *опосередкованого втілення* національних світоглядних ідей.

*Виклад дослідницького матеріалу***.** Гордон Чін (нар. 1957 р.) є одним із найвідоміших представників сучасної генерації композиторів Південно-Східної Азії. Він народився у Тайвані, деякий час жив у Японії, музичну освіту здобув у США, де навчався в Істменській школі музики (Нью-Йорк) у К. Роуза (Christopher Rouse) та С. Адлера (Samuel Adler), отримавши ступінь доктора філософії. Згодом Чін працював у Національному університеті Тайваню і зараз є музичним керівником колективу *Yinqi Chorus & Orchestra*.

Твори Г. Чіна звучали у виконанні кращих симфонічних оркестрів світу (зокрема США, Франції, Японії), а один із музичних критиків американського журналу «Лос-Анджелес Таймс» після американської прем'єри півторагодинної Третьої симфонії «Тайвань», що прозвучала в тематичному концерті «Salute to Taiwan» у концертній залі Cerritos Center'у, назвав композитора «впевненим майстром західних модерністських великих оркестрових ідіом, що використовуються з драматичною, а не абстрактною метою» [5].

Г. Чін зарекомендував себе як один із найбільш плідних композиторів Тайваню. У його творчому доробку – перша тайванська історична опера («Mackey – the Black Bearded Bible Man»), кілька кантат, хорові твори. Однак провідне місце в його творчості посідає інструментальна музика, зокрема концертний жанр. Г.Чін є автором чотирьох симфоній, трьох скрипкових, фортепіанного та віолончельного концертів, подвійного концерту для скрипки і віолончелі з оркестром, численних камерно-інструментальних творів для різних складів, у т. ч. й програмних та ін.

Композитор пише в сучасній манері і надає перевагу неоромантичному напряму. Музична мова його творів відображає нові звукові реалії й ладотональні виміри, формотворення тяжіє до великих композицій, побудов великого обсягу, а музично-поетичний світ прямо чи опосередковано втілює риси національної філософії та культури. Вказані ознаки виявляються в обраному для аналізу Першому фортепіанному концерті.

Концерт написаний 2009 р., світова прем'єра відбулася 24 квітня 2010 р. у Національній концертній залі Тайваню; виконавці – піаністка Чія-Хуей Лу (Chia-Hui Lu) і Тайванський національний симфонічний оркестр під орудою диригента Г. Хербіга (Günther Herbig). Твір є тричастинним циклом, кожна з частин якого є натхненною прочитанням певного поетичного твору.

Для першої частини – Villanelle – основою стала поема «Одне мистецтво» («One Art») американської письменниці Е. Бішоп (Elizabeth Bishop, 1911–1979 рр.). Задум другої частини (Adagio) виник після прочитання останнього хокку відомого японського поета епохи Е. Мацуо Басьо (Matsuo Basho, 1644–1694 рр.), де представлено образ хворого мандрівника, що блукає засушливим полем, як метафора непередбачених обставин перебігу життєвого часу [3]. Музично-програмний ряд має чимало спільного з утіленням образів природи представниками американського музичного авангарду 1950–1960-х рр.. і позначений впливами сучасної кінодраматургії.

Зміст третьої частини (♩=104–108) мотивований похмурими, драматичними настроями вірша англійської письменниці Е. Бронте (Emily Brontë, 1818–1848 рр.) «Ніч темніє навколо мене» («The Night is darkening round me»), героїня якого, незважаючи на непереборні труднощі, зберігає мужність і наполегливість, щоб залишатися сильною [3]. Композитор втілив образний світ цього вірша у швидкому музичному русі з використанням цитат із попередніх частин, тому третю частину можна сприймати як резюме усього циклу.

Слід зазначити, що літературні джерела покладено в основу багатьох музичних творів Г. Чіна. Найвідомішим прикладом є Третя симфонія «Тайвань» (1996 р.) – епічне три частинне полотно з програмними назвами частин («Безвихідь, «Темна ніч» і «Вознесіння»), на створення якої композитора надихнуло прочитання історії Тайваню.

В аналізованому Концерті кожна з поезій по-різному вплинула на змістовну концепцію музики частин. Приміром, пізньоренесансна *вілланелла*, що стала змістовною основою першої частини, зачарувала композитора нестандартністю своєї форми, послідовністю три- та чотирирядкових строф, повторюваністю між ними певних заримованих рядків, відчуттям єдності й варіантності утвореної структури. Зазвичай класична вілланелла складається з шести строф: п'яти трирядкових (терцини) та

однієї чотирирядкової (картен), завершальної. Середні рядки усіх терцинів римуються поміж собою. Перший і третій рядки першого терцину почергово повторюються в останніх рядках наступних (як рефрен), а також у третьому і четвертому рядках завершального катрену.

Захопившись поетичними структурами вілланели, композитор вирішив відтворити їх у музичній композиції, внаслідок чого форма першої частини має доволі нестандартну будову. Ознаки перенесення структури поетичного першоджерела на музичну композицію виявляються на кількох рівнях.

По-перше, структуруючи першу частину концерту, композитор чітко визначає «кордони» музичних побудов відповідно до поетичної форми вілланели.

По-друге, асоціативно побудований музичний ряд відображає зміст відповідних рядків поетичного тексту. (таблицю відповідностей див. у дисертації Лі-Ан Чен) [4; 14–15].

По-третє, подібно до того, як у вілланелах відбувається варіювання текстів в одному із заримованих і постійно повторюваних рядків, у першій частині Концерту відбувається варіантна модифікація ритмоінтонацій рефрену-приспіву. У структурі вілланели це третій рядок першого терцину «*to be lost that their loss is no disaster*» (A^2, ц. ІІ, тт. 21–30), який під час повторень постійно змінюється, зберігаючи тільки свою риму («*disaster*»).

У цілковитій відповідності до віршованої форми, що складається з відокремлених три- та чотирирядкових строф, Г. Чін робить «перерви» між музичними побудовами, що відповідають цим строфам, пристосовуючи віршовану структуру до музичного письма. У п’яти таких «перервах» (ц. ІІІ, VII, XI, XV та XIX) музика продовжує звучати, однак з усього оркестру лишаються звучати лише партії ударних інструментів, що виконують короткі зв’язки. Раптову появу таких повільних вставок між бурхливими пасажами соліста і драматичного звучання оркестру можна поясними наміром відтворити в музиці поетичну структуру віршованих рядків.

У межах кожної музичної побудови, розділеної «паузами», відбуваються доволі різкі переходи від одного образно-емоційного стану до іншого, з перевагою бурхливо-драматичної образності, що виникає вже на початку частини, у першій темі (ц. І, тт. 1-10). Це так само можна пояснити наміром відтворити в музичній структурі частини зміст кожного рядка поетичного тексту.

Отже, композиція першої частини Концерту позбавлена ознак сонатності, що протягом тривалого часу була й нині подекуди залишається обов’язковим атрибутом перших частин сонатно-симфонічних циклів, до числа яких належить жанр сольного інструментального концерту. Замість головної й побічної партій композитор вибудовує індивідуалізовану структуру, засновану на чергуванні точно і варіаційно повторюваних музичних тем із побудовами розвиткового характеру та яскравими драматичними спалахами у кульмінаціях, у якій напружена течія музичного часу раптово припиняється задля відстороненого звучання ансамблю ударних інструментів, а через декілька тактів поновлюється знову. Загальну форму частини можна відтворити схемою: A B A1 вставка C C A1 вставка D A2 вставка E A1 вставка F A2 вставка G G A1 F2 (див. Додаток).

Від ознак концертного жанру в цій частині незмінним залишається трактування партії фортепіано як соліста і безумовного лідера музичного дійства, а також ідея змагання між солістом і оркестром. Оскільки оркестр представлено великим складом, у переважному звучанні в *tutti*, партію фортепіано подано у монументальному ключі, з переважанням техніки «крупного мазка». Тому поєднання соліста з оркестром, постійне «змагання» між ними на «підвищених тонах» (маємо на увазі динаміку) і в прискорених темпах цілеспрямованого руху створюють надзвичайне емоційне враження, що є необхідним атрибутом концертного жанру.

Друга частина Концерту – Adagio – була натхненна іншим поетичним твором – хайку японського середньовічного поета Мацуо Басьо (1644–1694 рр.), який утілив у своїх ліричних поезіях філософію дзен-буддизму, соціальні звичаї тогочасної Японії та епізоди історії своєї країни.

Японське хайку має унікальну форму і зміст. У цих трирядкових неримованих віршах із сімнадцятискладовою структурою 5−7−5 та силабічним ритмом відображене співвіднесення людини і природи, її внутрішніх переживань і Вічності зовнішнього світу. Розповідь зазвичай провадиться в теперішньому часі з обов’язковим зазначенням пори року. Рядки хайку наповнені прихованими асоціаціями, що є зрозумілими лише носіям мови. Мініатюрна форма, подієва статика, суб’єктивний ліризм, свобода викладу й усвідомлення гармонії прекрасного – ці ознаки хайку привернули увагу композитора і слугували імпульсом до написання повільної частини Концерту. З-поміж усіх хайку поета обраний останній, написаний за три дні до його смерті:

Sick on a journey, В пути я занемог
my dreams wander И все бежит, кружит мой сон
the withered fields По выжженным полям
(англ. переклад Р. Гасса) (рос. переклад В. Маркової).

Хайку призначено читати кілька разів, щоб зрозуміти усі обертони його змісту, що містяться у стисненій зовнішній формі. Тому в музиці другої частини композитор робить численні повторення, ніби багато разів перечитує хайку від самого початку, відтворюючи зміст рядків тексту за допомогою відповідного темпу, тембру, динаміки та інших засобів музичної виразності. Фортепіано і оркестр у цій частині трактовано по-іншому, відповідно до образно-емоційного й філософського змісту обраного хайку.

На противагу першій частині, у якій композитор багато зосереджувався на відтворенні структури вілланелли, друга частина немає нічого спільного зі структурою хайку. В ній відображено загальну атмосферу журби й тривоги, похмурий настрій, відчуття порожнечі, песимістичний стан останніх днів життя людини в очікування смерті.

У музиці другої частини ця образність утілюється в доволі пасивному звучанні оркестрового *tutti*, яким відкривається Adagio. Однак соліст, від якого очікуємо заглиблення в атмосферу статики та лірики, несподівано вражає доволі агресивним трактуванням партії фортепіано, з безперервним потоком дрібних тривалостей, що пронизують усі регістри, широким спектром динаміки та різноманітними артикуляційними акцентами. Утворена атмосфера розкриває душу хворого мандрівника, показує лють і тривогу, які вирують у ній, створюють відчуття порожнечі й безвиході.

Є в цій частині відверті звукозображальні моменти. Так, у одному з «камерних» епізодів (ц. I, тт. 26–44) шляхом імітацій мелодичних ліній створено ефект відлуння, а статичність викладу відтворює таємничу атмосферу безлюдного поля під час холодного зимового дня. Як і в хайку, образ зимового поля викликає асоціації із завершенням життя. Є в музиці другої частини і т. зв. «мотив крику», що з'являється лише у партії фортепіано, імітуючи скарги хворого мандрівника на його фізичні страждання. Оркестр добре передає відчуття завмерлого поля, коли у партіях вибраних груп інструментів (високих духових і струнних) на приглушеній динаміці послідовно звучать короткі мотиви, утворюючи прозору музичну тканину. Отже, оркестр відтворює картину вмираючого поля як образ зовнішнього світу, в той час як партія соліста передає фізичний та емоційний стан хворого мандрівника. Тому між оркестровими побудовами та епізодами, у яких бере участь соліст, виникають різкі контрасти. Всі побудови виконуються у повільному темпі, партія соліста є не менш віртуозною, ніж у першій частині Концерту.

Третя частина (♩ = 104–108) ґрунтується на вірші «Ніч темніє навколо мене» британської письменниці Е. Бронте, написаному 1837 р. Композитора надихнуло враження від протиріччя між юним віком і соціальним станом поетеси та надзвичайною рішучістю її поеми, правдивого відображення в ній жорстокого світу, суворих реалій життя.

Кожна строфа поеми складається з описів суворої, ворожої до людини природи (темна ніч, холодні дикі вітри, потужний буревій, що згинає гігантське дерево та ін.), однак воля людини є настільки сильною, що вона здатна подолати свій страх.

У музиці третьої частини композитор інтерпретує суворе оточення як перешкоди у житті людини, які вона мужньо долає. Ідея впертості й наполегливості втілюється через повторність, що проявляється на багатьох рівнях. Головною стає повторність як виконавський прийом і мотивна повторність у партії соліста, а також повторення окремих звуків у партіях інструментів оркестру. Масштаб повторів варіюється від одного звуку чи певної ритмічної фігури – до ostinato усього ансамблю, а в деяких побудовах – до одночасного об'єднання кількох принципів повторності. Це створює відчуття надзвичайної впертості.

Прикметною рисою фіналу є цитування матеріалу з обох попередніх частин. Воно так само відображає ідею повторності, але на іншому рівні. Композицію концерту можна розглядати як два симетричні розділи (ц. I–VI та VII–XII), кожен з яких складається з шести побудов (див. Додаток). Чинником такого поділу стає поява цитат, що долучаються до побудов другого розділу [4; 57]. Не можемо говорити про наявність типових ознак формотворення, присутніх у фінальних частинах багатьох інших зразків концертного жанру (див. Додаток). За основу взято поза музичну ідею, подану у поезіях і цій ідеї підпорядкована загальна музична композиція фіналу та ідея повторності, присутня в окремих її побудовах.

Отже, музична концепція Концерту № 1 для фортепіано з оркестром Г. Чіна є показовим прикладом впливу покладених в основу поетичних джерел. У першій частині спостерігаємо перенесення на музичну композицію доволі складної поетичної структури першоджерела – вілланелли, тобто своєрідну «транскрипцію» поезії в музиці. Друга частина є музичною рефлексією на багаторівневий асоціативний зміст японського хайку Мацуо Басьо. Третя частина стає репрезентантом стану рішучої впертості героїні однієї з поезій Е. Бронте і цей стан передається засобами повторності, в т.ч. й самоцитуванням.

Зміст і структура трьох різних віршів надихнули автора великого інструментального твору на нові музичні ідеї та способи їхнього відображення в контексті мовностильових засад сучасного музичного мистецтва. Тісний синкретичний зв'язок музики та поезії є особливою ознакою культурно-мистецьких традицій східно-азійського регіону. Тож прояви таких зв'язків у музичному творі, призначеному для інструментального виконання і не пов'язаному зі словом, можна вважати продовженням цих традицій, знаком національної ментальності. Приховані паралелі з образністю поетичного слова багато в чому пояснюють змістовне наповнення частин концерту і дають підстави для адекватного тлумачення музично-поетичної символіки та світоглядних концепцій. У музичній поетиці циклу спостерігаємо орієнтацію на сучасну техніку письма, якою композитор вільно володіє, а ударне трактування фортепіано, особливо в третій частині, засвідчує продовження сучасної лінії піанізму, що йде від фортепіанних концертів С. Прокоф'єва та І. Стравінського.

Музично-поетичний світ Першого фортепіанного концерту Г. Чіна виявляється залежним від поезії та водночас абсолютно самодостатнім.

Висновки. Фортепіанні концерти китайських композиторів, написані у 2000-2010-х рр., є маловідомими в Україні. Вони практично не виконуються і мало досліджуються українськими музикознавцями, хоча останніми роками створено чимало високохудожніх композицій концертного жанру. Аналізований у статті Перший фортепіанний концерт Г. Чіна показав нетрадиційний підхід автора до вирішення проблеми змісту і структури свого твору. Зберігши від жанрового інваріанту деякі зовнішні ознаки – три частинну композицію з чергуванням частин за принципом «швидко – повільно – швидко» і принцип змагання між солістом та оркестром, композитор кардинально змінив семантичні засади тематизму, пов'язавши їх зі змістом поетичних першоджерел, обраних за основу кожної з частин. Це вплинуло на нетрадиційне трактування форми та вибір засобів музичної поетики і технік композиції, властивих музиці XX – початку XXI ст. Такі твори, безперечно, заслуговують на увагу дослідників, тому вивчення значного масиву фортепіанних концертів, написаних китайськими композиторами в останні роки, а також тенденцій розвитку цього жанру є перспективним напрямом подальших досліджень.

Додаток

Побудова частин циклу
І частина

Структура тексту вілланелли	**Музичні побудови (за цифрами)**
A (A1)	A1 (без цифри)
b	B (ц. I)
A (A2)	A2 (ц. II)
Пауза 1	Вставка (ц. III)
a	C (ц. IV)
b	C, продовження (ц. V)
A (A1)	A1 (ц. VI)
Пауза 2	Вставка (ц. VII)
a	D (ц. VIII)
b	D, продовження (ц. IX)
A (A2)	A2 (ц. X)
Пауза 3	Вставка (ц. XI)
a	E (ц. XII)
b	E, продовження (ц. XIII)
A (A1)	A1 (ц. XIV)
Пауза 4	Вставка (ц. XV)
a	F (ц. XVI)
b	F, продовження (ц. XVII)
A (A2)	A2 (ц. XVIII)
Пауза 5	Вставка (ц. XIX)
a	G (ц. XX)
b	G, продовження (ц. XXI)
A (A1)	A1 (ц. XXII)
A (A2)	A2 (ц. XXIII)

II частина

Цифри	Темпи	Виконавський склад
Без цифри	Adagio Andante	Оркестр Соліст
I	Adagio	Оркестр
II	Adagio	Соліст
III	Andante Adagio	Соліст з оркестром
IV	Adagio	Соліст
V	Adagio	Соліст з оркестром
VI	Adagio	Фортепіано соло
VII	Andante Adagio	Оркестр

III частина

Перший розділ (цифри I–VI)	Другий розділ (цифри VII–XII)
Вступ (ц. I)	Цитата з II частини (ц. VII)
Виклад і розвиток першої теми (ц. II)	Розвиток цитатного матеріалу (ц. VIII)
Виклад і розвиток другої теми (ц. III–IV)	Варіантно-розвитковий виклад другої теми (ц. IX–X)
Варіантне повернення першої теми та матеріалу вступу (ц. V)	Варіантно-розвитковий виклад першої теми (ц. XI)
Повторення першої теми (ц. VI)	Цитата з I частини (ц. XII)
XII	Цитата з I частини

Список використаної літератури

1. ***Го Х.*** Концерты для фортепиано с оркестром в творчестве китайских композиторов : основные типологические черты [Электронный ресурс] / Х. Го // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2-3. – URL : https: // www.science-education.ru/ru/article.

2. ***Тимошенко А.*** Музичний експериментaлізм у контексті художньо-філософських концепцій США / А. Тимошенко // Музикознавчі студії : зб. ст. – Львів, 2012. – С. 310–317.

3. ***Chin Gordon.*** Piano Concerto. – Taipei, Taiwan : YinQi, 2009. – № 11. – 41 p.

4. ***Li-An Chen.*** Study of Taiwanese composer Gordon Chin's piano concerto № 1 [Електронний ресурс] / Chen Li-An // Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music, Indiana University, 2014. – 67 p. – URL : https: // scholarworks.iu.edu.

5. ***Mangal Timoti.*** Salute to Taiwan' Features 2 Composers [Електронний ресурс] / Timoti Mangal // Los Angeles Times. February 28. – 1997. – URL : http: // articles.latimes.com.

References

1. ***Go Kh.*** Kontserty dlia fortepiano s orkiestrom v tvorchestvie kitayskikh kompozitorov: osnovnyye tipologichieskiye chierty [Elektronnyi resurs] / Kh. Go // Sovriemiennyye probliemy nauki I obrazovaniya. – 2015. – № 2–3. – URL : https://www.science-education.ru/ru/article.

2. ***Tymoshenko A.*** Muzycynyi eksperymentalizm u konteksti khudozhnio-filosofskykh kontseptsij SShA / A. Tymoshenko // Muzykoznavchi studjyi : zb. st. – L'viv, 2012. – S. 310–317. (In Ukrainuan).

3. ***Chin Gordon.*** Piano Concerto № 1. – Taipei, Taiwan : YinQi, 2009. – 141 p. (In Cheneese).

4. ***Li-An Chen.*** Study of Taiwanese composer Gordon Chin's piano concerto № 1 [Elektronnyi resurs] / Chen Li-An // Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music, Indiana University, 2014. – 67 p. – URL : https://scholarworks.iu.edu.

5. ***Mangal Timoti.*** Salute to Taiwan' Features 2 Composers [Електронний ресурс] / Timoti Mangal // Los Angeles Times. February 28. – 1997. – URL : http://articles.latimes.com.

THE MUSICAL AND POETIC WORLD OF GORDON CHIEN'S FIRST PIANO CONCERT

Engi Pan Hon (China)

Engi Pan Hon, Postgraduate Student, the Academic Department of Theory of Music,
Lviv M.V. Lysenko National Music Academy, Lviv

The musical poetics of the first Piano Concert № 1by the Taiwanese composer Gordon Shi-Wen Chien, the conceptual content of which reflects the tendency to translate the national ideological ideas, is analysed. The methodology of the musical analysis of the musically-poetic content and the dramaturgy of the given work is used. Its connection with the generalized type of programming is marked. The consideration of the first G.Chien's concert is very important for the giving concerts pianists which propagandize the best standards of modern works of the concerto genre.

Key words: Chinese piano concert for a soloist with an orchestra, musical poetry, dramaturgic model, musical programming.

UDC 78.25

THE MUSICAL AND POETIC WORLD OF GORDON CHIEN'S FIRST PIANO CONCERT

Engi Pan Hon (China)

Engi Pan Hon, Postgraduate Student, the Academic Department of Theory of Music,
Lviv M.V. Lysenko National Music Academy, Lviv

The aim of this paper is to analyse the musical poetics of the Taiwanese composer Gordon Shi-Wen Chien's Piano Concerto № 1, the meaningful concept of which reflects the tendency of indirect embodiment of the national ideological ideas.

Research methodology. The article uses the methodology of the musical-textual analysis of the musical and poetic content and analyzed work drama, indicates its relation to the generalized type of programming.

Results. The Taiwanese composer Gordon Chien is one of the most famous contemporary artists in the Southeast Asia. His piano and symphony orchestra concert was written in 2009 (with premiere in 2011). The work is a cyclic composition of generalized program type. The concert consists of three parts – 1) Villanellé, 2) Adagio, 3) ♩=104-108. Each is inspired by reading of a particular poetic work: *One Art* is a haiku of the Japanese poet of the 17th century Matsuo Basho and *The Night is darkening round me i*s a E. Bronte verse. The final, where G. Chien cites topics from the preceding parts, is perceived as a summary of the cycle.

In the first part the composer transfers the signs of the poetic source structure into its composition, where he uses an individualized form. The second part is a reflection of the Japanese haiku multilevel associative content. The music of the third part embodies an idea of stubbornness and perseverance presented in a poetic source. G. Chien changed the semantic foundations of musical thematic invention, linking them with the content of the poetry works. This led to the non-traditional interpretation of the form, the choice of musical language means and composition technique. The work shows the effect of contemporary cinematic art and aesthetics of the American musical avant-garde.

Novelty. The consideration of a remarkable work by contemporary Chinese music – G. Chien's Piano Concert is introduced for the first time into the content of the Ukrainian musicology.

Practical significance. The consideration of G. Chien's Piano Concert will be of importance for the concerting pianists who promote the best contemporary works of the concert genre.

Key words: Chinese piano concert for a soloist with an orchestra, musical poetry, dramaturgic model, musical programming.

Надійшла до редакції 1.12.2017 р.

УДК 793.31(477)

ТАНЦІ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ У ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ В. ГНАТЮКА

Підлипський Андрій Ігорович, аспірант,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
pidlip@rambler.ru

Значний внесок у збереження відомостей про народні танці Тернопільщини зробив В. Гнатюк, комплексно підійшовши до фіксації гаївок словесним, а почасти й графічним способом, обмежившись лише загальними вказівкам щодо розміщення учасників гаївки, драматургії, переміщення, залишивши поза увагою лексику народного танцю, стилістику виконання рухів. Попри недоліки фіксації, можна стверджувати, що саме весняний цикл календарно-річної обрядовості був найнасиченішим обрядовими та позаобрядовими танками. Дослідження В. Гнатюка свідчить про широку палітру гаївок, що побутували в краї: за тематикою – вегетативні, анімалістичні, соціально-побутові та ін.; за малюнком – коло, ланцюг, два ряди, ключі тощо; за рівнем зв'язку з текстом гаївки – ілюстративні, імітаційні і не пов'язані з сюжетом.

Ключові слова: танці Тернопільщини, народні танці, В. Гнатюк, гаївки, фольклор, хореографія.

Постановка проблеми. У сучасну епоху руйнування кордонів між країнами, тотальної міграції, глобалізації важливим є усвідомлення унікальності окремих територій, до яких належить Тернопільщина. Існування на перетині трьох історико-етнографічних зон (Галичини, Поділля, Волині) зумовило формування її самобутньої культури, важливою складовою якої є народне хореографічне мистецтво. На жаль, в умовах відсутності універсальної системи запису народних танців, нині фактично неможливо достовірно відтворити їх ґенезу та розвиток. У цих умовах важливості набувають матеріали фольклорно-етнографічних експедицій, що активізувалися в Україні в середині XIX – поч. XX ст., у результаті яких маємо обмежену, але надзвичайно корисну інформацію про народні танці. Актуально з таких позицій проаналізувати праці В. Гнатюка.

© Підлипський А. І., 2017

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Останнім часом відбувається значне пожвавлення у вітчизняному етнохореознавстві. З'явилися наукові дослідження, збірники словесно-графічних записів танців, присвячені розвитку народної хореографії різних регіонів України, зокрема, Галичини (О. Пастух), Закарпаття (О. Голдрич), Поділля (В. Тітов), Волині (М. Полятикін), Центральної України (Б. Кокуленко) тощо. Однак наукової роботи, спеціально присвяченої народній хореографічній культурі Тернопільщини, не існує. Не виявлено дослідження праць В. Гнатюка крізь призму народної танцювальної культура Тернопільщини.

Фольклорно-етнографічний доробок В. Гнатюка стає у нагоді при проведенні сучасних досліджень, зокрема й Тернопільщини (Л. Горбунова [3], С. Маловічко [6] та ін.). Однак системної розвідки з позицій аналізу записів народних танців у працях В. Гнатюка проведено не було.

Мета статті – виявити й проаналізувати танці Тернопільщини у фольклорно-етнографічних дослідженнях В. Гнатюка.

Виклад основного матеріалу дослідження. Матеріали фольклорно-етнографічних експедицій середини XIX – початку XX ст. доводять наявність важливої складової календарно-річної обрядовості українців – танцювальних елементів та, власне, танців, недокладний опис яких зустрічаємо в контексті зазначених досліджень. Не ставлячи за мету детальне відтворення панорами українського народного танцювального мистецтва Тернопільщини, звернемося до фольклорно-етнографічного доробку В. Гнатюка.

Розгляд календарно-річної обрядовості українців у фольклорно-етнографічних працях розпочинається з весни, що пов'язано з давніми традиціями та віруваннями слов'ян. «Разом із пробудженням природи від зимового сну, – писав О. Воропай, – на нашій землі, в Україні, починається цикл народних весняних свят… супроводжених піснями, іграми та хороводами» [1; 132]. Одне з фундаментальних зібрань гаївок зробив в останні десятиліття XIX ст. В. Гнатюк.

Розглядаючи проблему співвідношення назв «веснянка» та «гаївка», більшість дослідників (О. Воропай, С. Килимник, О. Чебанюк тощо) підтримують В. Гнатюка, який, досліджуючи весняну обрядовість західного регіону України, вважав, що «термін «веснянка» обіймає ширший цикл пісень; «гаївка» – вужчий. Веснянку співають у російській Україні упродовж весни, гаївку в нас (у західних регіонах України – А. П.)… лише на Великдень» [2; 32].

Символічно відкриває записи гаївок «Просо» – одна з найдавніших двохорових гаївок, записана 1891 р. у Коропцах Бучацького повіту [2; 17].

В. Гнатюк зазначав, що подібні варіанти «Проса» вже записані попередниками (Чубинський, Маркевич, Потебня) в інших регіонах. На жаль, поза увагою дослідника залишилась власне танцювальна складова, однак находимо загальні зауваження щодо композиції гаївок «Просо», «Суперечки», «Мости»: «Уставляють ся дівчата одна проти другої і подають собі руки. В руках держать хустинки або прути, одна за один конець, друга за другий. Ділять ся все на дві групи (хори), по кілька пар (двійок) у кожній групі. Пісню зачинає перший хор, а йому відповідає другий. Коли пісня скінчить ся, тоді другий хор підносить у гору руки і перепускає попід них перший. Тепер ролі заміняють ся: перший хор стає другим, другий першим і пісня зачинаєть ся на ново» (тут і надалі при цитуванні збережено правопис першоджерела) [2; 23]. Ця гаївка вважається однією з найстаріших, де відобразилась система господарювання в добу родового побуту.

Ще одним із найрозповсюдженіших весняних танків можна назвати «Перепілку». Його відносять до так званих імітаційних, або ілюстративних, зважаючи на композицію: «перепілка», зазвичай одна з дівчат, стає у середину кола і ілюструє рухами тіла те, про що співають всі, що ходять навколо. В. Гнатюк подає чотири поетичні варіанти «Перепілки» з с. Козівець та с. Настасова Тернопільського, Ярчівців Зборівського, Борщівського повіту, що не різняться пластичною складовою [2; 131–133].

В Україні набули поширення також веснянки, головними діючими персонажами яких є тварини («Горобчик», «Качурик», «Коза» та ін.). До подібних належить одна з найвідоміших – «Заїнька» або «Зайчик». С. Килимник трактує образ «зайчика» як молодика-легіня, «який, видно, попав до ігрищ чужого роду, його оточили, і він, загрожений, не має як утекти, не має можливості «умкнути»-схопити собі дівчину-пару. А дівчатам він і до вподоби, вони йому співчувають, симпатизують» [5; 263].

В. Гнатюк наводить декілька варіантів «Зайчика», один з яких записаний 1907 р. у Козівцях від М. Бунта, інші – у Костільниках Бучацького повіту, Текліївці Скалатського повіту, Слобідці-Мушкатівській Борщівського повіту, Охримівцях Збаразького повіту, Озірній Зборівського повіту [2; 122–124].

Окрім варіантів, коли в центрі кола стоїть одна дівчина, або один парубок, зафіксовано такі, де в середині стоїть пара дівчат. «Дівчата стають у колесо, а пара в середині танцює, – зазначав В. Гнатюк, описуючи гаївку з с. Охримовець Збаразького повіту [2; 123–124].

Ще одним із найпопулярніших танків є «Мак», у якому в середині кола присідає дівчина, котру наприкінці підкидають догори, символізуючи тим самим струшування маку. В. Гнатюк записав гаївку, у якій дві дівчини з патичками сідають у центр кола, всі співають. Протягом співу ілюструють трудові процеси: полють, сапають, жнуть, в'яжуть, складають, возять, молотять і т. д., у залежності від проспіваної останньої строфи. На останні слова гаївки, де йдеться про демонстрацію перетирання маку, дівчата з оплесками розбігаються [2; 26].

Більш характерним для Західної України варіантом є інший, коли до центра йде одна дівчина й ілюструє елементи трудового процесу. Один із таких варіантів «Маку» записаний В. Гнатюком в Озірній Зборівського повіту [2; 27].

Подібну колову композицію з солісткою в середині має і гаївка «Білоданчик» або «Білодарчик», записана у Сапогові Борщівського повіту: «Стає колесо дівчат або хлопців, а в середину входить одна дівчина, звана Білодарчиком. Цілий круг співає… Дівчина Білодарчик показує рухи такі, ніби вона плине по воді, вмиває ся, вбирає сорочку, чеше ся, взуває черевики, бере ся попід боки. Білодарчик вибирає хлопця або дівчину і стає в колесі коло вибраної. Потому вибрана стає в середині, а колесо співає пісню на ново» [2; 33].

У Сапогові Борщівського, Григорові Бучацького, Скориках Збаразького, Настові Тернопільського, Озірній Зборівського повіту та ін. В. Гнатюк зафіксував гаївку «Воротарчик», що фактично синтезує не лише вокальні та рухово-танцювальні елементи, а й ігрові [2; 38–41].

Поширеною в Україні є гаївка «Дуброва» («Вербовая дощечка»), декілька варіантів якої записано на Тернопільщині. У Сапогові Борщівського повіту виконували таку: «Збирають ся дівчата в один великий ключ. Одна з них кладе 3 камені в формі трикутника, а тоді дівчата полапавши ся за руки, ходять коло тих 3 каменів так, що камені лежать усе в середині, а дівчата виводять навколо них не острі трикутні лінії. при тім співають…» [2; 98].

В. Гнатюк зібрав гаївки «Кривий танець» у селах Глещава Теребовлянського, Кудобинці Зборівського, Товстеньке Гусятинського повіту. Наводячи вокальну складову, звертає увагу й на танцювальну: «При сій пісні дівчата тримають ся за руки і ходять кривою лінією, від чого й пісня називаєть ся кривим танцем. При всіх гаївках, де нема згадки про те, як належить їх вести, йдуть звичайно дівчата «кривого танцю» [2; 115–116]. Отже, розімкнута ланцюгова побудова, характерна для «Кривого танцю», була поширена й в інших танках весняного циклу.

Цей танок-веснянка побутував на всій території України, що додатково підтверджує спільність пракультур українців різних регіонів; у виконанні беруть участь виключно представниць жіночої статі. З часом назва «кривий танок» стала вживатись не лише на означення конкретного фольклорного танцювального зразка, а як назва малюнку, коли рух ланцюга (лінії) дівчат відбувався нерегламентовано, зигзагоподібно, хвилястими лініями за провідницею, першою дівчиною в лінії.

Серед вегетативних гаївок розповсюдженими були варіанти «Огірочків». В. Гнатюк зафіксував у Сапогові Борщівського повіту своєрідний варіант: «Стає ряд дівчат, тримаючись рівно за руки. Дві дівчини крайні з одного кінця підносять руки до гори, а другий кінець тримаючись за руки, заходить попід руки тим двом дівчатам. Так перейдуть усі, завиваючись, а останні, що тримали руки до гори, обкручують ся на місці, бо руки їм могли би викрутити ся, і знов стають рядом як перше, а ті, що перше були на краю, підносять руки до гори й другий кінець переходить попід їх руки. При тім співають…» [2; 138]. Автор подає графічну схему руху дівчат у танку.

Висновки. В. Гнатюк одним із перших комплексно підійшов до фіксації гаївок, застосовуючи словесний спосіб, іноді графічно занотовуючи малюнок танцю. Значна частина матеріалів була зібрана фольклористом на Тернопільщині, що підвищує рівень достовірності проведення досліджень народного мистецтва. На жаль, В. Гнатюк обмежився лише загальними вказівкам щодо розміщення учасників гаївки, драматургії, переміщення, залишивши поза увагою у більшості випадків лексику народного танцю, стилістику виконання рухів. Попри недоліки фіксації можна стверджувати, що саме весняний цикл календарно-річної обрядовості був найнасиченішим обрядовими та позаобрядовими танками. Матеріали, оприлюднені В. Гнатюком, свідчать про широку палітру гаївок, що побутували на Тернопільщині, зокрема різноманітність танцювальної складової: за тематикою – вегетативні, анімалістичні, соціально-побутові й інші; за малюнком – коло, ланцюг, два ряди, ключі тощо; за рівнем зв'язку з текстом: гаївки – ілюстративні, імітаційні та не пов'язані з сюжетом.

Запропонований матеріал не претендує на вичерпність, а представлений в аспекті накреслення можливих подальших розвідок щодо народних танців Тернопільщини.

Список використаної літератури

1. ***Воропай О.*** Звичаї нашого народу: етнографічний нарис / О. Воропай. – Київ : Оберіг, 1993. – 590.
2. ***Гаївки*** / [зібрав В. Гнатюк] // Матеріали до української етнології : [видає етнографічна комісія Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові]. Т. 12. – Львів : друкарня НТШ, 1909. – 368 с.
3. ***Горбунова Л. Л.*** Особливості танцювального фольклору тернополян / Л.Л. Горбунова // Збереження традицій танцювального фольклору та органічне їх включення в сучасну хореографічну культуру Поділля : зб. матеріалів наук.-практ. конф. (м. Хмельницький, 29 квіт. 2015 р.) [Хмельницьк. обл. науково-методичний центр культури і мистецтва]. – Хмельницький : Мельник А.А., 2015. – С. 16–27.
4. ***Губ'як В. Д.*** Фольклорні обереги духовності : посібник / В. Д. Губ'як. – Івано-Франківськ, 2001. – 323 с.
5. ***Килимник С.*** Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: [у 3 кн., 6 т.]. – Факс. вид. – Київ : АТ «Обереги», 1994. Кн. 1. Т. 1 : Зимовий цикл.Т. 2 : Весняний цикл. – 1994. – 400 с.
6. ***Маловічко С. М.*** Тернопільщина в культурологічних дослідженнях кінця XIX – початку XXI ст. : автореф. дис… канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / С. М. Маловічко. – Івано-Франківськ, 2016. – 20 с.

References

1. ***Voropaj O.*** Zvy`chayi nashogo narodu: etnografichny`j nary`s / Oleksa Voropaj. – Ky`yiv : Oberig, 1993. – 590.
2. ***Gayivky`*** / [zibrav V. Gnatyuk] // Materialy` do ukrayins`koyi etnologiyi : [vy`daye etnografichna komisiya Naukovogo Tovary`stva im. Shevchenka u L`vovi]. T. 12. – L`viv : drukarnya Naukovogo Tovary`stva im. Shevchenka, 1909. – 368 s.
3. ***Gorbunova L .L.*** Osobly`vosti tancyuval`nogo fol`kloru ternopolyan / L.L. Gorbunova // Zberezhennya trady`cij tancyuval`nogo fol`kloru ta organichne yix vklyuchennya v suchasnu xoreografichnu kul`turu Podillya : zbirny`k materialiv naukovo-prakty`chnoyi konferenciyi (m. Xmel`ny`cz`ky`j, 29 kvitnya 2015 roku) [Xmel`ny`cz`ky`j oblasny`j naukovo-metody`chny`j centr kul`tury` i my`stecztva]. – Xmel`ny`cz`ky`j : Mel`ny`k A. A., 2015. – S. 16–27.
4. ***Gub'yak V. D.*** Fol`klorni oberegy` duxovnosti : posibny`k / V.D. Gub'yak. – Ivano-Frankivs`k, 2001. – 323 c.
5. ***Ky`ly`mny`k S.*** Ukrayins`ky`j rik u narodny`x zvy`chayax v istory`chnomu osvitlenni: [u 3 kn., 6 t.]. – Faks.vy`d. – Ky`yiv : AT «Oberegy`», 1994. Kn. 1. T. 1 : Zy`movy`j cy`kl. T. 2 : Vesnyany`j cy`kl. – 1994. – 400 s.
6. ***Malovichko S. M.*** Ternopil`shhy`na v kul`torologichny`x doslidzhennyax kincya XIX – pochatku XXI st. : avtoref. dy`s… kand. my`stecztvoznavstva : specz. 26.00.01 – «Teoriya ta istoriya kul`tury» / S.M. Malovichko. – Ivano-Frankivs`k, 2016. – 20 s.

DANCES OF TERNOPIL REGION IN FOLKLORE-ETHNOGRAPHIC STUDIES V. HNATYUK

Pidly`ps`ky`j Andrij, teacher of the chair of folk choreography, graduate student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

V. Hnatiuk made a significant contribution to the preservation of reliable information about the folk dances of the Ternopil region, integrally approaching the fixation of the gayivkas with verbal and, in part, graphic manner. Unfortunately, V. Hnatyuk limited himself only to general instructions on the placement of participants in gayivkas, dramaturgy, and movement, ignoring in most cases the vocabulary of folk dance, the style of execution of movements. Despite the lack of fixation, it can be argued that it was the spring cycle of the calendar-year ritual that was full of ceremonial and nonceremonial dances. The research of V. Hnatyuk testifies to the wide palette of gayivkas that existed in the Ternopil region: on topics – vegetative, animalistic, social and other; according to the drawing – a circle, a chain, two rows, keys, etc.; on the level of communication with the text of the gayivkas – illustrative, imitative and not related to the plot.

Key words: dances of Ternopil region, folk dances, Hnatiuk, gayivka, folklore, choreography.

UDC 793.31(477)

DANCES OF TERNOPIL REGION IN FOLKLORE-ETHNOGRAPHIC STUDIES V. HNATYUK

Pidly`ps`ky`j Andrij, teacher of the chair of folk choreography, graduate student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this paper is to identify and analyze dances of Ternopil region in folklore and ethnographic studies V. Hnatyuk.

Research methodology. The application of the methods of the analysis of V. Gumenyuk's research and the systematization of information about the dance component of the gayivkas to conduct scientifically objective exploration/

Results. V. Gnatyuk, one of the first, came to the complex in a complex way, using a verbal way, sometimes graphically drawing a picture of the dance. A significant part of the materials was collected by a folklorist in Ternopil region, which increases the reliability of conducting research on folk art. Unfortunately, V. Hnatyuk limited himself only to general instructions regarding the placement of hayivka participants, drama, movement, leaving out in the majority of cases the vocabulary of folk dance, the style of execution of movements. Despite the shortcomings of fixation, it can be argued that the spring cycle of calendar and annual ritual was the most saturated ceremonial and non-rigged tanks. The materials, published by V. Hnatyuk, show a wide range of extras in the Ternopil region, in particular the diversity of the dance component: on the theme – vegetative, animalistic, social-household and others; the figure – a

circle, a chain, two rows, keys, etc.; by the level of communication with the text of the hayivky – illustrative, imitative and not related to the plot.

The proposed material does not claim to be exhaustive, but is presented in the aspect of drawing out possible further explorations concerning folk dances of Ternopil region.

Novelty. Identified and systematized gayivkas of Ternopil region, identified the main features of the dance component.

The practical significance. Materials and results of the article can be used for further research on the problems of choreography, in particular, the Ternorilshchyna, as well as in the practice of choreographers and folk dance instructors.

Key words: dances of Ternopil region, folk dances, Hnatiuk, gayivka, folklore, choreography.

Надійшла до редакції 11.11.2017 р.

УДК 78:398(477.43/.44)

СХІДНОПОДІЛЬСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР: ЗА МАТЕРІАЛАМИ ДВОТОМНИКА «ВЕСІЛЛЯ» В УПОРЯДКУВАННІ М. ШУБРАВСЬКОЇ ТА О. ПРАВДЮКА

Алієва Людмила Володимирівна, аспірантка,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М.Т. Рильського НАН України, м. Київ
luda_kuch@ukr.net

Охарактеризовано три описи весільних обрядів, здійснених на Східному Поділлі у середині ХХ ст. Родіоном Скалецьким, Марією Руденко, Марією Шубравською і Олександром Правдюком. Висвітлено спільні та відмінні риси у підході цих збирачів до транскрибування народної музики. Здійснено порівняльний структурно-типологічний аналіз трьох зразків весільних пісень, записаних різними дослідниками, з метою виявлення динаміки формування їхньої фахової (з позиції етномузикознавства) кваліфікації.

Ключові слова: Східне Поділля, музичний фольклор, двотомник «Весілля», структурно-типологічний аналіз.

Постановка проблеми. Для сучасної української етномузикології важливе значення має аналіз музично-фольклористичних доробків на локальному рівні, адже наявні дослідження з української музичної фольклористики хоча й певною мірою висвітлюють її розвиток, основні школи та напрями, все ж не фіксують етапів еволюції й сучасного стану історії регіональних студій в повному обсязі, що й зумовлює актуальність пропонованої теми.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Етнорегіональні дослідження до цього часу ще не набули достатнього поширення в Україні, тому історія фіксації музично-фольклористичних матеріалів на Поділлі не стала об'єктом спеціального вивчення окремих науковців або інституцій. Деякі етапи етномузикознавчих студій в цьому терені лише частково висвітлювалися у публікаціях: «Поділля в дослідженнях Кабінету музичної етнографії (20–30-ті роки ХХ століття)» Л. Божко, «Музичний фольклор Поділля у друкованих джерелах» О. Дудар та ін. У 2014 р. вийшла друком монографія О. Шалак «Український фольклор Поділля в записах і дослідженнях ХІХ – початку ХХ ст.», однак ця праця має більше значення для регіональної фольклористики, а не етномузикології.

Мета статті – проаналізувати наукову вартість описів східноподільської весільної обрядовості, вміщених у двотомнику «Весілля» в упорядкуванні М. Шубравської та О. Правдюка; виявити динаміку формування фахової кваліфікації збирачів-транскрипторів.

Виклад основного матеріалу дослідження. 1970 р. у Києві вийшов друком об'ємний збірник «Весілля» – (т. 10) серії «Українська народна творчість», – опублікований у двох книгах в упорядкуванні провідних фахівців ІМФЕ ім. М. Рильського АН Української РСР М. Шубравської (тексти, примітки) та О. Правдюка (нотний матеріал). У цьому виданні вперше зібрано описи весільного обряду з різних регіонів України, починаючи від записів Г. Л. де Боплана (XVII ст.) – до кінця 60-х рр. ХХ ст.

У праці подано три фрагменти весільного дійства зі Східного Поділля. До першої книги увійшов опис, зафіксований Р. Скалецьким у с. Михайлівка Бершадського району в 30-х рр. ХХ ст., до другої – матеріали, зібрані М. Руденко 1963 р. у с. Слобода-Яришівська Могилів-Подільського району та М. Шубравською спільно з О. Правдюком у с. Мізяківські Хутори Вінницького району Вінницької обл. у 1967 р.

Р. Скалецький – відомий на Поділлі композитор, диригент, педагог та фольклорист. Народився 1899 р. у с. Михайлівка Бершадського р-ну, закінчив Ольгопільську двокласну учительську школу, де

© Алієва Л. В., 2017

навчався гри на скрипці, співав у хорі, опановував музично-теоретичні дисципліни і диригування. З 1926 р. працював у Тульчині, де захопився творчістю М. Леонтовича; керував капелою, названою на честь видатного композитора; з того ж часу починає збирати кращі зразки традиційної пісенної та інструментальної культури Поділля. У 1933 р. Р. Скалецького звинуватили у шовінізмі й вислали з УРСР. На Вінниччину він повернувся лише 1944 р. «Тут він розпочинає педагогічну та громадську діяльність […], веде величезну роботу зі збирання фольклору…» [8; 2].

Запис весільного обряду, здійснений збирачем у рідному селі «від родичів Скалецьких – Гафії, Ганни, дядька Зінька» [3; 130] увійшов до двотомника М. Шубравської та О. Правдюка під назвою «Весілля в селі Михайлівка Бершадського району на Вінниччині. Текст і музику записав у 30-х роках XX ст. Р. А. Скалецький». Опис обряду складається з трьох частин – «Заручини», «Сватання» і «Весілля». Власне весільну частину дослідник поділяє за днями: «Субота», «Неділя», «Понеділок-пропій», «Вівторок-гостина»; також окремо характеризує два фрагменти весільного обряду – «Віночки» та «Покривання молодої».

В описі заручин і сватання нотні зразки відсутні, 87 музичних прикладів подані у весільному розділі, з них – 75 пісенних мелодій (на які розспівуються 134 тексти) та 12 інструментальних творів: 4 «Польки», 2 «Мазурки», «Марш», «Булгарка», «Метелиця», «Козачок», «Танок» та «Дудка». Зафіксований Р. Скалецьким обряд є одним із найбільш ґрунтовних описів весілля, що відзначається розгорненим етнографічним коментарем та висококваліфікованим записом музичних зразків. «До останніх років життя митець плідно працював, остаточно закінчив і підготував до друку багато етнографічних матеріалів, зокрема обробки пісень і танців весільного обряду, традиційний народно-побутовий обряд Купайла, народний весняний хоровод, записаних у рідному селі на Бершадщині» [7; 211–212].

Другий східноподільський обряд, поданий у згаданому двотомнику, зафіксований у с. Слобода-Яришівська Могилів-Подільського р-ну М. Руденко – відомою на Поділлі майстринею, етнографом і педагогом. Традиційною культурою вона захопилася ще з дитинства – записувала в зошити прислів'я, приказки, пісенні тексти та іншу етнографічну інформацію. Після закінчення Вінницького Учительського інституту створила жіночий фольклорно-етнографічний колектив, з яким відтворювала старовинні пісні і обряди. Загалом збирачці вдалося зафіксувати майже 3 тис. народних пісень. «Нині в архіві Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського зберігається кілька десятків її зшитків, густо списаних піснями різних жанрів, серед яких найбільше родинно-побутової лірики» [5]. У м. Могилів-Подільський засновано Музей етнографії і народного мистецтва ім. М. Руденко, в якому зберігаються численні вироби майстрині, тисячі записів прислів'їв і приказок, переказів, легенд та майже 3000 народних пісень.

На початку 60-х років XX ст. М. Руденко зафіксувала у рідному селі дещо осучаснений весільний обряд, який у цій місцевості складався з наступних етапів: запросини на весілля (субота), розплітання коси, реєстрація шлюбу у сільському клубі, переймання молодих дорогою додому, зустріч у молодої, «завітання» (обдарування наречених), частування (неділя), весільний поїзд молодого, викуп приданого, прощання нареченої з дружками і родиною, зустріч у домі молодого, пов'язування нареченої хусткою (понеділок), пропій (вівторок), проводжання куховарок (середа). Загалом М. Руденко, окрім фольклорно-етнографічного матеріалу, подано 122 пісенних тексти та 21 мелодію до них.

Третій фрагмент весільного дійства, записаний на Східному Поділлі М. Шубравською (виклад тексту) та О. Правдюком (нотні додатки) у с. Мізяківські Хутори Вінницького р-ну, має свої локальні відмінності. В ньому основна увага зосереджена на етапах, що відбувалися в домі нареченого. Відтворено перебіг таких обрядодій: «Субота. Розплітання коси», «У молодого. Коровай», «Урочиста реєстрація шлюбу», «Обід у молодого», «Гільце», «Перепій», «По молоду», «Покривання молодої», «Дарування», «Придани», «До криниці», «Вареники з маком і калиною».

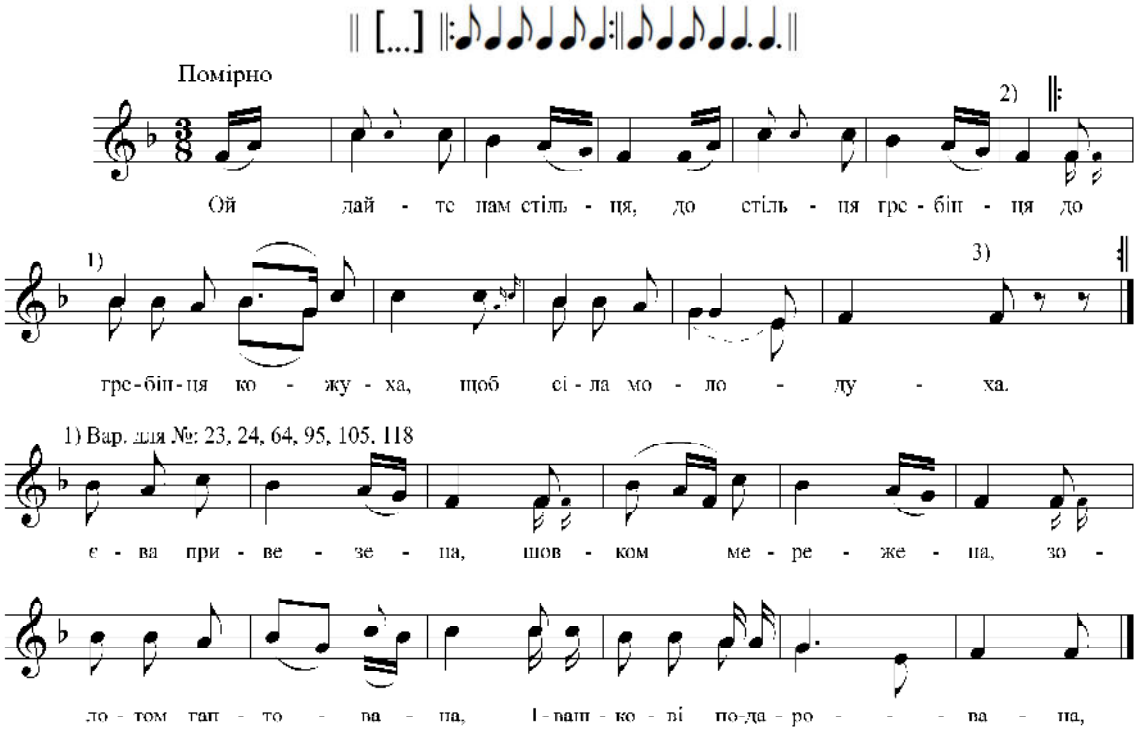
На відміну від праці М. Руденко, в якій подано лише 21 нотний зразок, опис весілля у с. Мізяківські Хутори доповнюється нотацією 59 мелодій. Найповніше висвітлено пісенний супровід до фрагменту випікання короваю (32 тексти та 24 нотних приклади до них), дещо менше – покривання молодої (32 тексти і 11 мелодій), викуп нареченої (19 текстів й 7 музичних зразків), придани (23 тексти та 4 мелодії) тощо. Сватання, «вінок», запросини на весілля, розподіл короваю описані стисло й пісенних зразків не мають.

У межах даного дослідження, спираючись на класифікацію пісенних типів весільних мелодій Б. Луканюка [4], пропонуємо порівняльний структурно-типологічний аналіз трьох зразків весільних пісень, нотованих Р. Скалецьким, М. Руденко та О. Правдюком, що має на меті виявлення динаміки формування їх фахової (з позиції етномузикознавства) кваліфікації як збирачів-транскрипторів. Необхідно наголосити, що визначення «ладканковий тип» уживатиметься в аналізі як узагальнений

науковий термін – як зазначає Б. Луканюк «[…] за аналогією з відомими галицькими обрядовими мелодіями, беручи до уваги головно їх функцію в народному весільному обряді, а також характеристичні властивості музично-поетичних форм […]» [4; 3]

Для характеристики пісенних зразків, зафіксованих Р. Скалецьким у с. Михайлівка Бершадського р-ну, багато з них відредаговано на рівні тактування у відповідності до поетичного цезурування. Встановлено, що найбільша кількість пісень належить до типу, який, за Б. Луканюком, має код Л2Тб/з [4; 18], де позначка Л2 означає, що це другий ладканковий тип з ямбічною організацією ритміки, Т вказує на тирадну будову тексту, а відмітка «б/з» свідчить про пропуск початкового заспіву. До цього типу належать зразки №№ 3, 11, 13, 21, 32, 46, 49, 60, 85, 94, 108 тощо.

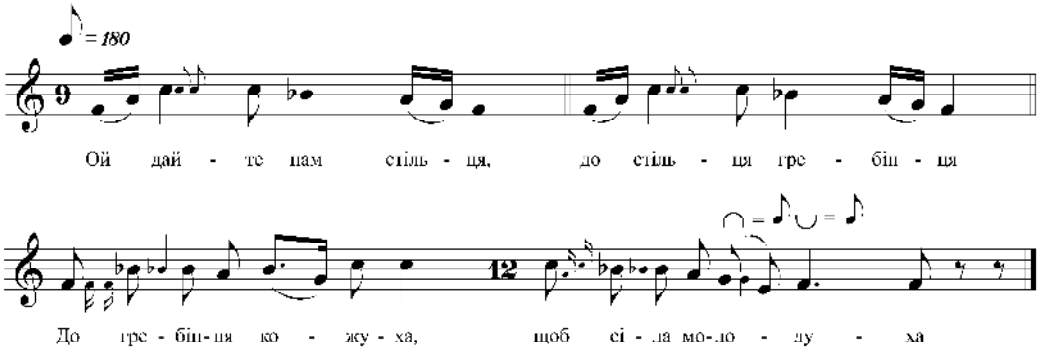
Пісня «Ой дайте нам стільця» (нотний приклад 1) має ритмічну структуру вірша $*6_n$. У цій формулі зірочка (*) вказує на модельований музично-ритмічний рисунок, а цифра 6 означає кількість складів у стопах. Кількість рядків позначається малою підрядковою цифрою, проте у тирадних композиціях, де їх число буває нестабільним, прийнято використовувати малу підрядкову літеру «$_n$». Семантична форма вірша – АБВГ, в якій буквенна формула виражає різний зміст чотирьох рядків у строфі. Мелоритмічна форма твору:



Нотний приклад 1. **«Ой дайте нам стільця»** («Весілля», кн. 1; 288. – № 3)

Для позначення мелічної форми весільних мелодій (за Б. Луканюком) використовуються малі літери грецького алфавіту. У згаданій пісні вона визначається наступним чином: ||:α:||β|γ||.

У нотному прикладі 1 запис мелодії в розмірі 3/8 призвів до зайвих затактів, що спричиняють наявність тактових рисок посеред слів, що суперечить логіці музичного членування і значно ускладнює відчитання музичного зразка. Застосовуючи сучасні правила музично-етнографічної транскрипції, можна відновити правильну ритмічну структуру цього твору:



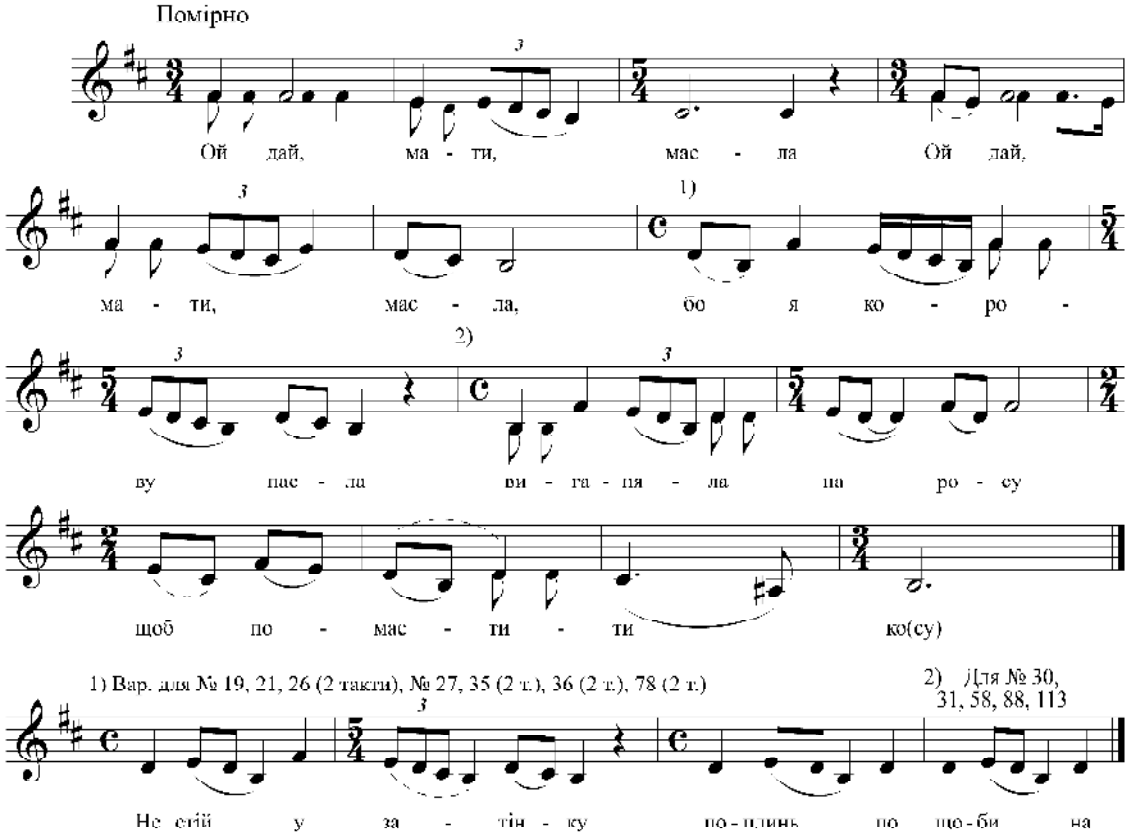
Нотний приклад 2. **«Ой дайте нам стільця»** (тактування відповідно до поетичного цезурування)

Очевидно, такий запис покращує сприйняття пісні, оскільки в його основі лежить поділ мелодії на такти відповідно до поетичного цезурування. У зв'язку з розширенням тексту другого рядка, кількість складів у стопі збільшується з шести до семи за рахунок дроблення другої долі. Тривалості нот у двох останніх тактах прикладу 1 дещо змінено у відповідності до типового вигляду цієї форми.

В описі Р. Скалецького подано по кілька зразків, що належать до типів Л1Тб/з (перший ладканковий тип із пірихічною організацією ритміки і тирадною будовою тексту, без зачину, ритмічна форма вірша *$6_п$ – №№ 6, 22, 43, 68, 88 тощо); Л2Т (другий ладканковий тип з ямбічною організацією ритміки і тирадною будовою тексту, з зачином, ритмічна форма вірша *$6_п$ – №№ 4, 70, 86 тощо); Л1С3 (перший ладканковий тип з пірихічною організацією ритміки і строфічною будовою тексту, ритмічна форма вірша $6_з$ – №№ 7, 17, 42, 91). Загалом вміщені Р. Скалецьким твори відповідають двом пісенним і понад десяти ладканковим типам весільних мелодій.

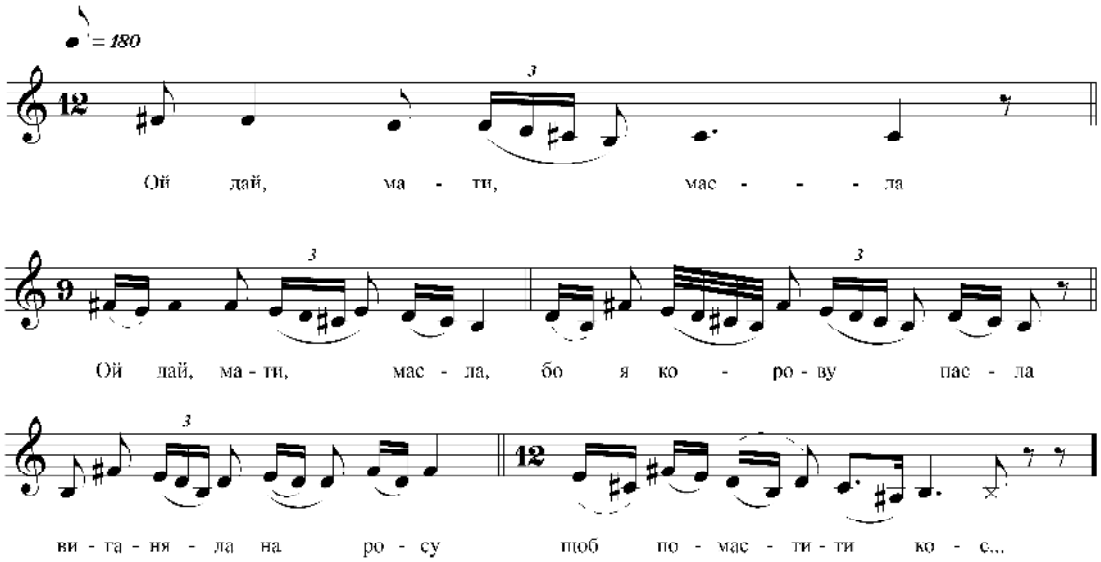
Темп виконання збирач характеризує українськими термінами: «Помірно», «Рухливо», «Швиденько» тощо. Музичні зразки записані у простих тактових розмірах: 2/4, 3/4, 3/8 тощо, рідше дослідник використовує перемінні розміри: 3/4 – 2/4, 3/8 – 2/4 та інші. При наявності кількох текстів на одну мелодію збирач подає лише один нотний приклад, указуючи номери відповідних текстів та зазначаючи можливі варіанти (див. нотний приклад 1).

Весільний обряд с. Слобода-Яришівська Могилів-Подільського р-ну, зафіксований М. Руденко, доповнюється 21 музичним зразком. Найбільше текстових варіантів мають мелодії № 17 (45 текстів) і № 3 (21 текст); дещо менше – нотні приклади №№ 7 і 18 (10 текстів). Розмір майже всіх весільних пісень, записаних М. Руденко, перемінний, причому кількість часток такту змінюється через один-два, а то й у кожному наступному такті: 3/4 – 5/4 – 4/4 – 2/4 – 6/4 – 3/2 тощо (зразки №№ 1, 3, 5, 9, 11, 17, 20, 25, 42, 54, 61). Судячи з коментарів над нотними прикладами, більшість пісень виконується в помірному темпі, хоча декілька зразків мають інші відмітки про характер твору: «Не швидко», «Швиденько» тощо. М. Руденко детально відображає різноманітні мелодичні розспіви, зокрема застосовуючи тріольні позначення. Пісня «Ой дай, мати, масла», що виконується на найпоширенішу мелодію №17 (див. нотний приклад 3) належить до типу Л2Т.

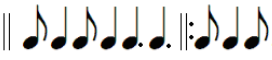


Нотний приклад 3. **«Ой дай, мати, масла»** («Весілля», кн. 2; 260. – № 17)

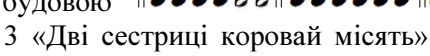
З метою приведення ритмічної форми у відповідність до типової структури, відредагований зразок записаний удвічі зменшеними тривалостями та зі зміненим тактуванням, що отримує такий вигляд:

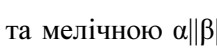


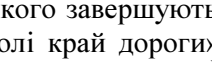
Нотний приклад 4. **«Ой дай, мати, масла»** (тактування відповідно до поетичного цезурування)

Мелоритмічна форма:  . Ладова структура пісні відповідає пентахорду мінорного нахилу з ввідною субсекундою, а мелічна форма визначається як α‖:β:‖γ‖δ. Ритмічна форма вірша – *6n, семантична – ААБВГ.

Традиційним для виконання весільних пісень Східного Поділля є випускання останнього складу наприкінці ладканкової композиції. В такому разі склад, що не доспівується, записується в дужках (див. останній такт нотного прикладу 3). Для позначення видозмін мелодії під час її виконання з іншими текстами над необхідним тактом ставиться відмітка (1), 2) і т. д.), а після викладу нотного матеріалу пісні подаються відповідні варіанти з вказівкою на порядковий номер тексту в описі (див. нотоносець 5 нотного прикладу 3).

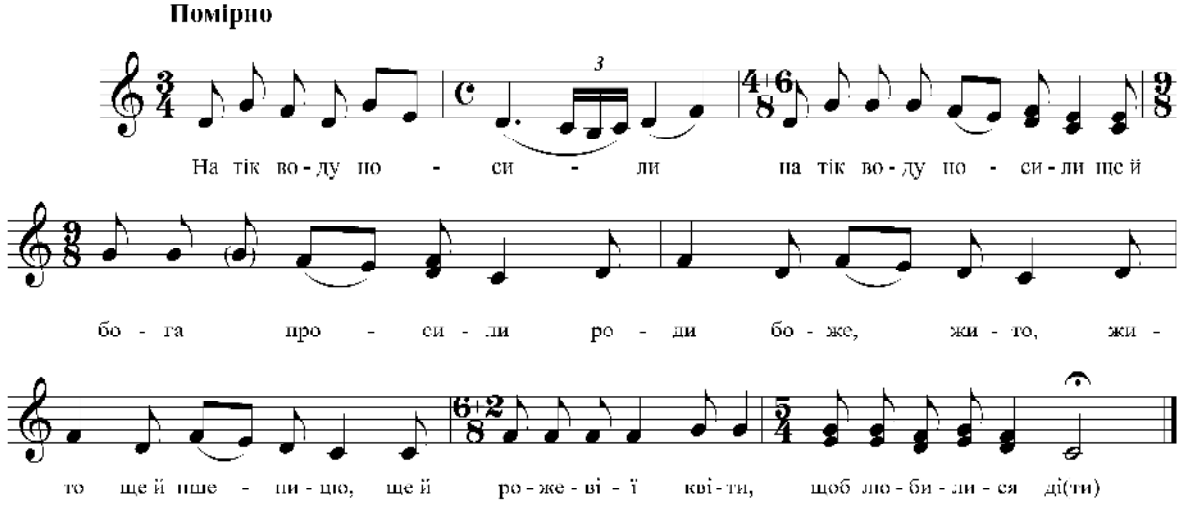
Етнографічні матеріали про весільну обрядовість с. Мізяківські Хутори Вінницького р-ну, записані М. Шубравською та О. Правдюком, доповнюються 59 пісенними зразками. Найчастіше зустрічається розповсюджений тип весільних мелодій Л1Т із формами вірша ритмічною *6_n і семантичною ААБВГ, мелоритмічною будовою  та мелічною α‖:β:‖γ (№ 1 «Подай, мати, стільця», № 3 «Дві сестриці коровай місять» тощо, загалом понад 20 прикладів). У деяких творах початковий заспів упущено, внаслідок чого утворюється варіант цього типу без зачину Л1Тб/з (№ 13 «Благослови, Боже»[1], № 16 «Світи, Боже, з раю» та ін.). Діапазон цих пісень здебільшого відповідає обсягу квінти, наспів починається від V щабля з подальшим спадним рухом до I, рідше стрибком із I або II на V. Мелодію О. Правдюк поділяє на такти розміром 4/4 у зачині та 3/2 у наступних рядках.

Майже десять зразків належать до пісенного типу Л3С зі структурою вірша *53_2, мелоритмічною формою  та мелічною α‖β‖β_1‖γ (№ 4 «Як ми коровай місили», № 46 «Ой ізвили ми гілечко» тощо). У піснях цього ладканкового типу з'являються елементи гомофонно-гармонічного багатоголосся (як правило терцієво-квінтові співзвуччя), діапазон дещо розширюється (до малої сексти та чистої квінти з незаповненою субквартою), частіше змінюється розмір (3/2, 4/4, 5/4, 6/4). Трапляються і контаміновані композиції, в яких дві початкові строфи відповідають структурі *53_2, а наступні – пірихічній формі *6_n (№ 20 «Помела, дружбоньку, помела», № 21 «Йа наш коровай у печі» тощо).

Єдиним твором, 8-складові рядки якого завершуються характерним рефреном «Рано, рано, … та ранесенько», є зразок № 25 «Ой у полі край дороги», що належить до пісенного типу ВП8 з ритмічною формою вірша 444_2 і семантичною абр; абр^V. Модельована мелоритмічна форма має вигляд:  , мелічна будова позначається αβγ‖δεζ.

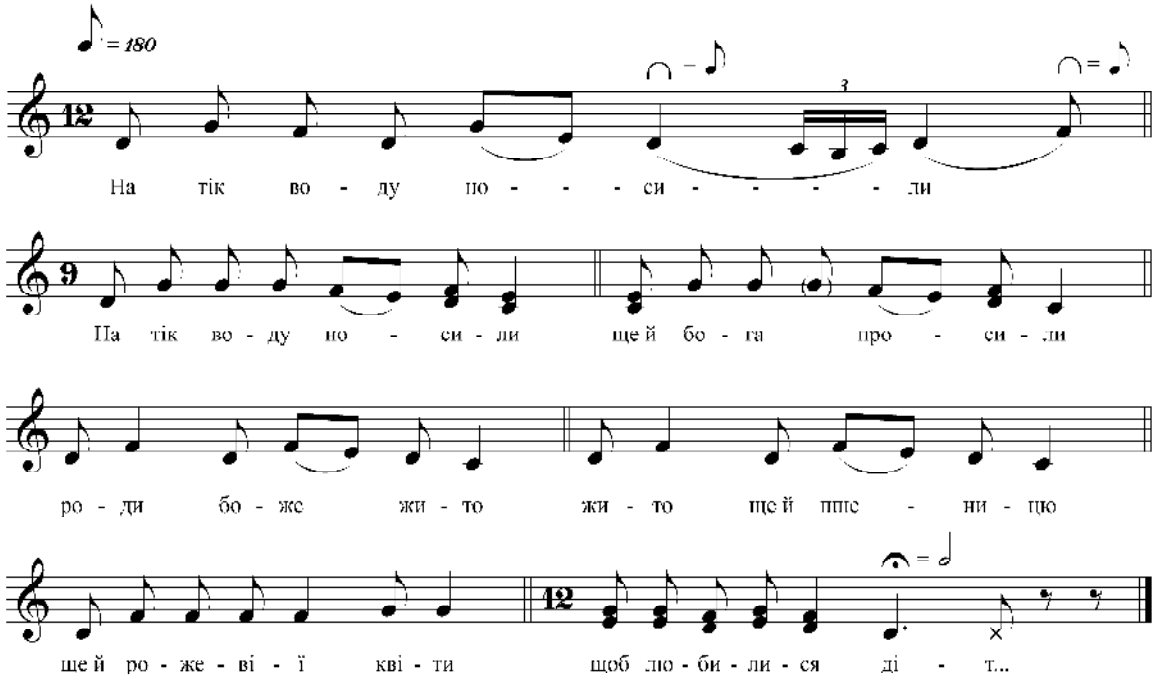
На характер виконання пісень, як і в нотаціях попередніх збирачів, указують примітки над нотними прикладами: «Помірно», «Широко», «Урочисто» тощо. Якщо першу строфу твору виконує лише заспівувач, над першим тактом позначається «Одна», місце, в якому до співу долучаються інші учасники гурту, відмічають словом «Усі».

Відзначене вище неправильне укладання мелодії в такти у зразку № 24 «На тік воду носили» (нотний приклад 5) призвело до появи зайвих затактів і надмірних перемінних розмірів (у восьми тактах розмір змінюється 6 разів: 3/4 – 4/4 – 4+6/8 – 9/8 – 6+2/8 – 5/4).



Нотний приклад 5. **«На тік воду носили»** («Весілля», кн. 2; 389. – № 24)

Структурно-типологічний аналіз цього твору також потребує перетактування і моделювання, на основі якого встановлено, що пісня «На тік воду носили», як і попередній нотний приклад 3 («Ой дай, мати, масла», запис М. Руденко), належить до другого ладканкового типу Л2Т:



Нотний приклад 6. **«На тік воду носили»** (тактування відповідно до поетичного цезурування)

Очевидно пізнішого походження є пісні, що виконувалися під час застілля (№ 29 «Хилю, хилю помаленьку», № 82 «Ой свашко моя» та ін.). Розмір у таких творах більш сталий; вони характеризуються стрибками на широкі інтервали (до малої септими), хвилеподібним рухом мелодії переважно висхідними і спадними терціями та кількаразовим повторенням одного мелодичного звороту.

Висновки. Підсумовуючи вище викладене, слід зазначити, що східноподільські музичні матеріали, що увійшли до двотомника «Весілля» в упорядкуванні М. Шубравської та О. Правдюка, відповідають рівню транскрипцій дослідників того періоду (середини ХХ ст.). Автори трьох описів відобразили багатство пісенних мелодій весільного репертуару Східного Поділля, подавши зразки 12 інструментальних та понад 150 вокальних творів, які за структурно-типологічними ознаками відповідають щонайменше десяти ладканковим та двом пісенним формам. Треба сподіватися, що

мелодії, нотовані Р. Скалецьким, М. Руденко та О. Правдюком, відтворені точно, хоч попри різний професійний рівень збирачів мають спільну рису – неузгодженість музичного і поетичного цезурування, що виявляється в неправильному тактуванні, застосуванні перемінних розмірів та зайвих затактів. Таким чином, уміщені до збірника «Весілля» народно-музичні твори, зафіксовані на Східному Поділлі Р. Скалецьким, М. Руденко, М. Шубравською та О. Правдюком, незважаючи на певні недоліки (основним з яких є тактування), після деяких редакційних правок можуть використовуватися в сучасних етномузикологічних студіях, тому є важливим джерельним матеріалом для музично-фольклористичних досліджень цього етнографічного регіону.

Примітки

[1] Граматика запису назв пісень відповідає першоджерелу.

Список використаної літератури

1. ***Весілля : у 2-х кн.*** / Упор. Шубравська М. М. (тексти, примітки), Правдюк О. А. (нотний матеріал). – Київ : Наук. думка, 1970. – 454 с.
2. ***Вінниччина фольклорна: довідник*** / упоряд. А. М. Подолинний, Т. О. Цвігун; заг. ред. А. М. Подолинний; Обласний центр народної творчості. – Вінниця : Книга-Вега, 2004. – 104 с.
3. ***Дзюба А.*** Фольклорно-етнографічні дослідження Поділля Родіона Скалецького (1899–1984) / А. Дзюба // Етнічна історія народів Європи. – 2005. – Вип. 19. – С. 128–132.
4. ***Луканюк Б.*** Мелотипологія весільних ладканок і пісень (за матеріалами Західного Полісся та Західної Волині) / Б. Луканюк : Метод. реком. з курсу «Український музичний фольклор». – Львів, 2004. – 20 с.
5. ***Руденко Марія Оксентіївна*** [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://storinka-m. kiev. ua/user _page.php?u_id=416#img_f_1 (Дата звернення: 31.05.2017).
6. ***Руденко М.*** – Горлиця Поділля [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://intkonf. org/kordonska-av-mariya-rudenko-gorlitsya-podillya/ (Дата звернення: 31.05.2017).
7. ***Тростогон А. М.*** Родіон Скалецький – видатний культурний діяч Поділля / А. М. Тростогон // Наук. зап.: зб. наук. пр. Сер. Історія / Вінниц. держ. пед. ун-т ім. М. Коцюбинського; відп. ред. П. С. Григорчук. – Вінниця : ВДПУ. Вип. XVIII. – 2010. – С. 209–212.
8. ***Цвігун Т.*** Український композитор з Поділля / Т. Цвігун // Світлиця. – 2011. – № 4. – С. 1–3.

References

1. ***Vesillia: u 2-kh kn.*** / Upor. Shubravska M. M. (teksty, prymitky), Pravdiuk O. A. (notnyi material). – Kyiv : Naukova dumka, 1970. – 454 s.
2. ***Vinnychchyna folklorna: dovidnyk*** / uporiad. A. M. Podolynnyi, T. O. Tsvihun; zah. red. A. M. Podolynnyi; Oblasnyi tsentr narodnoi tvorchosti. – Vinnytsia : Knyha-Veha, 2004. – 104 s.
3. ***Dziuba A.*** Folklorno-etnohrafichni doslidzhennia Podillia Rodiona Skaletskoho (1899–1984) / Dziuba A. // Etnichna istoriia narodiv Yevropy. – 2005. – Vyp. 19. – S. 128–132.
4. ***Lukaniuk B.*** Melotypolohiia vesilnykh ladkanok i pisen (za materialamy Zakhidnoho Polissia ta Zakhidnoi Volyni): Metodychni rekomendatsii z kursu «Ukrainskyi muzychnyi folklore». – Lviv, 2004. – 20 s.
5. ***Rudenko Mariia Oksentiivna*** [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http: // storinka-m.kiev.ua/user_page.php?u_id=416#img_f_1 (Data zvernennia: 31.05.2017).
6. ***Rudenko M.*** – Horlytsia Podillia [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http: // intkonf. org/kordonska-av-mariya-rudenko-gorlitsya-podillya/ (Data zvernennia: 31.05.2017).
7. ***Trostohon A. M.*** Rodion Skaletskyi – vydatnyi kulturnyi diiach Podillia // Naukovi zapysky: zb. nauk. pr. Ser. Istoriia / Vinnyts. derzh. ped. un-t im. M. Kotsiubynskoho; vidp. red. P.S. Hryhorchuk. – Vinnytsia : VDPU. Vyp. XVIII. – 2010. – S. 209–212.
8. ***Tsvihun T.*** Ukrainskyi kompozytor z Podillia / T. Tsvihun // Svitlytsia. – 2011. – № 4. – S. 1–3.

FOLK MUSIC OF EASTERN PODILIA FOR MATERIALS OF TWO VOLUMES «ВЕСІЛЛЯ» («THE WEDDING») IN THE ORDERING OF MARIIA SHUBRAVSKA AND OLEKSANDR PRAVDYUK

Aliieva Liudmyla, Postgraduate student, NAS of Ukraine,
Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named after M. Rylskyi, Kyiv

The article was characterized about three descriptions wedding rituals fixed on the Eastern Podilia in the middle of the XX century by Rodion Skaletskyi, Mariia Rudenko, Mariia Shubravska and Oleksandr Pravdyuk. The common and different features in the approach of these collectors to transcribing folk music were described. It was made the comparative structural and typological analysis of three samples of wedding songs with purpose to identify the dynamics the formation of their professional qualification (from a position of ethnomusicology).

Key words: Eastern Podilia, folk music, two volumes of «The Wedding», structural and typological analysis.

UDC 78:398(477.43/.44)

FOLK MUSIC OF EASTERN PODILIA FOR MATERIALS OF TWO VOLUMES «ВЕСІЛЛЯ» («THE WEDDING») IN THE ORDERING OF MARIIA SHUBRAVSKA AND OLEKSANDR PRAVDYUK

Aliieva Liudmyla, Postgraduate student, NAS of Ukraine,
Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named after M. Rylskyi, Kyiv

The aim of the article is to analyze the scientific value of the descriptions of the Eastern Podillia wedding ceremonies placed in the two-volume «Wedding» in the ordering of Maria Shubravska and Alexander Pravdyuk; to find out the dynamics of formation of professional qualification of collectors-transcriptors.

Research methodology. The basis of the research is the method of structural and typological analysis, which allows to determine the main types of wedding songs recorded in the Eastern Podilia and to identify the dynamics of the formation of professional qualifications of their collectors-transcriptors.

Results. In collection «The Wedding» published three fragments of wedding action of the Eastern Podilia, fixed by Rodion Skaletskyi, Mariia Shubravska and Oleksandr Pravdyuk, Mariia Rudenko. In three descriptions 12 instrumental pieces and 150 tunes of wedding songs was given. They responsible for structural and typological features at least ten forms of «ladkanka» and two forms of songs. At these group melodies are sung more than 360 songs' texts accompanying the main stages of wedding Eastern Podilia.

It was made the comparative structural and typological analysis of three samples of wedding songs with purpose to identify the dynamics the formation of their professional qualification (from a position of ethnomusicology). As a result of analysis notation of three collectors have one common feature. This is disagreement of musical and poetic caesura. It is reflected in the wrong timing, using of variables measures and excessive upbeats.

Novelty. The analysis of musical and folklore collections at the local level (within of this work is Eastern Podilia) helps to trace the evolution of recording and transcription of folk music in a certain ethnographic region. This is important for modern Ukrainian ethnomusicology.

The practical significance. Contained in the collection «Wedding» folk musical works, recorded in the Eastern Podillia can be used in modern ethnomusicological studios. They are an important source materials for musical and folkloristic studies of this ethnographic region.

Key words: Eastern Podilia, folk music, two volumes of «Весілля» («The Wedding»), structural and typological analysis.

Надійшла до редакції 30.11.2017 р.

УДК [378.087.6:78.071.1] (477)

СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА В ГАЗЕТНИХ МАТЕРІАЛАХ АВТОРСТВА ПРЕДСТАВНИКІВ РОДИНИ НИЖАНКІВСЬКИХ

Молчко Уляна Богданівна, доцент кафедри музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка
u.molchko@gmail.com

Здійснено аналіз публіцистичних матеріалів Остапа, Нестора, Меланії Нижанківських, присвячених концертним виступам С. Крушельницької початку ХХ сторіччя. Розглянуто рецензії, опубліковані в галицьких часописах «Діло» та «Назустріч». Охарактеризовано особисті творчі контакти композиторів Остапа і Нестора Нижанківських. Визначено джерелознавчу цінність газетних статей яскравих представників родини Нижанківських для історіографії української культури.

Ключові слова: Соломія Крушельницька, Остап Нижанківський, Нестор Нижанківський, Меланія Нижанківська, «Діло», «Назустріч», публіцистика.

Постановка проблеми. У 2017 р. уся мистецька громадськість України відзначала 145-річчя від дня народження Великої Українки, співачки світової слави С. Крушельницької. Ювілейні концертні святкування, проведення регіональної наукової конференції «Соломія Крушельницька та сучасний мистецький простір» (м. Тернопіль, 29 вересня 2917 р.) спонукали до глибшого дослідження як творчого портрету, так і вокального таланту Примадонни. Газетні матеріали про співачку о. Остапа, Нестора, Меланії Нижанківських, що вийшли друком на шпальтах «Діло» та «Назустріч» є на сьогодні ще малодослідженими. З огляду на багатий джерелознавчий матеріал, що міститься в них, аналіз їх є актуальним.

Останні дослідження та публікації. Автор дослідження спирається на наукові праці, присвячені творчому портрету С. Крушельницької, а саме: М. Головащенка [9], В. Врублевської [2] О. Кирик [6], М. Конюх [8], П. Медведика [10], О. Німилович [11], Л. Ханик [17], монографічні видання, що висвітлюють життєві віхи композиторів О. і Н. Нижанківських [1, 7, 16], а також статті яскравих представників родини Нижанківських у галицьких часописах [13, 14, 15].

© Молчко У. Б., 2017

Мета дослідження – здійснити огляд концертних рецензій Остапа, Нестора, Меланії Нижанківських, що репрезентують концертні здобутки С. Крушельницької.

Виклад основного матеріалу. Життєвий і творчий шлях видатної української артистки С. Крушельницької тісно пов'язаний з родиною Нижанківських. З початку 20-х років ХХ ст. О. Нижанківський, будучи прогресивним громадсько-культурним діячем у Галичині, талановитим композитором, натхненно співпрацював як диригент із вокальною примадонною під час концертів «Львівського Бояна» та «Стрийського Бояна». Відомо, що перші виступи співачки зі «Стрийським Бояном» під керуванням о. О. Нижанківського, що з успіхом пройшли в Стрию та Трускавці, припадають на 1894 р. [17; 79]. Хвиля Шевченківських концертів, що огорнула Галичину в 90-х роках ХІХ ст., спричинила до ще однієї творчої зустрічі о. Остапа Нижанківського з С. Крушельницькою. У березні 1895 р. світової слави співачка разом зі «Стрийським Бояном» взяла участь у святкуваннях, присвячених великому Кобзареві. Крім хорових композицій «Хустини» Г. Топольницького, «Руської пісні» В. Матюка, «Туман хвилями лягає» М. Лисенка, якими диригував О. Нижанківський, на святі звучали сольні номери у виконанні С. Крушельницької під акомпанемент Левинського. Про цю значну культурну подію залишила свій спогад О. Козак: «Дивним сном пригадується мені сцена в Стрийському народному домі. Наче зараз, чую щебетання нашого соловейка – чарівний спів Соломії Крушельницької» [3; 316]. У 1898 р. співачка вдруге виступає зі «Стрийським Бояном» під орудою В. Нижанківського [17; 79].

Захоплений талантом співачки, О. Нижанківський пише два солоспіви «Не видавай мене замуж» (1892 р.) та «І молилася я» на слова О. Кониського (1895 р.), із присвятою С. Крушельницькій. «Ці перлини вокальної творчості О. Нижанківського, – як зазначає О. Німилович, – поряд з обробками народних пісень, творами М. Лисенка, Д. Січинського, В. Матюка, Я. Лопатинського, Я. Степового, К. Стеценка входили до репертуару співачки і доволі часто звучали в її сольних програмах у різних куточках світу» [11; 96].

С. Крушельницька неодноразово гостювала в родинах о. О. Нижанківського, о. О. Бобикевича та О. Бобикевич-Нижанківської. Варто згадати про одну відому зустріч вокальної примадонни з композитором, зафіксовану З. Нижанківським. Розповідаючи про свої виступи на світових концертних сценах, артистка запитала його: «А що Ви, отче, за цей час зробили? Композитор не без жарту відповів: «Дванадцять нових вуликів» [12; 264].

Творча співпраця о. О. Нижанківського з С. Крушельницькою переросла у дружні відносини. Про це свідчить приватний лист О. Нижанківського до С. Крушельницої від 9 травня 1896 р., опублікований у виданні «Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування» [9; 276–277]. За жанром це лист-подяка особистісного характеру. Шанобливий і водночас ніжний тон звертання до світової слави співачки свідчить про його високу інтелігентність, а застосування займенників із великої літери вказує на витончену індивідуальну культуру. Звернення до примадонни *«Дорога і незабутня пам'ять рутенців (русинів, українців – У. М.) пані Солохо!"* надає епістолярному документу світлої тональності, теплого тону спілкування. Маючи велику довіру до С. Крушельницької, О. Нижанківський ділиться своїми переживаннями з приводу досить неприємної події зі свого життя. У 1896 р., після складання іспиту у Празькій консерваторії на кваліфікацію професора співу в учительській гімназії та в середніх школах [16; 38], О. Нижанківський подає на конкурс до Краєвої шкільної ради. Але на посаду було обрано іншого кандидата. Він пише: «От бачите, легко може бути, що коли розпишуть конкурс на ту нужденну мою посаду, дадут єї кому іншому, розуміється полякові, а мене пустят, як верзут самі, назад, туди, звідкиль взявся, себто до «до престоли». Та і за те їм спасибі буде. Тоді ані хвилини тої не надумуюсь, пакую манатки та мандрую в Канаду» [9; 276].

О. Нижанківський високо оцінює професійні виступи співачки з «Боянами» 1895 р. Повідомляючи про виконання на Шевченківському концерті кантати «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка, композитор зазначає, що «се чудна річ гарно випала, так що ж, коли давався чути брак ваш після однодумної гадки і бажання всеї рутенії (Русь, України – У. М.), котра Вас так щиро любить, хоч нічого Вам помочи не уміє…» [9; 276–277]. Цією думкою автор відзначає визнання таланту та вокальної майстерності тогочасною українською громадськістю.

Пізнавальна цінність листа є великою: це вияскравлення творчих портретів як С. Крушельницької, так і О. Нижанківського.

Перебуваючи в центрі музичних подій Галичини, маестро відгукується концертною рецензією в часописі «Діло», де аналізує виступ артистки [7; 58].

Стаття-рецензія о. О. Нижанківського «Два концерти в пам'ять 100-літніх роковин уродин Маркіяна Шашкевича 6 і 7 падолиста 1911 р. у Львові» [15; 6] присвячена мистецьким урочистостям у Галичині, які у 1911 році пройшли «під знаком 100-річчя вшанування від дня народження

М. Шашкевича» [6]. Цей допис, що побачив світ на сторінках газети «Діло», містить вартісний джерелознавчий матеріал як про артистку світової слави С. Крушельницьку, так і про багаточисленні колективи та окремих виконавців цих арт імпрез. У Львові відбулося два концерти (6 і 7 листопада) в залі Львівської філармонії, котрі зафіксував о. О. Нижанківський.

Газетний матеріал є чітко структурований і складається з 9 частин, що висвітлюють різні сторони мистецького шашкевичевого свята. А саме, виступи творчих колективів: чоловічого хору «Бандурист» (дир. П. Артимович), хору вихованців духовної семінарії (дир. М. Осадца), оркестру XV полку (дир. Ф. Конопаска), хору «Боян» (дир. М. Волошин), а також окремих артистів: скрипаля Ф. Кребса, концертмейстерів О. Ясеницької та Д. Старосольської.

Четверта частина статті о. О. Нижанківського присвячена саме виступу славної співачки, яка прибула «з Італії до Львова на прохання ювілейного комітету» [6].

Уже з перших абзаців автор натхненно зазначає, що великою подією стала участь в концерті *«пані Сальомеї Крушельницької, яка безперечно, а зрештою і самозрозуміло, була в великій мірі great attraction не тільки для музикального світа, але і для всеї нашої інтелігенції»* [15; 6].

Глибоко проникаючи в усі сторони імпрези, автор застосовує динамічний стиль висловлювання, чим досягає в рецензії «ефекту присутності: читач має відчути себе свідком події» [5; 125]. Публіцист застосовує інтригуючий піднесено-схвильований тон подання інформації, чим активізує емоційне сприйняття читачів: *«Нараз, неначе іскра електрики впала в заколисану спокоєм авдиторию, роздав ся грокіт оплесків, посипав ся дощ цьвітів, – бо се ступала на естраду світової слави артистка, жінка адвоката і бурмістра італійського міста Via Reggio, Цезара Riccinni. По перших звуках Лисенкової пісні «У досьвіта встала я» пізнали ми в ній не Італійку, а нашу таки землячку, Українку Солоху, п. Сальомею Крушельницьку. Бо тоді! Тільки Українка година відозватись свої рідної суспільности словами Куліша:*

У досьвіта встала… темно ще на дворі,
Денеде по хатах ясне сьвітло сяє.
Сяє ясне світло як на небі зорі…
Дивуюсь, радію, у серця питаю:
Скажи віще серце, чи скоро сьвіт буде?
Ой скоро сьвіт буде, прокинуть ся люде,
У всяке віконце засіяє сонце!»
Ой ударю ж зразу у струни живії:
Прокиньтесь, вставайте, старії [й малії]
Віщуванням новим серця рідне сло[во ллєть ся]» [15; 6].

О. Нижанківський з великим пієтетом підкреслює патріотизм співачки, у котрої *«через край із серця рідне слово ллєть ся»* [15; 6]. Саме це відчули слухачі і тому дарували їй раз у раз рясні оплески.

Рецензія О. Нижанківського містить багато інформативного матеріалу. Автор фіксує концертний репертуар С. Крушельницької. У той вечір вона виконувала: «Веснівку» В. Матюка, «Удосвіта стала» М. Лисенка, «Мала я рожу» Я. Ярославенка, «В неділеньку вранці» Я. Лопатинського, а також італійські пісні «Amore! «Storiellina» Луїджі Денца.

Крізь призму аналітичних рефлексій публіциста в газетному матеріалі подано оціночну характеристику творчості Я. Ярославенка та Я. Лопатинського. Так, на думку О. Нижанківського, чар їх вокальних композицій полягає в глибокій опорі на традиції живої народної пісні, і *«тим то пісні їх для нас симпатичні»* [15; 6].

Джерелознавча цінність аналізованої рецензії О. Нижанківського полягає у публікації вартісних характеристик щодо таланту С. Крушельницької, її вокальної майстерності та творчого внеску до скарбниці світової культури. Він пише: *«Голос її нині, се – зрозуміла річ – не той «з ласки Божої» голос з літ наймолодших, (…) се навіть не той голос, який виходив зі школи її тямучих maestr-ів італійських. Нині се голос, який – при задержаню всіх його вроджених і набутих прикмет, – вона самостійно повела, а висока її музична інтелїґенция допомогла їй як нині вже сьвітової слави прімадоній, стати в титулових ролях свого богатого оперового репертуару такі самостійно подумані артистичні креації, які не взірців, але хиба наслідувачів шукати можуть. На мою думку, п. Крушельницька осягнула зеніт у розвитку свого голосу, яким ще довгі часи буде підбивати серця тих, що у своїх невигаслих артистичних почуваннях будуть шукати її великої, музикальної, артистичної душі»* [15; 6].

О. Нижанківський виокремлює характерні їй виконавські вокальні риси: *«Природний металь і сила, набута школою штука орудуваня голосом як фальзет, динаміка, фразованє, деклямация,*

рівність вокального регістру від низу аж в гору, а понад все (sit veni verbэ) непорочно чиста інтонація» [15; 6].

На концертній естраді митецьки доповнювала виступ С. Крушельницької талановита піаністка Д. Старосольська.

Представники від поважних тогочасних музичних інститутцій (Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, Музичного товариства ім. М. Лисенка, Львівського Бояна) В. Шухевич, К. Студинський, М. Волошин вручили артистці, за піднесеним висловом публіциста, *«величавий вінець з лентами і дві прегарні китиці з живих цьвітів, – при акомпаніяменті френетичних оплесків битком заповненого амфітеатру*» [15; 6].

Вище зазначалося, що С. Крушельницька неодноразово бувала в с. Завадові на Стрийщині, де о. О. Нижанківський обіймав парафію. Власне, тут мав нагоду познайомитися зі співачкою світової слави тоді ще юний, майбутній український композитор Н. Нижанківський, який впродовж свого творчого шляху неодноразово був концертмейстером вокальної примадонни.

Молодий митець після закінчення навчання в Містровській школі Празької академії мистецтва «влітку 1928 р. приїхав до Львова з наміром підготувати ґрунт для повернення на Батьківщину» [2; 15]. Після блискучих гастролів Америкою «ранньої осені 1928 р. Соломія з'являється у Львові, щоб проспівати своїм землякам нову програму своїх концертів» [2; 312].

Дослідник творчого шляху співачки П. Медведик окреслює цю віху творчості як «друге «концертне турне» Галичиною – Львів, Стрий, Станіславів, Коломия, Городенка, Тернопіль» [10; 3]. Для професійного виконання вокальної програми С.Крушельницька запросила акомпанувати їй відомого львівського піаніста Б. Дрималика. Згодом музикант у своїх спогадах напише: «Я дуже радо погодився, бо для мене було великою честю виступати на сцені і акомпанувати співачці з світовою славою» [4; 205]. Гастролі рідним краєм тривали місяць. «Програма концертів, – як наголошує М. Конюх, – була велика і різноманітна, складалася з творів західноєвропейських, українських, російських композиторів, обробок українських народних пісень» [8; 253].

Кульмінацією другого «концертного турне» став вокальний вечір С. Крушельницької, що відбувся 8 вересня 1928 р. у Львові в Музичному товаристві ім. М. Лисенка. Співачка представила галицькій публіці композиції К. Монтеверді, Дж. Бассані, М. Равеля, Мануелья де Фалья, Р. Штрауса, Г. Вольфа, С. Рахманінова, М. Мусоргського, М. Лисенка, О. Нижанківського, Я. Лопатинського, низку українських народних пісень.

Будучи палким прихильником таланту С. Крушельницької, Н. Нижанківський відгукується на знакову мистецьку подію рецензією «Виступи великої артистки. Два концерти С. Крушельницької у Львові» [14; 4] в часописі «Діло» вже 12 вересня 1928 р. Він дає високу оцінку вокальному мистецтву української співачки. На початку статті митець наголошує, що, незважаючи на свій зрілий вік (56 років – У. М.), Крушельницька «*не втратила (...) нічого із свого чару і лишилась у тому ж розквіті сил*» [14; 4]. Митець завертає увагу читача на різностильову програму артистки. Даючи високу професійну оцінку вокальному мистецтву примадонни, Н. Нижанківський пише: «*С. Крушельницька орудує як і досі не тільки прегарним голосовим матеріалом, який вистарчає на найбільші сцени, але і всіма засобами мистецтва співу. Діапазон її голосу надзвичайно широкий, а техніка (звернути б увагу на чудові staccato в «Elfenlied» [«Пісня ельф» – У. М.] Вольфа) має всі прикмети найвищої мистецької школи*» [14; 4]. Автор акцентує на високій інтелектуальній культурі С. Крушельницької, що дало їй змогу виконувати твори різними мовами. В рецензії Н. Нижанківський характеризує слухацьку аудиторію, котра в більшості не складалася з фахових музикантів. Присутні піднесено-емоційно супроводжували виконання творів співачки бурхливими оплесками. Як подарунок, артистка виконала відомі народні пісні під власний фортеп'янний супровід. «*Саме ця безпретенсіональність і безпосередність супроти рідної аудиторії захопила не одного при згадках старих, добре відомих народних пісень, заспіваних ще раз наново так, як не співає їх ніхто інший*» [14; 4].

Публікація «Виступи великої артистки» несе в собі не лише інформативну функцію, але й аксіологічну, що дає майбутнім поколінням нагоду усвідомити вагомий внесок української співачки у розвиток світової і національної культури та вияскравлює одну зі сторінок творчого шляху примадонни. Стаття ввійшла до другої частини видання «Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування» в упорядкуванні М. Головащенка, яке побачило світ у 1979 р. у дещо скороченому варіанті. Її цитування знаходимо у вступній статті П. Медведика «Співачка світової слави» до книги «Віночок Соломії Крушельницької», у публікації М. Конюх «Співпраця Соломії Крушельницької з піаністом Богданом Дрималиком». Це свідчить про те, що зафіксований у часописі «Діло» музикознавчий матеріал викладений на високому фаховому рівні і є цінною джерельною базою, що поглиблює наукові дослідження концертно-виконавської культури Галичини початку ХХ ст.

Музичне життя Галичини широко висвітлювалося журналом «Назустріч», де авторами публікацій були визначні мистецькі діячі: В. Барвінський, З. Лисько, А. Рудницький, Г. Левицька, І. Шмериківська-Приймова, М. Пастернакова, М. Нижанківська, Д. Антонович та ін. М. Нижанківська, дружина Н. Нижанківіського, аналізуючи цю тему у своїх публіцистичних матеріалах також відводить місце С. Крушельницькій.

Її стаття-огляд «Українська жінка і музика» [13; 6] належить до поширених жанрів аналітичної публіцистики, де автор не лише подає готовий результат, але коментує свою позицію щодо викладеного матеріалу. Враховуючи мистецьке спрямування журналу «Назустріч», М. Нижанківська поставила собі благородну мету: наголосити на вагомому внеску жінок-митців до розвою культуротворчих процесів в Україні початку ХХ сторіччя.

Львівська журналістка розпочинає статтю власними роздумами над значимістю ролі жінки в збереженні української народної пісні, а тим самим традицій нашого народу: *«Вже з давен давна значіння жінки в музично-культурному житті було велике. Звичайно брала вона у всіх проявах музичного життя активну участь. Часами правда, обмежувалась вона до того, щоб заспівати колисанку дитині, або щоб навчити перша своїх дітей рідних пісень. Іншим разом знову зберігала дорогу нам традицію, передавала з уст до уст обрядові пісні (весільні, похоронні) і хоронила їх від забуття. Культурне значіння такої підсвідомої праці надзвичайне*» [13; 6].

Розвиваючи підняту в публіцистичному матеріалі тему «музика і жінка», М. Нижанківська здійснює панорамний огляд творчих здобутків митців. Одними з перших автор аналізує українських співачок, що працюють в різних вокальних напрямах: опера, камерно-вокальна музика, оперета. Найчільніше місце серед них посідає С. Крушельницька. У журналістській оцінці це – *«артистка світової слави, все і всюди ревна пропаґаторка нашої народньої пісні*» [13; 6]. М. Нижанківська подає перелік знаних українських артисток у світовому музичному просторі, а це – І. Шмериковська-Приймова, О. Бандрівська, М. Сабат-Свірська, С. Нагірна, М. Сокіл, І. Кульчицька, М. Ліповецька, А. Остапчук, І. Синенька-Іваницька, О. Мамонько, О. Енджейовська, О. Парахоняківна, С. Стадниківна, Є. Ласовська. Вона також насичує допис влучними мистецькими характеристиками їх вокальної майстерності, що робить статтю багатою на джерелознавчий матеріал для дослідження персоналій та вокальної культури Галичини початку ХХ сторіччя [13; 6].

У другій половині статті М. Нижанківська звертає увагу читачів на творчі досягнення жінок-піаністок: О. Ціпановської, С. Дністрянської, Л. Колесси, Д. Гординської-Каранович, Г. Тимінської-Василашко, Г. Левицької, Д. Колесси, Н. Біленької. Завершує панорамний огляд жінок-мистців згадкою про віолончелістку Х. Колессу та камерно-інструментальне тріо сестер Левицьких.

Стаття М. Нижанківської «Українська жінка і музика» є пізнавальною, оскільки збагатила знання тогочасних галичан про видатних митців, серед яких чільне місце посідала С. Крушельницька та засвідчила вагу внеску українських жінок до скарбниці світового музичного мистецтва.

Висновок. Отож, газетні матеріали яскравих представників родини Нижанківських відзеркалюють поступ галицької культури початку ХХ ст. на шляху до професійного росту, в якому визначну роль відіграв вокальний талант, професіоналізм і творчі здобутки С. Крушельницької.

Список використаної літератури

1. ***Булка Ю.*** Нестор Нижанківський: життя і творчість / Ю. Булка. – Львів-Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 1997. – 63 с.

2. ***Врублевська В.*** Соломія Крушельницька / В. Врублевська. – Київ : Молодь, 1979. – 336 с.

3. ***Дем'ян Г.*** Золотий гомін / Г. Дем'ян // Хвилі Стрия: сторінки з історії культури та національно-визвольного руху : сучасне літ.-мист. життя. – Стрий : Щедрик, 1995. – С. 236–329.

4. ***Дрималик Б.*** В турне по Західній Україні / Б. Дрималик // Соломія Крушельницька: спогади, матеріали, листування : у 2 ч. / упоряд. М. Головащенка. – Київ : Муз. Україна, 1979. – Ч. І. – 446 с.

5. ***Зінькевич О.*** Музична критика: теорія та методика : навч. посіб. / О. Зінькевич, Ю. Чекан. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.

6. ***Кирик О.*** Участь Соломії Крушельницької в Шашкевичівських ювілейних урочистостях 1911 р. [Електронний ресурс] / О. Кирик. – Режим доступу : www.salomeamuseum.l viv.ua/i/ files/kyryk1.doc

7. ***Колодій Я.*** Остап Нижанківський / Я. Колодій. – Львів : Логос, 1994. – 64 с.

8. ***Конюх М.*** Співпраця Соломії Крушельницької з піаністом Богданом Дрималиком / М. Конюх // Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів : ст. та матеріали. – Тернопіль : Джура, 2008. – С. 250–255.

9. ***Лист від Остапа Нижанківського*** // Соломія Крушельницька: спогади, матеріали, листування : у 2 ч. / упоряд. М. Головащенка. – Київ, 1979. – Ч. 2. – С. 276–277.

10. ***Медведик П.*** Співачка світової слави / П. Медведик // Віночок Соломії Крушельницької / зібрав і упоряд. П. Медведик. – Тернопіль : Збруч, 1992. – С. 3–16.

11. ***Німилович О.*** Соломія Крушельницька і хорові товариства «Боян» : на сторожі мистецького розвою / О. Німилович // Молодь і ринок. – 2012. – № 10 (93). – С. 95–98.

12. ***Нижанківський З.*** Музики в роді Нижанківських / З. Нижанківський // Стрийщина : іст.-мемуар. зб. / ред. : І. Пеленська, К. Баб'як. – Нью-Йорк, Торонто, Париж, Сідней, 1990. – Т. ІІ. – С. 263–271.

13. ***Нижанківська М.*** Українська жінка і музика / М. Нижанківська // Назустріч. – 1934. – Ч. 12. – С. 6–14.

14. ***Нижанківський Н.*** Виступ великої артистки. Два концерти С. Крушельницької у Львові / Н. Нижанківський // Діло. – 1928. – Ч. 204. – 12 верес.

15. ***Нижанківський О.*** Два концерти в пам'ять 100-літніх роковин уродин Маркіяна Шашкевича, 6 і 7 падолиста 1911 р. у Львові / О. Нижанківський. – Діло. – Ч. 249. – 9 листоп.

16. ***Сов'як Р.*** Остап Нижанківський та його музично-педагогічна спадщина / Р. Сов'як. – Дрогобич : НВЦ «Каменяр» ДДПУ, 2005. – 198 с.

17. ***Ханик Л.*** Історія хорового товариств «Боян» / Л. Ханик. – Львів, 1999. – 123 с.

References

1. ***Bulka Y.*** Nestor Nyzhankivskyj: zhyttya i tvorchist / Y. Bulka. – Lviv-Nyu-Jork : Vyd. M. P. Kocz, 1997. – 63 s.

2. ***Vrublevska V.*** Solomiya Krushelnyczka / V. Vrublevska. – Kyiv : Molod, 1979. – 336 s.

3. ***Demyan G.*** Zolotyj gomin / G. Dem'yan // Xvyli Stryya: storinky z istoriyi kultury ta nacionalno-vyzvolnogo ruxu : suchasne lit.-myst. zhyttya. – Stryj: Shhedryk, 1995. – S. 236–329.

4. ***Drymalyk B.*** V turne po Zaxidnij Ukrayini / B. Drymalyk // Solomiya Krushelnyczka : spogady, materially, lystuvannya : u 2 ch. / uporyad. M. Golovashhenka. – Kyiv : Muz. Ukrayina, 1979. – Ch. 1. – 446 s.

5. ***Zinkevych O.*** Muzychna krytyka: teoriya ta metodyka : navch. posib. / O. Zinkevych, Y. Chekan. – Chernivci : Knygy – XXI, 2007. – 424 s.

6. ***Kyryk O.*** Uchast Solomiyi Krushelnyczkoyi v Shashkevychivskyx yuvilejnyx urochystostyax 1911 roku [Elektronnyj resurs] / O. Kyryk. – Rezhym dostupu : www.salomeamuseum.lviv.ua/i/f iles/ kyryk1.doc

7. ***Kolodij Y.*** Ostap Nyzhankivskyj / Y. Kolodij. – Lviv : Logos, 1994. – 64 s.

8. ***Konyux M.*** Spivpracya Solomiyi Krushelnyczkoyi z pianistom Bogdanom Drymalykom / M. Konyux // Solomiya Krushelnyczka. Shlyaxamy triumfiv : st. ta materialy. – Ternopil : Dzhura, 2008. – S. 250–255.

9. ***Lyst vid Ostapa Nyzhankivskogo*** // Solomiya Krushelnyczka : spogady, materialy, stuvannya : u 2 ch. / uporyad. M. Golovashhenka. – Kyiv, 1979. – Ch. 2. – S. 276–277.

10. ***Medvedyk P.*** Spivachka svitovoyi slavy / P. Medvedyk // Vinochok Solomiyi Krushelnyczkoyi / zibrav i uporyad. P. Medvedyk. – Ternopil: Zbruch, 1992. – S. 3–16.

11. ***Nimylovych O.*** Solomiya Krushelnyczka i xorovi tovarystva «Boyan»: na storozhi mysteczkogo rozvoyu / O. Nimylovych // Molod` i rynok. – 2012. – № 10 (93). – S. 95–98.

12. ***Nyzhankivskyj Z.*** Muzyky v rodi Nyzhankivskyx / Z. Nyzhankivskyj // Stryjshhyna: ist.-memuar. zb. / red. : I. Pelenska, K. Babyak. – Nyu-Jork, Toronto, Paryzh, Sidnej, 1990. – T. II. – S. 263–271.

13. ***Nyzhankivska M.*** Ukrayinska zhinka i muzyka / M. Nyzhankivska // Nazustrich. – 1934. – Ch. 12. – S. 6–14.

14. ***Nyzhankivskyj N.*** Vystup velykoyi artystky`. Dva koncerty` S. Krushelnyczkoyi u Lvovi / N. Nyzhankivskyj // Dilo. – 1928. – Ch. 204. – 12 veresnya.

15. ***Nyzhankivskyj O.*** Dva koncerty v pamyat` 100-litnix rokovyn urodyn Markiyana Shashkevycha, 6 i 7 padolysta 1911 r. u Lvovi / O. Nyzhankivskyj. – Dilo. – Ch. 249. – 9 lystop.

16. ***Sovyak R.*** Ostap Nyzhankivskyj ta jogo muzychno-pedagogichna spadshhyna / R. Sovyak. – Drogobych : NVCz «Kamenyar» DDPU, 2005. – 198 s.

17. ***Xanyk L.*** Istoriya xorovogo tovarystv «Boyan» / L. Xanyk. – Lviv, 1999. – 123 s.

SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA IN THE PAPER MATERIALS OF THE NYZHANKIVSKI FAMILY

Molchko Uliana, Assistant Professor,
Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art,
Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

The analysis of paper materials of Ostap, Nestor, Melaniya Nyzhankivsky, dedicated to the concert performances of Solomiya Krushelnytska at the beginning of the 20th century, is made. The reviews that were published in Halytskyy periodicals «Dilo» and «Nazustrich» are considered. The personal creative contacts of composers Ostap and Nestor Nyzhankivsky are characterized. The source study value of the newspaper articles of bright representatives of the Nyzhankivskyy family for the historiography of the Ukrainian culture is determined.

Key words: Solomiya Krushelnytska, Ostap Nyzhankivskyy, Nestor Nyzhankivskyy, Melaniya Nyzhankivska, «Dilo», «Nazustrich», journalism.

UDC [378.087.6:78.071.1] (477)

SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA IN THE PAPER MATERIALS OF THE NYZHANKIVSKI FAMILY

Molchko Uliana, Assistant Professor,
Musicology and Piano Department, Institute of Musical Art,
Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko

The aim of the article is to review the concert reviews of Ostap, Nestor, Melaniya Nyzhankivsky, which presented the concert achievements of Solomiya Krushelnytska; to analyze the mentioned rare publications as a rich source study material, which deepens the creative portrait of the singer of the world glory and reveals the vocal skills of the Ukrainian Prima Donna.

Research methodology. Seventeen sources are used in the article. The author of the study relies on the scientific works devoted to the creative portrait of Solomiya Krushelnytska, the monographs that cover the vital milestones of composers Ostap and Nestor Nyzhankivsky, as well as the articles of the bright representatives of the Nyzhankivskyy family in the Halytskyy periodicals «Dilo», «Nazustrich».

Result. The analysis of paper materials of Ostap, Nestor, Melaniya Nyzhankivsky, dedicated to the concert performances of Solomiya Krushelnytska at the beginning of the 20th century, is made. The reviews that were published in the Halytskyy periodicals «Dilo» and «Nazustrich» are considered. The personal creative contacts of composers Ostap and Nestor Nyzhankivsky are characterized. The source study value of newspaper articles of bright representatives of the Nyzhankivskyy family for the historiography of the Ukrainian culture is determined.

Novelty. Based on the analysis of the informative material presented in the journalistic works of the Nyzhankivskyy family, a concert tour in the home land performed by the artist at the beginning of the 20th century is revealed.

The practical significance. The article will become a good ground for researchers to advance the Halytskyy culture of the early twentieth century on the path to the professional growth, in which the vocal talent, professionalism and creative achievements of Solomiya Krushelnytska played a prominent role.

Key words: Solomiya Krushelnytska, Ostap Nyzhankivskyy, Nestor Nyzhankivskyy, Melaniya Nyzhankivska, «Dilo», «Nazustrich», journalism.

Надійшла до редакції 3.11.2017 р.

УДК [784:001.814](41)

ІСТОРІЯ РЕПРЕЗЕНТАТИВНОГО ХОРУ «ГОМІН» СОЮЗУ УКРАЇНЦІВ У ВЕЛИКІЙ БРИТАНІЇ: ДО ПИТАННЯ УТОЧНЕННЯ ДЖЕРЕЛЬНОЇ БАЗИ

Гайдичук Олена Степанівна, аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ.
olenkamar@gmail.com

Наведено огляд публікацій, концертних буклетів, у яких є суперечлива, неоднозначна інформація про хор «Гомін». Розглянуто причини появи різних версій про його початки. Названо знайдені достовірні джерела, факти, що розширюють уяву про історію хору. Проаналізовано бесіди, інтерв'ю з першими хористами. На основі співставлення і порівняння їх з існуючими даними, відновлено правдиві сторінки про зародження хору «Гомін», його склад, еволюцію, появу назви, перші виступи та першого мистецького керівника і диригента, а також час, з якого історія хору пов'язана з наступним диригентом.

Ключові слова: хор «Гомін», Манчестер, диригент, Я. Бабуняк, Є. Пасіка (Я. Гордій), газета «Українська думка», спогад, концерт, фестиваль.

Постановка проблеми. Історія репрезентативного чоловічого хору «Гомін» Союзу українців у Великій Британії майже не відома. В друкованих виданнях подані фрагментарні згадки про хор та його керівників, у яких знаходимо розбіжності в даних.

Тож *актуальність дослідження* полягає у висвітленні правдивих фактів, уточнених на основі достовірних джерел, та уникнення помилок у наступних публікаціях.

Останні дослідження та публікації. Цілісного дослідження про хор «Гомін» немає. Частково і принагідно торкалися питання про «Гомін», його становлення та диригентів у своїх напрацюваннях Є. Загачевський, Р. Бойко, Я. Павлів, Б. Головин, О. Цигилик, М. Бурбан, Г. Карась, Х. Скрипка, З. Серотюк, П. Кардаш С. Кот. Однак, у них знаходимо суперечливу інформацію щодо зародження колективу, його назви, складу, першого диригента, а також часу приходу до праці наступного. Посилання одних авторів на інших призвело до переходу перекручених даних у наступні друковані джерела та наукові видання.

Метою статті є опрацювання первинних архівних джерел (газети «Українська думка» (далі – «УД») за 1949-1950 рр., інтерв'ю, бесіди, листи, статті, спогади перших хористів, першого адміністратора

© Гайдичук О. С., 2017

хору «Гомін», рукописи диригентів, публікації та документи СУБу, програмки, буклети концертів), обгрунтування існуючих версій і спростування суперечливих думок про початки роботи хору, його склад, місяць і рік заснування та диригентів і час, з яким пов'язана їх праця з «Гомоном».

Виклад матеріалу дослідження. Аматорський чоловічий хор «Гомін» – репрезентативний колектив Союзу українців у Великій Британії (далі СУБ), учасник найвагоміших духовно-історичних і культурно-мистецьких подій діаспори, лауреат міжнародних музичних фестивалів. За понад 50-літню свою діяльність виступав на найпрестижніших сценах Канади, Америки і Європи, популяризуючи українську хорову музику та народну пісню. Вже у новітню добу історії України був удостоєний звання Лауреата всеукраїнської премії ім. братів Лепких (1999 р.) та Почесної Грамоти і Знака Кабінету Міністрів України (2000 р.), а його багатолітній диригент Я. Бабуняк – почесного звання «Заслужений діяч мистецтв України» (2001 р.).

За даними запису в альбомі «Гомін» 1949–2003» з архіву родини Бабуняків, хор «відгомонів» 16 лютого 2003 р. Протягом часу існування ним керували лише два диригенти, які вже відійшли у вічність – Є. Пасіка (псевдо – Ярема Гордій) і Я. Бабуняк.

Досліджуючи діяльність хору, було опрацьовано архів (листи, буклети, програмки концертів, фотофонд) історико-краєзнавчого і культурно-просвітницького музею ім. родини Бабуняків, що знаходиться у Вербові – родинному селі диригента Я. Бабуняка на Бережанщині Тернопільської обл., а також наявні матеріали особового архіву диригента Є. Пасіки у його родині в Стрию; проведено бесіди-інтерв'ю з першими хористами Т. Гриневич-Бабуняк, В. Мотою, першим адміністратором хору Я. Паньківим; використано спогади В. Луціва, Я. Смольського, П. Савківа, С. Кривенького, соліста і заступника обох диригентів В. Сверлюка, документи СУБу, публікації газети «Українська думка» (Лондон) та видання, у яких є згадки про Є. Пасіку, Я. Бабуняка і хор «Гомін».

У багатьох джерелах знаходимо розбіжності в історії хору щодо часу заснування, його складу, засновника та першого диригента, появу назви. Неточні дані переходили від одних до інших авторів, з буклета в буклет, навіть у наукові праці та енциклопедичні видання. Особливо помітні суперечності починаючи з 1970-х рр. Наприклад, у буклетах за 1974–1982 рр. з архіву Музею ім. родини Бабуняків знаходимо, що хор «Гомін» заснований в 1949 р., перший його диригент – Є. Пасіка, а з 1964 р. – Я. Бабуняк. В буклеті за 7.10.1979 р. поруч із 1949 роком перекреслено прізвище диригента Пасіки і надписано «Бабуняк». У буклеті від 12.04.1982 р. для першого турне до Європи перекреслено рік заснування хору 1949-й і надписано: «Неправильно».

Украй суперечливим є текст у двомовному буклеті за 1974 р., підготовлений для першої поїздки хору разом із танцювальним ансамблем «Орлик» до США і Канади з нагоди 25-ліття колективів. Українською мовою написано, що «Гомін» заснований 1949 р.; ним короткий час керував Я. Бабуняк, а вже роком пізніше – Є. Пасіка. Парадоксально, що декількома рядками нижче, на цій же сторінці вище згаданого буклету, але вже англійською мовою подано протилежну інформацію: першим диригентом був Є. Пасіка, а з 1964 р. – Я. Бабуняк. Крім цього, в тексті подано неправильно роки здобуття лауреатства «Гомоном», а також Я. Бабуняком як бандуристом і солістом на Міжнародному фестивалі у Ллянголлені (Валія-Уельс).

Отже, текст про «Гомін» і диригентів до буклета такого важливого заокеанського першого турне авторами написаний некомпетентно, без вникнення в попередню історію хору. Помилки ж, перекручення фактів і неточності, на жаль, із сувенірних перейшли згодом у не менш важливі буклети для другого заокеанського турне у 1978 р. і концертного виступу на ІІІ Світовому Конгресі вільних українців у Нью-Йорку, в Карнегі Холл, а також – у буклет для Європейського турне 1982 р. та ін., ще й, до речі, з «поправкою» вже і в українському тексті, що першим диригентом, а, отже, і засновником «Гомону» був Є. Пасіка.

Різні версії про засновників і першого диригента існували тому, що ті, що писали про хор, починаючи з 70-х років, самі творили версії, беручи до уваги найсвіжіший відомий їм факт – те, що після виїзду в травні 1964 р. Є. Пасіки до Америки хор уже постійно виступав під диригентурою Я. Бабуняка. На ту версію, що Є. Пасіка був фундатором і першим диригентом хору, «працював» і сам авторитет професора. За спогадом В. Луціва, громадсько-культурного діяча Великобританії, позаштатного радника Міністерства культури України, проф. Є. Пасіка прибув до Англії в 1947 р. уже знаним диригентом із хором «Бурлака», заснованим 1945 р. у Ріміні (Італія) у таборі військовополонених, який в 1947 р. був переміщений до Англії і діяв до кінця 1948 р. – до часу звільнення з полону, активно та успішно концертував на Британських островах і лише за останній рік дав 80 концертів!

За спогадом П. Савківа, одного з перших і багатолітніх хористів «Гомону», коли мішаний «Гомін» змінився на чоловічий і виступав із Є. Пасікою, були такі глядачі, що сприймали його, як той самий хор «Бурлака», бо частина співаків у ньому були колишні хористи «Бурлаки», і костюми мало

чим відрізнялися: темні шаровари і вишиті сорочки. Так от у публікації газети «Свобода» (США) «Згадуючи концерт у Валії» автор В. Колюбінський, який не співав ні в «Гомоні», ні в «Бурлаці», вжив навіть таку фразу: «Бурлака виступав свого часу під назвою «Гомін» [10; 165].

Версія про те, що Є. Пасіка був першим диригентом побутувала ще й тому, що у літературі з'явилися сторінки з неконкретною, неоднозначною інформацією. Використання не перевірених даних, завуальованих фраз привели до появи нових неточностей, народження нових версій. Так, у книзі-спогаді Є. Загачевського «Белярія. Ріміні. Англія» про табір полонених-дивізійників не чітко написано про історію появи хору «Гомін». У тексті не уточнено, ким він був організований, хто дав йому назву і коли став Є. Пасіка керівником: «По переїзді табору до Англії і по звільненні таборовиків із полону в м. Манчестері організувався хор, який назвав себе «Гомін», а його керівником і диригентом став проф. Є. Пасіка – Я. Гордій» [4; 135].

Цю інформацію, яку можна по-різному трактувати, в історично-меморіальному збірнику Стрийщини видавцями-земляками Є. Пасіки уже передано так: «Після переїзду табору до Англії і звільнення з полону в м. Манчестері Є. Пасіка організовує хор під назвою «Гомін» [14; 175]. На цій же сторінці подані також перекручені роки виступів і одержані нагороди хору з Є. Пасікою на Міжнародному фестивалі у Ллянголлені. Такі перекручення перейшли у книги «Стрийщина в іменах» та «Хоровий маестро» З. Серотюка [10; 103].

У книзі М. Бурбана «Українські хори та диригенти», у якій є гасла про Я. Бабуняка, Є. Пасіку і «Гомін» [2; 249, 495, 499] з'явилася нова версія про засновників: в 1949 році Є. Пасіка *разом* з Я. Бабуняком заснували «Гомін». У джерелі, на яке посилався автор, такої інформації немає [7; 32]. Суперечливою є інформація в джерельній базі і про роки праці диригентів із хором. Щоб дізнатися істину, було проведено бесіди та опрацьовано листи-спогади перших хористів, які деталізують картину зародження хору.

Після звільнення з полону і припинення діяльності ансамблю «Бурлака» наприкінці 1948 р. частина колишніх бурлаківців осіли в індустріальному м. Манчестер, а також його околичних місцевостях: Болтон, Рочдейл, Ноттінгам. Є. Пасіка та інші «бурлаки» – у Бедфорді, біля Лондона. Останній адміністратор хору «Бурлака» Я. Паньків і бандурист-бас В. Мота, одружившись із сестрами Колянківськими, а Я. Бабуняк – із Т. Гриневич, замешкали в Манчестері.

Конкретно про початки «Гомону» дізнаємося з розповіді Я. Паньківа з Монреалю – першого адміністратора хору: «Ми не думали, що наше перебування за межами України буде таким довготривалим, а хор буде мати таку довголітню історію, тому, на жаль, не вели хронологію. Пригадую, що першим мистецьким почином було тріо, яке хтось назвав «Three Yaros» (три Ярослави!), у якому співали баритон Я. Бабуняк (він також акомпанував на гітарі), бас Я. Ліщинський і тенор – я, Я. Паньків. Нас возили англійці по різних своїх клюбах, де ми виступали в народних строях. Жодних репетицій не робили, а співали, що прийшло на думку. Все робилося безплатно, задля пропаганди України, про яку пересічні (тобто звичайні) англійці не чули… Одного разу хтось із тубільців (місцевого населення), що вже чув десь колись спів українського хору, звернувся до нашого клюбу з пропозицією, щоби хор виступив на місцевому традиційному Манчестерському Міжнародному фестивалі під протекторатом принцеси Єлизавети, гаслом якої було: «нехай хори співають». Це була надзвичайна нагода нам показатися! Але проблема була в тому, що у нас ще не було хору і ми взялися на скору руку його організовувати. Це не був хор якогось табору чи гостелю, він складався сугубо з ентузіастів. Наших «бурлак» не було багато в самому Манчестері, то ми дібрали дівчат (їх тут не бракувало). Зробили кілька проб під дирекцією Я. Бабуняка, вивчили дві пісні, з якими досить успішно виступили на згаданому вище фестивалі. Цей мішаний, або, як ми його згодом називали, Перший «Гомін», був ще без назви (довго не проіснував). На мою пропозицію хорові ми дали назву «Гомін», коли він чисельно поповнився перед фестивалем колишніми полоненими-дивізійниками і виокремився в чоловічий склад хору» (з листа до О. Гайдичук).

Із бесіди з В. Мотою дізнаємося: «Першими, хто прийшов на репетицію мішаного хору, – то було нас шестеро: я, Я. Паньків, Я. Бабуняк і наші дружини. Ми родинне життя починали з хором під керівництвом Я. Бабуняка».

Т. Гриневич-Бабуняк згадує, що перша репетиція мішаного хору відбулася 8 лютого 1949 р.: «о 12.00 годині був наш шлюб з Ярославом, а після обіду – перша репетиція. Так що я не знаю, за кого вийшла заміж: за Ярослава, чи за хор!». На Міжнародному фестивалі у Манчестері цей мішаний хор виконував пісні «Щедрик» та «Із-за гори кам'яної» в обр. М. Леонтовича. Виступ був надзвичайно успішним, про що писали навіть англійські газети. (Лист Т. Бабуняк № 3 від 2000 р. до земляків Я. Бабуняка).

Збереглася фотографія цього мішаного хору, з якого починався «Гомін», із підписом: «м. Манчестер, «Albert Hall», диригент Я. Бабуняк, 1949 р.». Його учасниками були 12 дівчат і 18 чоловіків (у т.ч. 12 колишніх членів ансамблю військовополонених «Бурлака»). В архіві родини Бабуняків у альбомі «Гомін.1949-2003» подано поіменний список хористів, але серед них Є. Пасіки немає. Отже, ім'я Є. Пасіки з початком хору не пов'язано.

Про цей манчестерський мішаний хор, або, за висловом Я. Паньківа, перший «Гомін», на місці якого згодом постав чоловічий, збереглася в архіві сторінка рукопису Є. Пасіки від 26.05.1956 р., який він готував до ювілейного альманаху, присвяченого 10-літтю СУБу. На початку розповіді про чоловічий хор «Гомін» читаємо: «При розпаді хору «Бурлака» багато його членів-співаків залишилося в Манчестері. Не минуло кілька місяців (*прим. автора:* насправді, – кілька тижнів), як вже за почином Я. Бабуняка, Я. Паньківа, Н. Чорного, Б. Боднара та ін. організовано мішаний хор при відділі СУБу в Манчестері».

За спогадом Т. Бабуняк і Я. Паньківа, коли прийшов до хору Є. Пасіка, він добрав дівчат і дивізійників, і хор розширився до великого мішаного хору. Цей мішаний хор теж довго не проіснував і згодом став суто чоловічим. Аналіз фотофонду теж свідчить про те саме: 1) Фото мішаного хору 1949 р. (30 осіб) із диригентом Я. Бабуняком (На жаль, фото з Я. Бабуняком чоловічого хору, який постав на місці цього мішаного, не знайдено, лише точно встановлено прізвища хористів, про що мова далі); 2) Фото уже збільшеного мішаного хору 1950–1952 рр. (58 осіб) – із диригентом Є. Пасікою; 3). Фото ювілейного табло до 5-річчя хору 1954 р. (склад уже лише чоловічий – 32 особи) і фотографії обох диригентів – Є.Пасіки і Я.Бабуняка на двох окремих табло.

На суперечливе питання щодо року заснування чоловічого «Гомону» дає відповідь промовиста деталь на фото ювілейного концерту до 5-річчя хору: на сцені за плечима хору – цифри «1949-1954» і слово «Ювілей». Отже, не відповідає дійсності інформація у статті «15 років праці хору «Гомін» («УД» 42(915) 15.10. 1964 р.) про те, що в 1950 р. прибуває до існуючого хору без назви диригент Є. Пасіка, хор стає виключно чоловічим і одержує назву «Гомін». Аналізуючи програмки ювілейних концертів чоловічого хору «Гомін», виявляємо, що всі вони відбувалися кожні п'ять років, починаючи відлік таки від 1949 р., а не від року, коли він став знову чоловічим при Є. Пасіці, чи обох диригентах.

Суттєву деталь знаходимо в статті одного з перших хористів Я. Смольського «У пам'ять заслуженому мистцеві», де на двох сторінках автор із пошаною висловлюється на адресу Є. Пасіки та його заслуг перед «Гомоном», однак підкреслює: «Появу хору «Гомін» наше суспільство завдячує маестрові Я. Бабуняку» [11; 7]. Народження і чоловічого хору «Гомін» теж пов'язане з іменем Я. Бабуняка. Я. Смольський у статті до 30-річчя хору описує його початкову працю (мається на увазі чоловічий склад): «Хор «Гомін» постав 20.05.1949 р. на місці колишніх ансамблів табору військовополонених «Бурлака», «Славута», а також церковного хору після звільнення з полону». Дійсно, саме цю дату потрібно вважати початком чоловічого «Гомону», а не пізніші роки. Я. Смольський називає 52 прізвища чоловіків, які, об'єднавшись, мали тоді репетицію напередодні Міжнародного фестивалю в Манчестері. В їх числі було 20 учасників колишнього ансамблю «Бурлака», (з них 14 із 18 чоловіків першого, мішаного хору), 25 чоловіків із церковного хору та 7 із хору «Славута». Я. Смольський, як один із перших хористів мішаного і цього, чоловічого складу «Гомону» пише, що його першим мистецьким керівником і диригентом був Я. Бабуняк [12; 3]. Це ж підтверджує у листі-спогаді і хорист П. Савків. Дату, 20.05, згадує у листі і С. Кривенький з Торонто, який не співав у мішаному хорі від 8.02.1949 р., а приєднався 20 травня 1949 р.: «Була весна. Ми були раді що Бабунякові хлопці запросили нас до хору, щоб виступити на фестивалі. Я. Бабуняк проводив ще окремо проби і з жінками, і разом, з мішаним хором».

Я. Смольський описує початкову працю Я. Бабуняка з чоловічим складом і підготовку до спільних концертів з «Орликом»: «Після 4-місячної наполегливої праці Я. Бабуняк виготував відповідний концертовий репертуар, а 9.09.1949 р. відбувся дебют *чоловічого* «Гомону» і танцювального ансамблю «Орлик» у м. Манчестері. Згодом такі концерти повторилися у Болтоні, Бері, Олдгамі та інших містах» [12; 3].

В історії ж танцювального ансамблю «Орлик» згадується дата 09.05.1949 р. як дебют із «Гомоном». Тут мається на увазі перший виступ ще з мішаним хором в Олдгамі [13; 6]. В останньому інтерв'ю Я. Паньків висловив свою думку, чому існують різні версії про початок «Гомону» і першого диригента: «Бо хтось має на увазі мішаний хор – перший хор «Гомін» і чоловічий «Гомін» з Я. Бабуняком, а хтось уже пізніший – з Є. Пасікою. Щоб назавжди звільнити Вас від відчаєвости, я Вам авторитетно заявляю: хоч Є. Пасіка був моїм добрим і щирим другом, але не він, а Я. Бабуняк був першим диригентом «Гомону», бо коли ми починали хор, Є. Пасіки в Манчестері ще не було.

Скільки б змін у складі хору не відбувалося, ядро попереднього складу все одно залишалося. І відлік ювілею хору завжди вівся від 1949 р.». Беззаперечним є твердження В. Сверлюка – співака, соліста «Гомону» і заснупника обидвох диригентів: «Гомін» – це Бабуняк. Він є основником хору».

Якщо у спогадах час міг притупити пам'ять на окремі деталі, то перші газетні замітки про хор в «УД» по свіжих слідах виступів дають найпереконливішу інформацію. Стаття про Міжнародний манчестерський фестиваль остаточно кладе край дискусії про те, за часів якого диригента хор отримав свою назву, і свідчить, що як і мішаний, так і чоловічий хори на фестивалі виступали з назвою «Гомін»: «У фестивалі, який тривав тиждень, взяв участь український хор «Гомін», під керівництвом Я. Бабуняка. Осягнення були надзвичайні. На фестивалі, де брало участь 4 тисячі учасників 16 національностей на пропозицію жюрі хор зайняв на сцені місце на спеціяльному підвищенні, виступаючи в мішаному і чоловічому складах повністю завоював до себе симпатії журі, пресових звітодавців, публіки, а вже серед українців викликав ентузіазм для себе. Недаремно один з англійських часописів писав, що українці «вкрали весь показ» [8; 3].

Отже, хор вже з назвою «Гомін» під диригентурою Я. Бабуняка вперше виступав у травні на фестивалі, а у пресі перша згадка назви з'явилася у липні, у газеті «УД» [8; 3]. До цього хор з Я. Бабуняком виступав в лютому на академії в Болтоні, присвяченій січневим датам, а також спільно з «Орликом» 9.05 в Олдгамі і 15.05.1949 р. в Манчестері, але в газетних замітках про ці концерти назва хору не вказувалася.

Якщо мішаний хор у лютому був ще без назви, то чоловічий хор одержав назву в травні на пропозицію хориста Я. Паньківа. «Він якось зауважив, що ми ще не співаємо, а гомонимо, а тому назвімо хор «Гомін» (За спогадом Я. Смольського). Невдовзі після фестивалю мішаний хор перестав існувати і з липня виступав під керівництвом Я. Бабуняка уже чоловічим складом [16].

Прийшовши до хору, Є.Пасіка добрав до складу дивізійників і жіночі голоси, і хор знову став мішаним і чоловічим. Ім'я Є. Пасіки з хором «Гомін» у пресі згадується лише з січня 1950 р. в оголошенні: «Всі спішіть до Менчестеру на українські Різдвяні свята, де заходом СУБу відбудуться два великі святочні концерти. В концертах візьмуть участь: 1) *Великий мішаний хор,* в складі 65 осіб 2) *чоловічий хор* в складі 35 осіб. Диригент хорів – п. Я. Гордій – бувший диригент хору «Бурлака» [3; 6]. Сама ж інформація про ці концерти, опублікована у замітці «Хор «Гомін» в Менчестері», і проливає світло на те, з якого часу діяльність Є. Пасіки пов'язана з «Гомоном»: «Хор під управою Яреми Гордія у двох концертах – 7 і 8 січня продемонстрував свої перші досягнення. Цей імпозантний, як на наші еміграційні умови, виступ хору – це, в першу чергу, заслуга його *теперішнього* диригента Я. Гордія... За три місяці підготовки хор «Гомін» осягнув стандарт, що його за такий короткий час можна будо осягнути» [17; 3].

Якщо автор замітки назвав Є. Пасіку теперішнім диригентом «Гомону», то це означає, що він прийшов до хору, який уже мав назву і аж ніяк не міг бути його *першим* диригентом, а отже, – і не був засновником ні мішаного, ні чоловічого хору, як це роками подавалося в буклетах, концертних програмах тими, хто їх готував, не вникаючи в історію хору, а також, як це надруковано в календарі за 2016 р., присвяченому 70-літтю СУБу (тут вміщена фотографія хору «Гомін» із підписом «Хор і його перший диригент Є. Пасіка»).

Якщо різдвяними концертами у січні 1950 р. «Гомін» з Є. Пасікою демонстрував свої перші успіхи після 3-х місячної підготовки, то логічно, що Є. Пасіка прийшов до праці з хором у жовтні 1949 р, бо саме тоді, за спогадом Я. Паньківа, він переїхав із Бедфорду до Манчестера, у зв'язку з тим, що Я. Бабуняк вступив на науку солоспіву у школу музики в Манчестері і вже не міг всеціло присвятити себе хорові.

Отже, наведені факти переконливо спростовують суперечливі дані в джерельній базі з історії хору «Гомін» про його початки, виконавський склад, час появи назви, першого диригента хору і початок праці з хором наступного диригента.

Висновки. Відлік заснування репрезентативного чоловічого хору «Гомін» Союзу українців у Великій Британії історія веде з 1949 р. Початок «Гомонові» дав мішаний, ще без назви, хор, організований у м. Манчестер за почином Я. Бабуняка. Він же був першим мистецьким керівником і диригентом як мішаного (від 08.02.1949 р.), так і народженого 20 травня 1949 р.чоловічого хору. Обидва хори гідно зарепрезентували українське хорове мистецтво перед численною і багатонаціональною публікою на Міжнародному манчестерському фестивалі наприкінці травня 1949 р.

Тож, не заслужено у друкованих джерелах чимало років не згадувалося ім'я Я. Бабуняка як засновника і керівника хору «Гомін», а пальма першості приписувалася проф. Є. Пасіці, який і без цього має свою славну біографію. Помилковими у світовій пресі, журналах, наукових працях є версії про те, що: 1) заснований у 1949 р. Я. Бабуняком мішаний хор мав назву «Трембіта» [1, 5];

2) фундатором у 1949 р. і першим диригентом хору «Гомін» у тому числі і чоловічого був Є. Пасіка; 3) що «Гомін» у 1949 р. заснував Я. Бабуняк разом з Є.Пасікою [2]; 4) що Я. Бабуняк прийшов до хору в 1964 р. після виїзду Є. Пасіки до США, чи в 1967 р.; 5) що у заснованому в 1949 р. хорі «Гомін» Я. Бабуняк був адміністратором, а не диригентом [10; 102].

Дане дослідження допоможе виправити неточності при перевиданні уже наявних праць із згадкою про «Гомін» та Я. Бабуняка, уникнути помилок у наступних публікаціях; посприяє переоформленню кімнати хору в Манчестері, де неправдиво висвітлено зародження колективу, як свідчать фотостенди, а також зобов'яже створити куточок, присвячений Я. Бабуняку, поскільки є лише Є. Пасіці.

Очищені від суперечностей і помилок сторінки початків «Гомону» полегшать подальше дослідження його історії, зокрема праці і співпраці обидвох диригентів із хором та їх внеску в музично-хорове мистецтво.

Список використаної літератури

1. ***Бойко Р.*** Енциклопедія сучасної України / Р. Бойко, Я. Павлів. – Київ : Координаційне бюро ЕСУ НАН України, 2003. – Т. 2 [Б.-Біо].
2. ***Бурбан М.*** Українські хори та диригенти / М. Бурбан. – Дрогобич : ПОСВІТ, 2007. – С. 249, 495, 499.
3. ***Всі спішіть до Менчестеру*** // Українська думка. – 1950. – 8 січня. – № 1 (149).
4. ***Загачевський Е.*** Белярія-Ріміні-Англія : репортаж-спогади / Е. Загачевський. – Чікаго–Мюнхен : Вид-во Братства колишніх вояків 1 УД УНА, Бібліотека «Листки Червоної калини», 1968. – 200 с.
5. ***Карась Г. В.*** Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття / Г. В. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1162 с.
6. ***Кардаш П.*** Українці в світі / П. Кардаш, С. Кот. – Київ-Мельборн : Фортуна, 1995. – 160 с.
7. ***Мистецтво України.*** Біографічний довідн. / [ред. А. В. Кудрицький]. – Київ : Українська Енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. – 697 с.
8. ***Охрим І.*** Українці на фестивалі в Менчестері / І. Охрім // Українська думка. – 1949. – 17 лип. – № 28 (125).
9. ***Покальчук Ю.*** Українці у Великій Британії / Ю. Покальчук. – Львів : Кальварія, 1999. – 140 с.
10. ***Серотюк З.*** Хоровий маестро / З. Серотюк. – Дрогобич : Коло, 2016. – 200 с.
11. ***Смольський Я.*** У пам'ять заслуженому мистцеві / Я. Смольський // Українська думка. – 1985. – 9 травн.
12. ***Смольський Я.*** 30-річчя репрезентативного хору СУБ «Гомін» / Я. Смольський // Українська думка. – 1979. – 20 верес.
13. ***Спогади з минулих років у 50-річчя танцювального ансамблю «Орлик»*** // Українська думка. – 1999. – 11 лист.
14. ***Стрийщина. Історично-мемуарний зб.*** / Видавничий Комітет Стрийщини. – Нью-Йорк, 1990. – С. 175.
15. ***Стрийщина. Історія в іменах*** // Стрий : Щедрик, 2012. – Т. 2. – С. 369–370.
16. ***Український концерт в Олдгамі*** // Українська думка. – 1949. – 7 серп.
17. ***Хор «Гомін» в Менчестері»*** // Українська думка. – 1950. – 29 січ. – № 4(152).

References

1. ***Bojko, R. & Pavliv, Ya.*** (2003). Yaroslav Babuniak. Encyclopedia of modern Ukraine, Vol. 2, 39. – Kyiv : Koordynaczijne byuro ESU NAN Ukrainy [in Ukrainian].
2. ***Burban M.*** Ukrainski khory ta dyryhenty / M. Burban. – Drohobych: Posvit, 2007. – pp. 249, 495, 499.
3. ***Vsi spishit` do Menchesteru*** // Ukrainska dumka. – 1950. – January 8, № 1 (149).
4. ***Zahachevskyj, E.*** (1968). Belaria-Rimini-England : reportage-memoirs. Chicago-Munich : vydavnycztvo kolyshnich voyakiv I UG UNA, biblioteka «Lystky chervonoyi kalyny» [in Ukrainian].
5. ***Karas H. V.*** (2012). Musical culture of Ukrainian diaspora in world time space of XX century. Ivano-Frankivsk : Tipovit [in Ukrainian].
6. ***Kardash P., Kot S.*** Ukraintsi v sviti / P. Kardash, S. Kot. – Kyiv–Melborn : Fortuna, 1995. – 160 p.
7. ***Mystetstvo Ukrainy*** [The art of Ukraine]. Biographical digest. (1997). A. V. Kudryczkyj (Ed.). Kyiv : Ukrayinska encyclopedia im. M. P. Bazhana [in Ukrainian].
8. ***Okhrym I.*** Ukraintsi na festyvali v Menchesteri // Ukrainska dumka. – 1949. – July 17. – № 28 (125).
9. ***Pokalchuk Yu.*** Ukraintsi u Velykij Brytanii / Yu. Pokalchuk. – Lviv : Kalvariya, 1999. – 140 p.
10. ***Serotiuk Z.*** Khorovyj maestro / Z. Serotiuk. – Drohobych : Kolo, 2016. – 200 p.
11. ***Smolskyj Ya.*** U pamyat' zasluzhenomu mystsevi // Ukrainska dumka. – 1985. – May 9.
12. ***Smolskyj Ya.*** 30-richchya reprezentatyvnoho khoru SUB «Homin» // Ukrainska dumka. – 1979. – September 20.
13. ***Spohady z mynulykh rokiv u 50-richcha tantsiuvalnoho ansambliu «Orlyk»*** // Ukrainska dumka. – 1999. – November 11.
14. ***Stryjshchyna. Istorychno-memorialnyj zbirnyk*** / Vydavnychyj komitet Stryjshchyny. – New-York, 1990. – p. 175.
15. ***Stryjshchyna. Istoria v imenakh*** / Stryj: Shchedryk, 2012. – Vol. 2. – P. 369–370.
16. ***Ukrainskyj kontsert v Oldhami*** // Ukrainska dumka. – 1949. – August 7.
17. ***Khor Homin v Menchesteri*** // Ukrainska dumka. – 1950. – January 29. – № 4 (152).

THE HISTORY OF THE REPRESENTATIVE CHOIR «HOMIN» OF THE UKRAINIAN UNION OF THE UNITED KINGDOM: TO THE QUESTION OF CLARIFYING THE SOURSE BASE

Gaidychuk Olena, graduate student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

This paper presents a review of publications, concert booklets, which contain controversial, ambiguous information about the choir «Homin». The author investigates the reasons for the appearance of different versions of its origins. The article also names found reliable sources, facts that shed light on the history of the choir. The conversations, interviews with the first choristers have been analyzed. On the basis of comparing them with existing data, the true pages about the origin of the choir «Homin», its composition, evolution, the appearance of the name, the first performances and the first artistic director and conductor, as well as the time from which the history of the choir is connected with the subsequent conductor.

Key words: Choir «Homin», Manchester, conductor, Ya. Babunyak, Ye. Pasika (Ya. Gordij), newspaper «Ukrainian Dumka», memoir, concert, festival.

UDK [784:001.814](41)

THE HISTORY OF THE REPRESENTATIVE CHOIR «HOMIN» OF THE UKRAINIAN UNION OF THE UNITED KINGDOM: TO THE QUESTION OF THE SOURSE BASE

Gaidychuk Olena, graduate student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the paper is to highlight the truthful, refined information about the beginning of the representative amateur male choir «Homin» of the Union of Ukrainians in the UK.

Research methodology. To establish the truth, have been conducted the talks and interviews with the first choristers, have been analyzed the publications about the choir in the newspaper «Ukrainian Dumka» for 1949-50 (London); have been studied the personal archives of conductors Ya. Babuniak and Ye. Pasika; they have been compared with available information in printed publications.

Results. The history of the representative male choir «Homin» of the Ukrainian Union in the UK has not been described. There are fragmented references about the choir and its leaders in the printed publications, in which we find the difference in the data**.** On the basis of the processed materials we deduce the true data about the origin of the collective. The history of the foundation of «Homin» dates back to 1949. It was given to him by a mixed, yet untitled, choir, organized in Manchester under the initiative of Ya. Babunyak. He was the first artistic director and conductor as a mixed (from 08.02.1949), and created on May 20, 1949, a man's choir. Both choirs adequately represented Ukrainian choral art in front of a large and multinational audience. So, it does not deserve in print sources for many years, not to mention the name of Ya. Babunyak, as the founder and head of the choir «Homin», and the palm championship was attributed to Prof. Ye. Pasika, who has its glorious biography besides it.

Novelty. An attempt is made in this paper to show the first attempt to appeal to the most reliable sources and to establish real, true pages about the origin of the choir, its evolution, the appearance of the name, and about first and subsequent conductors.

The practical significance. This study will help to avoid mistakes in the following publications about the Choir «Homin», in the writing of its history, as well as in the re-publication of existing works on the group; will contribute to the redevelopment of the choir room in Manchester, where incorrectly highlighted the birth of the group, as photo stands show, as well as the obligation to create a corner dedicated to Ya. Babunyak as it only exists for Ye. Pasika.

Cleared from the contradictions and errors of the start page of the «Homin» will facilitate further study of its history, in particular, the work and cooperation of the two conductors with the choir and their contribution to the choral art.

Key words: Choir «Homin», Manchester, conductor, Ya. Babunyak, Ye. Pasika (Ya. Gordij), newspaper «Ukrainian Dumka», memoir, concert, festival.

Надійшла до редакції 30.11.2017 р.

УДК 793.3(477)

ЖУРНАЛ «ТАНЕЦЬ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ» У ВІТЧИЗНЯНОМУ ХОРЕОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Підлипська Аліна Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри класичної хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
alinaknukim@ukr.net

«Танець в Україні та світі» (2011–2015 рр.) – унікальний вітчизняний журнал, спеціально присвячений хореографічній культурі, створений у традиціях найкращих світових зразків подібних видань. У ньому дотримувався паритет між історичними та гостроактуальними матеріалами, портретними замальовками,

© Підлипська А. М., 2017

репортажами з фестивалів та конкурсів тощо. Репрезентовано широкий спектр різновидів хореографії, сфер її функціонування, рідкісних та новітніх наукових досліджень із різних аспектів хореографічного мистецтва. Існуючі державні та приватні періодичні видання науково-публіцистичного спрямування не можуть задовольнити потребу в спеціалізованому журналі танцювальної тематики в Україні.

Ключові слова: журнал «Танець в Україні та світі», хореографія, танець.

Постановка проблеми. У широкій палітрі дискурсивних практик хореографічної тематики вагоме місце відведено друкованим, серед яких найбільш оперативно відгукуються на події періодичні публіцистичні та наукові друковані видання (газети, журнали). Місце та роль журналів із проблем танцю у контексті хореографічної культури є недослідженим. На особливу увагу заслуговують вітчизняні друковані видання, серед яких журнал «Танець в Україні та світі», що в останні роки посідав провідне місце.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Останнім часом активізувалися дослідження у царині аналізу наукових та публіцистичних періодичних друкованих видань із різних видів мистецтва. На жаль, не виявлено публікацій, присвячених з'ясуванню тенденцій розвитку та сучасному стану вітчизняної періодики танцювальної тематики, хоча накопичено значний масив матеріалів у цій царині. Важливим кроком на шляху комплексного вирішення проблеми є з'ясування ролі журналу «Танець в Україні та світі» у хоеологічному дискурсі.

Метою статті є виявлення тематичних особливостей журналу «Танець в Україні та світі» і його ролі у вітчизняному хореологічному дискурсі.

Виклад основного матеріалу дослідження. У світі є чимало прикладів танцювальних часописів, що десятиліттями не втрачають популярності. У Великій Британії виходить один із найстаріших – «Dancing Times», перший випуск якого побачив світ у 1910 р. Із 1995 р. друкується «Dance Europe», що значно розширив географічний діапазон дописувачів, в якому періодично висвітлюються події європейських сценічних майданчиків, прем'єрні вистави, розміщуються репортажі з хореографічних навчальних закладів.

Серед журналів хореографічної проблематики, що індексуються у престижній наукометричній базі Web of Science та друкуються у Великій Британії відомі «Dance Research» (Танцювальні дослідження), «Dance Theatre Journal» (Журнал танцювального театру), «Research In Dance Education» (Дослідження у танцювальній освіті) та згаданий «Dancing Times» (Час танців).

Одним із найвідоміших часописів, спеціально присвячених проблемам танцювального мистецтва, є «Dance Magazine», що виходить у США з 1927 р. 12 разів на рік. І це попри те, що в країні видається ще низка науково-популярних видань про танець: «Ballet Review» (виходить із 1965 р.), «Dance Spirit», «Dance Teache», «Pointe» тощо. У Сполучених Штатах видаються і журнали, зареєстровані у наукометричній базі Web of Science: «Ballet Review» (Балетний огляд), «Dance Chronicle» «Танцювальна хроніка», «Dance Research Journal» (Журнал досліджень танцю) та згаданий «Dance Magazine» (Танцювальний журнал).

На теренах колишнього Радянського Союзу неабиякої популярності набув журнал «Радянський балет» (виходив із кінця 1981 р. 6 разів на рік). Нині це журнал «Балет», але, на жаль, він не є загальнодоступним в Україні.

З кінця 1999 р. друкується «Лінія» – додаток до журналу «Балет» у газетному форматі, а у 2012 р. з'явився всеросійський журнал для дітей (від 10 до 16 років) «Студія Антре», основне завдання якого полягає у залученні молоді до хореографічного мистецтва. У Санкт-Петербурзі виходить популярний журнал «PROТанець».

Слід зауважити, що в Україні збереглася традиція висвітлення подій хореографічного життя у газетах; серед них найактивніше залучена до процесу «День», де авторство критичних статей найчастіше належить О. Чепалову, Г. Веселовській, Ю. Бенті, Л. Тарасенко, Т. Поліщук та ін. Значно рідше до танцювальної тематики звертаються газети «Сьогодні» (А. Пасютіна, А. Школьна та ін.), «Вечірній Київ» (М. Катаєва й ін.), «Український тиждень» тощо. Попри, здавалося б, постійну увагу з боку періодичних видань до балетних подій, більшість журналістських газетно-журнальних повідомлень обмежуються анотаційно-рекламним змістом.

Науковий напрям у сфері хореографії, переважно історичний, досить рідко презентують вітчизняні видання «Музика», «Кіно-Театр», нечисленні наукові фахові видання з мистецтвознавства.

Упродовж тривалого часу в Україні не було спеціалізованого видання танцювальної тематики. Вихід першого номеру журналу «Танець в Україні та світі» (автор ідеї та головний редактор – доктор мистецтвознавства, професор О. Чепалов) став справжнім проривом у цій сфері.

Своєрідним маніфестом поліконцептуалізму журналу стала стаття у першому номері журналу його головного редактора «Спочатку було слово… чи танець» [7]. Автор висловлював сподівання, що

від вузькобалетознавчого дослідження танцю фахівці перейдуть до широкого культурологічного розгляду, що дасть змогу виявити сучасні якості танцю, аналізуючи його з позицій культурного феномену. Великою мірою цьому прислужився журнал «Танець в Україні та світі».

Журнал замислювався як трибуна для дискусій про хореографічну культуру сучасності, проблеми хореографічної освіти, науки про танець та творчої спадщини балетмейстерів минулого. У 2011-2015 рр. вийшло десять номерів журналу (по два кожного року).

Перший номер цього журналу присвячений Міжнародному конкурсу балету ім. Сержа Лифаря, відродженому в Донецьку. Тут вміщені фрагменти монографії О. Чепалова «Хореографічний театр Західної Європи XX ст.», присвячені С. Лифарю; статті про Ю. Станішевського, натхненника та організатора конкурсу ім. С. Лифіря; В. Писарева, що підхопив конкурс після смерті Ю. Станішевського; фоторепортаж із закриття VII Міжнародного конкурсу балету ім. С. Лифаря у Донецьку [2].

У другому номері не окреслено основний тематичний стрижень, але дотримано політики репрезентації якомога ширшого кола феноменів хореографічної культури [2].

Третій номер присвячений сторічному ювілею Н. Дудинської, що народилась у Харкові, де вміщено начерк творчого життя балерини й педагога, подано її урок класичного танцю у хореографічному училищі, стаття про її учениць, спогади видатних діячів балету про Наталью Михайлівну [3].

Четвертий номер присвячений строкатій палітрі танців сучасності всього світу [3].

Найважливішими подіями для п'ятого номеру журналу, за зізнанням головного редактора, стали фестиваль «Дягілев. P. S.» у Санкт-Петербурзі, присвячений ювілею Дж. Ноймайєра (2012 р.) та XXV Міжнародний конкурс сучасної хореографії (IFMC) у Вітебську, що відбувся того ж року [4].

Головними темами шостого номеру стали XII Міжнародний конкурс артистів балету та хореографів, що проходив улітку 2013 р. на сцені Великого театру Москви та III Платонівський фестиваль мистецтв у Воронежі того ж року, де традиційно демонструють, поряд із драматичними, і хореографічні постановки за мотивами творів А. Платонова [4].

Сьомий номер в основному присвячений танцям США: Американський театр балету, мюзикл «Піппін» у постановці Б. Фосса, мюзикл «Король лев» у постановці Дж. Теймор, творчість А. Дункан, Дж. Баланчина, М. Баришнікова, М. Каннінгема, Т. Тарп, В. Патерсон, А. Ейлі, Т. Браун, чоловіча балетна трупа «Балет Трокадеро з Монте-Карло» [5].

Восьмий номер відведено С. Лифарю та танцю у Франції: ювілейні заходи з нагоди 110 річниця від дня народження С. Лифаря у Києві, невідомі сторінки з його життя, міжнародний фестиваль танцю в Ліоні, М. Бежар, Р. Петі, К. Карлсон, А. Прельжокаж, М. Марен, Д. Багуе, К. Сапорта, Т. Маланден, опера-балет К. Глюка «Орфей та Ерридика» у постановці Піни Бауш в репертуарі Гранд Опера, «балетні картини» Дега [5].

У дев'ятому номері зроблено спробу проаналізувати проблеми розвитку східного танцю та його взаємодії з європейською і американською хореографією, зокрема, його зв'язків із генезисом світового танцювального мистецтва у Південно-Східній та, частково, Східній Азії, а також танцем у Сингапурі. Розміщено матеріали про вплив східних традицій на творчість І. Кіліана, М. Бежара, П. Бауш [6].

Десятий номер присвячений танцю Німеччини та 75-річчю П. Бауш: П. Бауш у кіно, М. Вігман, У. Форсайт, театр «Дойче Опер ам Рейн» [6].

Упродовж десяти номерів головному редактору вдалося торкнутися надзвичайно широкого спектру проблем хореографічного мистецтва, що досить умовно можна розділити за темами [6].

Пріоритетним стало висвітлення подій вітчизняної хореографії в усьому її різнобарв'ї. Будучи завідувачем літературної частини Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М.В. Лисенка упродовж понад 40 років, О. Чепалов з особливим пієтетом ставиться до танцювальних подій у Харкові та видатних осіб хореографії, пов'язаних із цим славетним містом.

Різні за обсягом та глибиною мистецтвознавчого аналізу матеріали, присвячені вітчизняним та зарубіжним прем'єрам балетів. Серед вітчизняних – «Золушка» у постановці В. Медведєва (2011 р.), «Колесо фортуни» (2014 р.) та «Снігова королева» (2015 р.) А. Рубіної на сцені Харківського театру опери та балету; «Перехрестя» М. Скорика у постановці Р. Поклітару на сцені Національної опери Україна (2012 р.), «Корсар» Ю. Малхасянц у Львові (2012 р.), «Баядерка» Н. Макарової на сцені Національної опери України (2013 р.), «Лебедине озеро» Р. Поклітару у «Київ модерн-балеті» (2013 р.), «Дама з Камеліями» А. Рехвіашвілі на сцені Національної опери України (2014 р.), «Великий Гетсбі» Д. Родена у Києві (2014 р.) та ін.

Серед зарубіжних – «Роден» (2011 р.) і «Догори та донизу» (2015 р.) Б. Ейфмана у Санкт-Петербурзі, «Шопен в коханні» Я. Бокена в Афінах (2013 р.), «Тетяна» Дж. Ноймайєра у Гамбурзі

(2014 р.), «Спляча красуня» у реконструкції О. Ратманського на сцені Американського балетного театру (2015 р.), «Гамлет» Р. Поклітару на сцені Великого театру Москви (2015 р.) та ін.

Важливими для виявлення тенденцій і перспектив розвитку хореографічного мистецтва сучасності є огляди конкурсів та фестивалів, де презентують творчі експерименти молоді й досвідчені балетмейстери та артисти балету. На сторінках журналу висвітлено події конкурсу «Дзеркальний струмінь» у Харкові (2011 р.), першого чемпіонату «Art Dance» під егідою Харківського обласного відділення Української федерації сучасного танцю (2012 р.); ІІІ Міжнародного фестивалю контактної імпровізації у Києві (2011 р.), Міжнародний конкурс сучасного танцю «Золото осені» під патронатом Луганської державної академії культури (2011 р.), Міжнародний фестиваль сучасного танцювального театру «Zelyonka Fest» у Києві; Другий фестиваль сучасної хореографії у Москві (2012 р.), «Dance open» у Санкт-Петербурзі (2011 р.), «Мальта-фестиваль» у Познані (2012 р.), XVI щорічний міжнародний фестиваль театрів танцю у Люблині (2012 р.), Польська платформа танцю в Познані (2012 р.), IV фестиваль «Дягілев. Постскриптум» у Санкт-Петербурзі (2013 р.), Фестиваль сучасного танцю у Будапешті «L1danceFest» (2013 р.), XIII Відкритий російський конкурс артистів балету ім. К. Максимової «Арабеск-2014» у Пермі, Міжнародний конкурс сучасної хореографії (IFMC) у Вітебську (2012, 2013, 2015 р.), Міжнародний фестиваль танцю контемпорарі «New Baltic Dance» («Новий балтійський танець») у Вільнюсі (Литва, 2015 р.) та ін.

Матеріалами журналу хореографічну спільноту знайомили з книжковими новинками. Були презентовані «Нотатки «Привида опери» (присвячена історії Харківського національного академічного театру опери та балету) й «Театральне безсоння в літню ніч» О. Чепалова, «Луганський державний театр опери і балету» О. Потьомкіної; «Біографія у танці» Н. Макарової, «Спочатку було тіло» Н. Міслер, «Джон Ноймайєр у Петербурзі» Н. Зозуліної, «Раду Поклітару» О. Узун, «Борис Ейфман вчора, сьогодні…» Н. Аловерт, «Валентин Єлізарьєв – художник та людина» І. Мільто, «Сучасний танець пострадянського простору» К. Васеніної, «Ігор Чернишев: танцівник та хореограф» Р. Володченкова, «Танцювальне мистецтво Китаю: історія та сучасність» А. Вац, Зб. статей «Танцювальний лабіринт», присвячений 25-річчю Міжнародного фестивалю сучасної хореографії у Вітебську.

Періодично на сторінки «Танцю в Україні та світі» потрапляли фрагменти фундаментальних досліджень, що стали бібліографічною рідкістю: О. Чепалова «Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.» (2007 р.), праць Ю. Чурко, В. Ромма, Д. Томіліна, Ф. Брауншвейга «Криза танцю» (1993 р.), доповіді М. Євреїнова про оголеність на сцені (1923 р.), М. Мейлаха «Евтерпа, ти?» (2008 р.), М. Пастернакової «Українська жінка в хореографії» (1963 р.), М. Загайкевич «Драматургія балету» (1977 р.) і ін.

Журнал не обмежувався матеріалами з подій балетного театру чи сучасної хореографії, а приділяв увагу народно-сценічному та бальному танцю. Майстрам народної хореографії України і світу присвячено чимало публікацій, зокрема В. Авраменко, Театру народного танцю «Заповіт» під керівництвом Б. Колногузенка, художньому керівнику та балетмейстеру народного ансамблю танцю «Покуття» Д. Демків, Великому Слобожанському ансамблю пісні і танцю, Музею історії українського хореографічного мистецтва – відділу Кіровоградського обласного краєзнавчого музею, 75-річчю М. Вантуха – Генерального директора-художнього керівника Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського, ювілейному туру Україною Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки, присвяченого 75-річчю колективу; Українському академічному фольклорно-етнографічному ансамблю «Калина»; Ансамблю народного танцю «Павліченко» з канадського м. Саскатун, «Ансамблю Сухішвілі», Державному заслуженому ансамблю пісні і танцю Арменії, Державному ансамблю пісні і танцю Грузії «Ерісіоні» та ін.

У сфері бальної хореографії приділено увагу балетмейстерським принципам В. Єлізарова, творчості О. Литвинова, діяльності ансамблів бального танцю «Карнавал» та «Ритм» (Харків), фестивалям і конкурсам бального танцю.

Низку матеріалів присвячено особистостям минулого й сучасного балетного театру, окрім вже згаданих – видатним артистам балету харків'янкам І. Герман, В. Дуленко, С. Коливановій; І. Рубінштейн, М. Лієпі, М. Прядченко, В. Васильєву, В. Малахову, В. Михайловському, Н. Ананіашвілі, М. Михеєву; хореографам Ф. Лопухову, М. Фореггеру, А. Асатуряну, О. Нахаріну, І. Кіліану, М. Боурну, Б. Ейфману, О. Ратманському, А. Рехвіашвілі, Р. Поклітару; балетознавцю В. Красовській, болгарській трупі сучасного танцю «Арабеск» і її першому балетмейстеру М. Арнаудовій та ін. У журналі майстерно «намальовано» портрети солісток Національної опери України Г. Дорош, А. Шевченко, Ю. Москаленко. Важливе місце відведено значущим виставам – «Ексцельсіор» у постановці Л. Манцотті, інтерпретаціям балетів «Петрушка», «Весна священна», «Лускунчик», «Чіполіно», «Білосніжка та семеро гномів» й ін.

Окрім Харківського та Київського оперно-балетних театрів висвітлено деякі події Львівського і Одеського театрів, хоча їм приділено значно менше уваги.

Важливе місце у хореографічній культурі країни посідають фахові навчальні заклади, діяльність яких проаналізовано у виданні. Значну увагу приділено Харківській хореографічній школі, Київському державному хореографічному училищу, Київській муніципальній українській академії танцю ім. С. Лифаря, 45 річниці заснування кафедри хореографії у КНУКіМ, хореографічному факультету ХДАК.

Про широту тематичного спектру свідчать матеріали, присвячені телепроектам «Майданс» (Україна, 2011, 2012 рр.), «Великий балет» на телеканалі «Культура» (Росія, 2012 р.), шоу-балету «За 80 днів до кінця світу» у постановці О. Лещенко, гастролям «Crazy Horse» в Україні, шоу Театру тіней, проблемам розвитку мюзикла, стилям бугі-вугі, фламенко та ін.

Головний редактор був одночасно й автором більшості матеріалів – понад 80 за час існування журналу. Авторами статей також ставали як досвідчені балетознавці з різних куточків світу (Л. Абизова, Н. Аловерт, Н. Зозуліна, В. Ромм, Н. Труш, А. Тулянцев, С. Улановська і ін.), так і молоді українські науковці (М. Курінна, О. Маншилін, А. Шабаліна).

Окремо слід сказати про майстерність О. Чепалова як фотографа. Саме його оригінальним світлинам журнал завдячує своєю яскравістю та унікальністю. Традиційними стали фоторепортажі на розгортках, присвячені знаковим подіям: балети «Тисяча і одна ніч», «Золушка» на харківській сцені, закриття VII Міжнародного конкурсу балету ім. С. Лифаря, фестиваль «Зірки світового балету» в Харкові (2012 р.), гала-концерт із нагоди 30-річчя журналу «Балет» у Москві (2012 р.), гастролі у Києві «Балету Панова» та танцювального колективу «Джинолія» з Ізраїлю (2012 р.) й ін.

«Це прекрасно оформлене та дуже цікаве видання, де Україна стверджується як танцююча країна, така, що нехай повільно, але вірно входить у контекст європейських і світових культурних цінностей… Прекрасно знаючи, що таке класика, він (Чепалов – А. П.) наполегливо аналізує танцювальний авангард, але не тільки як науковець, а й з користю для практиків... Журнал «Танець в Україні та світі» авторський. Тобто у всіх публікаціях і навіть фото (О. Чепалов до того ж прекрасно вміє відобразити на знімках миті танцю), видно руку впевненого майстра слова, смак і високі критерії в оцінці твору і виконання танцю», – зазначає Р. Поклітару [9].

На жаль, в ситуації низької вербальної активності професійної спільноти, відсутності у більшості фахівців сфери хореографічного мистецтва сформованого ставлення до критики як необхідної умови розвитку танцювальної культури, засновник припинив видання журналу. Нині Україна фактично опинилася в ситуації відсутності періодичного видання хореографічної тематики.

Висновки. «Танець в Україні та світі» (2011–2015 рр.) – унікальний вітчизняний журнал, спеціально присвячений хореографічній культурі, створений у традиціях найкращих світових зразків подібних видань. У ньому дотримувався паритет між історичними та гостроактуальними матеріалами, портретними замальовками, репортажами з фестивалів та конкурсів тощо. Репрезентація широкого спектру різновидів хореографії (сучасний, класичний, народно-сценічний, бальний танці), різних сфер її функціонування (від суто танцювальних до синтезованих форм в умовах сцени, мистецькі навчальні заклади, телепроекти та ін.), рідкісних та новітніх наукових досліджень із різних аспектів хореографічного мистецтва, а також високий рівень аналітики й поліграфії поставили журнал в один ряд із провідними часописами світу танцювальної тематики.

Існуючі державні та приватні періодичні видання науково-публіцистичного спрямування не можуть задовольнити потребу в спеціалізованому журналі танцювальної тематики в Україні.

Список використаної літератури

1. ***Поклитару Р.*** Путеводитель в мире танца / Р. Поклитару // Чепалов Олександр Іванович : до 70-річчя від дня народж. : біобібліогр. покажч. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Бібліотека; [уклад.: С. В. Євсеєнко, О. С. Хижна, Т. О. Шикаленко ; наук. ред. Т. О. Шикаленко]. – Харків : ХДАК, 2015. – С. 15–16.

2. ***Танец в Украине и мире*** / [гл. ред. О. Чепалов]. – 2011. – № 1. – 48 с.; Танец в Украине и мире / [гл. ред. О. Чепалов]. – 2011. – № 2. – 48 с.

3. ***Танец в Украине и мире*** / [гл. ред. О. Чепалов]. – 2012. – № 1(3). – 48 с.; Танец в Украине и мире / [гл. ред. О. Чепалов]. – 2012. – № 2(4). – 48 с.

4. ***Танец в Украине и мире*** / [гл. ред. О. Чепалов]. – 2013. – № 1(5). – 48 с.; Танец в Украине и мире / [гл. ред. О. Чепалов]. – 2013. – № 2(6). – 48 с.

5. ***Танец в Украине и мире*** / [гл. ред. О. Чепалов]. – 2014. – № 1(7). – 48 с.; Танец в Украине и мире / [гл. ред. О. Чепалов]. – 2011. – № 2(8). – 48 с.

6. ***Танец в Украине и мире*** / [гл. ред. О. Чепалов]. – 2015. – № 1(9). – 48 с.; Танец в Украине и мире / [гл. ред. О. Чепалов]. – 2015. – № 2(10). – 48 с.

7. ***Чепалов А.*** В начале было слово… или танец // А. Чепалов // Танец в Украине и мире. – 2011. – № 1. – С. 2–4.

References

1. ***Poklitaru R.*** Putevoditel v mire tantsa / R. Poklitaru // Chepalov Oleksandr Ivanovych : do 70-richchya vid dnya narodzh. : biobibliohr. pokazhch. / M-vo kul'tury Ukrayiny, Kharkiv. derzh. akad. kul'tury, Biblioteka; [uklad.: S. V. Yevseyenko, O. S. Khyzhna, T. O. Shykalenko ; nauk. red. T. O. Shykalenko]. – Kharkiv : KhDAK, 2015. – S. 15–16.

2. ***Tanets v Ukraine i mire*** / [gl. red. O. Chepalov]. – 2011. – № 1. – 48 s.; Tanets v Ukraine i mire / [gl. red. O. Chepalov]. – 2011. – № 2. – 48 s.

3. ***Tanets v Ukraine i mire*** / [gl. red. O. Chepalov]. – 2012. – № 1(3). – 48 s.; Tanets v Ukraine i mire / [gl. red. O. Chepalov]. – 2012. – № 2(4). – 48 s.

4. ***Tanets v Ukraine i mire*** / [gl. red. O. Chepalov]. – 2013. – № 1(5). – 48 s.; Tanets v Ukraine i mire / [gl. red. O. Chepalov]. – 2013. – № 2(6). – 48 s.

5. ***Tanets v Ukraine i mire*** / [gl. red. O. Chepalov]. – 2014. – № 1(7). – 48 s.; Tanets v Ukraine i mire / [gl. red. O. Chepalov]. – 2011. – № 2(8). – 48 s.

6. ***Tanets v Ukraine i mire*** / [gl. red. O. Chepalov]. – 2015. – № 1(9). – 48 s.; Tanets v Ukraine i mire / [gl. red. O. Chepalov]. – 2015. – № 2(10). – 48 s.

7. ***Chepalov A.*** V nachale byilo slovo… ili tanets // Aleksandr Chepalov // Tanets v Ukraine i mire. – 2011. – № 1. – S. 2–4.

JOURNAL «DANCE IN UKRAINE AND THE WORLD» IN THE DOMESTIC CHOREOLOGICAL DISCOURSE

Pidlyps'ka Alina, candidate of art history, associate professor of the classical choreography department, Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

«Dance in Ukraine and the World» (2011-2015) is a unique national magazine dedicated specifically to the choreographic culture created in the traditions of the best world examples of such publications. It held parity between historical and topical materials, portrait sketches, reports from festivals and competitions, and the like. The magazine presents a wide range of varieties of choreography, spheres of its functioning, rare and newest scientific research on various aspects of choreographic art. Existing state and private periodicals of a scientific and journalistic nature can not satisfy the need for a specialized journal of dance themes in Ukraine.

Key words: «Dance in Ukraine and the World» magazine, choreography, dance.

UDC 793.3(477)

JOURNAL «DANCE IN UKRAINE AND THE WORLD» IN THE DOMESTIC CHOREOLOGICAL DISCOURSE

Pidlyps'ka Alina, candidate of art history, associate professor of the classical choreography, Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this article is to identify the peculiarities of the journal «Dance in Ukraine and the World» and its role in the domestic choreographic discourse.

Research methodology. On the basis of structural and content analysis of the magazine, using comparative and chronological methods, it was possible to conduct scientifically objective research.

Results. «Dance in Ukraine and the World» (2011–2015) is a unique national journal specially devoted to choreographic culture, created in the traditions of the best world examples of such editions. It respected the parity between historical and urgent materials, portrait sketches, reports from festivals and contests, and so on. Representation of a wide range of varieties of choreography (contemporary, classical, folk-stage, ballroom dancing), various spheres of its functioning (from purely dance to synthesized forms in the scene, artistic educational institutions, television projects, etc.), rare and newest scientific researches from different aspects of choreographic art, as well as a high level of analytics and polygraphy put the magazine in line with the leading magazines of the world of dance subjects.

Existing public and private periodicals of scientific journalistic direction can not meet the need for a specialized magazine on dance topics in Ukraine.

Novelty. The article reveals the structural and compositional features of the magazine «Dance in Ukraine and the World» for the first time, holds a meaningful systematization of the materials, demonstrates its role in the domestic choreological discourse.

The practical significance. Materials and research results can be used for further scientific research on problems of choreographic culture of Ukraine and the world, in the educational process in specialized and higher educational institutions of the choreographic profile.

Key words: «Dance in Ukraine and the World» magazine, choreography, dance.

Надійшла до редакції 10.11.2017 р.

УДК 784:784.7

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ПРЕДМЕТ СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ В УКРАЇНІ

Корольчук Ольга Леонідівна, старший викладач,
Чепелюк Василь Адамович, професор. народний артист України.
Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки
м. Луцьк, olga20.07@ ukr.net

Здійснено огляд дисертаційних праць українського музикознавства, предметом дослідження яких є ті чи інші проблеми, пов'язані з естрадно-джазовим вокальним виконавством. Це праці В. Олендарьова, В. Романка, О. Воропаєвої, З. Рось, В. Тормахової, Н. Дрожжиної та деякі педагогічні дослідження. Перший аспект указаних робіт, акцентований у статті, є історичним, а саме – джаз як явище радянського (В. Олендарьов) та українського (В. Романко) мистецтва. Серед інших проблем джазового виконавства, що піднімалися в останнє 25-річчя – феномен джаззінгу, фестивальний процес та ін. У сфері естрадного вокального мистецтва вирізнено проблеми взаємодії з фольклором, вокальне інтонування тощо.

Ключові слова: естрадно-джазове вокальне виконавство, дисертаційне дослідження, українське музикознавство.

Актуальність проблеми. Сучасний розвиток українського музикознавства характеризується суттєвим розширенням сфер і напрямів досліджень. Як вказує О. Самойленко, «породжені семіотичною теорією, праксеологія та психосемантика музичної (і музикознавчої) творчості сьогодні здобувають помітну самостійність. Перша – у зв'язку з посиленням інтересу до виконавської природи музики в усій сукупності складових музично-виконавського процесу; друга – в силу освоєння та специфікації тенденції «розуміючого знання», похідної від аналітичної філософії та генеративної поетики» [7; 43]. До сфери впливу першої тенденції, пов'язаної з музично-виконавським процесом, належить величезний пласт явищ, що в силу ідеологічних заборон радянської доби тривалий час знаходилися на маргінесі як музичного мистецтва, так і його наукового осмислення. Мова йде про естрадне та джазове виконавство, що зазнало бурхливого сплеску розвитку від початку 1990-х років та набуло найрізноманітніших форм. Складним фактором є також те, що, за словами Н. Дрожжиної, «професійна підготовка естрадних вокалістів має свої особливості, що нині утворюють певну проблему, яку можна визначити як «розрив» теорії та практики в сфері естрадного вокального мистецтва» [3; 1].

Відтак, наукове осмислення тенденцій розвитку феномену естрадно-джазового вокального виконавства є *актуальною проблемою*, аналіз якої дозволить як класифікувати ці явища, так і дати певні характеристики окремим із них.

Естрадно-джазове вокальне мистецтво є предметом низки публікацій, обговорень на конференціях тощо.

Метою представленої статті є аналітичний огляд *завершених (дисертаційних) музикознавчих досліджень* за вказаною вище тематикою.

Виклад матеріалу дослідження. Загальний огляд панорами музикознавчих розвідок у сфері естрадного (загалом) і джазового (зокрема) вокального виконавства показав, що основними напрямами досліджень є стилістичний, що у різних випадках набуває взаємозв'язку з історичними, культурологічними (в т.ч. фестивальними), музично-жанровими, специфічно-виконавськими та педагогічними аспектами.

Серед основоположників «джазового» напряму у музикознавстві як України, так і на пострадянському просторі – В. Олендарьов, автор дисертації «Вітчизняний джаз та проблема стилю», захищеної у Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського у 1995 р. [4]. Робота не належить безпосередньо до тих, в яких здійснюється аналіз *вокального* джазу, проте є вагомим підґрунтям для подальшого вивчення джазової стилістики та цієї сфери музичного мистецтва загалом, тому є цікавою у контексті даної статті.

У дослідженні розглядається «вітчизняний» джаз як радянський (зокрема, у зв'язку з діяльністю колективів під керівництвом московського митця І. Бриля, «Allegro» М. Левіновського, «Каданс» Г. Лук'янова та ін.), що порівнюється з американським.

Автор насамперед вивчає змістовну спрямованість і можливості художнього відображення джазу в американській та радянській культурах, акцентуючи вплив афро-американської тенденції у першому середовищі та радянських ідеологічних настанов у другому. У подальшому вивчається проблема музично-виражальних засобів і принципів їх організації – ладових, ритмічних, структурних

© Корольчук О. Л.,Чепелюк В. А, 2017

та інтонаційних. В. Олендарьов аналізує музично-виразові засоби та їхні принципи на прикладі ансамблевих форм у радянському джазі 1960-х років. Як характерні для творчості І. Бриля, дослідник називає багатоваріантність складу, виявлення опорних тонів за допомогою різних засобів, поєднання двох опор на кварто-квінтовій або секундовій відстані, різні форми поєднання з не опорними тонами, а зміну співвідношень опор – як один із рушіїв ладового розвитку тощо [4; 10–11]. Аналогічно, автор вирізняє характерні риси у творчій манері колективів «Allegro» під керівництвом М. Левіновського та «Каданс» Г. Лук'янова.

У результаті В. Олендарьов доходить висновку, що названі митці створили певний канон джазового радянського ансамблевого стилю, який у наступні десятиліття був розвинений групою послідовників, зокрема Д. Голощокіним, Ю. Маскіним, І. Назаруком, Г. Фейном, Л. Чижиком та ін.

У підсумку автор стверджує, що для активного, повноцінного розвитку джазового виконавства повинні бути дотриманими низка передумов, а саме: наявність лідера, близькість до нього інших музикантів, якісний інструментарій, можливість регулярної концертної та/або студійної роботи, а також певний суспільний резонанс [4; 19]. На нашу думку, ці вимоги можна з успіхом експлікувати і у *вокальну* сферу як джазового, так і естрадного виконавства. Натомість власне *музичними* принципами, які вважає за необхідне виділити і поставити поруч із зазначеними вище передумовами дослідник, є «тяжіння до асинхронної амбівалентної взаємодії засобів та адекватне йому співвідношення змістовних елементів. Оновленню ж піддаватиметься інтонаційний матеріал (за рахунок відкриття нових інтонаційних шарів…). Але плідною, як свідчить історичний досвід, буде його заміна за якимось одним параметром при збереженні інших або, припустимо, «інкрустація» типізованої мелодії зворотами, що репрезентують іншу інтонаційну культуру. Відповідно, в семантиці бажано робити ставку на імпульсному рівні…» [4; 20]. Оновлення інтонаційної семантики та її художнього вираження яскраво спостерігатимемо і в інструментальному, й у вокальному джазі наступних десятиліть.

Вагомою працею у сфері «джазового» музикознавства стала дисертація В. Романка «Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музична інтерпретації», захищена у Національній музичній академії України ім. П. Чайковського у 2001 р. [5], якою закладені основи для розуміння соціокультурних процесів, пов'язаних із джазовим поступом у ХХ ст. саме в Україні, розглядаючи панораму фестивалів, концертів, діяльність окремих виконавців тощо. Автор докладно вивчає інтерпретаційний аспект стосовно джазового мистецтва. В результаті чого показує роль джазу у музичному житті України та стильовій системі української музики.

Першою спробою цілісного вивчення джаззінгових проявів у мистецтві є дисертація О. Воропаєвої «Джаззінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі» [2], захищена у Харківському державному університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського у 2009 р. Авторка ставить за мету виявлення мовностильової специфіки джаззінгу як форми вказаної взаємодії у процесі еволюції джазу, спираючись на розуміння джазового мистецтва як типу музичного мислення.

Дослідниця виходить з обґрунтування широкого контексту, в якому аналізується явище джаззінгу у музикознавчих дослідженнях, спираючись на праці У. Сарджента та ін., привносить в українське музикознавство основні ідеї праць таких зарубіжних дослідників, як A. Asriel, J.-E. Berendt, J. Cocker, A. Coeuroy, L. Feather, W. Hichkock, A. Jaffe, G. Russell, M. Sterns та ін. [2; 2]. Разом із тим, трактування витоків джаззінгу автор бачить в ідеї інтонаційних криз як рушіїв творчого процесу в музичному мистецтві (Б. Асаф'єв), зокрема, одну з причин естетичного попиту на джаз бачить в інтонаційній кризі академічної музики на межі XIX–XX ст., а способом подолання криз джазового інтонування у ХХ ст. – використання фольклорних та академічних музично-мовних ідей.

У результаті дослідниця доходить висновку, що шлях джаззінгу в історії джазу є шляхом переінтонування, джаззінг виступає у джазі «як його особливий мовленнєво-мовний між пластовий вектор, що існує наче усередині джазового мислення, усередині джазових стилів, у кожному з яких присутні його ознаки» [2; 12], є формою взаємодії джазового та академічного типів музичного мислення – «jazzing the classics», що унаочнено поняттям «стильова синтагма джазу» [2; 12–13]. О. Воропаєва стверджує, що «джаззінг не зводиться до прямої вказівки на інопластовий матеріал, а пов'язаний з глибинним рівнем інтонаційного мислення у взаємодії пластів, які онтологічно ніколи не перехрещуються, а лише «обмінюються» своїми інтонаційними ідеями» [2; 12], а «характерною особливістю джаззінга є міжпластова мовленнєва діалогічність» [2; 13]. Конкретні висновки про особливості джаззінгу автор робить на підставі аналізу десятків композицій, в т.ч. вперше – «Humoresque» А. Тейтума, «All The Things YouC-Sharp» Ч. Мінгуса, «Song For Amadeus» Ч. Коріа-Б. Мак Ферріна, «Get Off My Bach» Дж. Ширінга.

Інший аспект сфери джазового мистецтва аналізує З. Рось у дисертації «Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991–2012 рр.)», захищеній у Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника у 2016 р. [6].

Намагаючись визначити місце джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України вказаного періоду, автор здійснює низку нових кроків у «джазовому» музикознавстві України, виходячи з обґрунтування дефініції та розкриття змісту феномену «джазово-фестивальний рух»; окреслення філософсько-естетичних засад указаного мистецтва через аналіз започаткованих у 1991–2012 рр. та відновлених із попередніх років джазових фестивалів, до динаміки розгортання фестивального руху, розробки класифікації діючих в Україні джазових фестивалів, а також проблем і перспектив естрадно-джазової освіти, діяльності просвітницько-пропагандистських осередків джазового мистецтва тощо.

Дослідниця не аналізує безпосередньо *вокальне* джазове мистецтво, але робить чимало важливих, дотичних до нашої теми, висновків. Так, З. Рось пропонує дефініцію феномену «джазово-фестивальний рух» з позицій структурно-функціонального підходу, і трактує його як «багатовекторне соціокультурне явище, специфічна форма міжкультурної комунікації, спрямована на втілення в життя творчих ідей та інтелектуальних прагнень нашого часу, що реалізується через проведення джазово-фестивальних форумів (джазових фестивалів, фестивальних проектів тощо), рівень і динаміка розвитку яких залежать від якості роботи низки просвітницько-пропагандистських та освітянських осередків й організацій» [6; 180].

Дослідниця визначає осередки джазового руху в Україні, де проводиться не менше п’яти фестивалів – Київ, Львів, Одеса, Харків, Дніпропетровськ і на той час – Севастополь, а також здійснює класифікацію джазових фестивалів в країні на основі їх кількісно-якісного аналізу, типологічної характеристики, диференціації за категоріями, що склали 16 позицій – від масштабних міжнародних джазово-фестивальних форумів (1) і розширених міжнародних джазових фестивалів (2) до регіональних (5), міських (6), джазових фестивалів за участі дитячих та юнацьких колективів (9), «мандруючих» (13) та інтернет – (14) фестивалів, а також зірваних або скасованих (16) [6]. Таким чином, З. Рось заклала основи вивчення ще однієї вагомої сфери джазового мистецтва.

Дослідженню *естрадного вокального мистецтва* присвячено декілька дисертаційних робіт сучасного українського музикознавства. Однією з перших у цій сфері стала праця В. Тормахової «Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез», захищена у 2007 р. у Національній музичній академії України ім. П. Чайковського [8].

Автор різноманітну за стильовими напрямами і жанрами естрадну масову музику, під якою розуміється джаз, рок – і поп-музика, аналізує крізь призму взаємопроникнення з автентичним фольклором у сучасній глобалізаційній інформаційній ситуації. В результаті дослідниця здійснює низку важливих кроків у вивченні проблеми. Найперше – диференціює та укладає дефініції таким поняттям як «джаз», «рок –», «поп –», «естрадна» музика, що складають сферу масової естрадної музики [8; 1]. Дослідивши історію виникнення та розвитку української естрадної музики ХХ ст., вона здійснила спробу виявити особливості сучасної естрадної музики, а також – характерні риси фольклору, що мають вплив на сучасну українську естрадну музику і головне – крізь призму синтезу і взаємопроникнення естради та фольклору, що, на думку автора, пояснюється поширенням світового напряму World Musicу контексті світової глобалізації. Результатом дослідження, де проаналізовано чимало творів колективів («Garbooztrio», «Брати Блюзу», Тріо Е. Ізмайлова, «Брати Гадюкіни», «DAT», «ВВ») і солістів (Е. Ізмайлов, Катя Chilly, М. Бурмака), які представляють різні стильові напрями джазу, рок і поп-музики з точки зору їх взаємодії з фольклором, стала розробка основних типологічних характеристик синтезу естрадної музики і фольклору у сучасній українській музичній культурі, а також розкриття актуальних тенденцій і перспектив подальшого розгортання у даному напрямі.

Інші, на нашу думку, найбільш яскраві дослідження, стосуються власне *виконавського* аспекту естрадної вокальної музики. Одне з них – «Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради» Н. Дрожжиної [3]. Керуючись метою, яка «полягає в обґрунтуванні теорії вокального виконавства в системі музичної естради» [3; 1], вона здійснює низку важливих кроків у вивченні теми. Так, виходячи з історико-критичного аналізу термінологічної системи в мистецтвознавчих і музично-естетичних теоріях естрадного мистецтва різних дослідників, культурологічного обґрунтування сутності естради ХХ–ХХІ ст. та інших теоретичних питань, вона диференціює риси естрадної, народної та академічної технік співу на основі порівняльного аналізу акустико-фізіологічних елементів голосоутворення, а також здійснює глибокий аналіз специфіки вокального виконавства естради. Результатом дослідження стало представлення власної апробованої методики професійних естрадних співаків, що узагальнює виконавсько-педагогічний досвід дослідниці, а також розробленого «алгоритму феноменологічного аналізу творчої особистості видатних естрадних співаків» [3; 2].

Різні аспекти вокального виконавства з точки зору сучасної науки окреслюються і в наступних дослідженнях, серед яких – мистецтвознавчі праці «Ґенеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації» С. Чєрнікової [10], «Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.)» О. Шевченко [11] і ін., поряд з якими – педагогічні праці «Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів» Д. Бабіч [1], «Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ» О. Хижко [9] та ін.

Висновок. Таким чином, у добу державної незалежності України в українському музикознавстві започатковується і набуває розвитку «естрадно-джазовий» напрям досліджень. Його основоположниками стають В. Олендарьов, який аналізує джаз радянського періоду і звертається до московської музичної естради, та В. Романко, котрий вперше аналізує джазове мистецтво як складову саме української культури. У подальших працях накреслюються розмаїті напрями досліджень, які «виводять» на культурологічні, власне, музикознавчі та педагогічні обрії.

Список використаної літератури

1. ***Бабіч Д. Р.*** Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.02 – «Теорія та методика навчання музики і музичного виховання» / Д. Р. Бабіч ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2004. – 21 с.
2. ***Воропаєва О. В.*** Джаззінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / О. В. Воропаєва ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – 19 с.
3. ***Дрожжина Н. В.*** Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Н. В. Дрожжина ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. − 16 с.
4. ***Олендарьов В. М.*** Вітчизняний джаз та проблема стилю : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В. М. Олендарьов ; Київ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. – Київ, 1995. – 22 с.
5. ***Романко В. І.*** Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В. І. Романко ; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2001. – 20 с.
6. ***Рось З. П.*** Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991–2012 рр.) : дис. … канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / З. П. Рось ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ, 2016. – 322 с.
7. ***Самойленко О.*** Наукові обрії сучасного українського музикознавства / О. Самойленко // Мистецтвознавство України. – 2010. – Вип. 11. – С. 38–45.
8. ***Тормахова В. М.*** Українська естрадна музика і фольклор : взаємопроникнення і синтез : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / В. М. Тормахова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2007. – 17 с.
9. ***Хижко О. В.*** Формування навичок естрадно-джазового музикування у студентів музичних училищ : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.02 – «Теорія та методика музичного навчання» / О. В. Хижко ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2009. – 23 с.
10. ***Чєрнікова С. В.*** Ґенеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / С. В. Чєрнікова ; Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – 16 с.
11. ***Шевченко О. Г.*** Українська популярна музика : витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / О. Г. Шевченко ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ, 2010. – 19 с.

References

1. ***Babich D. R.*** Formuvannia vykonavskoi maisternosti maibutnikh artystiv estradnykh ansambliv : avtoref. dys. … kand. ped. nauk : 13.00.02 – «Teoriia ta metodyka navchannia muzyky i muzychnoho vykhovannia» / D. R. Babich ; Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. – Kyiv, 2004. – 21 s.
2. ***Voropaieva O. V.*** Dzhazzinh yak forma vzaiemodii akademichnoho ta «tret'oho» plastiv u dzhazi : avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo» / O. V. Voropaieva ; Kharkiv. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. – Kharkiv, 2009. – 19 s.
3. ***Drozhyna N V.*** Vokalne vykonavstvo v systemi muzychnoho mystetstva estrady : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo» / N. V. Drozhyna ; Kharkiv. derzh. un-t mystetstv im. I.P. Kotliarevskoho. – Kharkiv, 2008. − 16 s.
4. ***Olendar'ov V. M.*** Vitchyznianyi dzhaz ta problema styliu : avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo» / V. M. Olendar'ov ; Kyiv. konservatoriia im. P. I. Chaikovskoho. – Kyiv, 1995. – 22 s.
5. ***Romanko V. I.*** Dzhaz u muzychnii kulturi Ukrainy: sotsiokulturna ta muzykoznavcha interpretatsii : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo» / V. I. Romanko ; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – Kyiv, 2001. – 20 c.

6. ***Ros Z. P.*** Rozvytok dzhazovo-festyvalnoho rukhu v sotsiokulturnomu prostori Ukrainy periodu nezalezhnosti (1991–2012 rr.) : dys. … kand. mystetstvoznavstva : 26.00.01 – «Teoriia ta istoriia kultury» / Z. P. Ros ; Prykarpat. nats. un-t im. V. Stefanyka. – Ivano-Frankivsk, 2016. – 322 s.

7. ***Samoilenko O.*** Naukovi obrii suchasnoho ukrainskoho muzykoznavstva / O. Samoilenko // Mystetstvoznavstvo Ukrainy. – 2010. – Vyp. 11. – C. 38–45.

8. ***Tormakhova V. M.*** Ukrainska estradna muzyka i folklor : vzaiemopronyknennia i syntez : avtoref. dys. … kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo» / V. M. Tormakhova ; Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – Kyiv, 2007. – 17 s.

9. ***Khyzhko O. V.*** Formuvannia navychok estradno-dzhazovoho muzykuvannia u studentiv muzychny khuchylyshch : avtoref. dys. … kand. ped. nauk : 13.00.02 – «Teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia» / O. V. Khyzhko ; Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. – Kyiv, 2009. – 23 s.

10. ***Chiernikova S. V.*** Geneza estradnoho vokalno-ansamblevoho vykonavstva ta shliakhy yoho profesionalizatsii : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo» / S. V. Chiernikova ; Kharkiv. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho. – Kharkiv, 2008. – 16 s.

11. ***Shevchenko O. H.*** Ukrainska populiarna muzyka : vytoky ta problematyka (1920–1990 rr.) : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 26.00.01 – «Teoriia ta istoriia kultury» / O. H. Shevchenko ; Kyiv. nats. un-t kultury i mystv. – Kyiv, 2010. – 19 s.

THE POP-JAZZ VOCAL PERFORMANCE AS A SUBJECT OF CONTEMPORARY MUSICOLOGICAL RESEARCHES IN UKRAINE

Korolchuk Olha, Lecturer,
Chepeliuk Vasyl, Professor,
Lesia Ukrainka East European National University,
Lutsk

The review of the dissertation works on the Ukrainian musicology is made in the article, the subject of which is the problems related to the pop-jazz vocal. The research studies of such scientists as V. Olendarov, V. Romanko, O. Voropaieva, Z. Ros, V. Tormakhova, N. Drozhzhyna and some pedagogical problems are investigated. The first aspect accented in the article is historical. It is jazz as the phenomenon of the Soviet (V. Olendarov) and the Ukrainian (V. Romanko) art. The other problem of the jazz performance that rose in the last twenty five years is the phenomenon of jazzing, a festival process. The problems of cooperating with folklore, vocal intonation and others are distinguished in the field of the pope vocal art.

Key words: pop-jazz vocal performances, dissertation research, Ukrainian musicology.

UDC 784:784.7

THE POP-JAZZ VOCAL PERFORMANCE AS A SUBJECT OF CONTEMPORARY MUSICOLOGICAL RESEARCHES IN UKRAINE

Korolchuk Olha, Lecturer,
Chepeliuk Vasyl, Professor,
Lesia Ukrainka East EuropeanNational University,
Lutsk

The aim of this paper is to review the dissertation works on the Ukrainian musicology, the subject of which is the problems related to the pop-jazz vocal. The research studies of such scientists as V. Olendarov, V. Romanko, O. Voropaieva, Z. Ros, V. Tormakhova, N. Drozhzhyna and some pedagogical problems are investigated.

Research methodology. The main works on the Ukrainian musicology of the last twenty five years in the period of the state independence are analysed. The researches about pop and jazz, and pedagogical works are distinguished.

Results. The modern development of the Ukrainian musicology is characterized by the substantial expansion of the spheres and directions of the researches. The enormous layer of the phenomenon that was not examined by the musical art during the Soviet epoch is actual today. The question is about the pop and jazz performance that tested the stormy splash of the development from the beginning of 1990th and today tested numeral influences and acquired the most various forms.

During the time of the Ukraine independence «pop» and «jazz» directions of researches began and acquired the development in the Ukrainian musicology. Vadym Olendarov who analysed jazz of the Soviet period and Volodymyr Romanko who analysed jazz art as the part of the Ukrainian culture became its founders. Different directions of the researches destroy its understanding on the culturological level.

Novelty. The review of the indicated works shows the main prospects of the researches.

The practical significance. Ukrainian musicologists may find the information useful for their future work.

Key words: pop and jazz vocal performances, dissertation research, Ukrainian musicology.

Надійшла до редакції 3.11.2017 р.

УДК [78.082.2]

ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЖАНРУ БАЯННОЇ СОНАТИ КРІЗЬ ПРИЗМУ ІСТОРІОГРАФІЇ

Радко Юрій Іванович, аспірант, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
radko.yuriy@gmail.com

Розглянуто основні етапи зародження та еволюції жанру сонати. Виявлено індивідуальні композиторські підходи щодо формотворення та взаємодії сонатної форми на жанр. Розглянуто загальні принципи тематичної структури, функції, особливості розвитку тематизму і його вплив на формотворення. Сонатна форма розглядається з діалектичного принципу взаємодії музичного матеріалу, тематичне протиставлення немовби персоніфіковане. Створено цілісне уявлення про формування та розвиток жанру баянної сонати другої половини ХХ – початку ХХІ ст. на основі досліджень провідних науковців. Проведено огляд низки досліджень, де вивчаються жанрово-стилістичні, фактурні, ритмо-формульні, тембральні та фольклорні особливості баянної сонати.

Ключові слова: соната для баяна, сонатний жанр, сонатна форма.

Постановка проблеми. В останні десятиліття спостерігається бурхливий ріст академізації баянно-акордеонового мистецтва. Поява чималої кількості оригінального репертуару для баяна вимагає деталізованого його вивчення з науково-теоретичної точки зору; в даному випадку це стосується жанру баянної сонати. Цей жанр посідає вагоме місце в репертуарі кожного баяніста-акордеоніста. На даний час існує низка досліджень, в яких розглянуті баянні сонати окремих композиторів, але не здійснено загальної структурованої характеристики розвитку баянного сонатного жанру, не досліджені передумови його виникнення.

Сонатна форма з усіх класичних форм інструментальної музики – найбільш діюча, яскрава і драматургічно цілісна. Вона гнучко вбирає в себе риси стилю, змінює свої композиційні грані, чуттєво відповідає перипетіям індивідуального змісту твору. Сонатна форма ввібрала в себе принципи, що випливають із законів руху: контраст, розвиток і репризність. Сонатна форма може бути освоєна як архітектонічне ціле. Але еволюція форми спрямована на оволодіння законами руху, процесу розвитку матеріалу [5; 5].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зародження та еволюцію сонатного жанру досліджують у своїх працях Н. Горюхіна [5], Г. Григор'єва [6], Л. Мазель [11], С. Шип [16], В. Задерацький [7], В. Бобровський [2]. Дослідженню баянної сонати приділялося чимало уваги у працях А. Сташевського [14], В. Кузнєцова [8], Ф. Ліпса [10], О. Мірошниченка [13], А. Черноіваненко [15], В. Бичкова [3], А. Гнчарова [4], А. Малкуш [12].

Мета нашого дослідження – розглянути етапи еволюції жанру сонати та створити цілісне уявлення про формування й розвиток жанру баянної сонати другої пол. ХХ – початку ХХІ ст. на основі досліджень провідних науковців.

Виклад основного матеріалу. Незважаючи на існування значної кількості наукових праць, еволюції жанру сонати відведено не так багато уваги. При цьому увагу приділяють творчості окремих композиторів, де і розглядається їх камерна музика, зокрема жанр сонати.

Науковим дослідженням, зосередженим саме на цьому жанрі, є «Еволюція сонатної форми» Н. Горюхіної [5], де розглядається сонатна форма від зародження до творчості композиторів-імпресіоністів та експресіоністів.

Сонатна форма бере свій початок із поліфонічної музики. Елементи цієї форми знаходимо у творчості європейських композиторів XVI–XVII ст. Двочастинні форми з елементами старовинної сонатної форми зустрічаються в Й. С. Баха в алемандах, курантах, жигах, партитах та сюїтах, а також інвенціях, аріях, хоралах, в окремих прелюдіях і фугах.

Д. Скарлатті використовує сонатність в одному жанрі – клавірній сонаті, а також багаточисельних композиціях, об'єднавши жанр у форму.

Останній етап становлення драматургії класичної сонатної форми відбувся у творчості Л. Бетховена, В. А. Моцарта і Й. Гайдна (в симфоніях, концертах, сонатах, ансамблях, увертюрах). У більшості творів Й. Гайдна стверджується композиція класичної, трифазної сонатної форми з експозицією, розробкою і репризою. Дещо інші риси композиційної драматургії вбачаються у музиці В. А. Моцарта. Контраст між темами, розділами, всередині тем і розділів, суміщення інтонацій в темі – характерні властивості тематизму і форми В.А. Моцарта. В деяких творах принцип музичної драматургії і тематизму схожий з творчістю Й. Гайдна.

© Радко Ю. І., 2017

Новим етапом еволюції сонатної форми є творчість Л. В. Бетховена. Ранні твори композитора є схожими за композиційною структурою до творів Й. Гайдна та В. А. Моцарта, що проявляється в принципах інтонаційної драматургії. Принцип сонатності в музиці Гайдна, Моцарта і Бетховена розкривається найповніше. Єдність тематизму і структури, повне суміщення їх елементів у процесі становлення їх музичної форми, рівновага в функціональній взаємодії і складають головну ознаку класичного стилю [5; 106].

Сонатна форма епохи романтизму розкривається у творчості Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста і Р. Вагнера. Шубертівська сонатна форма наділена рисами оповідальності. Драматургія загострюється, стимулюється моментами вторгнення. Ф. Шопен загострює драматургічний конфлікт, доводить його до рівня драматичної дії на основі експонованих закінчених образів в головній і побічній партіях.

Ф. Ліст і Р. Вагнер театралізовують сонатну форму. Тематизм Ф. Ліст доводить до рівня символічної лейттеми, використовує трансформацію теми з точними ознаками образного змісту. Драматургію сонатної форми композитор розділяє на фази сюжетного розвитку подій. Ф. Шопен і Ф. Ліст змінюють композицію сонатної форми і поєднують її з ознаками інших форм, використовуючи модуляцію форми.

Р. Вагнер сонатну форму використовує в оперних увертюрах та в окремих інструментальних номерах опер, матеріал яких насичений системою лейтмотивів. Але порівняно з Ф. Лістом, Р. Вагнер не використовує образні трансформації теми в межах сонатної форми [5; 146].

Інший шлях розвитку досягає сонатна форма в епоху імпресіонізму у творчості К. Дебюссі і М. Равеля. В композиції відображена логічна першооснова: процес формування, але не замкненість форми, процес зародження думки, але не закінчена думка, рух думки і образів, але як правило не експозиція думки і образів [5; 188].

У музиці ХХ ст. прослідковується тенденція розвитку романтичного напряму в дещо перебільшеному плані музичної драматургії. Такі тенденції проявляються у творчості експресіоніста Г. Малера, що використовує у своїй творчості грандіозні масиви, гіперболічне зіткнення образів, що проявляється в різкому контрасті темпів і динаміки.

Аналіз композиційної структури форми у праці «Форма в музиці XVII–XX ст.» здійснює Т. Кюреган [9]. Він робить аналіз усіх елементів сонатної форми в часово-просторовій проекції, проводить порівняльну характеристику сонат класично-романтичного періоду через творчість провідних композиторів епохи, що дає змогу більш точно зрозуміти взаємодію сонатної форми на жанр, встановити структурні особливості музичного тематизму, а також визначити фактурні, метроритмічні та тонально-гармонічні властивості музичної тканини.

У сонатно-симфонічному циклі фінальна сонатна форма своїм тематизмом нагадує швидке фінальне рондо, а сонатна форма в повільній частині знаходить таку спорідненість через тематизм із «рондовим» Andante або Adagio. В менуеті і скерцо сонатно-симфонічного циклу сонатна форма інколи з'являється в якості першої частини складної тричастинної і дуже рідко – як форма всієї частини циклу [9; 113].

Т. Кюреган визначає сонатну форму і в інших камерно-інструментальних і симфонічних творах, у жанрах: фантазії (В. А. Моцарт, c-moll KV 394), рапсодії (Й. Брамс, g-moll op. 79 № 2), поеми (О. Скрябін, Поема екстазу), балади. У цих жанрах форма носить вільний характер, особливо в побудові тонального плану (Ф. Шопен, балада № 1 g-moll). Але така свобода побудови допускається не завжди і сонатна форма може бути досить строгою (О. Скрябін, Фантазія op. 28).

Автор встановлює різновиди сонатної форми: сонатна форма без розробки та сонатна форма з подвійною експозицією [9; 116].

Т. Кюреган здійснює темпо-жанрові та тональні співвідношення частин творів сонатно-симфонічного циклу. Сонатно-симфонічний цикл застосовується в сонаті і в споріднених камерно-ансамблевих жанрах, симфоніях та концертах.

Музика ХХ ст. в умовах сонористики і алеаторики є індивідуалізованою (тематизм, гармонія, фактура, форма). Причиною переродження музичної форми стало глибоке обновлення і навіть повна заміна «матеріалу», з якого створюються форми в музиці. Створення електроакустичної апаратури, стирання рамок щодо вибору звукових засобів, – все це породжує ситуацію, коли музичний матеріал «відміняє» традиційну форму і визиває відповідні методи оформлення «звучної речовини» (Б. Асаф'єв).

В основу праці В. Холопової «Музика ХХ століття» покладено драматургічний принцип, бо саме в цій сфері автор вбачає найбільш сильний ефект індивідуалізації, що відрізняє сучасні музичні форми. Тип письма при цьому також враховується, але розглядається як фактор, що супроводжує

драматургію. Диференційовані типи драматургії, введені нові поняття (наприклад, крещендований вид драматургії). Розглянуто також форми, що складаються в залежності від техніки письма (наприклад, остинатна і поліостинатна форми). Розвитком цих ідей є стаття того ж автора – «Типологія музичних форм другої половини ХХ століття», яка, крім викладених у попередній праці положень, вводить рівень тематичної архітектоніки. Узагальнюючою у контексті до названих робіт В. Холопової є її навчальний посібник «Форми музичних творів» (СПб., 1999) [6; 4], де автор дає визначення поняття «форма», проводить паралелі між музичними інтонаціями і музикознавчими поняттями, визначає категорії форми в музиці в диференціальному логічно-смисловому плані: музична форма як феномен, музична форма як історично складена композиція, музична форма як індивідуалізована композиція твору. В. Холопова класифікує музичну форму в історичному аспекті, від середньовіччя до ХХ ст.

В. Бобровський у праці «Функціональні основи музичної форми» виділяє три основи сонатної форми. Перша основа (історична) – принцип тональних співвідношень: початковий розділ форми проходить двічі в одній головній тональності, а наступний розділ, також викладений двічі, звучить перший раз у підпорядкованій (домінантовій) тональності, а другий раз – у головній. Друга основа – наявність мінімум двох рівноправних тематичних побудов, що проводяться в головній і побічній партіях. Принцип рівноправності входить у діалектичне протиріччя з принциповою відмінністю функцій першої і другої теми. Третя основа – безперервність наскрізного тематичного розвитку, насичена розробковістю, яка концентрується в середньому розділі форми, але проникає і в експозицію, особливо в сполучну партію. [2; 165].

У праці «Про перемінні функції музичної форми» В. Бобровський визначає процеси формотворення – типові для розвитку гомофонно-гармонічного стилю інструментальної музики в умовах класичного тонально-гармонічного і ясного тематичного мислення.

Ґрунтовна праця «Побудова музичних творів» належить Л. Мазелю [11]. Автор для аналізу змісту музики здійснює підхід через визначення змісту самої форми, а також уточнює естетичні і методологічні основи аналізу музичних творів. Учений проводить паралелі між стилями та жанрами, встановлюючи взаємозв'язок змісту і форми. Намагаючись зробити визначення більш точними і повними, автор приділяє багато уваги роз'ясненню явищ, що розглядаються в даній праці. Л. Мазель здійснює аналіз різновидів сонатної форми та її використання у різних жанрах на прикладі творчості провідних композиторів епох, які працюють у даному жанрі.

У книзі «Музична форма як процес» Б. Асаф'єв порушує питання інтонаційної специфіки музичного мистецтва, серед яких одне з головних місць посідало питання про особливості інтонаційного становлення музичної форми [1]. Сам автор визначає основну мету своєї праці так: «Головним моїм прагненням було сформулювати в загальних рисах передумови діалектики музичного становлення, як вони випливають із динамічного вчення про музичну форму, – вчення, що заперечує самодостатню еволюцію «німих» форм-схем і розглядає форму як інтонаційний процес оформлення, а значить – як засіб і вид соціального виявлення музики» [1; 7]. Б. Асаф'єв не вдається до формалізму суто конструктивного аналізу творів, а класифікує музичні форми за принципом їх розвитку. Відрив форми від інтонації, за його словами, доводить «до абсурду дуалізм форми і змісту» [1; 8].

У ХХ ст. сонатна форма зберігає свою дієвість і продовжує розвиток у стилях, базованих на тональному мисленні. В музиці нововіденських композиторів сонатна форма не розглядалася так детально, а в тісній залежності від технічно-стильового фактора.

Сучасний сонатний принцип увібрав у себе основні риси стильової еволюції віденського класицизму і романтизму, а також епічний, драматичний симфонізм і інші явища. В ХХ ст. сонатна форма зберігає багато ознак із минулих епох, які переросли в сонатну структуру більш вільного типу. Процесуальність вийшла на перший план, а тональний і образно-тематичний контрасти майже зникли. В сфері сонатності все більше значення став набувати варіаційний принцип, особливо на основі серійної техніки [6; 11].

С. Шип у книзі «Музична форма від звуку до стилю» розглядає сонатну форму з діалектичного принципу взаємодії музичного матеріалу, як фундаментальну властивість будь-якого процесу в природі, суспільстві, свідомості [16]. Тематичне протиставлення немовби персоніфіковане і організоване подібно до літературного сюжету, тобто сюжетно-драматургічний аспект аналізу де тема трактується як «дійова особа», а розділи форми – як «сцени», «дії». Автор розглядає історико-стильові різновиди сонатної форми, де більшу увагу звертає на тематичний розвиток та структурні її елементи. [16; 292].

У посібнику «Аналіз музичних творів» Л. Мазель та В. Цукерман здійснюють аналіз музичних творів в його цілісності, в поєднанні змісту і форми. Форма є призмою для розгляду музичного твору.

Тому даний посібник присвячений комплексному аналізу творів, де, поряд із закономірностями форм, велика увага приділяється значенню даного твору, обстановці, в якій він створювався, виразовим можливостям і їх смисловому значенню [11].

У двох наукових виданнях досліджує особливості музичної форми В. Задерацький. Автор аналізує проблеми сонатної форми і принципи рондальних композицій в новому аспекті бачення цих проблем. Крім історичних різновидів сонатної форми, розглядається еволюція і концертне переломлення сонантості, проблеми поліфонічної трактовки сонатної форми. Створення крупних моноформ нециклічної побудови на основі сонатності. Історичний шлях рондальних композицій вивчений до новітніх перетворень цього композиційного рішення [7].

Дослідження жанру баянної сонати здійснювалося в окремих наукових статтях та дисертаціях.

Велику увагу дослідженню жанру баянної сонати приділив український науковець А. Сташевський, який розглядає основні тенденції появи жанру баянної сонати, а також здійснює аналіз творів для баяну В. Рунчака, зокрема його двох сонат. У Сонаті № 1 «Passione» відповідно до частин сонатно-симфонічного циклу А. Сташевський створює схему, що віддзеркалює співвідношення кожної з частин сонати. Визначає ритмо-формульні структурні поєднання, інтонаційні ідеї твору, тембральні та технічні прийоми, характерні для творчості В. Рунчака. У другій сонаті «Музика про життя» реалізовані інші підходи щодо трактування жанрового прототипу сонати, смислового наповнення власне сонатної форми. Пізніше А. Сташевський знову досліджує жанр баянної сонати у сплаві з іншими жанрами у своїй статті «Синтез жанрових форм як тенденція жанроутворення в сучасній музиці українських композиторів». Він робить систематизацію творів на основі жанрових форм на прикладі творчості українських композиторів. [14].

Детальний аналіз Сонати № 2 «Слов'янська» та Сонати № 3 «Fatum» В. Зубицького здійснює у дисертації А. Гончаров. Він досліджує форму з боку неофольклористичних тенденцій творчості В. Зубицького. А. Гончаров досліджує основні фольклорні витоки у творі на гармонічному, ритмічному та фактурному рівнях. Також визначає жанрові особливості та кульмінаційні опорні точки на основі динамічної побудови твору [4].

Фактурні особливості окремих баянних сонат у дисертації «Фактура у визначенні виразових якостей музики для баяна» розглядає А. Черноіваненко, зокрема сонати Вл. Золотарьова, Г. Банщикова, В. Бонакова, С. Губайдуліної, М. Чайкіна. А. Д. Черноіваненко визначає баянні фактурно-драматургічні якості музичної побудови як засіб вираження у мистецтві [15]. Автор стверджує, що той чи інший художній образ композитори досягають за допомогою певної фактурної структури, що насичує музичну тканину образно-асоціативними якостями.

У зб. ст. «Баян і баяністи» Ф. Ліпс робить аналіз двох сонат В. Золотарьова (Соната № 2, Соната № 3). Він розглядає фактурні, тембральні, гармонічно-ладові особливості твору, робить характеристику виконання рикошету, винайденого В. Золотарьовим у Сонаті № 2. В Сонаті № 3 Ф. Ліпс здійснює аналіз з боку функцій музичного тематизму, виділяючи основні елементи теми з громіздких пластів. Тобто науковець робить характеристику творів з інтерпретаційної, виконавської сторони [10].

Вагомим у контексті нашого аналізу є посібник «Концерти і сонати для баяна» В. Кузнєцова, створений для студентів середніх та вищих навчальних закладів. У ньому здійснений аналіз музичної форми найбільш популярних і часто виконуваних концертів і сонат для баяна 90-х років XX ст., де подані схеми музичної форми з коментарями. В другій частині пропонується розгорнутий виконавський аналіз програмних творів, розглянуті особливості їх тематизму і драматургії [8].

Дослідження жанрово-стилістичних особливостей сонат Вл. Золотарьова здійснює А. Малкуш. Вона вивчає функції музичного тематизму в жанрово-стилістичній моделі твору, а також конструктивні особливості форми, жанровий синтез, образно-інтонаційні сфери, драматургічні принципи побудови творів [12].

В. Бичков у статті «Музика для баяну уральських композиторів» робить аналіз Сонати № 1 В. Веккера [3]. Автор розглядає основні тенденції в розвитку жанру сонати для баяну (середина 60-х – кінець 70-х років XX ст.), відмічає особливості форм-схем сонати (одно-, дво-, три-, чотиричастинні цикли), аналізує ладогармонічну мову сонати № 1 В. Веккера, виявляє її образно-асоціативні зв'язки з російською музикою [3].

Сонату для баяна А. Нижника аналізує О. Мірошниченко [13]. Він розглядає композиційно-драматургічну побудову твору, враховуючи етапність написання твору у творчості самого автора. Р. Юсипей у рецензії на Сонату А. Нижника стверджує, що в музичній тканині твору яскраво прослідковується ритміка і гармонія Пьяцоли, ламентація Канчелі, містична епілогічність Шнітке, джазова імпровізація [13]. А. Нижник вирішує проблему побудови двохчастинного циклу шляхом темпового і образно-емоційного контрасту між частинами [13; 281].

Висновки. Сонатний жанр пройшов тривалий шлях еволюції, історично увібравши в себе процеси і явища, що відбувалися в ту чи іншу епоху. В XX–XXI ст. жанр сонати базується на техніко-стильових концепціях композиторського мислення. В баянній сонаті композитори, в першу чергу, спираються на виразові можливості інструменту, що базується на класичних основах техніки і водночас введенням несподіваних прийомів звуковидобування та образно-композиційних рішень. Це насичує баянну сонату інваріантністю жанрової драматургії та розширює художнє коло образів. Усі вище зазначені аспекти знайшли своє відображення у працях багатьох українських та зарубіжних науковців, які слугують важливою теоретичною базою для вивчення розвитку сонатної форми в сучасну епоху.

Список використаної літератури

1. ***Асафьев Б. В.*** Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев – Львів : Музыка, 1963. – 376 с.
2. ***Бобровский В. П.*** Функциональные основы музыкальной формы / В. П. Бобровский. – М. : Музыка, 1973. – 332 с.
3. ***Бычков В. В.*** Музыка для баяна уральских композиторов (Соната № 1 В. Веккера) / В. В. Бычков, В. Д. Путилов // Вестник Челябинской гос. академии культуры и искусств, 2016. – № 1 (45). – С. 161–172.
4. ***Гончаров А. О.*** Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / А. О. Гончаров ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – 193 с.
5. ***Горюхина Н. А.*** Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина. – Київ : Муз. Україна, 1970. – 314 с.
6. ***Григорьева Г. В.*** Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений» : учеб. пособ. для студентов вузов / Г. В. Григорьева. – М. : ВЛАДОС, 2004. – 176 с.
7. ***Задерацкий В. В.*** Музыкальная форма : учеб. для спец. ф-тов высших муз. учеб. заведений / В. В. Задерацкий. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 15. – 44 с.
8. ***Кузнецов В.*** Концерты и сонаты для баяна: Анализ музыкальной формы / В. Кузнецов. – Київ : Муз. Україна, 1990. – Ч. 1. – 150 с.
9. ***Кюрегян Т. С.*** Композиторы о современной композиции : хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М. : Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2009. – 356 с.
10. ***Липс Ф. Р.*** Век XX – баянистам XXI века / сост. Ф. Р. Липс. – М. : Музыка, 2006. – Вып. 9. – 80 с.
11. ***Мазель Л.*** Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1979. – 752 с.
12. ***Малкуш А. С.*** Претворение национальных особенностей в стиле В. Золотарёва (на примере сочинений для баяна) : автореф. дис. ... канд. искусств. наук : 17.00.02 – «Театральное искусство» / А. С. Малкуш ; Новосибирск. гос. муз. акад. им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2013. – 32 с.
13. ***Мірошниченко О. М.*** Соната для баяна А. Нижника : до проблеми трактування жанру / О. М. Мірошниченко. – Донецьк : ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва, 2013. – С. 279–287.
14. ***Сташевський А.*** Володимир Рунчак «Музика про життя…» Аналітичні есе баянної творчості / А. Сташевський. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2004. – 199 с.
15. ***Черноіваненко А.*** Тематичні функції фактури в баянних творах С. Габайдуліної, Е. Денисова, К. Цепколенко / А. Черноіваненко // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2003. – Вип. 4., кн. 11. – 60 с.
16. ***Шип С.*** Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. / С. Шип. – Київ : Заповіт, 1998. – 367 с.

References

1. ***Asaf'ev B. V.*** Muzykal'naya forma kak protsess / B. V. Asaf'ev – L'viv : Muzyka, 1963. – 376 s.
2. ***Bobrovskyy V. P.*** Funktsyonal'nye osnovy muzykal'noy formy / V. P. Bobrovskyy. – M. : Muzyka. 1973. – 332 s.
3. ***Bychkov. V. V.*** Muzyka dlya bayana ural'skykh kompozytorov (Sonata № 1 V. Vekkera) / V. V. Bychkov. V. D. Putylov // Vestnyk Chelyabynskoy hosudarstvennoy akademyy kul'tury y yskusstv. – 2016. – № 1 (45). – S. 161–172.
4. ***Honcharov A. O.*** Neofol'klorystychni tendentsiyi u bayanniy tvorchosti V. Zubyts'koho : avtoref. dys. … kand. ьystetstvoznavstva : 17.00.03 – «Muzychne mystetstvo» / A. O. Honcharov ; Nats. muz. akad. Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho. – Kyiv, 2006. – 193 s.
5. ***Horyukhyna N. A.*** Evolyutsyya sonatnoy formy / N. A. Horyukhyna – Kyiv : Muz. Ukrayina, 1970. – 314 s.
6. ***Hryhor'eva H. V.*** Muzykal'nye formy KhKh veka. Kurs «Analyz muzykal'nykh proyzvedenyy» : ucheb. posob. dlya studentov vuzov / H. V. Hryhor'eva. – M. : VLADOS. 2004. – 176 s.
7. ***Zaderatskyy V. V.*** Muzykal'naya forma : Uchebnyk dlya spetsyalyzyrovannykh fakul'tetov vysshykh muzykal'nykh uchebnykh zavedenyy / V. V. Zaderatskyy. – M. : Muzyka, 1995. – Vyp. 15. – 44 s.
8. ***Kuznetsov V.*** Kontserty y sonaty dlya bayana: Analyz muzykal'noy formy / V. Kuznetsov. – Kyiv : Muz. Ukrayina, 1990. – Ch. 1. – 150 s.
9. ***Kyurehyan T. S.*** Kompozytory o sovremennoy kompozytsyy : khrestomatyya / sost. T. S. Kyurehyan, V. S. Tsenova. – M. : Nauch.-yzdat. tsentr «Moskovskaya konservatoryya», 2009. – 356 s.
10. ***Lyps F. R.*** Vek XX – bayanystam XXI veka / sost. R. Lyps. – M. : Muzyka, 2006. – Vyp. 9. – 80 s.
11. ***Mazel' L.*** Analyz muzykal'nykh proyzvedenyy / L.A. Mazel', V. Tsukkerman. – M. : Muzyka, 1979. – 752 s.

12. ***Malkush A. S.*** Pretvorenye natsyonal'nykh osobennostey v style V. Zolotarëva (na prymere sochynenyy dlya bayana) : avtoref. dys. ... kand. yskusstvovedenyya nauk : 17.00.02 – «Teatral'noye iskusstvo» / A. S. Malkush ; Novosybyrsk. hos. akad. ym. M. Y. Hlynky. – Novosybyrsk, 2013. – 32 s.

13. ***Miroshnychenko O. M.*** Sonata dlya bayana A. Nyzhnyka: do problemy traktuvannya zhanru / O. M. Miroshnychenko. – Donets'k : DDMA im. S. S. Prokof''yeva, 2013. – S. 279–287.

14. ***Stashevs'kyy A.*** Volodymyr Runchak «Muzyka pro zhyttya…» Analitychni ese bayannoyi tvorchosti / A. Stashevs'kyy. – Luts'k : Volyn. obl. druk., 2004. – 199 s.

15. ***Chernoivanenko A.*** Tematychni funktsiyi faktury v bayannykh tvorakh S. Habaydulinoyi, E. Denysova, K. Tsepkolenko / A. Chernoivanenko // Muzychne mystetstvo i kul'tura : nauk. visn. Odes. derzh. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoyi. – Odesa, 2003. – Vyp. 4., kn. 11. – 60 s.

16. ***Shyp S.*** Muzychna forma vid zvuku do stylyu : navch. posib. / S. Shyp. – Kyiv : Zapovit, 1998. – 367 s.

THE ORIGIN AND THE DEVELOPMENT OF THE ACCORDION SONATA GENRE THROUGH THE PRISM OF HISTORIOGRAPHY

Radko Yurii, Postgraduate,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The main stages of the birth and evolution of the sonata genre are considered in the article. The individual composer's approaches to the formation and interaction of the sonata form on the genre are revealed. The general principles of the thematic structure, functions, peculiarities of the thematic development and its influence on the shaping process are considered. The sonata form is considered from the dialectical principle of the interaction of musical material, thematic opposition as if personified. A holistic view about the formation and development of the accordion sonata genre of the second half of the 20-th and the beginning of the 21-st century was created on the basis of the leading scientists' researches. The article gives an overview of a number of studies where genre-stylistic, texture, rhythmic-formula, timbre and folklore features of accordion sonata are studied.

Key words: sonata for accordion, sonata genre, sonata form.

UDC [78.082.2]

THE ORIGIN AND THE DEVELOPMENT OF THE ACCORDION SONATA GENRE THROUGH THE PRISM OF HISTORIOGRAPHY

Radko Yurii, Postgraduate,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk

The aim of the research is to consider the main stages of the evolution of the sonata genre, to explore the specifics of the individual composer's approach to the formative principles of sonata, to create a holistic view about the formation and development of the accordion sonata genre of the second half of the 20-th and the beginning of the 21-st century on the basis of the leading scientists' researches.

The methodology of the research. In the article the complex of methods of universal, general, scientific and specific character, complementarity of which provided objectivity and scientific reliability of the results of the research is used: a method of objectivity and historicism, a comparative method, a method of analysis.

Results. The preconditions for the formation and development of the accordion sonata genre of the second half of the 20-th and the beginning of the 21-st century are determined.

Novelty. The development and evolution of the accordion sonata are realised on the basis of the leading scientists' researches, where the main concepts of the dramaturgy genre and innovative figuratively-compositional solutions are revealed.

The practical significance. The materials and the results of the research can find application in the lecture courses with the technique, history and the theory of the accordion performance, to become a basis for further scientific researches in the field of improvement of training.

Key words: sonata for accordion, sonata genre, sonata form.

Надійшла до редакції 1.11.2017 р.

УДК 7.038.6(4/.8):008

УКРАЇНСЬКИЙ ПЛАКАТ ЕПОХИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ В ПРАЦЯХ ВІТЧИЗНЯНИХ НАУКОВЦІВ

Залевська Олена Юріївна, аспірантка,
Харківська державна академія дизайну та мистецтв,
м. Харків, rurevnaalenka@i.ua

Аналізуються публікації, в яких особливу увагу приділено науковим дослідженням розвитку нового світового періоду – постмодернізму. Виявляються дослідження, в яких розглядається графічний дизайн загалом

© Залевська О. Ю., 2017

та приділяється увага еволюції, періодизації розвитку, національним особливостям та трансформації образу українського плакату. Акцентовано на дослідженнях візуально-пластичної мови українського плакату та виділено низку наукових розробок з цієї тематики.

Ключові слова: постмодернізм, український плакат, візуально-пластична мова, графічний дизайн, публікація, дослідження.

Актуальність дослідження. Формування нової історико-культурної реальності кінця ХХ – початку ХХІ ст. зумовило пошук нових ціннісних орієнтирів, що визначились у розвитку нового світового періоду – постмодернізму. Сучасний український плакат не можливо розглядати окремо від цього фактора. Питання українського плакату знайшло висвітлення в наукових джерелах, але додаткового розгляду потребує саме сучасний етап становлення плакату як самостійної одиниці графічного дизайну. Комплексне вивчення джерел, що дозволяє дослідити даний аспект проблеми, робить дослідження актуальним.

Огляд останніх публікацій. Історія українського плакату має своїми витоками початок ХХ ст. і веде цикл закономірно пов'язаних подій, ланок, періодів, що ставить завдання розглядати вітчизняний плакат у розрізі історико-культурного буття. Питанням дослідження графічного дизайну загалом та зокрема еволюцією українського плакату присвячені дослідження Бойчука О., Гладун О., Грищенко В., Даниленка В., Кондратьєвої К., Короля М., Лагутенко О., Прищенко С., Сбітнєвої Н., Северіної О., Смирнова С., Соколюк Л., Татіївського П., Триноженко Л., Турчак Л., Черневич О., Яворик Ю. та ін. Додаткового розгляду потребує особливості візуально-пластичної мови українського плакату періоду постмодернізму та факторів, що впливали на формування й розвиток сучасного вітчизняного плакату.

Метою статті є аналіз наукових розвідок у сфері історії графічного дизайну та факторів, що впливали на його розвиток.

Виклад основного матеріалу. Розглядаючи питання розвитку українського плакату епохи постмодернізму, не можна обійти увагою історичні витоки, що сформували основу вітчизняного дизайну взагалі і графічного дизайну зокрема.

Розвиток вітчизняного дизайну в складних політико-економічних умовах, що призвели до прогресування його інтернаціонального напряму «в московській версії» ретельно досліджено В. Даниленком [3]. Автор звертає увагу на тогочасну неможливість широкої реалізації в Україні не лише суто національних рис дизайну, а й європейських графічних надбань через розмаїті ідеологічні утиски різних імперій, до складу яких в різні часи входили територія України. За його словами, звернення до національної традиції відбувалося виключно «шляхом накладання штампів», запозичених в аматорському «селянському мистецтві» [3; 28].

Фундаментом розвитку сучасного вітчизняного дизайну в контексті світової проектно-художньої культури, на думку дослідника, має стати гармонійне поєднання національних українських творчих коренів та цінностей з кращими надбаннями інших культур та інноваційних технологій, що допоможуть у глобальному сьогоденні еволюціонувати самоідентифікаційному вітчизняному професійному дизайнерському мистецтву [3; 29].

Певною мірою доповнює постулати В. Даниленка дослідження П. Татіївського [13], в якому зосереджено увагу на процесі гуманізації та екологізації дизайнерського проектування у контексті системної цілісності моделі образу життя людини в майбутньому. Автор доводить, що дизайн як явище художньої і проектної культури не лише формує гармонійне середовище життєдіяльності людини та культурно-споживацькі смаки, а й виступає як художнє змістовно-емоційне самоідентифікування народу, стверджує життєвість його уподобань, смаків, традицій матеріально-духовної, художньої і проектної культур.

Нову концепцію історії української графіки першої третини ХХ ст. у річищі загальноєвропейського художнього процесу пропонує О. Лагутенко [7]. Саме вона вперше в українському мистецтвознавстві подає історію вітчизняної графіки як самостійний художній феномен. Дослідниця зазначає, що митці, що сповідували ідеї Ар-Нуво, ставилися до графіки як до художньої галузі, що має багаті можливості пластичної мови, активізуючи застосування умовності образних рішень та реалізуючи на практиці жаданий синтез мистецтва й життя.

Вітчизняна графіка першої третини ХХ ст., за словами О. Лагутенко, заклала конструктивні основи, визначила шляхи «якими може рухатися сучасна культура України, зберігаючи національну ідентичність у світовому контексті, набуваючи потужного мистецького вияву» зокрема в аспекті формування національно-культурних факторів впливу і на графічне мистецтво плакату. Таким чином, зазначає дослідниця, вітчизняний плакат постає як принципове інноваційне явище, оскільки увібрав у себе традиції українського мистецтва та національно-культурні звичаї, набув національних маркерів, став синтезом різних жанрів, форм, стилів, мистецьких напрямів.

Незважаючи на те, що дослідження історії плаката другої пол. XX – початку XXI ст. не входило до завдань, поставлених науковцем, О. Лагутенко акцентувала увагу на тому, що для візуально-пластичної мови українського плакату першої третини XX ст. характерними були звернення до засобів постмодернізму: «актуальними стали національні традиції, умовні пластичні засоби формотворення, …елементи та культурні надбання минулих епох, так звані «цитати», «алюзії», «ремінісценції» та будь-які інші інтертекстуальні елементи, властиві постмодернізму» [7; 44]. Ці перші делікатні та невигадливі паростки у подальшому зазнали ідеологічних утисків та пригнічення і не отримали розвитку. За радянських часів мистецтво українського плакату має чітко означені поняття та сформовані образи, актуальності набуває агітаційний плакат, що акцентував увагу на соціальних та моральних сферах життя. Науковець підкреслює також комунікативну роль плакату в таких його проявах як інформування, просвітництво та пропаганда [7; 3]. А факторами впливу на становлення українського плакату стали війни та революції, рухи за відродження нації і періоди економічних занепадів, якими ознаменувалося XX ст.

Сучасний варіант вітчизняного графічного дизайну, що є важливою складовою культури і дизайну України, пропонує Н. Сбітнєва. На її думку, вивчення історії дизайну допоможе виявити стилі та напрями, а порівняння й співставлення стилів і напрямів у дизайнерській творчості різних часів, країн та культур дозволять виявити певні формальні ознаки, завдяки яким створений графічній об'єкт можна класифікувати як дизайнерський, а не образотворчий чи декоративно-прикладний [10]. В іншій своїй роботі Н. Сбітнєва акцентує увагу на особливостях стилів, що розвиваються в залежності від різних соціально-економічних та політичних умов життя суспільства. А стиль вітчизняного «комерційного» графічного мистецтва кінця XIX – початку XXI ст. автор характеризує як «позачасовий, стихійно укладений і навіть космополітичний» [11; 155]. Крім того, запропонована дослідницею хронологічна шкала розвитку вітчизняної плакатної культури кінця XIX – початку XX ст. є важливою з класифікаційної точки зору, оскільки надає інформацію про характерні ознаки стилю кожного окремого періоду.

О. Гладун при дослідженні художньо-образотворчих та комунікативно-інтенціональних рис графічного дизайну акцентує увагу на його дуалістичній природі [1]. За її висновками, художньо-образотворча сторона графічного дизайну впливає на емоційно-почуттєвий діапазон (або поле, зону, шар) глядача, а комунікативно-інтенціональна подає інформацію за допомогою візуальних образів. Зважаючи на функціональну аналітичність системи візуалізації інформації графічного дизайну, основним його завданням є перетворення інформації у візуальні знаки, що мають інтерпретуватися максимально виразно [2]. Відповідно, за словами О. Гладун, візуальна мова графічного дизайну, як засіб презентації інформації, є знаковою системою. Візуально-знакові системи та множина інтертекстуальних повідомлень складають візуальні гіпертексти сучаного інформаційного середовища [2]. Таким чином, знак чи система знаків визначають якість інформації; чим якісніший знак, тим вищий ступінь корисної дії повідомлення.

Дослідниця звертає увагу на проблеми «формування нової інформаційно-візуальної парадигми» графічного дизайну України та визначення національної сутності й еколого-інформаційної складової візуального продукту [1]. Вона, наводячи аргументи на користь визначальної ролі графічного дизайну як візуально-соціального комунікатора, водночас розкриває сутність його візуально-пластичної мови: «формально візуально-пластичну мову графічного дизайну слід розглядати як складну специфічну об'ємну систему взаємозалежності знаковості (образотворчості) та структурності (формотворчості). Змістовно – як певний напрям думок (висловлень), духовних установок, ідей, що інформують і формують» [1; 44].

Візуальна мова, як об'єкт та інструмент сучасної практики графічного дизайну, стала предметом дослідження О. Квітки [6; 162], в якому наголошено, що на сучасному етапі розвитку соціуму візуальна мова «вийшла з професійної ніші задач дизайну» і стала предметом вільного використовування і творчого освоєння широкими масами користувачів. При цьому в сучасному графічному дизайні, «крім альтернативних постмодерністських тенденцій, сутнісними атрибутами якості знака і знакових систем залишаються раціоналізм і функціоналізм, що виражає генеральний напрям ясності комунікації» [6; 162].

О. Квітка вирізняє детальні характеристики терміну «графічний знак» і подає його як динамічний та найважливіший елемент графічної мови дизайну і вважає, що сьогодні відбувається «інтеграція міждисциплінарних зв'язків у визначенні важливих наукових термінів, таких як знак і мова», а рушієм розвитку нових мовних систем в дизайні стають комп'ютерні технології [6; 164]. Автор актуалізує питання логіко-математичного аналізу мови знаків візуальної комунікації, яке пов'язує з появою інформаційних мов у тріаді «людина – машина – середовище» (або у тандемі «людина – машина») [6; 164].

Вагомий внесок у вивчення візуальної мови графічного дизайну зробила А. Макарова, проаналізувавши проблемні аспекти систематизації засобів побудови образу: «численність кількості і невизначеність якості візуальної інформації, суб'єктивність образних уявлень і об'єктивні протиріччя в позиціях зацікавлених сторін». Дослідниця відобразила детальну деревовидну структуру субординаціних та координаційних взаємозв'язків окремих проектних засобів та їх груп, виокремлюючи три основних: «композиційні», «художні» та «технологічні засоби» [8; 18]. А. Макарова чимало уваги приділяє композиції та комунікативній ролі художніх засобів виразності графічного дизайну, порівнюючи їх із візуальним лексиконом, що за своїм характером перетворюється у систему «алгоритмів трансформації смислів». Вона відмічає актуалізацію функціонального напряму графічного дизайну, пов'язану з поширенням культури масового споживання, а отже й зростання інтересу до універсальних форм візуальної мови [8; 11]. Серед засобів візуальної мови дослідниця виокремлює лінію як першоелемент, що в психології сприйняття та практиці графічного дизайну, крім протяжності, має певні характеристики: лінія-напрям (рух, зв'язок), лінія-межа і лінія-об'єкт, лінія-слід, лінія-суб'єкт» [9; 37].

Питання розвитку графічного дизайну (і зокрема українського плакату) у сфері розвитку комп'ютерних технологій аналізує Л. Турчак [15]. Розглядаючи історію української графіки ХХ ст., автор зупиняється на періоді 1990-х р., коли у вітчизняному дизайні посилюється «тенденціями ідейних пріоритетів» [15; 9], а художники-графіки починають освоювати нові техніки та комп'ютерні технології. Дослідник підкреслює, що ознаки нового часу вплинули на розвиток вітчизняного плакатного мистецтва, яке зосереджує «увагу на актуальних проблемах та важливих соціальних завданнях віддзеркалювати соціокультурні процеси». За автором, отримало «нове дихання» не лише традиційне плакатне мистецтво, оновлене як стилістично, так і тематично, а й комерційне (рекламне), що знаходиться «у торгівельних установах, періодичних виданнях, міському транспорті». Саме розповсюдження і поширення інформаційно-комп'ютерних та поліграфічно-друкарських технологій сприяє масовості сучасної рекламної графіки. [15; 10].

О. Храмова-Баранова досліджує історичний контекст розвитку вітчизняного графічного дизайну [16], зосереджуючи увагу на питаннях плакату, як одного з видів графічного мистецтва. Ця робота цікава, насамперед, історичним аспектом еволюціонування плакатної графіки. В іншій роботі автор висвітлює «значення нової типографіки в сучасному проектуванні візуального художнього образу», що відкриває нові горизонти для експериментів у різних галузях дизайну та завдяки сучасним технологіям має широкий спектр розвиткового інструментарію [17; 36–37].

Тему дослідження особливостей формування зображення у графічному дизайні на матеріалі плаката продовжує О. Калашникова [5; 12]. Вона подає розвиток особливостей візуально-пластичної мови графічного дизайну кінця XIX – другої пол. XX ст. Науковець доводить, що завдяки роботам футуристів 1920-х рр., у першій третині XX ст. слово стало сприйматися самодостатнім елементом як з інформативної, так і з образотворчої точок зору, а в періоду 1940–1950-х рр. форма українського плакату набуває реалістичності на тлі внутрішньонаціональних згуртувань, а шрифт постає лише носієм вербальної інформації. Часовий рубікон (1960-ті рр.) наукового дослідження О. Калашникової ставить додаткові завдання з вивчення візуально-пластичної мови плакату наступного періоду.

До екосеміотики в мистецтві плакату звертається О. Северіна [12], що досліджує соціально-історичні та культурні особливості еволюції екологічного плакату від естетичного візуально-комунікативного інформатора до активного учасника екологічних рухів. О. Северіна проводить семантичний аналіз графічного образу, виокремлюючи ідейно-візуальні форми та взаємозв'язки між окремими елементами плакатного образу. Цікавим для нас є наданий дослідницею морфлогічний аналіз особливостей художньої мови плакату, зокрема композиційних елементів типографіки. Водночас, за її словами, сучасний екологічний плакат створюється засобами екосеміотики – інтернаціональною мовою символів і образів, що фактично є зрозумілою не лише для представників дизайнерських шкіл різних країн світу, а й для комунікативного простору. Матеріалом цієї мови у різних дизайнерів є екослова-символи, що мають спільне семантичне значення, упізнаваний та зрозумілий силуетний начерк і разом із тим ефективні у декодуванні візуальної інформації. [12].

Робота Т. Іваненко досліджує шрифти як зорову «метафору» і важливий елемент успішного візуального рекламного повідомлення, що є особливо важливим елементом плакатного мистецтва, ініціюючи образне мислення реципієнта. [4]. Дослідниця доводить єдність наочних комунікативних якостей візуально-пластичної мови, законів і принципів побудови зображення як графіки так і акцидентних шрифтів, що дозволяє вважати акцидентний шрифт особливим видом графічного мистецтва. В акцидентному шрифті поєднуються незвичайний рисунок, образність, експресивна емоційність і своєрідність застосування композиційних прийомів. Гармонія цих формотворних

елементів створює зовнішню оригінальність акцидентного шрифту, а його образні особливості широко використовуються в різних сферах графічного дизайну: системах ідентифікації, малих поліграфічних формах, плакатному мистецтві тощо [4].

Національні особливості та трансформацію форми сучасного графічного дизайну (на прикладі плакату кінця ХХ ст.) досліджує Л. Триноженко, що концентрує увагу на важливості змісту і трактуванні значень прихованих та асоціативних категорій зображення, що несуть цільовий «message» аудиторії [11; 190]. Автор вважає, що візуальна форма повинна бути просякнута «національним духом», який є близьким всім громадянам України незалежно від етносу та географічного місцезнаходження». Складно на погодитись із його думкою про те, що графічний дизайн поступово наближається до «акустичної мови» і потребує синтаксичної виваженості.

Висновки. Підсумовуючи вищенаведене, можна стверджувати, що аналіз наукових розвідок у сфері історії графічного дизайну та факторів, що впливали на його розвиток, є необхідним для прогнозування тенденцій та перспектив подальшого розвитку плакату як самостійної галузі науки і мистецтва. Досліджуючи питання розвитку вітчизняної графіки в контексті еволюції українського плакату можемо відзначити, що переважають дослідження національної культурної традицій. У науковій літературі зустрічаються лише окремі відомості, дотичні до нашої теми, що певною мірою доповнюють відомості більш ранніх публікацій щодо розвитку візуально-пластичної мови плакату періоду постмодернізму. Проте на сьогодні не існує ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження, яке б узагальнило кроки еволюційного поступу та трансформацію прийомів саме візуально-пластичної мови плакату постмодернізму, що не може не відбитися на повноті й об'єктивності осмислення сучасної вітчизняної дизайнерської практики. Відсутність в українському мистецтвознавстві ґрунтовної розвідки з порушених проблем стала одним із головних факторів у визначенні тематичної спрямованості даного дослідження.

Список використаної літератури

1. ***Гладун О. Д.*** До проблеми візуальної мови графічного дизайну України / О. Д. Гладун // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну та мистецтва. – 2009. – № 5. – С. 42–46.
2. ***Гладун О. Д.*** Тенденції української візуально-графічної комунікації: емоційний і змістовний аспект [Електронный ресурс] / О. Д. Гладун. – Режим доступу : http://mari.kiev.ua/PDF_2011 /Suchasni_prolemy_ 6_2010/49-58.pdf.
3. ***Даниленко В. Я.*** Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ століття (національний та глобалізаційний аспекти) : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства / В. Я. Даниленко ; Львів. акад. мистецтв. – Львів, 2006. – 42 с.
4. ***Іваненко Т. О.*** Художньо-образні особливості формоутворення акцидентного шрифту : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства / Т. О. Іваненко / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2006. – 19 с.
5. ***Калашникова О. А.*** Зображальний аспект візуальної мови графічного дизайну (на матеріалі плаката) : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства / О. А. Калашникова ; Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – 20 с.
6. ***Квитка О. Л.*** Графический знак в аспекте информационных технологий / О. Л. Квитка // Вопросы духовной культуры. Культурология. – Київ, 2010. – С. 162–165.
7. ***Лагутенко О. А.*** Українська графіка першої третини ХХ століття: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку : автореф. дис. … д-ра мистецтвознавства / О. А. Лагутенко ; Нац. акад. образотвор. мистецтва і архітектури. – Київ, 2008. – 429 с.
8. ***Макарова А. Л.*** Засоби побудови образу в графічному дизайні: система структурних взаємозв'язків : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства / А. Л Макарова ; Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2014. – 20 с.
9. ***Макарова А. Л.*** Линия как формальный элемент визуального языка (средства визуализации информации и образа в графическом дизайне) [Электронный ресурс] / А. Л. Макарова // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. – 2011. – № 4. – С. 34–37. – Режим доступу : http:// nbuv.ua.
10. ***Сбітнєва Н. Ф.*** Графічний дизайн: до історії становлення / Н. Ф. Сбітнєва // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2008. – С. 96–105.
11. ***Сбітнєва Н. Ф.*** «Комерційний» стиль в графічному дизайні: особливості та перспективи розвитку / Н. Ф. Сбітнєва // Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Харків, 2007. – С. 153–163.
12. ***Северіна О. М.*** Особливості силуетно-графічної мови екологічного плаката [Електронний ресурс] / О. М. Северіна. – Режим доступу : http://bo0k.net/index. php?p= achapter&bid=1718&chapter=1 2009.pdf.
13. ***Татіївський П. М.*** Особливості становлення та перспективи розвитку дизайну в Україні : автореф. дис. … канд. техн. наук / П. М. Татіївський ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. – Київ, 2002. – 190 с.
14. ***Триноженко Л. С.*** Національні мотиви сучасного графічного дизайну в Україні як засіб візуальної ідентифікації / Л. С. Триноженко // Вісн. Нац. ун-ту «Львівська політехніка». – 2010. – № 674: «Архітектура». – С. 188–191.

15. ***Турчак Л. І.*** Еволюція образотворчого мистецтва в незалежній Україні : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства / Л. І. Турчак . – Київ, 2011. – 16 с.

16. ***Храмова-Баранова О. Л.*** Деякі сторінки історії розвитку графічного дизайну в Україні у ХХ ст. та його періодизація / О.Л. Храмова-Баранова // Наук. пр. – Київ, 2005. – Т. 48. – С. 131–134.

17. ***Храмова-Баранова О. Л.*** Нова типографія в сучасному графічному дизайні / О. Л. Храмова-Баранова // Аркадія. – 2015. – № 4 (45). – С. 36–39.

References

1. ***Gladun O. D.*** The problem of the visual language of graphic design of Ukraine / O. D. Gladun // Bulletin of the Kharkov State Academy of Design and Art. – 2009. – №. 5. – P. 42–46.

2. ***Gladun O. D.*** Trends in Ukrainian visual and graphic communication: an emotional and substantive aspect / O. D. Gladun. – Access mode : http: // mari. kiev. ua/ PDF_2011/Suchasni_prolemy_6_2010/49-58.pdf.

3. ***Danilenko V. Ya.*** Design of Ukraine in the World Context of Art and Design Culture of the Twentieth Century (National and Globalization Aspects) : avtoref. dys. … dr. mistetsvognav. / V.Ya. Danilenko // L'viv Academy of Arts. – Lviv, 2006. – 42 p.

4. ***Ivanenko T. O.*** Artistic-figurative features of the formation of the incident font : avtoref. dys. … kand. yutatovoznav. / T. O. Ivanenko // Kharkov State Academy of Design and Art. – Kharkov, 2006. – 19 p.

5. ***Kalashnikova O. A.*** Illustrative aspect of the visual language of graphic design (on the material of the poster) : avtoref. dys. … cand. art critic. / O. A. Kalashnikova // Kharkov State Academy of Design and Art. – Kharkov, 2011. – 20 p.

6. ***Kvitka O. L.*** Graphic sign in the aspect of information technologies / O. L. Kvitka // Question of the spiritual culture – Culturology. – Kyiv, 2010. – P. 162–165.

7. ***Lagutenko O. A.*** Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century: pan-European tendencies and national peculiarities of development : avtoref. dys. … dr. art critic. / O. A. Lagutenko // National acad. exquisite artistic and archit. – Kyiv, 2008. – 429 pp.

8. ***Makarova A. L.*** Means of constructing an image in a graphic design: a system of structural interconnections : avtoref. dys. … kand art criticism / A. L. Makarova ; Kharkov State Academy of Design and Art. – Kharkov, 2014. – 20 p.

9. ***Makarova A. L.*** Line as a formal element of visual language (means of visualization of information and image in graphic design) / A. L. Makarova // Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art studies. Architecture. – 2011. – №. 4. – P. 34–37. – Access mode : http://nbuv.ua.

10. ***Sbitneva N. F.*** Graphic design: to the history of the formation of / N. F. Sbitneva // The Bulletin Kharkiv. state acad. design and art. – Kharkov, 2008. – P. 96–105.

11. ***Sbitneva N. F.*** «Commercial» style in graphic design: features and prospects of development / N. F. Sbitneva // The Bulletin Kharkiv. state acad. design and art. – Kharkov, 2007. – P. 153–163.

12. ***Severina O. M.*** Features of the silhouette-rational language ecological poster / O. M. Severina – Access mode : http: // bo0k.net / index. php?p= achapter &bid =1718&chapter=1 – 2009.pdf.

13. ***Tatievsky P. M.*** Features of formation and prospects of development of design in Ukraine : avtoref. dys. ... kand. tech. nauc / P. M. Tatievsky ; National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M. Rylsky. – Kyiv, 2002. – 190 p.

14. ***Trynozhenko L. S.*** National motifs of modern graphic design in Ukraine as a means of visual identification / L. S. Trynozhenko // Bulletin of the National University «L'viv Polytechnic». – 2010. – № 674: Architecture. – S. 188–191.

15. ***Turchak L. I.*** Evolution of Fine Arts in Independent Ukraine: avtoref. dys. … cand. art studies / L. I. Turchak. – Kyiv, 2011. – 16 s.

16. ***Hramova-Baranova O. L.*** Some pages of the history of graphic design development in Ukraine in the twentieth century. and its periodization / O. L. Hramova-Baranova // Scientific works. – Kyiv, 2005. – Vol. 48. – P. 131–134.

17. ***Hramova-Baranova O. L.*** New typography in modern graphic design / O. L. Hramova-Baranova // Arcadia. – 2015. – № 4 (45). – P. 36–39.

THE UKRAINIAN POSTMODERNISM POSTER IN THE WORKS OF THE NATIONAL SCIENTISTS

Zalevskaya Elena, Postgraduate,
Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

The article is devoted to the analysis of publications, in which special attention is paid to the scientific researches on the development of a new world period – postmodernism. The article highlights and describes the studies that deal with graphic design in general and pay particular attention to the evolution, periodization of the development, national peculiarities and transformation of the image of the Ukrainian poster. At the same time the attention is paid to the research of the visual-plastic language of the Ukrainian poster and a number of scientific developments on this subject are highlighted.

Key words: postmodernism, Ukrainian poster, visual-plastic language, graphic design, publication, research.

UDC 7.038.6(4/.8):008

THE UKRAINIAN POSTMODERNISM POSTER IN THE WORKS OF THE NATIONAL SCIENTISTS

Zalevskaya Elena, Postgraduate,
Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv

Relevance of the research topic. The formation of a new historical and cultural reality in the late XX – early XXI century predetermined the search for new value benchmarks that were determined in the development of a new world period – «postmodernism».

The aim of the study. The aim of the study is to analyze deeply the scientific research in the field of the graphic design history and factors that influenced its development, as well as consideration of the development of the domestic graphics in the context of the evolution of the Ukrainian poster and the development of the visual-plastic language of the postmodern posters.

Browse the latest posts. The history of the Ukrainian poster begins with the beginning of the twentieth century, and leads a cycle of naturally related events, links, periods, which sets us the task of viewing a domestic poster in the context of its historical and cultural existence. The researches of Boychuk O., Gladun O., Grischenko V., Danilenko V., Kondratieva K., King M., Lagutenko O., Prishchenko S., Sbitnoyeva N. Severina O., Smirnova S., Sokolyuk L., Tatievsky P., Trynozhenko L., Turchak L., Chernevich O., Yavoryk Yu. etc. are dedicated to the research of graphic design in general and in particular to the evolution of the Ukrainian poster.

Scientific novelty of the work. Exploring the chosen topic faced with the lack of scientific material connected with the special thorough investigation of the problems raised both in the theoretical and informational aspects in the Ukrainian art, therefore, has become one of the main factors in determining the thematic orientation of this study.

Conclusions. Summarizing the above mentioned, it can be argued that in-depth analysis of the scientific research in the field of graphic design history and factors influencing its development is necessary in order to predict the trends and prospects for the further development of the poster as an independent branch of science and art.

Studying the development of domestic graphics in the context of the evolution of the Ukrainian poster, we can note that the study of national and cultural traditions prevails. In the scientific literature, there is only some information that is tangent to our topic, which to some extent supplements the information of earlier publications on the development of the visual-plastic language of the postmodern posters.

The study of the research on the development of domestic graphic art determined the picture of the gradual formation of the periodization of the Ukrainian poster and the disclosure of certain aspects of this problem at the end of the XX – the beginning of the XXI century. However, today there is no solid art research study that would summarize the steps of evolutionary advancement and the transformation of the methods of the visual-plastic language of postmodern posters, which cannot but affect the completeness and objectivity of contemplation of the modern domestic design practice. The absence of a special thorough investigation of the problems raised in the Ukrainian art criticism in the theoretical as well as in the informational aspects has become one of the main factors in determining the thematic orientation of this research.

Further research. The historiographic survey showed that the publications only partly affect the chosen topic of the scientific work and confirmed the need for the more thorough research in the chosen direction.

Key words: postmodernism, Ukrainian poster, visual-plastic language, graphic design, publication, research.

Надійшла до редакції 10.11.2017 р.

УДК 7.012: 655.3.066.11

ДИЗАЙН ДИТЯЧОЇ КНИГИ УКРАЇНИ: АСПЕКТИ СТРУКТУРИ

Єфімова Марія Петрівна, кандидат мистецтвознавства,
Луцький національний технічний університет, м. Луцьк
Marusia88@ukr. net

Охарактеризовано структурні рівні дитячої книги (змістовий, образотворчий, архітектонічний) у їх переплетенні та різноманітті ознак. Виявлено, що структурні рівні цієї книги взаємодіють між собою, тому вона як дизайн-об'єкт є результатом їх органічного синтезу. Змістовий рівень виступає ідеєю, формує задум та концепцію майбутнього дизайну дитячих книг. Образотворчий рівень утілюється крізь графічно-зображальну інформацію (ілюстрація, шрифт, декоративні елементи). Архітектонічний рівень забезпечує утворення об'ємно-просторової форми дитячого видання, побудованого на змісті літературного твору та графічно-зображальних особливостях образотворчого рівня.

Ключові слова: дитяча книга, структура, зміст, архітектоніка.

Постановка проблеми. Дитяча книга на сучасному етапі розвитку змінює свою роль, перетворюючись із складової частини дитячої літератури у цілісний багатофункціональний дизайн-об'єкт, який є самостійним організмом. Інтенсивний розвиток науки і впровадження технологічних

© Єфімова М. П., 2017

інновацій зумовили видозміни структурних рівнів дитячої книги – змістового, образотворчого, архітектонічного. Синтез цих рівнів у зв'язку з інтенсивним розвитком технологій визначає творчі пошуки видавництв. Проблема відсутності елементарної композиційної й графічної узгодженості структурних рівнів із позицій дизайну, підпорядкованості компонентів єдиному архітектонічному задуму у дитячих виданнях, єдності структурних елементів книги – виходить на перший план у дитячому книговидавництві України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження наукової літератури показали, що науковці по-різному трактують змістовий аспект книги. Т. Збарский наголошує на важливості вербальної інформації як одного з трьох основних типів поряд із візуально-образним, піктографічним [8]. В. Шевченко зазначає, що зміст передають літературною формою; через нього формується сутність видання, а вже потім обирають графіку шрифтів, зображення, співвідношення розмірів частин і цілого, засоби побудови сторінок та розворотів [14].

Образотворчий рівень оформлення дитячої книги, зокрема ілюстрацію, розглядали: В. Кісін [9], Е. Ганкіна [4], О. Шипелик [15], І. Кондратюк [10] та ін. Названі дослідники розглядають проблеми включення ілюстрації у книгу, основні вимоги та комплексні рекомендації з питань ілюстрування, питання якості та ролі ілюстрації в аспекті книжкової графіки. Однак при наявності значних напрацювань немає ґрунтовних досліджень ілюстрації у контексті дизайну дитячої книги.

До питань дослідження архітектоніки книги загалом зверталися: В. Пахов [13], В. Шевченко [14], В. Ляхов [11] та ін. Проте потрібно відзначити, що розгляд цих рівнів здійснюються лише для книжки загалом, не торкаючись дитячої. Таким чином, виникає необхідність ґрунтовної розгорнутої системи структурних рівнів дитячої книги.

Метою статті є визначення структурних рівнів дитячої книги як основного фактора цілісності дитячого книжкового видання.

Виклад основного матеріалу. Дитяча книга як цілісний об'єкт являє собою тісне переплетення змісту (тексту), художніх образів та форми (конструкції, пластики). Виходячи з цього, логічно виділити наступні три структурні рівні: *змістовий, образотворчий* і *архітектонічний.*

Дитяча книжка – носій вербальної інформації, формування якої презентує змістовий рівень. Вербальна (словесна) інформація реалізується через слово. Вона закладена у творі та являє його літературну цінність. Закономірності цього рівня продиктовані характером впливу словесного образу, особливою будовою просторового і часового розвитку дії і структурою викладу. Це один із найбільш очевидних факторів, відчутний в організації книги як словесної форми. Зміст літературного твору, його стиль, визначають образотворче рішення та іноді конструктивні особливості книжкового організму.

Образотворчий рівень (графічно-зображальна інформація) втілює зміст через зображення за допомогою художніх засобів (графічних, живописних, шрифтових, колірних). За допомогою цих засобів створюється образно-стильове рішення і емоційно-естетична виразність книги.

Третій за порядком – архітектонічний рівень, як правило, формується на підставі змістового рівня, враховує образотворчі (художньо-стильові) особливості оформлення книги, та перетворює їх на візуально-інформативну об'ємно-просторову форму.

Логічно знайдений баланс усіх трьох рівнів дитячої книги – змістового, образотворчого та архітектонічного забезпечують цілісність видання. Зміна умов формування кожного з них призводить до зміни організму книги в цілому, що відображається у відповідних елементах друкованого, електронного та альтернативного видань. Структурні рівні дитячої книги взаємозалежні, тісно переплітаються та проявляють свої якості один в одному.

Змістовий аспект книги відіграє важливу роль у формотворенні дитячої книги. Вербальна інформація в значній мірі формує книгу, визначає її проектний характер. Зміст літературного твору, окрім того, що є основним, закодованим у відповідні знаки, джерелом передачі інформації та творчої ідеї автора, визначає також образ і побудову книжкового простору. Зміст передається літературною формою, через неї формується сутність видання [8].

Змістовий рівень включає такі головні складові авторської творчості як: тема, ідея, сюжет, що завжди виступають разом. Тема відображає коло життєвих явищ, пов'язаних із певною проблемою і служить предметом авторського осмислення та оцінки. У дитячій книзі присутні різноманітні напрями літературних тем: культурно-історичні, соціально-побутові, пригодницькі, психологічні, морально-етичні, ліричні тощо [3]. Тема літературного твору нерозривно пов'язана з її ідеєю, що виступає змістовим ядром художнього тексту, його думкою, яка узагальнює смисловий та образно-емоційний зміст твору. Сюжет включає систему подій у літературному творі, через які митець розкриває характери персонажів і весь зміст твору (вступ, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка, постпозиція).

Вербальна інформація у друкованих, електронних, альтернативних форматах видань пов'язана з фізичними способами сприйняття: візуальним (зоровим), аудіальним (звуковим), тактильним, смаковим, нюховим. Сприйняття інформації в усіх видах книг здійснюється переважно за допомогою зору (візуальний вид інформації). В основі використання аудіовидань та музичних видань в обробці інформації на слух лежить реагування переважно на висоту тону або звуку, темпу, ритму, тембру і резонансу (аудіальний вид інформації). Сучасні закордонні розробки, за напрямом так званого *мультисенсорного дизайну*, уже передбачають врахування смакових і ароматичних рецепторів при проектуванні дитячих книг. На відміну від друкованих та електронних, основною в альтернативному виданні є естетична цінність і емоційність, що дозволяють по іншому сприймати інформаційно-предметне середовище і реальність буття.

Образотворчий рівень реалізується через графічно-зображальну інформацію. Основними складовими образотворчого рівня є ілюстрація, шрифт та декоративні елементи (заставки, кінцівки, орнаментика, буквиці), об'єднані спільною ідеєю та змістом.

Образотворчий рівень друкованого формату видання реалізується через засоби художньої виразності (живописні, графічні) і базується на ілюстрації дитячої книги, шрифтових видозмінах, декорі, що відображають дійсність через образне та наочне відтворення візуальних форм. Ілюстрація розкриває літературний текст, що упорядковується змістом та стилем літературного твору [12]. Ілюстративний ряд уособлює цілісну систему книги та утворює єдиний простір видання, сприяє образному розкриттю ідей твору. Важливе значення у вибудовуванні образотворчого рівня дитячої книги має шрифт, що часто співвідноситься з ілюстрацією у стильовому та композиційному плані. Ілюстрації й шрифти, за бажанням дизайнерів, можуть збагачуватися декоративними елементами (заставками, вставками, буквицями), що підтримують загальну концепцію художнього оформлення й шрифтове та ілюстративне навантаження дитячої книги.

Природа електронних видань, зокрема, мультимедійного і інтерактивного, дозволяє значно розширити графічно-зображальну мову друкованого формату за рахунок використання анімації та відео [7]. Перехід від друкованого до цифрового формату видання забезпечується активізацією емоційного та психологічного аспектів сприйняття дитини. Наявність різних каналів передачі інформації (звуковий, слуховий, смаковий, тактильний) доповнюють палітру образотворчих рішень. Крім того, інтерактивні видання характеризуються багаторівневою просторовою організацією віртуального простору.

В альтернативному форматі образотворчий рівень реалізується через матеріалізацію *вербальних, графічно-зображальних та конструктивних елементів* видання. Альтернативне видання, як елемент середовища, матеріалізує графічно-зображальні структурні елементи у предмети навколишнього середовища (книга-диван, книга-лампа, книга-стілець). Через конструктивні елементи, що забезпечують зберігання зовнішніх ознак друкованого видання, проте не несуть інформації, образотворчий рівень формується у книзі як промисловому виробі. Особливістю створення зображального сегмента в альтернативному форматі видання є включення простору та його декорація, що можемо спостерігати в дизайні дитячих закладів торговельно-розважального призначення або житлових приміщень. Образотворчий рівень є суттєвим із точки зору дизайну; він базується на змістовому аспекті, визначаючи подальшу конструкцію та організацію об'ємно-просторової структури дитячого видання.

Об'ємно-просторова структура книги, зазвичай, пов'язана з поняттям архітектоніки, під якою (з грец. architektonike – будівельне мистецтво) розуміється матеріальний та інформаційно-естетичний взаємозв'язок внутрішнього змісту й форми.

Різноманітність поглядів на трактування архітектоніки книги дозволяє виділити три підходи: 1) *образотворчий*; 2) *конструктивний*; 3) *синтезований* (синтез образотворчого та конструктивного). Перший підхід представляє архітектоніку книги з точки зору образотворчої організації її внутрішніх елементів (В. Пахомов, В. Фаворський). Так, В. Пахомов архітектоніку видання розглядає як побудову заголовків, рубрик і вказує на те, що архітектоніка найчастіше відображена у системі розташування внутрішніх елементів видання [13].

В. Фаворський архітектоніку будови літературного твору вбачав у поділі на частини, глави тощо; поєднання рубрикаційних елементів та ілюстрацій, вважав він, утворює архітектонічну будову видання.

Другий підхід базується на тому, що архітектоніку розглядають із точки зору конструкції (В. Ляхов, Л. Гассен). В. Ляхов під архітектонікою видання розуміє конструктивну основу книжкової форми, що організовує образні закономірності побудови цілого [11]. За дослідженнями Л. Гесена, архітектоніка видання втілюється в конструкції, що визначається змістом [6].

В основі третього підходу розгляд архітектоніки з точки зору синтезу змісту, образотворення та конструкції. Б. Валуєнко архітектоніку книги називає архітектурою, що включає в себе загальне художнє рішення, образ, елементи просторового зображення літературного твору (верстка розворотів, ритмічне співвідношення пробільних місць, арсенал функціональних розділових, видільних і художньо-виражальних засобів набору) [2]. Ю. Герчук архітектоніку книги розглядає як цілісний художній твір, в якому образотворча, орнаментальна, конструктивна і просторова структура взаємодіють, підкоряючись єдиному творчому задуму [5]. В. Шевченко зазначає, що архітектоніка поєднує змістовий, структурний і зображальний аспекти видання через систему змістових і конструктивних зв'язків, взаємовідносин текстового й зображального матеріалу [14].

Оглянувши різноаспектні погляди на архітектоніку, доцільним вважаємо наступне трактування. Архітектоніка видання – це художнє конструювання та композиційно-графічне моделювання дитячих книг як процес поєднання художнього відображення загальної просторової організації на основі вербальної інформації, візуального вираження концептуального формотворення і матеріально-технічної основи. Архітектонічність видань залежить від внутрішнього змісту, взаємозв'язку цього змісту й графічно-зображальної форми вираження, інформативності та естетичності конструкції. *Архітектонічний рівень* являє взаємодію матеріалу і конструкції, базується на синтезі образотворчого та змістового рівнів, тобто включає в себе окремі їх елементи, поєднані в єдину об'ємно-просторову форму.

Об'ємно-просторова форма у друкованих форматах видань базується на основі взаємодії форми, конструкції та матеріалу і залежить від виду книг. Матеріальну конструкцію друкованого видання визначають видавничо-поліграфічними потужностями у роботі з матеріалом (папір, картон, тканина, пластик). Конструктивні особливості пов'язані з вагою, товщиною і форматом книги. Кожен різновид друкованого видання (книга-кодекс, карткова книга, ігрові видання) має конкретну об'ємно-просторову матеріальну структуру, що характеризується складністю форми за рахунок виконання з різних матеріалів та специфікою виготовлення окремих складових частин.

Електронний формат видання відображає черговий крок інформаційно-технічної революції і свідчить про перехід від матеріальної конструкції книги до віртуальної. Архітектоніка електронного формату видання визначається суто внутрішньою формою електронної інформації, яка містить текст, ілюстрації, додатковий контент. Спосіб використання електронної інформації може здійснюється на стаціонарних (комп'ютер) або мобільних носіях для зчитування інформації (смартфон, планшет) [1].

Архітектоніка альтернативного формату видання являє собою предметно-просторову форму об'єктів середовища. Через суто естетичне використання образу книги, її основних конструктивних елементів, таке видання можна назвати книгою лише опосередковано. Як правило, в альтернативному форматі видання змістовий рівень стає концептуальною основою книги, поступаючись своїм пріоритетним значенням (на відміну від традиційних книг) функціональним, конструктивним, ергономічним, естетичним характеристикам. Конструкція альтернативного видання втілюється в образі книги, стає своєрідним задумом (ідеєю). Форма книги – це реалізація ідеї в матеріалі. Ідея визначає вибір матеріалу та створюваний візуальний образ предмета, а конструкція – характер речі, її індивідуальність щодо інших речей, наділяє якістю та змістом. Альтернативне видання виходить до зовнішнього середовища, де функціонально взаємодіє не лише з людиною, а й простором, у якому знаходиться.

Структурні рівні дитячої книги (змістовий, образотворчий, архітектонічний) є невід'ємними репрезентантами самої книги як складного художньо-проектного явища. Взаємодія змістового та образотворчого рівнів книги формують об'ємно-просторову організацію видання (архітектонічний рівень). Трансформація друкованого видання в електронний формат під дією технологій забезпечує втрату матеріальної предметної сутності книги. Віртуально відтворена архітектоніка друкованої книги знаходить реалізацію в електронній формі. Альтернативна форма видання окреслює тенденції розвитку книжкової форми у предметно-просторовому середовищі. Гармонійне поєднання змістового, образотворчого, архітектонічного рівнів між собою визначає шляхи розвитку книги як синтезу літературної та художньо-проектної творчості; оновлення способів технології виробництва і проектування. Структурні рівні стають визначальним чинником зміни подальших тенденцій проектування дитячої книги.

Висновки. Отож, структурні рівні дитячої книги є невід'ємними репрезентантами самої книги як складного матеріально-художнього явища, кожен з яких обов'язковий й відповідає за виконання конкретно поставленого завдання у видавничому процесі: змістового, образотворчого та архітектонічного. Ці рівні є різноманітними у своїх індивідуальних проявах та забезпечують цілісність видання. Зміна умов формування кожного з них призводить до зміни організму книги, що відображається в усіх елементах друкованого, електронного та альтернативного видань. Структурні рівні дитячої книги взаємозалежні, тісно переплітаються та втілюються один в одному.

Список використаної літератури

1. ***Антоненко І.*** Електронні ресурси як об'єкт каталогізації : історія питання, термінологія, форматне забезпечення / Антоненко І., Баркова О. // Бібл. вісн. – 2004. – № 2. – С. 11–22.
2. ***Валуєнко Б.*** Архітектура книги / Б. Валуєнко. – Київ : Мистецтво, 1976. – 90 с.
3. ***Вернигора Н. М.*** Література для дітей у ХХ столітті: жанрово-тематичний аспект / Н. М. Вернигора // Наук. зап. Ін-ту журналістики. – Київ, 2004. – Т. 4. – С. 87–94.
4. ***Ганкина Э.*** Детская книга вчера и сегодня (по материалам зарубежной печати) / Э. Ганкина. – М. : Сов. художник, 1988. – 310 с.
5. ***Герчук Ю.*** Художественная структура книги / Ю. Герчук. – Київ : Книга, 1984. – 207 с
6. ***Гессен Л.*** Архитектура книги / Л. Гессен. – М. : Гос. науч.-техн. изд-во, 1980. – 439 с
7. ***Городенко Л. М.*** Інтерактивна книжка [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http: // library.univ. kiev.ua/ukr/host/viking/ db/ftp/univ/ is/is_2010_12.pdf.
8. ***Збарский Т.*** Семиотика книги / Т. Збарский. – М. : Книга, 1978. – 226 с.
9. ***Кисин В.*** Графическое оформление книги / В. Кисин. – М. : Тизлегпром, 1946. – 407 с.
10. ***Кондратюк І. В.*** Особливості ілюстраційного оформлення / І. В. Кондратюк // Наук. зап. Ін-ту журналістики, 2011. – № 45. – С. 65–68.
11. ***Ляхов В.*** О художественном конструировании книги / В. Ляхов. – М. : Книга, 1975. – 91 с.
12. ***Огар Е. І.*** Дитяча книга: проблеми видавничої підготовки / Е. І. Огар: навч. посіб. – Львів : Аз-Арт, 2002. – 158 с.
13. ***Пахомов В.*** Книжное искусство / В. Пахомов. – М., 1962. – 432 с.
14. ***Шевченко В. Е.*** Архітектоніка сучасного українського газетного видання (система організація та закономірності розподілу елементів): автореф. дис.… канд. філол. наук : 10.01.08 / В. Е. Шевченко. – Київ, 2002. – 20 с.
15. ***Шипелик О. М.*** Інноваційні підходи в книжковій ілюстрації [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://nauka.zinet.info/23/shypelyk.php.

References

1. ***Antonenko I.*** ElektronnI resursi yak ob'Ekt katalogIzatsIYi : IstorIya pitannya, termInologIya, formatne zabezpechennya / Antonenko I., Barkova O. // Bibl. vIsn. 2004. – № 2. – S. 11–22.
2. ***Valuenko B.*** ArhItektura knigi / B. Valuenko. – Kyiv : Mystetstvo, 1976. – 90 s.
3. ***Vernigora N. M.*** LIteratura dlya dItey u HH stolIttI: zhanrovo-tematichniy aspekt / N. M. Vernigora // NaukovI zapiski Institutu zhurnalIstiki. – Kyiv, 2004. – T. 4. – S. 87–94.
4. ***Gankina E.*** Detskaya kniga vchera i segodnya (po materialam zarubezhnoy pechati) / E. Gankina. – M. : Sovetskiy hudozhnik, 1988. – 310 s.
5. ***Gerchuk Yu.*** Hudozhestvennaya struktura knigi / Yu. Gerchuk. – Kyiv : Knyga, 1984. – 207 s.
6. ***Gessen L.*** Arhitektura knigi / L. Gessen. – M. : Gos. nauch.-tehn. izd-vo, 1980. – 439 s.
7. ***Gorodenko L. M.*** Interaktivna knizhka [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: http: // library.univ. kiev.ua/ukr/host/viking/ db/ftp/univ/ is/is_2010_12.pdf.
8. ***Zbarskiy T.*** Semiotika knigi / T. Zbarskiy T. – M. : Knyga, 1978. – 226 s.
9. ***Kisin V.*** Graficheskoe oformlenie knigi / V. Kisin. – M. : Tizlegprom, 1946. – 407 s.
10. ***Kondratyuk I. V.*** OsoblivostI IlyustratsIynogo oformlennya // NaukovI zapiski Institutu zhurnalIstiki.
11. ***Lyahov V.*** O hudozhestvennom konstruirovanii knigi / V. Lyahov. – M. : Knyga, 1975. – 91 s.
12. ***Ogar E. I.*** Dityacha kniga: problemi vidavnichoYi pIdgotovki : navch. posIb / Ogar E. I. – Lviv : Az-Art, 2002. – 158 s.
13. ***Pahomov V.*** Knizhnoe iskusstvo / V. Pahomov. – M., 1962. – 432 s.
14. ***Shevchenko V. E.*** ArhItektonIka suchasnogo ukraYinskogo gazetnogo vidannya (sistema organIzatsIya ta zakonomIrnostI rozpodIlu elementIv): avtoref. dis.… kand. fIlol. nauk : 10.01.08 / V. E. Shevchenko. – Kyiv, 2002. – 20 s.
15. ***Shipelik O. M.*** InnovatsIynI pIdhodi v knizhkovIy IlyustratsIYi [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu : http://nauka.zinet.info/23/shypelyk.php.

DESIGN OF THE CHILDREN'S BOOK OF UKRAINE: ASPECTS OF THE STRUCTURE

Yefimova Mariy, candidate of Art criticism,
Lutsk National Technical University, Lutsk

The children's book structural levels (semantic, figurative, architectonic) are described in the scientific paper in their combination and variety of features. It is revealed that the structural levels of the children's book are closely interconnected and interact, therefore the book as a design object is the result of their organic synthesis. The content level acts as an idea, shapes the concept and concept of the future design of children's books. Fine level is implemented through graphic-pictorial information (illustration, font, decorative elements). The architectonic level provides the formation of a volumetric-spatial form of the children's edition, which is based on the content of the literary work and graphic-figurative features of the visual level.

Key words: children's book, structure, content, architectonic.

UDC 7.012: 655.3.066.11

DESIGN OF THE CHILDREN'S BOOK OF UKRAINE: ASPECTS OF THE STRUCTURE

Yefimova Mariy, candidate of art criticism,
Lutsk National Technical University, Lutsk

The aim of the study is to study the structural levels of the children's book as the main factor of the integrity of the children's book edition. Objectives of the work: to characterize the peculiarities of the structural levels of the children's book (content, visual, architectonic); to determine their differential characteristics.

Research methodology. In order to achieve the set goal and to solve the corresponding research tasks, the following methods were used: art studies, generalization and systematization, project forecasting. Thanks to the art-study analysis, the peculiarities and patterns of the development of the visual language of the children's book have been considered. The method of generalization and systematization of data was used to allocate the structural levels of children's books. To determine the main trends in the design of the children's book in the near future, the method of project prediction was applied.

The study involved electronic, printed literary and graphic materials, and samples of various types of children's books were inspected visually.

Results. The structural levels of the children's book are integral representatives of the book itself as a complex material and artistic phenomenon, each of them obligatory and responsible for the implementation of a specific task in the publishing process: content, visual and architectonic.

Structural levels of the children's book (content, architectonics and visual) are diverse in their individual manifestations and ensure the integrity of the publication. Changing the conditions for the formation of each of them leads to a change in the body of the book, which is reflected in all elements of the printed, electronic and alternative editions. Structural levels of the children's book are interdependent, closely intertwined and embodied in each other.

Novelty. The children's book of Ukraine is considered as a product of synthesis of various types of artistic, design and artistic activity, as well as a holistic organism, which is based on close interconnection of structural levels: content, visual, architectonic.

The practical significance. The results work can be used in teaching and methodical work, in the practice of designers of children's books and for solving certain design-artistic or technical problems in the process of creating printed and other publications.

Key words: children's book, structure, content, architectonic.

Надійшла до редакції 5.10.2017 р.

УДК 792.82.071.2.

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ЯК ФОРМА АСОЦІАТИВНОГО ПЕРЕТВОРЕННЯ РЕАЛЬНОЇ, ІРРЕАЛЬНОЇ ТА УЯВНОЇ ДІЙСНОСТІ

Пацунов Валерій Петрович, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
v.patsunov@gmail.com

Досліджується природа художньої образності взагалі та театральної зокрема. Методологічною основою дослідження є застосування загального наукового принципу об'єктивності, історичності, аналітичного, культурологічного та компаративного методів при аналізі фактологічного матеріалу з проблем художнього образу. Автор пропонує власне визначення поняття «Художній образ» та вводить в ужиток термін «Театральна вертикаль» для позначення образного вектору театрального твору. Розширюються існуючі тлумачення художнього образу, що сприятиме формуванню образного мислення нового покоління театральної режисури.

Ключові слова: художній образ, сценічний троп, театральна вертикаль, театральна горизонталь.

Постановка проблеми. Метафоричність, іносказання в мистецтві через їх зашифрованість крили в собі за радянських часів небезпеку інакомислення, через що не вписувались у «прокрустово ложе» соціалістичного реалізму, піддаючись протягом десятиріч нищівному остракізму.

Безпрецедентні в історії світової культури репресії проти діячів театру загальмували процес розвитку образної мови театрального мистецтва принаймні на півтора століття. І досі вітчизняний театр значною мірою живиться побутово-етнографічною естетикою XIX ст., тому конче потребує виведення його на рівень образно-метафоричної лексики XX–XXI ст.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Спеціальної аналітичної літератури про образний феномен сцени у світовій бібліографії мало. Наука з естетики театрального мистецтва протягом останніх десятиліть не пропонує діячам сцени ґрунтовних розробок із проблем театральної образності. Публікації про окремих режисерів-метафористів не заповнюють цієї прогалини, бо присвячені здебільшого творчому

© Пацунов В. П., 2017

шляху конкретного митця, аніж дослідженню метафоричної природи театрального мистецтва. Тому автор статті посилається на досить давні дослідження, опубліковані десятки років тому шанованими в світі авторами (А. Арто, П. Симонов, П. Єршов, А. Гладков та ін.), однак проблема розвитку образної мови театру потребує поглиблення розробок таких питань як природа театральної образності, удосконалення понятійного апарату з проблем художнього образу тощо.

Мета дослідження – висвітлення природи театральної образності, визначення поняття «Художній образ» та виявлення його головних ознак, тлумачення поняття «Театральна вертикаль» й «Художній троп», що сприятиме підвищенню рівня виховання нової генерації митців сцени, виховання у них образного мислення, виведенню українського театру з тенет побутово-етнографічної естетики XIX ст.

Виклад основного матеріалу. Згадаймо сотню вистав різних театрів. Хіба це не одна багатосерійна вистава, в якій спалахами оригінального стилю запам'яталися бодай п'ять серій із ста?

Діагнозом цієї хронічної недуги є імітація життя, що вже понад століття вважається чи не найбільшою доблестю театру, призначеного, з чиєїсь легкої руки, «відтворювати реальну дійсність». Десятки років органічні актори імітують життя в кращому разі органічних виставах. От і клонуються вистави-близнюки, мігруючи з театру в театр, із року в рік, із десятиліття у десятиліття. Найменша спроба зійти до рівня невимогливого глядача призводить до неминучої деградації як театру, так і його творців. На жаль, багато театрів йде саме цим шляхом. В умовах духовної кризи, що оволодіває суспільством, Театру в жодному разі не можна капітулювати. Він має за будь-яку ціну зберегти свою гідність, залишаючись духовним архіпелагом в океані Життя. І ця велична місія належить театру високої естетичної та духовної культури, театру *вертикального* вектора.

Тут і далі термін «*театральна вертикаль»* означатиме *умовне позначення образного вектора перетворення дійсності засобами театрального мистецтва.*

Начебто, образна сутність театру, як ознака його найвищої мистецької цінності, не потребує захисту, однак «без-образіє» залишається естетичною домінантою вітчизняної сцени. Образна лексика театру оперує, передусім, невербальними засобами впливу, позбавляючи вербальні тексти панівної позиції. Науково доведено, що невербальні засоби вп'ятеро інформативніші за вербальні. Саме цим і можна пояснити надзвичайну силу впливу метафоричного театру на глядача. Переконливим свідченням цього є сценічна лексика видатних режисерів поетичного віросповідання – Г. Крега, Є. Вахтангова, В. Мейєрхольда, Леся Курбаса, П. Брука, Є. Гротовського, Е. Някрошюса, Ю. Любимова, Р. Стуруа, Р. Віктюка тощо.

То чи піддається вихованню образне мислення? Безперечно! Адже образне світосприйняття та відображення є вродженою здатністю людини. Досить згадати наскельні малюнки древніх народів і їхні образні ритуали.

Силу впливу метафоричної лексики на глядача важко переоцінити. Адже Метафора є перлиною мистецтва, Вибухом пізнання, проникненням у Суть явища, трансплантацією в Дух людини.

Художник намалював ведмедів у лісі. Дивовижна схожість! Вражаючий ефект присутності! Аж до запахів лісу. Ну, звичайно, це – І. Шишкін. Таке життєподібне мистецтво умовно назвемо *горизонтальним.* Воно відтворює непрепаровані форми життя.

Ми бачимо розіп'ятого Ісуса Христа, що летить над планетою. Фантастично! Так не буває! Яка «неправда»! Але це «неправда» С. Далі, який пропонує *поетичну* правду планетарного впливу християнства на духовний світ людства. Таке мистецтво неправдиве за ознаками життя, однак правдиве за його філософією. Умовно назвемо його *вертикальним.*

Ми чуємо фольклорну музику свого народу. Знайома з дитинства кожна інтонація! Це наші почуття, наші емоції! У свята й будні, у хвилини радості та хвилини суму. Як правдоподібно! Але є й інша, неземна музика. Згадаймо «Lacrimosa» Моцарта («Requie»). Грандіозна хвиля скорботи і надії, суму та любові немов відриває нас від землі. Вона дарує нам глибоке і вичерпне потрясіння.

Вертикальне мистецтво не відтворює звичних форм життя. І ми вдячні йому за це, бо не бажаємо схожості. Ми прагнемо вимислу. І цю унікальну якість у літературі палко відстоював В. Белінський, стверджуючи, що поет «*…начебто заздалегідь домовляється з читачем, щоб той вірив йому на слово та шукав у його витворі не життя, а думки (…) В цьому випадку його нива безмежна, йому відкрито весь дійсний та уявний світ, все розкішне царство вимислу (…) …і небо, і пекло! (…) …в цьому витворі немає істини життя, але є істина почуттів; немає дійсності, (…) але є безодня поезії…»* [2; 56–57].

Однак тернистим виявився шлях метафоричної лексики на сцену. Відкриті К. Станіславським закони органічної поведінки людини у вправних руках його послідовників призвели до такої правдоподібності сценічного життя, якій може позаздрити хіба що саме життя. Заради справедливості

варто зазначити, що натуралізм новітній та натуралізм епохи Станіславського не тотожні. Вони позначили діалектичну спіраль, на кільцях якої навіки викарбувано такі загальновизнані здобутки, як нові методики проникнення в органічну природу людини, невідомі раніше шляхи до підсвідомості людини-актора, фантастичний рівень сценічної правдоподібності. І ця безцінна спадщина, безумовно, є «золотим запасом» театру майбутнього.

Однак, можна передбачити, що на цьому людство не зупиниться. XXI століттю випаде стати століттям екологічних та соціальних потрясінь, і людина, яка переживе їх, забажає від мистецтва вкрай вишуканих відчуттів: якщо вже гіперреалізму, то молекулярного, якщо натуралізму, то патологічного. І це не песимізм, а логіка історичного розвитку. Адже кожний новий виток цивілізації вимагав нових жертв Духу. Приклад поряд – історія XX ст.

Та, на щастя, мудра Земля заради компенсації втрат у тяжкі часи народжує духовну еліту, яка утримує людство на *вертикалі,* гальмуючи процес його розпаду. Отак і борсається людство в режимі вічного балансування на грані життя і смерті. І одним із таких титанів духу, народжених в ім'я компенсації духовних втрат, був, як не дивно, все той же Станіславський, який обрав сенсом свого життя осягнення таїни не просто *людини*, а саме «*людського Духу».* Він одним із перших мастив крила для злету на *вертикаль.* Однак, мудрому Станіславському не вистачило життя, аби здійснити свою мрію. Але старт було дано і злетіли на *вертикаль* його учні – Є. Вахтангов та В. Мейєрхольд. Їхній лет підхопили Таїров, Курбас, Арто… ...

У зв'язку з розвитком метафоричної мови докорінно змінилась роль тексту в театрі. «Текст» сценічної метафори став значно інформативнішим, глибшим та багатшим за текст літературний. А. Арто: «*Театр, де все (...) підпорядковане тексту, це театр дурня, безумця, збоченця, крамаря, антипоета...»* [1; 42].

І зовсім несподівану думку про літературний текст на сцені висловлюють психологи театру П. Симонов та П. Єршов: «*Текст, переходячи в розпорядження театру, бере на себе функції немистецтва в мистецтві»* [5; 523]. Ця підлегла функція позбавляє текст самодостатності.

З огляду на вищезазначене, термін Станіславського «*словесна дія»*, поширений у театральних навчальних закладах, видається мені анахронізмом, що завдає шкоди як вихованню актора, так і розвитку театрального мистецтва. Адже загальновідомо, що словесна дія не існує поза психофізичною дією, тому, вирвана з комплексного процесу творчості, вона лише провокує психо-фізичну бездіяльність. Чи не тому сцена щедро буяє балаканиною на шкоду образному еквіваленту дійсності?

Однак *вертикальний* вектор театрального процесу за жодних умов не виключає реальне життя як предмет сценічного дослідження, а навпаки, неодмінно передбачає земне коріння сценічного образу, як джерело живлення, без якого злет неможливий. Адже *вертикаль* – це, перш за все, злет *вглиб!*

Побут і образ, правда життя і філософія буття за влучним визначенням Ю. Лотмана, – це «*...вороги, які постійно потребують одне одного. Як північний та південний полюси магніту, вони не існують один без одного...»* [4; 28]. Під цей діалектичний закон в однаковій мірі підпадають усі мистецтва, в т. ч. й театральне.

Варто наголосити, що на практиці навряд чи існують у хімічно чистому вигляді *горизонтальна* та *вертикальна* філософії життя, *горизонтальне* та *вертикальне* мистецтво. Ці полярні вектори перебувають у стані постійної диффузії. В усіх випадках вживання цих термінів мається на увазі лише векторна домінанта людини чи твору. Навіть віртуози реалістичної горизонталі А. Ефрос, О. Єфремов, Г. Товстоногов та Л. Додін із кристалів сценічної правдоподібності вирощували яскраві перлини високої театральної поезії.

То що ж являє собою *поетичний* театр? У чому суть сценічної образності?

Передусім, необхідно визнати, що театральна практика багата на плутанину у вживанні професійної термінології. Стало, приміром, нормою відносити до категорії *образу* всю, без винятку, продукцію сценічної творчості. Зіграв актор будь-який характер – начебто створив «образ», збудував художник селянську хату на сцені – начебто втілив «образ» села. Та й режисери доречно й недоречно розкидаються все тими ж «образами», коли у них на сцені суцільне «без-образіє».

XX ст. було настільки бурхливим та щедрим на відкриття у царині мистецтва, що, мабуть, наукова думка не встигала поновлювати швидко старіючі терміни. Та й тотальне захоплення театрознавців оціночним аналізом сценічних творів (що значно легше) не сприяло глибокому зануренню їх у технологію творчості (що значно складніше).

Однак, незважаючи на скромний результат теоретичних здобутків, зі сценічним *образом* нам все одно доведеться розібратись, бо він є наріжним каменем *поетичного* театру.

З усіх нашарувань навколо поняття *художнього образу* взагалі та *сценічного образу* зокрема варто, насамперед, виділити його найпершу ознаку – *асоціативність*. Без *асоціативності* про образ годі й говорити. Згадаймо В. Мейєрхольда: «*Шукайте асоціативних ходів! Працюйте асоціативними ходами!*

До розуміння величезної сили образних асоціацій в театрі я ще лише наблизився. Тут непочатий край можливостей» [3; 230]. Мейєрхольду можна вірити – він життя поклав на вівтар образного театру.

Отже, *асоціативність* – найперша та неодмінна ознака образу. І чим багатша асоціація, тим глибший образ, тим більш хвилюючий акт ототожнення глядача з творцем.

Другою визначальною ознакою художнього образу є його *поліфонічність.* Мається на увазі і багатозначність, і багатовимірність, і інтегральність образу.

І, нарешті, третьою неодмінною ознакою художнього образу є його здатність викликати у свого споживача *емоційно-естетичну насолоду*, дарувати йому радість естетичного прозріння, щастя пробудження в ньому творця.

Безумовно, перелік ознак, рис та властивостей художнього образу можна було б продовжити, але саме за вищезазначеними ознаками він розпізнається безпомилково.

Залишається визначити, яку саме дійсність відтворює (перетворює) мистецтво. Якщо лише *реальну*, то куди ж тоді подітись *сюрреалізму* з його сновидіннями як сферою ірреальності? Або *фантастиці* як сферою уяви? Або *казці*?

Виходячи з цих міркувань, можна зробити висновок, що *художній образ є формою асоціативного перетворення реальної, ірреальної та уявної дійсності шляхом створення естетично впливових художніх об'єктів.*

А чи можливий контакт між сценою та глядацькою залою без образної мови – без метафор, символів, алегорій, гіпербол та інших сценічних тропів? Безумовно, можливий, але в цьому випадку матимемо контакт іншого вектору – *горизонтального.*

Отже, *сценічні тропи – це східці трапу, якими глядач здіймається на височінь пізнання радості творчого лету.*

І висота цього лету забезпечується глибиною *театральної вертикалі.*

Висновки. У статті розкривається природа театральної образності, розширюються існуючі тлумачення поняття «Художній образ» та виявляються його ознаки. Автором впроваджується в ужиток поняття «Театральна вертикаль», визначаються роль і місце літературного тексту в образному театрі. Зазначені теоретичні розробки сприятимуть формуванню образного мислення нового покоління діячів вітчизняного театру, а, отже, дальшому руху сценічного мистецтва України по європейському вектору.

Список використаної літератури

1. ***Арто А.*** Театр и его двойник / А. Арто. – М. : Мартис, 1993. – 192 с.
2. ***Белинский В.*** О русской повести и повестях г. Гоголя / В. Белинский. – М. : Гослитиздат, 1958. – 110 с.
3. ***Гладков А. К.*** Мейерхольд говорит / А. К. Гладков // Новый мир. – 1961. – № 8.
4. ***Лотман Ю.*** Семантика кино и проблемы кино эстетики / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Ээсти Раамат, 1973. – 92 с.
5. ***Симонов П.*** Ершов П. Темперамент. Характер. Личность / П. В. Симонов, П. М. Ершов. – М. : Наука, 1984. – 161 с.

References

1. ***Arto A.*** Teatr y eho dvoinyk / A. Arto. – M. : Martys, 1993. – 192 s.
2. ***Belynskyi V.*** O russkoi povesty y povestiakh h. Hoholia / V. H. Belynskyi. – M. : Hoslytyzdat, 1958. – 110 s.
3. ***Hladkov A. K.*** Meierkhold hovoryt / A. K.Hladkov // Novui myr. – 1961. – № 8.
4. ***Lotman Yu.*** Semantyka kyno y problemы kynoэstetyky. / Yu. M. Lotman. – Tallynn : Eэsty Raamat, 1973. – 92 s.
5. ***Symonov P.*** Ershov P. Temperament. Kharakter. Lychnost / P. V. Symonov, P. M. Ershov. – M.: Nauka, 1984. – 161 s.

ARTISTIC IMAGE AS A FORM OF ASSOCIATIVE TRANSFORMATION OF REALITY, AS IT IS, IRREAL AND IMAGINARY

Patsunov Valeriy, professsor, Kyiv national university of culture and arts

Explore the nature of artistic figurativeness in general and theatrical figurativeness in particular. The methodological basis of the research includes an application of the general scientific principles of objectivity, historicity as well as analytical, cultural and comparative methods in the analysis of factual material concerning the issues of artistic image. The author his personal definition of the term «Artistic Image» and also in introducing the term «Theatrical vertical» to designate the figurative vector of theatrical work. The article expands the existing interpretation of the artistic image and contributes to the formation of figurative thinking of a new generation of theatrical directing.

Key words: artistic image, scenic trails, theatrical vertical, theatrical horizontal.

UDK 792.82.071.2

ARTISTIC IMAGE AS A FORM OF ASSOCIATIVE TRANSFORMATION OF REALITY, AS IT IS, IRREAL AND IMAGINARY

Patsunov Valeriy, professsor, Kyiv national university of culture and arts

The aim of the article is to explore the nature of artistic figurativeness in general and theatrical figurativeness in particular as well as to reveal the nature of theatrical metaphor and the essence of the term «metaphor».

The research methodology. The great number of literature on the history of the theater, the work of the famous directors of the 20-th century, were studied and worked out the practical activities of the best theaters of Europe during the last several decades as a simulation and figurative vector of development, moreover long-term director's experience, of the author of this article, as the founder of the Kyiv Academic Experimental Theater «Golden Gates», the only theater of metaphorical aesthetics in Ukraine was took into consideration.

The results. The process of development of the theater was slowed down for many decades due to homicide in Soviet times of the creators of the figurative theatrical language (V. Meyerhold, L. Kurbas etc.). That is why domestic theatrical art still feeds on traditional domestic and ethnographic aesthetics of the nineteenth century, with typical archaism in directing, scenography and acting art. Performances of figurative language, amount only 15-29 percent of the total number of performances. Yet educational theaters do not pay much attention to the education of imaginative thinking of students. In this connection, there is an urgent need to bring the Ukrainian theater school and Ukrainian theater to the level of figurative aesthetics of the XX-XXI century. The study of the nature of artistic figurativeness in general and the theatrical figurativeness, in particular, proposed by the author of the article, as well as the extension of the existing interpretation of the artistic figurativeness and its features, the deepening of the nature of theatrical metaphor gives an opportunity to comprehend the essence of the figurative language of the theater. The author also revise the traditional role of literature in the theater. The artistic figures of expression (metaphors, symbols, allegories, hyperbole, litotes, etc.) play the main role in the figurative theatre, replacing the literary text to the background. As a result the conversational theater turns into spectacular, figurative and philosophical theater.

Novelty. The article proposes a new definition of the term of «artistic image» and introduces into the use of the following terms such as «theatrical vertical» – to refer to the figurative vector of theatrical art and «theatrical horizontal» – to refer to the copying vector of theatrical art.

The practical significance. The research will contribute to raising the level of education of future directors in theater educational institutions, developing the theory and practice in the figurative language of the theater, removing the Ukrainian theater from the traditional way of domestic and ethnographic path to the figurative and philosophical theatrical art.

Key words: artistic image, stage figure, theatrical vertical, theatrical horizontal.

Надійшла до редакції 10.11.2017 р.

УДК 792.046.1

МІФОЛОГІЧНА ҐЕНЕЗА ФЕНОМЕНУ ТЕАТРАЛЬНОГО ПЕРЕВТІЛЕННЯ

Хлистун Олена Сергіївна, кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський національний університет культури і мистецтв,
м. Київ, with_joy@ukr.net

Наведено огляд публікацій, автори яких аналізують роль фольклору й народних обрядів у процесі образного перевтілення. Розглянуто зародження театру, міфи та легенди щодо процесів його появи, охарактеризовано особливості еволюції його становлення. Наведено ситуації перевтілення у старовинних міфах, легендах і казках. Пояснено зміст міфологічного перевтілення. З'ясовано причини сакрального ставлення до сутності перевтілення. Представлено зразки творів античних поетів, українського фольклору та сакральних народних обрядів із театральними елементами перевтілення. Декодовано засоби міфологічного характеру, що використовуються в образному перевтіленні. Обґрунтовано естетичну функцію драматичної гри в магічних обрядових дійствах як джерело появи театру.

Ключові слова: театр, міф, перевтілення, обряд, рядження, образ, драма, гра.

Постановка проблеми. Поява і становлення театру (театр – давньогрецьк. Θέατρον – місце для видовищ, видовище) як виду мистецтва, в основу якого покладене сценічне перевтілення шляхом створення художнього образу конкретного персонажу грою актора, зумовлені закономірностями культурно-історичного розвитку людства. Зокрема, виникнувши у VII ст. до н.е. на основі культу Діоніса, давньогрецький театр протягом двох століть пройшов шлях від обрядового дійства до грандіозних сценічних дійств загальногромадянського й загальнодержавного значення. Специфіка акторського мистецтва виявляється у сценічному перевтіленні актора. Пізнання його витоків, що зберігаються в міфологічних уявленнях кожного народу, постійно цікавлять його представників, і у будь-які історичні періоди завжди є актуальними, поки є мистецтво і його творець – народ.

© Хлистун О. С., 2017

Останні дослідження та публікації. Дослідження зазначеної проблеми має певні традиції. До міфологічної ґенези театрального перевтілення виявляють інтерес українські історики й культурологи: Ю. Бойко, Н. Громова, А. Дмитренко, О. Курочкін, Р. Пилипчук, П. Смоляк, О. Татарченко й ін. Роль і суспільне значення зимових календарних обрядів та їх вплив на розвиток українського театрального мистецтва розглядає П. Смоляк у статті «Роль зимових календарних обрядів в українському театральному мистецтві», у якій з'ясовує витоки магічних ритуалів, що супроводжують зазначені свята. Н. Громова у статті «Трансформації традиційної різдвяної обрядовості бойків українських Карпат на початку XXI століття» [2] виявляє зміни форм та змісту різдвяних обрядів українців Карпат і пояснює причини цих змін. Відомий український етнолог О. Курочкін у монографії «Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка»: (З історії народних масок)» [5] аналізує процеси театралізації зазначених обрядів із розкриттям феномену рядження та його форм. В якості важливого елементу втілення сценічного образу А. Дмитренко у статті «Костюм у контексті українського театру: історико-культурний аспект» [3; 160–169] звертає увагу на маскування колядників та учасників русалій, які збереглися у сценарії вертепного дійства до початку XX ст. Спираючись на репрезентативні соціокультурно-емпіричні матеріали, Ю. Бойко у статті «Первісні зародки театрального дійства та старовинний театр на Україні» припускає, що вже у перших століттях від р. Х. племена, будучи першоосновою для українського етносу, мали пра-драматичні уявлення, висловлені у народному епосові й відбиті у залишках прадавніх звичаїв, втілені у піснях та ігрищах [1; 34].

Наведені публікації, як правило**,** ретельно описують обрядодії, і лише три останні роботи торкаються різних форм театралізації обрядів й феномену рядження. Розкриття феномену образного перевтілення актора рідко стає предметом вивчення українських науковців. І для успішного розв'язання проблеми слід дослідити її міфологічну природу. Тому *метою статті* є виявлення міфологічної ґенези феномену театрального перевтілення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Зародження театру у відповідності з історією античної міфології асоціюється з постаттю Мельпомени, однією з дев'яти дочок Зевса й Мнемосіни, музи трагедії. Її зображували високою жінкою на котурнах, у вінку з виноградного листя, театральній мантії з трагічною маскою в одній руці й мечем або палицею у другій [7; 139]. Таким цей образ утілювався і у сценічній грі акторів театрів стародавньої Греції. Подібне стосується й сценічної об'єктивації образів інших персоналій античної міфології.

Остання зустріч троянського воїна Гектора з дружиною, оспівана в епосі, вражає своєю людяністю. Вона надихала багатьох митців – від доби Античності до наших днів, зокрема, стала взірцем для грецького драматурга Софокла, який у трагедії «Аякс» змалював драматичне прощання Гектора з дружиною й дитиною. Образ давньогрецької жриці переконано змальований у трагедіях Еврипіда як героїчну жінку-патріотку, здатну на самопожертву заради батьківщини. Грецький драматург Есхіл присвятив Прометеєві, «найблагороднішому святому й мученику у філософському календарі» (К. Маркс) низку своїх трагедій, з яких збереглася лише одна – «Прометей закутий».

Прометей Есхіла втілює розум й могутню силу духу, прагнення до волі й подвигу заради щастя людей. У творові давнього римського поета Вергілія згруповано характерні риси сучасних йому переказів про славетного героя Троянської війни й майбутнього володаря дарданів Енея. Як новий тип римської епопеї, поема «Енеїда» мала своєю метою обґрунтувати божественне походження заснування Риму, прославити нащадка Енея – Августа – відновника єдності римської імперії – й через казкові образи відтворити міфічне минуле сучасної поетові доби [7; 98–99]. Сюжети й образи легенд про Енея неодноразово зустрічаємо у літературі періоду Нового часу, у т.ч. успішно у травестійній поемі І. Котляревського «Енеїда» (1798 р.). Однією з найуспішніших вважається сценічна постановка цього твору колективом столичного Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка з майстерним виконанням ролі головного героя народним артистом України А. Хостікоєвим.

Потужного впливу школи софістів, Сократа й сучасних йому поетів зазнало афінське суспільство у V ст. до н.е. Щедра космічна фантазія, нестримна веселість, невгамовний сміх поступилися іронії, дошкульній усмішці, захопленню живою, психологічно тонкою інтригою Замість легко вгадуваних політичних персонажів на зміну прийшли добре знайомі глядачам побутові типи: підпилі гуляки, гетери, іноземці, кухарі, флейтисти, знахарі тощо. Нові жанрові властивості комедії відчутно змінили й її форму: суттєво послабилася роль хору, хорові партії поступилися простим вокально-танцювальним вставкам. Так зародилася середня аттична, а згодом і нова аттична комедія [4; 116], яка у поєднанні з жанром трагедії стала культурно-історичним попередником сучасного європейського театру.

У різдвяно-новорічній обрядовості, асоційованій з українським народним календарем, спостерігаємо найтиповіші стереотипи народно-драматичної творчості, передовсім колядування, тобто поздоровлення та побажання, здебільшого колективні, що висловлювалися напередодні Нового року у

вигляді величальних пісень молодими колядниками. Останні донині позначені функцією побажання кожній окремій сім'ї, господарю, господині, іншим членам родини, загалом усій громаді здоров'я, щастя та добробуту. Відповідні святкові обходи здійснювалися рядженими, тобто маскованими й символічно переодягненими з метою перевтілення у конкретні сакральні істоти засобами костюмерії, бутафорії, гримування, образного слова, жестикуляції, манери поводження тощо) [6; 452].

Сягаючи корінням доісторичних часів, рядження в Україні має типологічну подібність із народно-святковим порядком проведення свят в інших слов'янських народів, супроводжуючись подібними зооморфними образами, як от: «кози», «кобилки», «ведмедя», «барана», «бугая», «півня» й ін. – тотемістичного світоглядного характеру. Найпопулярнішою формою рядження у святковому побуті східних слов'ян є ходіння з так званою «козою» з хоровим співом й колективним виконанням певних магічних дій. У деяких місцевостях зазначений обряд трансформувався у самостійне, асоційоване з театралізованим народно-православним обрядом «Маланки». З плином культурно-історичного часу міфологічні персонажі втрачали релігійне навантаження й збагачувалися громадсько-побутовими елементами. З кількісним зростанням персонажів-масок спостерігалися зміни у пропорційному відношенні пісенної та драматичної частин цього святково-обрядового дійства. Актуалізувалася пантомімічна традиція у виконанні колядки, збагачувана самодостатнім театральним навантаженням. Процес театралізації обряду відбувався шляхом розвитку сюжету й залучення діалогової форми [5; 80–81].

Органічно увійшла до сценарію народної театралізованої вистави сценічна дія продажу кози, що виступає логічним продовженням архетипового сюжету «смерті-воскресіння», переосмислюваного у контексті побутових зіткнень. Драматизована тема «випасання кози», вірогідно, пише відомий дослідник обрядів О. Курочкін, теж ґрунтується на прадавньому міфологічному базисові. Адже ця метафора може бути пов'язана з індоєвропейським уявленням потойбічного світу у вигляді пасовища, де боги випасають душі мертвих [5; 81]

Психологічний тип архетипової художньої творчості, у відповідності з концепцією К. Юнга, є якісно відмінним і суто візіонерським. Причому переживання, що піддається художній обробці, не має у собі нічого буденного; воно наділене чужою нам сутністю, потаємним єством і виринає немовби з безодні доісторичних століть й світів надлюдського єства, одночасно світлих і темних. Це першопереживання загрожує людській природі цілковитим безсиллям та безпорядністю. Позначене демонічно-гротескними властивостями, воно є альтернативою традиційним людським цінностям й струнким формам. Водночас перед нами постає одкровення, глибини якого людина не може навіть уявити, або ж краса, висловити яку безсильні будь-які слова [8; 129–130].

У доповіді 1922 р. «Про ставлення аналітичної психології до поетико-художньої творчості» К. Юнг, описуючи різноманітні можливості процесу художньої творчості, звертається до феномену першопереживання, примарне єство якого потребує міфологічних образів, й тому жадібно тягнеться до них як до чогось родинного, щоб виразити себе через них. Відтак на поверхні з'являються й психічні продукти, позначені прикметами дикунського стану душі, причому не лише за формою, а й за смисловим змістом, так що нерідко виникає враження, подібне до сприйняття фрагментів стародавніх таємних вчень [8; 139].

Система доісторичної культури, анімістичних з її розмаїттям вірувань та обрядів, сприяла формуванню завершеної світоглядної моделі, театр в якій постає невід'ємною складовою духовного життя людини. Прагнення гармонізації стосунків людини і природи, супроводжуване відповідними почуттєвими пристрастями, відбилися в образно-мистецьких формах, інтерпретувалися в театралізованих святкових обрядодіях. Багато вчених небезпідставно вказують на факт перевдягання людей у шкури звірів у дохристиянських народних обрядових діях, що було попередником театрального костюму й підкреслювало драматичну характерність персонажів.

Завдяки конструюванню перших «костюмів» актуалізувався невід'ємний від театрально-сценічної практики феномен акторського перевтілення. Веснянки, літні купальські обряди, русальні обряди, обжинки, колядки, народне весілля й навіть похорон є ретельно продуманими драматичними виставами: з динамікою дії, визначеністю місця, розмаїттям сюжетів, святковими й побутовими костюмами, масками й іншим реквізитом. Художньо-естетичний потенціал фольклорних традицій, основою яких є міфологічні уявлення у поєднанні з етнокультурною ментальністю нашого народу, став потужною підвалиною розвитку вітчизняного театрального мистецтва [3; 162].

Цікавою для з'ясування становлення й розвитку вітчизняної сценічно-театральної культури є стаття Ю. Бойка-Блохіна «Первісні зародки театрального дійства та старовинний театр на Україні», підготовлена для німецької літературної енциклопедії, в якій аналізується процес «вростання»

християнських традицій у ритуально-фольклорну культуру із створенням нової органічної цілісності від заручин до весілля, супроводжуваний розмаїттям стереотипів родинно-побутової обрядовості. Протягом XI–XIII ст. вона ідейно наснажувалась християнським віровченням й освяченням шлюбу сакральними постатями Святої Трійці. Причому у контексті інтегрованості європейською традицією дослідник апелює до ідеї спорідненості давньослов'янського архаїчного весілля з давньогрецьким й давньоримським відчуттям трагедійності [1; 37].

Цей же дослідник дотримується положення про те, що наприкінці XVI ст. українська шляхта запозичила у католиків єзуїтський шкільний театр із метою захисту інтересів православ'я. Вітчизняна літургійна драма поступилася містерії з елементами інтермедії й жанровим ускладненням: від декламації – через діалог – до розвинутої драми [1; 41]. Щоправда, ще формуванням Київської Русі вчені відзначають зародження досконалих видів видовищно-театрального мистецтва на базі синтезування традицій стародавнього театру: княжого, народно-побутового театру й літургійної драми. Княжий двір поповнюється першими професійними акторами й співаками, танцюристами-скоморохами. Вони розігрували веселі сценки, імпровізували з текстом, використовували нескладні театральні костюми, грим та інший реквізит із метою розважання гостей (фрески Софійського собору зберегли сцену бою воїна із страховиськом, яку репрезентують переодягнені скоморохи – один із маскою звіра, інший – воїна) [3; 163].

Скоморохи (ігреці, глумці, потішники) поєднували у своїй особі таланти музикантів та співаків, театральних акторів, акробатів, дресирувальників, жонглерів тощо. Співи й танці скоморохів звичайно супроводжувались грою на гудкові, гуслях, сопілці та волинці. Своїм умінням смішити й сміятися над визискувачами різних мастей скоморохи завоювали любов і повагу трудового народу. Унаслідок переслідувань і заборон державою й світською владою, а також із причини розвитку професійних театрально-видовищних форм скоморошество, починаючи з XVII ст., поступово втрачало своє значення, хоча його традиції ще довго жили у фольклорі й народній святковій ярмарково-майданній культурі.

Важливою віхою в історії українського театру стали постановки театральних колективів при православних братських школах на зламі XVI–XVII ст. Ще були повчально-релігійні й історичні п'єси та трагікомедії («Володимир» Ф. Прокоповича, 1705 р.). Українські драми ставилися спудеями Києво-Могилянської академії й розучувалися на Пасху та Різдво. Завдяки православним братчикам колегії, школи та семінарії започатковують новий жанр сценічно-театральної діяльності – «шкільну драму». Учні розігрували релігійні п'єси з актуальним змістовим суспільно-політичним й національно-культурним забарвленням. Ліцедії виступали на сцені у стилізованих міфологічно-біблійних та історичних костюмах з відповідними предметами-символами, що належним чином збагачувало образну характеристику персонажів [3; 163].

Українська барокова драма XVII–XVIII ст. характеризується піднесеністю художньої стилістики й рафінованістю форм Одним із невід'ємних компонентів цих сценічних творів були алегоричні міфи на зразок Плачу у вигляді жінки з похиленою головою. У народній поховальній традиції сучасному надгробному слову передували плачі й голосіння, якими близькі померлого висловлювали свою скорботу про нього. Зазначене було й залишається типовим предметним символом – зразком народної побутової традиції [1; 42[.

Глибоко закоріненою в дохристиянську міфологічну сюжетність є театралізовано-сюжетна канва давньослов'янського свята І. Купала. Купайло (або ж Купало) вшановувався як бог родючості, літнього врожаю, лікарських рослин й добробуту. Святковий ритуал містився у запалюванні живого вогню через тертя дерев'яних шматків), плетінні дівчатами вінків й киданні їх у воду, стрибанні через вогонь (ритуал очищення), прикрашанні худоби вінками та дзвіночками, спалюванні опудала Мари (божества смерті), одяганні масок для обману злих духів тощо. Характерною рисою сценічної ритуальності зазначеного свята є виконання хороводних, жартівливих та ліричних пісень з приспівом «Купала на Івана». Вони донині успішно виконуються академічними (Народний хор ім. Г. Верьовки) й самодіяльними фольклорно-етнографічними колективами.

Висновки. Ситуації перевтілення з початку людської історії відбилися у старовинних міфах, легендах та казках. Невміння пояснити природні явища та їх зв'язок із людськими долями породжували фольклорні перекази та вірування у надприродні істоти, перевтілення людини у дерево, квітку або якусь істоту. Подібні легенди та перекази зустрічаються у творах античних поетів, в українському фольклорі й у народній творчості інших народів. Сама суть перевтілення породжена анімістичним уявленням про природу, що втілилося у містичне злиття людської істоти з різними іншими істотами та речами, стираючи межу між органічним світом та світом неорганічної природи. Сакральні обрядові дійства, яким притаманна значна частка театральних елементів перевтілення з

відповідним святковим вбранням, одухотвореним багатоголосним співом й іншими атрибутами душевного піднесення, свідчить про наявність драматичної гри, яка через художні образи відтворює певні магічні переживання кожним учасником дійства, стосунки між людьми. Така естетична функція обрядових дійств і є джерелом появи театру.

Список використаної літератури

1. ***Бойко Ю.*** Первісні зародки театрального дійства та старовинний театр на Україні / Ю. Бойко // Вибране / Ю. Бойко. – Heidelberg : Universitätsverlag, 1990. – Т. 4. – С. 34–51.
2. ***Громова Н.*** Трансформації традиційної різдвяної обрядовості бойків українських Карпат на початку XXI століття [Електронний ресурс] / Н. Громова // Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe. – 2016. – Vol. 2. – S. 175–193. – Режим доступу : www.marszalek.com.pl/between/ DOI: 10.15804/PPUSN.2016.02.11
3. ***Дмитренко А.*** Костюм у контексті українського театру: історико-культурний аспект / А. Дмитренко // Вісн. Львів. нац. акад. мистецтв. – 2013. – Вип. 23. – С. 160–169.
4. ***Куманецкий К.*** История культуры Древней Греции и Рима / К. Куманецкий ; пер. с пол. – М. : Высш. шк., 1990. – 351 с.
5. ***Курочкін О. В.*** Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка» : (з історії народних масок) / О. Курочкін. – Опішне : Укр. народознавство, 1995. – 377 с.
6. ***Пилипчук Р. Я.*** Зародки театру: ігри й обряди, скоморохи, літургійне дійство / Р. Я. Пилипчук // Українська культура XIII – пер. пол. XVII століть / гол. ред. Я. Д. Ісаєвич. – Київ, 2001. – Т. 2. – С. 452–460.
7. ***Словник античної міфології*** / уклад. : І. Козовик, О. Пономарів ; відп. ред. А. Білецький. – 2-ге вид. – Київ : Наук. думка, 1989. – 240 с.
8. ***Юнг К. Г.*** Феномен духа в искусстве и науке / К. Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1992. – 320 с.

References

1. ***Bojko Yu.*** Pervisni zarodky teatral'nogo dijstva ta starovynnyj teatr na Ukraini / Yurij Bojko // Vybrane / Yurij Bojko. – Heidelberg : Universitätsverlag, 1990. – T. 4. – S. 34–51.
2. ***Gromova N.*** Transformacii tradycijnoi rizdvyanoi obryadovosti bojkiv ukrains'kyh Karpat na pochatku XXI stolittya [Elektronnyy resurs] / N. Gromova // Polonistyczno-Ukrainoznawcze Studia Naukowe. – 2016. – Vol. 2. – S. 175–193. – Rezhym dostupu : www.marszalek.com.pl/between/ DOI: 10.15804/PPUSN.2016.02.11
3. ***Dmytrenko A.*** Kostyum u konteksti ukrains'kogo teatru: istoryko-kul'turnyj aspect / A. Dmytrenko // Visnyk L'vivs'koi nacional'noi akademii mystectv. – 2013. – Vyp. 23. – S. 160–169.
4. ***Kumanyeckii K.*** Istoriya kul'tury dryevnyej Gryecii I Rima / K. Kumanyeckii ; pyer. s pol'sk. – M. : Vyssh. shkola, 1990. – 351 s.
5. ***Kurochkin O. V.*** Ukrains'ki novorichni obryady: «Koza» i «Malanka» : (z istorii narodnyh masok) / O. V. Kurochkin. – Opishne: Ukrains'ke narodoznavstvo, 1995. – 377 s.
6. ***Pylypchuk R. Ya.*** Zarodky teatru: igry j obryady, skomorohy, liturgijne dijstvo / R. Ya. Pylypchuk // Ukrains'ka kul'tura XIII – per. pol. XVII stolit' / gol. red. Ya. D. Isayevych. – Kiev, 2001. – T. 2. – S. 452–460.
7. ***Slovnyk antychnoi mifologii*** / uklad. : I. Kozovyk, O. Ponomariv ; vidp. red. A. Bilec'kyj. – 2-ge vyd. – Kiev : Nauk. dumka, 1989. – 240 s.
8. ***Yung K. G.*** Fyenomyen duha v iskusstbye i naukye / K. G. Yung. – M. : Renessans, 1992. – 320 s.

THE MYTHOLOGICAL GENESIS OF THE THEATRE IMPERSONATION PHENOMENON

Khlystun Olena, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

An overview of publications dealing with the role of the folklore and folk ceremonies in the process of image impersonation is presented. The sources of the beginning of the theatre, myths and legends about the processes of its appearance are considered, and the features of the evolution of its formation are characterized. The situations of the impersonation in ancient myths, legends and fairy tales are given. The content of the mythological impersonation is explained. The reasons of the sacred relation to the essence of the impersonation are clarified. The samples of the works of the ancient poets, Ukrainian folklore and sacred folk rituals with theatrical elements of the impersonation are presented. The means of the mythological character used in the image impersonation is decoded. The aesthetic function of the dramatic play in the magic ritual acts as the source of the theatre appearance is grounded.

Key words: theatre, myth, impersonation, ritual, dressing up, image, drama, game.

UDC 792.046.1

THE MYTHOLOGICAL GENESIS OF THE THEATRE IMPERSONATION PHENOMENON

Khlystun Olena, Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this paper is to explore the mythological genesis of the phenomenon of the theatrical impersonation.

Research methodology. The basis of the study defines the principles of the historical, problem-chronological, cultural and art analysis of the content of the mythological impersonation. The method of the phenomenological historicism in the detection of the uniqueness of the every creative act of the impersonation is used.

Results. An overview of publications dealing with the role of the folklore and folk ceremonies in the process of image impersonation is presented. The sources of the beginning of the theater, myths and legends about the processes of its appearance are considered, and the features of the evolution of its formation are characterized. The situations of the impersonation in ancient myths, legends and fairy tales are given. The content of the mythological impersonation is explained. The reasons of the sacred relation to the essence of the impersonation are clarified. The samples of the works of the ancient poets, Ukrainian folklore and sacred folk rituals with theatrical elements of the impersonation are presented. The means of the mythological character used in the image impersonation is decoded. The aesthetic function of the dramatic play in the magic ritual acts as the source of the theatre appearance is grounded.

Novelty. The attempt is made to clarify the mythological genesis of the phenomenon of the theatrical impersonation.

The practical significance. The results of the scientific research can be used for the further study of the history of the development of the Ukrainian art in the preparation of the lectures on the history and theory of the actor's skills and directing, the history of the Ukrainian theatric art.

Key words: theatre, myth, impersonation, ritual, dressing up, image, drama, game.

Надійшла до редакції 17.11.2017 р.

УДК 792.02:82-2

ЕВОЛЮЦІЯ СЦЕНІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ДРАМАТУРГІЧНО-ТЕАТРАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ В.К. ВИННИЧЕНКА

Сорока Марина Василівна, аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
marysya-@ukr.net

Наведено огляд публікацій, у яких досліджено драматургію В. Винниченка в проекції на її сценічну інтерпретацію. Виявлено й уведено до наукового обігу архівні джерела, пов'язані з п'єсами «Дорогу красі» та «Брехня» і виставами за ними. Проаналізовано еволюцію сценічної майстерності В. Винниченка в контексті художнього вираження ідей філософії щастя як сенсу й мети людського існування**.** Доведено, що драматургія письменника та її сценічне втілення засвідчили зростаючу увагу українського театру до проблем основ і сутності життя, оновлення сценічних форм, чим посилювали процес його зближення зі світовим.

Ключові слова: В. Винниченко, сценічна майстерність, «Дорогу красі», «Брехня», драма, конфлікт, театр, вистава.

Постановка проблеми. В історії української культури особливе місце посідає Володимир Винниченко (1880–1951 рр.), творча вдача якого вельми суголосна суттєвим мистецьким тенденціям доби, її експериментальному духові. Дослідження художнього стилю Винниченка-драматурга у зв'язках із національним театром, зокрема еволюції сценічної майстерності письменника, з'ясування значимості п'єс і вистав за ними як художньої традиції дає змогу відтворити цілісну об'єктивну картину розвитку театрального мистецтва в Україні, поглибити розкриття таких естетичних і теоретичних питань, як відношення літератури і сценічного мистецтва до дійсності, розвиток творчих напрямів, традиції і новаторство, специфіка творчості літературної і театральної та ін.

Останні дослідження та публікації. Незважаючи на значну кількість наукових розвідок, посвячених драматургії В. Винниченка в проекції на її сценічну інтерпретацію (Г. Веселовської, В. Гуменюка, Л. Дем'янівської, Н. Корнієнко, Г. Костюка, П. Кравчука, С. Михиди, Л. Мороз, В. Панченка, Г. Семенюка, Л. Танюка й ін.), проблема еволюції сценічної майстерності В. Винниченка в сучасному мистецтвознавстві досі комплексно не досліджена, зокрема недостатньо виявлені й уведенні до наукового обігу маловідомі факти, мемуари, листування, інші архівні джерела, пов'язані з драмами В. Винниченка та виставами за ними, поглядами автора на їхню сценічну майстерність, творчими взаєминами з театральними режисерами, відвідуванням прем'єр, їх обговоренням та ін.

Мета статті – з'ясувати особливості еволюції сценічної майстерності В. Винниченка в контексті художніх пошуків і становлення його драматургічного таланту в п'єсах «Дорогу красі» та «Брехня», творчої історії цих драм, вистав за ними, архівних матеріалів, зокрема листування В. Винниченка з Є. Чикаленком, а також мистецьких віянь кінця XIX – перших десятиліть XX ст.

© Сорока М. В., 2017

Виклад матеріалу дослідження. В український культурно-мистецький процес драматург-модерніст В. Винниченко прийшов як бунтар проти етнографічно-побутової традиції (вона вже сприймалася як архаїчна) на початку ХХ ст., коли відбувалася глобальна перебудова художніх виражально-зображальних систем, із чітким усвідомленням, що український театр потрібно негайно європеїзувати – збагатити філософською глибиною, надати гостроти морально-етичним колізіям, динамізувати дію, поглибити психологізм. Своєю творчістю драматург відгукнувся на необхідність оновлення репертуару українського театру, чим виводив його зі стану обмеженості та провінційності на широкі шляхи оновлення. Як слушно наголосив С. Михида, письменник «усю свою творчу енергію спрямовував на дослідження проблем свого часу, пов'язаних із появою нових віянь в політиці, естетиці, моралі. Його темперамент сприяв надзвичайно активному впровадженню ідей, що видавалися близькими або потребували експериментальної апробації» [4; 29–30]. Митець уважав драму літературним родом, що дає змогу прокласти найкоротший шлях до пропаганди тих ідей, тому зосереджується переважно на написанні драматичних творів; він чітко усвідомлював двоїсту природу драми, призначеної не лише для читання і не так для читання, як сценічного втілення, тому враховував і театрознавчі аспекти.

Спостерігаються два мотиви, котрі спрямовували В. Винниченка на написання по-справжньому сценічного драматичного твору: фройдівське марнославство, яке у психоструктурі автора посідає важливе місце, і бажання вивести українську літературу, а відтак – і театр, на високий європейський рівень. Митець гостро переймався і проблемою постановки своїх драм на сцені, і проблемою «возвеличення українського», про що свідчить його лист до мецената, громадського й культурного діяча Є. Чикаленка від 27 серпня 1908 р.: автор просить знищити ті його твори, котрі не приймають у Росії. «Я не хочу, – наголошує В. Винниченко, – щоб в українській літературі появилось щось моє, чого не схотіли в рос[ійській] літературі. Обидно. Українська література не повинна бути смітником, куди можна скидати все негодяще» [6].

Має рацію В. Гуменюк, коли, окреслюючи жанрову специфіку драматургії В. Винниченка, визначає такі етапи творчого поступу митця: «Еволюція Винниченка-драматурга характеризується в основному жанровими змінами в його творчості, він виступає майстром інтелектуальної драми, інтелектуальної мелодрами, героїко-психологічної драми, сатиричної комедії, трагедії. П'єси Винниченка відзначаються жанровою багатогранністю, однак завдяки превалюванню того чи іншого жанрового аспекту вони набувають особливої структурної цілісності» [3; 3–4].

Перші драми В. Винниченка («Різними шляхами», 1903; «Дисгармонія», 1906; «Щаблі життя», 1907; «Великий молох», 1907; «Memento», 1909) не відповідали бажаному ідеалу й не задовольняли ні автора, ні публіку: вони стали претензійними, але нежиттєвими спробами оновити репертуар українського театру європейською проблематикою. Письменникові не вистачало драматургічної майстерності. Заважала і традиціоналістська критика, що відкидала революційні для української традиції проблеми шлюбу, спадковості, нової моралі; особливо діставалося йому за безапеляційно утверджувану теорію «чесності з собою». Натомість активно проводилася думка, що драматургія вимагає художніх узагальнень, проекції загальнолюдських цінностей, різноаспектного проникнення в сутність буття й водночас драматургічної майстерності, уваги до форми, котра великою мірою породжує сценічність.

Поступ драматурга до сценічної майстерності виразно засвідчують дві наступні п'єси, написані 1910 р., – «Дорогу красі» та «Брехня», перша з яких визначила неперевершений успіх другої. Драма «Дорогу красі» створена в Парижі протягом тижня (14–23 січня). Відсилаючи твір одразу після написання Є. Чикаленкові, у супровідному листі, датованому 24 січня 1910 р., В. Винниченко просить висловитися з приводу тексту, наголошуючи, що особливо був би радий, якби його прочитав М. Садовський під кутом зору постановки на сцені. Водночас виражає і свої думки: «Як бачите самі, я не міг удержатися, щоб не втиснути ідею. Не можу інакше, Євг (ене) Х (арлamповичу). […] Мені гидко писать тільки для того, щоб уподобатися публіці […]. Чи повинен я тільки про заробіток авторський дбать? Чи, може, завдання всякого чесного художника лежить ще й поза власним матеріальним інтересом» [6].

Відповідь Є. Чикаленка була для драматурга невтішною: двадцять осіб, яким він читав твір, «висловлювалися неоднаково», проте «всі одноголосно сказали, що п'єса цікава, але на сцені успіху не матиме», бо в письменника «нема хисту до писання сценічних п'єс», що в нього «тенденція забиває художественність, а через те виходять філософські трактати, а не п'єси для сцени». Поряд із цим Є. Чикаленко зазначає: «Найбільше сподобалась «Дорогу красі» Олесеві, він тієї думки, що п'єса матиме успіх, якщо Ви її зробите більш компактною. Одним словом тільки я з Олесем вважали, що варто над нею попрацювати, щоб приспособити до сцени, решта ж тієї думки, що п'єса з інтересом

прочитається в журналі, але до сцени вона не здатна і що взагалі Вам не слід братися за написання п'єс» [6]. Така реакція театралів не відвернула В. Винниченка від драматургії; він погодився з їхнім присудом. У листі від 5 лютого 1910 р. драматург зауважує: «Я хочу, щоб мої річі ставились і дивились з охотою, *а не так собі.* Раз *вся* (п'єса не сценічна й не захопить глядача, то ніякі правки нічого не поможуть. […] Не хочу. Краще постараюсь написати щось нове, дивлячись на цю, як покажчик того, що так не треба робити» [6]. Критичні зауваження стосовно драматургічної майстерності вагомо вплинули на творчі амбіції митця: з їх урахуванням через дев'ять місяців і була написана «Брехня».

П'єса «Дорогу красі» не була доопрацьована, але й не знищена, як обіцяв автор, вона в рукописі зберігалася в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України в особистому фонді В. Винниченка і через майже століття таки дійшла до читача/глядача. У 2005 р. винниченкознавці С. Михида та М. Ковалик підготували твір до друку й видали в журналі «Вежа» (м. Кіровоград, нині – Кропивницький), а після відповідного резонансу в Україні з'явилися його театральні інтерпретації, серед яких однією з кращих стала вистава 2010 р. у Національному академічному драматичному театрі ім. І. Франка випускниці Київського національного університету культури і мистецтв – режисера К. Чепури (наставник – Б. Ступка).

Основу «Брехні» склали вдала, по-новому наповнена композиційна схема, зароджена саме в попередній п'єсі – «Дорогу красі». Композиційною домінантою в обох творах є наявність сильного центру, навколо якого обертаються нездатні до сильної опозиції учасники конфлікту, – це головна героїня (Інна – у «Дорогу красі», Наталія Павлівна – у «Брехні»), що визначає архітектоніку твору, сприяє сценічній виразності, коли реципієнт неминуче перебуває під впливом харизматичності однієї дійової особи. Ознакою «нової драми» є і наявність повноцінного поліконфлікту (у «Дорогу красі»: Інна – Остап, Інна – Крамаренко, Інна – Михайло й ін.; у «Брехні»: Наталія Павлівна – Андрій Карпович, Наталія Павлівна – Тось, Наталія Павлівна – Іван Стратонович та ін.), мікроконфліктів, психологізованих ремарок та ін. Той факт, що прообразом Остапа в п'єсі «Дорогу красі», за свідченням самого В. Винниченка, став О. Олесь (його талант і непроминальна вартість для української культури), творчість якого пропагує дружина Інна, є вираженням *національної ідеї.* У драмі «Брехня» Наталія Павлівна, типологічне зовнішнє і внутрішнє продовження Інни, підтримує матеріально й морально свого інфантильного та хворого чоловіка – винахідника двигуна.

Має рацію С. Михида, коли до найголовніших досягнень Винниченка- драматурга відносить «синтез зовнішньо подієвого та внутрішньо психологічного (одного або кількох) конфліктів, що, з одного боку, сприяло розкриттю глибин духовного життя персонажів, а з іншого – породжувало високий рівень сценічності творів» [4; 181].

Події у «Брехні» відбуваються в родині інженера-винахідника Андрія Карповича, в одному й тому ж інтер'єрі, проте це на створює монотонності на сцені: внутрішня динаміка вистави стрімка, словесні поєдинки бурхливі, а сповіді-одкровення персонажів настільки відверті, а часом несподівані, що глядачі перебувають у стані зачарованості. На сцені розгортається сімейна драма: у центрі традиційного любовного «трикутника», доповненого «четвертий кутом», перебуває Наталія Павлівна, яку всі члени родини вважають ідеальною людиною. Свекор розчулено говорить про чудову атмосферу в родині сина, яку переважно створює невістка: «… як у рай ми попали». Чоловікова сестра Саня, котра втілює правду і щирість, зізнається Наталії Павлівні: «…Краще вас на світі немає» [2; 176]. Цінує і боїться втратити Наталію Павлівну і чоловік Андрій: він зізнається, що легше пережив би її смерть, ніж зраду. Потаємне життя Наталії Павлівни приносить їй і радість, і страждання, призводить до нерозв'язаного конфлікту, коли за моральні проступки (брехню) доводиться платити щонайвищою ціною. У такий спосіб у виставі окреслюється межова ситуація, до завершення якої героїню тягне якась невідома, демонічна сила.

Трагічну розв'язку «Брехні» і вистав за нею віщують розмови про лавро-вишневі краплі (у прямому розумінні – ліки, а в змові Наталії Павлівни та Івана Стратоновича – отрута). До глибини душі глядача вражає фінальна сцена, коли Андрій Карпович та Іван Стратонович святкують перемогу (їхня робота прийнята фірмою-замовником, і вони мають отримати солідну винагороду), а Наталія Павлівна, немовби захмеливши від келиха шампанського, цілується з усіма присутніми, що сприймається як її прощання зі світом; згодом вона вип'є «лавро-вишневі» краплі. Намагаючись зберегти свою таємницю, вимушену брехню та зраду, перед кроком у небуття, вона піклується про хворого чоловіка, аби йому приклали до голови мокрого рушника.

Л. Мороз слушно відзначає: суть цього твору – «одного з найзагадковіших у світовій драматургії – полягає в тому, що в межах його незмінного тексту героїню можна трактувати в багатьох, відмінних один від одного, аспектах, – утім, як і інших персонажів, – саме тому, що п'єса містить багато отих локальних, конкретних істин». При цьому дослідниця додає: «Утім, це стосується більшості п'єс Винниченка» [5; 104].

«П'єса-портрет» (В. Гуменюк) «Брехня» пройнята стихією символізму. Саме символіка «надає особливої переконливості художньому осягненню суспільних проблем, коло яких означається опозицією понять правди-брехні» [3; 16]. Уведенням символу двигуна як рушійної сили прогресу драматург універсалізує ідею, подає її у форматі *загальнолюдських цінностей,* зрозумілих світовому читацькому і глядацькому загалу. Вистави за цією драмою з успіхом пройшли на кращих європейських сценах відразу ж після її публікації (Літературно-науковий вісник. – 1910. – Кн. 10), забезпечивши авторові заслужене визнання таланту.

Драма «Брехня» стала справжнім шедевром В. Винниченка, привернувши особливу увагу критики і, що особливо важливо, – театрів. «Постановкою «Брехні», – відзначав на початку квітня 1911 р. О. Вечерницький, – уперше розбито могутню фортецю української мелодрами і показано шлях до зближення українського театру зі світовим» [1]. Поставлена на багатьох сценах Росії, п'єса здобуває широку популярність і за межами імперії, зокрема в Німеччині, країнах Кольського півострова – на батьківщині творців нової європейської драми, Італії. «Брехня» була однією з перших п'єс В. Винниченка, що піддавалась осмисленню як власне «нова» драма. М. Вороний ставив драму «Брехня» в один ряд із творами Гауптмана, Ібсена, Метерлінка, Пшибишевського, Чехова. Загальнолюдська проблематика твору (брехня і правда; любов і зрада; брехня і щастя; муки совісті й прагнення радості; буття неординарної особистості в умовах сірої буденщини; байдужість людей до проблем і бажань ближнього; турбота про просту людину й ін.) перебуває поза конкретним часом та суспільним устроєм.

Вистави за драмами В. Винниченка «Брехня», «Чорна Пантера і Білий Медмідь», «Закон», «Базар» та ін. посіли провідне місце в репертуарах «Молодого театру» Леся Курбаса, стаціонарного українського театру М. Садовського та драматичного театру ім. І. Франка, їх інсценізації стали популярними в Росії (Москва) і західноєвропейських країнах – Німеччині (Берлін), Чехії (Прага), Італії (Рим) та ін.

Проблеми сценічної інтерпретації своїх п'єс драматург обговорював із режисерами-постановниками – К. Станіславським, В. Немировичем-Данченком, М. Садовським, Г. Юрою та ін., націлюючи себе й театральних діячів на експеримент і динаміку концептуально-художніх пошуків, суголосну мистецьким тенденціям й оригінальну.

Творчі колективи вистав орієнтувалися й орієнтуються на авторський задум, історико-культурні умови й мистецькі віяння доби, що у співдії з індивідуальними художніми рішеннями свідчить про зростаючу увагу театру до проблем основ і сутності життя, брехні і правди, любові і зради, людської гідності і свободи вибору, оновлення його сценічних форм що є і є актуальним для сучасного глядача.

Висновки. Драматургія В. Винниченка і її сценічне втілення є надзвичайно вагомим і цікавим надбанням української культури, проте недостатньо вивченим. На противагу традиційній драмі, де домінує дія, у п'єсах В. Винниченка і виставах за ними основна увага зосереджується на характерах дійових осіб, композиційною домінантою серед яких є головна героїня – сильна харизматична особистість. Саме наявність сильного центру, навколо якого обертаються нездатні до сильної опозиції учасники конфлікту, і посприяла появі принципово нового типу драми, а відповідно – модерних театральних вистав. П'єса «Дорогу красі», котра стала для В. Винниченка своєрідним індикатором на можливість здобути популярність у сфері драматургії, зумовила появу одного з найдосконаліших явищ у світовій драматургії – п'єси «Брехня».

Подальше простеження еволюції сценічної майстерності драматурга (в обговореннях вистав з різними режисерами, у контексті їхніх художніх пошуків, мистецьких тенденцій доби й ін.), систематизація та аналіз інформації про особливості сценічних інтерпретацій п'єс В. Винниченка в ХХ-ХХІ ст. покликані сприяти поширенню набутого досвіду серед театральних діячів з метою його використання в сучасній культурі і створення цілісної об'єктивної картини розвитку театрального мистецтва в Україні в означений період, що й визначає перспективи наступних досліджень.

Список використаної літератури

1. ***Вечерницький О.*** Трупа М. К. Садовського (сезон 1910–1911 рр.) / О. Вечерницький // Рада. – 1911. – 1 квіт.

2. ***Винниченко В. К.*** Вибрані п'єси / В. К. Винниченко. – Київ : Мистецтво, 1991. – 605 с.

3. ***Гуменюк В. І.*** Драматургія Володимира Винниченка. Проблеми поетики : автореф. дис. … д-ра філол. наук : 10.01.01 – «Українська література» / В. І. Гуменюк. – Київ, 2002. – 36 с.

4. ***Михида С. П.*** Слідами його експериментів. Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка / С. П. Михида. – Кіровоград : Центр.-укр. вид-во, 2002. – 192 с.

5. ***Мороз Л. З.*** «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. З. Мороз. – Київ : Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1994. – 208 с.

6. ***ЦДАВО України.*** – Фонд № 1823. – Оп. 1. – Од. зб. № 35.

References

1. ***Vechernytskyi O.*** Trupa M. K. Sadovskoho (sezon 1910–1911) / O. Vechernytskyi // Rada. – 1911. – 1 kvit.
2. ***Vynnychenko V. K.*** Vybrani piesy / V. K. Vynnychenko. – Kyiv : Mystetstvo, 1991. – 605 s.
3. ***Humeniuk V. I.*** Dramaturhiia Volodymyra Vynnychenka. Problemy poetyky : avtoref. dys. … d-ra filol. nauk : 10.01.01 – «Ukrainska literatura» / V. I. Humeniuk. – Kyiv, 2002. – 36 s.
4. ***Mykhyda S. P.*** Slidamy yoho eksperymentiv : Zmistovi dominanty ta poetyka konfliktu v dramaturhii Volodymyra Vynnychenka / S.P. Mykhyda. – Kirovohrad : Tsentr.-ukr. vyd-vo, 2002. – 192 s.
5. ***Moroz L. Z.*** «Sto rivnotsinnykh pravd». Paradoksy dramaturhii V. Vynnychenka / L. Z. Moroz. – Kyiv : In-t lit. im. T.H. Shevchenka NAN Ukrainy, 1994. – 208 s.
6. ***TsDAVO Ukraine.*** – F № 1823. – Op. 1. – Od. zb. № 35.

THE ACTING SKILLS EVOLUTION IN THE V. VYNNYCHENKO'S DRAMA-THEATRICAL ACTIVITY

Soroka Mariya, Post-Graduate Student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The overview of publications is exposed, where V. Vynnychenko's dramaturgy has been investigated in the projection to its interpretation. The archival sources, connected with the plays «Give the way to the Beauty» and «Lies» and their staging, are identified and included into the scientific usage. The acting skills evolution in the V. Vynnychenko's drama-theatrical activity is analyzed in terms of the artistic expression of ideas of happiness philosophy as the sense and point of a human being. It is proved that the writer's dramaturgy and its stage realizing presented the increasing attention towards the Ukrainian theatre concerning the problems and meaning of life, renovation scene forms, that strengthened the process of its contingence with the world.

Key words: V. Vynnychenko, acting skills, «Give the way to the Beauty», «Lies», drama, conflict, theatre, performance.

UDC792.02:82-2

THE ACTING SKILLS EVOLUTION IN THE V.VYNNYCHENKO'S DRAMA-THEATRICAL ACTIVITY

Soroka Mariya, Post-Graduate Student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this paper is to consider the main features of the acting skills evolution in V.Vynnychenko's drama-theatrical activity in terms of artistic searching and the formation of his dramaturgy talent in the plays «Give the way to the Beauty» and «Lies»; to study the artistic history of the dramas, their performances, archival resources, the correspondence between V. Vynnychenko and Y. Chykalenko; to investigate the artistic trends of the late XIX – beginning of XX centuries.

Research methodology. A source-study method (to find out the dynamics of V. Vynnychenko's acting skills development as a playwright and theatrical figure); a historical-comparative approach and a culturological one (for the analysis with the involvement of different contexts – artistic, literary, philosophical, psychological, etc.) have been used.

Results. It has been proved that the dynamics of V. Vynnychenko's acting skills took place in the context of the artistic expression of the ideas of happiness philosophy as the meaning and purpose of the human existence. The writer's dramaturgy and its staging showed the growing attention of the Ukrainian theater to the problems of the foundations and essence of life, of lies and truth, of love and betrayal, of human dignity and freedom of choice, of updating the stage forms, which strengthened the process of its approching with the world. The paradox and experiment in V. Vynnychenko's drama determine the prospects for further research.

Novelty. The little-known facts and archival sources related to the plays by V.Vynnychenko («Give the way to the Beauty» and «Lies») and their productions by K. Chepura and M. Voloshyn have been revealed and brought into the scientific circle.

The practical significance. The results of the research can be used in modern drama, as well as to create a coherent objective picture of the development of the theatrical art in Ukraine.

Key words: V. Vynnychenko, acting skills, «Give the way to the Beauty», «Lies», drama, conflict, theatre, performance.

Надійшла до редакції 25.11.2017 р.

УДК 793.31(477)

НАРОДНІ ТАНЦІ У ВЕСНЯНІЙ ОБРЯДОВОСТІ ЛЕМКІВ

Тимчула Андрій Васильович, викладач кафедри народної хореографії, аспірант,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
tancor11@ukr.net

Вивчення першооснов лемківського танцювального фольклору та з'ясування його сучасного стану побутування і накреслення шляхів подальшого збереження в культурно-мистецькому просторі України є

© Тимчула А. В., 2017

однією з актуальних проблем сьогодення. Проаналізовано танці весняної обрядовості – хороводи та хороводні танці, що виконуються, в основному, дівчатами. Виявлено, що більшість із них подібні до танців обрядів весняного циклу інших місцевостей України, що доводить етногенетичну та культурну єдність українського народу. Зазначено, що специфічна енергійна манера танцювання, присутність швидких темпів («Мости»), маршового характеру («Качки»), своєрідність текстів пісень, у супроводі яких виконувались весняні хороводи, виокремлюють їх із-поміж інших.

Ключові слова: народні танці, лемки, весняна обрядовість, лемківські танці.

Постановка проблеми. Осмислення різних видів мистецтва народів та локальних етнографічних груп, у т.ч. і хореографічного, сприяє збереженню їхньої самобутності, що набуває особливої актуальності в умовах сьогодення. Народне хореографічне мистецтво є потужним засобом самоідентифікації лемків – етнографічної групи українського народу, розселеної по обох схилах Бескид, у межиріччі Сяну та Попраду, а також на захід від річки Уж. Нині, у межах України, лемки живуть на півдні Великоберезнянського та Перечинському районах Закарпатської обл., а в Польщі, після примусового переселення 1947 р. – переважно в північних та західних воєводствах. Вивчення першооснов лемківського танцювального фольклору та з'ясування його сучасного стану побутування і накреслення шляхів подальшого збереження в культурно-мистецькому просторі України є однією з актуальних проблем сьогодення. Вагому частину обрядовости в аспекті насиченості танцювальними елементами та власне танцями складає весняний цикл.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналіз наукових праць українських етнографів, істориків, мовознавців, письменників, фольклористів, мистецтвознавців, етнологів та філологів (Ф. Колесси, Ю. Тарновича, І. Верхратського, В. Хиляк, І. Бугери, Є. Гайової, О. Фабрики-Процької, Т. Саварина, Я. Полянського і ін.), які вивчали історію, побут, мову, пісенну й музичну культуру лемків, підтверджує той факт, що матеріальні та духовні цінності цієї етнографічної групи сформувалися під впливом певних особливостей географічного положення, природних умов, історичних процесів, а також культур інших етносів, що проживають поряд. Проте всі вищезгадані науковці майже не досліджували проблем, пов'язаних із вивченням саме танцювального фольклору даної групи, його своєрідною специфікою.

Знаним українським етнохореологом Р. Гарасимчуком після ІІ Світової війни в місцях проживання лемків після їх переселення в Україну було зібрано та записано низку танців [2]. На жаль, в умовах відсутності універсальної системи запису хореографічних рухів, попри розроблену авторську словесно-літерну систему фіксації, лексика та стилістика виконання не можуть бути комплексно передані. Наукові публікації останніх років (Я. Бодак [1], К. Оленич [5], Ю. Скобель [6] та ін.) торкаються аспектів обрядовості, музичної та хореографічної культури лемків, але не приділяють спеціальної уваги народним танцям у їхній весняній обрядовості.

Метою статті є систематизація відомостей танців у весняній обрядовості лемків.

Виклад основного матеріалу дослідження. Тісний зв'язок із природою у дохристиянські часи знайшов відбиття у цілорічній обрядовості лемків. Календарні звичаї та обряди сформувалися на ранній стадії розвитку суспільства, коли природні явища регламентували виробничий цикл трудової діяльності людини. Обрядовість календарних звичаїв була прив'язана до змін у природі у відповідності до різних пір року.

Не зважаючи на те, що протягом століть на лемків певний вплив мало польсько-словацьке оточення, усе ж звичаї мешканців Західних Карпат зберегли свою давньоукраїнську форму та зміст. Календарні звичаї та обряди не лише віддзеркалюють цикл сільськогосподарських робіт весни, літа, осені, зими, але і є родинними святами із специфічною обрядовістю та звичаями.

Весняне рівнодення виконувало місію передавача магічно-духовної ініціації від зимового сонцестояння – до літнього, коли розгортався заключний етап землеробської праці, що забезпечувала людину засобами існування. У дохристиянські часи від весняного рівнодення і до літнього сонцестояння справлялися обряди, сенс яких полягав у магічному впливові на перебіг сезонних змін у природі. Головний сакральний поштовх початку землеробського року відбувався на зимове сонцестояння. Колядування з його темами оранки, сівби («гейкання» як символ оранки-рільництва, посипання зерном хатньої долівки селянина як символ сівби) закладало магію наступного обрядового циклу повороту сонця через весну на літо.

Сакральним (солярним) чинником сільськогосподарського року є обрядовість весняного рівнодення. Розпочинають весну заклички – звертання до Весни-матері, яка народжує Весну-дочку, або просто співають пісні про явища природи, кохання, жартівливі. Поступово, через втрату сакрального змісту текстів та забуття ініціального смислу обрядів, весняна обрядовість перетворилася на молодіжні розваги. Заклички, що збереглися в їх прадавній музичній формі виконувалися групками дівчат на невеликих узвишшях, де вже розтанув сніг (спів відбувався без рухів).

Сенс «закличок» полягав у кличному, дзвінкому співові, навіть у крикові – так зверталися до богів і духів. Магія закличок виражалася поєднанням людської енергетики з силами природи. Танкові ж пісні мають чимало місцевих назв, серед яких гаївки та постові (такі, що виконуються на Великодній піст).

Серед танкових веснянок-гаївок найчисленнішими є дві групи, що відтворюють символи зустрічі весни: зооморфні (ключові) символізують повернення птахів із вирію, солярні (кругові) відображують сонячну символіку. Це танки магічно-ритуального призначення. Вони виникли ще в неоліті і належали в той час до ініціальних обрядових дій. Тоді ж постала в танках тематика та обрядові форми, що пов'язані з аграрною магією (імітація в кругових танках зросту й розквіту рослин) [7; 18].

У Великодню неділю, як свідчить І. Красовський та Й. Вархол, після споживання свяченого молодь сходилася за селом або біля церкви, влаштовуючи хороводи з гаївками. Їх побутування більшою мірою зафіксоване на Південній Лемківщині («гикання», «качки», «гоядюндя»), і в меншій – у галицькій її частині [4; 118].

Різновидами веснянок є рогульки. «Рогулька» – локальна назва веснянок-гаївок. Можливо, від звичаю водити ці танки на розі села, вулиці. Відомі на Підляшші, Лемківщині, Волині, Покутті, поширені вздовж берегів Західного Бугу. Виконують навесні від Великодня до Провідної неділі. Але у давніші часи їх співали до літа – допоки зозуля кує. Належать до танкових веснянок строфічної будови. Наспіви лаконічні, типові для ігрових веснянок. Їх структура та хореографія не має суттєвих відмінностей від гаївок [7; 18].

Хороводні танці дівчат в Україні виконувались на весні в часі великодніх свят та були спочатку пов'язані з обрядом. Вони мали завдання викликати і вітати весну та впливати на одержання молоді щастя. Потім хороводи залишились як забави з танцями. Серед лемків вони виконувалися дуже давно на старих кладовищах біля церкви, а потім їх виконували у хатах під час вечорниць.

Одним із яскраво виражених танців з елементами хороводних є «Карічка». За свідченням Р. Гарасимчука, «танцюють його переселенці – лемки з південно-східних околиць Сяніцького району (сс. Радошиці, Лупків, Підгора, Дубенське, Воля Мигова, Чистогорб, Команча, Довжиця). Назва «Карічка» означає коло, яке творять танцюристи – хлопці та дівчата. Частіше цей танець танцюють самі дівчата. На Закарпатті він виконується теж дівчатами, але як веснянка. «Карічку» танцювали в Радошицях до 1914 р. Зараз її танцюють лемки – переселенці, що проживають у Самбірському районі» [2; 148].

Хореографічна будова танцю «Карічка» заснована на одній фігурі, що є замкненим колом, та на одному головному кроці танцю. Зустрічаємо в танці два способи держання танцюристів у колі. У Лупкові виконавці, звернені до центру кола, тримаються за руки. Вони утворюють фігуру «кошичок», що складається з двох замкнених кіл – жіночого і чоловічого. Чоловіки наблизившись до жінок, перекладають руки через їх голови, утворюючи одне коло, в якому танцюристи мають перед собою схрещені руки.

Танець «Карічка», який виконували лемки з Радошиць, має поширену структуру з двох фігур. Тут застосовано інше парне положення рук: танцюристи тримають лівою рукою свого лівого сусіда за його правий бік. У першій фігурі танцюристи виконують крок танцю «Карічка», йдучи вліво по колу. У другій фігурі танцюристи, тримаючись як і у першій фігурі, крутяться вліво колом, виконуючи крок, що називається на Гуцульщині «крутитися». Танцюристи виконують цей крок, йдучи вліво. Потім вони зупиняються, та виконують один сильний притуп лівою ногою об землю – на першу чверть такту, а на другу чверть виводять ногу вправо, щоб в наступному такті почати виконання цього кроку вправо [2; 148–149].

Стосовно поширеного на Закарпатті лемківського танцю «Карічка» О. Голдрич у книзі «Барви Карпат» зазначає: «Назва його походить від словацької назви кола. У побудові танцю основним малюнком є коло, що розпадається на менші й ще менші. Звичайно, якщо коло є замкненою композиційною побудовою, то йому для різних переходів із кола в коло потрібні інші розірвані побудови. Через те в танці «Карічка» зустрічаються і півкола й лінії. Характерними в цьому танці є підтряхання й кружляння в парах, окремо та у загальних композиціях. Рухи танцю наближені до словацьких, але в характері виконання є особливість української окраси» [3; 72].

Кульмінацією Великодніх свят було освячення в церкві (або надворі біля неї) паски у Великодні суботу та неділю (вранці). Кошик із продуктами несла господиня або старша донька; паску (обрядовий хліб), загорнуту в плахту чи вишитий обрус, ніс господар або старший син. Повернувшись додому після ранкового богослужіння в Неділю, тричі обходили зі свяченим хату й усе обійстя та лише після цього заходили у світлицю і починали великодній сніданок. Після обіду ходили в гості до рідні, друзів і знайомих, а також запрошували їх до себе. Молодь збиралася на зарінку або за селом, де дівчата влаштовували хороводні ігри, серед яких найвідомішими були

«Мости», «Гуси, гуси, вовк іде», «А де-с ходив, чорний баране», «Лишка», «Качки» та ін. Прикладом може бути гра «Мости» («Черемости») [1; 199].

Хоровод «Мости» танцювали переселенці-лемки з Маластова Горлицького повіту. Він виконувався у швидкому темпі під мелодію, що складається з шістнадцяти тактів. «Ритмічна будова першої частини мелодії хороводу «Мости» така, як і в мелодіях коломийки. Ту саму ритмічну частину виявляє останній мотив мелодії, що має перед собою два мотиви з характерним ритмом для козачкових танців. Тут, при співанні, слова пісні «позаднє» виконувався два рази крок «тропіток». Мелодія танцю співається в тональності фа-мажор, що зберігається також і в мелодіях хороводу «Мости» з інших не лемківських районів західних областей України», – зазначає Р. Гарасимчук [2; 167].

Хореографічна побудова хороводу «Мости» складається з однієї фігури, в якій танцюристи розташовані у два ряди один за одним. У кожному ряді дівчата в парах стоять одна навпроти іншої і тримаються обома руками за хустинки. Другий ряд дівчат із пар стоїть на певній відстані від першого ряду, але утворюють таку саму побудову, як і перший ряд.

У першій частині хороводу танцюристи другої групи, стоячи на місцях, співають пісню: «Ци пустите, не пустите, Боз ти через мости?» Танцюристи першого ряду відповідають: «Не пустиме, не пустиме, Поламали би-сте» [2; 168].

Потім дівчата з другого ряду ідуть попід піднесеними вгору руками дівчат з першого ряду та в означеному місці пісні під слова «позадня», «позадня», танцюють два рази «тропіток». Останню пару танцюристів, під час виходу попід міст, затримують, опустивши перед ними руки.

У другому куплеті пісні перший ряд дівчат виконує роль танцюристів другого ряду, а другий – першого.

У хороводі «Мости», який танцюють лемки, хореографічна будова точно відповідає музичній. Тут застосовуються кроки, характерні для народних лемківських танців. У мелодії повторюються по черзі ті самі мотиви, у хороводній пісні вживається старовинне слово «чадо» на означення дитини. За свіжченням Р. Гарасимчука, «ці дані вказують, що збережені в Маластові залишки хороводу «Мости» являють дуже старовинну будову хороводу, що була загально поширена на Лемківщині і загубилась подібно, як і хороводи на Гуцульщині, в гірських умовах життя» [2; 168].

Польові дослідження Р. Гарасимчука середини ХХ ст. доводять, що хоровод «Качки» належить до залишків старовинних хороводних танців на Лемківщині, про які збереглися на той час лише згадки літніх людей. Лемки з південних схилів Карпат танцювали цей хоровод у сс. Новицьке і Радваль. Музичний супровід хороводу є досить нетиповим, оскільки грається у маршовому досить швидкому темпі. Хореографічна будова хороводу – одне замкнене коло дівчат, які тримають одна одну за зігнуті у ліктях руки [2; 169].

Аналогічним до «Кривого танцю», що виконують на Поділлі, Волині, Покутті, у лемків існує «Мотаний танец». За свідченням Р. Гарасимчука, лемки його називають «танец без конца» [2; 169]. Особливістю музичної основи «Кривого танцю» є виконання спочатку у тридольному (3/8, 3/4, а згодом у парному (2/4, 4/4) ритмі. Дівчата тримаються за долоні у замкненій фігурі, та ходять по траєкторії, яка нагадує підкову.

Р. Гарасимчук розподілив усі танці лемків за своїми характерними особливостями та упорядкував їх за наступними групами: «Коломийкові», «Козачкові» та «Танці іншої структури». За цією класифікацією хороводи, що виконуються переважно навесні, увійшли до останньої групи.

Висновки. Отже, танці весняної обрядовості лемків – це хороводи та хороводні танці, що виконуються, в основному, дівчатами. Вони є нечисленними, переважно подібні до танців обрядів весняного циклу інших місцевостей України, що доводить етногенетичну та культурну єдність українського народу. Однак специфічна енергійна манера танцювання, присутність швидких темпів («Мости»), маршового характеру («Качки»), своєрідність текстів пісень, у супроводі яких виконувались весняні хороводи виокремлюють їх з-поміж інших. Поступово, зі зникненням обрядового контексту, втратою глибинного сенсу закликання та вітання весни, хороводи перейшли у розряд побутових танців, що виконують розважальну функцію. На їхній основі виникли деякі побутові танці, що зберегли первинне лексично-образне ядро: рух по колу, тримаючись за руки, прості кроки та ін. («Карічка»).

Представлене дослідження не претендує на вичерпність, є лише одним із кроків на шляху відтворення комплексної панорами народної танцювальної культури лемків.

Список використаної літератури

1. ***Бодак Я.*** Роль весілля у збереженні лемківської народної культури / Я. Бодак // Актуальні напрями дослідження Лемківщини : історія, постаті, говір. – Львів, 2008. – С. 198–208.

2. ***Гарасимчук Р.*** Народні танці українців Карпат. Бойківські і лемківські танці. Кн. 2 / Р. Гарасимчук. – Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2008. – 319 с.

3. ***Голдрич О.*** Барви Карпат : репертуарний зб. / О. Голдрич. – Львів, 1999. – 130 с.

4. ***Красовський І.*** Календарна обрядовість / І. Красовський, Й. Вархол // Лемківщина : історико-етнографічне дослідження : у 2 т. – Львів, 2002. – Т. 2 : Духовна культура. – С. 117–118.

5. ***Оленич К.*** Коломийкові танці в традиції Закарпатської Верховини / К. Оленич // Вісн. Львів. ун-ту. Серія «Мистецтвознавство». – 2013. – Вип. 13. – С. 131–140.

6. ***Скобель Ю. М.*** Лемківський народний танець у контексті хореографічної культури України / Ю. М. Скобель // Педагогічні науки : зб. наук. пр. – Херсон : Вид-во ХДУ, 2011. – Вип. 58, ч. 2. – С. 87–91.

7. ***Український обрядовий фольклор західних земель : музична антологія*** (Бесарабія. Бойківщина. Буковина. Волинь. Галичина. Гуцульщина. Закарпаття. Лемківщина. Підляшшя. Поділля. Полісся. Покуття. Холмщина) / відп. ред. Г. А. Скрипник ; упоряд. та вступ. ст. А. І. Іваницького. – Вінниця : Нова Книга, 2012. – 624 с.

References

1. ***Bodak Ya.*** Rol` vesillya u zberezhenni lemkivs`koyi narodnoyi kul`tury` / Yaroslav Bodak // Aktual`ni napryamy` doslidzhennya Lemkivshhy`ny` : istoriya, postati, govir. – L`viv, 2008. – S. 198–208.

2. ***Garasy`mchuk R.*** Narodni tanci Ukrayinciv Karpat. Bojkivs`ki i lemkivs`ki tanci. Kn. 2. / Roman Garasy`mchuk. – L`viv : Insty`tut narodoznavstva NAN Ukrayiny`, 2008. – 319 s.

3. ***Goldry`ch O.*** Barvy` Karpat : repertuarny`j zbirny`k / O. Goldry`ch. – L`viv, 1999. – 130 s.

4. ***Krasovs`ky`j I.*** Kalendarna obryadovist` / I. Krasovs`ky`j, J. Varxol // Lemkivshhy`na : istory`ko-etnografichne doslidzhennya : u 2 t. – L`viv, 2002. – T. 2 : Duxovna kul`tura. – S. 117–118.

5. ***Oleny`ch K.*** Kolomy`jkovi tanci v trady`ciyi Zakarpats`koyi Verxovy`ny` / Katery`na Oleny`ch // Visny`k L`vivs`kogo universy`tetu. Seriya my`stecztvoznavstvo. – 2013. – Vy`p. 13. – S. 131–140.

6. ***Skobel` Yu.M.*** Lemkivs`ky`j narodny`j tanecz` u konteksti xoreografichnoyi kul`tury` Ukrayiny` / Yu.M. Skobel` // Pedagogichni nauky` : zbirny`k naukovy`x pracz`. – Xerson : Vy`davny`cztvo XDU, 2011. – Vy`pusk 58. Chasty`na 2. – S. 87–91.

7. ***Ukrayins`ky`j obryadovy`j fol`klor zaxidny`x zemel` : muzy`chna antologiya*** (Besarabiya. Bojkivshhy`na. Bukovy`na. Voly`n`. Galy`chy`na. Guczul`shhy`na. Zakarpattya. Lemkivshhy`na. Pidlyashshya. Podillya. Polissya. Pokuttya. Xolmshhy`na) / vidp. red. G. A. Skry`pny`k ; uporyad. ta vstup, st. AI. Ivany`cz`kogo. Vinny`cya : Nova Kny`ga, 2012. – 624 s.

FOLK DANCES IN THE LEMKO SPRING RITUALS

Ty`mchula Andrij, Lecturer of the Folk Choreography Department, Graduate Student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

It is noted that the study of the fundamentals of the Lemko dance folklore and the elucidation of its present state of existence and the outline of the ways of its further preservation in the cultural and artistic space of Ukraine is one of the urgent problems. The dances of the spring ritual (roundelay and round dances performed mostly by girls) are analyzed. It is revealed that most of them are similar to the rituals of the spring cycle of other localities of Ukraine, which once again proves the ethnogenetic and cultural unity of the Ukrainian people. It is noted that the specific vigorous manner of performing dances, the presence of fast tempos («Bridges»), march character («Ducks»), the originality of the lyrics, accompanied by spring dances, distinguish them among others.

Key words: folk dances, Lemko, spring rituals, Lemko dances.

UDC 793.31(477)

FOLK DANCES IN THE LEMKO SPRING RITUALS

Ty`mchula Andrij, Lecturer of the Folk Choreography Department, Graduate Student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this paper is to systematize the information of dances in the lemko spring rendezvous, which is an integral part of the general problem of studying the fundamentals of the Lemko dance folklore and ascertaining its current state of being.

Research methodology. On the basis of the analysis of folklore and ethnographic studies and systematization of information about Lemko dances in the spring ceremonies, it is possible to reach reliable conclusions.

Results. The dances of the Lemko spring rituals are roundelays and round dances performed mainly by girls. They are few, mostly similar to the dances of the rituals of the spring cycle of other Ukrainian regions, which once again proves the ethno genetic and cultural unity of the Ukrainian people. However, the specific energetic manner of dancing, the presence of fast tempos («Bridges»), march character («Ducks»), the originality of the lyrics, accompanied by spring dances split them among others. Gradually, with the disappearance of the ritual context, the loss of the deep meaning of the vocation and the greetings of the spring, the round dances passed into the category of household dances, performing an entertaining function. On their basis, there were some household dances that preserved the primary lexical-shaped core: circle movement, holding hands, simple steps, etc. («Karychka»).

The presented research does not pretend to be exhaustive; it is only one of the steps towards the reproduction of a comprehensive panorama of the Lemko folk dance culture.

Novelty. In the article on the basis of the analysis and systematization of the Lemko dances in the spring cycle of ritual, their lexical-stylistic features are studied.

The practical significance. The materials and results of the article can be used for further studies of the Lemko dances, problems of choreographic art in general, and also in the practical activities of practice choreographers.

Key words: folk dances, Lemko, spring rituals, Lemko dances.

Надійшла до редакції 2.11.2017 р.

УДК 792.82(477)

БАЛЕТИ Є. СТАНКОВИЧА ЗА ТВОРАМИ М. ГОГОЛЯ НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

Гресь Олександра Ігорівна,
викладач кафедри класичної хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
aleksasha_vasilchenko@mail.ru

Балети Є. Станковича за творами М. Гоголя у постановці вітчизняних балетмейстерів («Майська ніч» В. Гаченка, А. Рубіної; «Ніч перед Різдвом» («Вечори на хуторі біля Диканьки») В. Литвинова) стали візитівкою вітчизняного балетного театру, збагатили репертуар національної тематики. Конструктивно складна музика Є. Станковича обумовила драматургічно насичені, композиційно й лексично винахідливі балетмейстерські втілення. Спільною ознакою балетів є фольклорно-етнографічні мотиви, майстерно аранжовані композитором і інтерпретовані балетмейстерами із збереження письменницького колориту, просякнуті національним духом. Фольклорна образність, широке залучення структурно-композиційних прийомів українського народного танцю стали запорукою тривалого сценічного життя творів.

Ключові слова: балети Є. Станковича, український балетний театр, балет.

Постановка проблеми. Твори Є. Станковича для вітчизняного балетного театру вже багато років асоціюються з авангардом та оригінальністю. Одночасно і хореографічні інтерпретації творів М. Гоголя останніх років стали символами новаторства балетмейстерської думки. Проблема балетних інтерпретацій творів М. Гоголя є однією з актуальних у сучасному балетознавстві та мистецтвознавстві. Національні риси творчості М. Гоголя, екстрапольовані у музичну партитуру та балетмейстерську інтерпретацію потребують наукового осмислення.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Вітчизняні та зарубіжні музикознавці уважно слідкують за творчістю Є. Станковича. Однак не створено жодного дослідження, спеціально присвяченого балетним творам композитора, не говорячи вже про балетні твори за М. Гоголем. У контексті розгляду балетмейстерських інтерпретацій творів письменника (М. Загайкевич [2], Б. Кокуленко [3]), трапляються згадки про твори Є. Станковича. Однак спеціального дослідження підготовлено не було, що й зумовило представлену розвідку.

Мета статті є виявлення специфіки балетмейстерських інтерпретацій творчості М. Гоголя, написаних на музику Є. Станковича.

Виклад основного матеріалу дослідження. Є. Станкович написав для балетного театру 6 творів, серед яких 2 – за М. Гоголем. Вважаючи письменника містичною особистістю, відчуваючи чарівний вплив його персонажів, композитор створив партитури балетів «Майська ніч» (1988 р.) та «Ніч перед Різдвом» (1990 р.).

1988 року на сцені Київського музичного театру для дітей та юнацтва відбулася прем'єра балету Є. Станковича «Майська ніч» за мотивами однойменної повісті М. Гоголя. Жанр твору композитор визначив як «фольк-балет». Дотепний, колоритний комедійно-ліричний балет винахідливо поставив В. Гаченко, який опанував основи української народно-сценічної хореографії, працюючи в ансамблі танцю П. Вірського, а принципи сучасної балетної режисури – навчаючись на балетмейстерському факультеті Московського інституту театрального мистецтва.

За висловом М. Загайкевич, в основу хореографічного вирішення вистави покладений «випробуваний практикою для втілення в балеті національно-забарвленої тематики принцип широкого залучення лексичних засобів і структурно-композиційних прийомів українського народного танцю в систему класичної пластики» [2; 71]. І композитор, і балетмейстер намагались відтворити дух творів М. Гоголя, що дозволяє говорити про формування повноцінної балетної гоголіани.

© Гресь О. І., 2017

Наприкінці сезону 1992–1993 рр. балетний колектив Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка показав свою нову роботу – прем'єру комедійного балету Є. Станковича «Ніч перед Різдвом», що відбулася 9 липня 1993 р. і мала великий успіх у глядачів. Мальовнича дотепна постановка, над якою працював колектив, здійснена балетмейстером В. Литвиновим, диригентом В. Кожухарем і головною художницею М. Левитською.

Одна з найхарактерніших рис партитури – суміш різних стильових нашарувань, що сам композитор відобразив у жанровому підзаголовку «балет-пастичіо» («паштет»). Балетну партитуру Є. Станкович створював у співпраці з театром при активній участі хореографа і диригента. Йдучи за лібрето В. Литвинова та О. Бєлінського, композитор поряд з етнографічно забарвленими картинами життя сільської молоді й святкування Різдвяної ночі з щедрівками, колядками і народною грою «Коза», змалював фантастичні образи небесних зірок, місяця, нечистої сили, епізодів польоту відчайдушного коваля Вакули до цариці Катерини та його перебування в царському палаці. Всі динамічні, веселі події балету розкривалися в музичній драматургії крізь призму іронії і гротеску. В. Кожухар майстерно відтворив сміливий задум композитора, що наповнив партитуру різноманітними танцювальними ритмами та яскравими інтонаціями знайомих мелодій: фольклорних – «Щедрик» і «Радуйся, земле», що підкреслювали час дії – Різдвяні свята і популярних сучасних танців: «Танго», «Ріо-Ріта», «Розамунда» й ін.

В. Литвинов пішов на сміливий експеримент, беручи до постановки новостворений балет. Його захопила іскриста атмосфера колоритної комедійної вистави, яку він вирішив винахідливо, з почуттям м'якого гумору, окресливши свіжими хореографічними засобами гоголівських персонажів, уважно вслухаючись у музичні характеристики героїв і створивши виразні танцювальні образи кожного з них.

У цьому здібному хореографу відчутно допомогла М. Левитська, в сценографічному рішенні якої надзвичайно оригінально поєдналися поетична умовність і конкретна побутово-етнографічна образність, майстерне відтворення національного колориту українського села і помпезне оздоблення імператорського палацу. До речі, М. Левитська створила сценографічне оздоблення і «Майської ночі».

Для кожного персонажа В. Литвинов створив чіткий пластичний малюнок, вдало зберігаючи і розвиваючи його протягом усієї вистави. Народні масові сцени святкування Різдва за принципом контрастності розгортання подій змінювалися комедійними жанровими епізодами, в яких виразно розкривалися образи гоголівських героїв – пихатого, бундючного Голови, якого сатиричними пластичними барвами окреслив С. Сєрков, меткого, лякливого й богобоязливого Дяка у блискучому акторському виконанні талановитого характерного танцівника Ю. Тарасова, розважливого Чуба, колоритний, неквапний характер якого психологічно достовірно подав Д. Клявін, і закоханих молодих героїв – відважного, запального Вакули та вередливої й водночас ніжної красуні Оксани, теплими ліричними барвами, зігрітими сонячною усмішкою, змальовані А. Козловим і О. Філіп'євою [5; 330].

Оригінально розробив балетмейстер підкреслено комедійний, багатогранний танцювальний образ гордовитої й владної Солохи, який по-різному трактували дві несхожі за акторськими індивідуальностями яскраво обдаровані танцівниці Т. Андреєва та І. Бродська. Відповідно до музичної драматургії він показав характер Солохи у розвитку, щедро розфарбувавши його гумористичними й підкреслено сатиричними деталями. З кожним своїм «кавалером»-залицяльником самовпевнена й хитромудра Солоха спілкувалася по-різному, відповідно до його характеру. Саме тому такими несхожими за винахідливим пластичним малюнком і танцювальною мовою були ефектні дуети цієї «сільської красуні» з динамічним, зухвалим витівником Чортом, віртуозну партію якого виконував М. Гончарук, із самозакоханим Чубом та метушливим Дяком [5; 331].

Перелякана несподіваними візитами «кавалерів», Солоха всіх залицяльників по черзі ховала у порожні лантухи, що лежали біля дверей. А коли додому повернувся засмучений примхами Оксани могутній коваль Вакула, він узяв «повні» лантухи на плечі й повиносив на вулицю, щоб згодом відвезти до млина. У цей час до хати наблизилася весела юрба парубків та дівчат, які хотіли подивитися, що ж наколядував юнак. Із великих мішків один за одним вискакували «кавалери» і перелякана молодь розбіглася. Та спритний Вакула встиг ухопити Чорта за хвіст і наказав йому летіти з ним до Петербурга, до царського палацу по черевички для коханої Оксани.

Для емоційно правдивого розкриття образів молодих героїв балетмейстер використав класичний танець, забарвлений елементами українського хореографічного фольклору, переконливо розкриваючи почуття Оксани і відданого їй Вакули. Кожний штрих, кожна танцювальна мізансцена були підпорядковані виявленню мінливих настроїв і щирих почуттів Оксани та глибокого романтичного кохання благородного коваля, готового виконати будь-яку примху нареченої.

Грайливий епізод дівочих мрій з люстерком переходив у зворушливий ліричний дует закоханих, що вражав емоційною наснагою, піднесеною красою класичної хореографії, пройнятої українськими

танцювальними інтонаціями. Та раптом примхлива Оксана, вирішивши випробувати почуття Вакули, вимагала від нього неможливого: принести їй золоті черевички, у яких ходить цариця.

Постановник і сценограф вдало використали виражальні засоби кіно: напливи, стоп-кадри, монтаж епізодів, часто досягаючи яскравого комічного ефекту й оригінального розв'язання фантастичних і гумористичних епізодів. На нічному різдвяному небі оживали зірки, танцюючи чарівний, загадковий вальс, у центрі якого виконувала віртуозне соло Місяця вишукана балерина С. Толстоп'ятова. Поміж зірками, граціозний танок яких нагадував прозорі візерунки сріблястого мережива, літав Чорт, що викрадав Місяць, і село опинялося в темряві. А на землі блукали темними сільськими вулицями Чуб, Голова і Дяк, шукаючи хату Солохи [5; 332].

З вигадкою і соковитим гумором В. Литвинов побудував сцени в царському палаці, коли в розпалі придворного балу з колосників спускався до зали трон із бундючною Катериною ІІ, технічно складну танцювальну партію якої, де цікаво поєднувалися класична хореографія і сучасна пластика, блискуче, з вишуканою граціозністю й іронічною усмішкою виконувала юна талановита балерина І. Дворовенко, захопивши глядачів графічною чистотою, елегантністю й віртуозністю свого чарівливого танцю, а також рідкісною привабливістю, граничною музикальністю й артистизмом. Її цариця Катерина, яка серед розкішних, сяючих позолотою декорацій і костюмів танцювала зі своїми фаворитами і коханцями, віддаючи перевагу Потьомкіну, відкрила нові, несподівані грані ліричного таланту юної танцівниці. Балетмейстер переконливо, з щедрою вигадкою показав як розбещена цариця забажала залишити при собі красеня Вакулу, як коваль попрохав у неї черевички для своєї нареченої. Життєрадісні настрої проймали щасливий фінал вистави, в якій органічно поєднувалися масові народні танці, розгорнутий ліричний дует Оксани та Вакули і поставлений в кращих традиціях поліфонічних кордебалетних композицій мрійливий танок сніжинок. Останній епізод веселої вистави – сільська церква, де має відбутися вінчання. Лунає весільний передзвін і перед Оксаною та Вакулою відкривається шлях до щастя [5; 333].

У середині 90-х рр. ХХ ст. активізував творчу діяльність Київський державний музичний театр для дітей та юнацтва, запросивши до співпраці балетмейстера-постановника, лауреата міжнародного конкурсу балету ім. С. Лифаря, експериментатора А. Рубіну. Вона запропонувала власну версію комедійного балету Є. Станковича «Майська ніч». Нова постановка, з неординарною режисерською вигадкою здійснена А. Рубіною 1997 р. (прем'єра відбулася 25 травня), кардинально відрізнялась від попередньої. Спираючись на фольклорні й етнографічні традиції, перетворюючи національно-побутовий і фантастичний світ гоголівської повісті, хореограф створила разом із сценографом М. Левитською мальовниче й емоційно наснажене танцювально-вокальне дійство, поєднуючи форми класичного балету з елементами комедійних інтермедій народного театру, українського вертепу та містерії.

Л. Жиліна порівняла цю виставу з Діснейлендом: «Ця фантасмагорична подорож за кількістю несподіванок майже не поступалася славетному Діснейленду, щоправда, сценічне «містечко атракціонів» було суто на український лад. Балетмейстер зуміла тонко відчути й передати не лише стиль, характер, ігрову стихію українського танцю, а й усе те, що об'єднують всеохопним поняттям «душа» [1].

Переробляючи лібрето В. Гаченка, А. Рубіна ввела в дію нового персонажу – автора, що керує вчинками, почуттями й думками своїх героїв. Цей виразно окреслений, хоча й дещо ілюстративний образ переконливо втілив здібний актор О. Клименко. Колоритні постаті бундючного і пихатого Голови (А. Вдовиченко) та меткої, хитруватої Свояченици (Л. Клименко) змальовані в традиціях народного лубка і пластичного гротеску. А завжди п'яного Каленика, який шукає власну хату, весело й достовірно грав О. Льовушкін, показуючи, що всі найкращі поривання добродушного і кумедного пиятики дістатися додому постійно «наштовхуються» на Пляшку, винахідливо окреслену хореографом й артистичною Г. Світличенко. Образ Пляшки набув у виставі зримого втілення – чарівна зелена змійка-дівчина постійно зваблювала Каленика, тримала його біля себе. Для кожного характерного літературного персонажа повісті «Майська ніч» – Писаря (О. Львов), Сотника (А. Гайовий), гордовитих приятелів Голови (І. Бондаренко й І. Бабак) балетмейстер знайшов цікаві ексцентричні хореографічні барви й акторські деталі. Щиро закохані молоді герої – палахкий сільський парубок Левко (К. Гордійчук) і чарівлива, цнотлива Ганна (І. Гордійчук) окреслені романтичними й ліричними барвами класичного танцю, пройнятого українськими фольклорними інтонаціями. Величава і привітна до них Панночка – Русалонька, що приходить на допомогу юним героям, у виконанні М. Павлової стала уособленням душевної щедрості і добра [5; 252–253].

Високо оцінюючи синтетично-хореографічне дійство, критика наголошувала, що балетмейстер разом із диригентом А. Бойченком вдало розкрили образні й емоційно-ритмічні багатства партитури Є. Станковича, який вражаюче відтворив неповторний світ повісті М. Гоголя, майстерно використавши народнопісенні інтонації, елементи ексцентричності, зокрема несподівано перетворивши теми відомої

сороміцької пісні «Катерино, відчини-но! Катерино, встань-но!» Як відзначала С. Черненко, постановник «прагнула створити свій «міф у міфі», А. Рубіна, «змішуючи» різну пластику, вибудовує свою концепцію балету: драматичну напруженість першого акту вона «мікшерно» переводить до елегійного щасливого завершення другого. Якщо в першій дії роль динамічної пружини виконує темпераментний танок парубків, то в другій – через лірично-медитативний хоровод русалок (сновидіння Левка), де реальність уже змішується з потойбіччям, виводить дію на логічний щасливий фінал, матеріалізуючи бажання закоханих одружитися. Серед фантастичного сну від Панночки, русалок Левку передають рушник – символ шлюбу, що створює логічний перехід до реальних подій. Адже прокинувшись, Левко бачить його у своїй руці. Таким поетичним еквівалентом грамоті-листу, яка існувала в творі Гоголя і допомагала молодим, тут з'являється образ грамоти-рушника – шлях спільної долі Ганни та Левка» [6].

А. Рубіна розповідає про свою захопленість творчим процесом під час постановки «Майської ночі»: «І ось я занурююсь у казково-незбагненну і, водночас, лукаву, просякнуту мудрістю тайнопізнання прозу Гоголя, дослухаюся і не можу не віддати себе на волю карнавальної стихії музики Є. Станковича і прагну побачити очима сучасної людини ті далекі за побутовим часом неймовірно принадні пригоди майської ночі. І мені ввижається – як і Левкові, у житті якого так щасливо співпадають події реальні і фантастичні, – що поруч із нами живуть і впливають на нас істоти вигадані, усі ці панночки і відьми, русалки і мавки з народних легенд. І я думаю – якщо ми будемо здатні відчувати своїм єством таку чудову багатонаселеність навколишнього світу, життя наше теж буде внутрішньо багатшим. І ми, на відміну від гоголівського Голови, будемо знати, чому з нами відбуваються ті або інші події» [4].

У травні 2015 р. Київський муніципальний академічний театр для дітей та юнацтва знову повернувся до версії «Майської ночі» В. Гаченка, представивши оновлену виставу.

На початку листопада 2015 р. оновлений балет «Ніч перед Різдвом» із назвою «Вечори на хуторі біля Диканьки» був показаний на сцені Національної опери України. Відбулася не лише зміна назви, а й драматургічне та лексичне посилення вистави, оновлення сценографії. Збільшилася кількість масових сцен, додатково створені декорації та костюми [7].

Отже, балетні вистави Є. Станковича за творами М. Гоголя вже понад 20 років входять до репертуару провідних балетних театрів країни, не втрачаючи актуальності.

Висновки. Балети Є. Станковича за творами М. Гоголя у постановці вітчизняних балетмейстерів («Майська ніч» В. Гаченка, А. Рубіної; «Ніч перед Різдвом» («Вечори на хуторі біля Диканьки») В. Литвинова) стали візитівкою вітчизняного балетного театру, збагатили репертуар національної тематики. Оригінальна конструктивно складна музика Є. Станковича обумовила драматургічно насичені, композиційно та лексично винахідливі балетмейстерські втілення. Головною спільною ознакою балетів стали фольклорно-етнографічні мотиви, майстерно аранжовані композитором та інтерпретовані балетмейстерами із збереження письменницького колориту, просякнуті національним духом. Фольклорна образність, широке залучення структурно-композиційних прийомів українського народного танцю стали запорукою тривалого творчого життя балетів.

Список використаної літератури

1. ***Жиліна Л.*** «Майська ніч» / Л. Жиліна // День. – 1997. – 4 лип.
2. ***Загайкевич М.*** Микола Гоголь і балетна творчість українських композиторів / М. Загайкевич // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – № 4. – С. 68–73.
3. ***Кокуленко Б.*** Творчість Миколи Васильовича Гоголя в театрі і танці / Б. Кокуленко // Культура і сучасність. – 2013. – № 1. – С. 143–148.
4. ***Майська ніч :*** балет на 2 дії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http: // musictheatre.kiev.ua/performance/36.
5. ***Станішевський Ю. О.*** Балетний театр України : 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – Київ, 2003. – 438 с.
6. ***Черненко С.*** Хореографічна версія «Майської ночі» / С. Черненко // Музика. – 1997. – № 5.
7. ***Шевчук І.*** Балет-феєрія Гоголя і Станковича знову в національній опері [Електронний ресурс]. / І. Шевчук // Київ. – 2015. – 5 листоп. – Режим доступу : http: // archive.li/qzYyY

References

1. ***Zhy`lina L.*** «Majs`ka nich» / Lyudmy`la Zhy`lina // Den. – 1997. – 4 ly`pnya.
2. ***Zagajkevy`ch M.*** My`kola Gogol` i baletna tvorchist` ukrayins`ky`x kompozy`toriv / M. Zagajkevy`ch // Studiyi my`stecztvoznavchi. – 2009. – № 4. – S. 68–73.
3. ***Kokulenko B.*** Tvorchist` My`koly` Vasy`l`ovy`cha Gogolya v teatri i tanci / B. Kokulenko // Kul`tura i suchasnist`. – 2013. – № 1. – S. 143–148.
4. ***Majs`ka nich :*** balet na 2 diyi [Elektronny`j resurs]. – Rezhy`m dostupu : http: // musictheatre.kiev.ua/performance/36.

5. ***Stanishevs`ky`j Yu. O.*** Baletny`j teatr Ukrayiny` : 225 rokiv istoriyi / Yurij Oleksandrovy`ch Stanishevs`ky`j. – Ky`yiv, 2003. – 438 s.

6. ***Chernenko S.*** Xoreografichna versiya «Majs`koyi nochi» / S. Chernenko // Muzy`ka. – 1997. – № 5.

7. ***Shevchuk I.*** Balet-feyeriya Gogolya i Stankovy`cha znovu v nacional`nij operi [Elektronny`j resurs]. / I. Shevchuk // Ky`yiv. – 2015. – 5 ly`stopada. – Rezhy`m dostupu : http: // archive.li/qzYyY

E. STANKOVIC'S BALLETS BY M. GOGOL'S WORKS ON UKRAINIAN STAGE

Gres` Oleksandra, teacher of the classical choreography department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The ballets by E. Stankovich on the works of Gogol in the production of the national choreographers («May Night» by V. Gachenka, A. Rubina, «The Night Before Christmas» («Vechera on a Farm near Dikanka») V. Litvinov) became the hallmark of the national ballet theater, enriched repertoire of national themes. The original constructively complex music of E. Stankovich determined dramatically rich, compositionally and lexically inventive ballet masters' incarnations. The main common feature of the ballets were folklore and ethnographic motifs, artfully arranged by the composer and interpreted by choreographers with preservation of the writer's color, imbued with national spirit. Folklore imagery, wide attraction of structural and compositional techniques of Ukrainian folk dance became the guarantee of a long stage life of ballets.

Key words: Stankovich ballets, Ukrainian ballet theater, ballet.

UDC 792.82(477)

E. STANKOVIC'S BALLETS BY M. GOGOL'S WORKS ON UKRAINIAN STAGE

Gres`Oleksandra, teacher of the classical choreography department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this paper is to reveal the specifics of choreographer's interpretations of the works of M. Gogol created on the music of E. Stankovych.

Research methodology. On the basis of art criticism analysis of ballet works, as well as literature and other sources, scientific and objective conclusions were made.

Results. The ballets by E. Stankovich on the works of Gogol in the production of the national choreographers («May Night» by V. Gachenka, A. Rubina, «The Night Before Christmas» («Vechera on a Farm near Dikanka») V. Litvinov) became the hallmark of the national ballet theater, enriched repertoire of national themes. The original constructively complex music of E. Stankovich determined dramatically rich, compositionally and lexically inventive ballet masters' incarnations. The main common feature of the ballets were folklore and ethnographic motifs, artfully arranged by the composer and interpreted by choreographers with preservation of the writer's color, imbued with national spirit. Folklore imagery, wide attraction of structural and compositional techniques of Ukrainian folk dance became the guarantee of a long stage life of ballets.

Novelty. For the first time, E. Stankovich's ballets based on M. Gogol's works became an independent subject of research, the features of their interpretations were clarified.

The practical significance. Research materials can be useful for subsequent studies of the problems of interpreting literary works on the ballet stage.

Key words: Stankovich ballets, Gogol ballets, Ukrainian ballet theater, ballet.

Надійшла до редакції 10.11.2017 р.

УДК 792.82(477)

ОБРАЗ МАНІ У БАЛЕТІ «СОЙЧИНЕ КРИЛО» КОМПОЗИТОРА А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО У ПОСТАНОВЦІ М. ТРЕГУБОВА

Король Анастасія Миколаївна, викладач кафедри народної хореографії, аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
korolnastya22@icloud.com

На основі аналізу балетознавчої та літературознавчої наукової літератури, порівняння літературного твору та балетної інтерпретації виявлено особливості втілення образу Мані у балеті «Сойчине крило». Образ Манусі став етапним у розробці галереї жіночих ролей українського балетного театру, спробою втілення засобами балетного театру складних філософських аспектів літератури доби модерну, де відчутний вплив естетико-філософських та психологічних теорій початку ХХ ст. Увібравши традиції втілення жіночих партій попередніх національних балетів, найяскравішим з яких була Лілея з однойменної вистави, хореографічне вирішення Манусі стало місточком до наступних образів вітчизняного балетного театру, зокрема, Мавки з «Лісової пісні», у розробленні як лексичних, так і образно-драматургічних аспектів.

Ключові слова: балет «Сойчине крило», національний балет, М. Трегубов, танець.

© Король А. М., 2017

Постановка проблеми. Образ жінки у вітчизняному мистецтві є однією з провідних тем новітніх досліджень, що зумовлено загальними гендерними проблемами, а також осмисленням з сучасних позицій архаїчних уявлень про жінок як носіїв сакрального знання. Інтерпретація жіночих образів у вітчизняному балетному театрі є однією з малодосліджених проблем.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Низка публікацій останніх років акцентує увагу на проблемі місця та ролі жіночого танцю у системі хореографічної культури. Певні методологічні основи з дослідження жіночої образності в українській хореографії заклала О. Мерлянова, виявила специфіку втілення деяких головних образів низки балетів національної тематики, однак не зверталась до образу Мані з «Сойчиного крила» [4]. Питання інтерпретацій жіночих образів у балетному театрі розглядаються й іншими дослідниками (Д. Дегтяр, В. Захарова, Є. Коваленко та ін). В українській діаспорі вийшла книга М. Пастернакової «Українська жінка в хореографії» [5] – одна з небагатьох фундаментальних праць, що накреслює проблему жіночого танцю в хореографічному мистецтві. Значна частина дослідження присвячена провідним українським виконавицям модерної та класичної хореографії, переважно за межами України. Побіжно згадується виконання номерів, створених на основі українського народного танцю, що за сутністю були синтезом класичного та трансформованого народного танцю. Однак не створено жодної праці, спеціально присвяченій реалізації образу Мані у балеті «Сойчине крило» композитора А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова.

Мета статті – виявити особливості втілення образу Мані у балеті «Сойчине крило».

Виклад основного матеріалу дослідження. Значний вплив на формування суспільних поглядів стосовно ролі жінки в соціумі, а також самоусвідомлення жінки як суб'єкту суспільного життя відіграє ментальність народу – глибинний рівень колективної та індивідуальної свідомості, що формувалась протягом століть під впливом різних аспектів: економічних, політичних, ідеологічних та ін. О. Луценко в статті «Жіноче начало» в українській ментальності» [3] стверджує, що менталітет найбільш виразно проявляється у світосприйнятті та типовій поведінці представників певної культури, тому важливо з'ясувати як відображене «жіноче начало» в ментальності українського народу. Саме це, на думку авторки, «є визначальним чинником дієвості та поведінки жінки в суспільстві, а також певних уявлень суспільства про її роль і статус, як в історичній ретроспективі, так і в сучасних умовах» [3; 10]. Риси ментальності українського народу відбились на формуванні лексики й стилістики не лише українського народного жіночого танцю, а й синтезованої лексики жіночого танцю балетів національної тематики.

Балетний театр не часто звертався до творчості І. Франка. Фактично балет «Сойчине крило», створений українським композитором А. Кос-Анатольським на лібрето О. Гериновича за мотивами однойменної новели І. Франка, був першим твором Каменяра, інтерпретованим балетним театром.

Літературознавцями новела розглядалась головним чином як модерний твір зі складною композицією та екзистенціальною проблематикою. На думку Л. Зубак, «образ Мані є втіленням людського начала в людині, її почуттів, емоцій, переживань – душі у психологічному і навіть в екзистенційному значенні» [2; 216].

Безумовно, головним героєм новели є яскраво виражений декадент, молодий письменник, художник за своєю сутністю Массіно. Саме через нього Франко передає власні думки щодо цілісності, органічності процесу творчості, стосунків життя та мистецтва. Однак образ Мані невіддільний від Массіно, фактично є уособленням його душі, його «жіночої» складової. При зіткненні раціоналізму Массіно зі спогадами про Маню руйнується його світ заборон, жорсткого естетства.

Франко подає два погляди на історію стосунків Массіно і Мані: за думкою головного героя, Маня його зрадила, втікла з іншим, через що Массіно був психологічно зламаний, повністю зневірившись у житті; Маня пояснювала, що втечею покарала поета за нездатність відповісти всією душею на палке кохання, повірити у кохання, у щирість намірів. У творі Массіно та Маня постають як втілення «чоловічого» та «жіночого», а їхнє кохання – як творчий акт осягнення людиною своєї «цілісності» [2; 222].

Свідомість Мані не вища чи нижча за Массіно, вона просто інша, ніж чоловіча, але не менш значуща, що підтверджено у багатьох культурах, де не піддається сумніву провідна роль жінки у розвитку суспільства. Якщо спроектувати роль жінки на творчий процес, то вона виступає натхненницею, музою. Первинність чуттєво-емоційної сфери щодо раціональної Франко передає через постійну демонстрацію інтуїції Мані, яка передбачає події, вгадує думки Массіно.

Маня постає у творі зворушливою, чуттєвою, звабливою, що притаманно жіночій природі. Закохавшись, вона повністю віддається своїм почуттям, втрачає інтерес до всього, що не стосується їхніх взаємовідносин. У той час, як Массіно має широке коло інших інтересів. Чуттєво-емоційний «шквал» Мані стає загрозою для поета, він боїться залежності від почуттів.

Маня впадає й у крайності, вбиває сойку, що була своєрідним уособленням любові, творчого натхнення поета. Дівчина поневіряється по світу, часто поступає нерозсудливо, скочується все нижче. Але її листи Моссіно фактично повертають його до життя.

Складні філософські змісти твору досить складно перевести у площину балетного театру, тим більше, у системі академічної хореографії середини ХХ ст. Але балетмейстерська версія М. Трегубова стала своєрідним проривом на шляху втілення творів І. Франка.

Висловлювання відомого театрознавця А. Терещенко щодо постановки не позбавлене ідеологічних кліше радянського періоду. Розглядаючи виставу М. Трегубова «Сойчине крило» дослідниця зазначає: «Автори балету спростили філософський задум новели І. Франка, що розвінчував буржуазний індивідуалізм. У спектаклі знайшла втілення сюжетна канва твору. Лірична ж історія кохання дочки лісничого Манусі та поета Массіно була відправним моментом і зосередилась, по суті, в першій дії балету. Наступний розвиток переводив сценічно-драматургічну розповідь у площину дещо поверхового змалювання сумних мандрів Манусі, яка необачно ставала коханою ватажка вбивць і злочинців Генріха. Та жахливі пригоди Манусі у варшавському кабаре і китайському чайному будиночку в Порт-Артурі не могли зламати її людської гідності. Дівчина двічі намагалася покінчити з життям, проте велике почуття до Массіно допомогло їй пройти через усі випробування долі і зберегти душевну чистоту і відданість першому коханню, символом якого було голубе крило сойки. І, врешті, моральна сила Манусі перемогла скепсис та індивідуалізм Массіно» [7; 60–61].

У балеті досить умовно можна виокремити три стильових пласти. Перший включає українські народні танці, переважно коломийки, – найяскравіший щодо музично-хореографічного осмислення та оригінальності авторської трактовки. Сюди можна віднести і танцювальні епізоди, засновані на міських побутових жанрах (жартівлива полька та ін.), що введені до останньої картини, сюжет якої розгортається на площах й вулицях давнього Львова. У дивертисменті другої дії проглядається другий стильовий пласт, він передає атмосферу розкішного варшавського кабаре початку ХХ ст. Тут виконуються салонні та естрадні танці – кан-кан, танго апаша, танці герлс та ін. Сцена з Маньжурії розгортається у третій дії, де поставлено танцювальну сюїту, засновану на впізнаваних (навіть трафаретних, стандартних, банальних) образних елементах східної екзотики, які часто можна зустріти в опереткових та естрадних програмах [1; 192].

М. Загайкевич зауважує, що автори балету лише побіжно торкнулися психологічного змісту розповіді, зосередивши увагу на зображенні зовнішніх колізій сюжету, що давали простір для постановки блискучих дивертисментних танців на зразок естрадних ревю. І саме ефектною театральністю картин, барвистим калейдоскопом дивертисментних танців приваблювало «Сойчине крило».

ОдночаснoА. Терещенко вважає за недолік подібний принцип драматургічної побудови балетної вистави на дивертисментно-номерних засадах, ілюстративно-поверховому переказі сюжету, що не дало можливості створити психологічно вивірені образи, розкрити ідейний задум літературного першоджерела. М. Загайкевич також відзначила, що жоден із драматургічних компонентів твору не піднявся до рівня високих узагальнень, образного психологізму. Орієнтація на зовнішньодекоративні виражальні елементи переважала над прагнення до розкриття внутрішньої смислової сутності сюжету, що і привело до помітного розходження між жанровим типом літературного першоджерела та його хореографічним втіленням [1; 193].

У перекладі твору одного виду мистецтва на інший (у даному випадку літератури та хореографії) неможливо досягти документальної достовірності. Фактично пластичний аналог літературного тексту є його творчої інтерпретацією балетмейстером. За висловом Ю. Станішевського, М. Трегубов «прагнув до танцювальності, до розцвіченої національними гуцульськими візерунками хореографічної образності» [6; 178]. Узагальнено-виразний танець став основним виражальним засобом балетмейстера. Якщо зіставити хореографічну та музичну партитури можна говорити про певний конфлікт між зовнішньо-декоративною музикою й драматично змістовним танцем. Але балетмейстер не уникнув і ілюстративно-побутової пантоміми, яка часом витісняла поетичну танцювальну образність. Танець присутній в усіх частинах вистави, але різнився образно-змістовним навантаженням, відіграючи переважно дивертисментно-розважальну роль у другій та третій дії. Справжнім досягненням балетмейстера стали перші ліричні епізоди вистави, де головні партії Манусі та Массіно вирішені змістовним танцем, що відображав психологічний стан й характер персонажів. Поетичний опис початку вистави знаходимо у Ю. Станішевського: «...На лісову галявину біля хатини лісника, що загубилася серед високих Карпат у синьо-рожевому тумані, немов легкокрила сойка, вилітала щаслива Мануся – Н. Слободян, яка в легкому граціозно-прозорому танці линула назустріч коханому – юному поету Массіно (О. Поспєлов). Її варіація мінилася

різноманітними гранями гуцульського хореографічного фольклору, органічно вплетеного в класичну танцювальну тканину» [6; 178].

Відповідно до змісту новели Франка в партій героїв і, насамперед, головної партії Манусі (доньки лісника з Карпат), введені національні мотиви: коломийки та деякі гуцульські хореографічні інтонації. Але спрощене, плакатне використання виражальних можливостей популярних жанрів не піднялося до творчого переосмислення за драматургічними законами балетного мистецтва.

М. Трегубов намагався наскрізно провести через балетну дію танцювальну характеристику героїні, проте, на думку А. Терещенко, «цікаво намічене в експозиції пластичне розв'язання цієї партії в подальших картинах не набуло істотного розвитку» [7; 61].

Партія Манусі була поставлена спеціально для Н. Слободян, розрахована на її талант, що дало змогу створити яскравий привабливий образ. Уже досвідчена артистка, випускниця Київського хореографічного училища, з 1944 р. – артистка Львівського академічного театру опери та балету, змогла реалізувати природну акторську обдарованість та продемонструвати високий рівень академічної школи. Балерині вдалося досягти поетичної наповненості образу, насиченого внутрішнім драматизмом. Н. Слободян справедливо стоїть у ряду найкращих українських балерин 50-60-х років ХХ ст. [8;177].

Вистава, на жаль, недовго утрималась у репертуарі, але стала важливим етапом творчого пошуку в утвердженні балету національної тематики і відпрацювання виражально-зображальної синтезованої мови українського балету, де поєдналися класичний та елементи народного танцю карпатського регіону (гуцульський), вільна пластика. Вона стала значним внеском у втілення жіночих образів вітчизняних балетів національної тематики.

Висновки. Образ Манусі став етапним у розробці галереї жіночих ролей українського балетного театру. Увібравши традиції втілення жіночих партій попередніх національних балетів, найяскравішим з яких була Лілея з однойменної вистави, хореографічне вирішення Манусі стало місточком до наступних образів вітчизняного балетного театру, зокрема, Мавки з «Лісової пісні», у розробленні як лексичних, так і образно-драматургічних аспектів.

Інтерпретацію образу Манусі можна розглядати як одну зі спроб втілення засобами балетного театру складних філософських аспектів літератури доби модерну, де відчутний вплив естетико-філософських та психологічних теорій початку ХХ ст.

Проведене дослідження представлене в аспекті накреслення перспективних напрямів розробки з позицій балетознавства провідних образів у вітчизняних балетах національної тематики та балетному театрі в цілому.

Список використаної літератури

1. ***Загайкевич М. П.*** Драматургія балету / М. П. Загайкевич. – Київ : Наук. думка, 1978. – 258 с.
2. ***Зубак Л.*** Концепція «цілості» мистецтва або «секрети поетичної творчості» в новелі І. Франка «Сойчине крило» / Л. Зубак // Наук. зап. Кіровоград. держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Серія: Філологічні науки (літературознавство). – 2011. – Вип. 94. – С. 212–232.
3. ***Луценко О.*** «Жіноче начало» в українській ментальності / О. Луценко // Жіночі студії в Україні : жінка в історії та сьогодні / [за загальн. ред. Л. О. Смоляр]. – Одеса : АстроПринт, 1999. – С. 10–18.
4. ***Мерлянова О. А.*** Українські жіночі танці на оперно-балетній сцені / О. А. Мерлянова // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. – Рівне : РДГУ, 2013. – Вип. 19 (1). – С. 91–95.
5. ***Пастернакова М.*** Українська жінка в хореографії / М. Пастернакова. – Вінніпег, Едмонтон, 1963. – 216 с.
6. ***Станішевський Ю.О.*** Балетний театр України : 225 років історії / Ю. О. Станішевський. – Київ., 2003. – 438 с.
7. ***Терещенко А.*** Львівський державний академічний театр опери та балету ім. І. Франка : піввіковий творчий шлях / А. Терещенко. – Київ : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
8. ***Туркевич В.*** Хореографічне мистецтво України у персоналіях : [бібліографічний довідник] / В. Туркевич. – Київ, 1999. – 224 с.

References

1. ***Zahaykevych M. P.*** Dramaturhiya baletu / M. P. Zahaykevych. – Kiev : Nauk. dumka, 1978. – 258 s.
2. ***Zubak L.*** Kontseptsiya «tsilosti» mystetstva abo «sekrety poetychnoyi tvorchosti» v noveli Ivana Franka «Soychyne krylo» / L. Zubak // Naukovi zapysky. Kirovohrads'kyy derzhavnyy pedahohichnyy universytet im. V. Vynnychenka. Seriya: Filolohichni nauky (literaturoznavstvo). –2011. – Vyp. 94. – S. 212–232.
3. ***Lutsenko O.*** «Zhinoche nachalo» v ukrayins'kiy mental'nosti / Olena Lutsenko // Zhinochi studiyi v Ukrayini : zhinka v istoriyi ta s'ohodni / [za zahal'n. red. L. O. Smolyar]. – Odesa : AstroPrynt, 1999. – S. 10–18.
4. ***Merlyanova O. A.*** Ukrayins'ki zhinochi tantsi na operno-baletniy stseni / O. Merlyanova // Ukrayins'ka kul'tura : mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. – 2013. – Vyp. 19 (1). – S. 91–95.

5. ***Pasternakova M.*** Ukrayins'ka zhinka v khoreohrafiyi / M. Pasternakova. – Vinnipeh, Edmonton, 1963. – 216 s.
6. ***Stanishevs'kyy Yu. O.*** Baletnyy teatr Ukrayiny : 225 rokiv istoriyi / Y. Stanishevs'kyy. – Kiev, 2003. – 438 s.
7. ***Tereshchenko A.*** L'vivs'kyy derzhavnyy akademichnyy teatr opery ta baletu imeni Ivana Franka : pivvikovyy tvorchyy shlyakh / A. Tereshchenko. – Kiev : Muzychna Ukrayina, 1989. – 208 s.
8. ***Turkevych V.*** Khoreohrafichne mystetstvo Ukrayiny u personaliyakh : [bibliohrafichnyy dovidnyk] / Vasyl' Turkevych. – Kiev, 1999. – 224 s.

**IMAGE OF MANYA IN THE BALLET «THE WING OF THE JAY»
OF COMPOSER A. KOS-ANATOLSKY BY CHOREOGRAPHER STAGING OF M. TREGUBOV**

Korol' Anastasiya, teacher of the folk choreography department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

Based on the analysis of the ballet and literary literature, a comparison of the literary work and the ballet interpretation, the peculiarities of the Mani image in the ballet «The Wing of the Jay» are revealed. The image of Mani became a landmark in the development of the gallery of female roles of the Ukrainian ballet theater, an attempt to translate the sophisticated philosophical aspects of modernist literature into the ballet theater, where the tangible influence of the aesthetic philosophical and psychological theories of the early XX-th century. Having embraced the traditions of the embodiment of the women's parties of previous national ballets, the most striking of which was Lileya from the same performance, the choreographic decision of Manusi became a bridge to the following images of the national ballet theater, in particular Mavki from «Forest Song», in the development of both lexical and figurative- dramatic aspects.

Key words: ballet «The Wing of the Jay», national ballet, Trehubov, dance.

UDC 792.82(477)

**IMAGE OF MANYA IN THE BALLET «THE WING OF THE JAY»
OF COMPOSER A. KOS-ANATOLSKY BY CHOREOGRAPHER STAGING OF M. TREGUBOV**

Korol' Anastasiya, teacher of the folk choreography department,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this paper is to reveal the features of Mani's manifestation in the ballet «The wing of the jay», which is due to the low-researched interpretation of female images in the domestic ballet theater.

Research methodology. An analysis of scientific sources in ballet science and literary criticism, a comparison of literary basis and ballet interpretation allowed to systematize materials and make scientifically based conclusions.

Results. The image of Manus became a milestone in the development of a gallery of female roles of the Ukrainian ballet theater. Having embraced the traditions of the embodiment of women's parties of the previous national ballets, the most striking of which was Lilia of the same name, the choreographic decision of Manus became a bridge to the following images of the national ballet theater, in particular, Mavka from the «Forest Song», in the development of both lexical and figurative and dramatic aspects. .

Interpretation of Manu's image can be considered as one of the attempts to implement the complex philosophical aspects of the modern era literature, with a significant influence of the aesthetic-philosophical and psychological theories of the early twentieth century, as a means of ballet theater.

Novelty. The first research on the implementation of Mani's image from «The wing of the jay» in the domestic ballet theater, revealed the main features of the choreographer's interpretation of the role.

The practical significance. The materials and results of the research can be used for further development of the problems of choreography.

Key words: folk-stage dances, folk dances, Cossack dances, choreography, Cossacks.

Надійшла до редакції 3.11.2017 р.

УДК 792.8+792.54(477)

АРТИСТИЧНА ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕРИН ЯК СУБ'ЄКТІВ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Захарова Валентина Анатоліївна,
аспірантка, Київський національний університет
культури і мистецтв, м. Київ
tiara_777@ukr.net

Звернено увагу на потребу вивчення артистичної індивідуальності українських балерин, від якої залежить якісний рівень розвитку балетного мистецтва і міра вирішення майстрами танцю актуальних ідейно-естетичних завдань. Появу творчих індивідуальностей слід розглядати як показник художнього прогресу духовної культури

© Захарова В. А., 2017

та інтелектуальний чинник її розвитку. Розкрито особливості артистичної індивідуальності таких відомих танцівниць українського балету, як В. Калиновська, О. та В. Потапови, І. Задаянна, О. Філіп'єва. Їхня артистична індивідуальність є виявом здібностей до пошуку неординарного рішення творчого завдання, перевтілення і створення нових образів. Завдяки їх творчості український балет відкрився для світу новими можливостями.

Ключові слова: балет, балерина, танцівник, виконавець, артист, артистична індивідуальність.

Постановка проблеми. Балетне мистецтво – явище історичне, реальне побутування якого пов'язане з безперервним естетичним праксисом, творчою діяльністю конкретних артистів. Шлях кожного з них у балет своєрідний, проте є низка обставин соціально-естетичного характеру, при яких виникають належні умови для появи яскравих творчих індивідуальностей на балетній сцені. Особливу роль у цьому процесі відіграє попередній художній досвід, що визначається і фіксується якісним творчим результатом.

Спадкоємний розвиток балетного мистецтва полягає не в повноті і частоті подібності подальшого з попереднім, а в їх відмінності. Якщо при цьому схожість подальшого і попереднього і зберігається, то лише як щось спільне в різних індивідуальностях, як схожість окремих аспектів в несхожому загалом. Відтак, від наступності традицій і «переробки» їх творчою індивідуальністю значною мірою залежить якісний рівень розвитку балетного мистецтва і міра вирішення майстрами танцю актуальних ідейно-естетичних завдань, що створює поле художнього пошуку, яке постійно рухається (діалектичне) і періодично самовизначається (метафізичне), стаючи матеріалом для різнобічних науково-публіцистичних розвідок.

Появу творчих індивідуальностей потрібно розглядати, з одного боку, як показник художнього прогресу духовної культури народу загалом, а з іншого – як інтелектуальний чинник її розвитку. Творча індивідуальність – це, в даному разі, особистість артиста балету в її найважливіших соціально-психологічних обставинах, її бачення і художнє втілення світу, це особистість артиста в її ставленні до естетичних запитів суспільства, в її внутрішній спрямованості до глядацької аудиторії, до тих, заради кого створюється балетна вистава. Попри явну значущість творчих індивідуальностей у розвитку мистецтва, при дослідженні історико-культурних явищ і фактів сучасного художнього процесу теоретики найчастіше характеризують певні закономірності, методи і стильові прояви тощо, особистість же артиста, зокрема артиста балету, у творчому сенсі при цьому майже не враховується.

Останні дослідження та публікації. Дослідження сутнісних характеристик виконавської творчості артистів здійснювалося переважно на прикладах творчості артистів драматичних театрів. Істотний внесок у розробку даної проблеми зробили видатні практики театру (К. Станіславський, В. Немирович-Данченко, Є. Вахтангов, В. Мейєрхольд, О. Таїров, Ю. Завадський, Г. Товстоногов та ін.). Теоретичні аспекти засобів вираження балету, специфіки його мови і художньої форми, проблеми музичної і хореографічної драматургії, театрально-декораційного оформлення й сценографії висвітлено у працях Б. Асаф'єва, К. Голейзовського, Ф. Лопухова та ін.

Особливості виконавства в балеті розглядаються у працях А. Ваганової, А. Волинського, А. Глушківського, Г. Загайкевич, А. Мессерера, К. Станіславського, Ю. Станішевського, В. Туркевича та ін. Характеристиці й аналізу творчої діяльності окремих колективів і митців світового балетного мистецтва присвячені праці таких дослідників, як: Г. Боримська, В. Ванслов, Л. Долохова, П. Карп, В. Туркевич, Т. Швачко та ін. Жіночі образи, їх символічність досліджено у працях А. Король, А. Кравець та ін.

Незважаючи на істотні напрацювання українських й зарубіжних теоретиків і практиків балетного мистецтва, доводиться констатувати відсутність спеціального узагальнюючого дослідження про творчу індивідуальність артистів балету. Сучасна ж культурологія в своїх пошуках вимагає звернення не лише до безособового історико-культурного процесу, а й до вивчення особистості, її духовного світу, її ролі в цьому процесі, її творчої індивідуальності. Зокрема, потребує вивчення питання артистичної індивідуальності українських балерин, адже специфіка виконавського мистецтва полягає в художній інтерпретації, виконавському трактуванні авторської художньої діяльності, що має важливе значення в контексті дослідження унікальних характеристик українського балету.

Отже, *метою даної статті* є аналіз артистичної індивідуальності видатних українських балерин, внесок яких у становлення українського балету є незаперечним, адже їхня творчість вирішальною мірою визначає характер руху балетного мистецтва загалом.

Виклад проблеми. Балет є цілісною, органічною системою, якій властива змістовність, виразність і натхненність. Завдяки цим ознакам балет володіє винятковою силою впливу на людину, що спонукає розглядати його як соціокультурний феномен, природа якого пов'язана з впливом як на емоційну, так і інтелектуальну сфери особистості. Даний вплив досягається, зокрема, й за рахунок індивідуального тлумачення виконавцем-танцюристом хореографічного образу і накладення

виразного сенсу руху, заданого автором-постановником, і сенсу, створюваного виконавцем, в результаті чого виникає новий смисловий варіант на основі колишнього. Виконавці-танцюристи визначають своєрідність локальних художніх шкіл, створюють систему образних світів, що виражають повноту, цілісність і разом із тим різні грані розвитку балетного мистецтва. Їхня творчість є взірцем для наслідування, це орієнтир, за яким слід спрямовувати свій шлях молодим танцюристам, за їхнім прикладом ставитися до балетного мистецтва.

Серед особистостей, які прославили українську балетну сцену, варто виокремити В. Калиновську, яскрава артистична індивідуальність і довершена техніка класичного танцю якої надихнули багатьох талановитих балетмейстерів на створення нових вистав. Її сценічне амплуа – героїко-драматичне, адже природа щедро обдарувала її ефектною зовнішністю, драматичним талантом й артистичною пластикою. Її феноменальну техніку відзначила ще А. Ваганова, яку вразило, як юна на той час балерина виконує фуете. Дебют В. Калиновської на сцені Київського оперного театру в балеті «Шурале» був відзначений у пресі: «Образ Сюїмбіке змальований молодою артисткою в тонах світлого суму і світло ї радості, він сповнений м'якого ліризму. З першої появи на сцені Калиновська приваблює легкістю і щирістю. Перед нами балерина, що має професійну техніку, добре і темпераментно танцює свою партію. ...Свій «державний екзамен» на звання балерини В. Калиновська витримала з честю» [10].

Вона танцювала і ніжну ліричну Одетту, яка перетворюється на зловісну спокусливу Одилію в «Лебединому озері», і веселу, життєрадісну Кітрі в «Дон Кіхоті», блискуче виконання ролі якої на сцені Большого театру прославило молоду балерину, й холодну і жорстоку Мірту в «Жізелі», й поривчасту, сповнену нестримної енергії Водяну русалку в «Лісовій пісні», й гордовиту Раймонду в однойменному балеті. В її репертуарі – Донна Анна у «Камінному господарі» В. Губаренка, Палагна у «Тінях забутих предків» В. Кирейка, Вогонь у «Чорному золоті» В. Гомоляки, Анна Кареніна в однойменній виставі Р. Щедріна.

Надзвичайно високий рівень технічної майстерності В. Калиновська виявила в образі Зареми в балеті «Бахчисарайський фонтан»: у цій партії багато високих стрибків у «кільце», стрімких піруетів, chainé, ефектних «східних» port de bras, а також темпераментних обертів renversé. У виставі «Кам'яна квітка» В. Калиновська танцювала Хазяйку Мідної гори, пристрасний танець якої «сяяв та іскрився, наче сліпучі грані дорогоцінного каміння, набуваючи ліричних і романтичних інтонацій та зворушливої ніжності в майстерно поставлених хореографом дуетах з Данилом, цілісний і сильний характер якого переконливо окреслював В. Круглов» [5; 440].

Крім досконалого володіння акробатичними елементами, В. Калиновській притаманна вроджена артистичність, грація і витонченість, з якими вона майстерно втілила образ Кармен. Кармен В. Калиновської – це її Кармен, відмінна від Кармен інших балерин: чіткий, графічний малюнок ролі вона доповнювала своєю щирістю і відчайдушністю. Саме віртуозність і проникліва натхненність, з якими балерина втілила даний образ, вплинув на подальшу його драматизацію.

Блискуча виконавиця класичного репертуару О. Потапова по праву визнана «яскравою творчою особистістю, балериною, яка прагне мати власний виконавський почерк, блискуче володіє технікою класичного танцю, її тіло, немов скрипка, може розкривати всю глибину музичної партитури» [8]. В її репертуарі такі ролі, як Маша у «Лускунчику», Сванільда у «Коппелії», Мавка у «Лісовій пісні», Лілея в однойменному балеті К. Данькевича, Раймонда в однойменному балеті О. Глазунова, Жізель, Хазяйка Мідної гори у «Кам'яній квітці» С. Прокоф'єва, Ширін у «Легенді про любов», Джульєтта у «Ромео і Джульєтті», Сюїмбіке в «Шурале» Ф. Яруллiна та багато ін. Найкращими її досягненнями стали ролі Кітрі в «Дон Кіхоті», Одетти-Одилії в «Лебединому озері», Принцеси Аврори у «Сплячій красуні».

Для виконавського стилю О. Потапової характерна надзвичайна віртуозність у поєднанні з витонченою грацією, досконале володіння дрібною технікою, графічно виразні пози й артистизм виконання. Вона «підкорювала своїх глядачів дивовижною виконавською виразністю танцю, його природністю і внутрішньою наповненістю. Танцювала дуже емоційно, але без надриву, блискуче володіла технічним хореографічним арсеналом, але ніколи не використовувала в своїй сценічній палітрі нічого зайвого і невмотивованого для розкриття образу, особливо коли це стосувалося лірико-романтичних класичних партій» [8]. Зокрема, О. Потапова прославилася своїм фуете, який виконувала в надзвичайно швидкому темпі, не сходячи з місця і тримаючи ногу на однаковій висоті.

Творчість В. Потапової пов'язана з ліричним напрямом у виконавському балетному мистецтві. Її натхненно-романтичні образи в партіях Попелюшки в однойменному балеті С. Прокоф'єва та Мавки в «Лісовій пісні» М. Скорульського відзначені легким, високим стрибком, граціозністю, дивовижною музикальністю її натури. Технічно бездоганний танець В. Потапової завжди вирізнявся гармонійністю, строгістю і благородством академічного стилю, одухотвореністю, завершеною красою поз.

Однією з учениць сестер Потапових є Г. Кушнірова, яка прославилася віртуозним виконанням фуете і піруетів. У своїх сценічних яскравих і неоднозначних образах вона вміло втілює різні емоції, притаманні її героїням – зла Мачуха в балеті «Білосніжка та семеро гномів» або романтична Жізель, життєрадісна Кітрі або страждаюча Нікія, чи гордовита наречена Альберта Батільда в «Жізелі». Блискуче вона втілила й інші цікаві образи – танго з балету Д. Шостаковича «Золота доба» в постановці Ю. Григоровича, адажіо Есмеральди та Квазімодо з балету М. Жарра «Собор Паризької богоматері» в постановці Р. Петі, «4 поцілунки» на музику Я. Сібеліуса в постановці А. Рехвіашвілі, «Та, що проходить повз» на музику Вангеліса в постановці С. Швидкого. Обдарованість Г. Кушнірової, легкість у рухах, чудове відчуття і розуміння своїх героїнь роблять її образи довершеними, давши їй змогу досягти високого рівня майстерності.

Творча манера І. Задаянної, балерини лірико-романтичного плану, позначена технічно досконалим танцем, глибиною передання внутрішнього світу героїнь, психологічною наповненістю балетних образів. Свого часу дебют І. Задаянної в партії Джульєтти став справжнім відкриттям: «Глядач відчув в її танці невимовно ніжне звучання ледь вловимого павутиння незбагненності щастя. У коханні її Джульєтта розкривала своє серце не лише Ромео, а й усьому світу» [7]. Вона створила не лише натхненний і романтичний образ Джульєтти, а й драматичний образ Фрігії в «Спартаку», зуміла передати складність характеру східної жінки Ширін у «Легенді про любов», а її Жізель вражає тендітністю і грацією. «М'яка пластика, ліричність поєднувалися в її виконавській манері з умінням висловити драматичність образу, його духовну сутність» [9; 81]. Образи, втілені на балетній сцені І. Задаянною, не лише принесли їй славу як балерині, а й збагатили українське балетне виконавське мистецтво.

Балериною лірико-романтичного плану є й Л. Сморгачова, для якої характерні технічна досконалість, неймовірна легкість і граційність. «Академізм, бездоганна техніка поєднувалися у виконавському стилі Л. Сморгачової з артистизмом, умінням надати образу неповторну індивідуальність» [9; 178–179]. В її репертуарі провідні партії у виставах класичного та сучасного репертуару, такі, як Кітрі в «Дон Кіхоті», Жізель, Сильфіда, Одетта-Одилія, Аврора у «Сплячій красуні», Клара у «Лускунчику», Нікія в «Баядерці», Кармен у «Кармен-сюїті» Ж. Бізе – Р. Щедріна, Фрігія у «Спартаку», Джульєтта у «Ромео і Джульєтті» С. Прокоф'єва в постановці А. Шекери та багато ін. Класичні балети в її творчості – природна закономірність, адже Л. Сморгачова «у всій повноті передавала їх ліризм і поетичну наповненість, зачаровуючи глядачів легкістю турів, політністю, красивою й виразною кантиленністю рухів, відкритістю почуттів…» [6]. Л. Сморгачова володіла дивовижною енергетикою творчості, вона була «ніби створена для класичної спадщини з її романтичними сюжетами, вишуканими арабесками, дуетами, адажіо, виразними па-де-буре, співзвучними биттю серця» [6].

Одним із найвищих артистичних досягнень Л. Сморгачової стала партія Джульєтти у виставі «Ромео і Джульєтта» А. Шекери, про яку В. Туркевич відгукується так: «Чого було у Джульєтті більше – дитячої безпосередності або непомірності першого почуття любові, щирості або навіть холодного аристократизму? Почуття й емоції ніби вибухали в її душі, переливалися зі сцени до зали, примушуючи тремтіти серця глядачів. Не багатьом виконавицям цієї партії вдавалася така інтерпретація, де поєдналося все: шекспірівські пристрасті, поліфонічний малюнок хореографії Анатолія Шекери й емоційне виконавське трактування Людмили Сморгачової» [6].

Серед сучасних українських балерин слід згадати О. Голицю, Т. Голякову, Г. Дорош, Н. Лазебнікову, Т. Льозову, Н. Мацак, О. Філіп'єву, Х. Шишпор та багатьох ін., які є не лише віртуозними танцівницями, неповторними творчими особистостями, а й інтелектуально й емоційно обдарованими балеринами, здатними висловити свої почуття мовою художніх образів.

Так, виконавській манері О. Філіп'євої притаманні риси атлетизму – широта, виразність жестів, стрімкість обертань, але разом із тим і неймовірна легкість у виконанні складних елементів. В її репертуарі сольні варіації в «Лебединому озері», «Пахіті», «Сплячій красуні», партія Королеви-мачухи в балеті «Білосніжка та семеро гномів», Клеопатри в картині «Вальпургієва ніч» з опери Ш. Гуно «Фауст» у постановці Г. Майорова, а також провідні партії в балетах класичного репертуару (Одетта – Одилія в «Лебединому озері», Клара в «Лускунчику», Аврора в «Сплячій красуні», Кітрі в «Дон Кіхоті», Нікія, Гамзатті в «Баядерці», Мавка в «Лісовій пісні»). Образи Джульєтти («Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва), Егіни («Спартак» А. Хачатуряна), Мехмене-Бану («Легенда про любов» А. Мелікова), Дівчини («Фантастична симфонія» Г. Берліоза), втілені на сцені О. Філіп'євою, відзначаються технічною досконалістю, акторською обдарованістю й пластичною виразністю. О. Філіп'єва виконала також ролі Зобеїди у «Шехеразаді» М. Римського-Корсакова, Медори в «Корсарі» А. Адана, Раймонди в однойменному балеті О. Глазунова, Сюзанни у «Весіллі Фігаро» на музику В.-А. Моцарта, Зореслави в балеті за мотивами давньої історії «Володар Борисфену» Є. Станковича, Килини в «Лісовій пісні», Маргарити у спектаклі «Майстер і Маргарита» ,Марини у

балеті «Грек Зорба» М. Теодоракіса, партію ефектної та спокусливої балерини Карли в балеті А. Рехвіашвілі «Віденський вальс» та ін.

О. Філіп'єва – «зірка світового рівня, зірка світового класу. Це геніальна балерина, дуже талановита людина, для якої можна ще ставити багато спектаклів» [11], але кожен із виступів якої стає визначною подією завдяки новому прочитанню художніх образів. Описуючи хореографічну побудову партій О. Філіп'євої (Оксана) та її партнера А. Козлова (Вакула) в балеті Є. Станковича «Ніч перед Різдвом», Ю. Станішевський зазначав: «Грайливий епізод дівочих мрій з люстерком переходив у зворушливий ліричний дует закоханих, який вражав емоційною наснагою, піднесеною красою класичної хореографії, пройнятої українськими танцювальними інтонаціями» [5; 534].

У танцях Г. Дорош, представниці класичного балету, академізм поєднується з поетичністю, внутрішньою одухотвореністю, виразністю розкриття почуттів героїв. «Вихована в традиціях російської академічної школи, Г. Дорош захоплює вишуканою чистотою і філігранною відточеністю віртуозного класичного танцю, артистичною грацією і широтою кантиленної пластики. В її акторській палітрі гармонійно поєднуються іскристі комічні фарби, проникліва лірика, натхненна романтика і драматизм. Балерина блискуче виконує головні партії у всіх спектаклях хореографічної спадщини і в різноманітних сучасних постановках» [5; 320–321].

В її репертуарі – Одетта і Одилія з «Лебединого озера» в постановці В. Ковтуна та постановці А. Шекери, Нікія і Гамзатті з «Баядерки» в постановці В. Ковтуна, Принцеса Аврора і Принцеса Флоріна зі «Сплячої красуні», Жізель з однойменного балету в постановці К. Сергеєва, Раймонда з однойменного балету в постановці В. Яременка, Кітрі з «Дон Кіхота», Егіна і Фрігія зі «Спартака» в хореографії А. Шекери, Кармен із «Кармен-сюїти», Медора з «Корсара», Мавка з «Лісової пісні» в хореографії В. Вронського, Карла з «Віденського вальсу» в хореографії А. Рехвіашвілі, а також Мадам Хортонс із балету «Грек Зорба» в хореографії Л. Мясіна. Її танець завдяки витонченій сценічній фактурі характеризується неймовірною легкістю,досконалим володінням дрібною пуантовою технікою, віртуозними маленькими стрибками, заносками. Вона по-своєму інтерпретує образи, використовуючи для їх трактування переважно класичні засоби виражальності.

Виконавський стиль Н. Мацак відзначається експресивністю, віртуозністю, широкою амплітудою та атлетизмом, що поєднується з надзвичайною пластичністю. Балерина наділяє створені нею образи чуттєвістю, тому їй близькі глибоко драматичні ролі з яскравими характерами персонажів. Вона виконала провідні партії в численних класичних балетах, зокрема Одетти-Одилії, Принцеси Аврори, Карли, Нікії, Гамзатті, Кітрі, Раймонди, Зобеїди та ін. Для її виконавського стилю характерні ефектність і темпераментність, хоча їй вдалося з успіхом виконати й ліричні партії – Жізель, Сильфіди, Принцеси Аврори в «Сплячій красуні», Карли в «Лускунчику» та ін.

До безумовних творчих здобутків балерини Х. Шишпор можна віднести виконання нею провідних партій в балетах «Лебедине озеро», «Лускунчик», «Спляча красуня» П. Чайковського, «Шехеразада» М. Римського-Корсакова, «Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Щедріна, «Жізель» А. Адана, «Віденський вальс» Й. Штрауса та ін. Яскраве артистичне обдарування молодої виконавиці, психологічно точна артистична гра та індивідуальний танцювальний стиль Х. Шишпор завжди слугують блискучим забарвленням вистав, в яких вона бере участь.

Партії у виконанні Т. Льозової полонять глядачів грацією, неймовірною пластичністю й дивовижним артистизмом. У танці балерина майстерно відтворює всю гаму почуттів своїх героїнь, найтонші порухи їх душі. Вона блискуче володіє технікою класичного танцю. Її тіло, немовби скрипка, що розкриває глибину музичної партитури – беззахисна й водночас сильна, довірлива й бентежна, ніжна й чарівна – ось така Аннель із «Віденського вальсу», відтворена танцівницею в танці. В доробку балерини, крім класичних вистав, партії Мавки у «Лісовій пісні» М. Скорульського, Даніели в однойменному балеті М. Чембержі, Мальвіни у «Буратіно і чарівна скрипка» Ю. Шевченка, Маргарити у «Майстері і Маргариті» на музику різних композиторів, Дружини Мельника у виставі «Трикутний капелюх» М. Д. Фальї, Галі у балеті «За двома зайцями» Ю. Шевченка та ін.

Висновки. Балет – це особлива форма комунікативного послання, своєрідний «невербальний наратив», що ґрунтується на пластичному вираженні думок і почуттів його артистами. Артистична індивідуальність українських балерин є виявом здібностей до пошуку неординарного рішення творчого завдання, перевтілення і створення нових образів, це пристрасність, чуттєвість, усвідомлене вираження в міміці знаку і модальності емоційного супроводу дії, а також емоційна сприйнятливість, лабільність і пластичність емоційних реакцій. Найважливішими здібностями артистів балету, що визначають їхню індивідуальність, є пластична виразність, м'язова свобода і розкутість, вміння володіти тілом (точність експресивних рухів), вміння наповнювати думками і почуттями руху, жести і пози.

Артистична індивідуальність українських балерин оновлює і збагачує національно-художні традиції у балетному мистецтві (які є її першоджерелом) шляхом створення балетних творів, що відповідають високим морально-етичним нормам. Завдяки видатним балеринам, серед яких такі імена, як В. Калиновська, О. та В. Потапови, Л. Сморгачова, О. Філіп'єва та багато інших видатних особистостей сучасності, український балет відкрився для світу новими можливостями.

Дослідження індивідуальностей артистів балету тієї чи іншої епохи чи країни поглиблює і збагачує уявлення про динаміку і різнобарвності мистецтва взагалі. Аналіз індивідуальностей творців мистецтва поповнює знання про загальні закономірності розвитку українського балету, робить змістовнішими уявлення про його прояви, унікальність персональних творчих внесків.

Подальшого ґрунтовного дослідження потребують питання специфіки виконавської творчої діяльності українських танцівниць, методики дослідження творчої діяльності артистів балету, традиції видатних балерин в українській виконавській культурі, проекція творчості балерин зарубіжних країн на українське балетне мистецтво і навпаки та ін.

Список використаної літератури

1. ***Захарова В. А.*** Класика та модерн в жіночих образах сучасних балетних вистав на сцені Одеського оперно-балетного театру / В. А. Захарова // Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 21-22 квіт. 2017 р. – Київ, 2017. – С. 114–118.

2. ***Король А. М.*** Символічність жіночих образів в українській народно-сценічній хореографії / А. М. Король // Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 21-22 квіт. 2017 р. – Київ, 2017. – С. 43–45.

3. ***Кравець А. А.*** Партії Олени Філіп'євої у виставах вітчизняних та зарубіжних балетмейстерів / А. А. Кравець // Хореографічна освіта і мистецтво України в контексті європейських та світових тенденцій : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 21-22 квіт. 2017 р. – Київ, 2017. – С. 104–110.

4. ***Станишевский Ю.*** Украинский балетный театр: история и современность / Ю. Станишевский. – Киев : Муз. Україна, 2008. – 411 с.

5. ***Станішевський Ю.*** Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність / Ю. Станішевський. – Київ : Муз. Україна, 2002. – 736 с.

6. ***Туркевич В.*** Балетная мозаика: ученики – педагогу. В Национальной опере Украины состоялся концерт в честь Людмилы Сморгачевой [Электронный ресурс] / В. Туркевич. – Режим доступа : https:// day.kyiv. ua/ru/article/kultura/baletnaya-mozaika-ucheniki-pedagogu.

7. ***Туркевич В.*** Обожженные крылья Сильфиды [Электронный ресурс] / В. Туркевич. – Режим доступа : https://day.kyiv.ua/ru/article/den-ukrainy/ obozhzhennye-krylya -silfidy.

8. ***Туркевич В.*** Фейерверк фуэте для Елены Потаповой [Электронный ресурс] / В. Туркевич. – Режим доступа : https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/feyerverk-fuete-dlya-eleny-potapovoy.

9. ***Туркевич В. Д.*** Хореографічне мистецтво України у персоналіях : довідник / В. Д. Туркевич. – Київ : Біогр. ін-т НАН України, 1999. – 224 с.

10. ***Успіх балерини*** // Вечірній Київ. – 1958. – 26 лют.

11. ***Фесенко Л.*** Олена Філіп'єва: «У танцівника єдина можливість довести свою правоту – вийти на сцену і станцювати» [Електронний ресурс] / Л. Фесенко. – Режим доступу : http://art.co.ua/olena-filipjeva-u-tantsivnyka-jedyna-mozhlyvist-dovesty-svoyu-pravotu-vyjty-na-stsenu-i-stantsyuvaty.

References

1. ***Zakharova V.A.*** Klasy`ka ta modern v zhinochy`x obrazax suchasny`x baletny`x vy`stav na sceni Odes`kogo operno-baletnogo teatru / V. A. Zakharova // Xoreografichna osvita i my`stecztvo Ukrayiny` v konteksti yevropejs`ky`x ta svitovy`x tendencij : materialy` vseukr. nauk.-prakt. konf., m. Kyiv, 21-22 kvitnya 2017 r. – Kyiv, 2017. – S. 114–118.

2. ***Korol` A. M.*** Sy`mvolichnist` zhinochy`x obraziv v ukrayins`kij narodno-scenichnij xoreografiyi / A. M. Korol` // Xoreografichna osvita i my`stecztvo Ukrayiny` v konteksti yevropejs`ky`x ta svitovy`x tendencij : materialy` vseukr. nauk.-prakt. konf., m. Kyiv, 21-22 kvitnya 2017 r. – Kyiv, 2017. – S. 43–45.

3. ***Kravecz` A. A.*** Partiyi Oleny` Filip'yevoyi u vy`stavax vitchy`znyany`x ta zarubizhny`x baletmejsteriv / A. A. Kravecz` // Xoreografichna osvita i my`stecztvo Ukrayiny` v konteksti yevropejs`ky`x ta svitovy`x tendencij : materialy` vseukr. nauk.-prakt. konf., m. Kyiv, 21-22 kvitnya 2017 r. – Kyiv, 2017. – S. 104–110.

4. ***Stanishevskiy Yu.*** Ukrainskiy baletnyiy teatr: istoriya i sovremennost / Yu. Stanishevskiy. – Kyiv : Muz. UkraYina, 2008. – 411 s.

5. ***Stanishevs'kyy Yu.*** Natsional'nyy akademichnyy teatr opery ta baletu Ukrayiny imeni Tarasa Shevchenka: istoriya i suchasnist' / Yu. Stanishevs'kyy. – Kyiv : Muz. Ukrayina, 2002. – 736 s.

6. ***Turkevich V.*** Baletnaya mozaika: ucheniki – pedagogu. V Natsionalnoy opere Ukrainyi sostoyalsya kontsert v chest Lyudmilyi Smorgachevoy [Elektronnyy resurs] / V. Turkevich / V. Turkevich. – Rezhim dostupa : https: // day.kyiv.ua/ru/article/kultura/baletnaya-mozaika-ucheniki-pedagogu.

7. ***Turkevich V.*** Obozhzhennyie kryilya Silfidyi [Elektronnyy resurs] / V. Turkevich. – Rezhim dostupa : https: // day.kyiv.ua/ru/article/den-ukrainy/ obozhzhennye -krylya-silfidy.

8. ***Turkevich V.*** Feyerverk fuete dlya Elenyi Potapovoy [Elektronnyy resurs] / V. Turkevich. – Rezhim dostupa : https://day.kyiv.ua/ru/article/taym-aut/feyerverk-fuete-dlya-eleny-potapovoy.

9. ***Turkevych V. D.*** Khoreohrafichne mystetstvo Ukrayiny u personaliyakh: dovidnyk / V. D. Turkevych. – Kyiv: Biohr. in-t NAN Ukrayiny, 1999. – 224 s.

10. ***Uspikh baleryny*** // Vechirniy Kyiv. – 1958. – 26 lyut.

11. ***Fesenko L.*** Olena Filip"yeva: «U tantsivnyka yedyna mozhlyvist' dovesty svoyu pravotu – vyyty na stsenu i stantsyuvaty» [Elektronnyy resurs] / L. Fesenko. – Rezhym dostupu : http: // art.co.ua/olena-filipjeva-u-tantsivnyka-jedyna-mozhlyvist-dovesty-svoyu-pravotu-vyjty-na-stsenu-i-stantsyuvaty.

ARTISTIC PERSONALITY OF THE UKRAINIAN DANCERS AS SUBJECTS OF CREATIVE ACTIVITY

Zakharova Valentina, Postgraduate Student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The article draws attention to the need to study the artistic individuality of the Ukrainian dancers, on which the qualitative level of the ballet art development and the degree of the actual ideological and aesthetic tasks solution by the masters of dance depend. It is noted that the emergence of creative individuals should be regarded as an indicator of the artistic progress of the spiritual culture of the people as a whole and as an intellectual factor in its development. The features of the artistic individuality of such famous dancers of the Ukrainian ballet as V. Kalinovskaya, the Potapovs, I. Zadjannaya, E. Filipieva and others are analyzed. Their artistic individuality is a manifestation of their abilities to search for an extraordinary solution of a creative task, reincarnation and creation of new images. Thanks to their creativity, the Ukrainian ballet was opened to the world with new possibilities and colours.

Key words: ballet, ballet dancer, dancer, performer, artist, artistic individuality.

UDC 792.8+792.54(477)

ARTISTIC PERSONALITY OF THE UKRAINIAN DANCERS AS SUBJECTS OF CREATIVE ACTIVITY

Zakharova Valentina, Postgraduate Student,
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of this paper is to analyze the artistic personality of the outstanding Ukrainian ballerinas, whose contribution to the formation of the Ukrainian ballet is indisputable, because their work decisively determines the nature of the movement of the ballet art in general.

Research methodology. The work is based on the methodology of complex analysis, which involves applying to the methods of various sciences (cultural studies, philosophy, history) with a view to deeper penetration into the essence of the phenomenon under investigation and to obtain the fullest knowledge about it.

Results. The article draws attention to the need to study the artistic individuality of the Ukrainian dancers, on which the qualitative level of the ballet art development and the degree of the actual ideological and aesthetic tasks solution by the masters of dance depend. It is noted that the emergence of creative individuals should be regarded as an indicator of the artistic progress of the spiritual culture of the people as a whole and as an intellectual factor in its development. It is noted that modern cultural studies in their search requires treatment not only for an impersonal historical and cultural process, but also for studying the personality, its spiritual world, its role in this process, its creative individuality. The features of the artistic individuality of such famous dancers of the Ukrainian ballet as V. Kalinovskaya, the Potapovs, I. Zadjannaya, E. Filipieva and others are analyzed. Their artistic individuality is a manifestation of their abilities to search for an extraordinary solution of a creative task, reincarnation and creation of new images. Thanks to their creativity, the Ukrainian ballet was opened to the world with new possibilities and colors.

Novelty. The features of artistic individuality of the well-known Ukrainian ballerinas of the twentieth century are revealed, which is a manifestation of the abilities to find an extraordinary solution to the creative task, reincarnation and creation of new images.

The practical significance. The materials of the article can be used in theoretical works on culturology, art history, baletology, in the development of courses on the theory and history of culture and art.

Key words: ballet, ballet dancer, dancer, performer, artist, artistic individuality.

Надійшла до редакції 17.10.2017 р.

УДК 747:725.1:640.43/.44:39(1=477.85/.87)

ЗАСОБИ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ВИРАЗНОСТІ ІНТЕР'ЄРІВ РЕСТОРАНІВ В ЕТНОСТИЛІСТИЦІ УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТ

Рудинська Ганна Олександрівна, аспірантка,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
rudya6787@gmail.com

Проведено аналіз літературних джерел із питань використання історико-культурної спадщини як складової дизайну інтер'єру ресторанів. Висвітлено характерні прийоми вираження художньої мови (планування, колір, орнамент, матеріал, освітлення), що визначаються як змістова основа формотворення художнього образу традиційних ресторанів. Визначено засоби художньо-образної виразності інтер'єрів ресторанів в етностилістиці українських Карпат. Запропоновано основні принципи інтеграції елементів українського народного побуту в сучасне предметно-просторове середовище ресторанних закладів.

Ключові слова: засоби художньо-образної виразності, дизайн інтер'єру, ресторанні заклади, традиції, етнодизайн, Українські Карпати.

Постановка проблеми. Створення гармонійного середовища ресторанів є важливою проблемою сьогодні. Готельно-ресторанна індустрія на території Карпат розвивається надзвичайно стрімко. Адже Карпати – цікавий для туристичного відпочинку край. Різноманітність природних умов території, наявність неповторних краєвидів та лікувальних ресурсів сприяли формуванню курортного регіону міждержавного значення.

В умовах сучасної конкуренції і подекуди нехтування національними історико-культурними традиціями в дизайні внутрішній простір громадських закладів втрачає свою соціально-культурну ідентифікацію. Останніми роками ведуться активні пошуки сучасних засобів виразності інтер'єрів автентичного народного будівництва. Архітектурний простір потребує уособлення у своїй суті і зовнішньому вигляді етностилістичних рис та своєрідних художньо-образних ознак, притаманних виключно проявам етнодизайну в українських Карпатах. Тому визначним етапом у створенні гармонійного інтер'єру ресторанних закладів є органічна інтеграція традиційних та новітніх засобів художньо-образної виразності в предметно-просторове середовище таким чином, щоб простір ресторану, отримуючи новий сучасний зміст, не втратив при цьому своїх етнічних рис.

Отже, перед науковцями постала проблема дослідити та систематизувати засоби художньо-образної виразності інтер'єрів ресторанів в етностилістиці українських Карпат, що має слугувати інтеграції надбань національної культури зазначеного регіону в сучасну проектну практику, розширюючи можливості художньо-образного формотворення середовища традиційних ресторанів сбогодні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нагромаджені дотепер археологічні матеріали, історико-етнографічні дослідження та літературні видання таких авторів, як А. Данилюк [7], Т. Косміна [10], З. Моісеєнко [11], В. Самойлович [13], Г. Стельмах та ін. дають уявлення про витоки народної архітектури, висвітлюють питання, пов'язані з особливостями матеріалізації світоглядних уявлень, народної символіки та організації внутрішнього простору будівель. Вони є вагомою основою дослідження, але дані щодо засобів виразності інтер'єрів ресторанів в етностилістиці Карпат не є повним та в достатній мірі систематизованим.

Праці окремих дослідників (В. Абизов [1], Є. Антонович [2], І. Волкотруб [3], О. Георгієва [4], А. Громнюк [5], З. Гудченко [6], Р. Дьяченко [8], М. Селівачов [14], В. Чернявський [16] та ін.) присвячені проблемам застосування народних традицій у зовнішньому і внутрішньому середовищі сучасних ресторанів. Хоча, водночас, матеріал щодо методик інтеграції традиційних та сучасних засобів художньо-образної виразності в інтер'єрі ресторанних закладів досить обмежений та не систематизований.

Цікавим для дослідження є дисертаційна робота «Формування та розвиток традицій в архітектурі гостьових будівель Західної України XVII–XIX ст.» О. Козакової [9], в якій визначено найоригінальніші за архітектурною стилістикою будівлі корчмів і заїздів. Дослідження стосується споруд із гостьовою функцією, тому поза уваги залишилися колиби, кнайпи, трактири, шинки.

Загалом підняте дослідницею питання підтверджує, що тематика впровадження традиційних засобів художньо-образної виразності в інтер'єри ресторанів в етностилістиці українських Карпат залишається малодослідженою.

У статтях О. Георгієвої, І. Гребінь, О. Козакової та ін. розкриваються питання побуту українців, господарчий уклад, обряди та звичаї. Вагомим збірником інформації про народні традиції в національному будівництві є ілюстрований етнографічний довідник «Українська минувшина» [12], де

© Рудинська Г. О., 2017

виконані малюнки-реконструкції типів сільських споруд, прийомів декоративно-художнього оформлення їх зовнішнього вигляду та інтер'єрів, притаманних окремим історико-етнографічним регіонам, зокрема українських Карпат XIX – початку XX ст. Проте питання втілення елементів народної творчості в сучасне предметно-просторове середовище ресторанів науковці розглядають поверхово, не приділяючи цій тематиці достатньої уваги.

Наявні історико-етнографічні дослідження з означеної теми не створюють цілісної картини проведення процесу інтеграції історико-культурної спадщини українських Карпат як засобів художньо-образної виразності інтер'єрів ресторанів. Отже, з'являється необхідність виявлення основних засобів виразності в організації простору ресторанних закладів, з'ясування принципів утілення елементів народного побуту в сучасне предметно-просторове середовище та систематизування матеріалу з даної тематики. Загалом тематика вивчення та впровадження історико-культурних традицій українських Карпат, як засобів дизайну інтер'єрів ресторанів, потребує окремого дослідження.

Мета статті – на основі дослідження впливу народних традицій на формування художньо-образної виразності сучасного інтер'єру закладів громадського харчування, визначити засоби художньо-образної виразності інтер'єрів ресторанів в етностилістиці Українських Карпат.

Виклад матеріалу дослідження. Інтер'єр є важливою складовою комфорту і сервісу, а також вважається різновидом художньо-проектної діяльності, основне завдання якої полягає у поєднанні естетичних та практично-прагматичних якостей. Для цього предмети, що мають практичне (ужиткове) значення декорують (прикрашають) з метою досягнення естетичної насолоди. Так декоративність стає виразним засобом поєднання змісту (суті) предмета та художньої образності [8; 4]. Поряд із поліваріантністю дизайнерських рішень важливим є забезпечення цілісності композиції й образної індивідуальності забудови. При цьому потрібно органічне та гармонійне включення в тканину існуючого міського середовища дизайнерського вирішення кожної нової будівлі і споруди, що враховує місцеві історико-культурні особливості та містобудівні традиції [1; 236].

Етностилістична своєрідність національно орієнтованих інтер'єрів відображає традиції, менталітет, устрій життя, світогляд певного народу, психологічно-емоційні, а отже й естетичні особливості сприйняття і трактування навколишнього світу. Багата культурна спадщина Карпат – джерело художньо-образних засобів виразності, відповідних до етнічних традицій та духовно-матеріальних цінностей народу. Історичний підхід дає змогу виявити характерні особливості еволюції в оформленні інтер'єрів як художньо-образного відображення соціокультурних явищ.

Архітектурно-планувальні та композиційні особливості. Громадські будівлі – значуща складова традиційно-побутової культури народу. Пращурами сучасних ресторанів на території українських Карпат були корчма, шинок, колиба та кнайпа, на формування архітектурно-планувальної системи яких впливали сусідні садиби, характер діяльності власників, розташування відносно населеного пункту, ступінь економічного розвитку, природні умови і ландшафт тощо.

За архівними даними, корчма найчастіше була повздовжнім великим будинком. По фасадній частині могла йти галерея на сохах. Вона мала дві в'їздні брами з причілків. Архітектурно-планувальна структура корчми Західної України подібна до планування народного житла. Відмінність полягала лише в розмірах будівлі і кількості приміщень (житлові кімнати, комори, шинок, стайні) [9; 6].

Майже в кожному місті була одна корчма, а в інших по дві і більше. В окремих регіонах побутували й інші назви цього закладу: «шинки», «корчми-заїзди». Шинок – це «місце, де продають вино». Пізніше в багатьох таких будинках, окрім міцних напоїв, продавалися закуски, гарячі страви, різні юшки, пироги і чай, а до чаю – варення та різні солодощі. Прийнято вважати, що шинок є синонімом корчми. Так воно і було, якщо розглядати ці заклади в межах поселення. За межами міста корчма-заїзд була не лише закладом громадського харчування, а й пропонувала кімнати для нічлігу. Тому корчму можна вважати прототипом сучасного готелю. В інших випадках шинок є лише аналогом корчми на німецький лад.

Важливим засобом художньої виразності інтер'єру є *декоративно-оздоблювальні та канонічні елементи* ресторанних закладів. Це можуть бути предмети домашнього вжитку: керамічні, дерев'яні, металеві вироби; вироби з тканини; меблі; знаряддя праці; монументально-декоративний живопис, у яких проявляється синкретичність етнічних мотивів, що передбачає зв'язок різних видів практичної та художньої діяльності [5; 126].

Декоративні елементи народного будівництва дослідники розподіляють на такі групи: геометричні; геометрично-рослинні; рослинні умовні (гомоморфні); рослинні конкретні (ізоморфні);складні (поєднання різних типів структурних елементів). Характерною складовою

внутрішнього простору закладів ресторанного типу був шинквас (пол. szynkwas, lada) – прилавок корчмаря в шинковій кімнаті.

Меблі, посуд, начиння та дрібні господарські речі з дерева майстри оздоблювали гравійованим різьбленням, ощадливо будуючи чіткі та лаконічні геометричні орнаменти з невеликої кількості елементів та мотивів (клинці, «кривулі», ромби, очка, розети тощо) [2; 179].

Художня образність та символьно-знакові аспекти. Орнаменти, що зустрічаються в оздобленні народного інтер'єру та його елементів, відіграють велику роль у створенні художнього образу інтер'єру національно орієнтованого ресторану. Ще здавна сформувався набір основних геометричних мотивів та їх комбінації, що характеризують ті чи інші символічні ознаки. Окрім того, прості геометричні фігури, що формують орнаментальні мотиви, також мали певний зміст. Так, точка є представницею духовного, лінія – символ руху, а трикутник – триєдиної суті світу; квадрат символізує стабільність, а коло – сонце й небо; спіраль – еволюцію Всесвіту і буття.

Принцип розміщення загальної композиції орнаментів і форм та елементів в них, був чітко регламентований і відображав уявлення про світобудову [4; 58]. Детальне вивчення та розуміння логіки формоутворення орнаментів та елементів традиційної будівлі стає базою для подальшої роботи над їх стилізацією, трансформацією та адаптацією під сучасне розуміння середовища ресторанного закладу національної кухні.

Орнаментальна композиція в народному мистецтві часто характеризується повторюваністю в певних числах. Числа – елементи особливого числового коду, за допомогою якого можна уявити увесь світ і людину, їх устрій. Кількісна міра того чи іншого символу є результатом спостереження за навколишнім світом та природою, що дозволяє пов'язати будь-який елемент народного житла з кількісною символікою, надати числам певного семіотичного наповнення. Згідно народного світогляду кожне явище пов'язувалося з певним числом або їх комбінацією. Кількість зубців, ромбів, хрестиків обов'язково пов'язується з магічними числами, або кратна їм [4; 58].

Аналіз символіки різних геометричних мотивів української орнаментики підтверджує, що народна пам'ять зберегла архаїчний пласт культури разом із давньою знаковою системою. Символьно-знакові системи композиційних та геометричних форм є потужним засобом художньо-образної виразності внутрішнього середовища громадських приміщень. Інтер'єр ресторану, виконаний з урахуванням семіотики української орнаментики, набуває виражених етнічних рис, укріплюючи народні історико-культурні традиції окремого регіону.

Не менш важливим ідентифікатором народного мистецтва є *використання традиційних матеріалів.* До них належать: дерево, камінь, натуральні клеї, каучук, пробка, повсть, шовк, бавовна, натуральна шкіра, натуральна оліфа, солома та ін. Народні архітектурно-будівельні традиції, художні промисли та ремесла базуються на використанні природних матеріалів та екологічних технологій. Та недоліком є те, що вони не завжди відповідають технічним вимогам (недостатньо витривалі і вогнетривкі, важкі в транспортуванні і т.д.). У зв'язку з цим, крім традиційного дерева, при створенні внутрішнього середовища ресторанів широко використовуються умовно екологічні матеріали, що теж виготовляються з природних ресурсів, безпечні для навколишнього середовища, але володіють високими технічними показниками.

Колір є потужним засобом формування художньої образності інтер'єру національно орієнтованого ресторану. Він формує народний колорит середовища, виявляє зв'язок певних явищ і предметів.

У народному мистецтві традиційно зберігається зв'язок кольору з формою, значенням, міфологією, обрядами, релігією. Символіка кожного з кольорів неоднозначна: при їх поєднанні у колірних гамах з'являються напружені контрасти і гармонійні узгодження, насичені й ослаблені барви. Найпростіша теорія сприйняття кольору – асоціативна: зелений – весна, пробудження; жовтий – сонце; синій – небо; червоний – вогонь, кров; чорний – темрява, страх.

Одним із головних засобів забезпечення комфорту в інтер'єрі є *освітлення*. Воно відіграє визначальну роль у формуванні художньо-образної виразності середовища ресторанних закладів. Раціональне освітлення залежить від типу приладів і засобів, що використовуються для візуального збільшення, звуження або розширення простору, виділення композиційних акцентів тощо. Іноді й сам освітлювальний прилад, маючи естетично привабливий та принципово цікавий вигляд, може виконувати й декоративну функцію.

Синтез мистецтв. Упродовж століть народне мистецтво славилося створенням якісно нових художніх явищ на базі оперування самостійно існуючими видами мистецтва. Так будинки, що є продуктом архітектурної діяльності, прикрашали прикладами монументального мистецтва: подекуди

чисті білі стіни хатин ставали тлом декоративного орнаментального розпису; мальовані та різьблені орнаменти охоплювали отвори вікон і дверей. Живопис та різьбярство вже неможливо сприймати окремо від будівлі (архітектурного витвору), отже можна зробити висновок, що серед культурної спадщини Карпат є місце й синтезу мистецтв.

Наявний місцевий матеріал у великій мірі визначає напрями розвитку народного мистецтва. Так, мистецьку спадщину Карпат важко уявити без деревини. Для художнього декорування дерева здавна використовувалися розписи різною фарбою (темпера, гуаш, олійні чи анілінові), які потім покривали лаком. Також карпатські митці вправно володіли техніками різьблення. На Прикарпатті та Буковині здебільшого зустрічаються вироби, прикрашені плоскою різьбою та інкрустацією – орнаментальним оздобленням шматочками дерева, металу, слонової кістки, перламутру, бісеру тощо. З дерева виготовляли настінні декоративні плакетки, портрети і пейзажі.

Не менш важливим є приклад із керамікою. Означений вид мистецтва набув широкого розповсюдження в Західній Україні, а саме: Потелич, Яворів, Коломия, Пустинь, Мукачеве та ін. Різноманіття побутових і декоративних виробів наразі зберігається у музейних та приватних колекціях України і за кордоном. Виразні косовські кахлі ставали частиною оздоблення народного інтер'єру, надаючи йому ще більшої виразності.

Окрім названих ремесел і промислів, в українських Карпатах поширені й інші різновиди мистецтва, що вдало інтегруються в традиційний інтер'єр, створюючи нові художні образи, а саме:гончарство, ткацтво, обробка каменю, рогу та кістки, шкіри і хутра.

До *основних принципів інтеграції* традиційних засобів виразності в сучасну систему предметно-просторового середовища ресторанних закладів в етностилістиці українських Карпат належать: точне або часткове наслідування традиційного інтер'єру; використання автентичних декоративно-прикладних та канонічних елементів народного вжитку; принцип стилізації.

Принцип наслідування полягає у повній або частковій формі копіювання певних ознак народного будівництва, меблювання, декорування, тощо. Характерною рисою наслідування є використання традиційних матеріалів. Зазначений принцип дає змогу максимально точно передати атмосферу традиційного ресторану, створюючи самобутній образ внутрішнього середовища.

Принцип використання автентичних елементів народної творчості здатен привнести дух історико-культурних традицій в сучасний інтер'єр. Традиційні меблі, килими, рушники, скатертини, вази, декоративний посуд – усе це, стаючи частиною предметно-просторового середовища сучасного ресторану, відіграє неабияку роль у створенні середовища національно орієнтованогоресторанного закладу.

Принцип стилізації полягає у виявленні найбільш характерних історико-культурних рис та художніх прийомів традиційного інтер'єру й перенесення їх візуально-образних якостей в середовище сучасного ресторану. В даному випадку доцільне використання сучасних матеріалів та технологій. Перевагою означеного методу є баланс між намаганням створити атмосферу з духом традицій та збереженням рівня комфорту, що відповідає сучасним нормам, до яких вже встиг звикнути соціум.

Задля досягнення високого рівня художньо-образної виразності в інтер'єрі ресторанних закладів, зазначені принципи можуть бути використані в проектний практиці й у поєднанні один з одним. Так, у стилізований під традиційний для українців заклад харчування, простір ресторану може включати в себе автентичні вироби декоративно-прикладного мистецтва, традиційні меблі, предмети народного вжитку тощо.

Висновки. Середовище ресторанних закладів відіграє важливу роль на шляху до одного з найкращих способів «доторкнутися» до українських традицій, відчути їх «на смак». Архітектурний простір потребує уособлення в своїй суті і зовнішньому вигляді етностилістичних рис та своєрідних художньо-образних ознак, притаманних виключно проявам етнодизайну в українських Карпатах. Характерні прийоми вираження художньої мови (планування, колір, орнамент, матеріал, освітлення) визначаються як змістова основа формотворення художнього образу традиційних ресторанних закладів. Запропоновані принципи застосування історико-культурного надбання українських Карпат у сучасному проектуванні спрямовані на підвищення рівня соціокультурної ідентифікації інтер'єрів ресторанів в етностилістиці українських Карпат.

Перспективи подальших досліджень. Запропонована розвідка не вичерпує всіх аспектів проблематики. Проведене дослідження відкриває перспективи подальшого поглибленого вивчення засобів дизайну інтер'єрів в етностилістиці українських Карпат. Матеріали цих досліджень можуть бути використані з практичною метою проектними організаціями та спеціалістами з даної області.

Список використаної літератури

1. ***Абизов В. А.*** Теорія розвитку архітектурно-будівельних систем: монографія / В. А. Абизов. – Київ : КНУКіМ, 2009. – 240 с.
2. ***Антонович Є. А.*** Декоративно-прикладне мистецтво / Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. – Львів : Світ, 1993. – 272 с.
3. ***Волкотруб И. Т.*** Основы художественного конструирования / И. Т. Волкотруб. – 2-е изд., перераб. и доп. – Киев : Высш. шк., 1988. – 192 с.
4. ***Георгієва О. С.*** Українські народні традиції як складова дизайну інтер'єрів сучасного індивідуального житла : дис… канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / О. С. Георгієва. – Київ, 2013. – 230 с.
5. ***Громнюк А. І.*** Етнічні мотиви в архітектурі сучасних інтер'єрів підприємств громадського харчування : дис… канд. архітектур. наук : 18.00.01 / А. І. Громнюк. – Львів, 2016. – 274 с.
6. ***Гудченко З. С.*** Эстетическая выразительность застройки села / З. С. Гудченко, Ю. Ф. Хохол. – Київ : Будівельник, 1988. – 119 с.
7. ***Данилюк А. Г.*** Шляхами України : етногр. нарис / А. Г. Данилюк. – Львів : Світ, 2003. – 256 с.
8. ***Дьяченко Р. В.*** Формування дизайну інтер'єрів ресторанних закладів України XX – початку XXI століття : дис… канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Р. В. Дьяченко. – Київ, 2016. – 235 с.
9. ***Козакова О. М.*** Формування та розвиток традицій в архітектурі гостьових будівель Західної України XVII–XIX ст. : дис… канд. архітектур. : 18.00.01 / О. М. Козакова. – Київ, 2016. – 238 с.
10. ***Косміна Т. В.*** Поселення, садиба, житло / Т. В. Космина // Українці : іст.-етногр. моногр. : у 2-х кн. – Опішне, 1999. – Кн. 2. – С. 13–56.
11. ***Моисеенко З. В.*** Малые села Украины и строительство объектов социально-культурного назначения / З.В. Моисеенко, Г. И. Болотов, В. Н. Косенко. – Київ : Урожай, 1988. – 144 с.
12. ***Українська минувшина :*** ілюстр. етногр. довід. / А. П. Пономарьов, Л. Ф. Артюх, Т. В. Косміна та ін. – Київ : Либідь, 1993. – 108 с.
13. ***Самойлович В. П.*** Народна творчість в архітектурі сільського житла / В. П. Самойлович. – Київ : Держ. вид-во літ. з буд-ва і архітектури УРСР, 1961. – 341 с.
14. ***Селівачов М. Р.*** Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Р. Селівачов. – Київ : Ред. вісн. «Ант», 2005. – 399 с.
15. ***Стельмах Г. Ю.*** Історичний розвиток сільських поселень на Україні : іст.-етногр. дослідж. / Г. Ю. Стельмах. – Київ : Наук. думка, 1964. – 240 с.
16. ***Синтез мистецтв :*** навч. посіб. / В. Г. Чернявський, І. О. Кузнецова, Т. В. Кара-Васильєва, З. А. Чегусова. – Київ, 2012. – 320 с.

References

1. ***Abyzov V. A.*** Teorijarozvytku architekturno-budivelnych system : monohrafija / V. A. Abyzov. – Kyiv : KNUKiM, 2009. – 240 s.
2. ***Antonovyč Je. A.*** Dekoratyvno-prykladne mystectvo / Je. A. Antonovyč, R. V. Zacharčuk-Čuhaj, M. Je. Stankevyč. – Lviv : Svit, 1993. – 272 s.
3. ***Volkotrub I. T.*** Osnovyi hudozhestvennogo konstruirovaniya / I. T. Volkotrub ; 2-e izd., pererab. i dop. – Kiyev : Vyssh. shk., 1988. – 192 s.
4. ***Heorhijeva O. S.*** Ukrajiński narodni tradyciji jak skladova dyzajnu interjeriv sučasnoho indyviduaĺnoho žytla : dys. … kand. mystectvoznavstva : 17.00.07 / O. S. Heorhijeva. – Kyiv, 2013. – 230 s.
5. ***Hromniuk A. I.*** Etnični motyvy v architekturi sučasnych interjeriv pidpryemstv hromadśkoho charčuvannia : dys. … kand. architektur. nauk : 18.00.01 / A. I. Hromniuk. – Lviv, 2016. – 274 s.
6. ***Gudchenko Z. S.*** Esteticheskaya vyirazitelnost zastroyki sela / Z. S. Gudchenko, Yu. F. Hohol. – Kyiv : Budivelnik, 1988. – 119 s.
7. ***Danyliuk A. H.*** Šliachamy Ukrajiny: etnohr. narys / A. H. Danyliuk. – Lviv : Svit, 2003. – 256 s.
8. ***Ďjačenko R. V.*** Formuvannia dyzajnu interjeriv restorannych zakladiv Ukrajiny XX – počatku XXI stolittia : dys. … kand. mystectvoznavstva : 17.00.07 / R. V. Ďjačenko. – Kyiv, 2016. – 235 s.
9. ***Kozakova O. M.*** Formuvannia ta rozvytok tradycij v architekturi hostiovych budiveĺ Zachidnoji Ukrajiny XVII–XIX st. : dys. … kand. architektur. nauk : 18.00.01 / O. M. Kozakova. – Kyiv, 2016. – 238 s.
10. ***Kosmina T. V.*** Poselennia, sadyba, žytlo / T. V. Kosmyna // Ukrajinci : ist.-etnohr. monohr. : u 2-ch kn. – Opišne, 1999. – Kn. 2. – S. 13–56.
11. ***Moiseenko 3. V.*** Malyie sela Ukrainyi i stroitelstvo ob'ektov sotsialno-kulturnogo naznacheniya / 3. V. Moiseenko, G. I. Bolotov, V. N. Kosenko. – Kyiv : Urozhay, 1988. – 144 s.
12. ***Ukrajinśka mynuvšyna :*** iliustr. etnohr. dovid. / A. P. Ponomariov, L .F. Artiuch, T. V. Kosminatain ta in. – Kyiv : Lybiď, 1993. – 108 s.
13. ***Samojlovyč V. P.*** Narodna tvorčisť v architekturi siĺśkoho žytla / V. P. Samojlovyč. – Kyiv : Derž. vyd-vo lit. z bud-va i architektury URSR, 1961. – 341 s.
14. ***Selivačov M. R.*** Leksykon ukrajinśkoji ornamentyky (ikonohrafija, nominacija, stylistyka, typolohija) / M. R. Selivačov. – Kyiv : Red. visn. «Ant», 2005. – 399 s.

15. ***Steĺmach H. Ju.*** Istoryčný rozvytok siĺśkych poseleń na Ukrajini : ist.-etnohr. doslidž. / H. Ju. Steĺmach. – Kýiv : Nauk. dumka, 1964. – 240 s.

16. ***Syntez mystectv :*** navč. posib. / V. H. Černiavśký, I. O. Kuznecova, T. V. Kara-Vasyĺjeva, Z. A. Čehusova. – Kýiv : 2012. – 320 s.

THE MEANS OF ART-FIGURATIVE EXPRESSIVENESS OF RESTAURANT INTERIORS IN THE ETHNIC STYLE OF THE UKRAINIAN CARPATHIANS

Rudynska Hanna, Graduate Student,
Kyiv National University of Culture and Arts

The analysis of the literary sources on the use of historical and cultural heritage as a component of the interior design of restaurants is carried out. The typical methods of expression of the artistic language (planning, color, ornament, material, and lighting) are described, which are defined as the content basis for creating the artistic image of traditional restaurants. The means of art-figurative expressiveness of restaurants interiors in the ethnic style of the Ukrainian Carpathians are determined. The basic principles of integration elements of the Ukrainian folk life in the modern subject-spatial environment of restaurant establishments are offered.

Key words: means of artistic expression, interior design, restaurant institutions, traditions, ethnostyle, Ukrainian Carpathians.

UDC 747:725.1:640.43/.44:39(1=477.85/.87)

THE MEANS OF ART-FIGURATIVE EXPRESSIVENESS OF RESTAURANT INTERIORS IN THE ETHNIC STYLE OF THE UKRAINIAN CARPATHIANS

Rudynska Hanna, Graduate Student,
Kyiv National University of Culture and Arts

The aim of the article is to determine the means of artistic expression of restaurant interiors of the Ukrainian Carpathians on the basis of studying the influence of folk traditions on the formation of the artistic expression of the modern restaurant interior.

Research methodology. The article outlines the means of artistic expression of restaurant interiors in the ethnostyle of the Ukrainian Carpathians, proposes the main principles of integration elements of the Ukrainian folk life into the modern subject-spatial environment of restaurant institutions.

Results. The characteristic methods of expressing an artistic language (planning, color, ornament, material, and lighting) in the article are defined as the content basis for the formulation of the artistic image of the traditional restaurant facilities.

Novelty. The article proposes the main principles of applying the historical and cultural heritage of the Ukrainian Carpathians in modern design aimed at raising the level of socio-cultural identification of restaurant interiors in the ethnostyle of the Ukrainian Carpathians.

The practical significance. The results of these studies can be used for practical purposes by design organizations and specialists in this field.

Key words: means of artistic expression, interior design, restaurant institutions, traditions, ethnostyle, Ukrainian Carpathians.

Надійшла до редакції 25.11.2017 р.

Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 7.037.5(100)«19»

ТОЙ, БЕЗ КОГО МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ НЕ ВІДБУЛОСЯ Б: САЛЬВАДОР ДАЛІ ТА ЗАСАДИ ЙОГО ТВОРЧОСТІ

Костюк Лариса Кіндратівна, кандидат історичних наук, доцент
Маркевич Марія Сергіївна, магістрант кафедри культурології та музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
larusa. kostiuk@gmail.com

Здійснено узагальнення щодо появи авангарду та сюрреалізму у контексті кризи культури. Проаналізовано засади творчості іспанського художника Сальвадора Далі. Висловлено думку, що об'єктивна реальність жахів цивілізації була наснагою створення його сюрреалістичних картин, а в ідеях З. Фройда, Ф. Ніцше та ін. філософів автор знаходив підтвердження своєї творчості. Наголошено на універсальності, природній креативності і інтелектуальності художника, вказано на його відданість точності, розміреності й послідовності. Завдяки цим творчим основам С. Далі вдалося вписати своє ім'я в історію світового мистецтва і перетворитися в культурний бренд ХХІ століття.

Ключові слова: мистецтво ХХ століття, криза культури, Сальвадор Далі, сюрреалізм, авангард, літографія.

Постановка проблеми. Художня культура минулого ХХ ст. позбулася в своїй основі єдиного стилю і створила безліч мистецьких напрямів, зокрема, фовізм, кубізм, футуризм, абстракціонізм, конструктивізм, променізм, дадаїзм і багато ін. Вони зафіксували трансформацію мистецтва і тим самим дали виклик класичній епосі, реальності зображення та красі форм. Художники у своїй творчості були настільки індивідуальними, неочікуваними, незвичайними, таємничими, що їх роботи вперше в історії потребували інтерпретації. Знаменно, що самі художники не лише створювали нову авангардну арт-ситуацію, а й одночасно інтерпретували її, були пропагандистами і теоретиками мистецтва ХХ ст.

Серед домінантних напрямів авангардного малярства окреме місце належить сюрреалізму. Одним з його основоположників був культовий художник, епатажний творець естетичних метаморфоз і, безсумнівно, як він сам себе називав, геній Сальвадор Далі. Без нього нині неможливо уявити художній процес ХХ ст. Навіть більше, саме завдяки йому і наперекір йому, мистецтво минулого століття відбулося у своїй неповторній харизмі. Сьогодні до постаті С. Далі та його творчості продовжує зростати інтерес як мистецтвознавців, так і пересічних осіб. Про нього та його картини і винаходи пишуть книги, організовують виставки (у світі і в Україні також), друкують каталоги; на аукціонах його твори завжди викликають ажіотаж; про нього створюють фільми, його іменем називають інститути, художні галереї, салони краси, арт-кафе і навіть …будівельні холдинги. В чому ж сила творчого начала великого С. Далі, який і в ХХІ ст. нуртує художнє мислення і мистецький світ? Виявлення основних творчих засад художника С. Далі *і є метою нашої розвідки.*

Аналіз останніх публікацій. В сучасній історіографії мистецтва ХХ ст. значне місце належить філософським ідеям, висловленим у роботах З. Фройда [14–15], Ф. Ніцше [11] та ін. У них позиціонуються філософські погляди про сновидіння, інтуїтивізм в естетиці, основи психоаналізу, осягнення метафізики мистецтва тощо. Вони дозволяють зрозуміти теоретико-методологічну сутність появи і розвитку авангардизму. А художники-сюрреалісти саме у цих філософських постулатах і знаходили підтвердження своєму способу мислення та підтримці власної творчості.

Ще одну групу літератури, що проливає світло на авангардне малярство і творчість художників-сюрреалістів, складають роботи з філософії культури і мистецтва ХХ ст. Зокрема, доцільно назвати праці М. Германа «Модернізм. Мистецтво першої половини ХХ століття» [3], К. Андреєвої «Постмодернізм. Мистецтво другої половини ХХ – початку ХХІ століття» [1] та ін. Саме у цих дослідженнях аналізуються наукові підходи щодо появи і розвитку творчості діячів авангардного мистецтва і культури, розкриваються особливості виникнення сюрреалізму у світовому мистецькому просторі.

© Костюк Л. К., Маркевич М. С., 2017

В окрему групу історіографії питання віднесемо дослідження про життя і діяльність С. Далі, що вийшли друком наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. Серед них роботи С. Камєнєва «Сальвадор Далі» (1993 р.) [8], Г. Пікона «Сюрреалізм, 1919–1939» (1996 р.) [12], С. Вишенського «Матерія нуля і ходовий вітер : Живопис Сальвадора Далі» (1996 р.) [2], в яких дослідники ставлять питання про умови розвитку сюрреалізму в особі цього митця та його творчості.

У ХХІ ст. науковий інтерес до сюрреалізму зростає. У черговий раз перевидано працю самого С. Далі «Щоденник одного генія» (2012 р.) [4]. При кожному її прочитані по-новому відчуваєш думки художника про мистецтво, творчість, про непередбачуване. Дослідники почали більшу увагу приділяти особистості митця, його неординарній індивідуальності, взаємовідносинам художника з родиною, особливо з Гала, яка мала у родовідних каналах українське коріння (А. Лір «Далі очима Аманди» (2004 р.) [9], Л. Лисенко «Сальвадор Далі – сюрреалістичний академіст, академічний сюрреаліст» (2009 р.) [10], Д. Жіральт-Міракл «Творчість Антоніо Гауді і Сальвадора Далі: буйство фантазії» (2016 р.) [5] та ін.). Узагальнені матеріали про творчість художника презентує нова книга К. Інгрем «Це – Далі» [6], що вийшла друком 2017 р. у видавництві Старого Лева у Львові.

Зауважимо, що усі ці видання внесли значний аналітичний та фактологічний матеріал про сюрреалістичність у мистецтві, виявили окремі сторінки творчості С. Далі, але поза їх увагою залишилося чимало спірних і невивчених питань. Зокрема, проблема прояву сюрреалістичної тенденції в українському живописі так і не була поставлена в історіографії. Нагадаємо, що нині відомий сюрреалістичний натюрморт письма Т. Шевченка (дивно, але це ХІХ ст.!); багато сюрреалістичних картин знаходимо у творчості Д. Бурлюка й інших художників-авангардистів. В науці постійно відбуваються уточнення характеристик авангардного малярства (зокрема, дихотомія «духовність і авангард»), дискутуються проблеми формування концепції сюрреалістичного мистецтва, постають питання про ймовірність передбачень у картинах художників-сюрреалістів тощо. І, безсумнівно, питання про творчі засади сюрреаліста С. Далі в історіографії усе ж таки залишається відкритим і дискусійним.

Виклад матеріалу дослідження. Маємо безліч характеристик творчості відомого сюрреаліста. Від захоплення манерою письма художника і неординарним його мисленням до не сприйняття сюжетів і жахів, відображених на картинах митця. Деформація, ефект «розбитого дзеркала», трансформація предметного в безпредметне приховують у мистецтві сюрреалізму усе ж таки конкретне та об'єктивне. Лише у ХХІ ст. починаєш глибше розуміти, що усе тече і усе змінюється (так говорили ще давні греки), зміщується, розпливається, спотворюється. Світ постає непередбачуваним, мінливим, непізнаним. А людина, …людина живе підсвідомістю, раціоцентричність втрачає опертя. І тут неминуче постає необхідність вибору. Вибору духовності. Ось чому символічно, що мистецтво минулого століття «зробив» С. Далі, який в умовах культурної кризи змусив світ задуматися над духовністю, спонукав людину повірити у свої можливості і щодня змінюватися самій і змінювати світ навколо себе. Сучасне пізнання сюрреалізму С. Далі у своїй основі дозволяє шукати відповіді на духовні виклики, що ставить культура повсякдення.

Так, сюрреалістичні картини митця, на перший погляд, вражають своїми незрозумілостями, ірраціональними комбінаціями реальних предметів, таємничими метаморфозами тощо. Саме у таких формах художник виразив відчуття цивілізаційних змін. Адже сюрреалізм – це суттєва складова частина духовної спадщини ХХ ст., яка нині має неабиякий відголосок у кризових явищах культури початку ХХІ ст. і яка вимагає щоб її зрозуміли і прочитали. Навіть події в Україні (Революція Гідності, військові дії із забезпечення національної безпеки країни) видаються настільки надреальними, що інакше як сюрреалістичними сюжетами їх не назвеш. Вони настільки ірраціональні і знаходяться поза межею раціональності світу, що змушують знову і знову звернутися до творчості художника-сюрреаліста, який у своїх творчих пошуках був провидцем жаху наступних кризових явищ у культурі ХХІ ст.

Наголосимо, у творчому процесі, що переживав цей митець, важливу місію відіграли ідеї З. Фройда, Ф. Ніцше, що означали для нього стільки ж, скільки світ Святого Письма для середньовічного митця чи світ античної міфології – для творців Ренесансу. Значна частина його картин складається з окремих сюжетів підсвідомості – снів (можна провести паралель із біблійними сюжетами середньовічного мистецтва), поданих «зашифровано». Тобто художник, володіючи унікальною манерою письма, створював загадкові образи і предмети або ж нереальні персонажі в реальному світі снів. Але попри загадковість, у його творах також можна простежити і точність зображення за законами фізики (приміром, «Атомна Леда»). У цьому контексті стають зрозумілими слова, записані Сальвадором у його роботі «Щоденник одного генія»: «Моє життя розмірене і точне, як годинник» [4; 51].

Сутність цієї точності і розміреності проаналізувала В. Калмикова, яка у роботі «Сальвадор Далі: Історія за годину» (2015 р.) наголошує: «Той, хто хоче осягнути сутність світогляду Далі,

результатом якого стала його творчість (а не навпаки!), повинен відмовитися від наміру засуджувати художника і прийняти головне: Сальвадор Далі був абсолютно послідовним в усіх своїх переконаннях» [7; 17]. Варто сьогодні звернути увагу на дану інтерпретацію творчого начала художника і перестати писати про нього як божевільного сюрреаліста. С. Далі бездоганно володів фундаментальними основами живопису, анатомії, фізики і інших наук. Він прекрасно розумівся на філософії, історії та психології мистецтва. Але його сприйняття жахів цивілізації, що сама себе пожирала, реальність домінування матеріального над духовним, що спричинило кризові явища в культурі, «туманність» і невизначеність майбуття – усе це хвилювало митця і своєрідно відтворювалося у його творчості, яку варто сприймати як художню надреалістичну епопею, де в картинах кодувалися передбачення прийдешніх змін людства.

Отож, художня система авангардного мистецтва загалом і сюрреалізму, зокрема, відображала нове світовідчуття людини ХХ ст. і нове її світобачення. У цій системі автор відтворив відчуття історичного зсуву і змін сучасної цивілізації, зрушень усіх традиційних координат життя. У творчості він прагнув доторкнутися до усього: революції і війни, сексу і їжі, нацизму і атомної бомби, віри і науки – усього, що його бентежило, і висловити це у нових художніх формах, сюрреалістичних. Володіючи свободою творчості, промовляв метаморфозами, відображаючи власну версію світу. Своїми картинами він кидав виклик суспільству, яке уже встигло загрузнути у тенетах світової кризи, жадоби грошей і жадоби влади. Нерозуміння чи неприйняття творчості С. Далі, який мислив як художник на 50-100 років уперед, якраз полягало у тому, що людина ХХ ст. не встигала за бурхливими і кількісними змінами в суспільстві, а тому їй ніколи було думати про духовне. Людина перетворилася на окремі деталі механізму (гвинтики) і поступово без духовного наповнення почала втрачати себе. Ось чому він у своїх картинах бунтував проти «помирання людини» і втрати духовних чеснот. Підтвердженням цьому є його графічна серія «Сакральна Біблія».

Художник називав себе «видатним ветераном сюрреалізму» і генієм. Його творчий потенціал та універсалізм дивував сучасників і викликав бурю захоплення, критики чи незадоволення. Митець, завдяки силі неординарного погляду на світ, створив безліч унікальних речей, котрі залишаються функціональними й нині: спектральні окуляри-калейдоскоп, туфлі на ресорах, фото-маски для репортерів, пластикове крісло, що застигає у точній відповідності з фігурою людини, накладні нігті з маленьким дзеркальцем і багато чого іншого. Він навіть вигадав сукні з різноманітними анатомічними накладками, сконструйованими з точних розрахунків і в повній відповідності з ідеалом жіночої краси, народженим чоловічою еротичною уявою. Цей перелік можна продовжувати й надалі. Але одне важливе зауваження не викликає сумніву: створити такі речі могла лише людина з високим інтелектом. Інтелектуальність – це ще одна творча характеристика С. Далі.

Можна по-різному оцінювати творчість художника, відкидати його сюрреалістичні кульбіти, захоплюватися його неординарним баченням світу, дивуватися його мистецьким метаморфозам та достеменно відмічати свободу творчості і шалену волю до визнання. Він був міфом і реальністю ХХ ст. У своїй феноменальності ще за життя здобув світове визнання.

Фактично легенди і міфи про нього продовжують існувати і в ХХІ ст. та не давати спокою його прихильникам і супротивникам. Чого лише варта нещодавня ексгумація його тіла! Сенсації викликають і неординарні видання, та виставки його картин. Так, у 2016 р. видано книгу рецептів з ілюстраціями С. Далі, в якій знаходимо малюнки страв у виконанні маестро («Пиріжки з жабами», «Телячі котлети, фаршировані равликами», «Тисячолітні яйця» і ін.). Як провидець, художник зумів передбачити, що у ХХІ ст. поживною стравою можуть бути пиріжки з жабами чи котлети з равликами!

У минулому 2017 р. побачило світ перевидання 1978 р. винної енциклопедії з 140 малюнками С. Далі, в яких художник виявив емоції щодо вживання різних сортів напою («Вино задоволення», «Вино фривольності», «Вино неможливого»). В Україні видана Біблія, ілюстрована 105 літографіями іспанського художника.

У світовому мистецькому просторі майже щорічно відбуваються виставки картин художника і мільйони відвідувачів прагнуть їх побачити. Якщо для Європи чи США такі експонування не є сенсацією, то в Україні це завжди викликає жвавий інтерес. Доцільно нагадати, що уперше виставка оригінальних літографій відбулася у 2013 р. у галереї європейського живопису «Євро-Арт» (м. Рівне). «Колекція оригінальних літографій зібрана зі світових аукціонів та передана приватними колекціонерами України на виставку, – відмічається у прес-релізі галереї. – Роботи… органічно вписуються у концепцію «Таємничі метаморфози». Саме завдяки такій інтерпретації відвідувачі мають змогу поглянути на світ очима генія і відчути багатогранність надреальності так, як це відчував він сам. Імовірно, художник у своїй творчості випередив час і передбачив у візуальних образах ті бурхливі перетворення й непередбачувані зміни, на які так багате ХХІ ст.» [13].

Того ж року ця виставка протягом 3-х місяців експонувалася в Ялті. Нині у Дніпрі, в Музеї українського мистецтва презентовані 34 унікальних картини С. Далі у стилі тиражної графіки і кольорової літографії. Похвально, що жителі України мають унікальну можливість споглядати твори С. Далі не лише в європейських музеях, а й знайомитися з його творчим спадком у місцевих виставкових залах.

Висновки. Попри різні інтерпретації його творчості, художник усе ж залишається найвідомішим і найвпливовішим сюрреалістом у художній культурі ХХ ст. Він сам себе визначив генієм, оцінивши власну творчість у автобіографічній роботі «Щоденник одного генія» як велике надбання людства. У сучасності сюрреалізм С. Далі впливає на творчість величезної кількості художників, архітекторів, дизайнерів ХХІ ст., які осмислюють його картини як джерело свого емоційного натхнення і почуттів.

Нині неможливо уявити мистецтво ХХ ст. без особистості цього митця. У своїй надреалістичній творчості він зумів показати жахливе і потворне обличчя кризи культури, що стала об'єктивною реальністю і виступала творчою наснагою створення картин. Цьому сприяли ідеї відомих філософів З. Фройда, Ф. Ніцше та ін., що справили неабиякий вплив на нього і в яких художник знаходив підтвердження своїй творчості. Велике значення у розвитку сюрреалістичного творчого начала С. Далі відіграли його універсальність та природній художній потенціал, інтелектуальність, а також відданість точності, розміреності і послідовності. Завдяки цим основам йому вдалося вписати своє ім'я в історію світового мистецтва і здійснити художню революцію у минулому столітті.

Зауважимо, що події перших десятиліть ХХІ ст. є підтвердженням пророчих сюрреалістичних картин С. Далі. Зображення жахів цивілізаційних зсувів на картинах художника сьогодні перетворилося у відкриту реальність повсякденного життя, де усе розпливається у безстидстві і спотворюється в аморальності. Тому нині творчість художника залишаються предметом вивчення і продовження дискусій про феномен його мистецьких засад. Можна з впевненістю сказати, що сюрреалізм С. Далі продовжує бути культурним брендом і в ХХІ ст.

Список використаної літератури

1. ***Андреева Е.*** Постмодернизм : Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Андреева. – С.–Пб. : Азбука-Классика, 2007. – 488 с.
2. ***Вишенський С.*** Матерія нуля і ходовий вітер : Живопис Сальвадора Далі / С. Вишенський // Всесвіт. – 1996. – № 8–9. – С. 130–135.
3. ***Герман М.*** Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – С.–Пб. : Азбука-Классика, 2003. – 483 с.
4. ***Дали С.*** Дневник одного гения / пер. с фр. О. Г. Сокольник, Т. А. Ждан / С. Дали. – Минск : Попурри, 2012. – 336 с.
5. ***Жиралт-Миракл Д.*** Творчество Антонио Гауди и Сальвадора Дали : буйство фантазії / Д. Жиралт-Миракл // Журнал пробудження. – 2016. – 15 січ.
6. ***Інгрем К.*** Це – Далі / К. Інгрем / пер. Р. Паранько. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2017. – 80 с.
7. ***Калмыкова В.*** Сальвадор Дали : История за час / В. Калмыкова. – М. : Колибри, Азбука-Аттикус, 2015. – 96 с.
8. ***Каменев С. М.*** Сальвадор Дали / С. М. Каменев. – М. : Искусство, 1993. – 187 с.
9. ***Лир А.*** Дали глазами Аманды / А. Лир // Иностр. лит. – 2004. – № 6. – С. 224–268.
10. ***Лысенко Л.*** Сальвадор Дали – сюрреалистический академист, академический сюрреалист / Л. Лысенко // Галерея. – 2009. – № 3–4. – С. 41–43.
11. ***Ніцше Ф.*** Так казав Заратустра. Жадання влади / пер. із нім. А. Онишко та П. Таращук / Ф. Ніцше. – Київ : Дніпро, Київ : Основи, 1993. – 415 с.
12. ***Пикон Г.*** Сюрреализм. 1919–1939 / пер. с фр. Ж. Петивер / Г. Пикон. – Швейцария, 1995. – 216 с.
13. ***Пройдіть тест на неординарність від Сальвадора Далі :*** Прес-реліз // Приватний архів галереї європейського живопису «Євро–Арт».
14. ***Фройд З.*** Вступ до психоаналізу / Пер. із нім. П. Таращук / З. Фройд. – Харків : КСД, 2015. – 480 с.
15. ***Фройд З.*** Тлумачення сновидінь / Пер. із нім. Н. Сеядайко / З. Фройд. – Київ : Komubook, 2017. – 500 с.

References

1. ***Andreeva E.*** Postmodernyzm : Iskusstvo vtoroi polovyny XX – nachala XXI veka / E. Andreeva. – Sankt-Peterburh : Azbuka-Klassyka, 2007. – 488 s.
2. ***Vyshenskyi S.*** Materiia nulia i khodovyi viter : Zhyvopys Salvadora Dali / S. Vyshenskyi // Vsesvit. – 1996. – № 8-9. – S. 130–135.
3. ***Herman M.*** Modernyzm. Iskusstvo pervoi polovyny XX veka / M. Herman. – Sankt-Peterburh : Azbuka-Klassyka, 2003. – 483 s.
4. ***Daly S.*** Dnevnyk odnoho henyia / per. s fr. O. H. Sokolnyk, T. A. Zhdan / S. Daly. – Mynsk : Popurry, 2012. – 336 s.

5. ***Zhiralt-Mirakl D.*** Tvorchist Antonio Haudi i Salvadora Dali : buistvo fantazii / D. Zhiralt-Mirakl // Zhurnal probudzhennia. – 2016. – 15 sichnia.

6. ***Inhrem K.*** Tse – Dali / K. Inhrem / pereklad R. Paranko. – Lviv : Vydavnytstvo Staroho Leva, 2017. – 80 s.

7. ***Kalmykova V.*** Salvador Daly : Ystoryia za chas / V. Kalmykova. – Moskva : Kolybry, Azbuka-Attykus, 2015. – 96 s.

8. ***Kamenev S. M.*** Salvador Daly / S. M. Kamenev. – Moskva : Ysskustvo 1993. – 187 s.

9. ***Lyr A.*** Daly hlazamy Amandы / A. Lyr // Ynostr. Lyt. – 2004. – № 6. – S. 224–268.

10. ***Lysenko L.*** Salvador Daly – siurrealystycheskyi akademyst, akademycheskyi siurrealyst / L. Lysenko // Halereia. – 2009. – № 3–4. – S. 41–43.

11. ***Nitsshe F.*** Tak kazav Zaratustra. Zhadannia vlady / per z nim. A. Onyshko ta P. Tarashchuk / F. Nitsshe. – Kyiv : Dnipro, Kyiv : Osnovy, 1993. – 415 s.

12. ***Pykon H.*** Siurrealyzm. 1919–1939 / per. s fr. Zh. Petyver / H. Pykon. – Shveitsaryia, 1995. – 216 s.

13. ***Proidit test na neordynarnist vid Salvadora Dali :*** Pres-reliz // Pryvatnyi arkhiv halerei yevropeiskoho zhyvopysu «Ievro-Art».

14. ***Froid Z.*** Vstup do psykhoanalizu / Pereklad z nim. P. Tarashchuk / Z. Froid. – Kharkiv : KSD, 2015. – 480 s.

15. ***Froid Z.*** Tlumachennia snovydin / Pereklad z nim. N. Seiadaiko / Z. Froid. – Kyiv : Komubook, 2017. – 500 s.

THE ONE, WHOSE ART IN THE 20TH CENTURY HAS NOT BEEN CONSTOED: SALVADOR DALI AND THE BASIS OF HIS CREATIVITY

Kostiuk Larisa, historical sciences candidate, associate professor,
Markevych Maria, master of the department of culturology and museology,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The master's thesis analyzes art's publications of the twentieth century which cover the historiography of the problem. A number of issues have been identified, some of them require research and further interpretation. Generalizations in the research work relate to the emergence of avant-garde and surrealism in the context of the culture's crisis. Creativity principles of the Spanish artist Salvador Dali are analyzed there. The opinion, that the objective reality of the civilization's horrors inspired him to create surrealistic paintings, is expressed in master's thesis. It stands to mention that the artist found evidence of his creativity in the ideas of Z. Freud, F. Nietzsche and other philosophers. It is emphasized on the versatility, natural creativity and intellectuality of the artist. This research work indicates on Dali's dedication to accuracy, dimensionality and consistency. Thanks to such artistic basis, Salvador Dali wrote his name in the world art's history of the twentieth century, becoming today a cultural brand of the twenty-first century.

Key words: art of the twentieth century, crisis of culture, Salvador Dali, avant-garde, surrealism.

UDC 7.037.5(100)«19»

THE ONE, WHOSE ART IN THE 20TH CENTURY HAS NOT BEEN CONSTOED: SALVADOR DALI AND THE BASIS OF HIS CREATIVITY

Kostiuk Larisa, historical sciences candidate, associate professor,
Markevych Maria, master of the department of culturology and museology,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The aim is to find out the basic principles of surrealistic creativity by the Spanish artist Salvador Dali.

Research methodology. The study of the problem is based on the researching the artist's creative heritage and literature about his life thanks for the method of cultural analysis.

Results. We should not write about Salvador Dali as a crazy surrealist. The artist possessed the fundamental foundations of painting, anatomy, physics and other sciences flawlessly. He understood the philosophy, history and psychology of art perfectly. Salvador Dali was worried about the perception of the civilization's horrors, which devoured itself. He was interested in the reality of the domination the material over the spiritual, which caused the crisis in the culture, nebulosity and the uncertainty of the future. All that peculiarly expressed in his creative work, which everyone should perceive as an artistic super realistic epic, where prediction of future changes in humanity encoded in the pictures.

Novelty. Despite various interpretations of Salvador Dali's creative work, the artist still remains the most famous and influential surrealist in the artistic culture of the twentieth century. He was able to show the terrible and ugly face of the crisis of culture, which was an objective reality and acted with creative inspiration for the creation of paintings in his over-realistic creative work.

This was promoted by the ideas of well-known philosophers such as Z. Freud, F. Nietzsche and others who had a tremendous influence on him. The artist found evidence of his creativity in these ideas and was happy. His versatility and natural artistic potential, intellectualism and his commitment to accuracy, dimensionality and consistency played a great role in the development of the Salvador Dali's surrealistic artistic beginning. Thanks to such artistic basis, Salvador Dali wrote his name in the world art's history of the twentieth century, becoming today a cultural brand of the twenty-first century.

The practical significance. The events of the first decades of the 21st century are confirmed by Salvador Dali's prophetic surreal paintings. The horrors images of civilizational landslides in the artist paintings today have turned into

an open reality of everyday life, where everything is spoiled in idleness and distorted in immorality. Today S. Dali's surrealism influences the creative work of a huge number of artists, architects, designers of the twenty-first century, who comprehend his paintings as the source of his emotional inspiration and feelings.

Key words: art of the twentieth century, crisis of culture, Salvador Dali, avant-garde, surrealism.

Надійшла до редакції 5.11.2017 р.

УДК 78.087.68(477.52/54)

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО СІВЕРЩИНИ: СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРІОДИ РОЗВИТКУ *(XI–XVIII СТ.)*

Батрак Марина Григорівна, аспірантка,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
викладач ДШМ при КВНЗ «Ніжинський коледж
культури і мистецтв ім. М. Заньковецької», м. Ніжин
marinabat@ukr.net

Розглядається становлення хорового мистецтва Сіверщини від часів Київської Русі до XVIII ст. Виокремлено періоди його розвитку. Встановлено, що перший період тривав із XI по XII ст. і характеризувався поширенням двох напрямів: народнопісенної творчості та духовного хорового співу. Другий період охоплює XII – першу пол. XVII ст. Він відзначився окатоличенням та занепадом української культури і православної церкви. Справжнім піднесенням хорового співу визначено третій період (сер. XVII – кін. XVIII ст.), що характеризується зародженням нового церковного стилю – партесного, світським виконанням хорової музики і відродженням хорової культури краю.

Ключові слова: Сіверщина, регіональна культура, традиція, хорове мистецтво, партесний концерт.

Постановка проблеми. Дослідження регіонального музичного мистецтва утворили один із провідних напрямів сучасного українського мистецтвознавства, що проявляється у поглибленому вивченні історії національної музичної культури, її розвитку в селищах, середніх і малих містах, регіонах України. Перебуваючи в колі дослідницьких інтересів сучасних науковців (О. Бенч, І. Бермес, В. Витвицького, Р. Рмар, Н Крижановської, О. Стріхар, Н. Синкевич), українське хорове мистецтво розглядається з різних напрямів: його ґенеза й історія; освіта та виконавство; народна і композиторська творчість. Однак особливо актуальним, на нашу думку, є аналіз саме регіональних особливостей хорового мистецтва – підґрунтя національних музичних традицій та самобутніх співочих надбань народу.

Останні дослідження та публікації. Зростання значущості регіональної культури в сучасному українському мистецтвознавстві засвідчують праці багатьох дослідників, серед яких і ті, що присвячені *Чернігівщині* (О. Васюта, Л. Дорохіна, Т. Ляшенко, О. Кавунник, О. Бадалов) та *Сумщині* (Г. Локощенко). О. Васюта розкриває музичне життя Чернігівщини XVIII–XIX ст. (1997 р.), хорову культуру регіону кінця XX – початку XXI ст. висвітлює О. Бадалов (2014 р.). Сумщина, окремі міста якої входили до складу Чернігово-Сіверського князівства, представлена у дисертації Г. Локощенко «Музыкальная жизнь Сумщини: середина XVIII – 80 гг. XX века» (1991 р.).

Досліджуючи історію становлення та періоди розвитку хорового мистецтва Сіверщини: (XI–XVIII ст.), звернемо увагу на поняття «традиція», що зберігає культурну пам'ять народу, пов'язуючи цінності історичного минулого з сьогоденням.

Тож *мета статті* – висвітлити розвиток хорового мистецтва регіону від часів Київської Русі до XVIII ст., враховуючи історичні та соціокультурні фактори, під впливом яких він відбувався.

Виклад матеріалу дослідження. Сіверська земля – історичний терен – місце зародження Київської Русі, що включає басейн середньої та нижньої Десни, Посе'мя і нижнє Посожжя. Термін, зафіксований у джерелах XIV–XVIII ст., походить від етноніма «сівер» (сіверяни) – назви східнослов'янської діалектно-етнографічної групи дніпровського лівобережжя (VIII–XII ст.) і використовується в історичних і географічних визначеннях. Споконвіків розгортались князівські амбіції та протистояння Чернігова – центру Сіверського краю, з Києвом. Адже з давніх часів Чернігово-Сіверське князівство було самодостатнім краєм, а в XI–XIII ст. одним із найбільших як за територією, так і населенням. Чернігівщина завжди привертала увагу дослідників – істориків, педагогів, культурологів, фольклористів – своїми музично-освітніми здобутками та визначними традиціями в царині музичної культури.

© Батрак М. Г., 2017

Взявши за основу періодизацію розвитку української культури Ю. Богуцького й В. Андрущенка, а також Ж. Безвершук та Л. Новохатька, визначимо періоди розвитку хорового мистецтва Сіверщини від часів Київської Русі до XVIII ст.

Перший період розвитку хорового мистецтва Сіверщини припадає на часи існування Чернігово-Сіверського князівства у складі Київської Русі (XI–XII ст.). Процесу зародження хорового співу краю сприяло запровадження християнства на Русі (992 р.) та заснування Чернігівської єпархії. Для оформлення богослужінь церквам були необхідні якісні хори, тож до Київської держави приїздить чимало співаків грецького й болгарського походження, що пояснює проникнення до нас музики візантійської церкви. Запозичені духовні мелодії трансформувалися під впливом місцевих, насамперед, фольклорних, традицій. Зароджується знаменний розспів та знаменна (крюкова) нотація. У перші століття розвитку професійної музики церкві належала монополія в галузі музичного письма (записувалися лише духовні мелодії) та способів навчання співу. Піснеспіви вивчалися напам'ять на слух, а відсутність у записах точної фіксації висоти й тривалості звуків, зумовлювала необхідність високого рівня розвитку музичних здібностей та імпровізаційних умінь виконавців [6; 29]. У процесі усної традиції засвоєння давньоруської музики, під час переписування текстів, з'явилися різноманітні варіанти основної незмінної структури, що отримували назву за місцем походження. Так, у рукописних книгах пізнього часу трапляються розспіви із зазначенням «чернігівський» [5; 30].

Духовні піснеспіви записувались у збірники під назвою стихири (вірші і псалми, обрані для церковного вжитку), догмати (вірші на честь Божої матері), кондаки (гімни на честь святих і свят), канони (зб. духовних піснеспівів, складені на основі певних правил). Варто відзначити, що репертуар церковного співу в Україні об'єднувався в наспіви традиційної книги Ірмологіон (Ірмолай, Ярмолой, Єрмолой) [2; 21]. Збільшення кількості культурно-освітніх закладів Чернігівської єпархії, а саме: церков, монастирів і шкіл при них – залучало до музичного виховання широкі верстви населення, забезпечивши елементарну грамотність та високий професійний рівень церковних хорів.

Отже, в даному періоді можна виокремити два напрями розвитку співочого мистецтва: народно-пісенна творчість (билинний епос, пісні календарного циклу) та духовний хоровий спів при церквах із «візантійським відлунням».

Свідчень про культурно-мистецьке життя Чернігово-Сіверського князівства XII – першій пол. XVII ст. майже не збереглося. Той період характеризується складними соціально-політичними і військово-історичними обставинами. Чернігів, як і інші міста, був зруйнований татарськими ордами і майже всі літературні пам'ятки знищено. Після таких подій почався розподіл Чернігово-Сіверської землі і знищення її культурних традицій, занепаду церковної освіти та культури загалом.

У II пол. XIV ст. Чернігово-Сіверщина потрапила під владу Литовської держави. Розпочалася тривала боротьба між Річчю Посполитою та Росією за ці землі, в якій остання у 1501–1503 рр. відвойовує цей край у свої володіння. Боротьба населення проти її поневолювачів та окатоличення у першій пол. XVII ст. злилися з народно-визвольною війною українського народу 1648–1657 рр. під проводом Б. Хмельницького, що завершилась історичним актом – об'єднанням України з Росією, яке мало певне значення для розвитку українського, російського і білоруського народів [8; 59].

Другій період в історії хорового мистецтва Сіверщини, припадає на литовсько-польську добу, що триває до початку XVII ст. і відзначився окатоличенням та занепадом української культури і православної церкви.

Позитивні наслідки визвольної війни, а також боротьба проти національного, релігійного і соціального гніту – сприяли піднесенню авторитету православної церкви. Розвиток професійного хорового мистецтва краю впроваджувався через нотну церковну музику, що стало породженням часу, відповідало його вимогам і активно діяло у сфері суспільної свідомості. Цей процес проходив на тлі активної релігійної боротьба, що стала ареною усіх конфліктів. Музика православної церкви виступала втіленням «своєї» культури на відміну від культури католицької. При цьому проявляючи риси візантійської музичної культури: невеликий діапазон мелодій, діатоніка, вільний ритм розспівів тощо. Внаслідок такого діалогу у вітчизняних богослужіннях з'являються елементи сторонньої музичної культури, мови, але поряд із цим не втрачалась українська своєрідність.

Визвольна війна утворила нову культурну ситуацію в державі, що сприяла просвітницькій діяльності визначних діячів православної церкви Сіверщини: Л. Барановича, І. Галятовського, Д. Ростовського (Д. Туптала), життя яких пов'язане з Чернігівською Єпархією. Варта особливої уваги постать Л. Барановича, завдяки якому засновані Новгород-Сіверська (1674 р.), а згодом і Чернігівська (1679 р.) друкарні; відкрита слов'яно-латинська школа в Новгород-Сіверському, що стала основою для відкриття першого на лівобережній Україні середнього навчального закладу підвищеного типу – Чернігівського колегіуму. Як автор церковних музичних творів, Л. Баранович, сприяв розвитку

хорової культури регіону. Існуюча при його дворі хорова капела, славилася високою виконавською майстерністю, керівником якої був відомий автор хорової музики в жанрі партесного концерту С. Пекалицький.

На Чернігово-Сіверській землі, а також і всій території України партесний концерт став новою віхою у розвитку хорового мистецтва. Партесним називали церковний багатоголосний спів барокового стилю, високі художні якості якого спричинили розповсюдження його й за межі України. У другій пол. XVII – сер. XVIII ст. завдяки вихідцям з України в Росії закладено чимало освітніх осередків, де цей спів активно культивувався [3; 7]. Новий багатоголосий спів стає знаменом ідеологічної боротьби між прихильниками консервативного укладу в церковному ритуалі, уособленням якого був монодійний спів і для яких новий партесний спів вносив до церкви помітне мирське начало, що підривало самі основи церкви, і прогресивно мислячими діячами, для яких партесне багатоголосся означало прояв очікуваних сучасних тенденцій [3; 9]. Новий тип творчості партесного багатоголосся передбачав посилення впливу на велику аудиторію. Про це свідчить віртуозність партій, використання яскравих контрастів, зокрема динамічних, перегук кількох хорів, могутнє звучання стрункиx акордових вертикалей з тривалим відлунням. Цьому сприяла й акустика храмів, що разом із розкішшю інтер'єру, одягом співаків, піднесеною загальною атмосферою впливали на уяву слухача.

Повертаючись до хорової капели Л. Барановича, варто відзначити, що репертуар хору був різнобічний. Виконувалися стихири, кондаки, догмати та інші твори. На той час уже існували збірники духовних пісень, канони та ірмологіони. Капела відзначалася високою виконавською майстерністю, особливою манерою розспіву, відомою як «чернігівська» поруч із «київською». У такому розспіві поєднувалися мотиви народних пісень і старих козачих дум. Відомий факт, що цар Федір Олексійович був прихильний до української манери виконання церковних пісень і наказав її використовувати під час служби в церквах і монастирях Росії [7; 161].

Хор Л. Барановича вперше відвідав Москву у 1666 р. Рік, коли його висвятили архієпископом Чернігівським і Новгород-Сіверським. Під керівництвом С. Пекалицького хор продемонстрував перед царем Олексієм Михайловичем оригінальну «чернігівську» манеру виконання та надзвичайно високу виконавську майстерність. Хор виконував восьмиголосну «Службу Божу» С. Пекалицького, що стала зразком української партесної музики XVII ст., в якій помітний вплив фольклору (народнопісенні звороти, кантова триголосна фактура тощо), ясність мажорно-мінорної ладової системи, використання поліфонічних засобів (елементів імітації) [7; 161].

Усе вищезазначене засвідчує факт продукування хормейстерських та вокальних кадрів із Чернігово-Сіверщини до Московського царства, що в будь-якому випадку суттєво вплинуло на становлення і розвиток нового музичного стилю тогочасної Росії.

Якісно нового рівня музичного виховання та навчання молоді набуло у відкритому І. Максимовичем 1700 р. першому вищому навчальному закладі краю – Чернігівському колегіумі. Подібно до Харківського і Переяславського, у Чернігівському навчальному закладі існував церковний хор. Хоровий спів визначався як форма практичного музикування, а у навчальний процес упроваджено «концертний спів».

Друга половина XVII–XVIII ст. − період діяльності гетьманів і козацької старшини − еліти тогочасного українського суспільства. Він позначився не лише колізіями визвольних змагань, а й духовним піднесенням національної самосвідомості в усіх сферах громадського і культурного життя. Протягом тривалого історичного часу гетьмансько-старшинська верства виявила здатність до формування власного культурного й естетичного середовища, стимулювала духовне життя українського народу, піднесення національної музичної культури, виконуючи при цьому функції оберегу власних традицій. Козацько-гетьманська держава XVIII ст. створила сприятливі умови для піднесення освіти, зокрема музичної.

Поглибленням такої професіоналізації музичної освіти стала діяльність видатного вітчизняного навчального центру – Глухівської музичної школи (XVIII ст.). Із талановитих регентів, педагогів-хормейстерів комплектувався викладацький склад новоствореного закладу, що став взірцем у підготовці співаків (дітей і дорослих), професіоналізм яких давав їм можливість бути учасниками хорів; багато з них відправлено до Петербурзької придворної капели. Роль цієї школи у поступі української музичної освіти і культури надзвичайно вагома. Її життєдайність виявляється в тісному взаємовідношенні музичної практики з джерелами національної культури, споконвічними українськими художніми та світоглядними традиціями.

Підготовка високо кваліфікованих музикантів, зокрема співаків, до царського хору стала одним із головних її завдань. Серед обов'язкових навчальних предметів у школі – хоровий спів. Цю дисципліну

вивчали і в полкових школах, завданням яких була підготовка професійних музичних кадрів – військових музикантів і диригентів. Тобто початки і принципи навчання хорового співу закладено в Глухові за кілька десятиліть до появи Глухівської школи співу. Вони позначилися на формуванні напрямів вокально-хорової підготовки регіону і в подальшому. В. Іванов називає Глухівську співочу школу, першим українським навчальним центром «вокально-хорової освіти» [4; 21].

Важливого значення у музично-професійній підготовці дітей і молоді Сіверщини XVIII ст. набула діяльність капел панських маєтків, у яких співіснували і поширювалися різноманітні форми музичного мистецтва, функціонували музичні колективи, зокрема і хорові, у яких виховувалися майбутні хормейстери, композитори й виконавці.

Тож *третій період* розвитку хорового мистецтва Сіверщини припадає на часи існування гетьманської держави (сер. XVII – кін. XVIII ст.). Успадкування вокально-хорових традицій культури Київської Русі та зародження нових явищ у сфері хорового виконавства, а саме: церковний спів, який поруч з аматорським носив професійний характер; зародження нового церковного стилю – партесного, світське виконання хорової музики – всі ці процеси сприяли не лише піднесенню духовної музики, а й відродженню хорової культури краю загалом.

Висновки. Становлення хорового мистецтва Сіверщини відбувалось на тлі історичних та політичних процесів не лише регіону, а й України загалом. У визначеному першому періоді (XI–XII ст.) музична культура була активним чинником духовного життя суспільства і мала важливе значення поряд із літописанням, живописом, будівництвом храмів, а народно-пісенна творчість поповнилась новими видами і жанрами, провідне місце серед яких посів героїчний епос.

Не зважаючи на суспільно-політичні події другого періоду (XII – перша пол. XVII ст.), серед жанрів, що увійшли до вокально-хорового життя народу, є думи про боротьбу українців проти татаро-турецьких загарбників, тяжку долю невільників у далеких країнах; формуються історичні, героїчні пісні, балади, в яких мова йде про гірку долю народу, що потерпає від ворогів. Справжнім піднесенням хорового співу відзначено третій період (сер. XVII – кін. XVIII ст.) розвитку хорового мистецтва краю, що став підґрунтям для його утвердження та удосконалення в майбутньому.

Узагальнюючи сказане, наголосимо, що хорове мистецтво Сіверщини має глибоке історичне коріння, яке значно вплинуло на його подальший поступ у царині духовної культури України.

У подальших наукових розвідках буде досліджено і визначено наступні періоди розвитку хорового мистецтва краю, включаючи XXI століття.

Список використаної літератури

1. ***Бермес І. Л.*** Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XIX – початку XXI століття.: дис… д-ра мистецтвознавства : 26.00.01 – «Теорія та історія культури» / І. Л. Бермес. – Дрогобич, 2014. – 434 с.

2. ***Васюта О. П.*** Музичне життя на Чернігівщині XVIII–XIX ст. (Історико-культурологічне дослідження) / О. П. Васюта; ред. О. Б. Коваленко. – Чернігів : РВК «Деснянська правда», 1997. – 212 с.

3. ***Герасимова-Персидська Н.*** Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII столітті / Н. Герасимова-Персидська. – Київ : Муз. Україна, 1978. – 120 с.

4. ***Іванов В. Ф.*** Нове про Глухівську школу / В. Ф. Іванов // Музика. – 1988. – № 6. – С. 21–23.

5. ***Литвиненко А. І.*** Історичні шляхи становлення регіоналістики в українській культурі й музикознавстві / А. І. Литвиненко // Студії мистецтвознавчі / Нац. акад. наук України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ : ІМФЕ, 2012. – № 6. – С. 7–14.

6. ***Масол Л.*** До питання про розвиток музичної культури та освіти / Л. Масол // Сіверянський літопис. – 1995. – № 1. – С. 28–34.

7. ***Розвиток художньої культури на Чернігівщині в XIX – початку XX ст. :*** монографія / Г. В. Самойленко. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2015. – 458 с.

8. ***Самойленко Г. В.*** Культура Чернігівщини XVII–XVIII століть / Г. В. Самойленко, О. Г. Самойленко. – Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2014 – 92 с.

References

1. ***Bermes I. L.*** Ukrayins'kyy khorovyy rukh u konteksti sotsiokul'turnykh protsesiv KhIKh – pochatku KhKhI stolittya.: dys. doktora mystetstvozn. : 26.00.01 – «Teoriya ta istoriya kul'tury» / I. L. Bermes. – Drohobych, 2014. – 434 s.

2. ***Vasyuta O. P.*** Muzychne zhyttya na Chernihivshchyni XVIII–XIX stolitti (Istoryko-kul'turulohichne doslidzhennya) / O. P. Vasyuta; red. O. B. Kovalenko. – Chernihiv : RVK «Desnyans'ka pravda», 1997. – 212 s.

3. ***Herasymova-Persyds'ka N.*** Khorovyy kontsert na Ukrayini v XVII–XVIII stolitti / N. Herasymova-Persyds'ka – Kyyiv : Muzychna Ukrayina, 1978. – 120 s.

4. ***Ivanov V. F.*** Nove pro Hlukhivs'ku shkolu / V. F. Ivanov // Muzyka. – 1988. – № 6. – S. 21–23.

5. ***Lytvynenko A. I.*** Istorychni shlyakhy stanovlennya rehionalistyky v ukrayins'kiy kul'turi y muzykoznavstvi / A. I. Lytvynenko // Studiyi mystetstvoznavchi / Natsional'na akademiya nauk Ukrayiny; Instytut mystetstvoznavstva, fol'klorystyky ta etnolohiyi im. M.T.Ryl's'koho. – Kyiv : IMFE, 2012. – № 6. – S. 7–14.

6. ***Masol L.*** Do pytannya pro rozvytok muzychnoyi kul'tury ta osvity / L. Masol // Siveryans'kyy litopys. – 1995. – № 1. – S. 28–34.

7. ***Rozvytok khudozhn'oyi kul'tury na Chernihivshchyni v KhIKh na pochatku KhKh st. :*** monohrafiya / H.V. Samoylenko. – Nizhyn : NDU im. M. Hoholya, 2015. – 458 s.

8. ***Samoylenko H. V.*** Kul'tura Chernihivshchyny XVII–XVIII stolittya / H. V. Samoylenko, O. H. Samoylenko. – Nizhyn : Vydavnytstvo NDU im. M. Hoholya, 2014. – 92 s.

CHORAL ART OF SIVERSHCHYNA: FORMATION AND PERIODS OF DEVELOPMENT (XI-XVIII)

Batrak Maryna, graduate student of the National Academy of Culture and Arts, teacher at Children's school of Arts in Nezhin

The article is considered the formation of the choral art of Sivershchyna from the times of Kyyivs'ka Rus' to the XVIII century. The periods of its development are distinguished. It was established that the first period lasts from XI to XII century and is characterized by the spread of two trends: folk-song creativity and spiritual choral singing. The second period of development of choral art covers the XIII first half of the seventeenth century. It characterize catholics and the decline of Ukrainian culture and the Orthodox Church. The third period is characterized by ascension of choral singing (XVII end XVIII century), the birth of a new church style – partisan, secular performance of choral music and the revival of the choir culture of the region.

Key words: Sivershchyna, regional culture, tradition, choral art, partesnyy concert.

UDK 78.087.68(477.52/54)

CHORAL ART OF SIVERSHCHYNA: FORMATION AND PERIODS OF DEVELOPMENT (XI-XVIII)

Batrak Maryna, graduate student of the National Academy of Culture and Arts, teacher at Children's school of Arts in Nezhin

The purpose of the article – highlight the periods of development of choral art in the Sivershchyna from the time of the existence of Kyyivs'ka Rus'.

Research methodology is a systematic, historical and logical methods. The above methodological approach allows us to uncover areas of regional studies of Ukraine, the degree of scrutiny to trace the cultural and musical life of Sivershchyna region.

Results. The article is considered the formation of the choral art of Sivershchyna from the times of Kyyivs'ka Rus' to the XVIII century. The periods of its development are distinguished. It was established that the first period lasts from XI to XII century and is characterized by the spread of two trends: folk-song creativity and spiritual choral singing. The second period of development of choral art covers the XIII first half of the seventeenth century. It characterize catholics and the decline of Ukrainian culture and the Orthodox Church. The third period is characterized by ascension of choral singing (XVII end XVIII century), the birth of a new church style – partesnyy, secular performance of choral music and the revival of the choir culture of the region.

Novelty. In the article for the first time the periods of development of choral art of the Seversky region - the cradle of the rebuke of Kievan Rus, characteristic features of development, characteristic features of development are described.

Key words: Sivershchyna, regional culture, tradition, choral art, partesnyy concert.

Надійшла до редакції 3.11.2017 р.

УДК 793.31(477)7.097

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТАНЕЦЬ У КОМЕДІЙНИХ ТЕЛЕШОУ : ІРОНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЧИ ВУЛЬГАРИЗАЦІЯ?

Бойко Ольга Степанівна, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сучасної хореографії, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
aspirantura-knukim@ukr.net

Стаття присвячена проблемі побутування українського народно-сценічного мистецтва в сучасному мас-медійному просторі. У постмодерній літературі під виглядом боротьби з «шароварщиною» робляться спроби поставити під сумнів актуальність народного танцю як одного з дійових інструментів пробудження національної ідентичності, толерується іронічна рецепція народно-сценічної хореографії як рудименту народницької традиції та «соціалістичного реалізму». Телевізійні канали транслюють нескінченні комедійні шоу, відеокліпи, мюзикли, у яких народний танець пародіюється, постає в іронічному чи сатиричному

© Бойко О. С., 2017

освітленні. Як наслідок – на матеріалі лексики українського народного танцю формується «хореографічний суржик». Естетизація і поширення цього явища є небезпечною тенденцією сучасної масової культури.

Ключові слова: український народний танець, мас-медійний простір, постмодерний дискурс, «малоросійщина».

Актуальність проблеми. Сучасне народно-хореографічне мистецтво України переживає складний період трансформацій, повільного, але неухильного розвитку, пов'язаного з подоланням рудиментів «соціалістичного реалізму», відродженням автентичних танців, пошуком нових виражальних засобів та форм. Постійно оновлюється і збагачується теоретико-методична база, створюються нові підручники й посібники з народного танцю, що відповідають естетико-педагогічним критеріям сьогодення. Українське народно-хореографічне мистецтво сприймається суспільством і трактується у фаховому середовищі як один із важливих, дійових інструментів пробудження національної ідентичності. Водночас у мас-медійному просторі, зокрема, на телебаченні, часом продукується і поширюється хореографічний «продукт» сумнівної естетичної якості, мають місце непоодинокі спроби вульгаризувати народний танець.

Огляд останніх публікацій. У статті спираємося на матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал» (2016 р.), у яких аналізуються особливості української народно-сценічної хореографії, розкривається багатство виражальних засобів, визначаються історичні й сучасні тенденції розвитку. Так А. Підлипська у розвідці «Хореографічне мистецтво в ситуації національно-патріотичного піднесення кінця 2013 – поч. 2016 рр.» відзначає, що «попри консервативність танцювального мистецтва з'явилося чимало постановок, що відгукнулися на події «Революції гідності» та її наслідки» [5; 22]. Вона наголошує, що хореографічне мистецтво сьогодні сприймається як уособлення національної ідентичності. «…Будь-який концерт вітчизняних мистецьких колективів перетворюється на акцію проголошення патріотичної позиції, сприймається як ...складова національної боротьби за якнайшвидше утвердження права України на самостійність. І виступи провідних творчих колективів України… саме у 2014 – поч. 2016 р. перетворилися на щось значно більше, ніж традиційний концерт» [5; 23]. Водночас у народній хореографії окреслюються й деякі проблемні зони. До них, на нашу думку, належить інтерпретація українського народного танцю в комедійних шоу, котра часом перетворюється на вульгаризацію. Як стверджує Я. Верховинець у передмові до класичної праці В. Верховинця, одним із спонукальних мотивів автора «Теорії українського народного танцю» було прагнення «подолати «малоросійщину» і привернути увагу широкої громадськості до справжнього народного мистецтва хореографічного...» [2; 19]. Захист народного танцю від недолугих інтерпретаторів й свідомих вульгаризаторів був першочерговим завданням попередників і послідовників В. Верховинця впродовж XIX–XX ст.

Цю обставину часто ігнорують окремі сучасні дослідники, що виступають із позицій постмодернізму. Так, О. Різник у нарисі «Танець» стверджує, що хореографічні ансамблі радянської доби, створюючи переважно «зразки соцреалізму в хореографії», були «потужними підживлювачами» «шароварно-вишиванкового стереотипу українця» [6; 648].

Він не бере до уваги той факт, що відомі радянські хореографи – М. Вантух, К. Василенко, В. Верховинець, П. Вірський, А. Кривохижа, В. Петрик, Я. Чуперчук й ін., продовжуючи традиції видатних діячів українського класичного театру – І. Котляревського, М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, доклали чимало зусиль аби зберегти чистоту народного танцю. Характеризуючи телевізійну політику 1990-х років, С. Тримбач у нарисі «Телебачення», написаному в співавторстві з Л. Новиковою, нарікає на «дивовижну одноманітність» – «трансляції безкінечних фольклорних концертів...» [4; 676]. На його думку, щедро презентовані в означений період на телеекрані зразки народної творчості формували у свідомості масового глядача неадекватний сучасним реаліям образ України та українців як «етнографічної нації». На нашу думку, свідомість масового глядача й національна культура анітрохи не виграли від того, що з телеекранів, за винятком окремих програм («Фольк-музік» з О. Пекун), зникли концерти, у яких презентувалися кращі зразки автентичного й народно-сценічного танцю, а замість них розплодилися нескінченні телешоу, в частині яких відверто чи приховано пропагуються цінності «русского міра».

О. Гриценко в нарисі «Вєрка Сердючка як дзеркало української культурної трансформації» розглядає створений артистом А. Данилком пародійний образ як прояв «суспільної постмодерності в мас-медіа», позитивно оцінюючи використання у вокально-хореографічних композиціях Сердючки того різновиду хореографічної лексики, який, на нашу думку, можна назвати «хореографічним суржиком» [3; 346, 350].

Мета статті – дослідити культурні й ідеологічні чинники проявів українського народного танцю в сучасному мас-медійному просторі.

Методологія дослідження полягає в застосуванні історико-порівняльного, культурологічного й мистецтвознавчого методів. Такий методологічний підхід дозволяє осмислити культурні й ідеологічні чинники поширення в минулому та в сьогоденні псевдонародних танцювальних зразків.

Виклад матеріалу дослідження. «У справжній своїй красі український народний танець вперше з'явився на сцені в п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка» (1819 р., Полтава), – відзначає М. Вантух. – Творці національного класичного театру М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський продовжили розвивати драматургічні основи, закладені І. Котляревським. Багатобарвний, емоційно-наснажений, іскрометний і лірико-поетичний танець ставав окрасою українських спектаклів» [7; 16–17]. Можна стверджувати, що історія українського народно-сценічного танцю, невіддільна від історії національного театру, тривала в постійній боротьбі з численними вульгаризаторами, діяльність яких толерувалась і заохочувалась владою. Невизнання права українців на етнонаціональну й культурну окремішність мало на теренах Російської імперії глибоке ідеологічне підґрунтя, підкріплювалось як комплексом заборон, обмежень, так і культивуванням «малоросійщини», зокрема, фейкового образу «горілчано-шароварно-гопачного» примітивного «хохла». Безцінною заслугою діячів українського дореволюційного театру було те, що вони зберігали й розвивали справжні традиції народного танцю, протидіючи спробам його вульгаризації.

Естафету боротьби за чистоту народно-сценічного мистецтва підхопили визначні балетмейстери радянської доби, котрі, долаючи канони«соціалістичного реалізму», підняли українську народно-сценічну хореографію до рівня світового мистецького феномена.

Як відзначає С. Тримбач, в інформаційній політиці України перших років державної незалежності панувала «народницька парадигма»: «Мета очевидна: українізація, під якою розумілося навернення мільйонів до етнонаціональної проблематики...» [4; 677]. Інструментом навернення були «безкінечні покази (на телеекрані – *О. Б.*) фольклорних дійств та співотанців», котрі, на думку дослідника, «викликали асоціації з чимось давно проминулим, пережитим. Сам же імідж міста не кореспондувався зі стереотипно українським» [4; 681]. Однак «маси не захотіли ідентифікувати себе із запропонованим образом України й українців, – наголошує С. Тримбач. – Той образ кликав назад, у світле патріархальне минуле, яким воно поставало в класичній літературі XIX – початку XX ст.» [4; 677].

Однією з вад класичної літератури, на думку О. Різника, була «надмірна романтизація побутування цього явища» (народного танцю – *О. Б.*): «...Справжній українець мав танцювати, забувши про все на світі...» [6; 646]. Дослідник також стверджує, що «в гіперболізації завзяття й життєлюбства танцюючих українців літераторам не поступалися й художники та композитори...» Відтак, «формуючи «козачковий» стереотип українських веселощів, митці-романтики формували й стереотип національного одягу – горезвісну шароварно-вишиванкову уніформу...» [6; 647]. Характеризуючи народно-сценічну хореографію радянської доби, О. Різник пише: «У Радянській Україні танець вступив у «партійну» стадію свого розвитку згідно з ленінською теорією «партійності» мистецтва. Втім, він не надто збочив із давніх народницьких стежок, хіба що народницький націоналізм змінився «інтернаціоналізмом» [6; 647]. У діяльності численних, різнорідних хореографічних ансамблів радянської доби О. Різник не бачить нічого, крім утвердження «шароварно-вишиванкового стереотипу українця», іронічно оцінюючи здобутки народно-сценічного мистецтва в контексті мистецтва «соціалістичного реалізму». Культуролог, як видно з тексту його нарису, не відрізняє справді народний, естетично довершений танець від псевдонародної «малоросійщини», тенденційно, в форматі іронічного постмодерного дискурсу оцінює роль і значення української народної хореографії в розвитку національної культури, замовчує двохсотлітню історію боротьби за чистоту народно-сценічної хореографії, котрій віддали чимало сил і письменники, і театральні діячі, і хореографи. Асоціюючи українське народно-хореографічне мистецтво переважно чи й виключно з патріархальною селянською культурою, народницькою традицією та «зразками соцреалізму в хореографії», О. Різник, як і С. Тримбач, трактує український танець як рудимент минулого в контексті модерної (чи постмодерної) європейської української культури.

Характеризуючи «постмодерну-пострадянську ситуацію», О. Гриценко відзначає, що вона є часом «змішування, зіткнення різних світоглядів, систем цінностей, смаків, коли об'єктом переосмислення та пародіювання (а заодно й естетизації, переважно іронічної) стає будь-що...» [3; 350]. «Телевізійним породженням» цієї ситуації став створений артистом А. Данилком пародійний образ Вєрки Сердючки. О. Гриценко трактує цей культурний феномен як «дзеркало української культурної трансформації», а також як «своєрідний зріз ментальності зневіреного, внутрішньо

розгубленого пересічного мешканця України, який, розлучаючись (вільно чи невільно, але майже завжди болісно) з власним минулим, радіє принаймні нагоді при цьому розслабитись і отримати задоволення хоча б споглядаючи Вєрку й інші подібні шоу» [3; 351]. Не поділяючи оцінок дослідника щодо «феномена Вєрки Сердючки» й доцільності вміщення окремого нарису про неї у збірнику «Герої та знаменитості в українській культурі», все ж погодимось, що створений талановитим артистом А. Данилком образ набув досить широкої популярності. Особливе місце в його різнорідних шоу посідають «композиції» та відео кліпи на ці композиції («По чуть-чуть» із рефреном «Без бокала нєт вокала, Ліда!» та ін.), оформлені хореографічними номерами, у яких використовуються елементи національного одягу й лексики українського народно-сценічного танцю. Створюючи пародійні – шаржовані чи гротескні – образи «простих» чи«елітарних» «нових українців», Вєрка Сердючка використовує мовний суржик, а хореографічна група, працюючи над увиразненням центрального образу, також удається до пародіювання вже на матеріалі лексики народного танцю, презентуючи те, що, на нашу думку, слід називати «хореографічним суржиком». Можна полемізувати з приводу доцільності використання цього прийому в конкретному відеокліпі. Однак мистецтвознавців не може не турбувати та обставина, що в сучасному телепросторі, де якісні фольклорні концерти витіснені незліченними комедійними шоу, «хореографічний суржик» не лише поширюється, а й естетизується. На нашу думку, ця негативна тенденція повинна стати предметом обговорення у фаховому середовищі.

В арсеналі української народно-сценічної хореографії існують досить добре розроблені засоби досягнення комічного ефекту. К. Василенко відзначає, зокрема, що «художньо виправданою є форма невідповідності зовнішнього зображувального ряду і «прихованого підтексту» [1; 242]. Саме за таким принципом побудовано відомі жартівливі хореографічні картини – «Ой, під вишнею» П. Вірського, «Три кума і три куми» Б. Білоцерківського, «Сваха» К. Василенка. Доцільним у сучасних постановках комедійного чи сатиричного характеру є використання іронії, шаржування, пародіювання тощо. При цьому слід чітко усвідомлювати, що є об'єктом висміювання: риси побуту, поведінкові стереотипи окремих соціальних груп чи відомих особистостей чи характер народу, презентований за давньою вульгаризаторською традицією як «малоросійський». Чи варто доводити, наскільки актуальною є проблема протидії «малоросійщині» сьогодні, в умовах гібридної війни, котра охоплює всі сфери суспільного життя включно з хореографічним мистецтвом.

Висновки. Українська народно-сценічна хореографія від своїх початків розвивалася в непримиренній боротьбі з проявами «малоросійщини», що культивувалася в низькопробних балаганних виставах, водевілях тощо, віддзеркалюючи зневажливе ставлення до українського народу та його мистецтва, вкорінене в імперській культурній традиції та ідеології. Протидіючи спробам вульгаризаторів, видатні українські митці – від І. Котляревського, М. Кропивницького, М. Садовського до В. Верховинця, П. Вірського, Я. Чуперчука, К. Василенка, М. Вантуха – невтомно боролися за чистоту хореографічного образу, прагнули до розкриття правди народного характеру.

Фактор протистояння народного і псевдонародного в історії вітчизняної народно-сценічної хореографії часто ігнорують прибічники постмодернізму, асоціюючи народно-сценічний танець переважно з народницькою традицією другої половини XIX – початку XX ст. й «соцреалізмом у хореографії» в радянську добу, отже, необ'єктивно оцінюючи беззаперечні здобутки нього виду національного мистецтва. Протиставляючи «модерному», «європейському» мистецтву народне («народницьке», «патріархальне»), постмодерні критики формують негативний стереотип сприйняття української народної сценічної хореографії.

У контексті іронічності й пародійності нової постмодерної-пострадянської культури України сформувався своєрідний «хореографічний суржик» – аналог мовного, що домінує в різнорідних телешоу, мюзиклах тощо. Естетизація «хореографічного суржику» в мас-медійному просторі є однією з небезпечних тенденцій сучасної масової культури, оскільки в ряді випадків може сприйматися як естетизація і популяризація «малоросійщини».

Список використаної літератури

1. ***Василенко К.*** Український танець / К. Василенко. – Київ : ІПК ПК, 1997. – 282 с.

2. ***Верховинець Я.*** В. М. Верховинець. Нарис про життя і творчість / Я. Верховинець // В. Верховинець. Теорія українського народного танцю. – Київ : Муз. Україна, 1990. – С. 5–35.

3. ***Гриценко О.*** Вєрка Сердючка як дзеркало української культурної трансформації / О. Гриценко // Герої та знаменитості в українській культурі / Ред.-упорядн. О. Гриценко. – Київ : УЦКД, 1999. – С. 340–351.

4. ***Новикова Л.*** Телебачення / Л. Новикова, С. Тримбач // Нариси української популярної культури / За заг. ред. О. Гриценка. – Київ : УЦКД, 1998. – С. 667–686.

5. ***Підлипська А. М.*** Хореографічне мистецтво в ситуації національно-патріотичного піднесення кінця 2013 – поч. 2016 рр. / А. М. Підлипська // Хореографія XXI століття: мистецький та освітній потенціал: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. / Упоряд. А. М. Підлипська, ред. Ю. В. Ткач. – м. Київ, 15–16 квіт. 2016 р. – Київ : КНУКіМ, 2016. – С. 21–26.

6. ***Різник О.*** Танець / О. Різник // Нариси української популярної культури / За заг. ред. О. Гриценка. – Київ : УЦКД, 1998. – С. 645–654.

7. ***Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку:*** Матеріали всеукр. наук.-практ. конф. (28 лют. 2002 р., м. Київ). – Київ : Стилос, 2002. – 101 с.

References

1. ***VasylenkoK.*** Ukrainskyitanets / KimVasylenko. – Kyiv : IPKPK, 1997. – 282 s.

2. ***Verkhovynets Ya.*** V. M. Verkhovynets. Narys pro zhyttia i tvorchist / Yaroslav Verkhovynets // V. Verkhovynets. Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu. – Kyiv : Muzychna Ukraina, 1990. – S. 5–35.

3. ***Hrytsenko O.*** Verka Serdiuchka yak dzerkalo ukrainskoi kulturnoi transformatsii / O. Hrytsenko // Heroi ta znamenytosti v ukrainskii kulturi / Red.-uporiadn. O. Hrytsenko. – Kyiv : UtsKD, 1999. – S. 340–351.

4. ***Novykova L.*** Telebachennia / L. Novykova, S. Trymbach // Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury / Za zah. Red. O. Hrytsenka. – Kyiv : UtsKD, 1998. – S. 667–686.

5. ***Pidlypska A. M.*** Khoreohrafichne mystetstvo v sytuatsii natsionalno-patriotychnoho pidiomu kintsia 2013 – pochatku 2016 rokiv / A. M. Pidlypska // Khoreohrafiia XXI stolittia: mystetskyi ta osvitnii potentsial: zb. M-liv Vseukrainskoi nauk.-praktych. Konferentsii / Uporiadn. A. M. Pidlypska, red. Yu. V. Tkach. – m. Kyiv, 15–16 kvitnia 2016 r. – Kyiv : KNUKiM, 2016. – S. 21–26.

6. ***Riznyk O.*** Tanen / O. Riznyk // Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury / Za zah. Red. O. Hrytsenka. – Kyiv : UtsKD, 1998. – S. 645–654.

7. ***Stan narodnoi khoreohrafii v Ukraini ta perspektyvy yii rozvytku:*** M-ly nauk.-praktych. Konferentsii (28 liutoho 2002 r., m. Kyiv). – Kyiv : Stylos, 2002. – 101 s.

UKRAINIAN FOLK-DANCE IN COMEDY TV-SHOW: INTERPRETATION OR VULGARIZATION?

Boyko Olga, candidate of art, docent of choreography department,
Kyiv national university of culture and arts, Kyiv

The article is devoted to the problem of the existence of Ukrainian folk-stage art in the modern mass-media space. In postmodern literature, under the guise of struggle with «sharovarshchina», attempts are made to question the relevance of folk dance as one of the most effective tools for awakening national identity, and the ironic reception of folk-stage choreography is tolerated as the rudiment of the populist tradition and «socialist realism». Television channels broadcast endless comedy shows, video clips, musicals, in which folk dance is being parodied and appears in ironic or satirical lighting. As a result, on the material of the vocabulary of Ukrainian folk dance a «choreographic surzhik» is being formed. Aesthetizing and spreading of this phenomenon is a dangerous trend in modern mass culture.

Key words: Ukrainian folk dance, mass-media space, postmodern discourse, «malorossiyschina».

UDC 793.31(477)7.097

UKRAININAN FOLK-DANCE IN COMEDY TV-SHOWS: IRONIC INTERPRETATION OR VULGARIZATION?

Boyko Olga, Candidate of Arts, docent of choreography department,
Kyiv national university of culture and arts, Kyiv

The aim is to investigate the cultural and ideological factors of manifestations of Ukrainian folk dance in the modern mass-media.

Research methodology lies in application of historical-comparative, cultural and art-study methods. This methodological approach allows us to comprehend the cultural and ideological factors of the spread of both past and present pseudo-national dance patterns**.**

Results. From the very beginning Ukrainian folk-stage choreography developed in the irreconcilable struggle with the manifestations of «Little Russian», cultivated in low-level balagan performances, vaudevils, etc., reflecting a contemptuous attitude towards the Ukrainian people and Ukrainian art deeply rooted in the imperial cultural tradition and ideology. The contribution to postmodernism is often ignored by the confrontation between the national and pseudo-folk culture in the history of national folk-stage choreography, associating folk-stage dance with the populist tradition of the second half of the nineteenth and early twentieth centuries and «social realism in choreography» in the Soviet era, and thus, biasedly assessing the undisputed achievements of this type of national art. Confronting the «modern European» folk art, postmodern critics form a negative stereotype of the perception of Ukrainian folk stage choreography.

Novelty. Modern folk-choreographic art of Ukraine is experiencing a difficult period of transformation, slow but steady development associated with overcoming the rudiments of «socialist realism», the revival of authentic dance, the

search for new expressive means and forms. Ukrainian folk-choreographic art is perceived by society and interpreted in a professional environment as one of the most important tools for awakening national identity. At the same time, in the mass media, in particular, on television, very often a choreographic «product» of dubious aesthetic quality is produced and distributed, there are attempts to vulgarize folk dance.

The practical significance. Ukrainian educators of folk-dance and mass-media studies may find the information contained in this article useful for developing a new strategy of teaching folk choreography, performing folk-dance and presenting the information about folk-dance in mass-media.

Key words: Ukrainian folk dance, mass-media space, postmodern discourse, «malorossiyschina».

Надійшла до редакції 1.11.2017 р.

ЗМІСТ

Розділ І. ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Зінків І. Я. Хордофони-гібриди: між Сходом і Заходом 4

Олійник О. Г. Скіфо-сарматські ударні та духові інструменти в духовній культурі кочівників Євразії 10

Chen Nanpu. Bells bianzhong in Chinese instrumental musical culture of the Bronze age 17

Ткачук Т. В. Іноземні впливи на розвито жанру українського дитячого портрету доби Бароко 22

Бацак К. Ю. «Золота доба» італійської опери Одеси : антреприза родини Андросових у сезоні 1851–1852 років 26

Белічко Н. Ю. Українські мотиви у творах В. Розвадовського 1900–1905 років 37

Шкільник Б. С. Різдвяні пісні як джерело хорових обробок українських композиторів (кінець XIX – середини XX століття) 42

Шевченко Р. С. Утілення бандурного компоненту в обробках українських народних пісень для голосу з фортепіано М. В. Лисенка 48

Іваненко С. О., Мархайчук Н. В. Невідомі сторінки історії Харківської мистецтвознавчої школи 1920–1930-х рр. : К. Я. Сліпко-Москальців 53

Jewheniewa M. Działalność bandurzystów galicyjsko-wołyńskich podczas drugiej wojny światowej 60

Дихнич Л. П. Світовий кінематограф у розвитку індустрії моди в 1930-х роках 68

Чурпіта Т. М. Балети «Спляча красуня», «Фадетта» та «Алі-батир» у редакції Миколи Трегубова (1952 р.) 73

Лук'яненко К. А. Національна тема у балетному театрі України у добу «Відлиги» 79

Шестопал Л. В. Бальні танці «Радянської програми» в СРСР 83

Колубаєв О. Л. Передвістя національного відродження в розвитку популярної пісні західноукраїнського регіону 1980–1990-х років 87

Морозов А. І. Козацькі теми та образи в українському народно-сценічному танці другої половини XX – початку XXI століття 94

Гриценко О. Г. Метадискурс симфонізму XXI століття (на прикладі «довоєнних» симфоній Валерія Антонюка) 99

Курочкін О. В., Фурдичко А. О. Музичний народний пласт в академічному бандурному виконанні сучасної України 112

Волошенко В. О. Художній метал Львова початку XXI століття : урбаністичні та стильові особливості (за творами скульптора Володимира Цісарика) 120

Москвічова Ю. О. Сучасні тенденції музичних фестивалів Вінниччини 126

Ясинська О. Г. Міжнародний виставковий проект «Kyiv fashion» як одна з форм поширення модних інновацій вітчизняної фешн-індустрії 133

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Кравченко А. І. Інтермедіальність у музичному мистецтві: шляхи семіологічного осягнення 138
Казнох І. Б. Поетико-композиційні особливості стихири «Царю небесний»
болгарського напіву 144
Иванников Т. П. Феноменологический анализ гитарной музыки:
интенционально-дискурсивный подход 149
Охманюк В. Ф. Тенденції розвитку хорової мініатюри у творчості Володимира Зубицького 161
Перцов М. О. Комплекс засобів виразності в творах для флейти соло
українських композиторів XXI ст. 164
Шуліка В .В. Слобожанська ікона «Преображення» з колекції
Харківського художнього музею : іконографія, стилістика, атрибуція 169
Яо Нин. Художники Украины второй пол. XVIII – первой трети XIX века в
современном искусствоведении Китая : проблема верификации 175
Салдан С. О. Сутнісні домінанти ідей прафеномену та метаморфози Й.-В. Гете
у мистецькому просторі 182
Енджі Пан Хунь. Музично-поетичний світ Першого фортепіанного концерту Гордона Чіна 187
Підлипський А. І. Танці Тернопільщини у фольклорно-етнографічних
дослідженнях В. Гнатюка 193
Алієва Л. В. Східноподільський музичний фольклор: за матеріалами
двотомника «Весілля» в упорядкуванні М. Шубравської та О. Правдюка 197
Молчко У .Б. Соломія Крушельницька в газетних матеріалах авторства
представників родини Нижанківських 204
Гайдичук О. С. Історія репрезентативного хору «Гомін» союзу українців
у Великій Британії: до питання уточнення джерельної бази 210
Підлипська А. М. Журнал «Танець в Україні та світі» у вітчизняному хореологічному дискурсі 216
Корольчук О. Л., Чепелюк В. А. Естрадно-джазове вокальне виконавство
як предмет сучасних музикознавчих досліджень в Україні 222
Радко Ю. І. Виникнення та розвиток жанру баянної сонати крізь призму історіографії 227
Залевська О. Ю. Український плакат епохи постмодернізму в працях вітчизняних науковців 232
Єфімова М. П. Дизайн дитячої книги України: аспекти структури 238
Пацунов В. П. Художній образ як форма асоціативного перетворення реальної,
ірреальної та уявної дійсності 243
Хлистун О. С. Міфологічна ґенеза феномену театрального перевтілення 247
Сорока М. В. Еволюція сценічної майстерності в драматургічно-театральній
діяльності В. К. Винниченка 252
Тимчула А. В. Народні танці у весняній обрядовості лемків 256
Гресь О. І. Балети Є. Станковича за творами М. Гоголя на українській сцені 261

Король А. М. Образ Мані у балеті «Сойчине крило» композитора А. Кос-Анатольського у постановці М. Трегубова 265

Захарова В. А. Артистична індивідуальність українських балерин як суб'єктів творчої діяльності 269

Рудинська Г. О. Засоби художньо-образної виразності інтер'єрів ресторанів в етностилістиці українських Карпат 276

Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Костюк Л. К., Маркевич М. С. Той, без кого мистецтво ХХ століття не відбулося б : Сальвадор Далі та засади його творчості 282

Батрак М. Г. Хорове мистецтво Сіверщини: становлення та періоди розвитку (XI–XVIII ст.) 287

Бойко О. С. Український народний танець у комедійних телешоу : іронічна інтерпретація чи вульгаризація? 291

CONTENTS

Part I. HISTORICAL AND ARTISTIC HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE WORLD CULTURE

Zinkiv I. Hybrid chordophones: between East and West 4

Olijnyk O. The scythian and sarmatian percussion and wind instruments in the spiritual culture of the Eurasian nomads 10

Чень Наньу. Дзвони бяньчжун у музично-інструментальній культурі Китаю доби Бронзи 17

Tkatchuk T. Foreign influences on the ukrainian children portrait development of the epoch of Baroque 22

Batsak K. «Golden age» of the italian opera in Odesa: Androv's family entreprise in the season of 1851–1852 26

Belichko N. The ukrainian motives in the V. Rozvadovsky' s oeuvre in 1900–1905 37

Shkil'nyk B. Christmas songs as source of choral arrangements of ukrainian composers (the end of the 19th – the middle of the 20th century) 42

Shevchenko R. The implication of the bandura component in the M.V. Lysenko's processing of the ukrainian folk songs for the voice with the piano 48

Ivanenko S., Markaihuk N. The unknown pages from the past of the Kharkiv school of art history of the 1920–1930 s.: K. Slypko-Moskal'tsev 53

Yevhenieva M. Galytsko-volynian bandorists' activity during the years of the second world war 60

Dyhnych L. The role of the world cinematography in the fashion industry development in the 1930-s 68

Churpita T. The ballets «Sleeping beauty», «Fadetta» and «Ali-batyr» in the Mykola Trehubov's processing (1952) 73

Luk'yanenko K. National theme in the ballet theater of Ukraine in the epoch of «Thaw» 79

Shestopal L. Ballroom dances of «Soviet program» in the USSR 83

Kolubayev O. The presage of the national renascence in the development of the popular song of the western ukrainian region during the period 1980–1990 87

Morozov A. Cossack themes and images in the ukrainian folk-stage dance of the second half of the XX-th – the beginning of the XX-ist century 94

Gritsenko O. The metadiscus of symphonism of the xxi century (on the example of «pre-war» symphonies by valeriy antonyuk) 99

Kurocikin O., Furdichko A. Musical folk stratum in academic bandura performance of modern Ukraine 112

Voloshenko V. L'viv's art metal at the beginning of the XXI century: the urbanistic and stylistic tendencies (according to the sculptor Volodymyr Tsisaryk's works) 120

Moskvichova Yu. Modern trends of the Vinnytsia regional music festivals 126

Yasinskaya O. «Kyiv fashion» international exhibition project as one of the forms of distribution of fashion innovations of the domestic fashion industry 133

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

Kravchenko A. Intermediality in musical art: the ways of semiological comprehension 138
Kaznokh I. The poetry-composition peculiarities of the stichera «Our heavenly lord» of the bulgarian chant 144
Ivannikov T. The phenomenological analysis of the guitar music: an intentional-discursive approach 149
Ohmanyuk V. Main trends of development of choir miniature in the context of Volodymyr Zubytsky 161
Pertsov N. The means of expression complex for the flute solo in the works of the ukrainian composers of the XXI century 164
Shulika V. The Slobozhansky icon «Transfiguration» from the collection of the Kharkiv art museum: iconography, style, attribution 169
Yao Ning. Artists of Ukraine of the second half of the XVIII – the first third of the XIX centuries in the contemporary Chinese art history: the problem of verification 175
Saldan S. The essential dominants of the J.-W. Goethe's ideas of praffenomene and metamorphosis in the music-art space 182
Engi Pan Hon. The musical and poetic world of Gordon Chien's first piano concert 187
Pidly`ps`ky`j A. Dances of ternopil region in folklore-ethnographic studies V. Hnatyuk 193
Aliieva L. Folk music of eastern Podilia for materials of two volumes «Весілля» («The wedding») in the ordering of Mariia Shubravska and Oleksandr Pravdyuk 197
Molchko U. Solomiya Krushelnytska in the paper materials of the Nyzhankivski family 204
Gaidychuk O. The history of the representative choir «Homin» of the ukrainian union of the United Kingdom: to the question of clarifying the sourse base 210
Pidlyps'ka A. Journal «Dance in Ukraine and the world» in the domestic choreological discourse 216
Korolchuk O., Chepeliuk V. The pop-jazz vocal performance as a subject of contemporary musicological researches in Ukraine 222
Radko Yu. The origin and the development of the accordion sonata genre through the prism of historiography 227
Zalevskaya E. The ukrainian postmodernism poster in the works of the national scientists 232
Yefimova M. Design of the children's book of Ukraine: aspects of the structure 238
Patsunov V. Artistic image as a form of associative transformation of reality, as it is, irreal and imaginary 243
Khlystun O. The mythological genesis of the theatre impersonation phenomenon 247
Soroka M. The acting skills evolution in the V. Vynnychenko's drama-theatrical activity 252
Ty`mchula A. Folk dances in the lemko spring rituals 256
Gres` O. E. Stankovic's ballets by M. Gogol's works on ukrainian stage 261
Korol' A. Image of Manya in the ballet «The wing of the jay» of composer A. Kos-Anatolsky by choreographer staging of M. Tregubov 265

Zakharova V. Artistic personality of the ukrainian dancers as subjects of creative activity 269
Rudynska H. The means of art-figurative expressiveness of restaurant interiors
in the ethnic style of the ukrainian Carpathians 276

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

Kostiuk L., Markevych M. The one, whose art in the 20-th century has not been constoed :
Salvador Dali and the basis of his creativity 282
Batrak M. Choral art of Sivershchyna: formation and periods of development (XI–XVIII) 287
Boyko O. Ukrainian folk-dance in comedy tv-show : interpretation or vulgarization? 291

ISSN 2411-1546

Наукове видання
Scientific edition

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник

Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals

Напрям : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism

Випуск 24
Issue 24

Редактор :
В. Г. Виткалов
Editor :
V. G. Vytkalov

Комп'ютерна верстка:
Л. М. Федорук
Computer make-ap:
L. M. Fedoruk

Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій знаходяться на нашому сайті – *kulturologiya.rv.ua*

М/т.: 067-803-23-98 – головний редактор та 096-541-71-35 – відповідальний секретар
Електоронна адреса: sergiy_vsv@ukr.net
Формат 60х84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 35,0. Наклад 100.

Видавничі роботи: **ППДМ**
свідоцтво про державну реєстрацію РВ № 11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58
Адреса редакції: 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства