

ISSN 2226-2180

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 27

Київ – 2015

УДК 78
ББК 85(4 Укр)
М 65

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ: Зб. наук. праць. – Вип. 27. – К. : Міленіум, 2015. – 428 с.

Збірник наукових статей "Мистецтвознавчі записки" має на меті висвітлення різноманітної історичної та теоретичної проблематики мистецтвознавства. Тематика статей пов'язана як із сучасною мистецькою практикою, так і з художньою культурою минулих епох. У статтях представлено широкий спектр мистецтвознавчої думки.

Видання розраховане на фахівців-дослідників, теоретиків і практиків мистецтва, викладачів, аспірантів та студентів гуманітарних навчальних закладів, а також на широкий загал усіх, хто цікавиться проблемами художньої культури.

Редколегія:

РЕДЯ В. Я. – доктор мистецтвознавства, професор (НАКККіМ) – *головний редактор*;
СТАНІСЛАВСЬКА К. І. – доктор мистецтвознавства, професор (НАКККіМ) – *заступник головного редактора*;
ЗОСІМ О. Л. – кандидат мистецтвознавства, доцент (НАКККіМ) – *відповідальний секретар*;
БІЛЬЧЕНКО Є. В. – доктор культурології, доцент;
БІТАЄВ В. А. – доктор філософських наук, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України;
ВОЛКОВ С. М. – доктор культурології, професор;
ГЕРЧАНІВСЬКА П. Е. – доктор культурології, професор (НАКККіМ);
ГЛИВИНСЬКИЙ В. В. – доктор мистецтвознавства, доцент (США);
ЖУКОВА Н. А. – доктор культурології, доцент (НАКККіМ);
ЗУБАВІНА І. Б. – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної академії мистецтв України;
КЛАУС КАЙЛ – доктор філософії в галузі мистецтвознавства, габілітований;
МАРТИНЮК Т. В. – доктор мистецтвознавства, професор;
МИЛЕНЬКА Г. Д. – кандидат мистецтвознавства, професор;
МИХАЙЛОВА Р. Д. – доктор мистецтвознавства, професор;
ПЕТРОВА І. В. – доктор культурології, професор;
ПОГРЕБНЯК Г. П. – кандидат мистецтвознавства, доцент (НАКККіМ);
ПУЧКОВ А. О. – доктор мистецтвознавства, професор;
РЖЕВСЬКА М. Ю. – доктор мистецтвознавства, професор;
РОМАНЕНКОВА Ю. В. – доктор мистецтвознавства, професор;
ФЕДОРУК О. К. – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України;
ЧЕКАН Ю. І. – доктор мистецтвознавства, доцент;
ЧЕПАЛОВ О. І. – доктор мистецтвознавства, професор;
ШАК Т. Ф. – доктор мистецтвознавства, професор (Росія);
ШКОЛЬНА О. В. – доктор мистецтвознавства, с.н.с. (НАКККіМ);
ШУЛЬГІНА В. Д. – доктор мистецтвознавства, професор (НАКККіМ).

*Затверджено постановою президії ВАК України
як фахове видання з мистецтвознавства*

**Збірник наукових праць "Мистецтвознавчі записки" індексується в міжнародних базах даних:
*International Impact Factor Services; Google Scholar; Journals Impact Factor; BASE;
InnoSpace; Scientific Indexing Services; Science Index (PIHC)***

Наукометричні проказники *Global Impact Factor*: 2014 – 0,705; 2013 – 0,647; 2012 – 0,598

Друкується за рішенням Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
протокол № 1 від 24.02.2015 р.

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Свідоцтво: КВ № 21135-10935ПР
від 08.12.2014 р.

© Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2015
© Видавництво "Міленіум", 2015
© Автори, 2015

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.03(73):82

Чекан Юрій Іванович,
доктор мистецтвознавства,
доцент Національної музичної академії
ім. П.І. Чайковського
e-mail: y.chekan@gmail.com

**"НЕНОРМАТИВНЕ ТІЛО"
В РОМАНІ ЕНН РАЙС "ПЛАЧ ДО НЕБЕС":
МУЗИКОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС**

Мистецтво співаків-кастратів – людей зі свідомо модифікованим тілом – донедавна табуована у вітчизняному музикознавстві тема. Водночас уявлення про розвиток європейської опери бароко та класицизму без урахування їх внеску є не просто неповними, але значною мірою деформованими, оскільки з 1590 до 1798 рр. у колісці опери – Італії (в Папській області) – жінкам було офіційно заборонено виступати на сцені, відтак усі жіночі партії виконувались кастратами. У статті в межах інтермедіального підходу аналізуються реалії європейської оперної культури, що стали матеріалом роману Енн Райс (Anne Rice) "Плач до небес" (1982) та їх інтерпретація сучасною американською письменницею.

Ключові слова: *інтермедіальність, дізабіліті, мистецтво співаків-кастратів, прототип, італійська опера.*

Чекан Юрий Иванович, доктор искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского

"Ненормативное тело" в романе Энн Райс "Плач к небесам": музыковедческий дискурс

Искусство певцов-кастратов – людей с сознательно модифицированным телом – до последнего времени табуированная в отечественном музыковедении тема. В то же время представления о развитии европейской оперы барокко и классицизма без учета их вклада являются не просто неполными, но в значительной мере деформированными, поскольку с 1590 по 1798 гг. в колыбели оперы – Италии (в Папской области) – женщинам было официально запрещено выступать на сцене, а все женские партии исполнялись кастратами. В статье в рамках интермедіального подхода анализируются реалии европейской оперной культуры, ставшие материалом романа Энн Райс "Плач к небесам" (1982) и их интерпретация современной американской писательницей.

Ключевые слова: *интермедіальность, дизабилити, искусство певцов-кастратов, прототип, итальянская опера.*

Chekan Yuri, D.Sc. in Arts, Associate Professor of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

"Abnormal body" in the novel by Anne Rice "Cry to Heaven": musicology discourse

Art of Castrato singers – people who have deliberately modified bodies – until recently was a tabooed topic in local musicology. At the same time, the understanding of the development of European baroque and classical opera without their contributions is not only incomplete, but largely

deformed because from 1590 to 1798 in the cradle of opera – Italy (in the Papa State) – women were officially banned from performing on stage. Consequently, all the female parts were performed by castrati. This article in terms of an intermedia approach examines the realities of European opera culture that became the feature material of the novel by Anne Rice "Cry to Heaven" (1982), as well as their interpretation by the contemporary American writer.

Contemporary American novelist Anne Rice is known to the public primarily through his texts about vampires and witches – eleven novels form a series of "Vampire Chronicles" (1976-2014), three novels – the series "Meyfeyrski Witch" (1990-1994), two novels – series "New Vampire Chronicles" (1998-1999). Her debut work "Interview with the Vampire" (1976) became the basis of the same movie Irish director Neil Jordan with Brad Pitt and Tom Cruise starring (1994), bringing the author the deserved popularity and reputation as one of the leaders of modern gothic novel. However, creativity is not limited to the writer witch-vampire-themed; among her works – the erotic trilogy "Sleeping Beauty" (1983-1985) and the novel "Belinda" (1986); several diptychs – "Jesus" (2005-2008), "Song of the Seraphim" (2009-2010), "The gift of the Wolf" (2012-2013); individual novels. [16] Something away from these works of Anne Rice thematic plan is historical-psychological novel "Cry to Heaven" (1982) – a fascinating story about Italy first half of the XVIII century, Italian opera of the time and its creators – not the composers, primarily, singers castrated.

"Cry to Heaven" is open to different interpretations. Yes, it is possible consideration in the context of the text Freudian ideas as motives infantile sexuality, Oedipus complex, the opposition conscious and unconscious mental conflict between the brothers (and actually – father and son), and then – twice the conflict "father-son" (Andrea / Carlo, Carlo / Tonio) and the cornerstone of the plot – castration by order of son father – all these moments just to provoke the use of psychoanalytic criticism instruments. Another possible interpretation of the novel potentially associated with reading his system of binary oppositions: male / female, night / day life / art.

It should be noted that the art of singing musico (so called came in XVII-XVIII centuries. Castrati – people with deliberately modified body) – the theme of research that until recently was taboo in the national musicology. At the same time of the development of European Baroque opera without their contribution is not only incomplete, but largely deformed because of the end of the XVI to the XVIII centuries in the cradle of opera – Italy (the Papal region and its centre – Rome) – women were officially forbidden to speak on the stage. At the time described in the novel Anne Rice – time professional traditionalism marked by the dominance of the genre canon, but not individual style or personality-dramatic decision: the composer wrote the opera is not so much based on his creative intent, but in accordance with the requirements of regulated opera-seria that the subordinate set of rigid rules. And since the XVIII century these rules were conditioned primarily the interests of the singer; said the trend indicates a gradual emancipation of music as an art form.

The typical structure of opera-seria included the presence of five different character castrato arias in the lead (primo uomo), a leading singer (prima donna) and leading tenor. This – arias pathetic, lyrical (cantabile or lamento), "verbal" (the excitement or passion) semi-characteral and valiant. For four arias had to be written for castrato second and second singer. Finally, episodic actors had in all three arias. That is, the ordinary opera-seria included the presence of at least 26 arias, of which at least eighteen could castrati performed (again, note that the "top singer" or "friend singer" for the trendsetter of contemporary opera of Italy – Rome theaters – is often euphemisms, Since the appearance of women on the stages was banned.

Key words: intermediality, disability, art of Castrato singers, prototype, Italian opera.

Сучасна американська письменниця Енн Райс відома широкому загалу, насамперед, завдяки своїм текстам про вампірів та відьом – одинадцять романів утворюють серію "Вампірські хроніки" (1976–2014), три романи – серію "Мейфейрські відьми" (1990–1994), два романи – серію "Нові вампірські хроніки" (1998–1999). Її дебютний твір "Інтерв'ю з вампіром" (1976) став основою одно-

йменного фільму ірландського режисера Ніла Джордана з Бредом Пітом та Томом Крузом у головних ролях (1994), принісши авторці заслужену популярність та репутацію одного з лідерів сучасного готичного роману. Проте, творчість письменниці не обмежується відьомсько-вампірською тематикою; серед її творів – еротичні трилогія "Спляча красуня" (1983–1985) та роман "Белінда" (1986); кілька диптихів – "Ісус" (2005–2008), "Пісня серафимів" (2009–2010), "Дарунок вовка" (2012–2013); окремі романи [16]. Дещо осторонь від названих творів Енн Райс у тематичному плані знаходиться історико-психологічний роман "Плач до небес" (1982) – захоплююча оповідь про Італію першої половини XVIII століття, про італійську оперу того часу та її творців – не композиторів, а, перш за все, співаків-кастратів. У центрі оповіді – доля венеційського аристократа Тоніо Трескі, що мав прекрасний голос, у п'ятнадцять років (до початку мутації) був кастрований за наказом свого батька, навчався у неаполітанській консерваторії Сан-Анджело і став знаменитим співаком, тріумфально дебютувавши у Римі.

"Плач до небес" відкритий для різних інтерпретацій. Так, цілком можливий розгляд тексту в контексті фрейдівських ідей, оскільки мотиви дитячої сексуальності, едипового комплексу, опозиція свідомого і несвідомого, конфлікт між уявними братами (а насправді – батьком та сином), а відтак – подвоєний конфлікт "батько-син" (Андреа/Карло; Карло/Тоніо), та і наріжний камінь фабули – кастрація сина за наказом батька, – усі зазначені моменти просто провокують до використання інструментарію психоаналітичної критики. Інша потенційно можлива інтерпретація роману пов'язана з прочитанням його у системі бінарних опозицій: чоловічого/жіночого, ночі/дня, життя/мистецтва. Розгляньте у такій перспективі, набуває додаткових смислових обертонів описане у романі протиставлення венеційського і римського карнавалів та наочно увиразнюється персоналізована вісь композитор (Гвідо) – актор-медіатор (Тоніо) – художниця (Крістіна). Висока питома вага гомоеротичних сцен робить твір Енн Райс благодатним матеріалом для гей-лесбійських критиків [3, 165-185]. Неважко знайти ще кілька можливих аналітичних підходів до цього непересічного твору, але зупинимось – і зосередимось на сфері, пов'язаній з музикознавством. Цілком очевидно, що такий розгляд роману належить до інтермедіальних; не заглиблюючись до теоретичних глибин компаративно-інтермедіальних досліджень [14], зазначу, що подальші конкретні міркування частково відносяться до аналізу втілення музики у літературному творі, а саме – до т.зв. "вербальної музики"¹. Іншою координатою пропонованого розгляду тексту Енн Райс є постмодерна теорія дізабіліті, "що стверджує у суспільній свідомості ідею про те, що люди, які внаслідок хвороби або якихось несприятливих обставин володіють ненормативним тілом та виступають у ролі "інших" для здорової більшості, тим не менш, не є "інвалідами" – тобто, "ізгоями", витісненими за межі культурного поля. Так, вони "інші" – багато видів активності їм недоступні, але часто їх внесок в культуру є не просто значним, але напряму пов'язаним з їх тілесними особливостями" [13]. Саме таким є мистецтво співаків-кастратів, описане у романі, який знаходиться у фокусі нашої уваги.

Необхідно зазначити, що мистецтво співаків *musico* (саме так називали у XVII–XVIII ст. кастратів – людей зі свідомо модифікованим тілом) – тема досліджень, що донедавна була табуйована у вітчизняному музикознавстві. Водночас уявлення про розвиток європейської опери бароко без врахування їх внеску є не просто неповними, але значною мірою деформованими, оскільки з кінця XVI до кінця XVIII століть у колысці опери – Італії (в Папській області та її центрі – Римі) – жінкам було офіційно заборонено виступати на сцені². Відтак у зазначеному регіоні, що тривалий час був законодавцем моди у оперній справі (з приблизно 150 оперних театрів Італії принаймні 50 знаходились у Папській області), усі жіночі партії виконувались кастратами. Більше того, за непідтвердженим свідченням Енгуса Херіота, у XVIII столітті 70% усіх співаків у Європі були кастратами. Щоб уявити собі реальну тогочасну ситуацію, ми повинні відійти від стереотипів звичної для сучасного слухача класико-романтичної опери на кшталт творів Моцарта, Россіні, Белліні, Верді, Вагнера, Гуно, Бізе, Чайковського, Мусоргського, Пуччіні або Леонкавалло – твору, однозначно зафіксованого композитором у партитурі; твору, де композиція та драматургія визначаються щоразу унікальним композиторським задумом і де лібретист та виконавці підкорюються творчій волі автора-композитора. Оперний композитор барокової доби був не автономним творцем-креатором, а слугою: "найвищим арбітром смаку та практики був правитель або патрон; наступною в черзі стояла публіка; далі співак; за ним – лібретист. Композитор обслуговував їх усіх. Нині ми, як правило, вважаємо навпаки: що лібретист та виконавець обслуговують композитора, і що навіть публіка повинна намагатися адаптувати себе до вимог композитора", – пише в Оксфордській "Історії західної музики" Річард Тарускін [19, 195]. Відповідно, і модель сприйняття опери, і спосіб поведінки слухача у класико-романтичному оперному театрі принципово відрізняється від того, що відбувалось в італійських театрах доби бароко. Слухачі XIX – XXI століть уважно слідкують за інтонаційною драматургією твору; вони не можуть відволікатися під час вистави, адже важливі сюжетні мотивації, образні характеристики, режисерські знахідки, що інтерпретують композиторський задум, у такому випадку пройдуть повз їх увагу. Не так було у XVII–XVIII століттях, зокрема в Італії. Нам сьогодні важко уявити собі, що в театральній ложі під час вистави можна вечеряти, грати у карти або шахи, приймати коханок чи коханців, проводити ділові переговори, а в партері – вільно ходити (жінки легкої поведінки, яких пускали до зали безкоштовно з метою залучення додаткової публіки, прямо там пропонували свої послуги), голосно розмовляти, бешкетувати, сваритися [1, 166-175]. Але саме такими є реалії життя італійської опери у барокову добу.

У часи, описані в романі Енн Райс, – часи професійного традиціоналізму, позначені домінуванням жанрового канону, а не індивідуально-стильового чи особистісно-драматургічного рішення: композитор писав оперу не стільки виходячи зі свого творчого задуму, скільки у відповідності до регламентованих вимог опери-*seria*, що підпорядковувалися зводу жорстких правил. А починаючи з XVIII століття ці правила зумовлювались, передусім, інтересами співака;

згадана тенденція свідчить про поступову емансипацію музики як виду мистецтва³. Літературний первень, що був стрижневим елементом у оперному синтезі попередньої доби (у XVII ст.), поступається місцем суто музичному – насолоді співом – і "саме покоління співаків [кастратів – Ю.Ч.] 1700–10 років перетворило оперне мистецтво на мистецтво виконавське" [9; 240, 227-231]. Внаслідок операції – орхоектомії – у хлопчиків не відбувалася мутація по чоловічому типу і у дорослого чоловіка залишався жіночо-дитячий тип гортані. В результаті, за умови гарного вихідного голосового матеріалу, за сприятливих обставин та завдяки унікальній вокальній школі голоси співаків-кастратів ідеально втілювали такі улюблені бароковою добою ілюзії: жіночу висоту, гнучкість і ніжність; чоловічу силу та витривалість; дитячу дзвінкість та позастатевість. Так володарі ненормативного тіла набували можливостей, що зумовлювали їх особливе становище у тогочасній культурі. Оперна публіка XVII-XVIII століть (і не тільки італійська!) віддавала перевагу високим голосам, зокрема, і тому, що саме у високому регістрі найяскравіше і найприродніше втілювалася властива добі орнаментальна техніка⁴ – своєрідна візитівка барокових арій – головного будівельного матеріалу домінуючого музично-театрального жанру – опери-seria. Типова будова опери-seria передбачала наявність п'яти різнохарактерних арій у провідного кастрата (*primo uomo*), провідної співачки (*prima donna*) та провідного тенора. Це – арії патетична, лірична (*cantabile* або *lamento*), "словесна" (про хвилювання або пристрасть), напівхарактерна та бравурна. По чотири арії повинно було бути написано для другого кастрата та другої співачки. Нарешті, епізодичні дійові особи мали на усіх три арії. Тобто, ординарна опера-seria передбачала наявність принаймні 26 арій⁵, з яких не менше вісімнадцяти могли виконувались кастратами (ще раз зазначимо, що "провідна співачка" або "друга співачка" для законодавця моди тогочасної оперної Італії – театрів Риму⁶ – це дуже часто евфемізми, оскільки поява жінок на сценах була заборонена). Так, наприклад, у опері Алессандро Скарлатті "Помпей" (прем'єра 1683, Рим) було одинадцять партій (дійових осіб). З них вісім були призначені для високих голосів (чотири для кастратів та чотири для жінок). При цьому три з чотирьох жіночих партій за сюжетом втілювали образи персонажів-чоловіків, тобто могли виконуватись кастратами навіть там, де заборона жінкам співати на сцені не діяла. Це, зокрема, Міланське герцогство та Венеційська республіка, Флоренція та Турин, Неаполь та Палермо. Однак і там позиції співаків-кастратів були домінуючими. Домінування виявлялось на різних рівнях – починаючи від таких позамузичних чинників, як розмір гонорарів, що у кастратів були достатньо високими⁷ – і закінчуючи базуванням стилю *bel canto* саме на двохрегістровій манері співу, що властива кастратам [12]. Показово, що перша італійська примадонна, виконавиця ролі Октавії в опері Клаудіо Монтеверді "Коронація Поппеї" (1643), Анна Рієнці (1620–1660) виступала у оперних театрах Венеції (взагалі у XVII ст. жінок-співачок були одиниці; їх вважали розпусницями, а їхня вокальна майстерність не могла рівнятись з віртуозністю кастратів, вихованих у консерваторіях Неаполя). Діяльність знаменитих італійських примадон XVIII століття, розквіт творчості яких припав на час панування кастратів, – Фа-

устіни Бордоні (1697-1781), Франчески Куццоні (1696-1778), Маргерити Дурас-танті (1700-1734), – також розгортались за межами Риму та пов'язана передусім з венеційською оперною сценою [11, 48, 78]⁸. Однак, незважаючи на можливість появи жінок на сцені поза межами Папської області, тогочасна публіка все ж таки віддавала перевагу кастратам – це зумовлено і пріоритетами доби бароко з її любов'ю до неприродного, навіть надмірного, до поєднання непоєднуваного, це зумовлювалось і сексуальною амбівалентністю віртуозів, від якої шаленіли і жінки, і чоловіки. Як зазначає видатний дослідник барокової музики Манфред Букофцер у класичному дослідженні "Музика доби бароко", "кастрати не тільки "торкалися душі" своїми прекрасними голосами, але й втілювали жіночі ролі з більшою грацією та красою, ніж самі жінки" [17, 399].

Ось такий непростий історичний матеріал обрала для свого роману Енн Райс. Працюючи над твором, письменниця ґрунтовно вивчила наукові та популярні видання про оперу, XVIII століття, мистецтво, музику, Італію та її міста – Неаполь, Рим та Венецію; користувалась консультаціями по фізіології євнухів доктора медицини Роберта Оуена; прослухала записи останнього кастрата Сікстинської капели Алессандро Морескі (1858-1922), слухала твори барокових італійських композиторів – Габріелі, Бассано, Монтеверді, Скарлатті.

У романі присутні реальні історичні особи: композитори та співаки-кастрати. З композиторів побіжно згадуються Джузепе Тартіні (1692–1770), Доменіко Сарро (1679–1744); окремо треба назвати Антоніо Вівальді (1678–1741), Алессандро Скарлатті (1660–1725) та Бенедетто Марчелло (1686–1739). Ноти першого, згідно сюжету, зберігаються у матері головного героя, у минулому – вихованки венеційської оспедалі делла Пьета, дійсно існувавшого музичного навчального закладу для дівчат, заснованого у 1346 році, де Вівальді був викладачем гри на скрипці з осені 1703 року [1; 21, 84]. Твори двох інших вона грала. Кілька разів у романі згадується трагічна доля талановитого композитора Джованні Перголезі (1710-1736), який, згідно роману Енн Райс, був осміяний у Римі на прем'єрі своєї першої опери⁹. Показово, що Перголезі є ровесником Гвідо – вчителя Тоніо; це допомагає точніше вибудувати внутрішню хронологію роману¹⁰.

Серед персонажів роману – реальних історичних осіб – зустрічаємо кількох співаків *musico*. І хоча авторка у післямові стверджує, що реальними історичними особами – кастратами, яких вона згадує, є лише три (Ніколіно, Фаріnellі та Кафареллі), уважне прочитання тексту дає підстави віднести до реальних прототипів ще кілька згаданих у романі імен. Це, насамперед, Рубіно – старий співак, найнятий для постановки опери Гвідо у Римі. Можна припустити, що прототипом цього персонажу є кастрат Джованні Марія Рубіnellі (1753–1829), адже і створений уявою Енн Райс Рубіно, і реально існувавший Рубіnellі мають однаковий тип голосу (контральто); Рубіnellі виступав у Римі під час карнавалу (тоді ж, згідно з сюжетом, відбувається і вистава опери Гвідо). Цілих три прототипи є у згаданого в романі кастрата Сенесіно. Псевдонім Сенесіно мали три співаки-кастрати: Франческо Бернарді (1680 – після 1739); Андреа Мартіні (1761–1819) та Джусто Фердинандо Тендуччі (1736 – після 1800). Реаль-

ними оперними артистами були і згадані у романі кастрати Джованні Карестіні (Кузаніно, 1705–1760), Кортоно (Доменіко Чеккі, бл.1650–1717) та Бальтазаре Феррі (1610–1660).

Отже, як бачимо, "Плач до небес" Енн Райс сповнений реальними історичними особами, серед яких співаки-кастрати займають чільне місце. Однак "громада" кастратів роману значно більша – в тексті згадується (не вважаючи "масовки", наприклад, на вулицях Риму – "молодих кастратів, або ж відважно одягнених у розкішні жіночі плаття, або прихованих під облудно аскетичним чорним одягом служителів церкви"), принаймні, сімнадцять євнухів, "членів великого братерства", виписаних з різною ступінню деталізації. Насамперед, це неіндивідуалізовані жодним чином співаки у одному з неаполітанських оперних театрів, іменування яких нагадують про списки другорядних дійових осіб у оперних програмках та лібретто (старий кастрат, молодий кастрат, другий молодий кастрат). Далі – це вихованці Неаполітанської консерваторії Сан-Анджело¹¹, що належать до різних поколінь: Джіно, Альфредо, Алонсо, Паоло, Джованні, Пьєро, Доменіко, Лоренцо, Гаetano, Бенедетто. У кожного з них – свій голос та своя доля. Зокрема, Лоренцо – "євнух, що не міг співати", був вбитий Тоніо Трескі у таверні, коли здійснив замах на головного героя; Доменіко – "настільки витончено гарний, що легко міг зійти за жінку. Грудна клітина у нього була широка за рахунок натренованих співом легенів та гнучких кісток, і по формі його фігура навіть нагадувала жіночу, з вузькою талією та припухлостями грудей". Він, навпаки, мав дивовижний голос – "високий, чистий, без найменшої ознаки фальцету. Діапазон цього сопрано був явно феноменальним..."; під час навчання Доменіко співав у неаполітанському соборі Сан Бартоломео, а після закінчення консерваторії та триумфального виступу у Римі укладає контракт у одному з германських князівств.

До "великого братерства" *musicus*'ів поза межами консерваторії входить Марчелло – юний темношкірий євнух з Палермо, коханець Гвідо, – він "співав досить непогано, але годився лише на дрібні ролі". Серед кастратів роману – старий євнух Беппо, тихий та покірний, – домашній вчитель головного героя Тоніо Трескі, що навчав юного патріція французької, поезії та контрапункту, акомпанував йому на уроках танців. Досить детально виписано образ кастрата Алессандро, що співав у соборі Сан-Марко у Венеції і вразив малого Тоніо "потужним звуком, що вирвався з грудей цього чоловіка". На окрему увагу заслуговує образ Беттікіно – знаменитого кастрата, найнятого для постановки опери Гвідо у Римі. Сцена його чотиригодинного змагання з Тоніо під час вистави – одна з найяскравіших у романі – має два реальні життєві прототипи. Перший – це історія аналогічного змагання між кастратом Гаспаром Паккьяротті (1740–1821) та оперною дивою Де Амичіс-Буонсоллацци (1733–1816), що відбулося в оперному театрі у Палермо (Сицилія); другий – конкуренція між двадцятидворічним Фарінееллі (1705–1782) та сорокадворічним Антоніо Бернаккі (1685–1756) у Болоньї у 1827 році на виставі опери Орландіні "Винагороджена вірність". Обидва рази – як і у романі Енн Райс – йде змагання двох досконалих виконавців; обидва рази молодший, якого публіка спочатку не сприймає, дово-

дить свою майстерність та право виступати на одній сцені зі знаменитістю, в обох випадках "перемагає мистецтво" – і суперники стають партнерами.

Нарешті, найбільш повну характеристику отримують кастрати Тоніо Трескі та його вчитель у консерваторії Гвідо Маффео. Доля кожного з них – ніби негативний відбиток свого alter ego: якщо перший – єдиний син у сім'ї венеційського патриція¹², то другий – одинадцята дитина у бідній селянській родині; Тоніо кастрований дуже пізно, у п'ятнадцять років, Гвідо ж – у шестирічному віці; Тоніо отримав блискучу домашню освіту у спеціально найнятих вчителів (вивчав мови – французьку, латину, італійську, англійську; займався поезією, контрапунктом, фехтуванням, танцями), Гвідо – вивчав тільки музику у консерваторії в Неаполі. Обидва – видатні таланти, але якщо Тоніо, незважаючи на пізню кастрацію та прискорений курс навчання у консерваторії (три роки замість нормативних десяти), залишився зі своїм головним скарбом – унікальним голосом, то Гвідо, якому вже було призначено дату дебюту в оперному театрі в Римі в амплуа *primo uomo*, у вісімнадцять років втрачає голос. Він здійснює невдалу спробу самогубства (до речі, їх в романі буде декілька) – і стає найкращим викладачем консерваторії Сан-Анджело, а трохи згодом – і непересічним оперним композитором. Народившись у полярних субкультурних стратах, будучи дзеркально-негативним відображенням один одного, ці два персонажі зближаються, і точка перетину їх доль – опера. Тоніо стає найкращим учнем Гвідо. Тоніо забезпечує успіх опери Гвідо у Римі. Гвідо реалізує себе у Тоніо.

Що ж об'єднує усіх їх? Насамперед – модифіковане тіло. Після орхоектомії, внаслідок порушення гормонального балансу, кастрати набувають надзвичайно високого зросту і напрочуд довгі руки (не випадково Енн Райс часто порівнює кастратів і Тоніо зокрема з павуком). Взагалі, перелік епітетів та характеристик співаків у Енн Райс має переважно нейтральні або ж негативні конотації: кастрат, євнух, каплун, чудовисько, скопець, кастроване чудовисько, бридке створіння, виродок, скалічений урод, напівчоловік, недочоловік, "придворна мавпа, що виконує вокальні актобатичні вправи", безстатеві діти з пониженим статусом, "ізгой, відлучений від родини, церкви, будь-якого значущого інституту у цьому світі", "жалюгідне створіння", "упосліджені каліки, що обливаючись сльозами та кров'ю, шкандибають уперед, переслідуючи свою долю"... Ставлення Тоніо до свого тіла описується наступним чином: "Смертельно хворі приваблювали його, як і потвори, карлики та ліліпути, яких він бачив інколи на маленьких сценах де-небудь у місті; він не міг забути і побачену одного разу пару людських істот, поєднаних між собою стегнами: вони сміялися та пили вино, сидячи на одному стільці. Ці створіння заворожували та бентежили його; таємно він вважав себе одним з них, уродом, що ховає свою гидоту під розкішним костюмом з грезету та мережива. ... А знаєш, ти міг би бути уродом, — сказав він собі, — ти міг би втратити голос". Так, Тоніо кастрат – але він залишається чоловіком. Особливим чоловіком, що має перевагу над звичайними чоловіками – унікальний голос. Опису голосу та співу кастратів присвячено багато сторінок роману: дається детальна інформація щодо процесу навчання – включно з називанням конкретних вправ та прийомів; скрупульозно

відтворюються (наскільки це можливо вербальними засобами) враження від виступів кастратів у соборах та оперних театрах (дуже точними є тонкі спостереження над природою орнаментування, над особливостями дихання, над рівністю звучання голосу в різних теситурних та регістрових умовах). Саме Голос робить Тоніо не незвичайним, а надзвичайним чоловіком – таким, що належить іншому світові: "ти схожий на диявола. Досконала жінка, але така, якою не може бути жінка! Так, ти витончений та гарний, але ти дуже, дуже великий! І ти лякаєш мене, тому що мені здається, що в кімнату залетів сам ангел Господень і зайняв усю кімнату своїми крилами. <...> Ти досконалий, ти гарний, але при цьому ти... – Чудовисько, моя дорога, – закінчив він. <...> Ти належиш іншому світові... – пробурмотіла сіньора Бьянка".

Він має Голос – "єдину силу, за допомогою якої можна взяти верх над будь-яким звичайним чоловіком". І – водночас – будучи схожим на диявола і на ангела, він просто залишається чоловіком: "Я просто чоловік... Ось що я таке. Я був народжений чоловіком, і повинен був вирости чоловіком, і став таким, незважаючи на чиїсь спроби не допустити цього."

Про що цей роман? Тільки про Італію, співаків, оперу? І так – і ні. Це – роман про честь, гідність та творчість. Про толерантність. Про подолання себе і про пошук та знаходження себе. Про те, як цьому усьому допомагає музика.

Примітки

¹ Термін введено німецьким дослідником Стівеном Шером у 1968 році (див., наприклад: [5]). Аналіз типології С. Шера див.: [4,13–15].

² У Папській області у 1590 році Папа Сікст V заборонив жінкам виступати на сцені. Ця заборона тривала до 1798 року і розповсюджувалась на Папську область та Неаполітанське королівство. До Папської області (756–1870) входили: Рим, Болонья, Равенна, Феррара, Перуджа – практично, вся центральна Італія. Неаполітанське королівство охоплювало південну Італію та Сицилію. Реальна ситуація з виступами жінок, звичайно, залежала від поглядів конкретного Папи (див.: [2]). Межі Папської області див.: [6,1317].

³ Цей процес детально розглянуто у класичній праці: [7].

⁴ Показово, що комічний ефект у тогочасній опері пов'язувався зі звучанням низького голосу – баса буффа. Це має цілком зрозуміле природне пояснення: низький голос – ознака масивного тіла; швидкі фіюритури викликають асоціації з дрібним, похапливим, метушливим рухом, невласивим для носія такого тіла [7, 226-242].

⁵ На практиці їх могло бути значно більше: так, в опері "Масініса" Антоніо Сарторіо (1673) арій було аж 78! Крім того, практика постановок опери *seria* передбачала можливість виконання співаками т.зв. арії з валізи ("aria di baule") – улюбленої арії конкретного співака [2].

⁶ У різні роки XVIII століття у Римі одночасно діяло до 8 театрів.

⁷ Патрік Барб'є, дослідивши бухгалтерські книги неаполітанського театру Сан Карло, наводить наступний приклад: у сезоні 1739 року (виконувалось чотири великі опери) примадонна Вікторія Тезі отримала 3396 дукатів, а кастрат Кафареллі – 2263. У сезоні 1740 року кастрат Сенезіно отримав 3693 дукати, а примадонна Марія Сантакатанея – 1108. Кастрат заробляв у 460 (!) разів більше, ніж переписувач нот, котрий отримував за сезон 8 дукатів.

⁸ Зазначимо, що у Венеції від 1637 року (час відкриття першого загальнодоступного оперного театру св. Кассіана) до кінця XVII століття було відкрито 16 оперних театрів [1, 162].

⁹ Насправді ж, "Олімпіада" Перголезі, що за словами конкурента Перголезі – Дуні, на свідчення якого спирається більшість дослідників – зазнала фіаско в Римі, була не першою

серйозною оперою композитора. До неї з великим успіхом в Неаполі в театрі Сан Бартоломео (який неодноразово згадується у романі) відбулися прем'єри опер Перголезі "Салюстія" (1731) та "Гордий бранець" (1733); з меншим успіхом була поставлена опера "Адріан у Сирії" (1734) [8, 42-45]. Після смерті Перголезі "Олімпіада" була з успіхом поставлена у Флоренції, а через кілька років – у Римі. За свідченнями дослідників, існує 20 рукописних копій цього твору, що датуються XVIII ст. – випадок для того часу екстраординарний [10, 352-353].

¹⁰ Зазначимо, що для роману характерна хронологічна послідовність та строгість. Так, Гвідо Маттео народився у 1709 році (авторка зазначає, що він був кастрований у 1715 у шестирічному віці); рік народження Перголезі, який є ровесником Гвідо – 1710. У віці 26 років (1735) Гвідо подорожує Італією у пошуках талановитих дітей-співаків і знаходить Тонію, якому на той час 15. Отже, дата народження Тонію – 1720 рік. У 9-річному віці Тонію дізнається про Фарінеллі (у 1729 році Фарінеллі було 24 роки і він вже був знаменитим на всю Італію співаком; у зазначеному році він виступав у Венеції у театрі Сан Джованні Крізостомо у п'яти операх). Прем'єра опери Гвідо призначена на 1 січня 1740 року ("Позаду залишились двадцять п'ять років напруженої праці"): одразу після кастрації він був взятий до консерваторії, і відлік чверті століття ведеться від цієї події. У січні 1740 році у Римі у театрі Арджентіо відбулася прем'єра однієї з перших опер Нікколо Йоммеллі (1714-1774) "Рісімеро, король готів" [18, 198]. Йоммеллі – представника неаполітанської композиторської школи – на підставі сказаного можна вважати одним з можливих прототипів Гвідо.

¹¹ Такого навчального закладу в Неаполі не існувало. Усі джерела стверджують про існування у Неаполі чотирьох консерваторій: Санта Марія ді Лоретто (засн. 1537), П'єта Деї Туркіні (засн. 1584), Христових Жебраків (засн. 1589) та Сант-Онофрію (засн. 1600). Принагідно зазначимо, що кожна з консерваторій мала власні кольори одягу кастратів – і жодна не передбачала поєднання чорного з червоним, описаного у романі.

¹² Біографія Тонію має явні паралелі з біографією знаменитого співака-кастрата Фарінеллі (Карло Броскі, 1705-1782): обидва – із шляхетних родин; у обох – конкуренція з братом (/батьком); у обох – дуже тісні стосунки з вчителем, вдалий дебют у творі вчителя та від'їзд з ним з рідного міста; обоє взяли участь у змаганні зі знаменитістю на сцені. Найновіше прекрасно ілюстроване дослідження про Фарінеллі див.: [15].

Література

1. Барбье П. Венеция Вивальди: Музыка и праздники эпохи барокко / Патрик Барбье / Пер. с франц. Е. Рабинович. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 280 с.
2. Барбье П. История кастратов / Патрик Барбье // Пер. с франц. Е. Рабинович. – СПб. : ИД Ивана Лимбаха, 2006. – 304 с.
3. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – К. : Смолоскип, 2008. – С. 165–185.
4. Білоножко Л. Перекодування джазу як вияв інтермедіальності (за романами Е. Доктору "Регтайм" і Т. Моррісон "Джаз") / Лідія Білоножко. – К. : Аграр Медіа Груп, 2014. – 209 с.
5. Борисова И. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly. / И. Борисова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>
6. Дейвіс Н. Європа. Історія. / Норман Дейвіс / Пер. з англ. П. Таращук, О. Коваленко. – К. : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2008. – 1464 с.
7. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / Валентина Конен. – М. : Музыка, 1974. – 376 с.
8. Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII века / Т. Крунтяева. – Л. : Музыка, 1981. – 168 с.
9. Луцкер П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии / П. Луцкер, И. Сусидко. – М., 1998. – 441 с.

10. Луцкер П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазии / П. Луцкер, И. Сусидко. – М. : Классика XXI, 2004. – 768 с.
11. Опера. Иллюстрированная энциклопедия / Пер. с англ. – М. : ЗАО "БММ", 2006. – 320 с.
12. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков / А. Стахевич. – Saarbruken : Lambert Academic Publishing, 2012. – 190 с.
13. Суковатая В. Другое тело: инвалид, урод и конструкции дизабилити в современной культурной критике / В. Суковатая // Неприкосновенный запас № 83 (3/2012) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2282>.
14. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Луцьк, Волин. нац. ун-т, 2012. – Вип.10. – С. 6–18.
15. Чурюканова О. Карло Броски. Фаринелли: монографія / О. Чурюканова. – Ярославль : Филлигрань, 2015. – 320 с.
16. Anne Rice: Персональний сайт письменниці [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.annerice.com/Bookshelf-AllBooksInOrder.html>.
17. Bukofzer M. Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach / M. Bukofzer. – New York : Norton and Company INC, 1947. – 489 p.
18. Loewenberg A. Annals of Opera. 1597-1940. Third edition / A. Loewenberg. – London : John Calder, 1978. – 1756 p.
19. Taruskin R. History of Western Music. Vol. 2. Music in the Seventeens and Eighteens Centuries. – New York : Oxford University Press. – 835 p.

References

1. Barb'e P. Venetsiia Vival'di: Muzyka i prazdniki epokhi barokko / Patrik Barb'e / Per. s frants. E. Rabinovich. – SPb. : Izd-vo Ivana Limbakha, 2009. – 280 s.
2. Barb'e P. Istoriia kastratov / Patrik Barb'e // Per. s frants. E. Rabinovich. – SPb. : ID Ivana Limbakha, 2006. – 304 s.
3. Barri P. Vstup do teorii: literaturoznavstvo ta kulturolohiia / Piter Barri / Per. z anhl. O. Pohynaiko; nauk. red. R. Semkiv. – K. : Smoloskyp, 2008. – S. 165–185.
4. Bilonozhko L. Perekoduvannia dzhazu yak vyriav intermedialnosti (za romanamy E. Doktorou "Rehtaim" i T. Morrison "Dzhaz") / Lidiia Bilonozhko. – K. : Ahrar Media Hrup, 2014. – 209 с.
5. Borisova I. Perevod i granitsa: perspektivy intermedial'noi poetiki // Toronto Slavic Quarterly. / I. Borisova [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupu: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>
6. Deivis N. Yevropa. Istoriia. / Norman Deivis / Per. z anhl. P. Tarashchuk, O. Kovalenko. – K. : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2008. – 1464 s.
7. Konen V. Teatr i simfoniia (rol' opery v formirovanii klassicheskoi simfonii) / Valentina Konen. – M. : Muzyka, 1974. – 376 s.
8. Kruntiaeva T. Ital'ianskaia komicheskaiia opera XVIII veka / T. Kruntiaeva. – L. : Muzyka, 1981. – 168 s.
9. Lutsker P. Ital'ianskaia opera XVIII veka. Ch. 1: Pod znakom Arkadii / P. Lutsker, I. Susidko. – M., 1998. – 441 s.
10. Lutsker P. Ital'ianskaia opera XVIII veka. Ch. 2: Epokha Metastazio / P. Lutsker, I. Susidko. – M. : Klassika XXI, 2004. – 768 s.
11. Opera. Illiustrirovannaia entsiklopediia / Per. s angl. – M. : ZAO "BMM", 2006. – 320 s.
12. Stakhevich A. Iskusstvo bel canto v ital'ianskoi opere XVII-XVIII vekov / A. Stakhevich. – Saarbruken : Lambert Academic Publishing, 2012. – 190 s.
13. Sukovataia V. Drugoe telo: invalid, urod i konstruktsii dizabiliti v sovremennoi kul'turnoi kritike / V. Sukovataia // Neprikosnovennyi zapas № 83 (3/2012) [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <http://www.nlobooks.ru/node/2282>.

14. Chekan Yu. Muzykoznavcha komparatyvistyka: vid metodu – do nauky / Yurii Chekan // Muzykoznavchi studii instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.– Lutsk, Volyn. nats. un-t, 2012. – Vyp.10. – S. 6–18.
15. Churiukanova O. Karlo Broski. Farinelli: monografiia / O. Churiukanova. – Iaroslavl' : Filigran', 2015. – 320 s.
16. Anne Rice: Personalnyi sait pysmennytsi [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://www.annerice.com/Bookshelf-AllBooksInOrder.html>.
17. Bukofzer M. Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach / M. Bukofzer. – New York : Norton and Company INC, 1947. – 489 p.
18. Loewenberg A. Annals of Opera. 1597-1940. Third edition / A. Loewenberg. – London : John Calder, 1978. – 1756 p.
19. Taruskin R. History of Western Music. Vol. 2. Music in the Seventeens and Eighteens Centuries. – New York : Oxford University Press. – 835 p.

УДК 78 (510+4)

Лю Бінциян,

*доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з навчальної і наукової роботи
державної консерваторії Тайшаньського
університету (КНР)
e-mail: taianlbq@aliyun.com*

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ ІСТОРИКО-ТИПОЛОГІЧНОЇ СИНХРОНІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ ТА ЄВРОПИ

Автором розглянуто методи наукового дослідження проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи як зразок міждисциплінарного методологічного комплексу. У вивченні феномена діалогу полярних культурних світів доводиться дієвість історичних методів методики історичного дослідження, категорій метафізики історії, культурологічної ідеї циклічності в аналізі історичної процесуальності, теорії синхронічності (синхроністичності) К.-Г. Юнга, інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, герменевтичного та компаративного підходів, принципів семантико-типологічного музичного аналізу творів на рівнях національного й епохального стилів. Викладено приклади синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи VI – початку XXI століть.

Ключові слова: музичне мистецтво Китаю та Європи, методологія, метафізика історії, синхроністичність, семантико-типологічний аналіз, типологізація, музичний стиль, часткова інтеграція, культурна ідентичність.

Лю Бінциян, доктор искусствоведения, профессор, проректор по учебной и научной работе государственной консерватории Тайшаньского университета (КНР)

Методологические аспекты проблемы историко-типологической синхронии музыкального искусства Китая и Европы

Автором рассмотрены методы научного исследования проблемы историко-типологической синхронии музыкального искусства Китая и Европы как пример междисци-

плинарного методологического комплекса. При изучении феномена диалога полярных культурных миров подтверждается действительность собственно исторических методов методики исторического исследования, категорий метафизики истории, культурологической идеи цикличности в анализе исторической процессуальности, теории синхроничности (синхронистичности) К.-Г. Юнга, интонационной теории Б. Асафьева, герменевтического и компаративного подходов, принципов семантико-типологического музыкального анализа произведений на уровнях национального и эпохального стилей. Излагаются примеры синхронии музыкального искусства Китая и Европы VI – начала XXI веков.

Ключевые слова: музыкальное искусство Китая и Европы, методология, метафизика истории, синхронистичность, семантико-типологический анализ, типологизация, музыкальный стиль, частичная интеграция, культурная идентичность.

Liu Bingqiang, D.Sc. in Arts, Professor, Vice Rector for Academic and Research Work of the State Conservatoire of Taishan University (China)

Methodological aspects of the historical and typological synchrony of musical art of China and Europe

The article deals with the methods of scientific research of the problem of historical and typological synchrony of the musical art of China and Europe as a model of the interdisciplinary methodological complex. While studying the phenomenon of the polar cultural worlds dialogue the validity of the historical methods of the methodology of historical research has been proved. The author also proves the importance of the categories of historical metaphysics, shows the cultural-logical ideas of the cyclic recurrence in the analysis of the historical processuality, focuses on Carl Jung's theory of synchronicity and B. Asaf'ev's intonation theory. The article pays attention to the hermeneutic and comparative approaches, principles of semantic and typological analysis of musical works on the levels of national and epochal styles. The article gives the examples of synchrony of musical art of China and Europe in the 6th – beginning of the 21st centuries.

The current stage of human development, which is the global civilization, characterized by a growing global community integrity, the emergence of a single global cultural space. Global civilization is primarily concerned with the internationalization of all public activity, attraction of mankind to create a single system of socio-economic, political, cultural, artistic and creative connections and relationships. The interest of scientists as confined to the study of cultural and artistic process of individual countries and their dialogue, learning good practices while maintaining the specificity of each community, mutual forms of civilization, culture and mentality of people. The art of China and Europe – integral parts of world culture that are quite thoroughly investigated. However, in terms of methodology problems of their historical and typological synchrony considering pronounced polarity eastern and western civilizations types they need more fundamental research. Questions synhronistychnosti of cultures of the East and the West increasingly actualized in modern scientific discourse, despite the existence of established ideas about the development of cultural diachrony habitats at certain historical stages. In our opinion, methodological potential synchrony for music history can be found in the ancient concepts, including links to songs glorify heroes, where the frequency of events interpreted as a pattern of historical processes.

Scientific ideas relevant to the relationship between synchronic and diachronic historical processes actualized in the works of M. Conrad, A. Mesa, L. Gumilev, A. Losev, O. Spengler, A. Watts and others. In particular, the synhronistychnosti artistic events of East and West made emphasis in studies of A. Losev and Spengler. In social and aesthetic teachings of Sun Yat-sen and Deng Xiaoping present position of the synchronization historical processes, independent of their direct impact on business as carriers of cultural traditions and vice versa.

Comparison of Chinese and European opera, on the one hand, can be interpreted as the coordination of such historical and stylistic features – in the Wake of thought M. Conrad, O. Losev, O. Spengler. On the other hand, seeing the presence of coincidences images, subjects in the artistic whole these phenomena. The statement of the mutual influence of artistic events in the system is

eliminated evolutionary historical methodology, but possible in terms of communication akausal-noho events and meanings for K.-G. Jung [19], which corresponds to the method synhronistychnosti.

The study of polar cultural worlds as China and Europe, update typological analysis of musical phenomena as being most deeply synhronistychnosti observation consistent with the objective of development.

Observations synchrony principles of formation (drama) Chinese and European music, described earlier, supports typological approach, similar to a finding of parallelism designs intonation musical language of East and West, marked as melodic intonation and versatility of single figures of European musical rhetoric of "the theme of the Cross". General conclusions the study of Chinese performing intonation and its analogies in European vocal music of the nineteenth and twentieth centuries is the idea of European musical involvement "speech affects" to the design principles of the language of human communication in general that "Modern Humanities called great minds of men".

These linguistic typology, simulated melodic compositions and cover the vocabulary of music in China and Europe show a functioning link Polar cultural area at the main types of musical expression. In practice, Chinese opera theater we singled tonal system Qiang as a typical tune that ensures the integrity of intonation and interval selection tunes (images) that are used in performances and instrumental music. Qiang is a popular melody that represents a particular province of China, and its semantic load corresponds historically formed specific cultural features, confirming the state unity of the country.

The problem of historical and typological synchrony of music in China and Europe requires interdisciplinary methodological complex to study music and historical parallelism of cultural arts polar regions.

Key words: musical art of China and Europe, methodology, metaphysics of historical synchronicity, semantic and typological analysis, typology, musical style, partial integration, cultural identity.

Сучасний етап розвитку людства, який визначається як глобальна цивілізація, характеризується дедалі зростаючою цілісністю світової спільноти, становленням єдиного планетарного культурного простору. Глобальна цивілізація пов'язана насамперед з інтернаціоналізацією всієї громадської діяльності, залученням людства до створення єдиної системи соціально-економічних, політичних, культурних, художньо-мистецьких зв'язків і відносин. Інтерес вчених прикутий як до вивчення культурно-мистецького процесу окремих країн світу, так і їх діалогу, засвоєння прогресивного досвіду при збереженні специфіки кожної спільноти, взаємозбагачення цивілізаційних форм, культури, менталітету народів. Мистецтво Китаю та Європи – невід'ємні складові світової культури, які є досить ґрунтовно дослідженими. Проте в аспекті методології проблеми їх історико-типологічної синхронії з урахуванням яскраво вираженої полярності східного й західного типів цивілізації вони потребують більш ґрунтовних досліджень.

Незважаючи на численні культурологічні дослідження з проблеми культури Сходу і Заходу, Сходу в сучасному західному світі, євразійства, діалогу цивілізацій (Н. Віноградова, О. Завадська, М. Конрад, Л. Люкс, Н. Петякшева та ін. [10]), мистецтвознавчі роботи з питань філософії, жанрово-стильової системи музики, музичного мислення, історичного розвитку музичного театру (Б. Асаф'єв, Н. Горюхіна, І. Ляшенко, О. Ключев, І. Котляревський, Є. Алкон та ін. [10]), теорія синхронічності (синхроністичності) мистецтва Китаю і Європи знаходиться в становленні й потребує всебічного наукового висвітлення. Відсутність досліджень з аргументацією доцільності використання міждисциплінар-

ного методологічного комплексу у вивченні музично-історичного паралелізму розвитку мистецтв полярних культурних регіонів світу, зокрема актуалізації метафізичного принципу пізнання в інтерпретації культурних та мистецьких феноменів Сходу і Заходу, й зумовлює актуальність теми нашої розвідки.

Мета статті – представити методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи VI – початку XXI століть.

Питання синхроністичності розвитку культур Сходу і Заходу дедалі більше актуалізуються в сучасному науковому дискурсі, незважаючи на існування усталених уявлень про діахронію розвитку культурних ареалів на певних історичних етапах. В широкому розумінні, синхронічний (розгляд подій, що відбувалися в одній державі, у зв'язку з подіями, які одночасно відбувалися в інших державах) та діахронічний (створення періодизації) підхід до інтерпретації явищ буття є власне історичними методами методики історичного дослідження [2]. Синхронічний підхід до історії віддзеркалює переважно її метафізику, відповідно, діахронічний – діалектику, як конкретизацію філософського змісту історичної науки.

На нашу думку, методологічний потенціал синхронії для історії музики можна віднайти в стародавніх концепціях, зокрема посиленнях на пісні-уславлення героїв, де повторюваність подій інтерпретувалася як закономірність історичних процесів. У Новий час риси метафізики історії виявляються у вченні Г. Гегеля про "дух епохи" [4], працях І. Тена [16], Г. Вьольфліна [3] та ін. Сучасними вченими усвідомлюється подібність (повторюваність) стильових типів у чергуванні класичного і некласичного етапів історії мистецтва. Ознаки метафізичного історичного мислення можна віднайти в масиві літератури, дотичної до проблеми культурного діалогу Сходу і Заходу, зокрема, у працях В. Біблера, О. Борисова, Т. Григор'євої, Г. Драча, О. Завадської, М. Кагана, В. Конен, М. Конрада, М. Мамонової, Н. Фоміної, І. Чжен, Н. Шахназарової та ін. [10, 7]. Конкретизацію окремих питань метафізики історії в мистецтвознавчому вимірі знаходимо у працях Ю. Лотмана (типологізація культури за внутрішніми показниками її будови), Д. Ліхачова (уявлення про лицарський кодекс у різних народів), С. Аверінцева, К. Леві-Строса (аспект міфологенності творчого мислення), Р. Барта (ідея інституту мови, за допомогою якого поєднуються роздрібнені культурні одиниці) [10, 8]. Отже, можна стверджувати, що сьогодні в міжнауковій галузі філософії історії, історії мистецтва, культурології, музикознавстві, літературознавстві та ін. напрацьовані засади теорії синхроністичності (синхроністичності), які використовуються нами в розробці проблеми історико-типологічної синхронії музичної культури і мистецтва Китаю та Європи [10].

Зокрема, зростання кількості наукових інтерпретацій феномена культури Відродження отримує осмислення, як оновлення минулого, в ідеях італійського Рісорджіменто, іспанського Ренасім'єнто в XIX столітті, Англійського музичного ренесансу в XX столітті та ін., що відтісняє, в теоретичному відношенні, концепцію прогресу і регресу, динаміки як позитивного змісту культурного буття на користь ідеї циклічності в історичній процесуальності. Аналогічно, культивування конфуціанства в Китаї як стимулу соціально-культурного розви-

тку нації, в тому числі на сучасному етапі, реалізує ідею відродження як дієву категорію осмислення закономірного характеру історичного розвитку за принципом обертальних повернень до витоків. Так, філософія Хань Юйя (IX ст.), Чжу Сі (XII–XIII ст.), Тань Сітуна (XIX ст.), сучасні розробки ідеї "женьлюдяності" демонструють повернення (відродження) принципів Конфуція, що в теоретико-культурологічній площині сприймання історії культури країни віддзеркалює метафізичні ознаки умоглядної систематизації [10, 8].

Наукові ідеї, дотичні до проблеми співвідношення синхронії та діахронії історичних процесів, актуалізовані в працях М. Конрада, А. Меца, Л. Гумільова, О. Лосєва, О. Шпенглера, А. Уотса та ін. Зокрема, на синхроністичності мистецьких подій Сходу і Заходу здійснений акцент в дослідженнях О. Лосєва [7; 8; 9] та О. Шпенглера [18]. Ідея синхронії дій колективного суб'єкта в історії отримала авторську інтерпретацію в концепції синхронічності (синхроністичності) К. Юнга [19]. Утім, констатуємо, що ідея синхронії розробляється не тільки європейською, а й далекосхідною традиціями. Так, у суспільно-естетичних вченнях Сунь Ятсена і Ден Сяопіна присутні позиції про синхронізацію історичних процесів, незалежну від їх безпосереднього впливу на суб'єктів як носіїв культурних традицій і навпаки [5, 176]. Певний внесок у вказану проблематику здійснений філософами, культурологами, мистецтвознавцями європейської традиції, які розвивають вчення Г. Гегеля – зокрема, А. Канарським, В. Личковахом, В. Силантьєвою, Л. Тананаєвою, О. Тарасенко, А. Федоруком, В. Шульгіною [10,7] та ін., згідно з думками яких повторюваність стильових ознак в мистецтві є внутрішньою закономірністю його функціонування і не визначається безпосереднім впливом суб'єктів творчості.

Музикознавча розробка проблеми метафізичної синхронії історичних процесів представлена роботами Х. Рімана, Г. Адлера, Е. Курта, Г. Кречмара, Х. Бесселера, Р. Реті, С. Лісси, Д. Гойові, Д. Кьомпера, Е. Вілсона-Діксона, П. Барб'є, Б. Горовіча, А. Швейцера; послідовників Б. Асаф'єва і Б. Яворського (С.Скребков, М. Друскін, В. Конен, В. Медушевський, Б. Ярустовський, В.Мартинов; українські вчені – Н. Горюхіна, І. Котляревський, І. Ляшенко, О. Сокол, Л. Кияновська, О. Козаренко, О. Самойленко, О. Рощенко, Л. Шаповалова, О. Маркова та ін., китайські – Ма Вей, Хон Чена, Фан Дінь Тана та ін.) [10, 9].

Зокрема, виявлення методологічних аспектів проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи, на наш погляд, повинно опиратися на засади музикознавчого інтонаційного підходу й ширше – інтонаційної теорії Б. Асаф'єва з її розумінням музики як цілісності мелодійної (ритмізованої) і мовної природи, обумовлених джерелом ритуально-міфологічного пракультурного діяльного синкретизму. Музикознавче занурення до означеної проблеми викликає необхідність залучення методів історико-стильового аналізу музичних творів, виявлення сполучення "кристалізованих" та тих, що "кристалізуються", інтонацій [1, 21-36], зумовлених жанрово-стильовими ознаками епохи, представленими Б. Асаф'євим в руслі діалектики Г. Гегеля [4]. Вокальна основа інтонаційного методу, узагальнюючого практику риторики, яка стала основою розвитку французь-

кої (італійської), російської, української вокальних шкіл, утворює, на нашу думку, стійку аналогію до вокальної культури китайської музики.

Зіставлення розвитку китайської та європейської опери, з одного боку, може інтерпретуватися як координація подібних історико-стильових особливостей – в річищі думок М. Конрада, О. Лосєва, О. Шпенглера. З іншого боку, спостерігаємо наявність збігів образів, сюжетів у художньому цілому зазначених феноменів. Констатація взаємного впливу цих художніх явищ виключається в системі еволюційної історичної методології, але можлива в аспекті акаузального зв'язку подій та смислів за К.-Г. Юнгом [19], що відповідає методу синхроністичності.

Доведемо синхронію й на рівні спільності драматургічних принципів музичного твору. Складені ще в давньогрецькій естетиці як єдність і: m: t (імпульс-розвиток-завершення), вони, як відомо, вплинули, на інтерпретацію Б. Асаф'євим музичної процесуальності [1, 61-96]. Подібна триадичність в китайській теорії віршування та музики дорівнюється чотирьом фазам: цинь (початок) – чень-чжуань (розвиток і кульмінація) – хе (завершення). Зокрема, Ма Вей зазначає: "Концепція "правильної форми" в китайській традиції визначається триадичністю фаз початку (цинь), розвитку (чень-чжуань), завершення (хе), в яких проступає подвійна впорядкованість цинь – хе, чень – чжуань, що в сукупності породжує чотирифазову (чотиричастинну) форму як основу музичного мислення. Європейські норми музичної процесуальності орієнтовані на "діалектику містики третього", народженого "боротьбою протилежностей", від чого стають нестабільними уявлення про первинь троїчності або четвертичності у визначенні стадій форми і фактури" [11, 5].

Вважаємо, що лінгвістичні ракурси "інтонаційного словника епохи", "кризи інтонацій" [1, 275-354] співвідносні зі змістом проблемного поля сучасної культурології та герменевтики. На думку О. Колеснікова, "сучасна наукова герменевтика орієнтована, як і компаративістика, на вироблення нового концептуального простору відповідної плюралістичної моделі розвитку сучасної філософії... Герменевтична традиція розуміння спрямована на процедури тлумачення текстів і явищ культури, на вияв загальнокультурних контекстів осмислення дійсності і специфіки розуміння людини людиною, в тому числі іншої епохи або іншої культури. Це Гадамер засвоїв з "Європи та Азії" Теодора Лесінга та вивчення ісламознавства у Франца Преторіуса" [6, 119]. Синхронізація музичного мистецтва Китаю і Європи найбільш доцільно пізнається на підставі порівняльного методу.

Ідея Г. Гегеля про "дух епохи" [4], розвинена історичною компаративістикою, продукує в культурологічних та мистецтвознавчих роботах М. Конрада, Л. Гумільова, О. Шпенглера, О. Лосєва. Зокрема, викладання О. Лосєвим естетики у Московській державній консерваторії імені П.І.Чайковського, використання музичних матеріалів для його культурологічних узагальнень [7], зверненість до проблеми символу в науковій та художній творчості [8] створили ауру особливої довіри мистецтвознавців до висновків філософа і філолога. Для дослідження проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистец-

тва Китаю та Європи є актуальною позиція вченого, представлена в роботі про естетику Ренесансу [9], зокрема ідея спільності шляху в художньому просторі Китаю і Європи. Ми вважаємо, що компаративні думки вченого, висловлені ще в середині ХХ століття, продукують до сучасного художнього досвіду розвитку полярних культурних ареалів: сьогодні можна свідчити про дифузію (часткову інтеграцію) музичних культур Сходу і Заходу.

У дослідженнях О. Маркової [12;13] вчення Б. Асаф'єва осмислюється як соціокультурологічна теорія, що дозволяє аналогізувати музикознавчий метод типологічного аналізу, широко застосовуваний дослідницею у вивченні духовної церковної європейської спадщини з принципами семантико-типологічного аналізу, інтерпретованого як його попередника [13, 25]. Типологія музичних жанрів і стилів, як методологічна процедура, з нашої точки зору, є антитезою методу цілісного аналізу музичного твору, в центрі якого знаходиться індивідуальність композиторського задуму й унікальність композиції. При цьому твори китайської та європейської традиції можуть бути співвіднесені за жанровими ознаками (гімни, балади, опери, балети), але відрізняються за установкою на типологічність в разі китайського мистецтва, а домінантою європейської культури виступає індивідуалізація виразу. Саме цим пояснюється той факт, що китайські музичні явища в європейській аудиторії отримали визнання тільки на початку ХХ століття (джерелом творчості Б. Брехта є Пекінська опера Цзінцзюй). І тільки на сучасному етапі дифузії (часткової інтеграції) музичних культур Сходу і Заходу, зокрема, у творчості видатного американського композитора китайського походження Тан Дуна, відбувається їх входження до європейської художньої системи, авторська індивідуалізація на основі перетворення типологічних моделей національного китайського мистецтва.

На нашу думку, вивчення таких полярних культурних світів, як Китай і Європа, актуалізує типологічний аналіз музичних явищ як такий, що найбільш глибоко відповідає меті спостереження синхроністичності їх розвитку. Рівнями такого аналізу слугує досвід розробки теоретичним музикознавством проблеми типології музичних жанрів (Л. Березовчук, Н. Кузьміна, В. Медушевський, О. Ручьєвська, О. Соколов, А. Сохор, В. Холопова, В. Цуккерман та ін.), типології музичного стилю (Н. Горюхіна, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський, О. Ручьєвська, С. Скребков, В. Холопова та ін. [10, 7]), а також підходів до духовної музики європейської християнської традиції, заснованої на канонічних засадах з відсутністю самозначущості авторства. Однак такий підхід є важливим і в історичному музикознавстві ХХ століття, оскільки він спрямований на висвітлення етапів яскраво канонічного мислення й передбачає враховування не тільки церковних, а й художньо-комунікативних канонів, на підставі яких формується й функціонує масова та популярна сфера музичного мистецтва.

На сьогодні можна констатувати ще один рівень типологічного аналізу – світоглядний, заявлений у дослідженнях російських та білоруських музикознавців [14] як складова частина методологічної функції християнського світогляду в музикознавстві. У статті М. Шиманського [14, 124-142] представлено проблему типологічного аналізу багатоголосся в музиці Західної церкви. Бого-

службової інтонації, які "відображають не людські ідеї й уявлення, а образи небесного світу, безперервність Небесної Божественної літургії" [14, 128-129], пізнаються в художньому світі музичних творів більш пізнього часу. Дослідник наголошує, що типологічність західного багатоголосся є зразком (інтонаційно-естетичним каноном), на який повинні орієнтуватися й сучасні композитори. На нашу думку, типологічність – це семантичне утворення, яке складається з осягнення символіки музичного виразу та її в трансформації в індивідуалізованому переломленні композиторської свідомості [10, 22].

Спостереження синхронії принципів формоутворення (драматургії) китайського та європейського музичного мистецтва, описане раніше, підтримує типологічний підхід, аналогічний констатації паралелізму інтонаційних конструкцій музичної мови Сходу і Заходу, відзначених як інтонаційно-мелодична універсальність окремих фігур європейської музичної риторики типу "теми Хреста". "Маючи яскраву семантичну значущість в християнській Європі, вона виявляє на рівні вокальної мови потенціал мелодійного архетипу. Підтвердженням цьому є четверта конструкція китайської ладотональної системи, яка передбачає володіння виконавцем "ламаним" контуром, вище середнього рівня мовного діапазону, при втіленні високих емоцій захоплення, надбуттєвості образу. Аналогічне архітипове навантаження набувають деякі з ритмомотивів європейської музики, зокрема ритмоформула канту, яка є органічною для китайської пісенності й пов'язана, подібно до європейських кантів, з плавним кроковим рухом" [17, 12].

Узагальнюючим висновком дослідження китайської виконавської інтонації та її аналогій в європейській вокальній музиці XIX-XX століть є думка про причетність європейської музичної "мови афектів" до конструктивних засад мови людського спілкування в цілому, що "в сучасному гуманітарному знанні називають Великим розумом людської" [17]. В цьому аспекті видається важливим спостереження типологізації мелодійної виразності Пекінської опери Куньцзюй, що містить "суворе чергування нот і форми дивертисменту", яке передбачає "знання фонології і риторики, крилатих виразів з лібрето". Вона припускає діалектизми, але виключає сленгові нашарування, які визначили більш пізню Пекінську оперу Цзінцзюй [15, 14].

Зазначені мовні типології, що моделюються мелодикою творів і охоплюють лексичний фонд музичного мистецтва Китаю і Європи, демонструють функціонування каналу зв'язку полярних культурних ареалів на рівні основних типів музичної виразності. Особливе місце серед них займає тип "спрямованості на сприйняття" (за В. Медушевським) риторичної теми як художнього цілого. Її можна продуктивно розглядати в китайській та європейській опері, що вже було здійснено нами в практичних розділах дослідження "Музично-історична синхронічність мистецтва Китаю і Європи" [10].

В оперній практиці китайського театру нами виокремлено інтонаційну систему Цян як типового наспіву, що забезпечує цілісність інтонаційно-інтервального добору мелодій (образів), які використовуються у виставах та інструментальних музичних творах. Цян є популярною мелодією, що представляє ту чи іншу провінцію Китаю, а її семантичне навантаження відповідає історично

сформованій певній культурній функції, яка підтверджує державну єдність країни. Цян детермінує панівну духовну ідею вистави, пов'язану, зазвичай, з індивідуальним особистісним вибором, державним служінням тощо. В системі наспівів типу Цян знаходяться Гаоцян (в пер. – "висока нота", що вказує на обов'язковість хорошого приспіву до співу соліста), Янцян (мелодії опер середньої та нижньої течії Янцзи), Баньцзицян (оперний мотив в басейні Хуанхе), Люцзицян (мотив провінції Шаньдун, з якою асоціюється початок державності Китаю) [15, 13].

Помітно, що інтонаційна система Цян забезпечує художнє втілення патріотичного настрою: перераховані варіанти наспіву стосувалися лише провінцій, що визначали історично значущі етапи державного буття Китаю) зі "спрямованістю на сприйняття", без його відповідності пісенно-аріозному образу, позначеному в акторській декламації й співі. На нашу думку, ця техніка співу є аналогічною практиці європейської опери XVII століття, в якій єдність вистави забезпечував літературний текст, а підготовлені співаки виконували текст за типовими інтонацій певної мелодійно-ладової системи [10, 23]. Отже, риторична обумовленість системи Цян і риторична спрямованість європейської опери як художнього тексту мають ознаки ізохронії, що підтверджується використанням музикознавчої методики типологічного аналізу музичних текстів.

На підставі вищевикладеного можна дійти висновку, що проблема історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи вимагає міждисциплінарного методологічного комплексу задля вивчення музично-історичного паралелізму розвитку мистецтв полярних культурних регіонів світу, зокрема актуалізації метафізичного принципу пізнання в інтерпретації культурних та мистецьких феноменів Сходу і Заходу. Музичний матеріал VI – початку XXI століть, необхідний для ілюстрації прикладів історико-типологічної синхронії, вимагає актуалізації в цьому методологічному комплексі історичних методів методики історичного дослідження, категорій метафізики історії, культурологічної ідеї циклічності в аналізі історичної процесуальності, теорії синхронічності (синхроністичності) К.-Г. Юнга, інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, герменевтичного та компаративного підходів, принципів семантико-типологічного музичного аналізу творів на рівнях національного й епохального стилю.

Література

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – М.-Л. : Музыка, 1971. – 379 с.
2. Бочаров А.В. Алгоритмы использования основных научных методов в конкретно-историческом исследовании. Учебное пособие [Электронный ресурс] / А.В. Бочаров. – Томск. 2007. – Режим доступа: <http://worldhist.ru/old/teaching/special/courses/ideas/Bo4arov-kurs.doc>
3. Вельфлин Генрих. Классическое искусство: введение в изучение итальянского Возрождения / Генрих Вельфлин. – СПб. : Алетейя, 1999. – 318 с.
4. Гегель Г.В. Сочинения. Т.4: Система наук. Ч.1: Феноменология духа / Г.В. Гегель. – М. : Гос. соц-эконом. изд-во, 1959. – 438 с.
5. Китайская философия // Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – М. : Республика, 2001. – С.175-177.
6. Колесников А.С. Философская компаративистика: Восток – Запад: Учеб.пособие / А.С. Колесников. – СПб. : Изд-во С.-Петербур.ун-та, 2004. – 390 с.

7. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев. – М., 1927. – 224 с.
8. Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура / А.Ф. Лосев. – М. : Издат. полит. лит., 1991. – 524 с.
9. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1982. – 623 с.
10. Лю Бинцянь. Музыкально-историческая синхронистичность искусства Китая и Европы: дисс. ... доктора искусствоведения: спец. 26.00.01 "Теория и история культуры" / Бинцянь Лю. – К., 2014. – 415 с.
11. Ма Вей. Концепция формы в музыке Китая и Европы: аспекты композиции и исполнительства: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 "Музыкальное искусство" / Вей Ма. – Одесса, 2004. – 172 с.
12. Маркова Е.Н. Эстетический аспект интонационной теории и анализ музыкальных произведений: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 "Музыкальное искусство" / Е.Н. Маркова. – К., 1983. – 21 с.
13. Маркова О. Поняття "інтонаційної ідеї" в світлі соціокультурологічного підходу / О. Маркова // Українське музикознавство: зб. наук. праць. – К., 1987. – Вип.22. – С. 23-30.
14. Методологическая функция Христианского мировоззрения в музыковедении. Межвузовский сб. научных статей / Отв. редактор-составитель В.В. Медушевский. – Москва – Уфа, 2007. – 219 с.
15. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера / Чэнбэй Сюй. – Харбин : Межконтинентальное издательство Китая, 2003. – 136 с.
16. Тэн И. Философия искусства / И. Тэн. – М. : Республика, 1996. – 351 с.
17. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX-XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / У Голін. – Одеса, 2006. – 16 с.
18. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. В 2 т. / Освальд Шпенглер. Т. 2: Всемирно-исторические перспективы. – М. : Айрис – пресс, 2003. – 624 с.
19. Юнг К.-Г. Синхронистичность / К.-Г. Юнг. – М. : Рефл-бук, 1997. – 313 с.

References

1. Asafev B.V. Muzykal'naia forma kak protsess / B.V. Asafev. – M.-L. : Muzyka, 1971. – 379 s.
2. Bocharov A.V. Algoritmy ispol'zovaniia osnovnykh nauchnykh metodov v konkretno-istoricheskom issledovanii. Uchebnoe posobie [Elektronnyi resurs] / A.V. Bocharov. – Tomsk. 2007. – Rezhim dostupa: <http://worldhist.ru/old/teaching/special/courses/ideas/Bo4arov-kurs.doc>
3. Vel'flin Genrikh. Klassicheskoe iskusstvo: vvedenie v izuchenie ital'ianskogo V-ozrozhdeniia / Genrikh Vel'flin. – SPb. : Aleteiia, 1999. – 318 s.
4. Gegel' G.V. Sochineniia. T.4: Sistema nauk. Ch.1: Fenomenologiiia dukha / G.V. Gegel'. -M. : Gos. sots-ekonom. izd-vo, 1959. – 438 s.
5. Kitaiskaia filosofiiia // Filosofskii slovar' / Pod red. I. T. Frolova. – M. : Respublika, 2001. – S.175-177.
6. Kolesnikov A.S. Filosofskaia komparativistika: Vostok – Zapad: Ucheb.posobie / A.S. Kolesnikov. – SPb. : Izd-vo S.-Peterb.un-ta, 2004. – 390 s.
7. Losev A.F. Muzyka kak predmet logiki / A.F. Losev. – M., 1927. – 224 s.
8. Losev A.F. Filosofiiia, mifologiiia, kul'tura / A.F. Losev. – M. : Izdat.polit.lit., 1991. – 524 s.
9. Losev A.F. Estetika Vozrozhdeniia / A.F. Losev. – M. : Mysl', 1982. – 623 s.
10. Liu Bintsian. Muzykal'no-istoricheskaiia sinkhronistichnost' iskusstva Kitaia i Evropy: diss. ... doktora iskusstvovedeniia: spets. 26.00.01 "Teoriiia i istoriia kul'tury" / Bintsian Liu. – K., 2014. – 415 s.
11. Ma Vei. Kontseptsiiia formy v muzyke Kitaia i Evropy: aspekty kompozitsii i ispolnitel'stva: dis. ... kand. iskusstvovedeniia: spets. 17.00.03 "Muzykal'noe iskusstvo" / Vei Ma. – Odessa, 2004. – 172 s.

12. Markova E.N. Esteticheskii aspekt intonatsionnoi teorii i analiz muzykal'nykh proizvedenii: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniia: spets. 17.00.03 "Muzykal'noe iskusstvo" / E.N. Markova. – K., 1983. – 21 s.
13. Markova O. Poniattia "intonatsiinoi idei" v svitli sotsiokulturolohichnoho pidkhotu / O. Markova // Ukrainske muzykoznavstvo: zb. nauk. prats. – K., 1987. – Vyp.22. – S. 23-30.
14. Metodologicheskaia funktsiia Khristianskogo mirovozzreniia v muzykoznanii. Mezhevuzovskii sb. nauchnykh statei / Otv. redaktor-sostavitel' V.V. Medushevskii. – Moskva – Ufa, 2007. – 219 s.
15. Siui Chenbei. Pekinskaia opera / Chenbei Siui. – Kharbin : Mezhkontinental'noe izdatel'stvo Kitaia, 2003. – 136 s.
16. Ten I. Filosofii iskusstva / I. Ten. – M. : Respublika, 1996. – 351 s.
17. U Holin. Kytaiska vykonavska intonatsiia v yevropeiskii vokalnii muzytsi XIX-XX stolit: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / U Holin. – Odesa, 2006. – 16 s.
18. Shpengler O. Zakat Evropy: Ocherki morfologii mirovoi istorii. V 2 t./ Osval'd S-hpengler. T. 2: Vsemirno-istoricheskie perspektivy. – M. : Airis – press, 2003. – 624 s.
19. Iung K.-G. Sinkhronistichnost' / K.-G. Iung. – M. : Refl-buk, 1997. – 313 s.

УДК 781.7:159.955

Тарасова Оксана Олексіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики та фортепіано
Харківської державної академії культури
e-mail: ksenar@rambler.ru

ДОМІНАНТИ МУЗИЧНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ ІТАЛІЙЦІВ

*Провідні тенденції італійської музичної ментальності (вокальне трактування інструментальної фактури, досконалість дрібної техніки *perlé*, значна роль віртуозного елемента, імпульсивність, надкомпенсаторна виконавська поведінка, візуальний підхід до драматургії музичного розвитку, "мозаїчність" музичної форми) розглянуті крізь призму виконавського стилю сучасного італійського піаніста Франческо Аттесті.*

Ключові слова: музична ментальність, домінанти національної ідентичності, ментальний образ, *bel canto*, *perlé*, співоче дихання, "вибухова" динаміка, візуалізація музичних образів.

Тарасова Оксана Алексеевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки и фортепиано Харьковской государственной академии культуры

Доминанты музыкальной ментальности итальянцев

*Ведущие тенденции итальянской музыкальной ментальности (вокальная трактовка инструментальной фактуры, совершенство мелкой техники *perlé*, значительная роль виртуозного элемента, импульсивность, сверхкомпенсаторное исполнительское поведение, визуальный подход к драматургии музыкального развития, "мозаичность" музыкальной формы) рассмотрены сквозь призму исполнительского стиля современного итальянского пианиста Франческо Аттесті.*

Ключевые слова: музыкальная ментальность, доминанты национальной идентичности, ментальный образ, *bel canto*, *perlé*, певческое дыхание, "взрывная" динамика, визуализация музыкальных образов.

Tarasova Oksana, PhD in Arts, assistant professor of musical theory and piano department Kharkiv State Academy of Culture

The dominants of Italians' music mentality

The current tendencies of musical mentality of Italians are explored by means of analysis of performance stylistics of modern Italian pianist F. Attesti. Analysed was the solo program, performed by Attesti on the International festival "Kharkiv Assemblies," 2012. Impressions gained from the concert and listening to the performed pieces' digital recordings allowed to create the verbal image of "italian musical mentality" as the reflection of the Italians' perception of their own national identity.

The first part of the program proposed to Kharkiv audience was dedicated to the 150th anniversary of unification of Italy. The pieces by G.B. Pescetti, D. Scarlatti, G. Verdi, G. Rossini, J. S. Bach in transcript by F. Busoni, A. Piazzolla (the Argentinian composer with Italian origins).

The historical exploration of Italy's musical past was supplemented with romantical program of the second part, where the listeners were presented with "Italian-style" interpretation of pieces by F. Chopin and F. Liszt.

*In laconic Allegretto by G. B. Pescetti and in Sonata D-dur K 199 by D. Scarlatti the pianist had demonstrated the virtuous grasp of the fractionary piano technique *perlé* (the prototype of which is doubtlessly the quick Italian talk (*parlando*)), the absolute equality and determination of each element's sound in fascinating "pearl" passages, which is a distinctive feature of Italian masters of clavier music.*

*The specific plasticity of "Waltz" by G. Verdi was grounded of the rendering of piano texture as vocal (the projection of *bel canto* tradition), which results in the hypertrophy of the legato principle, the rendering of the phrases according to the laws of singer's breathing (conjunction of small phrases; concise dynamical relief of syntactic constructions, directed to the local "singing" culminations; the distinctive hypertrophied equality of the passages and melodic lines, which is specific to the *bel canto* art, contrary to the speech principle of voicing).*

The Overture to "The Barber of Seville" by G. Rossini was performed in specific manner as well. The dominants of interpretation were: the vocal grounds, the homophonic-harmonic interpretation of texture, the "explosive" dynamics with distinctively sharp growth of sound in cadences and in the phrase ends (this could be interpreted as the phenomenon particular to the exalted Italian temper), the mosaic form, grounded on the "carnival" blinking of images.

The principle of the tone colouring of homophonic-harmonic texture is particularly clear in the polyphonic piece (Bach-Busoni, Aria from orchestral suite No. 3). The well-voiced melodic line of Aria was sounding as the fine barcarole with background supporting voices (the principle of contrast polyphony as the common movement of different textural layers was not present here at all). Possibly, the thinking with antitheses is not the feature of Attesti. Bach's phrases in his interpretation are rather esthetic than expressive, rather vocal than instrumental.

The "mental image of Italy" was preserved in the second part of the concert as well, where the pieces by Chopin and Liszt were performed in unusual manner, in "italian style."

The interpretation of three waltzes by Chopin causes distinct associations with Venetian attributes (gondoliers and carnival). If to compare with usual interpretation, the waltzes sound in a more "democratic" way: without the wrench of Polish genius, without his aristocratic delicacy, proudness and refined splendor. The tempos and the character of the episodes are impulsively changing, the approach to the culminations is "overwhelmed" by the unnecessary straightness, the determination of development, the melodies are too full-blooded and too vocal (without "sighs," which are particular to Chopin), the phrasing oriented on the vocal melody of wide breathing, which leads to the loss of small emotional nuances.

Paradoxically, the Italian pianist lacked the "Slavic" vigor and temper for the grand pieces (Chopin's Scherzo No. 3, Liszt's "Storm" from "Wandering Years"), even though his texture was very "noisy." The over-compensation, which is particular for the Italian nation, is evident through the unnecessary "noisiness" without true passionate tension.

We can state several distinctive tendencies of Italian musical mentality even on the ground of analysis of one performance style.

1. "Vocal" perception of sound matter, which is, in this occasion, expressed in the total re-rendering of piano texture (the cantilenic sound based on the full-scaled legato, the construction of phrases according to the singer's breathing, "singled" culminations, the predominance of homophonic-harmonic principle).

2. The sophisticated fractionary *perlé* technique, with its' beaded equality and maximalized expressiveness, the evident role of virtuoso element in the conception construction.

3. Impulsiveness, unnecessary emotionality, over-compensation.

4. Visual approach to the form of the whole, the "carnivality," the conjunction of the episodes instead of their connection.

Keywords: musical mentality, dominant of national identity, mental image, *bel canto*, *perlé*, singing breath, "explosive" dynamic, visualization of musical images.

В Італії музика стала нацією. У нас на півночі справа йде зовсім про інше; там музика стала людиною і зветься Моцартом або Мейєрбером.

Генріх Гейне

Бог створив Італію за задумом Мікеланджело.

Марк Твен

Що таке – "Італія в музиці"? Насамперед, вокал: блискуча опера, чудове мистецтво *bel canto*, "вічний пілігрим" – григоріанський хорал, експресивні лауди й вишукані мадригали, хорові поліфонічні "ландшафти" Палестрини, чуттєві неаполітанські пісні, баркароли венеціанських гондольєрів, що кличуть у таємничу далечінь... Музична Італія – це неповторний теплий тон скрипки Страдіварі, ажурні пасажі концертів Антоніо Вівальді, довершене *perlé* сонат Доменіко Скарлатті, демонічна фігура Ніколо Паганіні, "бароковий" образ Феруччо Бузоні, котрий "перевертає" пласти фортепіанної фактури, "сумна зосередженість" (Я. Платек) незбагнено досконалого піанізму Артуро Бенедетті Мікеланджелі, плеяда великих диригентів – Артуро Тосканіні, Альфредо Казелла, Джіно Марінуцці, Віллі Ферреро ...

Музичні образи Італії багатобарвні, мінливі. Але, незважаючи на різноманітність, музика цієї країни незмінно зберігає букет специфічних якостей, за якими можна безпомилково судити про її походження. Суть цих якостей, їх обумовленість ментальністю італійців стане предметом розгляду в цьому нарисі.

Вивченню особливостей італійської ментальності присвячені праці Л. Барзіні ("The Italians. A full length portrait featuring their manners and morals"), М. Бердяєва ("Відчуття Італії"), А. Павловської ("Італія та італійці"), дисертація Д. Шевлякової ("Домінанти національної ідентичності італійців"). Втім, італійська музична ментальність досі залишається поза колом дослідницьких зацікавлень.

Отже, метою даної статті є виявлення домінуючих тенденцій та ознак музичної ментальності італійців та розкриття їх сутності.

Італійці – народ з "великою кількістю сонця у крові", дивно тонким естетизмом і бездоганим смаком. Про це натхненно написав у нарисі "Відчуття Італії" російський філософ М. Бердяєв: "Ми любимо в італійцях дар переживання радості життя, якого ми, росіяни, майже позбавлені. Ми – важкі, завжди відчуваємо тягар життя і світову відповідальність, тому любимо легкість італійців. Ми – люди півночі, любимо близькість італійців до сонця. Такою важ-

кою була наша історія і таким важким є характер нашої раси, що ми майже не знаємо вільної гри творчих сил людини. І нас полонить в італійському народі цей надлишок вільних творчих сил. Російська душа не дерзає вільно творити красу, відчуває як гріх, творчу надмірність, і вона любить творчість краси, творчу надмірність сонячної країни Італії. Російська душа шукає привабливого доповнення у пластичності італійської культури, якої так бракує культурі російській. <...> Виняткова етичність російської душі шукає собі додаток у виключній естетичності душі італійської. Італія володіє таємничою і магичною силою відроджувати душу, знімати тягар з безрадісного життя. Така вічна, невмируща, непорушна Італія" [2, 368-369].

А ось фрагмент з листа П. Анненкова: "Коли італійське сонце вдарить на всі ці фантастичні споруди, боже мій, скільки тут вогню, блиску, фарб! Майже нестерпно для північного ока, і в цьому відношенні один тільки Рим може зрівнятися з Венецією; але в Римі це ніжніше, і притому ж, щоб цілком зрозуміти гру світла й тіні в прекрасних його руїнах, треба мати, що називається, художницьку душу. Тут це падає на вас майже з силою якого-небудь фізичного явища – грому, дощу тощо. Їх не можна не відчувати. Додайте до всього цього, що вічне свято кипить на цих площах. Шум і рух в північних містах не можуть дати ні найменшого поняття про крик, гнів, пісню італійця" [1].

Італія завжди була і залишається для решти світу своєрідним магнітом. Зустріч з цією країною – дотик до історії світової культури, паломництво до християнських святинь, здійснення мрії, подорож в романтичний світ. "Захоплене схилення – ось те почуття, яке викликала вона у своїх шанувальників. Для більшості відвідувачів це – величезний музей, де кожен камінь освячено історією, в кожній сільській церкві є свій шедевр живопису, кожна руїна – антична, а творіння великих майстрів недбало розсипані по всій її території. А ще – боже-ственна за красою природа. Не випадково в Італію приїжджали за зціленням люди з нервовими розладами і розбитими серцями. Цілющим вважається не тільки клімат, але й ні з чим незрівнянна атмосфера умиротворення і радості", – відзначає А. Павловська [5].

Образ "колиски мистецтва" та "країни справжніх пристрастей" стійко склався в уявленнях іноземців завдяки щоденникам, подорожнім нотаткам, листам знаменитих мандрівників – Й.-В. Гете, Дж. Байрона, А. Стендаля, М. Глінки, М. Гоголя, П. Чайковського, Й. Бродського.

Позитивний образ Італії конкретизує міфологема "dolce vita", про яку згадує у дисертації "Домінанти національної ідентичності італійців" Д. Шевлякова: "Гетеростереотип Італії як країни "солодкого життя" є надзвичайно стійким в уявленні інших націй. Ідіома увійшла в широкий ужиток і стала емблемою італійського життя завдяки успіху фільму "Солодке життя" (Ф. Фелліні, 1960). У цьому творі Італія постала перед глядачем країною пишною і зовні багатою, напористою, котра насолоджується, буває надмірностями, блискучою елегантною аристократією, благородними чоловіками і красивими жінками. Але це був створений образ, створений Фелліні. Уявляється, що схильність італійців до "солодкого життя" здавалася іноземцям логічним продовженням іншої італійсь-

кої схильності – природної схильності до краси і мистецтва. Образ країни-музею, "земного раю" використовується і туристичними операторами, які продають мандрівникові певну мрію про ту чи іншу країну" [6, 22].

Д. Шевлякова пропонує багаторівневу модель італійської ідентичності на основі трьох ключових факторів: етнічного, історичного та географічного: "Етнічний принцип або принцип крові закладений у процедурі успадкування громадянськості, але також і у суті локального колективу (міста), який формує емоційне "я" будь-якого італійця. У національних уявленнях історичний фактор є тотожним загальній культурі, котра бере витoki в Стародавньому Римі й приводить до сучасності через різні види мистецтва та структури повсякденності. Нарешті, важливу уніфікуючу роль відіграє географічний фактор – ізоляваність Півострова, характерний ландшафт місцевості, який сам по собі стає "картою" ідентичності" [6, 24-25]. Дослідниця позначає провідні "домінанти національної ідентичності" італійської нації:

- "мозаїчний характер" ідентичності внаслідок історичної відсутності держави – і різноманітність культури;
- "обтяжуюча еталонність історії", "орієнтація на зразки, і як наслідок, усвідомлювана різниця потенціалів" як опозицій "минуле/теперішнє", "Італія/Європа";
- усвідомлення італійцями своєї "цивілізаційної місії";
- універсальний характер культури, переважання візуальної перцепції, культ форми;
- "схильність італійців до індивідуальної творчої діяльності, що тягне за собою нездатність і небажання працювати в колективі";
- "органічне прийняття нацією філософських і екзистенціальних бінарних опозицій"¹;
- "споконвічна мрія Італії про відродження імперії", політичної (Рим), католицької (Ватикан), культурної (Ренесанс)² [6, 24-25].

Звернемося власне до музики.

Щоб охарактеризувати особливості музичної ментальності італійців, вдамося до експерименту. Ми зосередимо увагу не на виступах італійських вокалістів, чия дивовижна майстерність по праву є візитною карткою Італії, а на виконавській стилістиці сучасного італійського піаніста Франческо Аттесті (1975), знайомого й українським слухачам за виступами у Черкасах (2011), і в Харкові (Міжнародний фестиваль "Харківські асамблеї", 2012).

Серед музикантів свого покоління Ф. Аттесті – лауреат міжнародних конкурсів в Аргентині та США – визнаний в Італії одним з кращих виконавців романтичного репертуару і музики початку ХХ століття. У репертуарі піаніста – безліч творів сучасних композиторів: італійських (Б. Беттінеї, Ф. Менгоцці, Б. Путіньяно), а також українця – В. Сильвестрова. Піаніст веде активну гастрольну діяльність, виступаючи з концертами в престижних залах ("Моцартеум" у Зальцбурзі, філармоніях Ессена, Санкт-Петербурга, консерваторіях ім. Дж. Верді (Мілан), ім. П. Чайковського (Москва), університетах Великобританії та США).

Перше відділення програми, запропонованої харківським слухачам, було присвячено знаменній даті – 150-річчю об'єднання Італії. Прозвучали твори

Дж. Б. Пешетті, Д. Скарлатті, Дж. Верді, Дж. Россіні, Й.-С. Баха в транскрипції Ф. Бузоні, А. П'яццоллі (аргентинського композитора з італійськими коренями). За зауваженням Ю. Ніколаєвської, "це була абсолютно постмодерністська концепція концерту, коли час Історії стискається, і за півгодини слухач здійснює подорож довжиною в 300 років" [4, 218].

Історичний екскурс в музичне минуле Італії доповнився романтичною програмою другого відділення, де слухачі змогли познайомитися з інтерпретацією "в італійському стилі" творів Ф. Шопена і Ф. Ліста.

Аналіз виконавської стилістики Ф. Аттесті, здійснений на матеріалі цієї програми (безпосередні враження від концерту, доповнені прослуховуванням даних творів у програмі Youtube) дозволяє репрезентувати вербальний образ "італійської музичної ментальності" як відображення уявлень італійців про власну національну ідентичність.

У лаконічному Аллегретто Дж. Б. Пешетті³ та в Сонаті D-dur К 199 Д. Скарлатті піаніст продемонстрував майстерне володіння дрібною фортепіанною технікою *perlé*, абсолютну рівність і визначеність звучання кожного елемента в блискучих "перлинних" пасажах, що характерно для творів саме італійських майстрів клавірної музики. Ці пасажі зовсім не схожі на таємничий серпанок шопенівських мелізмів, чаруюче дзюрчання музичних орнаментів у мініатюрах Ж.-Ф. Рамо і Ф. Куперена. Світло, блиск, сяйво, ясність, визначеність – ось епітети, які можуть передати особливості цього типу італійського музичного висловлювання, прототипом якого, безсумнівно, є швидкий італійський говір (*parlando*).

У "Вальсі" Дж. Верді, за словами Ю. Ніколаєвської, "піаніст напрочуд граціозно передавав пластику різнохарактерних тем" [4, 218]. На наш погляд, ця пластичність заснована на осмисленні фортепіанної фактури як вокальної за своєю суттю (проекція традиції *bel canto*), що проявляється в гіпертрофії легатного принципу, осмисленні фраз згідно закономірностей співочого дихання (об'єднання дрібних фраз; чіткий динамічний рельєф синтаксичних будов, спрямованих до локальних "проспіваних" кульмінацій; характерна гіпертрофована рівність пасажів і мелодійних ліній, притаманна мистецтву *bel canto*, а не слідування мовленнєвому принципу інтонування). Для інтерпретації творів оперних композиторів (Дж. Верді, Дж. Россіні) подібний підхід є органічним і виправданим.

У виконавській версії "Вальсу" Дж. Верді вперше намітився ще один принцип (характерний для виконавського стилю Ф. Аттесті), котрий повною мірою був реалізований у другому відділенні концерту. Йдеться про специфічне поєднання кантиленного інтонування – з імпульсивними емоційними "вибухами", логічно не мотивованими. На наш погляд, це – один з проявів екзальтованого італійського темпераменту, який є однією з найбільш помітних прикмет італійського національного характеру.

У подібній манері була виконана увертюра до опери "Севільський цирюльник" Дж. Россіні⁴. В інтерпретації домінували: вокальне начало, гомофонно-гармонійне трактування фактури, "вибухова" динаміка з характерними різкими на-

ростаннями звуку в каденціях і в закінченнях фраз, мозаїчна форма, заснована на "карнавальному" мерехтінні образів. "Темброве-поліфонічне слухання оркестрової фактури", про яке згадує Ю. Ніколаєвська [4, 218], на наше переконання, стало проявом колористичного (а не поліфонічного) підходу до фактури виконуваного опусу.

Принцип тембрового розцвічування гомофонно-гармонійної фактури особливо яскраво проявився в поліфонічному творі (Й.-С. Бах – Ф. Бузоні. Арія з оркестрової сюїти № 3)⁵. Бездоганно інтонована мелодійна лінія Арії звучала як прекрасна баркарола у супроводі фонових підголосків, що "підхоплювали" її розвиток (принцип контрастної поліфонії як спільного руху різних фактурних пластів тут не проявився взагалі). Здається, що мислення антитезами не властиво Ф. Аттесті. Бахівські фрази в його інтерпретації є більш естетичними, ніж експресивними, більш вокальними, ніж інструментальними. Звертає на себе увагу вокальне фразування з чіткими локальними кульмінаціями та "відтіняючою" агогікою (яка асоціюється з вокальним філіруванням).

"Ментальний образ Італії" зберігся і в другому відділенні концерту, де незвично, "по-італійськи" звучали твори Ф. Шопена і Ф. Ліста.

Інтерпретація трьох вальсів Ф. Шопена (a-moll, op. 34, № 2; cis-moll, op. 64, № 2; As-dur, op. 69, № 1)⁶ викликає стійкі асоціації з атрибутами Венеції (гондольєрами і карнавалом). Зокрема, це стосується другого епізоду Вальсу a-moll, який побудований на втіленні хвилеподібного руху, гойдання. У порівнянні зі звичними інтерпретаціями, вальси звучать більш "демократично", – без щемливої ностальгії польського генія, без його аристократичної вишуканості, гордовитого шику в поєднанні з витонченістю. Темпи і характер епізодів змінюються імпульсивно, підхід до кульмінаціям "страждає" зайвою прямолінійністю, визначеністю розвитку, мелодії є надто повнокровними й "вокальними" (без характерних шопенівських "зітхань", "почастішання пульсу" тощо), фразування, як і в першому відділенні, орієнтоване на вокальну мелодію широкого дихання, внаслідок чого втрачаються дрібні емоційно-психологічні нюанси. Подібні враження викликає виконання Мазурки a-moll⁷, op. 17, № 4, яке характеризується зайвою ясністю, орнаментика викликає асоціації з феєрверком, а не з ірреальним шлейфом шопенівських співзвуч, які "тануть у повітрі".

Парадоксально, але для великих творів (Ф. Шопен. Скерцо № 3⁸, Ф. Ліст. Гроза з "Років мандрів"), незважаючи на "галасливу" фактуру, італійському піаністу не вистачило "слов'янського" напору і витримки. "Гроза" звучала надмірно стримано, симетрично, "естетизовано", без грандіозності, неприборканості, гостроти образних зіткнень, якими відрізняються твори угорського композитора. Як і в інших інтерпретаціях, Ф. Аттесті підкреслював мелодійну складову фортепіанної фактури. Крізь зайву "шумність" без справжнього пасіонарного напруження проглядає явище надкомпенсації (надкомпенсаторна поведінка – це більше, ніж дійсно потрібно, щоб подолати або прибрати деякі перешкоди. Іноді поняття використовується з позитивною конотацією ("піднятися над собою"), частіше – для позначення негативної надмірної реакції), яке теж вельми характерно для італійської нації [2; 5; 6].

Таким чином, навіть на підставі аналізу одного виконавського стилю ми можемо позначити деякі характерні тенденції італійської музичної ментальності.

1. "Вокальне" сприйняття звукової матерії, що, в даному випадку, виражається у тотальному переосмисленні фортепіанної фактури (наскрізне кантиленне звучання на основі повноцінного legato, побудова фраз відповідно співочому диханню, "розспівані" кульмінації, переважання гомофонно-гармонічного принципу).

2. Досконалість дрібної техніки *perlé*, з її бісерною рівністю і максимальною виразністю вимови, значна роль віртуозного елемента в побудові концепції.

3. Імпульсивність, зайва емоційність, явище надкомпенсації.

4. Візуальний підхід до форми цілого, "карнавальне начало", зчеплення епізодів, а не їх взаємозв'язок.

Примітки

¹ "Домінанта є провідною, оскільки розкриває причину зняття антиномічності з наступних протиставлень: "регіональна – національна ідентичність", "рідне місто – національний характер його структури", "національна мова – діалекти", "консервативний характер суспільства – здатність італійців до інновацій", "індивідуалізм творців – універсалізм їх творінь", "негативна валентність національної ідентичності – впевненість італійців у цивілізаційній перевазі своєї нації", "відносно нетривала історія національної держави – тривала історія італійської культури", "внутрішньо притаманне нації відчуття мистецтва – втрата провідних позицій у сфері витончених мистецтв у ХХ ст.", "втрата темпів економічного зростання наприкінці ХХ в. – світовий успіх національного мультібренда "Made in Italy" в цей же час" [6].

² "Ідея Риму тяжіла над історією Італії протягом багатьох століть, починаючи з Римської імперії. Середні століття успадкували культ Риму від античності, потім античність заново "відкрили" в епоху Відродження; в Новий час ідея Риму була реанімована фашизмом. І це не дивно: Рим був і залишається символом найпотужнішої, обширної, інституційно ефективної з будь-коли існуючих в Західному світі імперій. Для багатьох італійців Італія була (або мала бути) прямою спадкоємицею Стародавнього Риму, а італійці були нащадками древніх римлян. Багато в чому ця концепція була ілюзорною і підкріплювалася тільки спільністю території, з історичної та еволюціоністської точки зору ця ідея виявилася утопічною і породила більше риторики, ніж практичної користі для нації. Однак завдяки італійському "підживленню" концепції європейської імперії ідея об'єднання Європи не зароджувалася у вакуумі, але проектувалася на історичний прецедент, не дарма перший договір про європейську інтеграцію був підписаний саме в Римі [6, 23].

³ https://www.youtube.com/watch?v=2UNdi9szES4&index=9&list=PLk9jvEQTyiZpM2PjY-E_2L_km6_64gIYk

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=JtL528T5sdQ&list=PLk9jvEQTyiZpM2PjY-E_2L_km6_64gIYk&index=7

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=eXXQDku-jPQ&list=PLk9jvEQTyiZpM2PjY-E_2L_km6_64gIYk

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=vKeHE6n0yF4&list=PLk9jvEQTyiZpM2PjY-E_2L_km6_64gIYk&index=5

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=_BgYtYAf6Bk&list=PLk9jvEQTyiZpM2PjY-E_2L_km6_64gIYk&index=6

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=RKVslncPTk4>

Література

1. Анненков П. В. Парижские письма. – Серия "Литературные памятники" / П. В. Анненков. – М. : Наука, 1983 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/a/annenkow_p_w/text_0030.shtml
2. Бердяев Н. Чувство Италии // Философия творчества, культуры и искусства / Н. Бердяев. – Т. 1. – М. : Лига, 1994. – С. 367-371.
3. Гачев Г. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М. : Изд. группа "Прогресс – Культура", 1995. – 480 с.
4. Николаевская Ю. Музыкальная интерпретация как возможность "событийной культуры" / Ю. Николаевская // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей. – Харків : С.А.М., 2012. – Вип. 34. – С. 212–220.
5. Павловская А. Особенности национального характера, или Неизвестные итальянцы / А. Павловская // Вокруг света. – Февраль, 2003 (2749) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/450/>
6. Шевлякова Д. А. Доминанты национальной идентичности итальянцев: автореф. дисс... доктора культурологии / Д. А. Шевлякова. – Спец. 24.00.01 – Теория и история культуры. – М., 2011. – 29 с.
7. Barzini L. The Italians. A full length portrait featuring their manners and morals. – NY: Touchstone, 1964. – 362 p. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://books.google.com.ua/books?id=7X1rZfRn22sC&printsec=frontcover&hl>

References

1. Annenkov P. V. Parizhskie pis'ma. – Seriiia "Literaturnye pamiatniki" / P. V. Annenkov. – M. : Nauka, 1983 [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: http://az.lib.ru/a/annenkow_p_w/text_0030.shtml
2. Berdiaev N. Chuvstvo Italii // Filosofiiia tvorchestva, kul'tury i iskusstva / N. Berdiaev. – T. 1. – M. : Liga, 1994. – S. 367-371.
3. Gachev G. Natsional'nye obrazy mira: Kosmo-Psikho-Logos / G. Gachev. – M. : Izd. gruppaa "Progress – Kul'tura", 1995. – 480 s.
4. Nikolaevskaia Iu. Muzykal'naia interpretatsiia kak vozmozhnost' "sobytiinoi kul'tury" / Iu. Nikolaevskaia // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. statei. – Kharkiv : S.A.M., 2012. – Vyp. 34. – S. 212–220.
5. Pavlovskaia A. Osobennosti natsional'nogo kharaktera, ili Neizvestnye ital'ianty / A. Pavlovskaia // Vokrug sveta. – Fevral', 2003 (2749) [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <http://www.vokrugsveta.ru/vs/article/450/>
6. Shevliakova D. A. Dominanty natsional'noi identichnosti ital'iantsev: avtoref. diss... doktora kul'turologii / D. A. Shevliakova. – Spets. 24.00.01 – Teoriiia i istoriia kul'tury. – M., 2011. – 29 s.
7. Barzini L. The Italians. A full length portrait featuring their manners and morals. – NY: Touchstone, 1964. – 362 p. [Elektronnii resurs]. Rezhim dostupu: <http://books.google.com.ua/books?id=7X1rZfRn22sC&printsec=frontcover&hl>

УДК 782:477+450"18"

Бацак Костянтин Юрійович,
кандидат історичних наук, доцент,
директор Інституту мистецтв КВНЗ
"Київський університет імені Бориса Грінченка",
e-mail: k.batsak@kubg.edu.ua

ІТАЛІЙСЬКА ОПЕРА ОДЕСИ 1825 – 1831 рр.: АНТРЕПРИЗА БЕЗ АНТРЕПРЕНЕРА

У статті розглядається історія одеської італійської опери впродовж 1825 – 1831 рр., коли місцева влада відмовилася від послуг приватної антрепризи у міському театрі. На основі широкого кола джерел, повідомлень у місцевій та закордонній пресі, наукових студій доведено, що нові умови організації театральної справи під орудою Тимчасової театральної комісії спричинилися до забезпечення трупи обдарованими оперними виконавцями та музикантами, розширення та урізноманітнення оперного репертуару, підвищення ролі театру в культурно-мистецькому житті міста й південноукраїнського регіону в цілому, а також сприяли зміцненню позитивного іміджу одеського оперного театру за кордоном.

Ключові слова: одеська італійська опера, одеський оперний театр, Тимчасова театральна комісія, оперний репертуар, оперні виконавці, культурно-мистецьке життя.

Бацак Константин Юрьевич, кандидат исторических наук, доцент, директор института искусств КВУЗ "Киевский университет имени Бориса Гринченко"

Итальянская опера Одессы 1825 – 1831 гг.: антреприза без антрепренера

В статье рассматривается история одесской итальянской оперы на протяжении 1825 – 1831 гг., когда местная власть отказалась от услуг частной антрепризы в городском театре. На основании широкого круга источников, информации в местной и зарубежной прессе, научных исследований доказано, что новые условия организации театрального дела под руководством Временной театральной комиссии способствовали обеспечению труппы одаренными оперными исполнителями и музыкантами, расширению и разнообразию оперного репертуара, повышению роли театра в художественно-культурной жизни города и южноукраинского региона в целом, а также содействовали укреплению положительного имиджа одесского оперного театра за рубежом.

Ключевые слова: одесская итальянская опера, одесский оперный театр, Временная театральная комиссия, оперный репертуар, оперные исполнители, художественно-культурная жизнь.

Batsak Kostyantyn, PhD in History, associate professor, director of the Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University

Odessa Italian opera 1825 – 1831: theatrical enterprise without entrepreneur

The Odessa Italian opera theatre as the unique art phenomenon in the territory of Ukraine became the object of many scientific studies attention, mainly, of regional ones, since a century before last. It is often mentioned in the contemporaries' memoirs, literary and art works. The researchers' interest to this topic is alive until today. Some of the plots, which are devoted to the local Italian opera of the second half 20 – the beginning 30s, have been worked out at monographic investigations of Odessa musical culture and theatre life, the history of the Odessa Opera House, and in the biographic studies dedicated to the Italian culture personality in Ukraine.

Though some of directions of the Odessa Italian opera house activity have been profoundly investigated there are still unclear many problems connected with the formation of repertoire, a personal casts, and also the troupe financial support. In addition, little attention has been paid to the presentation of the local authorities efforts, particularly of the governor general M. Vorontsov's ones, on the everyday life improvement and creation of the conditions for the actors' and musicians' successful professional activities. The Italian opera significance for Odessa cultural contacts development with the Apennines musical culture centres has not completely investigated.

In the second half of the 20s – the beginning of the 30s of the 19th century the Odessa Italian opera became known far beyond the Southern Ukraine. That fact is proved by some musical-critique articles, originally published in the local newspapers "Odesskii vestnik" and French-speaking "Journal d'Odessa" and later reprinted by the press of Petersburg. Many plots, devoted to the talented Italian actors' performances in Odessa, appeared on the pages of Italian periodicals, in particular, in Milan musical-theatrical journal "I teatri" and Bologna profile newspaper "Teatri, arti e letteratura".

G. Buonavoglia's and C. Negri's private theatrical enterprises, operated in the first half of the 1820s, could not provide the theatre effective and trouble-free activity, besides the entrepreneurs-Italians constantly exceeded contractual financial expenses for the theatre. Therefore, the decision on the Temporary theatrical commission creation, operating under M. Vorontsov's supervision, engaged in the theatre affairs was accepted.

During the Temporary theatrical commission activity the Odessa Italian opera has considerably expanded and diversified its repertoire, the qualitative characteristics of the orchestra have been improved; the talented singers have been involved to the Odessa troupe, many of them worked as the performers of known Italian theatres. The Temporary theatrical commission together with the theatrical management has much made for perfection of the theatre building, in particular, for decoration of the auditorium, its illumination and heating. All of it, in turn, has led to increase in the expenses for the opera maintenance.

The annual payments under the soloists' contracts, on purchase of a theatrical requisite, scores, rent of apartments and other premises for actors, musicians and support personnel already at the beginning of the Time theatrical commission activity have made up 55 thousand rbl., and up to the beginning of 1830s it has reached 60 thousand rbl. The theatre incomes of subscriptions and entrance tickets sale were unable to compensate the city expenses on the Italian theatre. However the city and provincial administration led by M. Vorontsov and the Temporary theatrical commission consistently supported the opera, in spite of the financial expenses growing from year to year on it. The reason of it was the following: the Italian opera as the cultural phenomenon, being the necessary element for support and reproduction of the European cultural environment, carried out positive influence on socially-demographic, trading and economic dynamics of the city life. The opera as a component of the city infrastructure, along with the porto-franco and introduced privileges for foreigners, promoted attraction of the capital owners from the European countries. Their finances were necessary for the city infrastructure development, international sea trade in the port of Odessa and the Black Sea area as a whole, and also the arrival and accelerated adaptation of many scarce trades. Therefore henceforward, having refused from the practice of daily interference in the theatre affairs and having restored a private enterprise, the municipality found effective ways to compensate to the impresario the deficiency of growing expenses on the Italian opera (as, for example, by transferring to his hands the monopoly for providing the sutlerment in the port of Odessa).

Thus, created during the investigated period in Odessa the special favorable conditions of the Italian opera enterprises activity have allowed to attract the gifted actors, to expand and diversify the repertoire that, in turn, promoted distribution of the European cultural traditions to the Southern area of Ukraine, and led to strengthening the Odessa opera house authority in the country and abroad, in particular, in the Italian cities – centres of musical-theatrical culture.

Key words: Odessa Italian Opera, Odessa opera House, Temporary theatrical commission, opera repertoire, opera performance, cultural and artistic life.

Італійський оперний театр Одеси як унікальне мистецьке явище на теренах України був об'єктом уваги багатьох наукових розвідок, головним чином, краєзнавчих, починаючи з позаминулого століття. Він часто згадується в мемуарах та літературно-художніх творах сучасників. Не згас інтерес дослідників до цієї теми й сьогодні. Окремі сюжети, присвячені місцевій італійській опері другої половини 1820-х – початку 1830-х років, присутні в монографічних дослідженнях музичної культури [22] і театрального життя [3] Одеси, історії одеського оперного театру [20], а також у біографічних розвідках, присвячених італійським діячам культури в Україні [1].

При достатній вивченості ряду напрямів діяльності одеської італійської опери залишаються нез'ясованими багато питань, пов'язаних із формуванням репертуару, персонального складу виконавців, а також матеріальним забезпеченням трупи; мало уваги приділялось висвітленню зусиль місцевої влади, зокрема Новоросійського та Бессарабського генерал-губернатора М. Воронцова, щодо поліпшення побуту та створення умов для успішної професійної діяльності артистів і музикантів. Майже зовсім не досліджене значення італійської опери в розбудові культурно-мистецьких зв'язків Одеси з центрами музичної культури на Апеннінах.

Міський театр, споруджений в Одесі 1809 року, невдовзі перетворився на одне з найулюбленіших місць, де етнічно строката одеська публіка знаходила спільну мову завдяки популярному на той час у Європі італійському оперному мистецтву. Імпресарію забезпечував закордонний ангажемент трупи артистів і музикантів театрального оркестру з Італії відповідно до положень контракту, укладеного з ним міською владою. У статтях цього договору також обумовлювалася сума щорічної субсидії міста на утримання трупи. У першій половині 1820-х рр. антрепренери-італійці Гульєльмо Буонаволья і Чезаре Негрі, прагнучи задовольнити смаки публіки й високі вимоги до якості вистав, регулярно перевищували узгоджені в контрактах фінансові витрати на театр. З іншого боку, побутові незручності в облаштуванні артистів і музикантів, постійний холод у театральних приміщеннях, що викликав застудні хвороби у співаків, обмежені виконавські можливості оркестру й оперного хору, призводили до скорочення репертуару, а відтак, до зменшення театральних зборів. Внаслідок цього виникав постійний дефіцит фінансування театру, який, врешті, призводив до банкрутства антрепризи.

Так, восени 1823 р. Г. Буонаволья, опинившись у скруті, відмовився від виконання контракту на утримання антрепризи, який коштував місту 27 тис. руб. на рік. Одержавши від муніципалітету відшкодування своїх витрат у сумі 15 тис. руб. [9, арк.2], він пристав на пропозицію міського Будівельного комітету передати антрепризу негоціанту Ч. Негрі. Новий імпресарію опікувався італійською оперою недовго – його також відсторонили від управління справами театру на другому році п'ятирічного контракту. На той час видатки з міського бюджету на італійську оперну антрепризу настільки зросли, що вже в середині театрального сезону перевищили обумовлену в контракті річну суму в 38 тис. руб. [9, арк. 20].

Власне проблема стрімкого підвищення для міста вартості італійської оперної антрепризи, яка знаходилася в руках приватного менеджменту, стала одним із найважливіших чинників, які змусили місцеву владу шукати нові підходи до організації театральної справи в Одесі.

Новоросійський генерал-губернатор М. Воронцов, який з перших років перебування на посаді активно сприяв діяльності одеського театру, підозрюючи фінансові зловживання з боку колишніх імпресарію, а також побоюючись нових банкрутств антрепризи, вирішив залишити її під орудою чиновників своєї канцелярії та представників майнової верхівки міста. В жовтні 1825 року він створив Тимчасову театральну комісію, до складу якої увійшли міський голова Ф. Лучич, співробітник канцелярії генерал-губернатора Ф. Бруннов, поміщик А. Собанський, негоціанти К. Сікард, І. Ризнич, а також тодішній директор театру І. Рено [8, арк.25]. Протягом 1825 – 1826 театрального року комісія колегіально розподіляла суми на утримання театру, передбачені діючим контрактом з Ч. Негрі, а в наступні роки, аж до закінчення сезону 1830 – 1831 рр., у повному обсязі перебрала на себе функції антрепренера. Склад цієї комісії, яка діяла впродовж шести років, не був постійним. У березні 1828 р. замість Ф. Бруннова представниками губернатора до неї призначили одразу двох чиновників канцелярії М. Воронцова – титулярного радника Д. Сафонова і статського радника П. Маріні. Тоді ж членами цієї комісії стали негоціанти Дж. Пеццер і П. Сарторіо [5, арк.43-43 зв.]. Таким чином в останньому її складі з'явилися три представники місцевої італійської громади, які добре знали на особливостях театральної справи у себе на батьківщині. Залучення цих осіб мало на меті використати їхні зв'язки в закордонному ангажементі артистів опери.

За прикладом антрепренерів-попередників комісія зверталася до послуг "кореспондентів" для набору артистів і музикантів у Мілані та інших містах-оперних центрах Італійських держав. Із 1825 р. ці обов'язки виконував колишній компаньйон антрепренера Ч. Негрі, режисер театру Ф. Фіоріні [9, арк.99 зв.], в 1828 і 1829 роках відповідно – члени Тимчасової театральної комісії І. Ризнич [5, арк.9-9 зв., 11, 40] та П. Сарторіо [5, арк.172], а в 1830 р – артист трупи А. Бартолуччі [5, арк. 240].

У питаннях фінансування театру комісія була повноважна приймати лише ті рішення, які забезпечували виконання пунктів контрактів, укладених із артистами й музикантами. Крім того, Тимчасовій театральній комісії належало займатися усім спектром питань, пов'язаних із функціонуванням театру, в тому числі забезпеченням умов побуту, наймом житла для артистів і музикантів, орендою у приватних осіб приміщень і фортепіано для репетицій провідних оперних співаків тощо. Виконання всіх перелічених обов'язків вимагало залучення чималих додаткових коштів, які не виділялися міською думою без погодження з генерал-губернатором.

Зокрема, за особистим дорученням М. Воронцова Одеський будівельний комітет, у віданні якого тоді знаходились питання господарської діяльності театру, протягом 1826–1827 років виділяв 2800 руб. на оренду квартир для нових учасників трупи [10, арк.1]. Вже наступного року ця сума майже подвоїлася й становила 5140 руб. Ці кошти були сплачені за оренду помешкань для прима-

донн А. Моріконі, А. Кардані й співака А. Дезіро у негоціантів Богаєвського й Кумбарі, а також для інших вокалістів, музикантів та співробітників театру, які оселилися в будинку, що належав директору театру І. Рено.

У липні 1826 р., перед початком нового театрального сезону, виникла нагальна потреба в залученні додаткових фінансів для облаштування прибулих до Одеси артистів, оскільки два міські флігелі, в яких раніше безкоштовно проживали співаки й музиканти театру, виявилися у непридатному стані. Поселення в нові квартири прибулих учасників трупи та частини тих, які раніше мешкали в аварійних приміщеннях, призвело до підвищення витрат господарської статті утримання театру на 65 руб. на місяць [10, арк. 69-69 зв.].

Наприкінці весни 1829 р. в театрі з'явилися нові негаразди: невдовзі після прибуття чергової трупи й початку оперних вистав містом поширилася епідемія чуми. Внаслідок карантину "театральні актори й музиканти, змушені залишитися замкненими в будинках без здійснення потрібних для прожиття запасів внаслідок неотримання заробленої ними платні, знаходилися у жалюгідному становищі й з ремствуванням вимагали того, що їм належить" [6, арк. 59 зв.]. З дозволу генерал-губернатора тодішній директор театру Калантаєв виплатив артистам 6000 руб., які спочатку призначалися для завершення ремонту фасаду театру [6, арк. 68].

Генерал-губернатор неодноразово виступав посередником у грошових суперечках між артистами і Тимчасовою театральною комісією. Влітку 1830 р. виник конфлікт комісії зі співаком А. Бартолуччі, відповідальним за ангажемент трупи за кордоном. Під час відрядження до Мілана він заподіяв театру фінансові збитки, збільшивши на власний розсуд у контрактах з артистами розмір їхньої грошової винагороди за участь в оперних виставах, до того ж він перевищив витрати трупи у дорозі на 3000 руб., які не підлягали відшкодуванню. Зрештою, після втручання М. Воронцова, справа була вирішена на користь італійця. В офіційній відповіді на звернення А. Бартолуччі генерал-губернатор зазначив: "<...> враховуючи Ваше скрутне становище й зроблена Вами ласка публіці запрошенням сюди добрих співаків і співачок, я запропонував <...> Вас позбавити будь-яких з цього приводу домагань і відповідальності" [5, арк. 240-240 зв.].

Сучасники у своїх записках підтверджують високу кваліфікацію артистів італійської трупи періоду її перебування під опікою Тимчасової театральної комісії. Зокрема, "літописець" Одеси історик А. Скальковський, згадуючи свої враження від театральних вистав 1828 р., із ностальгією відзначав, що "подібної опери та подібних артистів <...> уже Одеса ніколи не мала" [23, 55-56]. Суголосно з ним свідчить відомий письменник-мемуарист Ф. Вігель, який відвідував одеську італійську оперу в той самий час. Порівнюючи у своїх "Записках" склад нової артистичної трупи із тим, який він чув у одеському театрі кількома роками раніше, автор із притаманною йому емоційністю зазначає: "Ніколи ще не бачили в Одесі настільки славетної італійської трупи, як у цей час, і ніколи опісля подібної їй не було" [2, 307]. Високий професіоналізм артистів того часу спонукав одеситів до порівняння з ними кращих солістів наступних оперних сезонів. Професор Рішельєвського ліцею К. Зеленецький у 1839 р. писав: "Здасть-

ся, у наш час склад одеської трупи добрий і злагоджений у такій мірі, в якій він не був з часів Моріконі" [12, 184].

Тогочасні джерела дозволяють назвати імена тих, чий виступи викликали захоплення одеського глядача другої половини 1820-х – початку 1830 рр.

Сезон 1825 – 1826 рр. театральна дирекція розпочала з частиною виконавців трупи колишнього імпресарію Ч. Негрі, котрі, попри фінансову скруту антрепризи, залишилися в місті: тенором Ф. Фіоріні, співачками-сопрано К. Аматі й Д. Віталі, басами-буф Дж. Ломбарді й А. Бартолуччі, "генеричним" басом Дж. Гульємзіні. До них згодом приєдналися примадонна-сопрано А. Рінальді й тенор Е. Молінеллі, які прибули перед початком оперних вистав [9, арк.131]. У наступному театральному році склад виконавців суттєво змінився. Для виступів на одеській сцені в Італії були ангажовані А. Ріццарді (Моріконі) (контральто) та її батько Дж. Ріццарді (тенор) [29, 36], співачка Рене (сопрано), Е. Бадоера (компрімарія), А. Дезірò (бас-кантанте) й А. Торрі (бас-буф) [13, 14, 17]. На театральний сезон 1827–1828 рр. були залучені нова примадонна-сопрано А. Кардані і бас Ф. Делмедіко [5, арк.47-47зв.]; протягом наступних двох сезонів одесити познайомилися з вокальною творчістю Д. Кандетта (бас-буф), Дж. Герардіні (бас), А. Ріва (сопрано-супплементо), співачкою Е. Де Віта [5, арк.10, 154], а також С. Ге (сопрано), Рігетті (тенор) і П. Чіттадіні (тенор-компрімаріо) [5, арк.170, 172]. Істотні зміни у складі трупи відбулися 1830 р., коли закордонний агент театральної комісії А. Бартолуччі забезпечив театр шістьма новими головними виконавцями з Мілана: П. Монтічеллі (драматичне сопрано), Р. Падовані (контральто), Д. Джентілі-Бонура (колоратурне сопрано), А. Фаббрі (сопрано), Ф. Гумірато (тенор) і Б. Торрі (бас) [28].

Режисери одеського театру, жваво реагуючи на потреби глядача й віддаючи належне моді, з середини 20-х років ХІХ ст. постійно збагачували репертуар трупи творами популярних європейських композиторів, серед яких перевагу надавали Дж. Россіні. Щорічно до семи із п'ятнадцяти опер, які йшли на одеській сцені, належали до його творчої спадщини. У цьому переліку згадуються "Сороказлодійка", "Італійка в Алжирі", "Ченерентола" (часто в анонсах і рецензіях вказувалася як "Сандрільона", варіант її назви французькою мовою), "Севільський циркульник", "Семіраміда", "Отелло", "Авреліан у Пальмірі", "Танкред", "Щасливий обман", "Едуард і Крістіна" (вперше поставлена в сезоні 1827–1828 рр.), "Матільда ді Шабран" (прем'єра в сезоні 1829–1830 рр.), "Зельміра", "Єлизавета, королева англійська" (перша одеська постановка у сезоні 1830–1831 рр.)¹.

Серед інших італійських композиторів-сучасників, із творчістю яких познайомилися одеські глядачі, були імена Карло Кочча, Франческо Морлаккі, Саверіо Меркаданте, Стефано Павезі, Джованні Пачіно та П'єтро Дженералі. Не згасав інтерес антрепризи також до перевірених часом творів представників старої італійської школи: на одеській сцені йдуть опери Валентино Фіораванті, Симона Майра, Джованні Паїзієлло, Доменіко Чімароза і Фердінандо Паєра.

Зокрема, в сезоні 1826–1827 рр. зусиллями трупи були поставлені мелодрами "Тебальдо й Ізоліна" Ф. Морлаккі та "Еліза й Клаудіо" С. Меркаданте, в 1827 – 1828 рр. в репертуарі театру з'явилися опера-буф П. Дженералі "Аделіна" й

мелодрама К. Кочча "Клотільда", в наступні роки – мелодрама К. Кочча "Матільда" ("Дика"), фарси В. Фіораванті "Сільські співачки" та С. Павезі "Сандріна" (сезон 1828–1829 рр.), опери-буф "Ніна, або божевільна від кохання" Дж. Паїзієлло й "Удовині сльози" П. Дженералі².

Нові артисти, що прибули навесні 1830 р., репрезентували протягом театрального сезону опери "Розіна", "Барон де Долсхейм", "Араби в Галлії" Дж. Пачіні, "Візок продавця оцту" С. Майра, "Чеккіна" П. Дженералі, "Карітея, королева іспанська" С. Меркаданте, "Аньєзе" Ф. Паєра. Значна частина цих творів, добре знайома європейському глядачеві, на одеській сцені була показана вперше.

Творчість молодих композиторів-романтиків цього періоду була представлена оперою "Гувернер у скруті" Г. Доніцетті, прем'єра якої відбулася в сезоні 1829–1830 рр. [27].

Формування репертуару італійських труп відбувалось із урахуванням місцевих театральних традицій, регулювалось умовами контракту (укладеного раніше з Ч. Негрі в його бутність антрепренером), уподобаннями публіки, що орієнтувалась на оперні вистави, популярні у провідних театрах Італії та імператорських театрах російських столиць, а також вокальним і артистичним потенціалом головних виконавців трупи.

Іноді такі спроби репертуарних запозичень викликали сценічні та вокальні труднощі для артистів і музикантів при підготовці прем'єрних вистав. Про це, зокрема, свідчить невдала постановка 15 липня 1827 р. "Клотільди" К. Кочча. В ній, зокрема, примадонні А. Кардані забракло драматичних і вокальних можливостей для повноти втілення образу головної героїні [18]. Не таланило тогочасній трупі з постановками творів неіталійських композиторів: фактичним провалом завершилися прем'єри опер "Чарівний стрілець" К. М. фон Вебера (1 жовтня 1827 р.) [15, 410] та "Дон Жуан" В. А. Моцарта (29 листопада 1827 р.). Музична критика відзначала помилки в інтонуванні А. Кардані, недоліки в грі решти задіяних на сцені артистів, а також відсутність ансамблю в оркестрі [16].

Про обмежені репертуарні можливості трупи у 1826–1828 рр. йдеться в доповідній записці директора міського театру І. Рено, адресованій Тимчасовій театральній комісії. В ній, зокрема, підкреслювалось, що фінансовий успіх антрепризи у ці роки визначався переважно оперними виставами, в яких брала участь примадонна-контральто А. Моріконі (Ріццарді). У зв'язку з тим, що "опер-буффо у контр-альті вельми мало в новому смаку", в театрі "вигідно було давати опери-seria" [5, арк. 83-83 зв.], які, проте, публіка відвідувала неохоче.

Артистичні та вокальні обдарування А. Моріконі (Ріццарді) були відзначені не лише дирекцією театру, яка в своїх оцінках, у першу чергу, орієнтувалась на фінансові прибутки від її виступів: вокальний і драматичний талант артистки також отримав визнання місцевої та зарубіжної критики. Болонська газета "Teatri, arti e letteratura" у відзиві на постановку в Одесі росінієвої "Семіраміди" за участю нових солістів італійської опери, зазначала: "Артисти всі пристойні, але тією, яка сяє яскравіше від усіх, яка електризує душі всіх глядачів, була юна синьйора Аделаїда Ріццарді, котра виконала роль Арсаче". І далі: "Природа нагородила її всім <...>. Прекрасна манера співу, повне й пристойне во-

лодіння сценою, душа, цілком віддана різним почуттям і яка полонить серця тих, хто її слухає, аж до захоплення нею – ось чесноти, якими відзначається синьйора Ріццарді" [36]. Італійський журнал "I teatri" (Мілан), ґрунтуючись на повідомленнях свого одеського кореспондента, зауважив її музикальність у постановці "Едуарда й Крістіни" Дж. Россіні. На думку критика, для більш впевненого виконання партії Едуарда А. Моріконі бракувало лише сили звучання в голосі [34]. Схвальну оцінку отримав виступ у цій опері примадонни А. Кардані в партії Крістіни. Співачка виявила досконале знання своєї ролі, драматичний хист і добрий смак [34].

З ім'ям А. Моріконі пов'язана унікальна спроба постановки сюжету з опери "Танкред" Дж. Россіні під відкритим небом: дія відбувалася на морському узбережжі в супроводі розміщеного за деревами оркестру. Одним із глядачів цієї двадцятихвилинної імпровізації став англійський мандрівник Е. Мортон, який у своїх спогадах описав цю подію так: "<...> три воїни в латах, зі списками в руках зайняли своє місце на березі, а четвертий (мадмуазель Моріконі, примадонна оперного театру) з'явився в човні, що плыв морем; човен підійшов до берега, причалив, і співачка виконала одну зі сцен опери Россіні "Танкред". Тема була обрана досить вдало, справжній пейзаж замінив бідні декорації, які зазвичай використовуються в театральних виставах, а мадмуазель Моріконі виступила з усією властивою їй майстерністю" [31, 376–377].

Упродовж п'яти театральних сезонів ця співачка блискуче виконала партії в більш ніж 15 операх, запам'ятавшись глядачам в образі Арсаче ("Семіраміда", "Авреліан у Пальмірі" Дж. Россіні), Іло ("Зельміра" Дж. Россіні), Ізабелли ("Італійка в Алжирі" Дж. Россіні), Анджеліни ("Ченерентола" Дж. Россіні), Ермелінди ("Вдовині сльози" П. Дженералі), Танкреда, Матільди, Едуарда, Тебальдо ("Танкред", "Матільда ді Шабран", "Едуард і Крістіна" Дж. Россіні, "Тебальдо й Ізоліна" Ф. Морлаккі) [37].

Серед інших "довгожителів" одеської оперної сцени у цей час запам'яталися тенор Е. Моліnellі (сезони 1825–1830 рр.), бас А. Дезіро (перебував у складі трупи з 1826 по 1830 рр.), сопрано Д. Віталі (в театрі з 1825 по 1830 р.), бас Д. Кандетта (соліст місцевої опери в 1828 – 1830 рр.). Кожен із них знайшов в Одесі шанувальників свого таланту.

Соліст Е. Моліnellі володів неабиякими вокальними здібностями: співак відзначався "чистим, вільним, приємним голосом і правильністю співу" [14]. Разом із тим його виконанню була притаманна монотонність і "відсутність смаку в методі співу" [32]. Артисту також бракувало переконливості у грі, що, на думку театральної критики, певною мірою компенсувалося, як, наприклад, в "Отелло" Дж. Россіні, "запалом" і експресією у вокальному виконанні ним своєї партії [33]. "Тенора Моліnellі я тільки слухав, а не дивився на нього; як можна було поєднувати настільки чарівний голос із такою бридкою подобою, нестерпною грою і підлою фігурою!" [2, 307] – так описував свої враження від виступу цього артиста Ф. Вігель.

Співак А. Дезіро привертав увагу слухачів "мужньою красою", яка відповідала його "густому басу, разом із тим ніжному й гнучкому" [2, 307], його також вирізняли "почуття і постійна пристойність у грі" [14], а також природний

гумор в операх-буф [21]. Критика відзначила артиста в операх "Матільда" ("Дика") К. Кочча (Ільдебрандо), "Семіраміда" (Ассур), "Італійка в Алжирі" (Мустафа), "Матільда ді Шабран" (Ізидор), "Севільський цирульник" (Фігаро) Дж. Россіні та "Гувернер у скруті" (Дон Джуліо Антікваті) Г. Доніцетті.

Партнером А. Дезіро в багатьох комічних операх, поставлених упродовж 1827 – 1828 рр., був молодий бас-буф Альберто Торрі. На загал співак демонстрував природний хист разом із доброю вокальною школою. "Він зображає завжди з утішним успіхом чи Дона Маньфіко, або Фігаро, або Батька в "Аделіні", або Таработто в "Щасливому обмані", або, нарешті, Таддео в "Італійці" [32], – писав міланський часопис "I teatri" про одеські прем'єри артиста. Бас-буф Д. Кандетта, що замінив його в наступні роки, цілком відповідав своєму артистичному амплуа: вміння розважати публіку було головною рисою його таланту [25].

Багаторічний театральний ангажемент для італійських артистів в Одесі був швидше винятком, ніж правилом. Більшість солістів пов'язувало себе контрактом із місцевим театром, як правило, на один-два сезони. Серед таких було немало обдарованих артистів, чиї імена з'явилися у сценічному літописі Одеси завдяки наполегливості закордонних агентів антрепризи й додатковим фінансовим витратам. У цьому переліку чільне місце належить співачкам-сопрано С. Ге й П. Монтічеллі, контральто Р. Падовані, тенору Ф. Гумірато та басу Б. Торрі.

Одеська театральна критика, зокрема, відзначала універсальність таланту колишньої солістки міланського "Ла Скала" С. Ге. Кореспондент "Одесского вестника" так описав свої враження від дебютного виступу співачки в партії Розіни ("Севільський цирульник" Дж. Россіні): вона "відмінною грою, пристойними рухами з рівним успіхом може займати перші місця в операх серія, як і в операх буф" [25]. Перша поява цієї співачки у "Семіраміді" Дж. Россіні також не пройшла непоміченою. Відгуки в пресі були для артистки цілком оптимістичними: "Семіраміді-співачки з голосом та з мистецтвом ним володіти і, до того ж, з благородною грою ми ще жодного разу не бачили. Те й інше знаходимо нині в пані Ге" [26].

Неперевершений вокальний і сценічний талант примадонни П. Монтічеллі отримав визнання далеко за межами Одеси. Яскраві враження залишили в пам'яті одеських глядачів спільні виступи П. Монтічеллі та А. Моріконі в російській "Зельмірі", яка відкривала театральний сезон 1830 – 1831 рр. Місцева критика висловлювала найщиріші подяки агенту театральної дирекції А. Бартоллуччі за вдалий підбір нових виконавців. Захоплення викликав високий професіоналізм усіх без винятку нових артистів, які склали достойний ансамбль прославленій А. Моріконі (крім П. Монтічеллі в постановці взяли участь тенор Ф. Гумірато, контральто Р. Падовані та бас Б. Торрі) [19].

Перші кроки П. Монтічеллі на лаштунках місцевого театру в партії Зельміри були позитивно оцінені також в італійській пресі. "Постановка <...> була найвдалішою, всі співаки сподобалися, особливо синьйора Монтічеллі Паоліна, яка гідно виконала головну роль, і яка після рондо тричі була викликана на авансцену <...>" – зазначав одеський кореспондент газети "Teatri, arti e letteratura" [30].

Один із шанувальників італійської опери, польський дворянин поет В. Домонтович, присутній на іншій прем'єрі за участю П. Монтічеллі й А. Моріконі – "Семіраміді" Дж. Россіні, – втілює свої враження від вистави у таких напівжартівливих поетичних рядках: "<...> Передо мною Морикони/ одета в рыцарские брони,/ И Монтичелли вижу тут:/ Очаровательно поют/ Две несравненные актрисы!/ Я их поставлю в параллель:/ Одна прелестнее Лаисы –/ Пусть это будет Монтичелль./ В другой не видно без сомненья/ Той милой живости лица;/ Но звуки ангельского пенья/ Пронзают, двигают сердца,/ Подобно Гайдена симфоньи:/ Таков талант у Морикони!..." [4, 47].

За традицією, що склалася в Одесі з перших років існування італійської опери, крім інших виявів захоплення, які висловлювала публіка й колеги з трупи найбільш обдарованим артистам, було прийнято складати на їх честь акровірші-дифірамби. Їх кидали на сцену, поширювали в залі серед глядачів. Однією з тих, кому пощастило стати об'єктом такого роду поетичної творчості, була А. Моріконі. У квітні 1829 р. співачка, яка після тривалої хвороби з'явилася на сцені, виступивши у постановці "Дикої" К. Кочча. Публіка радісно зустріла свою улюбленицю, покриваючи її виступ оплесками і кидаючи на сцену аркуші з віршами, написаними на її честь першим гобоїстом театрального оркестру Л. Луїзелло [35]. Слава про одеські виступи її партнерки по сцені П. Монтічеллі дійшла до "північної столиці" Російської імперії завдяки поетичним дифірамбам в пам'ять її успішного дебюту в "Зельмірі" Дж. Россіні: вони були надруковані на сторінках петербурзьких газет [30].

У другій половині 20-х – на початку 30-х рр. ХІХ ст. одеська італійська опера стала відомою далеко за межами Південної України. Про це свідчить той факт, що деякі музично-критичні статті, опубліковані в місцевих газетах "Одеском вестнике" та у франкомовній "Journal d'Odessa" передруковувалися періодичними виданнями Петербурга. Багато сюжетів, присвячених виступам у Одесі талановитих італійських артистів, висвітлювалися на сторінках італійських часописів, зокрема, міланського музично-театрального журналу "I teatri" й болонської газети "Teatri, arti e letteratura".

Отже, спроба одеських властей відмовитися від приватної театральної антрепризи, залишивши італійську оперу під опікою підконтрольної генерал-губернатору Тимчасової театральної комісії, не дала однозначної відповіді на питання щодо доцільності такої практики. У період діяльності цієї комісії вдалося значно поліпшити рівень оперних виконавців, оркестру, розширити й урізноманітнити репертуар. Усе це, в свою чергу, спричинило збільшення витрат на утримання опери. Щорічні виплати за контрактами солістів, на купівлю театрального реквізиту, партитур, наймання квартир та інших приміщень для артистів, музикантів і допоміжного персоналу вже на зорі діяльності Тимчасової театральної комісії склали суму в 55 тис. руб. [11, арк. 4-4 зв.], а на початок 1830-х рр. вона сягнула 60 тис. руб. [7, арк. 48 зв.]. Доходи театру від продажу абонементів і вхідних квитків були не в змозі компенсувати витрати міста на італійський театр.

У цьому зв'язку виникає питання: що змушувало міську та губернську адміністрацію на чолі з М. Воронцовим і Тимчасову театральну комісію послі-

довно підтримувати оперу, незважаючи на зростаючі з року в рік фінансові витрати на неї? На наш погляд, італійська опера як культурний феномен, будучи необхідною для підтримки й відтворення європейського культурного середовища, здійснювала імпліцитний вплив на соціально-демографічну, торговельну та господарсько-економічну сфери життя міста. Опера як елемент міської інфраструктури, поряд із порто-франко та запровадженими пільгами для іноземців, сприяла залученню із європейських країн власників капіталу, необхідного для розбудови міста, розвитку міжнародної торгівлі в одеському порту та чорноморському регіоні в цілому, а також приїзду і прискореній адаптації фахівців багатьох дефіцитних професій.

Тому й надалі, відмовившись від практики повсякденного втручання в справи театру й відновивши приватну антрепризу, муніципалітет знаходив дієві способи компенсувати імпресарію дефіцит зростаючих витрат на італійську оперу (як, наприклад, за рахунок передачі в його руки монополії на здійснення маркітанства в одеському порту).

Таким чином, створені у досліджуваній період в Одесі особливі сприятливі умови діяльності італійських оперних антреприз дозволили залучити обдарованих артистів, розширити й урізноманітнити репертуар, що, у свою чергу, сприяло поширенню в південноукраїнському регіоні європейських культурно-мистецьких традицій, зміцненню авторитету одеського театру всередині країни та за кордоном, зокрема, в італійських містах-центрах музично-театральної культури.

Примітки

¹ Підрахунки здійснені на основі архівних матеріалів з фондів ДАОО, а також музично-театральних рецензій у вітчизняній та зарубіжній пресі (газети "Одесский вестник", "Teatri, arti e letteratura" (Болонья), "I teatri" (Мілан).

² Згідно з анонсами вистав та рецензіями в "Одесском вестнике", "Teatri, arti e letteratura", "I teatri".

Література та джерела

1. Варварцев М.М. Італійці в культурному просторі України (кінець XVIII – 20-ті рр. XX ст.). Історико-біографічне дослідження (Словник) / М.М.Варварцев. – К. : Інститут історії України НАН України, 2000. – 324 с.
2. Вигель Ф.Ф. Записки / Ф.Ф.Вигель. – В 2-х т. – Т.2. – М. : Артель писателів "Круг", 1928. – 356 с.
3. Голота В.В. Театральная Одесса / В.В. Голота. – К. : Мистецтво, 1990. – 245 с.
4. Горновский И.А. К столетию театральных представлений в Одессе (1804-1904) / И.А. // Библиотека театра и искусства. – 1905. – Кн. XV-XVI. – Август. – С. 44-54.
5. ДАОО (Державний архів Одеської області). – Ф.1. – Оп.190 за 1828 р. – Спр. 38.
6. ДАОО. – Ф.1. – Оп.190. – Спр. 66.
7. ДАОО. – Ф.1. – Оп.190 за 1829 р. – Спр. 73.
8. ДАОО. – Ф.4. – Оп.1. – Спр. 329.
9. ДАОО. – Ф.59. – Оп.1. – Спр. 265.
10. ДАОО. – Ф.59. – Оп.1. – Спр. 682.
11. ДАОО. – Ф.59. – Оп.1. – Спр.684.

12. Зеленецкий К. Жизнь в Одессе / К.Зеленецкий // Одесский альманах на 1839 год. – Одесса, 1839. – С. 167-197.
13. Зрелища // Одесский вестник. – 1827. – 26 января.
14. Известия о театре // Одесский вестник. – 1827. – 9 февраля.
15. Кацанов Я.С. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794 – 1855) / Я.С.Кацанов // Из музыкального прошлого: [Сб. очерков]. – Вып.1 / [ред.- сост. Б.С. Штейнпресс]. – М. : Гос. муз. изд-во, 1960. – С. 393-459.
16. Одесский вестник. – 1827. – 3 декабря.
17. Одесский театр // Одесский вестник. – 1827. – 12 февраля.
18. Одесский театр // Одесский вестник. – 1827. – 20 июля.
19. Одесский театр // Одесский вестник. – 1830. – 28 июня.
20. Остроухова Н.В. Одесский оперный театр в историческом пространстве и времени. Кн. первая. 1804 – 1873 / Н.В.Остроухова. – Одесса Астропринт, 2013. – 392 с.
21. Первое представление "Матильды ди Шабран" // Одесский вестник. – 1830. – 5 февраля.
22. Розенберг Р. Музыкальная Одесса / Р.Розенберг. – Одесса : Редакционно-издательский отдел областного управления печати, 1995. – 161 с.
23. Скальковский А. Одесса за 40 лет назад / А.Скальковский // Труды Одесского статистического комитета. – Вып. 3-4 – Одесса, 1870. – С.53-59.
24. Спешим поздравить г-жу Монтичелли... // Одесский вестник. – 1830. – 26 июля.
25. Театр // Одесский вестник. – 1829. – 22 июня.
26. Театр // Одесский вестник. – 1829. – 6 июля.
27. Театр // Одесский вестник. – 1830. – 11 января.
28. Театральная Дирекция 15-го числа мая... // Одесский вестник. – 1830. – 10 мая.
29. G.V. Teatro d'Odessa / G. V. // Teatri, arti e letteratura. – 1826. – 19 ottobre.
30. L.V. Spettacoli d'Estate / L.V. // Teatri, arti e letteratura. – 1830. – 12 agosto.
31. Morton E.Travels in Russia: and a residence at St. Petersburg and Odessa, in the years 1827-1829, intended to give some account of Russia as it is, and not as it is represented to be. – London: Printed for Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1830. – 518 p.
32. Odessa // I teatri: giornale drammatico, musicale e coreografico. – 1827. – T.I. – Parte I. – P. 356.
33. Odessa // I teatri: giornale drammatico, musicale e coreografico. – 1827. – T.I. – Parte I. – P. 315.
34. Odessa // I teatri: giornale drammatico, musicale e coreografico. – 1829. – T.I. – Parte II. – P. 601.
35. Odessa. Teatro Italiano // Teatri, arti e letteratura. – 1829. – 4 giugno.
36. Teatro d'Odessa // Teatri, arti e letteratura. – 1827. – 22 marzo.
37. Teatro d'Odessa // Teatri, arti e letteratura. – 1831. – 21 aprile.

References

1. Varvartsev M.M. Italiitsi v kulturnomu prostori Ukrainy (kinets XVIII – 20-ti rr. XX s-t.). Istoryko-biohrafichne doslidzhennia (Slovnyk) / M.M.Varvartsev. – K. : Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy, 2000. – 324 s.
2. Vigel' F.F. Zapiski / F.F.Vigel'. – V 2-kh t. – T.2. – M. : Artel' pisatelei "Krug", 1928. – 356 s.
3. Golota V.V. Teatral'naia Odessa / V.V. . – K. : Mistetstvo, 1990. – 245 s.
4. Gornovskii I.A. K stoletiiu teatral'nykh predstavlenii v Odesse (1804-1904) / I.A. // Biblioteka teatra i iskusstva. – 1905. – Kn.XV-XVI. – Avgust. – S. 44-54.
5. DAOO (Derzhavnyi arkhiv Odes'koi oblasti). – F.1. – Op.190 za 1828 r. – Spr. 38.
6. DAOO. – F.1. – Op.190. – Spr. 66.
7. DAOO. – F.1. – Op.190 za 1829 r. – Spr. 73.
8. DAOO. – F.4. – Op.1. – Spr. 329.
9. DAOO. – F.59. – Op.1. – Spr. 265.
10. DAOO. – F.59. – Op.1. – Spr. 682.
11. DAOO. – F.59. – Op.1. – Spr. 684.

12. Zelenetskii K. Zhizn' v Odesse / K.Zelenetskii // Odesskii al'manakh na 1839 god. – Odessa, 1839. – S. 167-197.
13. Zrelishcha // Odesskii vestnik. – 1827. – 26 ianvaria.
14. Izvestiia o teatre // Odesskii vestnik. – 1827. – 9 fevralia.
15. Katsanov Ia.S. Iz istorii muzykal'noi kul'tury Odessy (1794 – 1855) / Ia.S.Katsanov // Iz muzykal'nogo proshlogo: [Sb. ocherkov]. – Vyp.1 / [red.- sost. B.S.Shteinpress]. – M. : Gos. muz. izd-vo, 1960. – S. 393-459.
16. Odesskii vestnik. – 1827. – 3 dekabria.
17. Odesskii teatr // Odesskii vestnik. – 1827. – 12 fevralia.
18. Odesskii teatr // Odesskii vestnik. – 1827. – 20 iiulia.
19. Odesskii teatr // Odesskii vestnik. – 1830. – 28 iunia.
20. Ostroukhova N.V. Odesskii opernyi teatr v istoricheskom prostranstve i vremeni. Kn. pervaiia. 1804 – 1873 / N.V.Ostroukhova. – Odessa Astroprint, 2013. – 392 s.
21. Pervoe predstavlenie "Matil'dy di Shabran" // Odesskii vestnik. – 1830. – 5 fevralia.
22. Rozenberg R. Muzykal'naia Odessa / R.Rozenberg. – Odessa : Redaktsionno-izdatel'skii otdel oblastnogo upravleniia pečati, 1995. – 161 s.
23. Skal'kovskii A. Odessa za 40 let nazad / A.Skal'kovskii // Trudy Odesskogo stati-?ticheskogo komiteta. – Vyp. 3-4 – Odessa, 1870. – S. 53-59.
24. Speshim pozdravit' g-zhu Montichelli... // Odesskii vestnik. – 1830. – 26 iiulia.
25. Teatr // Odesskii vestnik. – 1829. – 22 iunia.
26. Teatr // Odesskii vestnik. – 1829. – 6 iiulia.
27. Teatr // Odesskii vestnik. – 1830. – 11 ianvaria.
28. Teatral'naia Direktsiia 15-go chisla maia... // Odesskii vestnik. – 1830. – 10 maia.
29. G.B. Teatro d'Odessa / G. B. // Teatri, arti e letteratura. – 1826. – 19 ottobre.
30. L.B. Spettacoli d'Estate / L.B. // Teatri, arti e letteratura. – 1830. – 12 agosto.
31. Morton E.Travels in Russia: and a residence at St. Petersburg and Odessa, in the years 1827-1829, intended to give some account of Russia as it is, and not as it is represented to be. – L?-ondon: Printed for Longman, Rees, Orme, Brown, and Green, 1830. – 518 p.
32. Odessa // I teatri: giornale drammatico, musicale e coreografico. – 1827. – T.I. – Parte I. – P. 356.
33. Odessa // I teatri: giornale drammatico, musicale e coreografico. – 1827. – T.I. – Parte I. – P. 315.
34. Odessa // I teatri: giornale drammatico, musicale e coreografico. – 1829. – T.I. – Parte II. – P. 601.
35. Odessa. Teatro Italiano // Teatri, arti e letteratura. – 1829. – 4 giugno.
36. Teatro d'Odessa // Teatri, arti e letteratura. – 1827. – 22 marzo.
37. Teatro d'Odessa // Teatri, arti e letteratura. – 1831. – 21 aprile.

УДК 786.1"16-17":78.075"18"

Сикорская Наталья Валериевна,
соискатель кафедры старинной музыки,
ведущий концертмейстер кафедры скрипки
Национальной музыкальной академии
Украины им. П. И. Чайковского
e-mail: natasikorska@ukr.net

ПРИНЦИПЫ ЭДИЦИОННЫХ ТЕХНИК ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА В ОСОБОМ ТИПЕ РЕДАКЦИЙ КЛАВИРНОЙ МУЗЫКИ БАРОККО

Автором рассмотрены принципы подготовки к изданию нотных текстов клавирной музыки барокко в особом типе редакций второй половины XIX в. "в духе уртекста". Показано, что в широком контексте роста интереса к музыке барокко появились нетипичные для того времени нотные издания, как свидетельство зарождения исторически информированного подхода к ее изучению и исполнению уже в эпоху Романтизма.

Ключевые слова: *клавесинная музыка барокко, исторически информированное исполнительство, эдиционные техники, романтизированные редакции, орнаментика, система нотной записи барокко.*

Сікорська Наталія Валеріївна, здобувач кафедри старовинної музики, провідний концертмейстер кафедри скрипки Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

Принципи едиційних технік другої половини XIX століття в особливому типі редакцій клавірної музики бароко

Автором розглянуті принципи підготовки до видання нотних текстів клавірної музики бароко в особливому типі редакцій другої половини XIX століття "в дусі уртексту". Показано, що в широкому контексті зростання інтересу до музики бароко з'явилися нетипові для того часу нотні видання, як свідоцтво зародження історично інформованого підходу до її вивчення й виконання вже в добу Романтизму.

Ключові слова: *клавесинна музика бароко, історично інформоване виконавство, едиційні техніки, романтизовані редакції, орнаментика, система нотного запису бароко.*

Sikorska Nataliia, PhD-student of the Early Music Department, leading pianist-concertmaster (accompanist) in the Violin's Department of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The Principles of Editorial Techniques in the Special Type of the Baroque Keyboard Music Publications of the Second half of 19th Century

The Principles of music texts preparation in the special Type of the Baroque Keyboard Music Publications of the Second half of 19th century "in the manner of Urtext" were considered by the author. Contemporary musicology discovers and analyses materials and documents of XIX century, when cultural value of Baroque music was discovered by Europeans: strategic works and practical guides of playing the piano, publications of XVII-XVIII centuries composers' works and comments to them, periodical editions, epistolary heritage. Special type of the Baroque Keyboard Music publications as a testimony of special attention to the "classical" repertory in the musical culture of Romanticism allow us to see features of conception of historic approach to works of the past in these not typical for that time music editions, that nowadays are characteristic to historically informed performance (HIP). The analysis of Baroque keyboard music publications in Romanticism epoch

led the author to the conclusion that some contemporary methods of music editions preparation have their roots in publication practice of XIX century.

In her article the author considers certain publications of harpsichord music – examples of special type of publications of the middle of XIX century. Among them there is a unique edition in many volumes of 1861-1872 – the anthology of keyboard music "Le Trésor des pianistes" under the editorship of A. and L. Farrenc, where F.-J. Fétis took part as an author of the majority of sketches about composers, collected virginal pieces "Parthenia" under the editorship of E. F. Rimbault (1847); famous editions of Baroque keyboard music – numerous volumes published by Bach and Handel societies (Händel-Gesellschaft in 1858 started to publish collected works of the composer in 94 volumes under the editorship of F. Chrysander, Bach-Gesellschaft from 1851 to 1899 published 46 volumes of Bach's scores under the editorship of W. Rust, C.F. Becker, A. Dörffel, E. Naumann and other musicians whose works in textual criticism stroke the keynote for musicology and performance processes a century in advance); the work of an outstanding Italian musician and scientist O. Chilesotti – The Library of musical rarities in 9 volumes ("Biblioteca di rarità musicali", 1883–1915); publication of the complete text of "Fitzwilliam Virginal Book" (manuscript of 1610-1625, also known as "Virginal Book of Queen Elisabeth") under the editorship of J. A. Fuller Maitland and W.B. Squire, (from 1894 to 1899); collected harpsichord works of F. Couperin, prepared by J. Brahms and F. Chrysander (from 1871 to 1888 4 parts were published); publication of harpsichord works of J.-P. Rameau under the editorship of C. Saint-Saëns (1895); the editorship of G. Adler of Froberger's works in three volumes (1897, 1899, 1903) and publication of Scheidt's works "Tabulatura nova", and also of Sweelinck and Pachelbel in editorial versions of M. Seiffert (correspondingly 1892, 1894-1901, 1901).

Editions of Farrenc, Rimbault, Chrysander, Fuller Maitland, Squire, Rust, Becker, Dörffel, Naumann, Saint-Saëns, Adler, Seiffert are remarkable for their obvious historic orientation, their important constituent part (in most cases) are theoretic guides and information material that allow to go deep into learning of the Baroque style elements. The publications were usually forestalled by comprehensive comments that had popularizing, strategic and partly elucidative functions. All editors gave more or less detailed information about an instrument that the published works had been written for, in isolated instances there was some advice as for its temperaments (ways of tuning). The majority of editors in questions of performance allude to Baroque treatises.

It is possible to say that editors who published anthologies or historical excursus-books combined with anthologies had more numerous lists of mastered sources (Farrenc, Rimbault), while monographic editions have narrowed base of comments. We consider it to be very significant that editors tried to acquaint their readers with fragments of facsimile (notwithstanding technical difficulties of their reproduction at that time), it testifies their understanding of the value of information about the style that was contained in original script.

For Editorial Techniques in the Special Type of Publications the exact quotation of ornamentation tables composed by Baroque music authors, of composers' explanations of deciphering of ornamentation signs before music texts, are characteristic, the act that emphasizes practical orientation of these editions. Addressees of similar publications were musicians-researchers and performers, but also amateurs-enthusiasts who were interested in the past of musical art.

Historical approach towards comprehension of Baroque music developed in unity of theory and practice. The special type of publication considered here appeared in the second half of XIX century against a background of wide interest to musical art of the past. Numerous "historical concerts", the line of which started from 30-s of XIX century, may be considered as the first shoots of addressing to reconstruction and conservation of musical heritage in contrast to demands of the fashion. Incontrovertible is the fact of gradual increasing of availability of published Baroque texts, and due to it voluminous literature on questions of theory and practice of Baroque has been created.

As a result of the research, both general parameters of enumerated music editions of the second half of XIX century and the analysis of certain chosen works published in them, the similarity of applied editorial techniques was discovered. The author comes to the conclusion that the princi-

ples of Editorial Techniques of special type are commensurable with methods of "historical-critical" publications, and their approach approximates to the scientific one.

Uncharacteristic for publishing practice of the age of Romanticism type of Baroque keyboard music editing, revealed by the author, was one of the editorial techniques of the second half of XIX century, opposite to "performing redaction" of representatives of Romanticism. It demanded thoughtful labour in studying theoretical essential principles of Baroque music that allow to approximate to true understanding of author's text, to find corresponding methods of performing using authentic instruments or being oriented at them. Unlike "performing" editions of XIX century, publications of special type have not lost their scientific topicality for representatives of historically orientated performing nowadays, and their contemporary republications prove it. Works of A. and L. Farrenc, Rimbault, Chrysander, Fuller Maitland, Squire, Rust, Becker, Dörffel, Naumann, Saint-Saëns, Adler and Seiffert should be appreciated as remarkable for their time examples of Baroque musical practice and theory comprehension, we should recognize their undoubted significance for posterior renaissance of harpsichord art.

Key words: keyboard Baroque music, historical informed performance, editorial techniques, romanticists' editorial versions, embellishment (ornamentation), Baroque music notation system.

Клавирное наследие – универсальный проводник прошлого европейской музыкальной культуры. Обширнейшая клавесинная литература вобрала в себя разнообразную специфическую лексику музыкальных стилей XVII–XVIII вв. Именно в клавирном репертуаре аккумулированы идеи, возникшие в различных инструментальных и вокальных жанрах и формах. От ранней вокальной традиции клавесинная музыка унаследовала полифонические формы, воплотившиеся в великолепных образцах игры смысла, логики и чувств. Музыкальная составляющая танцевальной и бытовой культуры воплотилась в бесконечном разнообразии типов метrorитмических структур клавирной музыки, отразивших огромный потенциал выразительных значений человеческого жеста и пластики, "телесного" переживания приемов повторности и варьирования. Акустические и инструментальные характеристики лютневого исполнительства подтолкнули к соответствующим находкам в фактуре клавесинных пьес, их исполнительских "толкованиях" [7, 59-60]. Можно говорить о влиянии на клавесинный репертуар мелодического и гармонического языка барочной оперы, структуры инструментального концерта и, шире, о расцвете виртуозного начала в сфере выразительности инструментального письма барокко.

Век Романтизма нередко называют "эпохой транскрипций", "эпохой редакций", противопоставляя его современной "эпохе уртекстов". Позицию романтиков по отношению к музыкальным стилям предшествующих эпох принято рассматривать как концепцию переосмысления, трансформации, даже искажения – в частности, в результате использования нового инструментария. Особенно часто обсуждается в этом аспекте интерпретация романтиками музыкального наследия барокко, в т. ч. творчества клавесинистов.

Современное музыковедение открывает и анализирует материалы и документы XIX в., когда европейцам открылась общекультурная ценность музыки барокко: методические труды и практические руководства игры на фортепиано, публикации сочинений композиторов XVII–XVIII вв. и комментарии к ним, периодические издания, эпистолярное наследие. Свидетельства особого внимания

к "классическому" репертуару в музыкальной культуре Романтизма позволяют усматривать в отдельных случаях зарождение исторического подхода к произведениям прошлого, ставшего сегодня характерным для исторически информированного исполнительства (далее ИИИ). Анализ романтических редакций клавирных произведений барокко приводит к заключению, что некоторые современные методы подготовки музыкальных изданий имеют корни в редакционной практике XIX в.

Методы музыкальной текстологии, сложившиеся к середине XX в., перенесли "акцент с авторского текста на документирование истории произведения и передачу его внешнего облика" [5, 18]. Широкое толкование предмета текстологических исследований сближает его с кругом интересов истории исполнительства, изучающей неавторские редакции (в частности, романтические – барочной музыки). Помимо прочего, они интересны как результат текстологической работы редакторов, знакомят с эдиционными техниками¹ минувших столетий, являясь ценными источниками информации о процессах в музыкальной культуре и образовании.

Цель данной статьи – установить время возникновения аутентичного подхода в редакционной практике, через который проявились тенденции "музыкального историзма", подготовившего, в свою очередь, почву для исторически информированного исполнительства.

"Дух историзма", распространившийся в среде европейской интеллектуальной элиты конца XVIII в., прослеживается в культурной деятельности столь значительных для истории музыки фигур, как австрийский меценат и музыкант-любитель барон Г. ван Свитен, музыковед, исполнитель-любитель Р. Г. Кизеветтер, парижский хормейстер А.-Э. Шорон, гейдельбергский коллекционер ренессансной духовной музыки А.Ф.Ю. Тибо. В XVIII в. идея сохранения национального музыкального наследия активно претворялась в жизнь на островах Великобритании; в XIX в. пальму первенства переняла Франция. Бельгиец Ж.-Ф. Фетис (один из основоположников сравнительного музыкознания) в числе первых организовал исторические концерты в Париже на протяжении зимних сезонов 1832–1835 и в 1840-х гг. В его программах использовались старинные инструменты, в т. ч. клавесин. Фетис был, вероятно, первым, кто в XIX в. отвергнул в сфере искусства эволюционную концепцию, выражавшуюся в представлении о том, что более поздние стили и формы неизбежно являются более совершенными по сравнению с ранними образцами. Такой взгляд был близок и некоторым его современникам, в частности, А. Фарренк – соавтору и соредактору второго издания "Biografie universelle".

Остановимся на рассмотрении отдельных публикаций клавесинной музыки – примеров особого типа редакций середины XIX в. Анализ эдиционной техники начнем с уникального многотомного издания 1861–1872 гг. под редакцией А. и Л. Фарренк, в котором Фетис участвовал как автор большинства очерков о композиторах. Антологию клавирной музыки "Le Trésor des pianistes", актуальную по сей день, инициировал Аристид Фарренк (1794–1865) – флейтист, издатель, библиофил и ученый, вдохновленный опытом Фетиса.

Фарренк обратил свой просветительский энтузиазм на старинную клавирную музыку. Его жизнь оборвалась в год выхода 4-го тома "Сокровища пианистов"; в дальнейшем работу по выпуску остальных томов антологии взяла на себя его вдова Луиза Фарренк (единственная женщина в составе профессорского коллектива Парижской консерватории). Она организовывала "séances historiques" – музыкальные салоны, в которых звучала клавирная музыка XVII–XVIII вв.; такие концерты становились презентациями публикуемого четой Фарренк клавирного репертуара [9, 49].

Редакторы 20-томного подписного нотного издания открыли широкой публике произведения английских верджиналистов, Фрескобальди, Фробергера, Меруло, Муффата, Куперена, Лебега, Кунау, Перселла, Паскуини, А. и Д. Скарлатти, Генделя, И. С. Баха, Рамо, Дандриё, Дакена, К. Ф. Э. Баха и др. Большинство томов обязательно включали образцы раннеклассического, классического или романтического фортепианного искусства. Основные источники – манускрипты и печатные копии XVII–XVIII вв. – были собраны четой Фарренк в результате почти 20-летних поисков. Однако не все старинные издания были им известны – например, Первая книга пьес Ж.-Ф. Рамо 1706 г. (из ее небольшого тиража сохранился один экземпляр в коллекции Декруа [2, 108-109]). Единственная пьеса Рамо – прелюдия *non mesuré*, с которой начинался этот сборник, оставалась в забвении вплоть до публикации в 1895 г. 1-го тома ПСС композитора в редакции К. Сен-Санса.

Согласимся с К. Купером, отметившим в рецензии на современное переиздание "Le Trésor des pianistes", что барочные произведения "преподнесены Аристидом и Луизой Фарренк в духе уртекста" [8, 141]. Позиция редакторов в подготовке текстов декларируется ими во Вступлении к антологии как верность оригиналам и авторизированным изданиям, на которых основывались публикации, сознательный отказ от каких-либо редакторских исправлений или добавлений [10, 3(1)]. Так, все авторские украшения отражены в нотных текстах антологии в манере, характерной для автографов и авторизированных изданий.

Общей установке редакторов на верность авторскому тексту не противоречила необходимость "перевести" оригинальную барочную графику на общепонятную систему нотной записи XIX в. (пятилинейные нотоносцы, скрипичный и басовый ключи, современные обозначения метра), однако без ряда параметров: редакторских рекомендаций по выбору темпов, темпово-агогических обозначений, ремарок динамики, артикуляции, аппликатуры, тем более без музыкальных терминов, касающихся характера музыки. В некоторых случаях модернизированы архаические знаки орнаментики. Иногда отсутствуют детали авторских текстов, известные в наше время и доступных для сопоставления. Фарренкам, вероятно, были незнакомы специфические знаки мелизмов (короткие одинарные либо двойные косые линии, перечеркивающие нотный штиль) в пьесах английских верджиналистов, вследствие чего они не отражены в нотной редакции.

Представляется, что именно из-за нехватки информации о графике и принципах прочтения барочных источников редакторы исключили из собрания ордеров Ф. Куперена пьесу "Les Fastes de la grande et ancienne Ménestrendise", а в

изданных ими собраниях пьес Л. Куперена, Н. Лебега и сюитах д'Англебера отсутствуют прелюдии "без тактовых черт". Немаловажно, что в комментариях к разным томам издания редакторы обошли не известные им оригинальные жанры молчанием. Не нашли места на страницах "Сокровища пианистов" и сделанные д'Англебером обработки-транскрипции полутора десятков пьес из музыкально-театральных произведений Ж. Б. Люлли, помещенных д'Англебером в состав собственных циклов пьес.

Вводная часть к собранию "Сокровища пианистов" в I томе (1861) – объемный теоретический труд, в котором А. и Л. Фарренк проясняют общие эстетические положения клавирного искусства XVII–XVIII вв., описывают краткую историю клавишных инструментов, дают практические советы исполнителям (в том числе по вопросам туше, артикуляции, динамических нюансов, применения педали, использования приема *tempo rubato*).

Основное место в теоретическом вступлении к антологии занимает фундаментальный раздел об исполнении орнаментики. В качестве источников по расшифровке украшений составители перечисляют таблицы Ж. де Шамбоньера, Ж. д'Англебера, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, а также теоретические труды Л. Моцарта, К. Ф. Э. Баха, Г. Коха, Ж. Хиллера, И. Кванца, А. Лоренцони, Дж. Тартини, М. Клементи, П. Байо, И. Гуммеля, М. Гарсиа-сына и М. Кастнера. В обстоятельных описаниях, содержащихся в части "Знаки орнаментики", последовательно освещаются типы украшений, характерные варианты их условных обозначений и способы реализации. В 1-й главе помещены сведения об украшениях, традиционно отражающихся в основном тексте с помощью нот меньшего размера: апподжатуре (*arroggiatura*) или форшлаге (длинном и коротком) и аччаккатуре (*acciacatura*). Фарренки критически упоминают о трактовке Кванцом апподжатуры как портаменто², делая акцент на различии этих украшений. Говорится о неоправданном обыкновении граверов, начиная с 70-х годов XVIII в., заменять маленькую неперечеркнутую ноту апподжатуры перечеркнутой и произвольном выборе длительности такой ноты независимо от музыкального контекста. Многочисленные нотные примеры помогают узнать о различиях трактовок апподжатур в сочинениях различных авторов и стилей (от барокко до романтизма). Акцентирован принцип субтракции³ при исполнении украшений.

Вторая глава Вступления посвящена расшифровке знаков орнаментики, дано описание мелизмов и их названия на четырех языках; примеры исполнения заимствованы из таблиц украшений и трактатов барокко, Классицизма и Романтизма. Рассматриваются длинные и короткие орнаменты *tremblement* (трели) со всевозможными видами начал и окончаний, мелизмы *doublé* (группетто), *pincé* (мордент), *port de voix* (портаменто), арпеджированные аккорды, *soulé* (шлейфер), примеры украшения *accent* (нахшлаг, один из видов проходящей ноты), при котором опорный мелодический тон украшается интонационным подъемом перед тем как разрешиться (связаться) с относительно слабой нотой. *Suspension*⁴ и *aspiration*⁵ упоминаются без разъяснений, со ссылками на таблицы орнаментики Ж.-Ф. Рамо и Ф. Куперена, в которых разъясняются способы их исполнения (помещены непосредственно перед нотными текстами авторов в соответствующих томах).

Перед нами Аллеманда Ж.-А. д'Англебера из сюиты соль мажор в двух версиях – из авторизованного издания 1689 г. и публикации Фарренк ("Сокровище пианистов", том 19, 1871). Пьеса занимает второе место в цикле, размещаясь после свободной прелюдии.

Иллюстрации 1 а, 1 б

В редакции Фарренк текст подвергся минимальным изменениям, касающимся расположения и объединения тактов, "разорванных" переносом строки; модернизации начертания штилей и вязок. В остальном авторская нотация, включая обозначения мелизмов, воспроизведена без изменений. Полная таблица знаков украшений д'Англебера приведена перед нотным текстом пьес. Соответственно, можно быть уверенным, что смысл скоб, которыми многие композиторы французской клавесинной школы обозначали фигуры *arroggiatura*, *port de voix* и *ripcé*, были предельно ясны для Л. Фарренк и ее подписчиков. Такой подход к подготовке барочных текстов для публикации характерен для издательства Фарренк.

Редакторский "почерк" (Д. Благой) А. и Л. Фарренк универсален, т. к. в качестве образца они избирали авторские или авторизованные версии. Методы текстологической работы этих просвещенных исследователей и практиков XIX ст. достаточно корректны, поэтому издательские принципы, использованные Фарренк, применимы и сегодня.

Следующий объект рассмотрения – сборник английских вёрджинальных пьес "Парфения" под редакцией Э. Ф. Римболта (1847)⁶. Пьесы У. Бёрда, Дж. Булла и О. Гиббонса предстают здесь в виде, весьма приближенном к тексту оригинальных изданий 1611 и 1613 гг. и их переизданий 1635, 1650 и 1659 гг. Во вступительных комментариях Римболт подробно рассказал об источниках, с которыми он работал, о работе гравера первоиздания – У. Хоула, также поместил стихи последнего, предваряющие сборник пьес⁷. В начале издания поданы факсимиле начальной страницы "Фантазии для четырех голосов" О. Гиббонса и копия титульной страницы издания 1613 г. со знаменитой гравюрой, изображающей девушку, играющую на вёрджинеле. Из предисловия читатель узнает о вёрджинеле, его конструкции, диапазоне, старинной апплика-

туре (на основании таблиц из инструктивного издания пьес Г. Пёрселла 1696 г. и анонимного итальянского источника 1730 г.).

Нотный текст издания Римболта (50 страниц) содержит 21 пьесу, изложенную в пятилинейной нотации и современных ключах. На примере нотной версии Фантазии О. Гиббонса [6, 274-278] убеждаемся, что редактор вмешался в оригинальную запись тактов, разбив каждый такт на четыре. Римболт не решился сохранить авторское предписание *alla breve*, являвшееся прямым объяснением правильной фразировки и выбора темпа. Отсутствуют оригинальные знаки орнаментов: Римболт не знал (как и супруги Фарренк), как интерпретировать эти графические символы и не был осведомлен о том, что они указывают именно на исполнение соответствующих украшений.

Следует признать, что в целом текст редакции Римболта представлен в виде, удобном для чтения и понимания. Отсутствуют какие-либо редакторские ремарки, навязывающие исполнителю темповые, артикуляционные, динамические или иные указания. В тексте, равно как и во вступлении, не оговорена проблема выбора темпов, отсутствуют жанровые и образные характеристики пьес. Невзирая на некоторые искажения, издание явно нацелено на глубокое изучение старинного инструментария и практическое освоение исполнительского стиля раннего барокко, возможное при использовании материалов, содержащихся в старинных трактатах.

Редакторский подход Римболта можно изучать и по другой значимой его работе – пособию об истории клавиров (*The Pianoforte, its origin, progress, and construction; with some account of instruments of the same class which preceded it; viz. the clavichord, the virginal, the spinet, the harpsichord, etc.*, 1860), занимающему промежуточное место между энциклопедическим и нотным изданием. В нотном приложении он опубликовал (в современной нотации) избранные произведения 16 композиторов эпохи барокко (Бёрда, Шамбоньера, Фрескобальди, Перселла, Маттезона, Ф. Куперена, И. С. Баха и др.). Редакции Римболта в высшей степени бережно преподносят старинные нотные тексты в современной системе нотной записи. Эдиционная техника, используемая им при подготовке данного издания, сходна с техникой А. и Л. Фарренк.

В Германии самыми знаменитыми изданиями клавирной музыки барокко являются многочисленные тома, изданные Баховскими и Генделевскими обществами. Издательство *Händel-Gesellschaft* в 1858 г. начало публиковать 94-томное собрание сочинений композитора под редакцией Ф. Кризандера. В 1851 г. Баховское общество выпустило в свет I том ПСС И. С. Баха, издававшееся *Bach-Gesellschaft* вплоть до 1899 г. (46 томов). В подготовке текстов главную работу выполнили просвещенные музыканты – В. Руст, А. Дёрффель, К. Ф. Беккер и Э. Науманн, редакторская работа которых задавала тон музыковедческим и исполнительским процессам на век вперед.

Подчеркнем, что публикации Баховского и Генделевского Обществ появились после многочисленных изданий разрозненных клавирных произведений этих композиторов, демонстрирующих разнообразные редакторские подходы и эдиционные техники эпохи Романтизма. Историко-критические издания Обществ,

беспрецедентные по размаху и качеству текстологической проработки источников, стали проявлением интереса и пиетета к двум гениям барокко, продекларировали непреходящую ценность общения с авторским текстом при помощи ответственного и корректного редакторского труда. Подготовка многотомных собраний сочинений Баха и Генделя была связана с особыми сложностями при выборе достоверных текстов. Прижизненная слава композиторов, большое количество их учеников и последователей, наличие авторизированных и неавторизированных копий произведений, существование различных изданий поставили перед редакторами многочисленные проблемы критики текста, которые едва ли могли возникнуть при издании музыки других композиторов XVII–XVIII вв.

Следующим примером исторического подхода к редактированию служит труд замечательного итальянского музыканта и ученого О. Килезотти⁸, издавшего большое количество малоизвестной музыки для испанской гитары, лютни, вокальных ансамблей, клавира, в т.ч. "Ballo d'Arpicordo" Дж. Пикки и "Партиты" Дж. Фрескобальди. Эти опусы вошли в два из 9-ти томов Библиотеки музыкальных редкостей ("Biblioteca di rarità musicali", 1883–1915). Известно, что это нотное собрание с огромным интересом изучали Леонкавалло и Респиги [12].

В Примечаниях к изданиям "Редкостей" Килезотти подал развернутую информацию об авторах, инструментарии, жанрах публикуемых произведений, пояснил свой подход к редактированию. Он, в частности, разъяснил, каким образом совершил "перевод" старой нотации в форму, привычную для современников: единственное предпринимаемое им изменение коснулось уменьшения вдвое длительностей, использованных в записи композиторов XVI–XVII вв. (разумеется, при соблюдении пропорций). Таким образом, по мнению Килезотти, лучше выявляется "акцентуация мелодии" старых мастеров [15]. В некоторых тактах с переменным размером редактор пометил эти изменения, подчеркнув метрическую "разбивку" необычных тактов. Знаки альтерации в основном тексте оставлены авторские. В случае, когда ладовое слышание подсказывало дополнительные "акциденции", редактор размещал над нотой свой собственный уточняющий знак.

В каждом томе "Редкостей" помещены факсимильные страницы рукописей и изданий, с которыми работал Килезотти – можно сравнить оригинал с редакцией и оценить его метод. Особенности редакций рассмотрены нами на основе сравнения факсимиле клавишной табулатуры Дж. Пикки⁹ и соответствующего фрагмента Пассамеццо из 2-го тома издания Килезотти [6, 278-281]. Килезотти, в частности, сохранил характерный для барочной нотной записи подход к ключевым знакам, что весьма необычно для редакторской практики XIX века. Так, в XVII в. не требовалось выставлять при ключе бемоль, указывающий на малую сексту, возникающую на I ступени минорного лада, а предполагалось выставление его при нотах. В примечаниях содержится пояснение: "Я должен предупредить, что Пикки, как все музыканты его времени, в минорном ладу не дает при ключе обозначения малой (минорной) сексты; в транскрипции я перенял этот метод, не такой уж нелогичный, чтобы не допустить ни единого отклонения от авторской записи" [14, 9].

Килезотти старался сохранить, насколько возможно, оригинальный облик текста Пикки, сделав его в тоже время удобным для чтения музыкантом XIX в. При этом редактор упустил важную особенность авторского текста – разделение штилей в группах мелких длительностей оригинала. С их помощью в нотной записи барокко часто указывались, как теперь известно, подробности исполнительской артикуляции [3, 156-157]. У Килезотти детализованная нотация заменена вязками нот под одним ребром, что лишило нотный текст важной графической информации о микрофразировочных структурах, связанных со специфическими стилевыми чертами барочного интонирования. Такие редакционные изменения нотной графики чреваты искажениями исполнительской интерпретации.

Несмотря на отдельные упущения, принципы эдиционной техники Килезотти позволяют считать его публикации важными источниками изучения инструментальной музыки раннего барокко, которая в конце XIX – начале XX вв. была почти недоступна и для любителей, и для профессионалов.

Не менее впечатляющих результатов достигли выдающиеся английские музыканты-редакторы Дж. А. Ф. Мейтленд и В. Б. Сквайер, внесшие большой вклад в дело изучения старинной музыки в Англии. С 1894 по 1899 гг. соавторы издали полный текст "Фитцвильямовой вёрджинальной книги" (манускрипт 1610–1625 гг., известный также как "Вёрджинальная книга королевы Елизаветы") в редакции, на которую и сегодня опираются новейшие переиздания. Монументальный труд, посвященный королеве Виктории, занимает почти тысячу страниц нотного текста.

Редакторский комментарий к "Фитцвильямовой вёрджинальной книге" весьма обширен: подчеркнута наличие в тексте оригинальных старинных английских знаков мелизмов, описываются их возможные значения, расшифрованные Э. Даннройтером в работе "Музыкальная орнаментика". За этим следуют исторические сведения о музыкальной жизни Англии времен королевы Елизаветы и ее главных фигурантах, данные об истории манускрипта, информация о личностях композиторов, чьи произведения попали в собрание, их связях с музыкальной жизнью Англии елизаветинских времен.

В отдельную статью выделен комментарий по вопросам старинной нотации. Отмечена некоторая ее условность, в т.ч. проблема *musica ficta* (необходимость добавления исполнителем акциденций в связи с тем или иным модусом). Рассмотрены вопросы старинной традиции записи мензуры и такта. Интересны описания конструкции и звука вёрджинала, характерного вёрджинального туше, общие рекомендации по температуре, а также подробная характеристика "устройства" т.наз. "короткой октавы" (применение перестройки струн, соответствующих нижним клавишам некоторых типов старинных инструментов). Подчеркнем, что уже во второй половине XIX в. сделан шаг к осмыслению элементов барочной музыкальной науки и практики как системы, тогда как сегодня эти знания часто приписывают открытиям "аутентистов" середины XX в.!

Сопоставление фрагментов двух версий Прелюдии Дж. Булла (из манускрипта и редакция 1899 г.) позволило нам оценить особенности эдиционной техники Ф. Мейтленда и В. Сквайера [6, 284-286], редакции которых могут служить образ-

цом вдумчивой работы со старинными манускриптами. Наряду с позитивным опытом (корректное отражение нотного текста оригинала, в т.ч. знаков украшений, аккуратное обращение с дополнительными акциденциями, манера намечать редакторские дополнительные "дробящие" тактовые черты пунктиром), в редакции Мейтленда и Сквайера обнаружались и недосмотры. Как и Килезотти, они неоднократно объединяли отдельные пары (или другие группы) мелких длительностей там, где в оригинальной нотации очевидно их нерегулярное разделение, подсказывающее исполнителю детали артикуляции. Как уже указывалось, связи специфических форм графики старинной нотной записи со стилем, манерой, приемами исполнения в эпоху Романтизма не были осознаны в полной мере.

Редакторам второй половины XIX в. были доступны далеко не все необходимые сведения о публикуемой барочной музыке. Во "Вступлении" к I тому "Фитцвильямовой книги" (1894) Мейтленд и Сквайер [16, XI] перечислили несколько имен авторов, информацией о личностях и творчестве которых они не располагают. Среди них и Пикки (спустя 10 лет после публикации II тома "Библиотеки музыкальных редкостей" Килезотти с обнародованной биографией Пикки и собранием его пьес). В потактовых комментариях в том же издании английских редакторов читаем о "Токкате" Пикки: "Это лишенная смысла пьеса неизвестного итальянского композитора, помещенная в первую часть манускрипта" [16, XXVI].

В последние годы XIX в. были осуществлены еще два важнейших издания – собрания клавесинных сочинений Ф. Куперена и Ж.-Ф. Рамо. Собрание Ф. Куперена подготовили Й. Брамс и Ф. Кризандер (с 1871 по 1888 гг. опубликовано 4 тетради) [13]. Издание Брамса–Кризандера в основном избежало существенных упущений. В тех местах текста, где исполнителю для корректного понимания стиля следует обратиться к изучению трактата Ф. Куперена "Искусство игры на клавесине", редакторы поместили в нотном тексте ссылки на его главы, в которых рассмотрены закономерности исполнения тех или иных нюансов, правила расшифровки орнаментов и т. п.

Вступительные комментарии Брамса и Кризандера содержат информацию об особенностях нотной записи Ф. Куперена, рекомендациях композитора для исполнения пьес "croisée", о расшифровке орнаментики и некоторых неписанных правилах чтения старинной нотации ритмических структур. Отметим, что в этом издании впервые в редакторском комментарии XIX в. упоминается одна из разновидностей ритмических акциденций, относящихся к манере игры "неравных нот" (*inégalité*¹⁰).

Познакомиться с эдиционной техникой Брамса и Кризандера позволяет сравнение версий текста пьесы "Французские фолии или Домино" (илл. 2 а, 2 б). Чтение текста упрощается его переводом в современные ключи. Модернизированы знаки пауз, сохранены авторское обозначение размера (мензуры) и оригинальные знаки орнаментики. 5, 7 и 11 куплеты пьесы Куперен записал "белыми" нотами со штилями и ребрами различных длительностей, что нашло в редакции адекватное отражение – повторение графики оригинала (то же – в 4-м Акте пьесы "Пышности Великой и Древней Менестрельщины" из 11-го ордра, об отсутствии которой в антологии Фарренк упоминалось ранее). На начальной странице заметно отсутствие

ремарок Куперена, относящихся к характеру музыки – это единственное отличие от оригинального издания, произошедшее, вероятно, по недосмотру, т. к. уже с четвертого куплета "Фолий" все авторские ремарки наличествуют. Во всех остальных пьесах четырех книг (ордров) подобное упущение не обнаружено.

Иллюстрации 2 а, 2 б

The image displays two pages of musical notation for the opera 'Les Folies françaises, ou les Dominos'. The left page (2a) features the following text: 'Les Folies françaises, ou les Dominos' 5, 'La Virginité', 'Sous le Domino couleur d'invisible', 'Premier Couplet', 'La Pudeur', 'Sous le Domino couleur de Rose', '2e Couplet', and 'Fondement'. The right page (2b) features: 'LES FOLIES FRANCAISES, OU LES DOMINOS.', 'La Virginité', 'sous le Domino couleur d'invisible.', 'Premier Couplet.', 'La Pudeur', 'sous le Domino couleur de rose.', '2e Couplet.', and 'Augener's Edition 8113'. Both pages show musical notation for voice and piano with various performance markings.

Ф. Куперен. "Французские фолии или Домино" из 13-ой сюиты: первое издание (1722) года и редакция Брамса–Кризандера 1888 года (начальный фрагмент)

В 1895 г. парижское издательство Дюран опубликовало клавишинные тетради Ж.-Ф. Рамо под редакцией К. Сен-Санса (наконец был найден единственный уцелевший экземпляр 1-й тетради 1706 г., упомянутый выше), редакционные принципы которого также характеризуются историческим подходом к барочным текстам [17]. Вступительные статьи, написанные Сен-Сансом и Малербом, задуманы как источник сведений о стиле клавишинного творчества Рамо и о технических трудностях, неизбежно ожидающих исполнителей его пьес. Приводится описание биографических фактов творческой жизни композитора, обогащенное музыковедческими наблюдениями связей его музыкальных идей и теоретических разработок с находками французской философии, инструментальным и вокальным искусством, теорией музыки, открытиями музыкального театра XVII–XVIII вв. Особый интерес вызывают статьи о клавишинной аппликатуре, особенностях клавишинной механики и техники, характеристика жанров пьес из клавишинных тетрадей Рамо. Читатель может ознакомиться с авторской нотной графикой на страницах приведенного факсимиле пьесы "La Dauphine".

В то же время в редакции Сен-Санса недостает одной важной детали оригинальных текстов Рамо: в издании проигнорирован значок маленькой скобки слева или справа от ноты, использованный Рамо для обозначения мелизматических фигур *arroggiatura*, *port de voix*, *pincé*¹¹. Эта небрежность воспринимается скорее как казус, допущенный либо редактором, либо типографией. Другое недоразумение состоит в ошибочном атрибутировании нескольких пьес Ж. Дюфли и П. Руайе, приписанных Сен-Сансом Рамо. Спустя несколько лет эта ошибка была исправлена в издании тех же пьес в совместной редакции Сен-Санса и Л. Дьемера.

Ниже (илл. 3а, 3б, 3с) приводим примеры фрагментов трех версий Аллеманды ля минор из третьей тетради сюит Ж.-Ф. Рамо: в редакции К. Сен-Санса 1895 г., оригинальном издании 1727 г. и в редакции А. и Л. Фарренк 1861 г. На лицо подобие эдиционных техник Фарренк и Сен-Санса. Редакцию Фарренк выгодно отличает присутствие всех авторских знаков украшений.

Иллюстрации 3а, 3б, 3с

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Allegretto

3а – оригинальное издание (1727)

ALLEMANDE.

SCHEERER - P. 206

T. 4 R. C. 4. 2

3 б – редакция А. и Л. Фарренк (1861)

NOUVELLES SUITES DE PIÈCES DE CLAVECIN
OU 2^e LIVRE
(d'après l'Édition du temps)

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Allegretto

Allegretto

3 с – редакция К. Сен-Санса (1895)

Полное издание Сен-Сансом клавесинных циклов Ж.-Ф. Рамо и редакции Брамса–Кризандера всех 27 сюит (ордров) Ф. Куперена представляются более чем компетентными на фоне стилистического произвола многих изданий того времени. Они вполне могли являться документами для теоретического исследования композиционных и исполнительских техник эпохи барокко, практическо-

го освоения и подготовки их для публичного исполнения как на клавесине, так и на фортепиано.

В ряду исторически ориентированных редакций 2-й половины XIX в. упомянем также изданные сочинения Й. Я. Фробергера под редакцией Г. Адлера в трех томах (1897, 1899, 1903) и произведения С. Шейдта "Tabulatura nova", Я. Свелинка и И. Пахельбеля в редакторских версиях М. Зайферта (соответственно, 1892, 1894–1901, 1901). С позиций открывающейся исторической перспективы эти труды воспринимаются как подтверждение "консервационной" направленности культурных интересов времени.

Выводы. Сходство эдиционных техник во всех упомянутых изданиях позволяет говорить о возникновении во второй половине XIX в. особого типа редакций, который можно рассматривать как свидетельство "протоаутентичной" тенденции в романтическом искусстве, документальное отражение процесса становления исторически информированного подхода к изучению и исполнению музыки барокко в эпоху Романтизма. Принципы эдиционных техник особого типа редакций сопоставимы с методами "историко-критических" изданий, их подход приближается к научному.

Издания Фарренк, Римболта, Килезотти, Фуллера Мэйтленда и Сквайера, Руста, Дёрффеля, Беккера, Нойманна, Адлера, Зайферта отличались явной исторической направленностью, их важная составная часть (в большинстве случаев) – теоретические руководства и справочный материал, позволяющие углубиться в изучение элементов стиля барокко. Издания обычно предварялись развернутыми комментариями, имеющими популяризаторские, методические и отчасти просветительские функции. У всех редакторов подается более или менее детальная информация об инструменте, для которого написаны публикуемые произведения, в единичных случаях имеются советы по его темперации (настройке).

Большинство редакторов в вопросах исполнения ссылается на барочные трактаты. В целом можно отметить, что список освоенных источников более многочислен у редакторов, работавших над изданием антологии или исторического экскурса-пособия, совмещенного с антологией (Фарренк, Римболт), тогда как монографические издания имеют суженную базу комментариев. Очень важным представляется стремление редакторов ознакомить читателей с фрагментами факсимиле (несмотря на технические сложности воспроизведения в то время), что говорит о понимании ценности информации о стиле, заключающейся в оригинальной графике.

Для эдиционной техники особого типа редакций характерно точное цитирование таблиц орнаментики, составленных авторами музыки барокко, композиторских пояснений расшифровки знаков украшений перед нотными текстами, что подчеркивает практическую направленность изданий. Адресатами подобных публикаций были музыканты-исследователи и исполнители, как и любители-энтузиасты, интересующиеся прошлым музыкального искусства.

В пояснениях редакторов 2-й половины XIX в. все же не нашли отражения некоторые особенности барочной манеры исполнения. Так, в тексте развернутых экскурсов по истории и теории клавирного исполнительства отсутствует упоминание о барочной исполнительской манере *inégalité*, однако

это не означает его забвения в то время. Возможно, умолчание романтиков было следствием бытования в XIX в. стойкой традиции игры "неравных нот", не требовавшей комментариев. Тексты предисловий авторов особого типа редакций подтверждают знание в то время материалов XVII–XVIII вв. – трактатов Сен-Ламбера, Ф. Куперена, Г. Муффата, М. Оттетера, И. Кванца, К. Ф. Э. Баха, в которых описана манера "notes inégales". Насколько это знание было распространенным в эпоху Романтизма – вопрос не вполне решенный: содержание рекомендаций и правил "Школ игры..." XIX в. однозначно его не проясняет (Адан, Герц, Калькбреннер, Бертини, Мошелес). Наличие описания примеров ненотированных неравных нот в теоретических трудах конца XVIII – начала XIX вв. (И. К. Рельштаб, 1790; Бакуа-Гведон, 1792; Э. де л'Ийетт, 1810) позволяет судить о возможном сохранении *inégalité* в исполнительской традиции, его адекватного прочтения по нотной записи барокко. Описание одного из многочисленных случаев ритмической альтерации имеется в изданиях Брамса–Кризандера.

В комментариях редакторов второй половины XIX в. обойдены молчанием вопросы прочтения специфической нотной графики, неясных способов нотации, ставившие редакторов в тупик. Это некоторые знаки орнаментов (вышедшие к тому времени из употребления), запись белыми нотами, по-разному организованными ритмически (в ряде пьес Куперена и свободных прелюдиях разных авторов). Обобщая, заметим: несмотря на разъяснение отдельных трудностей прочтения старинной нотации, ни в одном комментарии нет целостного анализа системы нотной записи барокко, которая в то время еще не была осознана.

Что еще существеннее, никто из редакторов не уделяет внимание центральной категории барочного искусства – риторичности как принципу и основанию всей иерархии стилевой системы. Вряд ли романтиками могла быть осознана идея единства системы барочного стиля, в которой все элементы взаимозависимы и подчинены осмысленной выразительности музыки-речи, построенной по законам риторической диспозиции, музыкальный лексикон которой призван воплощать в звуковой форме движение аффектов.

Поскольку нотные тексты конца XVI–XVIII вв. намеренно представлены в особом типе редакций с минимальными, насколько возможно, отклонениями от авторского текста, в таких изданиях иногда имеются дополнительные уточняющие ремарки относительно темпов, агогики, характера, артикуляции, динамики, аппликатуры. Подобные указания сохранялись лишь в соответствии с источниками, поэтому в большинстве изданий никаких уточнений нет (сохранены только в антологии Фарренк).

Редакторы публикаций особого типа не додумывают и не добавляют от себя обозначения, характеризующие музыку, что подчеркивает исторический характер изданий. Внесенные редакторами отличия касались модернизации системы нотной записи – "перевода" ее в пятилинейный стан с употребительными ключами, в современную тактометрическую систему. В некоторых случаях осовременены знаки орнаментов.

К явным искажениям авторского текста в особом типе редакций можно отнести следующую особенность. Барочная запись групп нот с отдельными

штилями, сообщающая исполнителю об их отдельной артикуляции, передается в виде групп нот под общим ребром. Это показывает, что далеко не все параметры нотной записи и соответствующие исполнительские приемы были осознаны романтиками.

В отдельных случаях, как уже упоминалось, в виду недостаточной информации о тексте оригинала или использования некачественных, неразборчивых источников в редакции недостает деталей авторского текста (например, как в случае с изданием Рамо Сен-Сансом).

Исторический подход к осмыслению музыки барокко складывался в единстве теории и практики. Рассматриваемый особый тип редакций появился во второй половине XIX в. на фоне широкого интереса к музыкальному искусству прошлого. Многочисленные "исторические концерты", линия которых началась с 30-х годов XIX в., можно признать первыми ростками обращения к воссозданию и сохранению музыкального наследия в противовес требованиям моды. Бесспорным является факт постепенного увеличения доступности публикуемых барочных текстов, благодаря чему была создана обширная научная литература по вопросам теории и практики барокко. Так, уже в 1893–1895 гг. Э. Данройтер впервые привел исторически обоснованную интерпретацию знаков мелизмов в партитурах английских вёрджиналистов, некоторых нидерландских и немецких композиторов XVI – первой половины XVII вв.

Формирование у романтиков позитивного и даже благоговейного отношения к музыке барокко, их погружение в стиль, осознание и понимание его элементов были неравномерным, ступенчатым процессом. При сопоставлении изданных материалов становится очевидной относительная разобщенность, нескоординированность объема знаний во второй половине XIX в. в различных странах, что было обусловлено, вероятно, отсутствием общеевропейского информационного поля. Постепенно лакуны в области знания музыки барокко заполнялись.

Использование клавишных пьес (в редакциях особого типа) в педагогической практике обнаруживается только в деятельности Л. Фарренк. Остальные редакторы могли оказывать влияние на учащихся лишь опосредованно, предлагая собственные "аутентичные" нотные издания барочной музыки. Исторические факты, подтверждающие существование широкого контекста распространения музыки барокко в музыкальной культуре Романтизма (в т.ч. и содержание клавирных "Школ", изданных в XIX в.) позволяют предположить бытование нескольких разнородных устных педагогических традиций.

Педагогическая практика XIX в. преимущественно опиралась на качественно иные, т.наз. "исполнительские редакции" пьес, в которых нотный текст предлагался исполнителю в принципиально ином виде, по сравнению с исторически ориентированным направлением. В нем были визуализированы все звуковысотные и временные музыкальные параметры и процессы – с помощью разнообразных редакторских ремарок, обозначений и сигнатур, интегрировавших указания на сугубо фортепианные исполнительские приемы. Во многих изданиях полностью расшифрованы и внесены в мелодическую строку орнаменты. В результате освоение текстов, в которых "лексика, орфография и пункту-

ация" века Романтизма применялись к музыкальным текстам и системе нотной записи эпохи барокко, превращалось в сложный комплекс исполнительских задач по реализации заданных редакторами параметров артикулирования, динамических и агогических нюансировок.

Такой подход к освоению музыки барокко был идентичен принципам исполнения современного, романтического репертуара. Эдиционная техника подчинялась первоначальной идее приблизить сочинения барокко к исполнителю того времени. Результат оправдал ожидания лишь частично. "Исполнительские" редакции особым способом индивидуализировали художественное содержание каждого отдельного произведения в не свойственной стилю барокко манере, сделали внешний вид партитур привычным (а значит и более доступным для пассивного, с точки зрения исторического знания, освоения), но исказили в первую очередь методику прочтения текстов, затемнив восприятие главного и второстепенного в иерархической системе стиля барокко (что повлияло на способ исполнения).

Иной, особый тип редакций клавирной музыки, выявленный нами, был одной из эдиционных техник второй половины XIX в., противоположной "исполнительским редакциям" романтиков. Он требовал вдумчивого труда по изучению теоретических основ барочной музыки, позволявших приблизиться к верному пониманию авторского текста, найти соответствующие приемы исполнения, используя аутентичный инструментарий или ориентируясь на него. Такой подход близок, по сути, современным принципам подготовки уртекстов – нотных изданий, отражающих подход исторически информированного исполнительства. В отличие от "исполнительских" редакций XIX в., публикации особого типа ("Trésor des pianistes", "Фитцвильямова вёрджинальная книга", др.) и в наши дни не утратили научной актуальности для представителей исторически информированного исполнительства, о чем свидетельствуют их современные переиздания. Труды А. и Л. Фарренк, Э. Римболта, О. Килезотти, Дж. А. Фуллера Мейтленда и В. Б. Сквайера, И. Брамса, Ф. Кризандера и К. Сен-Санса необходимо оценить как выдающиеся для своего времени примеры осмысления музыкальной теории и практики барокко, признать их несомненное значение для последующего возрождения клавесинного искусства.

Примечания

¹ Термином эдиционная техника (эдиционная практика) определяется специфический комплекс процедур при подготовке нотных изданий, в которых находят практическое применение методы критики текста, текстологические принципы издателя, подходы к сохранению или изменению музыкальной орфографии, возможное дополнение оригинальной нотной графики разного рода исполнительскими обозначениями и комментариями.

² Портаменто (*portamento*, *port de voix*) – украшение, доступное человеческому голосу и инструментам, способным регулировать микроинтонационные изменения тона. Его суть состоит в гладком и быстром интонационном скольжении с одного тона в соседний. На клавишных инструментах, соответственно, возможна лишь имитация данного мелизма [11].

³ Субтракция (лат. *subtrahō*, нем. *subtraction*, фр. *soustraction* – вычитание, похищение) – основной метроритмический принцип исполнения украшений барокко, а именно, исполнения их за счет длительности звуков, к которым они относятся.

⁴ Знак запаздывания начала звучания длинной ноты в конце фразы, усиливающий ее значение как опорной, важной.

⁵ Знак преждевременного снятия ноты, создающего эффект "придыхания", "разрыва" с последующими звуками.

⁶ Эдвард Френсис Римболт – выдающаяся личность своего времени, музыкант, ученый, коллекционер старинной нотной литературы, проделавший ценнейшую работу по сохранению наследия английской музыки XVI–XVIII вв.

⁷ Согласно духу елизаветинских времен, в первом стихе обыгрывалось значение фамилий композиторов, что дало основание для поэтических сравнений мастерства одного из них с совершенством пения соловья, другого – с силой и мощью быка – воплощения Юпитера (Бёрд – птица, Булл – бык). Имя Гиббонса – Орландо – стало предлогом для сравнения мастерства композитора с талантом другого Орландо – великого Лассо [4, 103].

⁸ Оскар Килезотти – виолончелист, флейтист и гитарист, дипломированный в Падуанском университете, вошел в историю как один из основателей исторического музыковедения в Италии. В 1870-х гг. увлекся старинной музыкой, собрал коллекцию манускриптов и ранних изданий XVI–XVIII вв., написал основательные теоретические труды по технике чтения лютневых табулатур. Личное собрание старинных партитур Килезотти стало основой Фонда Джорджио Цини в Венеции [12].

⁹ Венецианский виртуоз, современник Фрескобальди, композитор, органист, клавесинист, лютнист конца XVI – начала XVII вв.

¹⁰ Исполнительская манера выявлять и украшать музыкальную фразу, записанную одинаковыми длительностями в рамках строго упорядоченного метра, противопоставляя удлиненные и укороченные звуки.

¹¹ Заметим, что в I томе "Trésor des pianistes", изданном под редакцией А. и Л. Фарренк (1861), авторские знаки орнаментики отражены во всех пьесах Рамо полно и адекватно.

Литература

1. Благой Д. Д. О музыкальном редактировании / Д. Д. Благой // Избранные статьи о музыке. – М. : Монолит, 2000. – С. 107–116.

2. Брянцева В. Н. Французский клавесинизм / В. Н. Брянцева – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 378 с.

3. Бурундуковская Е. В. Органно-клавирная культура Италии (конец XVI – первая половина XVII века) // Е. В. Бурундуковская. – Казань : Казанская гос. конс., 2007. – 284 с.

4. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI – XVIII веков / М. Друскин. – Л. : Гос. муз. издат., 1960. – 283 с.

5. Петров Д. Р. Предисловие / Д. Р. Петров // Проблемы музыкальной текстологии : Статьи и материалы. – М. : Моск. гос. конс., 2003. – С. 5–21.

6. Сикорская Н. Об особом типе редакций клавирной музыки Барокко во второй половине XIX – начале XX века / Наталия Сикорская // Науковий вісник НМАУ. – К., 2011. – Вип. 102. – С. 271–290.

7. Шадріна-Личак О. Італійський і французький типи клавесинів у зв'язку з національними клавесинними школами / Ольга Шадріна-Личак // Наук. вісник НМАУ. – К., 2006. – Вип. 41. – С. 55–61.

8. Cooper K. "Le Trésor des pianistes". Compiled and edited by Aristide and Louise Farrenc. New York : Da Capo Press, 1977 (review) / K. Cooper // Musical Quarterly. – 1980. – Vol. 66. – № 1. – P. 140–146.

9. Ellis K. Interpreting the Musical Past / K. Ellis. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 298 p.

10. Farrenc A. & L. Collection des ouvres choisies de maitres de tous les pays et de toutes les époques depuis le XVIe siècle jusqu'a la moitié du XIXe; accompagnées de notices biographiques, de renseignements bibliographiques et historiques, d'observations sur le caractère d'exécution qui convient a chaque auteur, des règles de l'appogiature, d'explications et d'exemples propres a faciliter l'intelligence des divers signes d'agrement, etc. / A. & L. Farrenc // Le trésor des pianistes. – Paris : A. Farrenc, 1861. – 264 p.

11. Harris E.T., Stowell R. Portamento / E.T. Harris, R Stowell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – NY, 2001. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

12. Steffan C. Chilesotti, Oscar / C. Steffan // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – NY, 2001. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

Нотные издания

13. Brahms J. – Chrysander F. [ed]. Pièces de Clavecin composées par François Couperin / J. Brahms, F. Chrysander, ed. – London : Augener, 1888. – Livr. 3. – 328 p.

14. Chilesotti O. [ed]. Balli d'arpicordo di Giovanni Picchi, trascritti in notazione moderna / O. Chilesotti, ed. – Milan : Ricordi & C, 1884. – 35 p. – (Biblioteca di rarità musicali, ii).

15. Farrenc L. [ed]. Le trésor des pianistes / L. Farrenc, ed. – Paris : L. Farrenc, 1871. – Livr. 19. – 320 p.

16. Fuller Maitland J. A., Squire W. B [ed]. The Fitzwilliam Virginal Book : In 2 Vol. / J. A. Fuller Maitland, W. B. Squire, ed. – London / NY ; Leipzig / Wiesbaden : Dover publication inc. / Breitkopf&Härtel, 1894–1899. – Vol. 1. – XXVI+436 p.; Vol. 2 – 500 p.

17. Saint-Saens C. [ed]. J. Ph. Rameau. Pièces de Clavecin / C. Saint-Saens, ed. – Paris : A. Duran et fils, 1895. – 137 p.

References

1. Blagoi D. D. O muzykal'nom redaktirovanii / D. D. Blagoi // Izbrannyye stat'i o muzyke. – M. : Monolit, 2000. – S. 107–116.

2. Briantseva V. N. Frantsuzskii klavesinizm / V. N. Briantseva – SPb. : Dmitrii Bulanin, 2000. – 378 s.

3. Burundukovskaia E. V. Organno-klavirnaia kul'tura Italii (konets XVI – pervaaia polovina XVII veka) // E. V. Burundukovskaia. – Kazan' : Kazanskaia gos. kons., 2007. – 284 s.

4. Druskin M. Klavirnaia muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI – XVIII vekov / M. Druskin. – L. : Gos. muz. izdat., 1960. – 283 s.

5. Petrov D. R. Predislovie / D. R. Petrov // Problemy muzykal'noi tekstologii : Stat'i i materialy. – M. : Mosk. gos. kons., 2003. – S. 5–21.

6. Sikorskaia N. Ob osobom tipe redaktsii klavirnoi muzyki Barokko vo vtoroi polovine XIX – nachale XX veka / Nataliia Sikorskaia // Naukovii visnik NMAU. – K., 2011. – Vip. 102. – S. 271–290.

7. Shadrina-Lychak O. Italiiskiy i frantsuzskiy typy klavesyniv u zviazku z natsionalnymy klavesynnymy shkolamy / Olha Shadrina-Lychak // Nauk. visnyk NMAU. – K., 2006. – Vyp. 41. – S. 55–61.

8. Cooper K. "Le Trésor des pianistes". Compiled and edited by Aristide and Louise Farrenc. New York : Da Capo Press, 1977 (review) / K. Cooper // Musical Quarterly. – 1980. – Vol. 66. – № 1. – P. 140–146.

9. Ellis K. Interpreting the Musical Past / K. Ellis. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 298 p.

10. Farrenc A. & L. Collection des œuvres choisies de maîtres de tous les pays et de toutes les époques depuis le XVI^e siècle jusqu'à la moitié du XIX^e; accompagnées de notices biographiques, de renseignements bibliographiques et historiques, d'observations sur le caractère d'exécution qui convient à chaque auteur, des règles de l'appogiature, d'explications et d'exemples propres à faciliter l'intelligence des divers signes d'agrément, etc. / A. & L. Farrenc // Le trésor des pianistes. – Paris : A. Farrenc, 1861. – 264 p.

11. Harris E.T., Stowell R. Portamento / E.T. Harris, R Stowell // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – NY, 2001. – [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

12. Steffan C. Chilesotti, Oscar / C. Steffan // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – NY, 2001. – [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.oxfordmusiconline.com/public/book/omo_gmo

Notnye izdaniia

13. Brahms J. – Chrysander F. [ed]. Pièces de Clavecin composées par François Couperin / J. Brahms, F. Chrysander, ed. – London : Augener, 1888. – Livr. 3. – 328 p.
14. Chilesotti O. [ed]. Balli d'arpicordo di Giovanni Picchi, trascritti in notazione moderna / O. Chilesotti, ed. – Milan : Ricordi & C, 1884. – 35 p. – (Biblioteca di rarità musicali, ii).
15. Farrenc L. [ed]. Le trésor des pianistes / L. Farrenc, ed. – Paris : L. Farrenc, 1871. – Livr. 19. – 320 p.
16. Fuller Maitland J. A., Squire W. B [ed]. The Fitzwilliam Virginal Book : In 2 Vol. / J. A. Fuller Maitland, W. B. Squire, ed. – London / NY ; Leipzig / Wiesbaden : Dover publication inc. / Breitkopf&Härtel, 1894–1899. – Vol. 1. – XXVI+436 p.; Vol. 2 – 500 p.
17. Saint-Saens C. [ed]. J. Ph. Rameau. Pièces de Clavecin / C. Saint-Saens, ed. – Paris : A. Duran et fils, 1895. – 137 p.

УДК 78.071.1:7.034

Титаренко Любов Сергеевна,
соискатель кафедры старинной музыки
Национальной музыкальной академии Украины
им. П. И. Чайковского, концертмейстер хора
Национального театра оперетты
e-mail: lubovtitarenko@gmail.com

ФИТЦУИЛЬЯМОВА ВЕРДЖИНАЛЬНАЯ КНИГА В МУЗЫКОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ XX – XXI СТОЛЕТИЙ

В статье проанализирована музыкально-историческая и теоретическая литература, посвященная Фитцуильямовой верджинальной книге – с момента ее первой публикации в 1899 г. до наших дней, а также работы, касающиеся проблем исторически информированного исполнения музыки английских верджиналистов. Прослежена история взглядов исследователей на личность собирателя и копииста ФК Френсиса Треджиана-мл., очерчен круг изученных проблем и тех, которые еще предстоит решить.

Ключевые слова: *Фитцуильямова верджинальная книга, английская клавирная музыка, музыка елизаветинской эпохи, верджинал.*

Титаренко Любов Сергіївна, здобувач кафедри старовинної музики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, концертмейстер хору Національного театру оперети

Фітцвільямова вірджинальна книга у музикознавчих дослідженнях XX – XXI століть

В статті проаналізовано музично-історичну та теоретичну літературу, присвячену Фітцвільямовій вірджинальній книзі – з моменту її першої публікації у 1899 р. до наших днів, а також праці, які торкаються проблем історично інформованого виконання музики англійських вірджиналістів. Простежено історію поглядів дослідників на особистість укладача та копійста ФК Френсиса Треджіана-мол., окреслено коло проблем, що вже досліджені, та тих, що мають бути вирішені в майбутньому.

Ключові слова: *Фітцвільямова вірджинальна книга, англійська клавірна музика, музика елизаветинської доби, вірджинал.*

Titarenko Liubov, PhD-student of the early music department, National music academy of Ukraine P. Tchaikovsky; choir accompanist at National operetta theatre

Fitzwilliam virginal book in works of music-researchers of the 20-21st centuries

Fitzwilliam virginal book (FVb) – is the most volumetric collection of English keyboard music of the middle of XVI-XVII centuries that exists nowadays, it is impossible to overestimate its significance. It consists of 297 keyboard works of the most outstanding English composers-virginalists. FVb contains 50 of G. Farnaby's keyboard pieces that can not be found in any hand-written or printed music source of that time. FVb also contains 19 of P. Phillips's keyboard pieces from 25 ones that have survived till nowadays. Moreover, FVB contains more than a half of W. Byrd's keyboard heritage, and what is the most important, it contains pieces of different years (both early and later) that give us the opportunity to have a complete view of great master's keyboard works.

FVb is a subject of keen interest for every researcher who studies creative works of English composers of the turn of the 16th and 17th centuries and genres of music they worked in (especially dances and folk songs treatment). All existing works about FVb can be divided into three categories: dedicated to historical issues, to theoretical and style problems, and also to practical performance problems.

Historical information is mentioned for the first time in the preface to the first edition of FVb, where the editors J. A. Fuller Maitland and W. Barclay Squire offered some assumptions about the origins of FVb and the personality of its copyist F. Tregian Jr. Till nowadays researchers are certain of the fact that the circumstances of his life influenced significantly the structure of FVb, its contents and even conception. The personality of F. Tregian and the circumstances of his work over FVb still inspire vivid interest of researchers from the moment of the first publication of the collection till nowadays. Here we have historical works: The book of E. Naylor, (1905); the articles of E. Cole (1952); A. Cuneo (1995); the dissertation of P. P. Jones (2009); and sharp polemic articles of R. R. Thomson (2001) and D. J. Smith (2002, 2004).

The works dedicated to creative works of the composers whose pieces are contained in FVB can be singled out into a special group. 297 keyboard pieces included into the collection embrace 70 years of the golden age of English keyboard music. Their authors are the composers of the middle of XVI century J. Blitheman and T. Tallis who began their service at the court of King Henry VIII and continued it at the court of his daughter Elisabeth; composers of 70-80-s of XVI century W. Byrd, J. Bull, G. Farnaby, T. Morley, J. Munday, F. Richardson, P. Philips; representatives of the youngest generation whose creative period took place at the end of XVI – the first quarter of XVII century: T. Tomkins, O. Gibbons, R. Farnaby. Thus, according FVB we can trace the development of English keyboard music, what rested without changes and what transformed, whether gradually or spasmodically and also we can reveal characteristic peculiar properties of every author's composer mentality.

Performing issues are covered not in such details as theoretical ones and problems of style. Numerous contemporary performers (H. Bouroundoukovskaya, A. Lubimov, D. Moroney, N. Parle, C. Stembridge, E. Stefanska, S. Shabaltina) note extraordinary complexity of the musical language in English virginalists' pieces and pay attention to their technical virtuosity.

Both big researches dedicated to certain authors or theoretical problems and articles where the interest of musicologists is concentrated on narrow aspects such as written repetitions, cadence bars, ornaments in virginalists works have been written about FVb. The works where the authors consider FVb in the context of the historical epoch are known. In every investigation the significance of this collection, its exclusive completeness and volume are highlighted, these or those features that make music of English composers of the turn of the 16th and 17th centuries different from the music of their contemporaries in Italy, Spain, the Netherlands. Everybody without exception pays attention to particularity of English music, write about the fact that it was just virginalists who first found and many times approved those kinds of figurations and technical performing tricks that later became the "visit card" just of keyboard music – up to the prime of the piano art in the epoch of Romanticism. Nevertheless an integral research of FVb has not been written yet. This most sig-

nificant anthology of English keyboard music of the end of XVI-the beginning of XVII centuries still hides many mysteries, inspires many questions and is waiting for further researches.

Key words: *Fitzwilliam virginal book, English keyboard music, music of the Elizabethan epoch, virginal.*

В 1816 г., после смерти известного английского коллекционера и любителя искусства Ричарда, VII виконта Фитцуильяма Меррионского, его огромная коллекция старинных манускриптов, рукописей, книг и картин была, согласно завещанию, передана Кембриджскому университету вместе со ста тысячами фунтов стерлингов. Эти деньги виконт завещал для постройки музея, известного сейчас как музей Фитцуильяма (Fitzwilliam museum). Только 71 год спустя, в 1887 г. в этом собрании был обнаружен объемный фолиант, "содержащий 220 листов бумаги, 209 из которых заполнены нотами, записанными от руки на шестилинейных нотоносцах. Размер этого тома 34 см на 22 см, переплет в красной коже с золотым тиснением" [22, V]. Именно эта рукопись теперь известна под названием Фитцуильямовой верджинальной книги (Fitzwilliam virginal book, далее – ФК)¹.

ФК – самый объемный из дошедших до нас сборников английской клавирной музыки середины XVI – начала XVII вв., его значение сложно переоценить. В сборник входят 297 клавирных сочинений крупнейших английских композиторов-верджиналистов. Содержащиеся в ФК 50 клавирных пьес Джайлса Фарнэби не встречаются больше ни в одном рукописном или печатном нотном источнике того времени. Из 25 дошедших до наших дней клавирных пьес Питера Филипса в ФК находятся 19 (лишь одна из них – переложение мадригалла А. Стриджио "Chi fara fede al Cielo" – встречается в другом сборнике). Оливер Нейбор отмечает, что ФК содержит более половины клавирного наследия Уильяма Берда, и что особенно важно – это пьесы разных лет, что дает возможность целостно взглянуть на клавирное творчество великого мастера [28]. Нейбор отмечает, что другой крупный сборник клавирных пьес Берда – Клавирная книга леди Невелл (My Lady Nevell book), составленная самим композитором, уступает в этом отношении ФК, т.к. в нем собраны только поздние сочинения композитора.

ФК – предмет пристального интереса любого исследователя, изучающего творчество английских композиторов рубежа XVI–XVII вв. и жанры инструментальной музыки, в которых они писали (особенно танцы и обработки народных песен). Цель данной статьи – проанализировать музыкально-историческую и теоретическую литературу, посвященную ФК, определить наиболее изученные аспекты и очертить круг проблем, которые еще предстоит осветить, а также проследить историю взглядов исследователей на личность собирателя и копииста ФК – Френсиса Треджиана-младшего.

Как все современные исследователи, мы обратились к интернету, чтобы сориентироваться в уже имеющихся работах коллег. Значительная часть источников, содержащих упоминания ФК, находится на ресурсах www.jstor.org и www.books.google.com. Книга "Клавирная музыка до 1700 года" (2005) [29], изданная под редакцией А. Зилбигера, и диссертации П. П. Джонс [24], У. Д. Виль-

жоена [36], Э. Трашеля [34] и Т. Смирновой [8] доступны для пользователей. Помимо этого, диссертации А. Хирабаяши (об украшениях в клавирной музыке У. Берда) [23] и А. Травчинской (о музыке английских верджиналистов) [35], трактат Т. Морли "Простое и доступное введение в практическую музыку" в переводе и с комментариями Е. Кофановой [5] любезно предоставила профессор кафедры старинной музыки НМАУ им. П. И. Чайковского С. Шабалтина.

Хронологически картина выглядит так. В 1905 г., вскоре после первого издания ФК (1894–1899), вышла в свет книга Э. Нейлора "Елизаветинская верджинальная книга" [27], посвященная содержанию клавирной рукописи из Фитцуильямовского музея (такое название поначалу ошибочно применялось к ФК). В 1942 г. М. Дж. Бреннон опубликовала первое исследование, посвященное танцевальным пьесам из ФК, – "Сопоставление гармонии и метрического ритма в ранней клавирной музыке на примере аллеманд и курант из Фитцуильямовой верджинальной книги" [15]; следующие работы на эту же тему появились лишь в последней четверти XX в. В 1943 г. вышел "Критический и аналитический разбор английской верджинальной музыки из Фитцуильямовой верджинальной книги" Г. Е. Чилдресс [18], по своему содержанию близкий книге Нейлора 1905 г.

С 1950-х гг. интерес исследователей к ФК становится постоянным. 1952 г. – работа Дж. Ф. Монро о форме клавирных пьес из ФК [26], а также статья Э. Коул "Семь проблем ФК" [19]. 1962 г. – статья Фергюсона о каденционных и заключительных тактах в пьесах из ФК [21]. 1966 г. – диссертация М. А. дю Шарма о композиционных техниках в клавирных сочинениях Дж. Фарнэби из ФК [17]. 1971 г. – работа Г. Уэллнера "Фитцуильямова верджинальная книга" [37] о фактуре в клавирных сочинениях английских верджиналистов и процессах формирования типично клавирных фигураций.

Танцы из ФК представляют собой богатый материал для исследований. Им посвящены отдельные работы: Дж. Д. Стюарта "Метрическая и тональная стабильность в танцевальной музыке ФК" [32] (1973); Д. Бедер "Синтез ритма и тональной структуры в танцевальных пьесах из ФК" [12] (1982); "Елизаветинская гальярда: танец, как он встречается в литературе и в верджинальных сочинениях" Н. С. Бегл (1985) [11].

В XXI в. появляются работы, рассматривающие отдельные аспекты творчества английских верджиналистов, а также посвященные истории ФК: 2007 г. – анализ оркестровой сюиты Г. Якоба из пьес У. Берда [34], 2009 г. – диссертация П. П. Джонсон об истории ФК и о судьбе ее собирателя Ф. Треджианамладшего [24]; 2010 г. – диссертация Б. Дж. Беннета о клавирной музыке Филиппа [13].

В украинском музыкознании работ, посвященных ФК, до сих пор нет. Лишь Н. Сикорская упоминает первое издание ФК в статье об особенностях редакторской работы с рукописями при издании нот [7]. Упоминания о ФК находим в работах российских музыковедов, исследующих клавирную музыку разных эпох ("Органно-клавирная культура Италии конца XVI – первой четверти XVII в." Е. Бурундуковской [2], "Английские консортные жанры конца XVI – первой четверти XVII вв." Т. Смирновой [8], "Трактат Томаса Морли "Простое

и доступное введение в практическую музыку": вопросы теории и практики" Е. Кофановой [5] и др.), однако крупных исследований, посвященных целостному анализу ФК и входящих в нее пьес, в российском музыковедении также нет.

Представляется возможным разделить все существующие работы о ФК на три категории: посвященные историческим вопросам, теоретическим и стилевым проблемам, а также задачам практического исполнительства.

Исторические сведения впервые приведены в предисловии к первому изданию ФК [22], где редакторы Фуллер Мейтланд и Барклай Сквайр выдвинули ряд предположений о происхождении ФК и личности ее копииста – Ф. Треджиана-мл. Вплоть до наших дней исследователи убеждаются в том, что обстоятельства его жизни существенно повлияли на структуру ФК, ее содержание и даже концепцию. Спорность того, что именно Ф. Треджиан-мл. был копиистом ФК, Э. Коул считает самой важной проблемой сборника, о чем говорит в статье "Семь проблем Фитцуильямовой верджинальной книги" [19]. Статья вызвала широкий резонанс, а затрагиваемые в ней вопросы и проблемы до сих пор актуальны. В 1995 г. Анна Кунео (статья "Френсис Треджиан-младший: музыкант, коллекционер, гуманист?" [20]²) предположила, что копиистов ФК было несколько, и Треджиан-мл. был одним из них. В 2001 г. Руби Рейд Томсон в достаточно резкой и спорной статье "Френсис Треджиан младший как музыкальный копиист: легенда и альтернативный взгляд" [33] заявила: копиистом ФК не мог быть Треджиан-мл., тогда кто? – это пока не известно. По горячим следам английский музыковед и исследователь творчества П. Филиппа Дэвид Дж. Смит опубликовал в "Musical Times" ответную статью "Легенда? Френсис Треджиан младший как музыкальный копиист" [30] (2002), в которой опроверг сомнения в том, что именно Треджиан-мл. собрал и записал ФК. В 2004 г. Дэвид Дж. Смит опубликовал еще одну полемичную статью "Семь решений семи проблем ФК" [31] – в ответ на статью Э. Коул.

В 2009 г. П. П. Джонс защитила диссертацию "Фитцуильямова верджинальная книга: исторический контекст и вопросы исполнительской практики" [24]. В ней вся информация, изложенная в упомянутых выше источниках, не только собрана и подытожена, но и дополнена сведениями о семье Треджианов, их окружении и связях с композиторами-верджиналистами, чьи сочинения вошли в ФК. Джонс опубликовала также генеалогическую таблицу, из которой очевидны дальние родственные связи Треджиана и королевы Елизаветы, а также указала на связи Треджиана с У. Бердом и Дж. Фарнэби.

В отдельную группу выделим работы, посвященные творчеству композиторов, чьи сочинения вошли в ФК. 297 клавирных пьес английских композиторов, вписанные в ФК, охватывают 70 лет расцвета английской клавирной музыки. Их авторы – композиторы середины XVI в. Джон Блитмен и Томас Таллис, которые начали придворную службу при короле Генрихе VIII и продолжили при дворе его дочери Елизаветы; композиторы 70–80-х гг. XVI в. Берд, Булл, Дж. Фарнэби, Морли, Мандей, Ричардсон, Филипп; представители наиболее молодого поколения, чье творчество пришлось на конец XVI – первую четверть XVII в.: Томкинс, Гиббонс, Р. Фарнэби. Таким образом, по ФК можно

проследить, как развивалась английская клавирная музыка: что оставалось неизменным, а что трансформировалось, происходило ли это постепенно или скачкообразно.

Кроме того, существуют две работы, основанные на компаративном методе исследования. Это "Lachrymae ravan Д. Доуленда: сравнительный анализ шести клавирных переложений" Патриции С. Мерсман (1975) [25] и "О критическом издании "Сюиты Уильяма Берда" Гордона Якоба (сравнение существующих изданий с Фитцуильямовой верджинальной книгой" Э. Я. Трашеля (2007) [34].

ФК интересует исследователей-историков и как продукт своей эпохи, занимающий в истории английской клавирной музыки XVI – начала XVII вв. отдельное место. Абзацы и страницы посвятили ФК советские музыковеды А. Д. Алексеев [1], Т. Н. Ливанова [6], М. С. Друскин [3; 4]³.

В диссертации польской исследовательницы А. Травчинской "Английская музыка верджиналистов – начало клавирной музыки" [35] нотный материал ФК разделен на группы по жанрово-фактурному признаку (полифонические сочинения – фантазии, сочинения на кантус фирмус, In Nomine; транскрипции вокальных сочинений; вариации на танцевальные и популярные темы – танцевальные пьесы и обработки народных песен; характеристические миниатюры) и частично проанализирован. А. Бонд в книге "Guide to the harpsichord" [14] разделяет клавирные пьесы английских верджиналистов на шесть групп: транскрипции вокальных сочинений, фантазии и прелюдии, танцы, обработки народных песен, характеристические миниатюры, пьесы на кантус фирмус и сольмизационные сочинения. Именно на такую классификацию опирается Алан Браун в книге "Keyboard music before 1700", излагая историю органо- и клавесиностроения и нотопечатания в Англии XVI – начала XVII вв., в контексте которой рассматриваются ФК и творчество У. Берда [29, 22-85].

Отдельно следует упомянуть Уильяма Чеппелла, одного из пионеров возрождения английской старинной музыки⁴. Еще в середине XIX в. (1855–1856) он собрал, систематизировал и издал в книге "Популярная музыка былых времен" все английские народные мелодии из ФК [16].

Заслуживает внимания фундаментальная диссертация У. Д. Вильжоена, посвященная выписанным украшениям в английской и континентальной музыке конца XVI – начала XVII вв.: "Украшения в Фитцуильямовой верджинальной книге в контексте континентальных орнаментальных практик" (1986) [36]. Вильжоен систематизировал украшения, встречающиеся в пьесах английских верджиналистов – и выписанные, и обозначенные одинарным или двойным перечеркиванием, – и сравнил их с украшениями, описанными в испанских и итальянских трактатах того времени (Д. Дирута, Т. де Санта Мария, Х. Бермудо), подчеркивая, что украшения представляют собой основу выразительности и индивидуализации образа, а также исполнительской интерпретации.

В XXI веке исследования ФК продолжают. Диссертация Т. Смирновой об английской консортной музыке [8] позволяет, в силу близости консортного репертуара клавирному, найти их общие и отличительные черты. В диссертации

М. Черной о фигурациях в клавирной и фортепианной музыке XVI–XX вв. значительное внимание уделено английским верджиналистам – авторам пьес из ФК [9].

Исполнительские вопросы освещены не так подробно, как теоретические и стилевые. Все современные исполнители (Е. Бурундуковская, А. Любимов, Д. Мороней, Н. Парль, К. Стембридж, Э. Стефанська, С. Шабалтина) отмечают необычайную сложность понимания того, как построена фраза в сочинениях верджиналистов, как она интонируется, обращают внимание на техническую виртуозность произведений. Однако работ о практических сторонах исполнения английской клавирной музыки рубежа XVI–XVII вв. явно не хватает. Ситуация объясняется отсутствием каких-либо практических замечаний, оставленных самими английскими композиторами⁵. Диссертация Е. Кофановой содержит много указаний из трактата Т. Морли о том, как сочинять вокальную музыку, как научиться петь и импровизировать на хорал. Поскольку в конце трактата композитор поместил описание наиболее популярных тогда инструментальных жанров [5, 257-259], можно предположить, что указания для вокалистов могут использоваться и исполнителями английской верджинальной музыки. Полезные замечания об особенностях исполнения клавирных пьес верджиналистов находим в книгах Е. Бурундуковской [2] и С. Шабалтиной [10]. А. Хирабаяши в упомянутой работе об украшениях в клавирной музыке У. Берда предлагает способы расшифровки некоторых из них [23].

Параллельно с публикацией исследований издавались и переиздавались ноты ФК – как целиком, так и частями. Впервые ФК была опубликована в полном объеме Дж. А. Ф. Мейтлендом и У. Б. Сквайром в издательстве Брейткопф в 1899 г., и лишь в 1979 г. была переиздана (с незначительными изменениями) издательством Довер (Dover). Печатались также отдельные пьесы из сборника. В 1954 г. "Музгиз" опубликовал сборник "Избранные клавирные пьесы старинных английских композиторов" под редакцией Н. И. Голубовской, куда вошли три пьесы У. Берда ("Приветствие лорду Уиллоби по возвращении его домой" /"Роулэнд"/, "Насвист извозчика", Гальярда) и две гальярды Д. Булла. В 1964 г. издательский дом Stainer&Bell Ltd опубликовал 24 пьесы из ФК. В 1988 г. 88 пьес из ФК под редакцией Н. Копчевского были напечатаны издательством "Музыка". В крупнейшем английском нотном издательстве Musica Britannica увидели свет собрания сочинений композиторов-верджиналистов, в которых содержатся пьесы из ФК: J. Bull Keyboard Music I (1960; 2001), Keyboard Music II (1963; 1970); W. Byrd Keyboard Music I (1969; 2013), Keyboard Music II (1971; 2004); G. Farnaby Keyboard Music (1965; 1974); P. Philips Complete Keyboard Music (1999); T. Thomkins Keyboard Music (1955; 2010); O. Gibbons Keyboard Music (1962; 2010). Musica Britannica публикует также "контекстные" (тематические) сборники: "Elizabethan keyboard music" (ред. А. Браун, 1989), "Tudor keyboard music 1520–1580" (ред. Д. Колдуэлл, 1995), "Early Tudor Songs and Carols" (ред. Д. Стивенс, 1975), "English keyboard music 1600–1625" (ред. А. Браун, 2014). В последние годы это издательство готовит Фитцуильямову верджинальную книгу (Keyboard music from Fitzwilliam manuscripts) к переизданию в полном виде.

Таким образом, о ФК написаны как большие исследования, посвященные отдельным авторам или теоретическим проблемам, так и статьи, где интерес музыковедов сосредоточен на узких аспектах: выписанных повторениях, каденционных тактах, украшениях в сочинениях верджиналистов. Известны работы, авторы которых рассматривают ФК в контексте исторической эпохи. В каждом исследовании подчеркивается значимость этого сборника, его исключительная полнота и объем, указываются те или иные черты, отличающие музыку английских композиторов рубежа XVI – XVII вв. от их современников из Италии, Испании, Нидерландов. Абсолютно все обращают внимание на особость английской музыки, пишут о том, что именно английские верджиналисты впервые нашли и многократно апробировали виды фигураций и технических исполнительских приемов, ставшие впоследствии "визитной карточкой" именно клавирной музыки – вплоть до расцвета фортепианного искусства в эпоху романтизма. Однако целостного исследования ФК в контексте эпохи еще не написано. Эта крупнейшая антология английской клавирной музыки конца XVI – начала XVII вв. содержит в себе еще много загадок, порождает множество вопросов и ждет дальнейшего исследования.

Примечания

¹ Первый полный каталог Фитцуильямовой коллекции был составлен Дж. Бартлеманом (James Bartleman) в марте 1816 г., еще до того, как коллекция была передана университету. В 1825 г. по решению Сената университета был опубликован 5-томный нотный сборник "The Fitzwilliam music" (1825–1827), куда вошли лишь вокальные сочинения итальянских композиторов XVI–XVIII вв. из нотного наследия виконта, а английская клавирная музыка XVI – XVII вв. осталась вне поля зрения издателей. Вплоть до 1887 г. о ФК и ее содержании было известно только благодаря подробному каталогу Бартлемана, а также каталогу, составленному немецким композитором, коллекционером и любителем искусства доктором Пепушем (1667–1752), однако нотное содержание сборника оставалось тайной для всех вплоть до его публикации в 1894–1899 гг.

² В 1996 г. А. Кунео сняла документальный фильм о Ф. Треджиане "Френсис Треджиан, джентльмен и музыкант", где главную роль сыграл современный клавесинист Патрик Айртон.

³ Обновленное издание собрания сочинений М. С. Друскина (2007) дополнено не опубликованными ранее авторскими материалами и редакторскими комментариями Л. Г. Ковнацкой, в которых нашли отражение "современные достижения в изучении старинной музыки" [4].

⁴ У. Чеппелл (1809–1888) – видный музыкальный критик, собиратель английского фольклора, совладелец нотных издательских домов Chappell&Co и Cramer&Co, член английского общества антикваров. Принимал активное участие в создании общества Перси (Percy Society), целью которого была публикация редких и неизвестных английских поэм и песен. В 1841 г. Чеппелл создал Музыкальное Антикварное общество, чтобы публиковать и исполнять старинные английские сочинения; в 1874 г. стал вице-президентом Музыкальной Ассоциации. Первое собрание английских народных песен Чеппелл опубликовал в 1838 г. За свою жизнь издал 12 сборников вокальных сочинений Д. Доуланда, а также 2 объемных двухтомника английских народных песен и баллад. Наряду с мелодиями народных песен дан, где это возможно, их полный текст, изложена история возникновения и бытования каждой из них, сделана гармонизация мелодий.

⁵ Из-за этого все современные исполнители пользуются подробными указаниями испанских композиторов того же времени (Томас де Санта Мария "Искусство игры фантазии"

/1565/ и Хуан Бермудо "Описание музыкальных инструментов" /1555/), ссылаясь на общность эстетических принципов испанцев и англичан.

Литература

1. Алексеев А. История фортепианного искусства / А. Алексеев. – М., Музыка, 1988. – Ч. 1 и 2. – 415 с.
2. Бурундуковская Е. Органно-клавирная культура Италии (конец XVI – первая половина XVII века) / Е. Бурундуковская. – Казань, 2007. – 284 с.
3. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI – XVIII вв. / М. Друскин. – Л., 1960. – 284 с.
4. Друскин М. С. Собрание сочинений: в 7 т. / ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая. – Т. 1.: Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI – XVII вв. – СПб. : Композитор, 2007. – 752 с.
5. Кофанова Е.С. Трактат Томаса Морли "Простое и доступное введение в практическую музыку". Вопросы теории и практики : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Екатерина Сергеевна Кофанова. – М., 2000. – 328 с.
6. Ливанова Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1983. – Т. 1. – 696 с.
7. Сикорская Н. Об особом типе редакций клавирной музыки Барокко во второй половине XIX – начале XX века / Н. Сикорская // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: Старовинна музика – сучасний погляд. – К., 2011. – Вип. 102. – Кн.5. – С. 271–291.
8. Смирнова Т. В. Английские консортные жанры конца XVI – первой четверти XVII веков: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Татьяна Вячеславовна Смирнова. – Новосибирск, 2009. – 387 с.
9. Черная М. Р. Фигурационное письмо в западноевропейской и русской клавирной (фортепианной) музыке (от истоков до середины XX века) : дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Марина Радославовна Черная. – М., 2005. – 540 с.
10. Шабалтина С. Клавесин сквозь века / С. Шабалтина. – К., 2013. – 160 с.
11. Beagle N.S. The Elizabethan galliard: the dance as found in literature and in virginal compositions / [Ph.D. Thesis] / N. S. Beagle. – Stanford University, 1985. – 101 p. (www.books.google.com, 08.10.2014).
12. Beder J. The Fitzwilliam virginal book dances: the fusion of Rhythm and tonal structure in the Late Renaissance / [Ph.D. Thesis] / J. Beder. – City University of New York, 1982. – 261 p. (www.books.google.com, 10.11.2014).
13. Bennight B. J. The keyboard music of Peter Philips / [Doctor of Muscal Arts diss.] / B. J. Bennight. – University of North Texas, 2010. – 66 p. (www.digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc30436/m1/25.09.2014).
14. Bond A. A Guide to the Harpsichord / Alan Bond. – Amadeus Press, 2001. – 160 p.
15. Brannon M.J. Comparison of the Harmonic and Metric Rhythm of Some early keyboard music: as found in the Almans and corantos of the Fitzwilliam virginal book / [M. Mus. thesis] / M. J. Brannon. – Indiana University, 1942. – 194 p. (www.books.google.com, 10.10.2014).
16. Chappell W. Popular music of the Olden Time / W. Chappell. – London : Cramer, B-eale&Chappell, 1855. – Vol. 2. – 454 p.
17. Charma M. A. Giles Farnaby. A study of 16th century keyboard music through an analysis of his compositional techniques as manifested in his works I the Fitzwilliam virginal book / [M. Mus. thesis] / M. A. Charma. – Catholic University of America, 1966. – 125 p. (www.books.google.com, 2.09.2014).
18. Childress G.E. A critical and analytical study of English virginal music as seen in the Fitzwilliam virginal book / G. E. Childress. – Colorado College, 1943. – 100 p. (www.worldcat.org, 30.08.2014).

19. Cole E. Seven problems of the Fitzwilliam virginal book. An Interim report / E. Cole. – Proceedings of the Royal Musical Association, 79th Sess, 1952. – P. 51–64. (www.jstor.org, 9.10.2014).
20. Cuneo Anne. Francis Tregian the Younger: Musician, Collector and Humanist? / Anne Cuneo // Music and Letters 76, No.3 (Aug., 1995). – P. 398–404. (www.jstor.org, 3.12.2014).
21. Ferguson H. Repeats and final bars in the Fitzwilliam virginal book / H. Ferguson // Music and Letters. Vol.43. – No.4. – Oxford University Press, 1962. – P. 345–350 (www.jstor.org, 9.10.2014).
22. Fuller Maitland J.A., Barclay Squire W. (ed.) The Fitzwilliam virginal book / J. A. Fuller Maitland, W. Barclay Squire. – Dover publications, inc.: New York, 1979–1980. – Vol.1. – 436 p.
23. Hirabayashi A. Ornamentation in the harpsichord music of William Byrd / [Doctor of Musical Arts diss.] / A. Hirabayashi. – The Julliard School, 1997. – 110 p.
24. Jones P.P. The Fitzwilliam virginal book: historical background and performance practice issues / [Doctor of Musical Arts diss.] / P P. Jones. – The University of Utah, 2009. – 89 p.
25. Mersman P. S. John Dowland's Lachrymae pavan: a comparative study of six keyboard settings / P. S. Mersman. – Department of Music, 1975. – 120 p. (www.books.google.com.ua, 5.10.2014).
26. Monroe J. F. Form in Elizabethan keyboard music as exhibited in the FVB / [M. Mus. thesis] / J. F. Monroe. – University of North California at Chapel Hill, 1952. – 150 p. (www.books.google.com, 11.11.2014).
27. Naylor E. Elizabethan virginal book / E. Naylor. – London.: J.M.Dent and Sons Ltd., 1905; reprint – New York.: Da Capo Press, 1970. – 220 p. www.archive.org (30.09.2014).
28. Neighbour O. The consort and Keyboard music of William Byrd / O. Neighbour. – Faber&Faber, 1978. – 272 p.
29. Silbiger A. (ed.) Keyboard music before 1700 / A. Silbiger. – Routledge, New York and London, 2004. – 405 p.
30. Smith D. J. A Legend?: Francis Tregian the Younger as Music Copyist / D. J. Smith // The Musical Times. Vol.143. – No.1879. – Musical Times Publications Ltd, 2002. – P. 7–16. (www.jstor.org, 6.12.2014).
31. Smith D. J. Seven solutions for seven problems: the Fitzwilliam virginal book / D. J. Smith. – University of Aberdeen, 2004. – 36 p.
32. Stewart J.D. Metrical and tonal stability in the dance music of the Fitzwilliam virginal book / [Ph.D. Thesis] / J. D. Stewart. – Indiana University, 1973. – 170 p. (www.books.google.com, 10.09.2014).
33. Thomson R.R. Francis Tregian the Younger as Music Copyist: A Legend and an Alternative View / R. R. Thomson // Music & Letters. Vol.82. – No.1. – Oxford University Press, 2001. – P. 1–31. (www.jstor.org, 4.12.2014).
34. Trachel A.J. Toward a critical edition of Gordon Jacob's "W.Byrd's suite. A comparison of extant editions with FVB / [Doctor of Musical Arts diss.] / A. J. Trachel. – University of North Texas, 2007. – 150 p.
35. Trawczyńska A. Wirginaliści angielscy – początki muzyki klawiszowej / [Praca dyplomowa] / A. Trawczyńska. – Wrocław, 2003. – 68 p.
36. Viljoen W.D. The ornamentation in the Fitzwilliam virginal book with an introductory study of Contemporary practice / [Ph.D. diss.] / W. D. Viljoen. – University of Pretoria, 1986. – 368 p.
37. Wuellner G. Fitzwilliam virginal book / G. Wuellner. – MR 32/4, 1971. – P. 326–248. (www.researchgate.net, 12.12.2014).

References

1. Alekseev A. Istoriia fortepiannogo iskusstva / A. Alekseev. – M., Muzyka, 1988. – Ch. 1 i 2. – 415 s.
2. Burundukovskaia E. Organno-klavirnaia kul'tura Italii (konets XVI – pervaiia polovina XVII veka) / E. Burundukovskaia. – Kazan', 2007. – 284 s.

3. Druskin M. Klavirnaia muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI – XVIII vv. / M. Druskin. – L., 1960. – 284 s.
4. Druskin M. S. Sobranie sochinenii: v 7 t. / red.-sost. L. G. Kovnatskaia. – T. 1.: Klavirnaia muzyka Ispanii, Anglii, Niderlandov, Frantsii, Italii, Germanii XVI – XVII vv. – SPb. : Kompozitor, 2007. – 752 s.
5. Kofanova E.S. Traktat Tomasa Morli "Prostoe i dostupnoe vvedenie v prakticheskuiu muzyku". Voprosy teorii i praktiki : diss. ... kand. iskusstvovedeniia : 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / Ekaterina Sergeevna Kofanova. – M., 2000. – 328 s.
6. Livanova T.N. Istoriia zapadnoevropeiskoi muzyki do 1789 goda / T. N. Livanova. – M. : Muzyka, 1983. – T. 1. – 696 s.
7. Sikorskaia N. Ob osobom tipe redaktsii klavirnoi muzyki Barokko vo vtoroi polovine XIX – nachale XX veka / N. Sikorskaia // Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I.Chaikovskoho: Starovynna muzyka – suchasnyi pohliad. – K., 2011. – Vyp. 102. – Kn.5. – S. 271–291.
8. Smirnova T. V. Angliiskie konsortnye zhanry kontsa XVI – pervoi chetverti XVII vekov: diss. ... kand. iskusstvovedeniia: 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / Tat'iana Viach-slavovna Smirnova. – Novosibirsk, 2009. – 387 s.
9. Chernaia M. R. Figuratsionnoe pis'mo v zapadnoevropeiskoi i russkoi klavirnoi (fortepiannoi) muzyke (ot istokov do serediny XX veka) : diss. ... doktora iskusstvovedeniia: 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / Marina Radoslavovna Chernaia. – M., 2005. – 540 s.
10. Shabaltina S. Klavesin skvoz' veka / S. Shabaltina. – K., 2013. – 160 s.
11. Beagle N.S. The Elizabethan galliard: the dance as found in literature and in virginal compositions / [Ph.D. Thesis] / N. S. Beagle. – Stanford University, 1985. – 101 p. (www.books.google.com, 08.10.2014).
12. Beder J. The Fitzwilliam virginal book dances: the fusion of Rhythm and tonal structure in the Late Renaissance / [Ph.D. Thesis] / J. Beder. – City University of New York, 1982. – 261 p. (www.books.google.com, 10.11.2014).
13. Bennight B. J. The keyboard music of Peter Philips / [Doctor of Muscal Arts diss.] / B. J. Bennight. – University of North Texas, 2010. – 66 p. (www.digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc30436/m1/, 25.09.2014).
14. Bond A. A Guide to the Harpsichord / Alan Bond. – Amadeus Press, 2001. – 160 p.
15. Brannon M.J. Comparison of the Harmonic and Metric Rhythm of Some early keyboard music: as found in the Almans and corantos of the Fitzwilliam virginal book / [M. Mus. thesis] / M. J. Brannon. – Indiana University, 1942. – 194 p. (www.books.google.com, 10.10.2014).
16. Chappell W. Popular music of the Olden Time / W. Chappell. – London : Cramer, Beale&Chappell, 1855. – Vol. 2. – 454 p.
17. Charma M. A. Giles Farnaby. A study of 16th century keyboard music through an analysis of his compositional techniques as manifested in his works I the Fitzwilliam virginal book / [M. Mus. thesis] / M. A. Charma. – Catholic University of America, 1966. – 125 p. (www.books.google.com, 2.09.2014).
18. Childress G.E. A critical and analytical study of English virginal music as seen in the Fitzwilliam virginal book / G. E. Childress. – Colorado College, 1943. – 100 p. (www.worldcat.org, 30.08.2014).
19. Cole E. Seven problems of the Fitzwilliam virginal book. An Interim report / E. Cole. – Proceedings of the Royal Musical Association, 79th Sess, 1952. – P. 51–64. (www.jstor.org, 9.10.2014).
20. Cuneo Anne. Francis Tregian the Younger: Musician, Collector and Humanist? / Anne Cuneo // Music and Letters 76, No.3 (Aug., 1995). – P. 398–404. (www.jstor.org, 3.12.2014).
21. Ferguson H. Repeats and final bars in the Fitzwilliam virginal book / H. Ferguson // Music and Letters. Vol.43. – No.4. – Oxford University Press, 1962. – P. 345–350 (www.jstor.org, 9.10.2014).
22. Fuller Maitland J.A., Barclay Squire W. (ed.) The Fitzwilliam virginal book / J. A. Fuller Maitland, W. Barclay Squire. – Dover publications, inc.: New York, 1979–1980. – Vol.1. – 436 p.

23. Hirabayashi A. Ornamentation in the harpsichord music of William Byrd / [Doctor of Musical Arts diss.] / A. Hirabayashi. – The Julliard School, 1997. – 110 p.
24. Jones P.P. The Fitzwilliam virginal book: historical background and performance practice issues / [Doctor of Musical Arts diss.] / P P. Jones. – The University of Utah, 2009. – 89 p.
25. Mersman P. S. John Dowland's Lachrymae pavan: a comparative study of six keyboard settings / P. S. Mersman. – Department of Music, 1975. – 120 p. (www.books.google.com.ua, 5.10.2014).
26. Monroe J. F. Form in Elizabethan keyboard music as exhibited in the FVB / [M. Mus. thesis] / J. F. Monroe. – University of North Carolina at Chapel Hill, 1952. – 150 p. (www.books.google.com, 11.11.2014).
27. Naylor E. Elizabethan virginal book / E. Naylor. – London.: J.M.Dent and Sons Ltd., 1905; reprint – New York.: Da Capo Press, 1970. – 220 p. www.archive.org (30.09.2014).
28. Neighbour O. The consort and Keyboard music of William Byrd / O. Neighbour. – Faber&Faber, 1978. – 272 p.
29. Silbiger A. (ed.) Keyboard music before 1700 / A. Silbiger. – Routledge, New York and London, 2004. – 405 p.
30. Smith D. J. A Legend?: Francis Tregian the Younger as Music Copyist / D. J. Smith // The Musical Times. Vol.143. – No.1879. – Musical Times Publications Ltd, 2002. – P. 7–16. (www.jstor.org, 6.12.2014).
31. Smith D. J. Seven solutions for seven problems: the Fitzwilliam virginal book / D. J. Smith. – University of Aberdeen, 2004. – 36 p.
32. Stewart J.D. Metrical and tonal stability in the dance music of the Fitzwilliam virginal book / [Ph.D. Thesis] / J. D. Stewart. – Indiana University, 1973. – 170 p. (www.books.google.com, 10.09.2014).
33. Thomson R.R. Francis Tregian the Younger as Music Copyist: A Legend and an Alternative View / R. R. Thomson // Music & Letters. Vol.82. – No.1. – Oxford University Press, 2001. – P. 1–31. (www.jstor.org, 4.12.2014).
34. Trachel A.J. Toward a critical edition of Gordon Jacob's "W.Byrd's suite. A comparison of extant editions with FVB / [Doctor of Musical Arts diss.] / A. J. Trachel. – University of North Texas, 2007. – 150 p.
35. Trawczyńska A. Wirginaliści angielscy – początki muzyki klawiszowej / [Praca dyplomowa] / A. Trawczyńska. – Wrocław, 2003. – 68 p.
36. Viljoen W.D. The ornamentation in the Fitzwilliam virginal book with an introductory study of Contemporary practice / [Ph.D. diss.] / W. D. Viljoen. – University of Pretoria, 1986. – 368 p.
37. Wuellner G. Fitzwilliam virginal book / G. Wuellner. – MR 32/4, 1971. – P. 326-248. (www.researchgate.net, 12.12.2014).

УДК 78.03

Бабенко Катерина Сергіївна,
викладач Донецької музичної академії ім. С.С. Прокоф'єва,
здобувач Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
e-mail: ekaterina.chernozemova2011@yandex.ua

АЛОНІМІЯ ЯК ФЕНОМЕН АВТОРСТВА МУЗИЧНИХ ТВОРІВ: МЕТОДИКА ПОБУДОВИ АЛГОРИТМУ АНАЛІЗУ

У статті зроблена спроба виробити алгоритми аналітичних операцій при дослідженні алонімних творів. Їх апробація представлена на основі аналізу різних за своїми особливостями зразків, ідентифікованих як: свідомо алонімія авторів однієї епохи з професійною специфікою "композитор – композитор" (Соната Н. Шедевіля), віддалених епох, коли "авторами" є "виконавець – композитор" (твори В. Вавілова) та гіпотетично позасвідомо алонімія (сонати "синьора Бера").

За результатами аналізу визначено специфіку цих творів у контексті проблеми авторства та авторського стилю.

Ключові слова: Алонімія, алгоритм, В. Вавілов, краківський рукопис, атрибуція, стилізація, Н. Шедевіль.

Бабенко Катерина Сергеевна, преподаватель Донецкой музыкальной академии им. С. С. Прокофьева, соискатель Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Аллонимия как феномен авторства музыкальных произведений: методика построения алгоритма анализа

В статье сделана попытка разработать алгоритмы аналитических операций при исследовании аллонимных произведений. Их апробация представлена на основе анализа различных по своим особенностям образцов, идентифицированных как: осознанная аллонимия авторов одной эпохи с профессиональной спецификой "композитор – композитор" (Соната Н. Шедевіля), отдаленных эпох, когда "авторами" являются "исполнитель – композитор" (произведения В. Вавілова) и гипотетически неосознанная аллонимия (сонаты "синьора Бера").

По результатам анализа была определена специфика этих произведений в контексте проблем авторства и авторского стиля.

Ключевые слова: Аллонимия, алгоритм, В. Вавілов, краковская рукопись, атрибуция, стилізація, Н. Шедевіль.

Babenko Kateryna, a lecturer of Prokofiyev's Donetsk Music Academy, a seeker of Tchaikovsky's National Music Academy

Allonymy as a phenomenon of authorship of musical compositions: methods of the construction of analysis algorithm

An attempt to develop an algorithm of analytical operations while studying allonym compositions has been made.

Allonymiya in music is a specific phenomenon, when the composition is signed by the name of another really existing person. Divuligation of this phenomenon helps to restore the lost concept about entirety of musical-historical heritage of the ancient and modern composers.

As a particular case of authorship on the whole allonymiya covers a wide range of issues: theoretical aspects of the style, stylistics, stilization, stylistic indices of some historical epochs, national trends, composer's schools, individual styles of some composers.

This phenomenon in musicology is "an insecure" zone where plenty mistakes can be done in trying to research not only the composition with controversial authorship but musical heritage and stylistic features of the creative work of the "authors" as well.

Please note that there are few serious works devoted to fictitious authorship and they are more an exception than a rule. In art (in particular, musicological) context the phenomenon of allonymiya (as a particular case of mistification) hasn't been the subject of some scientific research till now.

That's why today it is necessary to develop the algorithms of work with such compositions because there is a great number of works in modern musical world with mixed authorship, the research of which rises many questions and makes scientists revise previously offered hypothesis concerning their attribution.

The history of allonymiya goes back into antiquity. It's quite possible that this practice occurred with the appearance of the concept of "authorship" and directly depends on philosophical and religious understanding of this term in different historical epochs.

In fact this phenomenon is connected with non-property author's right in judicial apprehension. Taking into account practical impossibility (rather often) to prove the fact of impersonation (because mystifiers don't leave documentary confirmations), it is always connected with the future and this fact relieves its authors from ethical and legal responsibility.

Now we can speak about classification of allonym works according to some characteristics that testifies the existence of a certain system of relations between such compositions.

At this stage we propose to differentiate allonymiya:

1) as conscious, made according to the wish of a real author and unconscious as a result of a certain mistake;

2) through historic time distance in which a real and named author worked (this may be the borders of one or some historical periods);

3) as to professional specificity of a real and named author, when on the one hand a declared author is a composer as a rule and on the other hand he can be either a composer, or a performer or a musicologist or a copier and many others may act as a real author.

Lets define the peculiarities of allonymiya application within the framework of the phenomenon we are concerned with because the conscious allonymiya is based on the technique of stilization.

The level of the contrast between stylistic manner of a real and named author may be very important. A sharp contrast between "own" and "alien" in allonym work can't be artistic-aesthetic paradigm a priori, because a real author is aimed at "hiding himself" under a mask of a named composer or his style.

The number of different stylistic interactions, if the "authors" of allonymiya are the masters of the same time period, can be limited by two components: the style of a real and named author; if the "authors" are historically grown apart, the number of the components can increase from two (the style of a named and real author) to infinity (the style of some epochs, made by the creative work of several composers).

Please note that a paradox of a conscious allonym work lies in the fact that the secondary elements of "alien" style are proposed by the real author as the primary ones, from "the first person", if there is orientation focused on preexisting samples.

As far as the entity of the analysis of the unconscious allonym works lies in the attempt of distinguishing their real author, the method of stylistic attribution (auditory, visual, stylistic analysis, an analysis of the style) can be important.

We should pay attention that each allonym composition requires an individual approach while developing the stages of work with it. In this article approbation is presented on the base of the analysis of different samples according to their peculiarities, identified as: conscious allonymiya of the authors of the same epoch with professional specifics "a composer – a composer" (N.Shedevil's sonata), remote epochs, when "the authors" were "a performer – a composer" (V.Vavilov's compositions) and hypothetically unconscious allonymiya ("signor Ber's" sonatas).

Relying on the results of the analysis the specifics of these compositions in the context of the issues of authorship and author's style, evolution of a genre and a place in the works of an actual author was determined.

Key words: *allonymy, algorithm, V.Vavilov, Krakov's manuscript, attribution, stylization, N.Shedevil.*

На відстані ми зазвичай бачимо лише майстрів першої величини і часто задовольняємося знанням тільки їхніх імен, але якщо наблизитися до зоряного неба, стає очевидним мерехтіння зірок і другої, і третьої величини, і кожна з них виступає як така, що входить до складу сузір'я; тоді світ і мистецтво збагачуються.

І. В. Гете

Можливості розуміння будь-якого феномену тим глибші, чим ширшим ми уявляємо контекст, у який він занурюється. Але буває так, що історична правда про авторство окремих творів губиться у пелені таємниць та хибних думок. На жаль, дослідники не часто звертаються до творчості композиторів, які – з власного бажання чи за роковою випадковістю – опинилися в тіні своїх більш іменитих сучасників. В результаті величезні пласти високохудожніх творів залишаються "закритими" для наукового світу.

Дана публікація покликана привернути увагу до проблем аналізу алонімних музичних творів – тих, що підписані (навмисно або ж випадково) ім'ям іншого реально існуючого композитора. Викриття цього феномену, який зачіпає питання стилю, стилістики, стилізації, допомагає відновити втрачене уявлення про цілісність музично-історичної спадщини композиторів як старовини, так і сучасності.

Зауважимо, що історія вивчення творів з фіктивним авторством починалася з їх збирання ще у стародавньому світі (пізніє Середньовіччя – початок Відродження). Та лише на початку XIX століття було зібрано достатньо широкий матеріал для зіставлення словників та класифікації різновидів фіктивного авторства.

Одним із перших явище алонімії описав ще на початку XIX століття (не користуючись, щоправда, цим терміном) французький літератор, журналіст і культурний діяч Шарль Нодье у книзі "Питання літературної законності"¹.

У XX столітті, в контексті історії та теорії культури, в орбіту наукових інтересів потрапляє особливий різновид літературного тексту – містифікація (окремим прикладом якої виступає алонімія). Зупинимось на деяких важливих для нашого дослідження працях.

Про містифікацію як предмет теоретичного дослідження у 1920-х роках заговорив російський письменник і перекладач Є. Л. Ланн. У книзі "Літературні містифікації" він запропонував соціологічний метод аналізу тексту як прийом, що дозволяє "випробувати справжність творів аналізом психо-ідеології, що відрізняє соціальне угруповання, яке стоїть за уявним автором" [5].

Досвід культурологічного висвітлення фіктивного авторства був запропонований І. П. Смірновим у статті "Про підробки А. І. Сулакадзевим староруських пам'ятників (місце містифікації в історії культури)" [10]. Дослідник вперше

сформулював закони історичного побутування містифікацій, вказав на їх залежність не від соціальних причин або індивідуальної схильності автора до літературного розіграшу, а від філософії культури та напрямів її еволюції.

Є. Генієва у статті "Зухвалий обман" [1], що передувала перекладу "Серйозних забав" Д. Уайтхеда, розглянула містифікацію як явище, що підпорядковується загальним законам розвитку культури та пов'язане з феноменом гри у мистецтві ХХ століття. Питання про етичну сторону містифікації, підняте Є. Генієвою, більш глибоко висвітлюється у книзі В. Куніна "Бібліофіли та бібліомани" [3].

За останні десятиліття теорія літературної містифікації стала полем інтенсивних дискурсів у філології, підтвердженням чого є поява численних робіт у цій сфері. Зокрема, важливою в контексті даного дослідження є дисертація І. Л. Попової "Літературна містифікація в історико-функціональному аспекті" [9], де містифікацію розглянуто як особливий тип тексту й різновид фіктивного авторства з теоретико-літературної та культурологічної точок зору.

На сьогодні відома лише одна дисертація з філології "Алонім у контексті мовленнєвої картини світу (на матеріалі німецької мови)" Р. Чижа [11], у якій вперше здійснена спроба ввести у мовленнєвий код поняття алонім як термін для визначення феномену різних варіантів одного імені для позначення однієї й тієї ж особистості.

Зауважимо, що серйозні роботи, присвячені фіктивному авторству, є нечисленними і становлять скоріше виняток, ніж правило. Більш розповсюдженим є уявлення про містифікацію як літературний курйоз, забаву автора, прихильність до літературного "лиходійства". У мистецтвознавчому (зокрема, музикознавчому) контексті явище алонімії як окремого випадку містифікації до тепер не ставало предметом окремого наукового дослідження.

Сьогодні, з накопиченням у сучасному музичному світі значної кількості подібних творів, виникла необхідність розробити відповідний алгоритм роботи з ними, переглянути раніше висунуті гіпотези щодо їх атрибуції. Тож, мета даної статті – представити апробований на практиці алгоритм аналітичних операцій, спрямований на виявлення специфіки деяких різновидів алонімії в музиці в контексті проблеми авторства та авторського стилю.

Перш ніж перейти до складання алгоритмів аналізу алонімних творів, коротко окреслимо найбільш важливі теоретичні аспекти їхньої побудови.

Перш за все, доречно розрізнити позасвідому та свідому алонімію². Позасвідомо алонімія з'являється тоді, коли твір стає алонімним випадково (з причини невірного трактування його авторства дослідниками, копійстами, виконавцями, видавцями, а не самими композиторами)³. Якщо автори (зазначений та реальний) належать до однієї епохи, виникає алонімія на рівні історичної дистанції з мінімальною віддаленістю.

Свідомо алонімія з'являється у тому випадку, коли справжній автор навмисно підписує своє творіння іменем іншої, реально існуючої особи. Твори такого роду розрізняються у відношенні професійної специфіки, а саме: "композитор – композитор" (цікавими є випадки, коли маловідомі композитори підписують свої опуси іменами славнозвісних композиторів-майстрів, щоб надати їм більшої авторитет-

ності, заручитися їх більш тривалим сценічним/концертним життям); "виконавець – композитор" (бувають випадки, коли музиканти вдаються до створення композицій, близьких за стилем до творчості улюбленого автора) або ж "музикознавець – композитор" (за аналогією з попередньою тенденцією) та ін.

Якщо автор використовує алонімний підпис "з минулого", маємо нагоду говорити про різновид, що виникає на рівні історичної дистанції (Сучасність – Ренесанс, Класицизм – Бароко тощо).

Торкаючись історії алонімії, зауважимо, що вона дуже давня і зіткана з нерівномірних сплесків, між якими не спостерігається внутрішньої залежності. "Вічне" її побутування визначається глибинними властивостями творчої свідомості або підсвідомості. Цілком можливо, що дана практика виникла з появою поняття "авторства" взагалі й напряду залежить від філософського та релігійного розуміння цього терміну у різні історичні часи.

Фактично явище алонімії пов'язане з немайновим авторським правом у юридичному розумінні. Але слід зазначити, що враховуючи практичну неможливість (досить часто) довести факт підміни (адже містифікатори здебільшого не залишають документальних підтверджень), алонімія завжди звернена у майбутнє, – що автоматично знімає питання про етичну та правову відповідальність її "авторів".

Оскільки алонімія свідомої природи засновується на техніці стилізації, окреслимо особливості її застосування в історичному контексті цього явища.

Важливим при аналізі алонімних творів є ступінь контрасту між стильовою манерою реального та заявленого авторів. Різкий контраст між "своїм" та "чужим" в алонімному творі не може бути апріорно художньо-естетичною установкою, адже справжній автор скоріше прагне "сховатися" за маскою заявленого композитора та його стилем. Тому форми взаємодії різностильових засобів у межах одного твору (у даному випадку алонімного), за класифікацією С. Шипа [12], полягають в одночасному застосуванні виразових засобів, що належать різним стилям, а також використанні немюзично-формальних компонентів твору (заголовки, програми та ін.).

Кількість різностильових взаємодій, якщо "автори" алонімії – майстри одного часу, може бути обмеженою двома складовими: стиль справжнього та заявленого автора, однак частіше підключається й "стильовий фон епохи"; якщо "автори" історично віддалені один від одного, кількість складових може зростати від двох (стиль зазначеного та реального авторів) до нескінченності (стиль декількох епох, що складений творчістю багатьох композиторів).

Як зазначає Т. Кюрегян, "сутність стилізації у її вторинності" [4], оскільки стилізація неможлива поза орієнтацією на вже існуючі зразки. Таким чином, парадокс алонімного твору свідомої природи полягає в тому, що при наявній орієнтації на вже існуючі зразки (стиль заявленого автора), вторинні елементи "чужого" стилю пропонуються справжнім автором начебто у їх первинності, від "першого обличчя".

Оскільки завдання при аналізі творів позасвідомої алонімної природи полягає у спробі їх атрибутування, важливим є також особливий різновид дослідження – стильова атрибуція. М. Михайлов у дослідженні "Стиль в музиці" [7]

пропонує чотири типи аналізу. Перші три автор називає стильовим аналізом – до нього відносяться атрибуція слухова, атрибуція зорова та безпосередньо стильовий аналіз (останній полягає у виявленні рис спільності даного твору з іншими творами того ж автора та з його стилем загалом). Четвертий тип дослідник називає аналізом стилю, тобто цілісної стильової системи, що передбачає вивчення епохального стилю, загального напрямку, національної школи та, врешті-решт, індивідуального "почерку" того або іншого композитора.

Звернемося до алгоритмів аналітичних операцій з різними зразками алонімних творів.

Передусім зазначимо, що кожен твір алонімної природи потребує індивідуального алгоритму аналізу. Але на першому етапі ми обов'язково зупиняємося на свідцтвах його алонімного генезису (або ж виявленні усіх ймовірних версій щодо авторства твору у випадку гіпотетично несвідомої його природи⁴), до усієї існуючої інформації щодо історії написання даного твору. На цьому ж етапі застосовується метод зорової атрибуції твору. Особливо доцільним він виявляється у роботі з рукописом, твір або твори з якого потребують уточнення свого автора (адже їм може бути як копійст, так й сам композитор або ін.). Якщо у розпорядженні знаходиться факсиміле, зорова атрибуція музичного тексту може бути спрямована лише на дослідження записів, зафіксованих на папері, а не власне самого паперу (філіграні, матеріал письма та ін., тобто деталей, що допомагають встановити час появи рукопису). На цьому ж етапі роботи слід звернутися й до додаткового технічного порівняння доступних рукописів, що дублюють повністю або фрагментарно обраний для аналізу.

Другий (один із найважливіших) крок у процесі аналізу алонімного твору полягає у спрямуванні аналітичної думки на вивчення його "внутрішніх стилеутворюючих факторів" (за Л. Мазелем [6]). На цьому ж етапі музикознавець звертається до слухової атрибуції.

У роботі з алонімними творами свідомої природи на наступному етапі необхідно виявити (наскільки це можливо) індивідуальну творчу манеру реального автора (у зв'язку з виконавськими або ж дослідницькими настановами), стиль орієнтиру – епохи, до якої звертається справжній автор, а також індивідуального композиторського стилю в межах обраного жанру у творчості зазначеного автора. Це здійснюється задля спроби встановлення рівня співвідношення у творі двох окремих стильових систем, які зумовлюють оригінальність алонімного твору.

Найбільш складне завдання постає у роботі з гіпотетично несвідомою алонімією. У цьому разі, після проведення стилістичного аналізу, слід звернутися до визначення приналежності творів до певного напрямку (або напрямів) інструментальної музики (за М. Михайловим – аналіз стилю [7]), тобто до з'ясування впливу зовнішніх стилеутворюючих факторів, які характеризують певний напрямок і композиторську школу, на їх музичну мову й формотворення (за Л. Мазелем [6]).

На наступному етапі необхідно здійснити порівняльну характеристику обраних зразків з творами певного жанру ймовірного (або названого) автора для знаходження стилістичних тотожностей або ж відмінностей у творчій спа-

дщині композитора. На цьому ж етапі здійснюється спроба "вписати" проаналізовані твори в контекст життєвого та творчого шляху справжнього автора.

Якщо у процесі роботи над твором позасвідомої алонімної природи виявляється, що його частини взагалі належать іншим авторам, то на останньому етапі роботи, за алгоритмом, необхідно здійснити ідентифікацію різновиду авторського підпису на титульному аркуші рукопису.

У разі, коли подальша доля творів не вичерпується подвійним авторством (мається на увазі поява можливих суттєвих перекладень, що належать авторам-виконавцям та виступають як "нові версії" твору), слід додати до алгоритму здійснення аналітичної операції, яка б розкривала і це питання.

Отже, звернемося до результатів аналітичних операцій за алгоритмами. Відносно Сонати g-moll для мюзету та basso continuo op. 13 № 6 "Il Pastor Fido" Н. Шедевіля, підписану іменем А. Вівальді (ідентифіковану як свідомо алонімія авторів однієї епохи з професійною специфікою "композитор – композитор"), з'ясувалося, що французький музикант епохи рококо Н. Шедевіль, захоплюючись творами барокового італійського композитора А. Вівальді, створив достатньо майстерну стилізацію з низьким рівнем контрасту між "своїм" та "чужим" (але ж орієнтувався на ранні інструментальні твори А. Вівальді).

"Увібравши" у себе не лише риси стилю своїх "авторів", але й цілих напрямів, до яких належала їх творчість (французьке рококо та риси венеціанської барокової композиторської школи), у Сонаті на перший план виходить загальне між стилем А. Вівальді та Н. Шедевіля, поєднаних однією епохою: синтезування рис сонат da chiesa і da camera (зазначимо, що у пізній фазі творчості А. Вівальді спостерігається більша акцентуація уваги на da camera); багаточастинний, "партичний" цикл із чіткими формами (у італійця наявна як тричастинна архітектоніка циклу з вільною побудовою частин, що витікає із загальної імпровізаційності музичного матеріалу, так і чотиричастинна); наявність темпового та жанрового контрасту між частинами (у творах А. Вівальді переважним є контраст танцювальних жанрів в умовах майже сюїтного "нанизування" частин в сонаті, що підкреслюється також наявністю і жанрових, і темпових ремарок); тип викладення – рівноправність використання гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактури; загальна мажоро-мінорна система; рельєфна, інтонаційно-випукла мелодика, що може мати і вокальну природу, і базуватися на інструментальній манері виконання; мотивно-зіставний тематизм, заснований на інтонаційності риторичних фігур із секвенційною та варіативною, подекуди притаманною фугованому типу викладу, розробковістю.

Загалом, особливості даної алонімної Сонати знаходять вихід у багатьох параметрах, що характеризують певний етап еволюції жанру. Так, подвійна змістовність піднімає Сонату на дещо інший рівень – лірико-філософський з акцентуацією уваги на пасторальності.

Відносно ж деяких творів з платівки "Лютнева музика XVI – XVII ст.", що належать В. Ф. Вавілову, але приписані різним ренесансним майстрам (свідома алонімія майстрів віддалених епох з професійною специфікою "виконавець – композитор"), було встановлено більший ступінь контрастності між

"своїм" та "чужим" у процесі стилізації. "Приховування" вавілівського "я" здійснюється здебільшого завдяки зверненню до ренесансних жанрів (канцони, мадригалу, річеркару, павани, гальярди). Обрання любовно-ліричного характеру творів та варіювання як принципу розвитку тематизму також не протирічить установкам епохи Відродження.

Справжнього творця (автора ХХ століття) у даному випадку розвінчують: викладення музичного матеріалу, підпорядковане тонально-функціональній логіці; насичення музичної тканини яскравими гармонічними відтінками, подекуди "розквітчаними" фарбами еліптичних ланцюжків ("Річеркар"); ясне тонально-функціональне мислення, що породило у "псевдоренесансних" творах чіткі дво- та тричастинні структури та рондоподібну форму ("Гальярда") з тональним співвідношенням речень D – T; гомофонно-гармонічний тип фактури з виразною рельєфною мелодикою широкого дихання ("Канцона" та "Ave Maria").

У роботі з трьома сонатами для клав'єрчобало із зазначенням на титульному аркуші авторства "синьор Бер" (зразок, що ставить питання гіпотетичного, несвідомого алоніма) завдання виявилось найбільш складним (рукопис знайдено в архіві сім'ї Чарторійських, який зберігається у Краківському національному музеї⁵).

У процесі дослідження з'ясувалося, що копія Сонати B-dur з рукопису в архівах департаменту музичного відділу Королівської бібліотеки Данії⁶, Бібліотеки музики Лейпцига у Германії⁷, Берлінської державної бібліотеки⁸ та Бібліотеки герцога Августа у Вольфенбютелі⁹ зберігається як перша частина тричастинного дуету для скрипки та чембало з темповими і тональними вказівками: Allegro, B-dur; Andante, Es-dur; Tempo di minuetto, B-dur. Однак, у архівах приватної бібліотеки Хорхе Де Мікелі в Мілані¹⁰, Люнебурзької бібліотеки в Німеччині¹¹ та бібліотеки Францисканського монастиря чоловічої братії у місті Дубровнік (Хорватія)¹² ця ж соната зберігається як одночастинна (Allegro, B-dur).

Соната C-dur в архіві Університетської бібліотеки Тронхейму (Норвегія) зберігається як перша частина тричастинного дуету для скрипки та чембало з темповими і тональними вказівками: Allegro assai, C-dur; Andante, F-dur; Tempo di minuetto, C-dur під іменем чеського композитора Й. А. Коліци¹³. Враховуючи дані цих рукописів, атрибуція авторства зазначених сонат – певним чином вирішене питання.

Відносно ж авторства сонати F-dur не знайшлося жодних свідочств, окрім її причетності до вказаного на титульному аркуші імені (перевірка даних про композиторів з прізвищем "Бер" у другій половині XVIII століття не дала результатів), тому важливим виявилось припущення В. Шульгіної у статті "Невідомі сонати М. Березовського" про те, що "Бер" – скорочення від прізвища Березовський [13, 16].

За результатами стильового аналізу було встановлено, що стиль трьох сонат з краківського рукопису та деяких інструментальних творів М. С. Березовського, Й. А. Коліци та Й. К. Ваньхаля найбільш подібний до стилю особливої "гілки" розвитку жанру сонати середини XVIII століття – венеціанської композиторської школи (крім іншого, у творах разом з наспівною мелодикою спостерігаються гармоніко-фігуративні, суто інструментальні побудови, коріння чого лежить у музиці вокального начала з її соло – мелодично виразним, оперного походження та ритурнелами – токатно-пасаажними).

Постає питання: як фрагменти різних творів різних авторів з однією стильовою манерою могли опинитися в одному конволюті? Виявилось, що усі композитори практично в один і той самий період відвідали Італію (можливо, саме Венецію, де навчалися у видатних венеціанських майстрів). Можемо припустити, що представники родини Чарторійських (в архіві якої було знайдено рукопис), відвідавши під час подорожі до Європи один з концертів інструментальної музики, попросили (приміром, завідувача музичною частиною Патонара) зробити копії деяких творів (а можливо, й деяких частин), які найбільш їм сподобалися.

Лише здійснивши кропітку аналітичну роботу з сонатами, ми дійшли висновку, що у залежності від часткової або загальної приналежності титульного аркушу, різновид авторського підпису в рукописі може бути і несвідомо-алонімним, і анонімним, і автонімним, і псевдонімним.

Отже, проблеми алонімії в музичному мистецтві сьогодні численні: це й з'ясування "складових" світу алонімії, і необхідність "прояснення" ситуації для кожного конкретного зразку з виходом на корекцію знань про стильові показники творчості зазначених і справжніх авторів, історію еволюції певного жанру.

Алонімія – винахідлива, часто свідомо або позасвідомо небезпечна "гра" (зона, в якій можливо зробити багато помилок у спробах дослідження не тільки безпосередньо алонімного твору, але й музичного доробку та стилістичних рис творчості авторів-учасників алонімії), яка з тих або інших причин виникає у різних історичних епохи. Чим більше проникаєш у її суть, тим ясніше постає "зоряне небо" мистецтва, що складається з високохудожніх загальновідомих шедеврів та менш відомих зразків, з творчості загальноновизнаних геніальних майстрів та тих, хто залишився "поза кулісами" слави.

Примітки

¹ У розділі "Про публікацію під чужим іменем" Ш. Нодьє пише: "На перший погляд публікації під чужим іменем, розповсюджені не менше, ніж плагіат, не мають з ним нічого спільного. Можна було б навіть сказати, що ці речі є прямо протилежними, якби у них не було загальної основи – честолюбства; в одному випадку люди радіють, коли чужі твори мають успіх під їхнім іменем, в іншому – коли їхні твори мають успіх під чужим іменем. Підроблення іншого роду також має свої негативні сторони, однак не можна не визнати, що воно дещо більше викриває благородство та велич духу" [8, 72].

² Одразу зазначимо: необхідно відокремлювати такі поняття як "алонім" (ім'я іншої реально існуючої особи, що не є творцем, використане при позначенні авторства твору), "алонімний підпис" (тобто підпис, що передбачає маніпуляції з іменем реально існуючого композитора, який не є насправді автором твору), "алонімний твір" (тобто твір, авторство якого алонімне) та "алонімія" (поняття, що вміщує і сутність цього різновиду авторського підпису, і весь той необмежений світ музичних творів підписаних іменем іншої особи).

³ Справедливим могло б бути зауваження: чи можливо вважати алонімними твори, що виникли в результаті чиєїсь помилки? Однак, як стало очевидним у процесі роботи, для визначення алонімної природи твору необхідною є істотна умова – факт його підпису іменем іншого реально існуючого автора. Внаслідок чого виникла така містифікація, виявляється лише за результатами дослідження. Для музикознавця завдання його аналітичних операцій визначається як виявлення особливостей техніки здійснення стилізації (свідома алонімія) або спроба атрибуції авторства (позасвідомо алонімія).

⁴ Гіпотетично алонімні твори характеризуються ймовірною недостовірністю авторського підпису та наявними прикметами алонімності (відсутністю доказів та фактів їх прина-

лежності перу вказаного автора), що стає, як правило, зрозумілим після отримання результатів аналітичної роботи.

⁵ Шифр Czart. 3211 ew./10.

⁶ Архів RISM A/II: 150.204.176, шифр зберігання DK Ch – (R1021). Факсиміле цього рукопису люб'язно було надано завідувачем музичним відділом Королівської бібліотеки у Копенгагені, співробітником RISM у Данії Е. Дженсен [Anne Jensen].

⁷ Архів RISM ID no. 230006683, шифр зберігання D-LEm/Poel.mus.Ms.333.

⁸ Архів RISM ID no. 452518353, шифр зберігання (D-B/ Mus.ms. 22586).

⁹ Архів RISM ID no. 451509581, шифр зберігання D-W/Cod. Guelf. 344 Mus. Hdschr. /Nr. 3/.

¹⁰ Архів RISM A/II: 851.002.371, шифр зберігання I Mdemicheli – MSS.Mus 65.

¹¹ Архів RISM ID no. 450102782, шифр зберігання (D-Lr/ Mus.ant.pract. 1197). Факсиміле цього рукопису люб'язно було надано завідувачем нотним архівом Люнебурзької бібліотеки у Германії, співробітником RISM у германії К. Бус'єгер [C. Bußjäger].

¹² Архів RISM A/II: 500.053.362, шифр зберігання HR Dsmb – 10(253). Факсиміле цього рукопису люб'язно було надано доктором наук Хорватського музикознавчого об'єднання у місті Загреб, співробітником RISM у Хорватії В. Каталініч [V. Katalinic].

¹³ Архів RISM A/II: 170.000.122, шифр зберігання NT – XM 215. Факсиміле цього рукопису люб'язно було надано завідувачем відділу історії культури та наук Норвежського університету наук та технологій І. Остгард [I. Ostgaard].

Література

1. Гениева Ю. Дерзостный обман / Ю. Гениева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litfile.net/pages/447807/486000-487000>
2. Гришунин А. Л. Мистификации литературные // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энциклопедия, 1967. – Т. 4. – С. 865 – 868.
3. Кунин В. В. Библиофилы и библиоманы / В. В. Кунин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.livelib.ru/book/1000023258>
4. Кюрегян Т. Стилизация / Т. Кюрегян [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://enc-dic.com/enc_music/Stilizacija-6852/
5. Ланн Е. Л. Литературные мистификации / Е. Л. Ланн [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://urss.ru/cgi-bin/db.pl?lang=Ru&bla>
6. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений / Л. Мазель. – М. : Музыка, 1986. – 325 с.
7. Михайлов М. Стил в музыке: Исследование / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
8. Нодье Ш. Вопросы литературной законности / Ш. Нодье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/NODIE/nodie1_03
9. Попова И. Л. Литературная мистификация в историко-функциональном аспекте: автореф. дисс. канд. фил. наук : спец. 10.01.08 "Теория литературы" / И. Л. Попова. – М., 1992. – 25 с.
10. Смирнов И. П. О подделках А. И. Сулакадзевым древнерусских памятников (место мистификации в истории культуры) / И. П. Смирнов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://odrl.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=3pDoCSwoGxY>
11. Чиж Р. Н. Аллоним в контексте языковой картины мира (на материале немецкого языка) : автореф. дисс. ... канд. фил. наук : спец. 10.02.19 "Теория языка" / Р. Н. Чиж. – Нальчик, 2010. – 20 с.
12. Шип С. В. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке / С. Шип // Проблемы музыкальной культуры. – К., 1989. – Вып. 2. – С. 86–104.
13. Шульгіна В. Невідомі сонати Максима Березовського / В. Шульгіна // Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. Монографія. – К. : ДАКК-КіМ, 2007. – С. 14–23.

References

1. Genieva Iu. Derzostnyi obman / Iu. Genieva [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://litfile.net/pages/447807/486000-487000>
2. Grishunin A. L. Mistifikatsii literaturnye // Kratkaia literaturnaia entsiklopediia / Gl. red. A. A. Surkov. – M. : Sov. entsiklopediia, 1967. – T. 4. – S. 865 – 868.
3. Kunin V. V. Bibliofily i bibliomany / V. V. Kunin [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.livelib.ru/book/1000023258>
4. Kiuregian T. Stilizatsiia / T. Kiuregian [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: http://enc-dic.com/enc_music/Stilizacija-6852/
5. Lann E. L. Literaturnye mistifikatsii / E. L. Lann [Elektronnyi resurs] – Rezhim dostupa: <http://urss.ru/cgi-bin/db.pl?lang=Ru&bla>
6. Mazel' L. Stroenie muzykal'nikh proizvedenii / L. Mazel'. – M. : Muzyka, 1986. – 325 s.
7. Mikhailov M. Stil' v muzyke: Issledovanie / M. Mikhailov. – L. : Muzyka, 1981. – 264 s.
8. Nod'e Sh. Voprosy literaturnoi zakonnosti / Sh. Nod'e [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: http://lib.ru/INOOLD/NODIE/nodie1_03
9. Popova I. L. Literaturnaia mistifikatsiia v istoriko-funksional'nom aspekte: avtoref. diss. kand. fil. nauk : spets. 10.01.08 "Teoriia literatury" / I. L. Popova. – M., 1992. – 25 s.
10. Smirnov I. P. O poddelkakh A. I. Sulakadzevym drevnerusskikh pamiatnikov (mesto mistifikatsii v istorii kul'tury) / I. P. Smirnov [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://odrl.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=3pDoCSwoGxY>
11. Chizh R. N. Allonim v kontekste iazykovoii kartiny mira (na materiale nemetskogo iazyka) : avtoref. diss. ... kand. fil. nauk : spets. 10.02.19 "Teoriia iazyka" / R. N. Chizh. – Nal'chik, 2010. – 20 s.
12. Ship S. V. Stilizatsiia kak khudozhestvenno-vyrazitel'nyi priem v sovremennoi ukrainskoi muzyke / S. Ship // Problemy muzykal'noi kul'tury. – K., 1989. – Vyp. 2. – S. 86–104.
13. Shulhina V. Nevidomi sonaty Maksyma Berezovskoho / V. Shulhina // Narysy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury: dzhereloznachy poshuk. Monohrafiia. – K. : DAKKKiM, 2007. – S. 14–23.

УДК 782.1:001.8

Стасюк Светлана Александровна,
кандидат искусствоведения, доцент,
докторант Национальной музыкальной
академии Украины им. П.И. Чайковского
e-mail: svetlana.stasyuk@gmail.com

АСПЕКТ ЖАНРОВОЙ АРХЕТИПИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ МЕТОДОЛОГИИ АНАЛИЗА ОПЕРЫ

Автором предложен метод целостного системного анализа оперы, концентрирующий внимание на явлении жанровой архетипичности как факторе организованности процесса (оперной драматургии) и целостности оперы (как процессуального объекта). Понятие жанрового архетипа оперы трактуется как информационный "код", заданный композитором, переданный в исторически устойчивой форме художественного изложения, способной к передаче определенного содержания. Анализ жанровых истоков на сценарно-драматическом, музыкально-драматическом и архитектурном уровнях развития оперного действия раскрывает систему их взаимосвязей, ведя к постижению глубинной природы художественного содержания оперы и ее стилового своеобразия.

Ключевые слова: жанровый архетип, опера, оперная драматургия, художественное содержание.

Стасюк Світлана Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського

Аспект жанрової архетипічності у сучасній методології аналізу опери

Автором запропонований метод цілісного системного аналізу опери, який концентрує увагу на явищі жанрової архетипічності як факторові організованості процесу (оперної драматургії) та цілісності опери (як процесуального об'єкту). Поняття жанрового архетипу опери трактується як інформаційний "код", заданий композитором, переданий в історично стійкій формі художнього викладу, здатної до передачі певного змісту. Аналіз жанрових джерел на сценарно-драматичному, музично-драматичному й архітектонічному рівнях розвитку оперної дії розкриває систему їх взаємозв'язків, ведучи до осягнення глибинної природи художнього змісту опери та її стильової своєрідності.

Ключові слова: жанровий архетип, опера, оперна драматургія, художній зміст.

Stasyuk Svitlana, PhD in Arts, associate professor, Post-Doctoral Candidate of Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine

Aspect of genre archetypicity in contemporary methodology of opera analysis

Research of opera – one of the most important tasks of modern musicology. The theory of opera dramaturgy, which became the basis of modern methodology of systemic and structural analysis of the opera, is now complemented by the development of musical textual criticism, composer's stage direction, genre genetics of operas. All these aspects can be combined when considering the phenomenon of genre archetypism as an important factor, conditioning the process organization (opera dramaturgy), and the structural integrity of the opera (as procedural subject).

Opera is synthetic in nature, which was originally described on the characteristics of ritual, religious and theatrical performances, forms of folk and professional poetry, music, choreography. Constant models of the spiritual life of man, present in opera, transmitted in the quasi-metaphoric form of vocal and stage performance, allow to speak about its archetypal essence. The genre code, specified by a composer, creates a system of interrelations, acting within the opera works, defining their content and stylistic originality.

Moving from the plane of analysis of the opera text to its studies as a whole system gives methodological significance to the notions of "genre" and "genre archetype". When considering the genre archetype as a fundamental principle of the opera, methods of genetic, semiotic, systemic and comparative analysis are relevant. Methods of individual-style solution of opera can be defined in a correlation of its genre archetype as a universal schematic kernel, with a mythologem, representing modifications of the archetype in the context of disclosure of artistic meaning. In this case, determining of the genre archetype of opera is like finding the keys to open the entrance to recesses of conscious and unconscious, individual and universal, connected in the creative process. The genre archetypes of musical works function as communication and connotations, setting the listener on the appropriate perception, as well as identifying the author's attitude to the content of artistically deployable meaning.

Opera composers did not always indicate the genre inclination of their work. In such cases, the researchers' path to its definition lies through a comparison with the literary origin, the analysis of genre genetics of musical content, which has a semiotic function (signs of language) and the originality of architectonic appearance. The internal organization of the large-scale whole – is always multi-level. In the approach to the holistic analysis of the opera with the identification of its genre archetypism, one may rely on repeatedly tested scheme, in which the text of opera works is examined on scenario-dramatic, musical-dramatic and structural levels. First one is indicative for determining of the archetypal situations, images and techniques of dramatic plot development, operating under the laws of a certain genre. It is obvious that it belongs to the deep and universal fundamental principles of artistic consciousness, demonstrating generic features of genre archetypism in opera.

The second level examines the roots of the genre of the musical language, the intonational nature of the melodic, "genres within the genre." This is a stage of a direct manifestation of the

composer's "interference" in the stage action, due to individual interpretation of the original laws of the archetypal artistic consciousness. Genre specificity of musical language can serve as a depiction of the image, and in the works, endowed with metaphors, to take the meaning of the symbol.

The third level of holistic analysis focuses on the genre nature of vocal and instrumental forms of opera, unique appearance of the developed architectonic of the whole. This is where the flexibility of moving in time, inherent in the genre archetype, appears, a way of disclosing the essence of the content through the individuality of author's style. The measure of interactions boundedness of three levels within the genre-designated system of bonds will indicate the degree of its artistic excellence and consistency.

The analysis of genre origins of the opera, made in the framework of a holistic analysis, able to detect the originality of the composer's creative method in respect of mentality. Through the aspect of genre archetypism of the opera, the access is possible to the level of understanding of the procedural development of the culture in a relationships of authentic and archetypal, individual and overall, national and universal.

Key words: *genre archetype, opera, opera drama, artistic content.*

Исследование оперных произведений – одна из важнейших задач современного музыкознания. Панорамное видение истории оперы начало складываться сравнительно недавно, однако перечень исследователей, внесших свой научный вклад в опероведение, достаточно широк. В последние десятилетия проблемам оперного искусства посвящены многочисленные монографические и диссертационные исследования, специальные сборники научных статей, рассматривающие оперу и ее драматургические особенности в контексте традиций национальных школ и проблем современного развития жанра [10; 12; 20].

Актуальными остаются вопросы историографии и эволюции, драматургии и сценической интерпретации оперы. Применение научных методов компаративистики и семиотики способствует определению общих и внутренних закономерностей жанра, стилистической ориентации и уникальности авторских решений.

Разработка теории оперной драматургии [6; 7; 18; 22; 23], ставшей основой целостного анализа оперы [5; 19], в настоящее время существенно дополняется углублением в сферу музыкальной текстологии [15; 16], композиторской режиссуры [3; 19], системного подхода [11]. На наш взгляд, все вышперечисленные аспекты могут быть объединены и дополнены изучением проблемы жанровой архетипичности, как важного фактора структуры целого, обуславливающего организованность процесса (оперной драматургии) и, собственно, оперы (как процессуального объекта). Метод системного анализа предполагает "расшифровку" того "кода" информации, носителем которого является данная художественная система [11]. Заданный композитором жанровый код создает систему взаимосвязей, действующих внутри оперного произведения. Определение его архетипических истоков ведет к раскрытию глубинной природы художественного содержания и смысла оперы, постижению законов ее целостности и стилового своеобразия, определению места и роли в историческом процессе жанровой эволюции.

Понятие жанрового архетипа активно используется в современных литературоведческих исследованиях. Наиболее распространенным становится метод изучения жанрового архетипа как "сквозной модели", обладающей неизменным

ядром-матрицей на сущностном уровне и одновременно вариативностью проявлений в творчестве различных авторов. В таком случае "архетип предстает как некий идеальный образец, допускающий те или иные вариации в контексте различных художественных ментальных миров" [4].

Одним из первых методов анализа жанровых первоисточков произведения применил академик-медиевист Д. С. Лихачев, используя его в исследованиях древнерусской литературы. Соединение историко-литературной "реставрации" жанровых систем различных периодов сочеталось с работой типологического характера, выявляющей общие закономерности и преемственность в жанровом развитии литературы [8, 70]. Д. С. Лихачев указывал, что жанры, традиционные формы и правила литературного этикета выполняют в литературе роль неких матриц, облегчающих появление новых произведений [8, 55].

Тенденция внимания к жанровой генетике заметно обозначилась и в музыкальной науке последних десятилетий. В русле этой направленности выполнены многочисленные исследования оперных сочинений: "Театр благочестия: сакральные оперы (1631-1643)" Джонса Саймона, "Опера и греческий миф и опера как миф: две версии сюжета об Орфее", "Прошлое – настоящее – будущее в мифологической концепции "Руслана и Людмилы"" М. Черкашиной-Губаренко, "Опера *seria*: генезис и поэтика жанра" И. Сусидко, "Средневековая модель мистерии в музыкальном театре Германии XIX – XX веков: от Р. Вагнера к К. Штокхаузену" А. Преодоляк, "Містеріальний театр Ріхарда Вагнера: "Парсифаль" та його сакральна драматургія" Е. Наумовой, "Опера и миф" Н. Бекетовой и Г. Калошиной, "Миф как основа оперного творчества Р. Вагнера и Н.А. Римского-Корсакова", "...Что движет солнце и светила": оперные новеллы о любви" С. Стасюк, "Жанрово-стилистические взаимодействия в опере-балладе С. Слонимского "Мария Стюарт" Н. Барсуковой, "Традиции жанра "маски" в английском театре второй половины XVII века (на материале произведений по пьесам Уильяма Шекспира)" А. Переваловой, "Слов'янська міфологія як фактор стилеутворення в українській та російській опері другої половини XIX століття" О. Стеленской и др.

Очевидна назревшая необходимость обоснования термина жанровый архетип оперы и понятия жанровой архетипичности в методологии целостного системного анализа оперы. Этому заданию и посвящена данная статья. Указанный ракурс исследования актуален также для разрешения концептуальной проблемы эволюции оперы.

Архетип и жанр – разноуровневые и разновременные (по происхождению) явления, однако закономерно сосуществующие и взаимосвязанные в понятиях современной науки. Архетип рожден онтологической природой знания, в то время как жанр, названный М. Бахтиным "творческой памятью искусства", а также "формой видения и осмысления действительности", является продуктом сознательного творческого акта. Жанр черпает свой потенциал в архетипах (моделях) культуры, которые общество выработало на той или иной ступени своего развития, а значит, может рассматриваться как "функционально-историческая категория", "концепт в структуре константкультуры" [9, 36]. Ка-

тегория "жанровый архетип" наделена способностью "проявлять" и возрождать исторически устойчивые формы художественных типов миромоделирования. Жанр может исчезнуть, а может возродиться, если воссоздаваемый им архетип будет соответствовать требованиям времени.

Понятие жанра ведет свое начало от французского слова "genre" (род, вид); вместе с тем, в определениях музыкального жанра нередко фигурирует корень "тип": "Жанр как прототип или генотип музыкальных артефактов" (А. Сохор), "жанр как конечный пункт типизации" (М. Арановский); "Под жанрами подразумеваются буквально роды музыкальных артефактов, которые естественным образом возникают, развиваются и исчезают (деградируют или ассимилируются) в процессе культурогенеза" [21, 5].

В своей работе "Формальный метод в литературоведении" (1928) М. Бахтин писал: "<...> исходить поэтика должна именно из жанра. Ведь жанр есть типическая форма целого произведения, целого высказывания. Реально произведение лишь в форме определенного жанра" [2, 144]; "<...> важна внутренняя, тематическая определенность жанров. Каждый жанр способен овладеть лишь определенными сторонами действительности. Ему принадлежат определенные принципы отбора, определенные формы видения и понимания этой действительности, определенные степени широты охвата и глубины проникновения" [там же, 145-146]. "Формы целого, т.е. жанровые формы, существенно определяют тему. <...> Жанр есть органическое единство темы и выступления за тему" [там же, 148].

Вместе с тем, исследователи обращали внимание и на отличия внутренней и внешней сторон жанра. Выстраивая типологию жанров [13], Г. Поспелов разделял понятия "жанрового содержания" и "жанровой формы". Понимая под жанровым содержанием исторически повторяющийся аспект проблематики, ученый насчитывал несколько исторически обусловленных разновидностей жанрового содержания: мифологическую, нравоописательную ("этологическую"), национально-историческую и романтическую. Исследователь указывал, что одно и то же жанровое содержание может воплотиться в разных жанровых формах. Так, "произведение с национально историческим содержанием может быть по жанровой форме и сказкой (сказанием, сагой), и эпической песней или эпопеей, и рассказом, и повестью, и лирической медитацией, и балладой, и пьесой и т.п.". Г. Поспелов разграничил жанровые формы на "внешние" ("замкнутое композиционно-стилевое целое") и "внутренние" ("специфически жанровое содержание" как принцип "образного мышления и познавательной трактовки характеров") [13].

Специфика музыкального жанра в определениях А. Сохора, В. Цуккермана, С. Скребкова конкретизирует приметы внутренней и внешней сторон жанра, указывая на важность их развития во взаимодействии наследуемых признаков (генотипа) и условий окружения, то есть, существования. Внутренняя соответствует содержанию, внешняя определяет форму передачи информации, способ общения. В качестве семантической стороны (означаемое) жанра и рассматри-

вается как архетип (модель) культуры на том или ином этапе исторического развития общества.

Рассматривая жанр как один из кодов текстовой культуры, следует, в первую очередь, обратиться к его знаковой природе – а значит, увидеть в нем проявление архетипического. Опера, синтетичная по своей природе, изначально основывалась на особенностях обрядовых, религиозных и театральных действий, формах народной и профессиональной поэзии, музыки, хореографии. Основой содержания первых опер стал миф. Присутствующие в опере константные модели духовной жизни человека, передающиеся в условно-метафоричной форме вокально-сценического исполнения, позволяют говорить о ее архетипической сути.

Перемещение из плоскости анализа текста оперы в область ее исследования как целостной системы придает понятиям "жанр" и "архетип жанра" ("жанровый архетип") методологическую значимость. Жанровая архетипичность как явление, как принцип системности, объясняет причины драматургической целостности и концептуальной обоснованности оперного произведения. При рассмотрении жанрового архетипа, как первоосновы оперы, актуальны методы генетического, семиотического, системного и сравнительного анализа.

Способы индивидуально-стилевого решения оперы могут быть определены в соотношении ее жанрового архетипа, как универсально схематичного ядра, с мифологемой, представляющей видоизменения архетипа в контексте раскрытия художественного смысла. В этом случае определение жанрового архетипа оперы подобно нахождению ключа, позволяющего открыть вход в тайники сознательного и бессознательного, индивидуального и всеобщего, соединяющихся в творческом процессе.

Жанр отвечает за формы связи музыки с действительностью, а значит, определяет "способ существования произведения" (М. Арановский) [1]. Жанровые архетипы музыкального произведения выполняют функции коммуникации и коннотации, настраивая слушателя на соответствующее восприятие, а также выявляя авторское отношение к содержанию. По мнению А. Сохора, "жанровое обозначение – это своего рода сигнал для слушателя, актуализирующий накопленные им ассоциации, предопределяющий тем самым направленность его восприятия" [17, 306] и художественно развертываемого смысла. Оперные композиторы не всегда указывали на жанровое наклонение своего сочинения. В таких случаях путь исследователей к его определению лежит через сравнение с литературным первоисточником, открытие жанровой генетики музыкального содержания, обладающего семиотической функцией (знаки языка), своеобразия архитектурного облика.

Внутренняя организация масштабного целого – всегда многоуровневая. В подходе к целостному анализу оперы с выявлением ее жанровой архетипичности возможно опираться на многократно апробированную схему, в которой текст оперного сочинения рассматривается на сценарно-драматическом, музыкально-драматическом и структурном уровнях [7, 171].

Первый показателен для выяснения архетипических ситуаций, образов и приемов драматургического сюжетного развития, действующих в рамках опреде-

ленных жанровых закономерностей. Очевидна его принадлежность к глубинным и универсальным первоосновам художественного сознания, демонстрирующим родовые признаки жанровой архетипичности в опере.

На втором уровне исследуются жанровые корни музыкального языка, интонационной природы мелодики, как бы "жанры внутри жанра". И это уже степень прямого проявления композиторского "вмешательства" в сценическое действие, индивидуальная трактовка исходных законов архетипического художественного сознания. Музыкальный текст непосредственно связан с фабулой и сюжетным развитием, но заявлен в соответствии с индивидуальностью авторского решения. Жанровая характерность музыкального языка может служить обрисовке образа, а в произведениях, наделенных метафоричностью, обретать значение символа и т. п. Рядоположение контрастных по семантике вокальных или инструментальных жанров усиливает остроту драматических ситуаций и кульминаций, пр.

На третьем уровне целостного анализа внимание акцентируется на жанровой природе вокальных и инструментальных форм оперы, неповторимом облике сложившейся архитектоники целого. Именно здесь проявляется свойственная жанровому архетипу гибкость перемещения во времени, способ раскрытия сути содержания через индивидуальность авторского стиля. Мера органичности взаимодействия трех уровней драматургии оперы в рамках жанрово обозначенной системы связей укажет на степень ее художественного совершенства и состоятельности.

Анализ жанровых первоисточков оперы, выполненный в рамках системного целостного анализа, способен обозначить своеобразие творческого метода композитора и в отношении ментального характера его проявлений. Через ментальность постигаются особенности культуры разных исторических периодов и народов. Ментальность, как способ адаптации человека в социуме, получает ценностный капитал знания о мире посредством передачи архетипов, как носителей вечных и перспективных для человека ценностей. Жанровый архетип несет в себе задачу наиболее приемлемой художественной формы передачи содержания. Корреляцию понятий жанрового архетипа и ментальности можно представить как соотношение явления и фактора его осмысления. Таким образом, через аспект жанровой архетипичности оперы возможен выход на уровень осмысления процессуального развития культуры в соотношениях аутентичного и архетипического, индивидуального и всеобщего, национального и универсального.

Литература

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник: сб. статей. – М. : Советский композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
2. Бахтин М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / М. Бахтин. – М. : Лабиринт, 2000. – 640 с.
3. Берченко Р. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского / Р. Берченко. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 224 с.
4. Большакова А. Теория архетипа на рубеже XX – XXI вв. / А. Большакова // Вопросы филологии. – 2003. – № 1 (13) – С. 37–47.

5. Консон Г. Целостный анализ в контексте научной методологии / Г. Консон // Музыкальная академия. – 2010. – № 2. – С. 140–146.
6. Кулешова Г. Вопросы драматургии оперы / Г. Кулешова. – Минск. : Наука и техника, 1979. – 229 с.
7. Кулешова Г. Композиция оперы / Г. Кулешова. – Минск. : Наука и техника, 1983. – 175 с.
8. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы // Д.С. Лихачев. – Л. : Художественная литература, 1971. – 414 с.
9. Лотман Ю.М. Московская семиотическая школа / Ю.М. Лотман. – М. : Гнозис, 1994. – 416 с.
10. Музыкальный театр XIX – XX веков : вопросы эволюции // Сб. научных трудов. – Ростов-на-Дону, 1999. – 259 с.
11. Налетова И. Опера как целое: системный подход. Книга I. Методология : монография / И. Налетова. – СПб. : Изд.-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. – 185 с.
12. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: зб. статей / [рец.-упор. М. Р. Черкашина-Губаренко]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. – 747 с.
13. Поспелов Г. Типология литературных родов и жанров / Г. Поспелов // Введение в литературоведение: Учебное пособие / Под ред. П. А. Николаева. – М. : Высшая школа, 2006. – С. 387–395.
14. Проскурин С. Семиотика индоевропейской культуры / С. Проскурин. – Новосибирск. : Изд.-во СО РАН. – 2005. – 34 с.
15. Ручьевская Е. "Руслан" Глинки, "Тристан" Вагнера и "Снегурочка" Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия, Слово и музыка / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2002. – 396 с.
16. Ручьевская Е. "Хованщина" Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра / Е. Ручьевская. – СПб. : Композитор, 2005. – 388 с.
17. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке // Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования. Т. 2. – Л. : Советский композитор, 1982. – С. 231–293.
18. Ферман В. Оперный театр. Статьи и исследования / В. Ферман. – М. : Госмузиздат. – 1961. – 357 с.
19. Черкашина-Губаренко М. Структурный анализ оперного твору // Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського : науковий журнал. – 2009. – № 2 (3). – С. 58–67.
20. Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст. : зб. ст. // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, вип. 13. – К. – 2000. – 240 с.
21. Шип С. Иконические жанровые модели музыкальной культуры / С. Шип // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтво / Збірка статей. Вип. 13. – Київ, 2004. – С. 3–13.
22. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики / Б. Ярустовский. – М. : Музыка, 1952. – 375 с.
23. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века. В 2-х кн. / Б. Ярустовский. – М. : Музыка. 1971-1978. Кн. I. – 356 с., Кн. 2. – 260 с.

References

1. Aranovskii M. Struktura muzykal'nogo zhanra i sovremennaia situatsiia v muzyke / M. Aranovskii // Muzykal'nyi sovremennik: sb. statei. – M. : Sovetskii kompozitor, 1987. – Vyp. 6. – S. 5–44.
2. Bakhtin M. Freidizm. Formal'nyi metod v literaturovedenii. Marksizm i filosofiiia iazyka. Stat'i / M. Bakhtin. – M. : Labirint, 2000. – 640 s.
3. Berchenko R. Kompozitorskaia rezhissura M. P. Musorgskogo / R. Berchenko. – M. : Editorial URSS, 2003. – 224 s.
4. Bol'shakova A. Teoriia arkhetypa na rubezhe XX – XXI vv. / A. Bol'shakova // Voprosy filologii. – 2003. – № 1 (13) – S. 37–47.

5. Konson G. Tselostnyi analiz v kontekste nauchnoi metodologii / G. Konson // Muzykal'naia akademiia. – 2010. – № 2. – S. 140–146.
6. Kuleshova G. Voprosy dramaturgii opery / G. Kuleshova. – Minsk. : Nauka i tekhnika, 1979. – 229 s.
7. Kuleshova G. Kompozitsiia opery / G. Kuleshova. – Minsk. : Nauka i tekhnika, 1983. – 175 s.
8. Likhachev D.S. Poetika drevnerusskoi literatury // D.S. Likhachev. – L. : Khudozhestvennaia literatura, 1971. – 414 s.
9. Lotman Iu.M. Moskovskaia semioticheskaia shkola / Iu.M. Lotman. – M. : Gnozis, 1994. – 416 s.
10. Muzykal'nyi teatr XIX – XX vekov : voprosy evoliutsii // Sb. nauchnykh trudov. – Rostov-na-Donu, 1999. – 259 s.
11. Naletova I. Opera kak tseloe: sistemnyi podkhod. Kniga I. Metodologiya : monografiia / I. Naletova. – SPb. : Izd.-vo RGPU im. A. I. Gertsena, 2013. – 185 s.
12. Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho. Suchasnyi opernyi teatr i problemy operoznavstva: zb. statei / [rets.-upor. M. R. Cherkashyna-Hubarenko]. – K. : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2010. – 747 s.
13. Pospelov G. Tipologiya literaturnykh rodov i zhanrov / G. Pospelov // Vvedenie v literaturovedenie: Uchebnoe posobie / Pod red. P. A. Nikolaeva. – M. : Vysshaia shkola, 2006. – S. 387–395.
14. Proskurin S. Semiotika indoevropeiskoi kul'tury / S. Proskurin. – Novosibirsk. : Izd.-vo SO RAN. – 2005. – 34 s.
15. Ruch'evskaia E. "Ruslan" Glinki, "Tristan" Vagnera i "Snegurochka" Rimskogo-Korsakova. Stil'. Dramaturgiia, Slovo i muzyka / E. Ruch'evskaia. – SPb. : Kompozitor, 2002. – 396 s.
16. Ruch'evskaia E. "Khovanshchina" Musorgskogo kak khudozhestvennyi fenomen. K probleme poetiki zhanra / E. Ruch'evskaia. – SPb. : Kompozitor, 2005. – 388 s.
17. Sokhor A. Esteticheskaia priroda zhanra v muzyke // Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki: Stat'i i issledovaniia. T. 2. – L. : Sovetskii kompozitor, 1982. – S. 231–293.
18. Ferman V. Opernyi teatr. Stat'i i issledovaniia / V. Ferman. – M. : Gosmuzizdat. – 1961. – 357 s.
19. Cherkashyna-Hubarenko M. Strukturnyyi analiz opernoho tvoru // Chasopys NMAU im. P.I. Chaikovskoho : naukovyi zhurnal. – 2009. – № 2 (3). – S. 58–67.
20. Chotyry stolittia opery. Operni shkoly XIX-XX st. : zb. st. // Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho, vyp. 13. – K. – 2000. – 240 s.
21. Ship S. Ikonicheskie zhanrovye modeli muzykal'noi kul'tury / S, Ship // // Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvo / Zbirka statei. Vyp. 13. – Kyiv, 2004. – S. 3–13.
22. Iarustovskii B. Dramaturgiia russkoi opernoi klassiki / B. Iarustovskii. – M. : Muzyka, 1952. – 375 s.
23. Iarustovskii B. Ocherki po dramaturgii opery XX veka. V 2-kh kn. / B. Iarustovskii. – M. : Muzyka. 1971-1978. Kn. I. – 356 s., Kn. 2. – 260 s.

УДК 78.071.2(477-2)

Редя Валентина Яківна,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри теорії, історії культури і музикознавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: v-redya@yandex.ru;

Співаченко Оксана Станіславівна,
студентка магістратури
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
e-mail: spivachenko1809@gmail.com

**"УСПІХ ЙОГО ЙШОВ CRESCENDO..."
(КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД У ТВОРЧІЙ КАР'ЄРІ
ФЕДОРА СТРАВІНСЬКОГО)**

Спираючись на архівні документи та матеріали періодичної преси 70-х років XIX століття, автори статті аналізують київський період творчого життя батька композитора Ігоря Стравінського – ушавленого співака, доля якого була тісно пов'язана з Україною. В центрі уваги – творча діяльність Ф.Г. Стравінського у Київському оперному театрі: репертуар, процес засвоєння ролей, гастрольні поїздки, відгуки преси та публіки. Проаналізовано професійну еволюцію митця на першому етапі його становлення як оперного артиста.

Ключові слова: київська сцена, вокальна майстерність, творчі пріоритети, оперна кар'єра, репертуар, професійна еволюція, преса.

***Редя Валентина Яковлевна,** доктор искусствоведения, професор кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

***Співаченко Оксана Станіславівна,** студентка магістратури Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского*

"Успех его шел crescendo..." (киевский период в творческой карьере Федора Стравинского)

Опираясь на архивные документы и материалы периодической печати 70-х годов XX столетия, авторы статьи анализируют киевский период творческой жизни отца композитора Игоря Стравинского – прославленного певца, судьба которого была тесно связана с Украиной. В центре внимания – творческая деятельность Ф.Г. Стравинского в Киевском оперном театре: репертуар, процесс освоения ролей, гастрольные поездки, отзывы прессы и публики. Проанализирована профессиональная эволюция певца на первом этапе его становления как оперного артиста.

Ключевые слова: киевская сцена, вокальное мастерство, творческие пріоритеты, оперная карьера, репертуар, профессиональная эволюция, преса.

Redya Valentyna, D.Sc. in Arts, Professor of Department of Theory, Culture and Music History at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Spivachenko Oksana, MA Student at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

"His Success Evolved Crescendo..." (on Kiev Period in Fyodor Stravinsky's Creative Career)

Based on archive documents and periodicals of the 1870s, the authors recreate the "Kiev period" of creative work of the renowned singer and father of the composer Igor Stravinsky, whose fate was closely connected to Ukraine. Fyodor Stravinsky's creative work at the Kiev City Theater is given central attention: his repertoire, the process of learning roles, tours, and feedback from the media and public. The musician's professional evolution is analyzed at the first stage of his formation as an opera performer.

Referring to the relations of the famous opera singer Fyodor Stravinsky Ignatievitch of Ukraine, can not avoid not actually investigated Kyiv during his life and work. In Kiev he started his opera career and formed here the priorities in creativeness, gaining his performing and actor experience. At the time of arrival FG to Kyiv Russian Stravinsky opera house functioned here only a few seasons (since 1867). By this time on the stage of the City Theatre various performances were staged. The reason of the number of opera performances increasing was the emergence of Italian troupe (1863). In Kyiv stage opera sounded L. Cherubini, Beethoven, F. Bualdye, E. Mehyulya, John. Rossini, D. Aubert repertoire was focused mainly on Italian and French opera school. The emergence of Russian opera has significantly expanded this range. Expanding horizons repertory demanded from entrepreneurs renewal of the performing troupe, inviting singers who could cope with the vocal parts in the works of various styles and national traditions. It is in such circumstances came to Kiev theater Fyodor Stravinsky young.

His first exit at the opera took place during the years of study at the conservatory in February 1873 F. Stravinsky for the first time participated in the production of "The Barber of Seville" J. Rossini.

Before coming to Kyiv opera stage F. Stravinsky participated in only two operas, speaking in batches of Don Basilio in "Barber of Seville" (first performance on the stage of the St. Petersburg Conservatory, February 27, 1873) and in scenes of Susanin Glinka's opera "Life for the Tsar" (July 8, 1873) – so, almost all the roles in the period of the contract were first debut. For the six months under contract with the FA Berherom⁴, artist participated in 19 plays and acted in batches Rudolph (twice), Mephistopheles (8 times), Ruslana (5 times), Silva (twice), Don Basilio (twice).

Obviously, given such an active position and high performance of the young singer, in spring 1874 F. Berger concludes with him an additional contract (from 1 April to 1 August), according to which the artist had to perform in the theaters of Odessa and Ekaterinoslav.

Since April 1874 F. Stravinsky continues to gain experience and improve vocal skills with the troupe on stage Berger Odessa theater. During four intense months spent in Odessa, the singer participated in eight performances. Having returned to Kyiv, F. Stravinsky signed a contract with the City Opera entrepreneur Joseph Syetovym. Under the new contract, he was obliged to sing twice a week (instead of the previous four).

In less than three years at the Kiev theater Stravinsky went on stage 187 times (including tours to Odessa and Yelisavetgrad). The most active and most productive were 1874 (75 roles) and 1875 (52 roles) years. Mephistopheles in "Faust" by Gounod in less than four years the artist has played 43 times – more than 10 times per season. Next on the number of execution are the party of Saint-Bris ("Huguenots" Meyerbeer, 22 times) and Caspar ("Freyshyutts" Weber, 19 times).

Kyiv period of creative activity F.Stravinski was very fruitful and, in our deep conviction, crucial to its growth as a professional opera singer. Active repertoire in Kyiv replenishment period shows a high level of efficiency artist, shows a steady growth of its professionalism. For the fate of FG Stravinsky, the formation of his personality stay in Ukraine played a very important and in some ways even decisive role. Kiev is the future artist still a student, "was looking for myself" and his calling. It is here that later, with conservatory diploma he started active creative work and the

way to the heights of professional excellence. We can safely say that Kyiv occupies a particularly important place in the creative biography Ignatievitch Fyodor Stravinsky.

Key words: *Kiev stage, vocal skills, creative priorities, opera career, repertoire, professional evolution, media.*

Торкаючись питання зв'язків відомого оперного співака (в енциклопедичних та довідкових виданнях – "видатний російський бас, соліст Маріїнського театру") Федора Гнатовича Стравінського з Україною, неможливо оминати фактично не досліджений київський період його життя та творчості. Саме у Києві розпочиналась оперна кар'єра артиста, саме тут протягом трьох років (1873–1875) формувалися творчі пріоритети митця, набувався досвід вокаліста і актора.

Вже з перших спектаклів співак завоював любов та прихильність київської публіки. Цікавий факт описаний у київських газетах того часу: Федір Стравінський та його дружина після одного із спектаклів зимового сезону 1875/1876 років не могли пробратися через натовп прихильників, щоб потрапити додому; директору театру довелося звернутися за допомогою до міліції. Було заведено навіть "Дело о беспорядках, произведенных толпою молодых людей против артистов Стравинского и Массини" – фрагмент віднайденого архівного документу наводимо мовою оригіналу: "В зимний сезон 1875/1876 года, по окончании в Городском театре представлений, публика из молодых людей <...> собралась массою в ночное время у подъезда артистов, при выходе их, в виде будто бы оваций <...> производила шум, крик и в разных видах беспорядки <...> Все усилия полиции <...> к сохранению приличия и благочиния <...> были безуспешны. В последний бенефис артиста Стравинского публика хлынула на него, сбила с ног бывшую с ним жену, упавшую на ступеньки с криком, выражавшим испуг и потери сознания, а по отъезде от театра Стравинских, толпа преследуя их, с криком и шумом до квартиры в доме Ильинского, привела пожильцов того дома в такой испуг, что они полагая не пожар ли в занимаемых помещениях, бежали из квартир полуодетыми..."¹.

На час приїзду Ф. Г. Стравінського до Києва Російський оперний театр функціонував тут лише декілька сезонів (з 1867 р.). До цього часу на сцені Міського театру ставилися різноманітні спектаклі, але "у пістрявому жанровому конгломераті опера займала далеко не головне місце" [4, 100]. Збільшення кількості оперних спектаклів відбулося з появою італійської трупи (1863). На київській сцені звучали опери Л. Керубіні, Л. Бетховена, Ф. Буальдьє, Е. Мегюля, Дж. Россіні, Д. Обера – репертуар був орієнтований переважно на італійську та французьку оперні школи. Поява Російського оперного театру значно розширила цей діапазон. Розширення репертуарних горизонтів вимагало від антрепренерів оновлення виконавського складу трупи, запрошення співаків, які могли б справитися з вокальними партіями у творах різних національних та стильових традицій. Саме в таких умовах потрапив до київського театру молодий Федір Стравінський.

Його перший вихід на оперну сцену відбувся ще за років навчання в консерваторії: у лютому 1873 р. Ф. Стравінський вперше брав участь у постановці "Севільського цирульника" Дж. Россіні. Образ Дона Базиліо вирішив подальшу долю співака. На одному з березневих спектаклів, де Стравінський співав цю

партію (ще до випускного іспиту, який проходив 7 травня), був присутній антрепренер Київського міського театру Фердинанд Бергер. Після спектаклю з Ф. Стравінським було підписано контракт на партію першого баса у Київському театрі – з 15 серпня 1873 р. до Великого посту 1874 р.². Платня була визначена у 150 рублів на місяць³. Згідно умов контракту, співак зобов'язувався упродовж масляного тижня співати щоденно, а в будні виступати по чотири рази на тиждень, у тому числі – в концертах, організованих антрепренером, а також на зібраннях Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ) [8, 176].

Перші півроку Ф. Стравінський виступав лише на сцені Київського оперного театру, дебютуючи у таких оперних партіях: 22 серпня – Рудольф ("Сомнамбула" В. Белліні); 11 вересня – Мефістофель ("Фауст" Ш. Гуно); 24 жовтня – Руслан ("Руслан та Людмила" М. Глінки); 15 січня – Сільва ("Ернані" Дж. Верді). Неважко дійти висновку: протягом двох перших місяців співак вивчив три нових партії, після чого мав майже три місяці на вивчення партії Сільви. Паралельно артист активно брав участь в оперних спектаклях з уже вивченим репертуаром, іноді навіть виступаючи двічі на день. Приміром, 30 січня 1874 р. у ранковому спектаклі Стравінський виконував партію Руслана, а увечері того ж дня – партію Дона Базиліо [там само, 177].

До приходу на київську оперну сцену Ф. Стравінський брав участь лише у двох оперних спектаклях, виступивши у партіях Дона Базиліо в "Севільському цирульнику" (перше виконання на сцені Петербурзької консерваторії 27 лютого 1873 р.) та Сусаніна у сценах із опери М. Глінки "Життя за царя" (8 липня 1873 р.) – тож, майже усі ролі за період першого контракту були дебютними. За шість місяців, згідно договору з Ф. Бергером⁴, артист взяв участь у 19 спектаклях і виступив у партіях Рудольфа (двічі), Мефістофеля (8 разів), Руслана (5 разів), Сільви (двічі), дона Базиліо (двічі).

Паралельно з опануванням оперного репертуару Стравінський брав участь у камерних концертах: 9 лютого 1874 р. разом з Дмитром Усатовим⁵ та Марією Мілорадович⁶ виступив у антракті під час спектаклю гуртка любителів драматичного мистецтва; 11 лютого виконав романс Вольфрама "Вечерняя звезда" з опери Р. Вагнера "Тангейзер" [4, 179] та дуєт "К друзям" (разом з М. Мілорадович) у концерті ІРМТ; 26 лютого взяв участь у музично-літературному вечорі, де співав романс Р. Шумана "Два Гренадера". Як бачимо, Ф. Стравінський вдосконалювався як сольний виконавець не лише на великій, а й на малих сценах, у різноманітних камерних концертах (у т. ч. благодійних, ювілейних та ін.).

Очевидно, зважаючи на таку активну позицію та високу працездатність молодого співака, навесні 1874 р. Ф. Бергер заключає з ним додатковий контракт (з 1 квітня по 1 серпня), згідно якого артист мав виступати в театрах Одеси та Катеринослава.

З квітня 1874 р. Ф. Стравінський продовжує набувати досвіду та вдосконалювати вокальну майстерність з трупою Бергера на сцені Одеського театру. 9 квітня оперою "Фауст" Ш. Гуно відкрився літній сезон, де співак виконав одну зі своїх найрепертуарніших ролей – Мефістофеля. Місцева преса з цього приводу писала: "9 апреля "Фауст" Ш. Гуно. Исполнители: Дебюты: Милорадович (Маргарита), Стравинский (Мефистофель), Соколов (Валентин). Хорошие

голоса, а Стравинский с большими задатками в будущем..."⁷. Будучи активно задіяним у поточному репертуарі театру, Ф. Стравінський продовжує вивчати нові партії. В цей період він дебютує у ролях: 30 квітня 1974 р. – Фарлаф ("Руслан і Людмила" М. Глінки); 7 травня – Лорд Кокбурн ("Фра-дьяволо" Д. Обера); 18 травня – Сен-Брі ("Гугеноти" Дж. Мейєрбера).

За чотири напружених місяці, проведених в Одесі, співак взяв участь у восьми спектаклях, повторивши лише дві попередньо вивчені партії: Мефістофеля (5 разів) та Руслана (тричі), а ще у 18 спектаклях виступив у нових для нього ролях: Фарлафа (тричі), лорда Кокбурна (5 разів), Сен-Брі (10 разів). Відповідно до того, що заробітна плата артиста, згідно нового контракту, зросла майже вдвічі, прямо пропорційно зросло і навантаження. На відміну від періоду першого договору, коли Стравінський протягом півроку співав у 19 спектаклях, в Одесі він виступив у 26 спектаклях за чотири місяці.

Після Одеси гастролі з трупкою Ф. Бергера продовжилися у Єлисаветграді. Упродовж двох місяців (серпень-вересень) Стравінський виступав у репертуарних спектаклях, а також опановував нову оперну партію: 4 вересня (1874) відбувся дебют артиста у ролі Мельника ("Русалка" О. Даргомижського).

Повернувшись до Києва, Ф. Стравінський підписав контракт з антрепренером Міського оперного театру Йосипом Сетовим⁸. За умовами нового контракту він зобов'язувався співати двічі на тиждень (замість попередніх чотирьох). За три місяці до початку 1875 року були опановані дві нові оперні партії – Маркіза де Буафлері ("Лінда із Шамуні" Г. Доницетті) та Вязьмінського ("Опричник" П. Чайковського). З приводу першої постановки "Опричника" на київській сцені П. Чайковський, який був присутній на прем'єрі своєї опери, писав: "г. Стравинский, в качестве молодого, только что начинающего артиста, конечно, не может быть поставлен рядом с таким зрелым, перворазрядным артистом, как г. Мельников, однако ж его прекрасный голос и оживленная игра выдвинули не особенно богатую и благодарную роль Вязьминского на первый план" [9, 221].

У наступному 1875 році оперний репертуар Ф. Стравінського поповнився партією Каспара ("Вільний стрілець" К. Вебера), продовжувалися й виступи у концертах. У березні та квітні співак перебував у Петербурзі, де також активно брав участь у концертному житті: 16 березня виступив у концерті арфіста Артура Цабеля, 30 березня – у концерті піаністки Анни Єсипової; 21 березня співав на музично-літературному вечері на користь Товариства допомоги колишнім вихованцям університету; 3 квітня взяв участь у другому Етнографічно-слов'янському концерті. До речі, в цей же час у Петербурзі перебував Микола Лисенко. У Центральному державному архіві літератури і мистецтва України збереглися документальні свідчення щодо його присутності на Етнографічно-слов'янському концерті: "Програма етнографічно-слов'янського концерту в Петербурзі за участі піаніста та хорового диригента М. Лисенка. 16 березня 1875 р."⁹. Богдан Гнидь у книзі "Історія вокального мистецтва" зазначає навіть, що Федір Стравінський дружив з Лисенком та часто виступав з ним у концертах [3, 220]. Жодного документального підтвердження цього факту автор не наводить (нами

вони також не знайдені), але цілком можливо, що співак та композитор виступали разом у концертах, зокрема, у згаданому вище.

У квітні 1875 р. Ф. Стравінський заключає з Йосипом Сетовим контракт на сезон 1875/1876 року: з 15 серпня 1875 р. по перший день Великого посту 1876 р. (28 лютого за старим стилем). Цей контракт став останнім з Київською оперою (можемо припустити, що попередня поїздка до Петербургу мала відношення до подальшого переїзду артиста у "північну столицю" та здійснення задуму співати у Імператорському Маріїнському театрі). Причини для такого кроку могли бути різними; одна з них – матеріальна. Як зазначає Олена Зінкевич, заробітна плата артистів київського оперного на початку 1870-х років була невисокою – місцеві газети часто звинувачували антрепренерів у скупості. Контракти зі співаками укладалися посезонно, а їхні умови залежали від професійного статусу артиста: "<...> в первом оперном сезоне в Киеве не состоялся ангажемент Ф. Стравинского, поскольку, с точки зрения Ф. Бергера, он предъявил завышенные требования: 600 руб. в месяц, три бенефиса, гарантированные дирекцией, и участие только в трех операх"¹⁰. Рецензенти київських газет напругу докоряли Й. Сетову: "упустили из-за скупости Ф. Стравинского" [4, 117].

Однак існувала й інша думка: "Басов действительно в настоящее время на Руси нет, и те немногие, которым выпало на долю принадлежать к числу лучших, законтрактрованы столицами, с которыми конкурировать частному антрепренеру нет никакой возможности, тем более, что и самые певцы предпочитают нередко меньшую плату на Императорских сценах большой в провинции. Примером служит <...> Стравинский, который в качестве баса, исполняющего первые партии, получил с нашего антрепренера за последний пост полторы тысячи и мог заключить контракт на настоящий сезон по 600 рублей в месяц, и все-таки предпочел столицу, где исполняет второстепенные партии" [6, 3]. Тож, на думку рецензента газети "Киевлянин", Ф. Стравінський покинув Київський оперний театр не через погану заробітну плату. Артист прагнув грати у столичному театрі, мати партнерами професіоналів вищого гатунку. Безперечно, у Петербурзі він бачив більшу перспективу розвитку таланту та значно більше можливостей для вдосконалення своїх професійних якостей.

До речі, в Києві талант артиста не відразу отримав схвальну оцінку. Наведемо декілька характеристик, даних Ф. Стравінському у його найрепертуарнішій ролі Мефістофеля за період роботи у Київському театрі й одразу після приїзду до Імператорського театру в Петербурзі.

Про дебют Ф. Стравінського в 1873 р. у партії Мефістофеля на київській сцені свідчить відомий петербурзький музичний критик В. Баскін, який мав нагоду бути присутнім на цьому спектаклі. На жаль, його відгук "прозвучав" лише 24 роки по тому у публікації до 55-річчя Ф.Г. Стравінського в журналі "Всемирная иллюстрация": "Ф.И. Стравинский начал свою деятельность не в Петербурге, а в Киеве в 1873 г.; мы присутствовали на первом его дебюте в Мефистофеле ("Фауст" Гуно) и затем в партии Руслана в бессмертной глинкинской опере; прекрасно помним первое его исполнение и слышим еще дрожь в его голосе на словах "Вот и я", но после первой же фразы, удачно законченной

известной гаммой, артист был дружно награжден аплодисментами. Успех его шел crescendo в течении вечера, и на второй день имя Стравинского было на устах у всех киевских любителей музыки; он сразу приобретал новых поклонников; слава его росла и не только как певца, обладателя хорошего голоса (basso-cantante), но и артиста, отдающего себе строгий отчет в том, что он делает, и крайне добросовестно относящегося к искусству; публика сразу убедилась, что имеет дело с выдающимся дарованием, выступившим во всеоружии сценической подготовки. Так длилось три года – время, за которое артист приобрел репертуар, навык к сцене, дающийся практикой, и навык к публике" [1, 16].

"Киевский телеграф" після спектаклю "Фауст" Ш. Гуно, який відбувся 7 січня 1874 р., писав: "Он имел успех очень завидный для начинающего артиста, <...> голос слабоватый еще для сцены <...>, он поет как-то сухо, монотонно, без одушевления и оттенков <...>. На сцене он не всегда свободен, и приемы сценического искусства далеко еще не все им усвоены <...>, проглядывает местами более или менее удачное подражание таким хорошим образцам, как Палечек или Эверарди, но, так как внутренней связи во всем этом пока нет, как нет и силы выражения, то исполнение выходит еще слабое, вялое" [2, 12].

У серпні 1875 р. думка критика газети "Киевский телеграф" змінюється: "Об исполнении г. Стравинским Мефистофеля много не говорю как потому, что это одна из самых симпатичных и удачных его партий, так и потому, что в ней этот молодой певец показал еще прежде свои красивые средства. И несомненный талант, и изящную, подчас, однако, несколько неумеренную игру. По обыкновению, г. Стравинский заинтересовал в этот вечер всех и не переставал пожинать лавры. С особенным шиком пропел он обе серенады, про которые можно было наверное сказать, что они будут повторены. В квартете третьего акта Стравинский, как и все участвующие, был безукоризнен <...>. Артист этот бесспорно многосторонне даровит и крайне добросовестен. А потому на нашей сцене, на которой талант его, так сказать, окреп и воспитался, он не перестает пользоваться заслуженным успехом"¹¹.

Роль Мефистофеля стала дебютною для артиста одразу по приїзді до Санкт-Петербургу. З цього приводу читаємо у "Санкт-Петербурзьких ведомостях": "Как артист г. Стравинский представляет немало хорошего: у него прекрасная дикция, слова слышны превосходно. Фразирует он отчетливо, с пониманием, с довольно тонкими оттенками, в его пении есть порядочность и благородство. И к игре у него есть несомненные способности <...>. Нельзя в нем не признать удовлетворительного Мефистофеля и вообще певца, которого игра не будет портить впечатления. Гораздо прискорбнее то, что в Мариинском театре голос Стравинского слаб. У него бас, с более низкими нотами чем у г. Матчинского, весьма не дурной по звуку, но довольно глухой и незначительной силы <...>. Пропел Стравинский не без успеха, обе его песни были повторены"¹².

Отже, успіх Ф. Стравинського на київській сцені не був однозначним. Прибічники та любителі італійської опери не одразу оцінили талант молодого артиста. Припускаємо, що перші виступи молодого співака не були цілком досконалыми, адже він лише починав свою професійну діяльність. Але згідно

відгуків у київських газетах 1875 р. та першого відгуку про виконання Ф. Стравінським дебютного спектаклю на столичній сцені можна стверджувати, що артист брав до уваги усі зауваження критики і старанно працював над подоланням професійних недоліків.

За неповних три роки роботи у Київському театрі Стравінський виходив на сцену 187 разів (включаючи гастрольні поїздки до Одеси та Єлисаветграду). Найактивнішими та найбільш плідними були 1874 (75 ролей) та 1875 (52 ролі) роки. Мефістофеля у "Фаусті" Гуно за неповних чотири роки артист зіграв 43 рази – понад 10 разів за сезон. Наступними по кількості виконання стоять партії Сен-Брі ("Гугеноти" Мейєрбера, 22 рази) та Каспар ("Фрейшютц" Вебера, 19 разів).

Київський період творчої діяльності Ф. Стравінського виявився дуже плідним і, на наше глибоке переконання, надзвичайно важливим для його професійного зростання як оперного артиста. За три роки співак дебютував у 17 ролях – умовно кажучи, вивчав по шість ролей на рік (!) – для порівняння, за наступні 26 років роботи у Маріїнському театрі було вивчено 43 нові ролі (приблизно по дві ролі на рік). В одному з листів до дружини, перебуваючи влітку 1874 року на гастролях у Єлисаветграді, артист писав: "Охота разобрала учить партии (всякие роли). Я попросил библиотекаря дать мне "Жидовку", буду учить кардинала <...>. Потом я стал считать, сколько у меня готовых ролей, и вообразил себе, что оказалось, иггранных: Мефистофель, Руслан, Сильва, дон Базилио, Фарлаф, Милорд, Сен-Бри, Рудольф; готовых, но не иггранных – Спарафучилле и Мельник и, наконец, почти готов "Фрейшютц". Но так как Бергер сказал, что речитативы заменят прозой, то мне и учить уже почти нечего; итого 11 ролей для одного года, Бергер даже похвалил" [8, 91].

Активне поповнення репертуару у київський період демонструє високий рівень працездатності артиста, свідчить про невпинне зростання його професіоналізму. Однаково успішно Стравінський вивчає вокальні партії та дебютує в італійських, німецьких, французьких, російських операх. У коло його амплуа входять найрізноманітніші образи: комічні (Дон Базіліо, Рудольф, Лепорелло), драматичні (Сен-Брі, Марсель, Каспар, Сусанін, Мельник та ін.), філософські (Мефістофель).

Для долі Ф.Г. Стравінського, формування його особистості перебування на теренах України відіграло дуже важливу, а де в чому навіть визначальну роль. Молодому Стравінському, який у 1873 році приїхав до Київського міського оперного театру кваліфікованим співаком з консерваторською освітою, музичне життя Києва було вже добре відомим – ще перед вступом до Петербурзької консерваторії Ф. Стравінський навчався на юридичному факультеті Університету св. Володимира (1866–1868 рр.). Разом з іншими студентами неодноразово брав участь у спектаклях, що ставились на сцені Київського міського театру [10, 175]. До того ж часу відносяться й перші контакти Федора Стравінського з Київським відділенням ІРМТ: у сезоні 1867–1868 рр. він був задіяний у дев'ятому концерті Російського музичного товариства (4 травня 1868 р.), який відбувся у залі Дворянського зібрання. На афіші, що зберігається у фондах Державного театрального музею ім. О.О. Бахрушина в Москві, рукою Федора Стравінського біля свого прізвища зроблено примітний надпис: "Первый раз в жизни пред публикой, в качестве певца-солиста"¹³.

Таким чином, факти переконливо свідчать про те, що саме у Києві майбутній артист ще у студентські роки "шукав себе" та своє покликання. Саме тут пізніше, вже з консерваторським дипломом, він почав активну творчу діяльність та шлях до вершин професійної майстерності. Можна сміливо стверджувати, що Київ займає особливо важливе місце у творчій біографії Федора Гнатовича Стравінського – "видатного російського баса", успішний старт професійної кар'єри якого відбувся саме у київський період життя та творчості.

Примітки

¹ "Дело о беспорядках, произведенных толпою молодых людей против артистов Стравинского и Массини" // ЦДІАУ м. Київ, Ф. 442, оп. 55, с. 97. Усі цитати з архівних документів та преси наведені у статті мовою оригіналу.

² Великий піст у 1874 р. починався 24 лютого (11 лютого за старим стилем), а Пасха припадала на 13 квітня (31 березня за старим стилем).

³ Для порівняння: "Годовой заработок рабочих Первопрестольной в 1879 г. равнялся 189 рублям. В месяц, следовательно, в среднем выходило по 15,75 р." [див.: <http://www.oprossu.com/rab1913.htm>]. О. Зінкевич, базуючись на даних, що публікувалися у київських газетах того часу, наводить ціни у Києві на момент відкриття оперного театру (1867): "буханка ржаного хлеба стоила от 18 до 20 коп., французская булка – 8 коп., головка капусты – 5 коп. <...>. Годовой абонемент в публичную библиотеку стоил 1 р. 50 к." [4, 115].

⁴ Бергер Фердинанд Георгійович (? – 1875) оперний співак, один з перших пропагандистів російської опери у провінційних театрах Російської імперії. У 50-х роках ХІХ ст. організував італійську оперну трупу, з якою гастролював у Києві, Одесі, Полтаві. У 1867–1874 рр. був антрепренером і солістом Київської російської опери. Завдяки Ф. Бергеру у Києві вперше були поставлені опери "Руслан і Людмила" Глінки (1871), "Рогнеда" (1872) та "Юдиф" (1863) Серова та ін. Одночасно з Київською оперою Бергер утримував італійську оперу в Одесі. По закінченні контракту з Київським театром (сезон 1873/74 рр.) переїхав до Харкова, де створив оперну трупу на сезон 1874/75 рр.

⁵ Усатов Дмитро Андрійович (1847–1913) – оперний артист, концертний співак, антрепренер та вокальний педагог. Навчався у Петербурзькій консерваторії. Дебютував у Харкові (1884), співав у Києві (сезони 1873/74 та 1879/80 рр.), пізніше – в Казані та інших містах Російської імперії. У 1880-1889 – соліст московського Великого театру. Вчитель Ф. Шаляпіна (1892–1894). Автор 60 романсів, серед яких – твори на слова Т. Шевченка ("Думи мої", "Одинока я на світі", "Полюбила я на печаль свою", "Вітер з гаєм розмовляє").

⁶ Мілорадович Марія Михайлівна (1846–?) – оперна артистка, концертна співачка та вокальний педагог. Навчалась у Петербурзькій консерваторії. У 1873 р. дебютувала на оперній сцені в Києві. Далі з успіхом виступала в Одесі та Харкові, співала у Парижі. Сценічну діяльність завершила у 1877 р. Викладала у Київському музичному училищі (1873-1874), Московській консерваторії, у 1910-х роках – у Петербурзі. Разом з Ф. Стравінським та Д. Усатовим брала участь у прем'єрному виконанні "Реквієму" В. Моцарта в Києві (березень 1874).

⁷ Одесский вестник. – 1874. – № 80. – 11 апреля. – С. 2.

⁸ Сетов Йосип Якович (1826–1893) – оперний співак (тенор), режисер, антрепренер. Закінчив юридичний факультет Московського університету, навчався музиці та архітектурі у Франції та Італії. У 1854 р. дебютував на сцені Італійської опери, гастролював містами Європи. 1855-1864 рр. – соліст Петербурзької імператорської трупи; 1864–1868 рр. – соліст московського імператорського Великого театру. По закінченні вокальної кар'єри Й. Сетов відкрив власну антрепризу в Києві (перша антреприза у 1874 –1883 рр.). З 1886 р. перестав набирати постійну трупу та орендував міський театр. У літні місяці антреприза Сетова гастролювала в Москві, Петербурзі, Одесі. Завдяки його діяльності у Києві вперше були поставлені опери "Опричник" П. Чайковського (1874) та "Хованщина" М. Мусоргського (1892).

⁹ ЦДАЛМ України. – Ф. 4, оп. 2, од. зб. 622, арк. 29.

¹⁰ Киевлянин, 1876. – 21 ноября.

¹¹ Киевский телеграф, 1875. – № 104. – С. 3.

¹² Санкт-Петербургские ведомости, 1876. – № 109.

¹³ У програмі концерту значиться вісім творів (по чотири у кожному з двох відділень концерту). Ф. Стравінський був задіяний у виконанні Секстету з опери В.А. Моцарта "Cossi fan tutte" (фінальний номер у першому відділенні). На афіші зазначено: "Исп. г-жи Ровнякова, Жеребцова, О. Тальберг и гг. Чернышев, Стрелецкий и И. Богданов". Прізвище Богданова закреслене чорнилами, поруч рукою Федора Гнатовича вписано: "Ф. Стравинский" (підкреслено хвилястою лінією) і нижче тим же почерком – примітка про перший публічний виступ (Театральний музей ім. О.О. Бахрушина в Москві – Фонд № 269, Ф. И. Стравинский, ех 990, кп 91986/827. Л. 5).

Література

1. Баскин В. Ф.И. Стравинский / В. Баскин // Всемирная иллюстрация, 1897. – Т. 15. – С. 16.
2. Богданов-Березовский В. Федор Стравинский / В. Богданов-Березовский. – М.-Л. : Музгиз, 1951. – 52 с.
3. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва / Б.П. Гнидь. – К. : НМАУ, 1997. – 320 с.
4. Зинькевич Е. Концерт и парк на крутояре... / Елена Зинькевич. – К. : ДУХ і ЛІТЕРА, 2003. – 316 с.
5. Миклашевский И. Очерк деятельности Киевского отделения Императорского русского музыкального общества (1863-1913) // Иосиф Миклашевский. – К., 1913. – 240 с.
6. Русская опера в Киеве / б.а. // Киевлянин, 1876. – № 106. – С. 3.
7. Финдейзен Н. Памяти Ф.И. Стравинского / Ник. Финдейзен // Русская музыкальная газета. – 1902. – № 48. – С. 1200-1204.
8. Ф. Стравинский: Статьи, письма, воспоминания / Сост. и прим. Л. Кутателадзе, ред. А. Гозенпуд. – Л. : Музыка, 1972. – 207 с.
9. Чайковский П.И. Киевская опера – четвертое симфоническое собрание // П.И. Чайковский. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. – М. : Гос. муз. издат., 1953. – т. II. – С. 218-223.

References

1. Baskin V. F.I. Stravinskii / V. Baskin // Vsemirnaia illiustratsiia, 1897. – Т. 15. – S. 16.
2. Bogdanov-Berezovskii V. Fedor Stravinskii / V. Bogdanov-Berezovskii. – М.-L. : Muzgiz, 1951. – 52 s.
3. Hnyd B.P. Istoriiia vokalnoho mystetstva / B.P. Hnyd. – К. : NMAU, 1997. – 320 s.
4. Zin'kevich E. Kontsert i park na krutoiare... / Elena Zin'kevich. – К. : DUKh i LITERA, 2003. – 316 s.
5. Miklashevskii I. Ocherk deiatel'nosti Kievskogo otdeleniia Imperatorskogo russkogo muzykal'nogo obshchestva (1863-1913) // Iosif Miklashevskii. – К., 1913. – 240 s.
6. Russkaia opera v Kieve / b.a. // Kievlianin, 1876. – № 106. – S. 3.
7. Findeizen N. Pamiati F.I. Stravinskogo / Nik. Findeizen // Russkaia muzykal'naia gazeta. – 1902. – № 48. – S. 1200-1204.
8. F. Stravinskii: Stat'i, pis'ma, vospominaniia / Sost. i prim. L. Kutateladze, red. A. Gozenpud. – L. : Muzyka, 1972. – 207 s.
9. Chaikovskii P.I. Kievskaiia opera – chetvertoe simfonicheskoe sobranie // P.I. Chaikovskii. Polnoe sobranie sochinenii. Literaturnye proizvedeniia i perepiska. – М. : Gos. muz. izdat., 1953. – т. II. – S. 218-223.

Glivinsky Valeriy,
Senior Doctor of Musicology (New York, USA)
e-mail: val@glivinski.com

IGOR STRAVINSKY AND THE MUSIC OF THE RENAISSANCE EPOCH

This article analyzes the creative links between Stravinsky and music of Renaissance Epoch. Particular attention is paid to the canon as a technique, form and genre, which acts as the brightest representation of the 14th-16th Centuries music style in the late works of the Russian master. The analysis of Stravinsky's canonic technique allows to trace the stylistic transformation of the Renaissance archetype due to its interaction with the individual author's system of expressive means.

Key words: *Igor Stravinsky, Renaissance Epoch, canon, canonic technique, late works*

Глівінський Валерій, доктор мистецтвознавства (Нью-Йорк, США)

Ігор Стравінський та музика епохи Відродження

У статті аналізуються творчі зв'язки Стравінського з музикою епохи Відродження. Особлива увага приділена канону як техніці, формі та жанру, що виступає у якості найбільш яскравого репрезентанта музичного стилю XIV – XVI століть у творчості російського майстра. В аналізі канонічної техніки пізнього Стравінського простежується процес стилістичної трансформації ренесансного архетипу, обумовлений його взаємодією з індивідуально-авторською системою засобів виразності.

Ключові слова: *Ігор Стравінський, епоха Відродження, канон, канонічна техніка, пізня творчість.*

Гливинский Валерий, доктор искусствоведения (Нью-Йорк, США)

Игорь Стравинский и музыка эпохи Возрождения

В статье анализируются творческие связи Стравинского с музыкой эпохи Возрождения. Особое внимание уделено канону как технике, форме и жанру, который выступает в качестве наиболее яркого репрезентанта музыкального стиля XIV – XVI веков в творчестве русского мастера. В анализе канонической техники позднего Стравинского прослеживается процесс стилистической трансформации возрожденческого архетипа, обусловленный его взаимодействием с индивидуально-авторской системой выразительных средств.

Ключевые слова: *Игорь Стравинский, эпоха Возрождения, канон, каноническая техника, позднее творчество*

Stravinsky's acceptance of a pitch serialism during his late creative period was accompanied by his simultaneous immersion into a European musical culture more and more removed from the present. If the 1920-1940s were characterized by the Russian master's predominance for the epochs of Baroque and early Classicism, then the following decades were marked by his growing interest in the music of the Renaissance period. Stravinsky's publications of the 1950s and 1960s are dotted with the names of the 14th-16th Centuries masters. He mentions the Renaissance musical genres and touches upon several questions of musical composition technique of that time.

The neo-Renaissance tendency of Stravinsky's late creative period manifests itself in many ways: from the use of the most characteristic cadential formulas of

14th-16th Centuries music to the creative interpretation of principles of form-building that were specific to it. Thus, the Renaissance like sounding of the introductory and concluding numbers of *Agon* is conditioned, as justly noted P. C. van den Toorn, by its inculcation of the "so-called Landini cadence" into its texture [3, 397]. Of incomparably greater importance is the fact that, over the course of his late creative period, Stravinsky constantly turned to the technique of the canon. Not only separate (at times highly significant in their extent) fragments of the *Cantata*, *Septet*, *In Memoriam Dylan Thomas*, *Canticum Sacrum*, *Agon*, *Threni*, *A Sermon*, a *Narrative* and a *Prayer*, *Abraham and Isaac* and *Variations*, but also the complete compositions of the *Double Canon* and *The Owl and the Pussy-Cat* turn out to be canonic. The canon as a means of reworking a different stylistic material is used in the *Greeting Prelude* on the occasion of the 80th birthday of Pierre Monteaux, *Choral Variations* of J.S. Bach on the theme of the Christmas song "Vom Himmel hoch, da komm ich her" and *Tres Sacrae Cantiones* of Gesualdo di Venosa, completed by Stravinsky for the 400th anniversary of composer's birth. In *Eight Instrumental Miniatures* for orchestra the Russian master canonically complicates the texture of the pieces, included in the *Five Fingers* for piano. The song "At the Gates a Pine Tree Sways" is subjected to a canonic reworking in the *Canon on a Russian Popular Tune*, variationally elaborated in the finale of *The Firebird*. The picture of using the canonic technique in the late works of Stravinsky would be incomplete if I did not mention the *Greeting Canon* to Ingolf Dahl (1957), the manuscript of which is preserved in the Paul Sacher Foundation.

That the signs of the canon are traceable in a greater part of the late works of Stravinsky allows for an interpretation of this compositional means as the main "representative" of the Renaissance polyphonic style in the music of the Russian master. A number of circumstances in the life and creativity of Stravinsky promoted the affirmation of the canon in a similar status. One of them turned out to be the famous satirical attack by Schoenberg on the Russian master, realized in the second of his *Three Satires* (1925). Schoenberg dressed the verse, dedicated to the "kleine Modernsky", in the form of a canon in the old key, which allowed Stravinsky not only to "almost forgive" his Austrian colleague, but also focused his attention, in the opinion of G. Watkins, on mastering the technique of the Netherlandic Renaissance canon [2, 69; 4, 243]. Schoenberg's canon-riddles, dedicated to the anniversary of the *Concertgebouw* and deciphered by Stravinsky, can be interpreted in similar fashion. At the present time this curious manuscript is held in the Paul Sacher Foundation. No less indicative is the interest shown by Stravinsky to that part of Webern's artistic heritage devoted to a study of the compositional technique of G. Isaac [4, 222]. It is obvious that Schoenberg's canons and Webern's musical research were no more than an impulse, which pushed Stravinsky to an independent study of the canonic (and other) techniques of the Renaissance era masters. The fruits of this study stamped themselves most boldly in the composer's original compositions.

Surveying the massive body of canonic fragments in the original works of Stravinsky from 1951 to 1966 as a whole, I observe that by the number of voices, the canons of the composer are set out in a range from two to six. The canonic musical texture of Stravinsky's works can be instrumental, vocal and vocal-instrumental. By itself, canon can either exhaust the text of a particular composition, or be its main

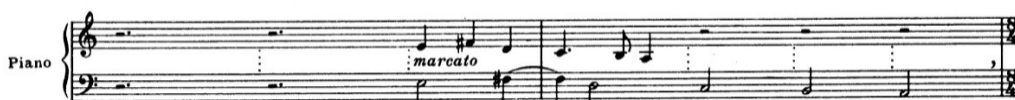
component. The clearest examples of the canonic musical texture, enriched by non-canonic free-contrapuntal voices, is the 2nd movement of Cantata, as well as a number of canons from De Elegia Tertia of Threni [1, pp.82-83, 99-103].

The majority of canons in the late works of Stravinsky belong to the ranks of the simple. At the same time in Fides from the 3rd movement of Canticum Sacrum, in the middle segment of Gailliarde from Agon, in the segment RES from De Elegia Prima, in Lamentation from De Elegia Tertia of Threni and in the Double Canon, Stravinsky resorts to the technique of a complex (double) canon. The Introduction to Threni can serve as a unique example of a triple six-voice canon. The four-voice canon in the Narrative from A Sermon, A Narrative and a Prayer combines the features of a simple and complex (double) canon in the exposition [1, pp.94-95, 97, 98-99, 103-105].

According to the time of the introduction of voices, the canonic fragments in Stravinsky's late works are divided into two unequal groups: the larger one is composed of those in which the voices are chronologically uncoordinated; the smaller one consists of fragments in which the voices appear at the same time. The simultaneous principle of canonically combined lines bears witness to the fact that Stravinsky rejuvenates the form of the Renaissance proportional canon under new historical conditions. The canon for piano in the exposition of Gailliarde from Agon is an example of a stylistically almost precise (with small rhythmic irregularity) recreation of such a polyphonic form (see Example 1).

Example 1

I. Stravinsky. Agon, Gailliarde, b.b.3-4



Incomparably more characteristic for Stravinsky are the examples of renewing the constructive basis of the proportional canon with the help of the consistent rhythmic irregularity. Thus, in the odd segments of the De Elegia Prima of Threni the duet of flugelhorn (proposta) and tenor I solo (risposta) represents a canon, in which the risposta is rhythmically increased approximately by a power of two or three (see Example 2).

Example 2

I. Stravinsky. Threni, De Elegia Prima, b.b.88-91

The risposti of the three-voice canon in the final segment of the 2nd movement of *Canticum Sacrum* are rhythmically increased by approximately 2 to 4 times variants of the proposta – the line of the tenor solo. In the Introduction to *Threni*, Stravinsky deviates even further from the Renaissance "archetype", transforming the contrapuntal components of proportional canons used there into interval inversions [1, pp.93, 98].

If the canonically combined voices are chronologically uncoordinated, then in contrast to Western European composers of the 14th-16th Centuries, Stravinsky rarely introduces them through even time intervals. The beginning trombone canon in the Prelude of *In Memoriam Dylan Thomas* can serve as an example of a canon with a constant interval of voice entries. In the majority of cases, Stravinsky introduces risposti through uneven time intervals. An analogous situation also characterizes the pitch interval of canonic voice entry: in the majority of canons it varies. In studies of the polyphonic music of the Renaissance era, special attention is given to the instances of fourth-fifth imitations as the most important stage on the path of formation of the classical fugue tonal consistencies. Stravinsky's fourth and fifth entries of risposta are not a priorities. In the construction of canons the composer makes use of the whole set of intervals, right up to tritones.

By their type of imitation, Stravinsky's canonic forms are situated between the "pole of strictness" (canonic suite from *Querimonia* in the *De Elegia Tertia* of *Threni*) and the "pole of freedom" (the canonic suite from *Ricercar II* in *Cantata*). As noted above, two-, three- and double four-voice canons of *Querimonia* of *Threni* are based on a strict rhythmic-intervalic imitation of proposta by risposta. However, the strictness of Stravinsky is far from the strictness of the Renaissance canon. In conformity with the rules of serial technique, Stravinsky imitates the interval construction of the proposta with varying the octave position of tones, which form the leading polyphonic voice. In the canons of *Ricercar II* from *Cantata*, Stravinsky, thanks to a consecutively executed principle of rhythmic heterogeneity of canonically combined lines, subjects the polyphonic forms of the Renaissance epoch to profound structural transformations.

The cases of rhythmic heterogeneity of proposta and risposta had their place in the creative practice of the composers of the 14th-16th Centuries. Thus, in G. Dufay's motet *Nuper rozarum flores*, the function of the proposta in a duet of two lower, rhythmically differentiated voices is transferred from the tenor to the contra-tenor and back. This technique, highly specific for Renaissance compositional practice, turns into one of the fundamental norms of Stravinsky's canonic thinking. With the Russian master there are numerous examples of a functional re-thinking of voices in the process of canonic imitation. The functional mutability in the interactions of proposta and risposta are conditioned by the fact that:

- 1) the risposta by the speed of tones passage quite often surpasses the proposta, becoming the canonically leading voice;
- 2) outpacing in the deployment of the risposta leads to an inconclusive, temporary confirmation of it in its status of the proposta;
- 3) without changing the status of the canonically subordinated voice, the risposta sometimes "lags behind" the proposta, sometimes "catches up" it;

4) in the presence of an imitation in the octave or the prime, the risposta "catches up" the proposta and merges with it in unison.

The rhythmic heterogeneity promotes a functional mutability not only in the interactions of the proposta and risposta, but especially of the risposta. Thus, in the vocal-instrumental canon of the Caritas from Canticum Sacrum, the third risposta – line of descants, thanks to an irregular rhythmic diminution of its tones, gradually supplants the line of altos from the position of second risposta. Quite frequently Stravinsky, synchronously and in full capacity, completes the deployment of all canonically combined lines, erasing the initially declared functional difference between them [1, 93-94].

In the technical arsenal of the 14th-16th Centuries composers, inverse canons, that is, such polyphonic constructions in which the risposta turns out to be either an interval inversion or a retrograde of the proposta, played an important role. The majority of Stravinsky's risposti are not precise interval imitations of a canonically leading voice. In constructing canons, the composer makes broad use of the methods of interval inversion, retrograde and retrograde inversion. In the process of developing the canon, Stravinsky quite often changes, by complicating the technique of imitation, the interval correlation of its forming voices. Thus, in the six-voice vocal-instrumental canon of the Fides from Canticum Sacrum, the second risposta of the four-voice choral canon – the line of tenors – transforms itself from a precise interval imitation of the proposta in its inversion.

Stravinsky also does not stop from introducing separate qualitative changes in the interval construction of a risposta. Thus, in the reprise of the beginning canon of Gailliarde from Agon, the risposta turns out to be an inverted and "diatonicized" variant of the proposta. Along with the interval transformations, Stravinsky even resorts to such specific methods of the Renaissance polyphonic technique like the elision canon. If in the works of Western European composers of the 14th-16th Centuries the subject of the elision (that is, displacement or omission) in the risposta were rests or short notes, then with the Russian master this operation is carried out in application to the tones of the series. Precisely such an interpretation can be given to the counterpoint by various permuted variants of the retrograde in the first segment of the part SIN from Solacium of Threni [1, pp.97, 101-102].

A departure from the interval identity of proposta and risposta, distinctly traced in the late canonic technique of Stravinsky, finds its maximum expression in the rhythmic canons of melodically uneven lines of the Prayer from A Sermon, a Narrative and a Prayer, of b.b.73-79, 197-203 from Abraham and Isaac, as well as of b.b.101-117 from Variations. The rhythmic canons of the Prayer from A Sermon, a Narrative and a Prayer and Abraham and Isaac enter as an elemental component in polyphonic constructions, founded on the combination in simultaneity of several types of imitation [1, 106-108].

The tendency toward complexity and renewal of the Renaissance "archetype" touches all parameters of the canonic musical texture, including its structural formation. In the canons of Stravinsky the cases of two-voice risposta, as well as the formation of polyphonically combined lines in the form of contrasting unisons, have their place. The latter circumstance testifies to the fact that with the composer, the canon of voices grows into the canon of layers.

The late works of Stravinsky decisively testify to the fact that the canon, as one of the most characteristic techniques, used by composers of the Renaissance epoch, is transformed by the Russian master into the most important element of his unique system of expressive means. This transformation is realized by means of:

- 1) transference of the Renaissance polyphonic "archetype" to a modern twelve-tone serial context;
- 2) primary use of the lesser disseminated types of the Renaissance canon;
- 3) highly frequent use of rhythmic heterogeneity in the canonic development of the musical texture;
- 4) creation of types of canons, which do not have analogues in Renaissance polyphonic music.

References

1. Glivinsky, Valeriy. Late Works of I. F. Stravinsky. –Donetsk : Donetchina, 1995. – 191 p., mus. ill. (in Russian).
2. Stravinsky, Igor and Craft, Robert. Conversations with Igor Stravinsky. – London : Faber and Faber Ltd, 2009. – 140 p.
3. Van den Toorn, Pieter C. The Music of Igor Stravinsky. –New Haven and London : Yale University Press, 1983. – XXI, 514 p., mus. ill.
4. Watkins, Glenn. The Canon and Stravinsky's Late Style, In: Confronting Stravinsky: Man, Musician, a Modernist/Ed. by Jann Pasler. – University of California Press, Berkeley etc., 1986. – P. 217–246.

УДК 78.082

Яцковская Анастасия Александровна,
соискатель кафедры истории музыки этносов Украины
и музыкальной критики Национальной музыкальной
академии им. П. И. Чайковского
e-mail: vasylyeva.a@gmail.com

ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ: КОМПОЗИТОР И КОММЕНТАТОР (НА ПРИМЕРЕ СИМФОНИЙ)

В статье рассматривается понятие комментария как одного из способов авторского высказывания в музыке. За основу взяты статьи филологов и литературоведов о жанре комментария, а также некоторые комментарии к литературным произведениям. Сделана попытка выяснить, возможны ли музыкальные аналоги вербальным комментариям, как работает комментарий в музыке и каковы механизмы музыкального комментирования. На примере пяти симфоний И. Стравинского (Симфония Es-dur, Симфонии духовых инструментов, Симфония псалмов, Симфония en Ut, Симфония в трех движениях) показаны возможные примеры комментирования композитором жанра симфонии.

Ключевые слова: *Игорь Стравинский, комментарий, текст, симфония, жанр.*

Яцковська Анастасія Олександрівна, здобувач кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського

Ігор Стравінський: композитор і коментатор (на прикладі симфоній)

У статті розглядається поняття коментаря як одного із способів авторського висловлювання в музиці. За основу взято статті філологів і літературознавців про жанр коментаря, а також деякі коментарі до літературних творів. Зроблено спробу з'ясувати, чи можливі музичні аналоги вербальним коментарям, як працює коментар у музиці, якими можуть бути механізми музичного коментування. На прикладі п'яти симфоній І. Стравінського (Симфонія *Es-dur*, Симфонія духових інструментів, Симфонія псалмів, Симфонія *en Ut*, Симфонія у трьох рухах) показано можливі приклади коментування композитором жанру симфонії.

Ключові слова: Ігор Стравінський, коментар, текст, симфонія, жанр.

Yatskovska Anastasiia, applicant of Ukrainian ethnoses music history and music criticism department at the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

Igor Stravinsky: composer and commentator (by symphony examples)

Substantially each work by Stravinsky is the new special and as a rule unexpected view on the chosen genre. Not least of all it can be said about his symphonic heritage that includes about twenty works including orchestral adaptations and instrumentations of works by other composers. Only five of them are called symphonies, and each of them represents the genre in a new way demonstrating it with various perspectives: Stravinsky experiments with composition, form, type of symphonic style, thematic invention, orchestra. Genres of the middle ground interact in his works with each other, and the composer attributes the characteristic features of one of them to another one not infrequently, "argues", looks for new or vice versa the initial meaning broadening the long-held belief about genre of symphony in such way.

Lately the genre of comment (by the way, existing since the ancient time) hit stride and became very popular in literature. For someone the task of the comments is only the explanation of the obscurities, for someone the task is revelation of the context, and some comments are the deep "diggings". S. Tyshko and S. Mamaev formulated the tasks of their comments to "Sketch-book" by M. Glinka: "The main task set by the authors for themselves is introduction of the accumulated historic and musicological material (memoirs, comments etc) to the broader cultural and historic context... We attempt to discern the genuine subject matter of life impressions concealed in marginal notes, proofreading, slips of the pen or stay beyond the fixed text at all" [20, 3].

As a rule in music studies the concept of comment denotes verbal commenting of piece of music, composer's style, epoch in history of music etc. Composer's comments are very interesting and important for the researches: "In the texts of literature specimen of works there are the responses of the composer to the new style gains of his contemporaries, special revelations in one or another genre of art. Extending beyond the scope of the comments of the own creative work, they help to specify many finite trends of art process" [22]. However, Stravinsky himself, who also succeeded in literature commenting, acknowledged the another way: "The only possible method of commenting of piece of music is one more piece of music" [18, 78].

The idea of composer as the commentator was already present in music studies: in one of his articles Maurice Bonfeld calls P. Tchaikovsky "the commentator" of the passing epoch [4, 132].

The main meaning of the concept of "comment" is the explanation, interpretation of the text: "Genre of philological studies interpreting, explaining the text of literary work" [21, 691]. However, such interpretation includes many stages, which broadens this concept significantly: "The comment states the course and the results of critical studies of the text..." [ibid]. In other words, studies are the prerequisites of commenting.

Let us apply to the brilliant literary scholar, the author of the remarkable comment to the novel "Yevgeniy Onegin" Yuriy Lotman. He emphasizes two main kinds of comments (explanations): "They may be textual ones, which means explaining the text as it is... Another type of explanations is a conceptual one. Here, relying on understanding of the text, the researcher gives different interpretations: historic and literary, stylistic, philosophical etc" [12, 7].

Interpreting function of the comment is specified by many literary scholars. Besides the comment interprets itself and induces the addressee to interpretation as well. In such way, the comment "has the educational tasks in addition to research ones..." [8].

Are music analogues of literary comments possible, how does comment in music work and what are the mechanisms or ways of music commenting?

Music comment will be rather conceptual one relying on studies and understanding of commented text and offering its interpretation. Here it is necessary to specify that the object of interpretation can be almost any, even little component such as melodics, rhythmic, expression. The object of music commenting will be rather more monumental "text" such as style, epoch and genre. In such different symphonies by Stravinsky, as we think, the phenomenon of music commenting manifested itself very brightly. Let us try to specify some laws of literary comment in music.

Yuriy Lotman writes about Pushkin's novel: "... text and non-textual world are connected intrinsically, live in constant mutual reflection, resonate with implications and references, being in tune, then gleaming on each other in ironic way, and then coming into collision. It is impossible to understand "Yevgeniy Onegin" without knowledge of life surrounding Pushkin from deep movements of ideas of the epoch to small stuff of daily graft" [12, 8]. In our research the non-textual world is a genre of symphony, and the text is the specific symphony by Stravinsky as the comment of this genre. Symphony as the comment of symphony, isn't it? It is possible as "the comment has its own traditional structure. Its structure coincides with the commented text" [23, 200].

Five symphonies by Stravinsky: Symphony Es-dur (1907), Symphony of Wind Instruments (1920), Symphony of Psalms (1930), Symphony en Ut (1940) and Symphony in Three Movements (1945) are the bright example of deep Stravinsky's knowledge of history of formation and development of genre. One of appropriations of the comment is "to try to present to reader the image of the commented piece of art in view of historic today" [10], which Stravinsky managed to do in each next symphony (for example, Symphony in Three Movements became the response to insistent war events, which influenced the structure of cycle, principle of composition etc).

In terms of five pieces of music called the symphonies by Stravinsky the article shows possible types of composer's commenting from "notes" and "references" to global commenting of genre of symphony.

Key words: Igor Stravinsky, commentary, text, symphony, genre.

Часто говорят, что музыка может возникнуть из музыки. О Стравинском, допустим, говорили, что он как бы пишет музыку о музыке.

В. Сильвестров [15, 280]

Практически каждое произведение Стравинского – новый, особенный и, как правило, неожиданный взгляд на избранный жанр. Не в последнюю очередь это можно сказать о его симфоническом наследии, которое включает в себя около двадцати сочинений, учитывая оркестровые обработки и инструментовки чужих произведений. Только пять из них названы симфониями, и каждая по-новому представляет жанр, демонстрируя его под разными углами зрения: Стравинский экспериментирует с композицией, формой, типом симфонизма, тематизмом, оркестром. Жанры второго плана в его произведениях взаимодействуют друг с другом и нередко признаки одного композитор приписывает другому, "спорит", ищет новое или, наоборот, первоначальное значение, расширяя таким образом устоявшееся представление о жанре симфонии.

Светлана Савенко считает генеральным творческим методом Игоря Стравинского сочинение жанра: "...для Стравинского практически не существовало жанров "само собой разумеющихся", свободных от рефлексии... Жанровая заданность существовала для Стравинского, пожалуй, только в ранний период творчества... Начиная же со швейцарских лет жанр, даже внешне обозначенный как традиционный, каждый раз сочинялся заново... Наиболее очевидным оно [сочинение жанра. – А. Я.] считается в так называемых микстах – жанровых гибридах, где складывается действительно новое образование, требующее специально изобретённого имени" [14, 153].

Итак, сочинение жанра предполагает, во-первых, жанровые миксты, – как явные, обозначенные самим композитором ("хореографическое представление с пением и музыкой" в "Свадебке"), так и скрытые (симфония и концерт в Симфонии в трёх движениях); во-вторых, – включение в него чуждой, непривычной ранее интонационной сферы ("симфонизированные псалмы" в Симфонии псалмов или серийная техника в ритуальном духовном произведении "Requiem canticles")¹.

Полагаем, Игорь Стравинский знал, что "сочиняет жанр", и делал это намеренно. Но какие цели преследовал композитор, играя с устоями, нарушая и преобразовывая их? Ответы на любые вопросы о творчестве Стравинского уместно искать у самого Стравинского – блестящего писателя, публициста, собеседника и – комментатора. Быть может, преобразовывая, дополняя, интерпретируя, "сочиняя" жанр, он таким образом его комментировал.

В последнее время жанр комментария (существующий, к слову, со времён античности) в литературе набрал обороты и стал очень популярным. Для кого-то задача комментариев состоит только в пояснении непонятного, для кого-то – в выявлении контекста, а некоторые комментарии представляют собой глубокие "раскопки". С. Тышко и С. Мамаев так сформулировали задачи своих комментариев к "Запискам" М. Глинки: "Основная задача, которую ставили перед собой авторы, – введение накопленного историко-музыковедческого материала (мемуаров, комментариев и т. п.) в более широкий культурно-исторический контекст... Нами предпринимается попытка разгадать истинное содержание жизненных впечатлений, скрытых за маргиналиями, корректурными правками, описками, либо остающихся вообще за пределами фиксированного текста" [20, 3].

В музыковедении понятие комментария, как правило, обозначает вербальное комментирование музыкального произведения, композиторского стиля, эпохи в истории музыки и т. п. Очень интересны и важны для исследователей композиторские комментарии: "В текстах литературных образцов творчества имеют место реакции композитора на новые стилевые завоевания его современников, особые открытия в том или ином жанре искусства. Выходя за рамки комментариев собственного творчества, они помогают уточнить многие глубинные тенденции художественного процесса" [22]. Но сам Стравинский, который также преуспел в литературном комментировании, признавал иной способ: "Единственно возможный метод комментирования музыкального произведения – это ещё одно музыкальное произведение" [18, 78].

Взгляд на композитора как на комментатора уже присутствовал в музыковедении: Морис Бонфельд в одной из статей называет П. Чайковского "комментатором" уходящей эпохи [4, 132]. Исследование посвящено рефлексии в музыке и музыке как рефлексии. Автор называет истинной рефлексией музыкой на музыку — "это и есть рефлексия подлинная, когда некий опредмеченный мыслительный объект становится частью внутреннего мира воспринимающего субъекта и входит в его собственное мышление на правах компонента, органичного для упомянутого последующего мышления" [4, 129]. По мнению автора, музыкальная рефлексия обусловлена симпатиями и тяготениями композитора: "...композиторская рефлексия — луч узко направленный, сконцентрированный на тех образцах музыкальной мысли, которые близки каждому художнику лично, индивидуально" [там же, 128]. Эти тезисы перекликаются с различными размышлениями о комментарии в литературе, что не удивительно, так как рефлексия и комментарий — довольно близкие понятия. Литературовед К. Исупов, к примеру, называет комментарий одной из "непременных и важнейших составляющих любого филологического высказывания, если не любой рефлексии вообще" [10].

Основное значение понятия "комментарий" — разъяснение, толкование текста: "Жанр филологического исследования, толкующий, разъясняющий текст литературного памятника" [21, 691]. Однако такое толкование включает в себя много этапов, что существенно расширяет это понятие: "Комментарий излагает ход и результаты критического изучения текста..." [там же]. Другими словами, изучение является необходимым условием комментирования.

Обратимся к блестящему литературоведу, автору великолепного комментария к пушкинскому роману "Евгений Онегин" Юрию Лотману. Он выделяет два основных вида комментариев (пояснений): "Они могут быть текстуальными, то есть объяснять текст как таковой... Другой вид пояснения — концепционный. Здесь, опираясь на понимание текста, исследователь дает разного рода интерпретации: историко-литературные, стилистические, философские и др." [12, 7].

Интерпретирующая функция комментария отмечается очень многими литературоведами: "...в реальной практике комментарий (даже самый строгий реальный комментарий) сплошь и рядом подсказывает некоторую интерпретацию текста..." [9, 235]. Причём комментарий как сам интерпретирует, так и побуждает к интерпретации адресата: "Комментарий не должен играть собственной протейческой семантикой, но он обязан... подсказывать читателю альтернативные ходы мысли, вводить его в логику возможного инопонимания, как это делал во все времена "простак", "дурак", "юродивый" и "шут"-советчик"" [10]. Подобная интерпретация обращена не только к адресату, а имеет важнейшее значение для самого интерпретатора: "Профессионал, работающий над созданием комментария — сам, прежде всего, читатель. Выступая в роли комментатора, он помогает и себе как читателю" [1, 8]. Таким образом, комментарий "кроме исследовательских задач, имеет еще и просветительские..." [8].

Возможны ли музыкальные аналоги литературным комментариям, как работает комментарий в музыке и каковы механизмы или способы музыкального комментирования?

Музыкальный комментарий будет, скорее, концепционным – опирающимся на изучение и понимание комментируемого текста и предлагающим его интерпретацию. Тут стоит обозначить, что объектом интерпретации может быть практически любой, даже мелкий компонент – мелодика, ритмика, оборот. Объектом же музыкального комментирования, скорее, окажется более монументальный "текст" – стиль, эпоха, жанр. В столь разных симфониях Стравинского, как нам кажется, феномен музыкального комментирования проявился очень ярко. Попробуем специфицировать некоторые законы литературного комментария в музыке.

Юрий Лотман пишет о пушкинском романе: "...текст и внетекстовой мир органически связаны, живут в постоянном взаимном отражении, перекликаются намеками, отсылками, то звуча в унисон, то бросая друг на друга иронический ответ, то вступая в столкновение. Понять "Евгения Онегина", не зная окружающей Пушкина жизни – от глубоких движений идей эпохи до "мелочей" быта, – невозможно" [12, 8]. В нашем исследовании внетекстовым миром выступает жанр симфонии, текст же – конкретная симфония Стравинского как комментарий этого жанра. Симфония как комментарий симфонии? Почему бы и нет, ведь "у комментария... своя – традиционная – структура. Он структурно совпадает с комментируемым текстом" [23, 200].

Пять симфоний Стравинского — Симфония Es-dur (1907), Симфонии духовых инструментов (1920), Симфония псалмов (1930), Симфония en Ut (1940) и Симфония в трёх движениях (1945) – яркий пример глубокого знания Стравинским истории становления и развития жанра. Одно из назначений комментария – "пытаться предъяснить читателю образ комментируемой вещи в свете сегодняшнего исторического дня" [10], что и получалось у Стравинского в каждой следующей симфонии (к примеру, Симфония в трёх движениях явилась откликом на насущные военные события, и это повлияло на структуру цикла, принцип композиции и т. д.)

Первая симфония, ставшая отправной точкой композиторского пути Стравинского, является образцом традиционного, сложившегося на то время жанра: это проявилось и в композиции (классическая четырёхчастная), и в типе симфонизма (преобладает эпический тип). Но это не просто слепое подражание симфонистам того времени, не просто следование общепринятым нормам. Во-первых, это усвоение и осмысление сложившейся к тому времени традиции русского симфонизма – эпического симфонизма Глазунова, Бородина, лирико-драматического симфонизма Чайковского (нашли здесь отражение и скрябинские тенденции). Молодой композитор "вспоминает" и о "Картинках с выставки" Мусоргского ("Лимож"), и о фольклорных обработках Балакирева (Увертюра на темы трёх русских песен), и – естественно – о своём учителе Римском-Корсакове (оркестровка, гармония, мелодика). Такая "подражательная интерпретация", в некотором роде, тоже является комментарием. Кирилл Кобрин пишет о "типе античного комментирования": "Рим, возникший в захолустье тогдашнего цивилизованного мира, относительно вдалеке от источников культуры (не только Греции или Египта, но и Южной Италии), стал развиваться как подражатель, комментатор эллинов. Рим, некоторым образом, – комментарий к Греции" [11, 126]. Схожим образом в Пер-

вой симфонии Стравинский усвоил, "присвоил" и прокомментировал не только русскую симфоническую традицию, но и симфонический жанр в целом².

Этот вариант комментария фактически свойственен любому композитору, так как начало композиторской деятельности (как и творчество в целом) невозможно без опоры на какие-либо образцы, каноны и т. д. Иные горизонты открываются в последующих симфониях Стравинского.

Интереснейшим примером своеобразного комментария являются Симфонии духовых инструментов, причём функцию комментария выполняет здесь уже название произведения. Однако без авторской расшифровки тут не обойтись. Объясняя особенности инструментального состава сочинения, Стравинский говорит: "До сегодняшнего дня не использована даже ничтожная часть богатых оркестровых возможностей, скрытых в этом ансамбле. Мои "Симфонии" или "Созвучия" (ибо именно в этом, уже давно используемом композиторами и поэтами смысле, я понимаю слово "симфония") написаны как раз для такого состава" [17, 45]. Таким образом, композитор воскрешает первоначальное понимание слова "симфония" – созвучие, стройное звучание, стройность, подкрепив это огромной ролью тембров, их созвучий и микстов. Основным смыслом так называемого "реального комментария" является "помощь читателю в усвоении забытых или утерянных значений" [3]. Что, как не это мы находим в Симфониях духовых инструментов Стравинского – от названия до последнего аккорда.

Важной задачей комментатора является "соединить в акте информационного обмена две культуры, две языковые нормы, две картины мира – современную эпоху автора и современную адресату переиздания. Слова комментария, окружая текст произведения, создают для него семантическую среду, которая смягчает его контакт с иной культурой и иным временем" [3]. Здесь уместно поговорить о двух сочинениях – Симфонии псалмов и Симфонии en Ut.

В Симфонии псалмов присутствуют знаки разнообразных эпох и культур – григорианский хорал, баховская полифония, псалмодия, обиходное церковное пение, колокольный звон. Вербальная основа Симфонии – стихи из трёх псалмов на латыни. Писать Симфонию псалмов Стравинский начал с третьей части, причём вначале использовал русский (скорее всего, церковнославянский) язык. Вторая и третья части были написаны позже на латыни (хотя Стравинский упоминает, что основной раздел первой части "Laudate Dominum" первоначально писался на слова "Господи, помилуй" [16, 194]). Но, несмотря на обилие элементов западноевропейской культуры, огромная роль в симфонии отведена интонационной сфере "русского" периода творчества Стравинского. Короткий начальный мотив первой части, скрытая восходящая кварта у высоких деревянных духовых – своеобразный интонационный автограф автора "Петрушки" и Симфоний духовых инструментов; восходящий трихорд (хоровой возглас "Alleluia") отсылает к обиходному церковному пению. Основной же мотив вступления ("Laudate") представляет собой характернейшую "стравинско-русскую" секундо-квартовую попевку (унисон всего хора) – ещё одну "визитную карточку" первого периода творчества композитора. И. Стравинский говорил: "Этот раздел является молитвой перед *русской* [курсив мой. – А. Я.]

иконой Младенца Христа с державой и скипетром" [16, 194]. В коде финала автор создал обобщённый звуковой образ обиходного пения русской церкви. И если первая часть сочетает в себе и русскую, и западноевропейскую традиции, вторая – явно опирается на старинные образцы полифонии, то в финале композитор славит Создателя, хоть и на латыни, но русским музыкальным языком. Комментарий – "это перевод: перевод чужой культуры на язык наших понятий и чувств" [8]. Знаки "других" культур в Симфонии псалмов помещены в русский контекст, близкий и понятный именно русскому слушателю, а также ясно показывающий национальную принадлежность и вероисповедание автора.

Говоря о Симфонии псалмов, Стравинский в очередной раз комментирует жанр: "Меня мало занимала форма симфонии, завещанная нам XIX веком... Мне захотелось создать здесь нечто органически целостное, не сообразуясь с различными схемами, установленными обычаем, но сохраняя циклический порядок, отличающий симфонию от сюиты... Я считал, что симфония должна быть произведением с большим контрапунктическим развитием, для чего необходимо было расширить средства, которыми я мог бы располагать. В итоге я остановился на хоровом и инструментальном ансамбле, в котором оба эти элемента были бы равноценны и ни один не преобладал над другим" [19, 120–121].

Симфония *en Ut* — образец неоклассической симфонии, концентрирующей основные атрибуты жанра: количество частей, композицию, темповые соотношения, формы и т. п. Композитор как бы напоминает о том, какой была симфония ранее (что вполне актуально в XX веке). Справедливо замечает С. Савенко, что неоклассицизм предполагает не сочинение, а реконструкцию жанров, но у Стравинского "наличие жанрового прототипа становилось дополнительным стимулом к появлению собственных идей и, соответственно, индивидуальных решений" [14, 153].

В этом сочинении обращают на себя внимание множественные "напластования" – стилистические, жанровые и т. д. Стилиевые слои охватывают диапазон от раннеклассической инструментальной музыки (II часть) через классицизм (композиция, последовательность частей, состав оркестра) к собственно неоклассицизму. Но Стравинский, естественно, включил в музыкальную ткань неоклассического произведения характерные признаки своего творческого "я". Здесь слышны его любимые русские интонации – секундо-квартовые попевки, квартовые раскочки, трихордовые наигрыши. Средоточием русской интонационной сферы в Симфонии *en Ut* является скерцо, с первых тактов погружающее слушателя в праздничный балаганно-ярмарочный мир "Петрушки". Стоит отметить особую роль скерцовности во всей симфонии, что приводит к расширению игрового начала, столь характерного для творчества Стравинского вообще. Таким образом, этим произведением композитор через призму своего собственного видения и музыкального языка комментирует не только жанр, но и стиль, стремясь "разговорить память текста и соотносить ритм его дыхания с событийным пульсом актуальной современности" [10].

И Симфония псалмов, и Симфония *en Ut* стали своеобразным мостом между прошлым и настоящим, объединяющим даже не две, а гораздо больше культур, языковых норм и т. д. "Имея значение смысловой нити, которая соединяет читателя

с утраченными в глубине веков смыслами, комментарий может иметь смысловую ценность, фиксируя путь, который проделывает мысль, отталкиваясь от современной языковой нормы и идя к норме утраченной, старинной или устаревшей" [3].

До сих пор мы говорили о комментировании музыкой музыки. Однако Стравинский прекрасно комментирует музыкой и жизненные события. Симфония в трёх движениях – редчайший случай, когда Стравинский не отрицает внешнего влияния на его творческий процесс. Композитор вспоминает о военных событиях, говоря: "Она и "выражает", и "не выражает мои чувства", вызванные ими, но я предпочитаю сказать лишь, что помимо моей воли они возбудили моё музыкальное воображение" [16, 202]. Программы симфония не имеет, но всё же многое в ней инспирировано именно жизненными впечатлениями автора – хроникальными кадрами, документальными фильмами, личными воспоминаниями: "...каждый эпизод Симфонии связан в моем воображении с конкретным впечатлением о войне, очень часто исходившим от кинематографа" [16, 203]. Таким образом, эта симфония является комментарием важнейших исторических событий. Звуковой комментарий построен по принципу комментария визуального, – одним из ведущих композиционных принципов здесь становится кинематографичность, "монтажность": эпизоды симфонии сменяют друг друга подобно кадрам в кинохронике, воссоздавая почти зрительные картины и образы³.

Жанр, как и во всех зрелых симфониях Стравинского, вновь предстаёт здесь в ином облике. Главная композиционная идея сочинения, по словам автора, – "разработка идеи соперничества контрастирующих элементов нескольких типов" [16, 204], что является основой концертного жанра. При этом произведение насыщено драматическим симфоническим развитием. Кроме того, в последней симфонии определенным образом суммировались искания Стравинского, откристаллизовались некоторые найденные ранее идеи (например, контрапунктическое развитие, как в Симфонии псалмов). Симфония в трех движениях подытожила симфонический путь автора.

Есть множество других типов комментария, гораздо более лаконичных, – примечания, ссылки, глоссы, схолии, маргиналии. Они могут уточнять, напоминать, выражать мнение. Стравинский в Первой симфонии аккуратно даёт "ссылки" на конкретные произведения или имена. К примеру, в финале появляется тема, явно отсылающая к Римскому-Корсакову, — аллюзия к теме Царевны из "Кашея". Стравинский учился у Римского-Корсакова, и Первая симфония фактически является дипломной работой. В конце произведения композитор намекает, "напоминает" об этом слушателю (или самому себе). В медленной части не просто соблюдены законы лирико-драматической симфонии, но и дано совершенно чёткое указание на Чайковского: мелодический рельеф первой темы прямо ассоциируется с темой финала его Шестой симфонии.

Некоторые такие "ссылки" довольно мимолётны и несколько нелогичны. В заключительном разделе медленной части после генеральной паузы вдруг звучит краткая тема из разряда скрябинских тем "томления". такой эпизод можно назвать "маргиналией" – краткой заметкой, напоминанием о том, что не

только Глазунов, Танеев и Чайковский в то время шли в фарватере русского симфонизма. Таких комментариев в музыке Стравинского множество, и они вполне достойны отдельной статьи.

"...У многих писателей каждое новое произведение – это новая реплика в делящемся разговоре" [13]. Каждая симфония Стравинского, безусловно, более чем реплика, но все пять его симфоний складываются в глобальный гиперцикл, "симфонию симфоний", которая является развернутым композиторским комментарием жанра⁴. "Комментарий – это продолжение словаря: словарь говорит нам, чем такое-то иноязычное слово похоже на русские слова, а комментарий уточняет, что оно непохоже" [8]. Нередко в симфониях Стравинского "словарь жанра" говорит о том, чем эта симфония похожа на симфонию, а композиторский словарь действительно уточняет, что она непохожа. "Чем ярче стилистическая одаренность комментатора, тем больше у текста шансов оказаться... ослепленным блеском комментирующей мысли" [10]. Потрясающая стилистическая одаренность Стравинского не вызывает сомнений, но и будучи "непохожей", симфония остаётся у него симфонией, что является одним из важнейших аспектов "правильного" комментирования.

Примечания

¹ "Requiem canticles" ("Заупокойные песнопения") интересны не только тем, что в них употребляется серийная техника, но и характером самих песнопений, и самим обликом жанра – Стравинский называл произведение "карманным реквиемом".

² Подробнее о Первой симфонии Стравинского см. наши статьи: "Симфония Es-dur И. Ф. Стравинского: начало симфонического пути" [6] и "Первая симфония Стравинского: прогнозы будущего" [5].

³ Стравинский почему-то не упоминает о том, что одна из частей Симфонии появилась на свет благодаря именно его киномузыкальным пробам. Об этом пишут голландские авторы в книге "Часы Аполлона. О Стравинском": "The Song of Bernadette (1943) по роману Франца Верфеля – романтизированная агиография. За этот композиторский провал Стравинского должны благодарить Альфред Ньюмен – за "Оскара" и Симфония в трех частях – за то, что не осталась Симфонией в двух частях" [2, 45]. Музыка, не вошедшая в фильм, легла в основу второй части Симфонии.

⁴ О симфоническом гиперцикле Стравинского см. статью: Васильева А. "Симфония симфоний" Игоря Стравинского [7].

Литература

1. Абелюк Е. С. Жанр комментария [Электронный ресурс] / Евгения Абелюк // Лингвистика для всех. Летние лингвистические школы 2005 и 2006 / [Ред.-сост. Е. Муравенко, О. Шеманаева]. – М. : МЦНМО, 2008. – С. 10–23. – Режим доступа: http://llsh.ru/books/llsh0506/llsch_2005_2006.pdf
2. Андриссен Л. Часы Аполлона. О Стравинском / Луи Андриссен, Элмер Шёнбергер. – С.-Пб. : Институт ПРО АРТЕ, 2003. – 300 с.
3. Баршт К. О направлениях и пределах комментирования художественного текста [Электронный ресурс] / Константин Баршт // Вопросы литературы. – 2009. – № 5. – С. 280–303. – Режим доступа к журн. : <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/5/ba13.html>
4. Бонфельд М. Музыка как рефлексия. Конец эпохи: Бах. Моцарт. Чайковский. Стравинский / Морис Бонфельд // Искусство на рубежах веков : Материалы международной научной конференции. – Ростов-на-Дону: Гэфест, 1999. – С. 125–136.
5. Васильева А. Первая симфония Стравинского: прогнозы будущего / Анастасия Васильева // Київське музикознавство. – Вип. 27. – К., 2008. – 217–222.

6. Васильева А. Симфония Es-dur Игоря Стравинского: начало симфонического пути / Анастасия Васильева // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Луцьк, 2008. – Вип. 2 : Ігор Стравінський : дискурс творчості : до 125-річчя з дня народження [сост. О. Коменда]. – Луцьк : РВВ "Вежа", 2008. – С. 12–20.
7. Васильева А. "Симфония симфоний" Игоря Стравинского / Анастасия Васильева // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Луцьк., 2009 – Вип. 4. – С. 32–43.
8. Гаспаров М. Ю. М. Лотман и проблемы комментирования [Электронный ресурс] / Михаил Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 66. – С. 70–74. – Режим доступа к журн. : <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/gasp6.html>
9. Зенкин С. Комментарий и его двойник / Сергей Зенкин // Зенкин С. Работы о теории: Статьи. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – С. 233–242.
10. Исупов К. Внеаходимость комментатора [Электронный ресурс] / Константин Исупов // Вопросы литературы. – 2008. – № 2. – С. 6–19. – Режим доступа к журн. : <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/is1.html>
11. Кобрин К. Литературные раскопки / Кирилл Кобрин // Октябрь. – 2010. – № 4. – С. 118–127.
12. Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина "Евгений Онегин". Комментарии. Пособие для учителя / Юрий Лотман. – Л. : Просвещение, 1983. – 416 с.
13. Николаенко В. Литературоведение [Электронный ресурс] / Владислав Николаенко // Литература. – 1999. – № 40. – Режим доступа к информации: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=199904001>
14. Савенко С. Мир Стравинского / Светлана Савенко. – М. : Композитор, 2001. – 328 с.
15. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции – беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым / Валентин Сильвестров, Сергей Пилютиков. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 368 с.
16. Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / Игорь Стравинский, Роберт Крафт. – Л. : Музыка, 1971. – 416 с.
17. Стравинский И. Публицист и собеседник / [Сост. В. Варунц]. – М. : Советский композитор, 1988. – 504 с.
18. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы / Игорь Стравинский [сост. Л. Дьячкова, ред. Б. Ярустовский]. — М. : Советский композитор, 1973. – 528 с.
19. Стравинский И. Хроника. Поэтика / Игорь Стравинский. – М. : РОССПЭН, 2004. – 368 с.
20. Тышко С. В. Странствия Глинки. Комментарий к "Запискам". Ч. 1 : Украина / Сергей Тышко, Сергей Мамаев. – К., 2000. – 222 с.
21. Тюнькин К. И. Комментарий / Константин Тюнькин. – Краткая литературная энциклопедия. – М. : Советская энциклопедия, 1966. – Т. 3. – С. 691 – 693.
22. Умнова И. Г. Поэтика Сергея Слонимского : к проблеме взаимосвязи музыкального и литературного творчества : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 [Электронный ресурс] / Умнова Ирина Геннадьевна. – Санкт-Петербург, 2012. – 40 с. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/pojetika-sergeja-slonimskogo-k-probleme-vzaimosvjazi-muzykalnogo-i-literaturnogo.html>
23. Фельдман Д. Проблема реального комментария: почти правда, почти вся, далее – по тексту... / Давид Фельдман // Новый мир. – 2000. – № 5. – С. 197–201.

References

1. Abeliuk E. S. Zhanr komentariia [Elektronnyi resurs] / Evgeniia Abeliuk // Lingvistika dlia vsekh. Letnie lingvisticheskie shkoly 2005 i 2006 / [Red.-sost. E. Muravenko, O. Shemanaeva]. – М. : MTsNMO, 2008. – S. 10–23. – Rezhim dostupa: http://lsh.ru/books/lsh0506/lsh_2005_2006.pdf
2. Andrissen L. Chasy Apollona. O Stravinskom / Lui Andrissen, Elmer Shenberger. – S.-Pb. : Institut PRO ARTE, 2003. – 300 s.

3. Barsht K. O napravleniakh i predelakh kommentirovaniia khudozhestvennogo teksta [Elektronnyi resurs] / Konstantin Barsht // Voprosy literatury. – 2009. – № 5. – S. 280–303. – Rezhim dostupa k zhurn. : <http://magazines.russ.ru/voplit/2009/5/ba13.html>
4. Bonfel'd M. Muzyka kak refleksii. Konets epokhi: Bakh. Motsart. Chaikovskii. Stravinskii / Moris Bonfel'd // Iskusstvo na rubezhakh vekov : Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. – Rostov-na-Donu: Gefest, 1999. – S. 125–136.
5. Vasil'eva A. Pervaia simfoniia Stravinskogo: prognozy budushchego / Anastasiia Vasil'eva // Kyivske muzykoznavstvo. – Vyp. 27. – K., 2008. – S. 217–222.
6. Vasil'eva A. Simfoniia Es-dur Igoria Stravinskogo: nachalo simfonicheskogo puti / Anastasiia Vasil'eva // Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu im. Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – Lutsk, 2008. – Vyp. 2 : Ihor Stravinskyyi : dyskurs tvorchosti : do 125-richchia z dnia narodzhennia [sost. O. Komenda]. – Lutsk : RVV "Vezha", 2008. – S. 12–20.
7. Vasil'eva A. "Simfoniia simfonii" Igoria Stravinskogo / Anastasiia Vasil'eva // Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu im. Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. – Lutsk., 2009 – Vyp. 4. – S. 32–43.
8. Gasparov M. Iu. M. Lotman i problemy kommentirovaniia [Elektronnyi resurs] / Mikhail Gasparov // Novoe literaturnoe obozrenie. – 2004. – № 66. – S. 70–74. – Rezhim dostupa k zhurn. : <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/gasp6.html>
9. Zenkin S. Kommentarii i ego dvoinik / Sergei Zenkin // Zenkin S. Raboty o teorii: Stat'i. – M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. – S. 233–242.
10. Isupov K. Vnenakhodimost' kommentatora [Elektronnyi resurs] / Konstantin Isupov // Voprosy literatury. – 2008. – № 2. – S. 6–19. – Rezhim dostupa k zhurn. : <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/2/is1.html>
11. Kobrin K. Literaturnye raskopki / Kirill Kobrin // Oktiabr'. – 2010. – № 4. – S. 118–127.
12. Lotman Iu. M. Roman A. S. Pushkina "Evgenii Onegin". Kommentarii. Posobie dlia uchitelia / Iurii Lotman. – L. : Prosveshchenie, 1983. – 416 s.
13. Nikolaenko V. Literaturovedenie [Elektronnyi resurs] / Vladislav Nikolaenko // Literatura. – 1999. – № 40. – Rezhim dostupa k informatsii: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=199904001>
14. Savenko S. Mir Stravinskogo / Svetlana Savenko. – M. : Kompozitor, 2001. – 328 s.
15. Sil'vestrov V. Dozhdat'sia muzyki. Lektsii – besedy. Po materialam vstrech, organizovannykh Sergeem Piliutikovym / Valentin Sil'vestrov, Sergei Piliutikov. – K. : DUKh I LITERA, 2012. – 368 s.
16. Stravinskii I. Dialogi: Vospominaniia. Razmyshleniia. Kommentarii / Igor' Stravinskii, Robert Kraft. – L. : Muzyka, 1971. – 416 s.
17. Stravinskii I. Publitsist i sobesednik / [Sost. V. Varunts]. – M. : Sovetskii kompozitor, 1988. – 504 s.
18. Stravinskii I. F. Stat'i i materialy / Igor' Stravinskii [sost. L. D'iachkova, red. B. Iarustovskii]. – M. : Sovetskii kompozitor, 1973. – 528 s.
19. Stravinskii I. Khronika. Poetika / Igor' Stravinskii. – M. : ROSSPEN, 2004. – 368 s.
20. Tyshko S. V. Stranstviia Glinki. Kommentarii k "Zapiskam". Ch. 1 : Ukraina / Sergei Tyshko, Sergei Mamaev. – K., 2000. – 222 s.
21. Tiun'kin K. I. Kommentarii / Konstantin Tiun'kin. – Kratkaia literaturnaia entsiklopediia. – M. : Sovetskaia entsiklopediia, 1966. – T. 3. – S. 691 – 693.
22. Umnova I. G. Poetika Sergeia Slonimskogo : k probleme vzaimosviasi muzykal'nogo i literaturnogo tvorchestva : avtoref. diss. ... doktora iskusstvovedeniia : 17.00.02 [Elektronnyi resurs] / Umnova Irina Gennad'evna. – Sankt-Peterburg, 2012. – 40 s. – Rezhim dostupa: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/pojetika-sergeja-slonimskogo-k-probleme-vzaimosvjazi-muzykal'nogo-i-literaturnogo.html>
23. Fel'dman D. Problema real'nogo kommentariia: pocti pravda, pocti vsia, dalee – po tekstu... / David Fel'dman // Novyi mir. – 2000. – № 5. – S. 197–201.

УДК 781.03

Иванников Тимур Павлович,
кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства Национальной
музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского
e-mail: premierre.ivannikov@gmail.com

О ПЕРСПЕКТИВАХ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

В статье обобщены универсальные аналитические процедуры феноменологического исследования. Систематизированы феноменолого-психологические, эйдетические, темпоральные, трансцендентальные, герменевтические подходы к изучению музыкальных феноменов, обозначены перспективы их апробации в области современного гитарного творчества. Актуализированы вопросы изучения философско-эстетического среза социодинамики гитарного искусства в контексте феноменологии культуры, психоакустических спектров гитарного звука и особенностей восприятия гитарной музыки, а также проблем гитарного исполнительства с позиций герменевтической феноменологии.

Ключевые слова: гитара, феноменология творчества, философия музыки.

Иванніков Тимур Павлович, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Про перспективи феноменологічного дослідження сучасної гітарної музики (до постановки проблеми)

У статті узагальнені універсальні аналітичні процедури феноменологічного дослідження. Систематизовані феноменолого-психологічні, ейдетичні, темпоральні, трансцендентальні, герменевтичні підходи до вивчення музичних феноменів, визначені перспективи їх апробації у галузі сучасного гітарного мистецтва. Актуалізовані питання вивчення філософсько-естетичного зрізу соціодинаміки гітарного мистецтва в контексті феноменології культури, психоакустичних спектрів гітарного звуку і особливостей сприйняття гітарної музики, а також проблем гітарного виконавства з позицій герменевтичної феноменології.

Ключові слова: гитара, феноменология творчості, філософія музики.

Ivannikov Tymur, PhD in Arts, doctoral candidate of Theory and History of musical performance department of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine

On Prospects of Phenomenological Research of Contemporary Guitar Music (to statement of the problem)

Systematization of phenomenological approaches to the analysis of musical art and the prospects for their approbation in the field of guitar creativity is the focus of this article. The meaning of the phenomenological method is based on important principles: access to the analysis of phenomena is successful only through consciousness, a subjective contact with knowable reality. Specificity of the phenomenological approach lies in the dual function of consciousness: it is both a research tool, and its object. The method of phenomenological reduction is used to study the activity of consciousness. According to the philosophy of Edmund Husserl, "die phänomenologische Re-

duktion" consists of three levels of consciousness and release corresponds to the three different types of reduction ("epoché"):

– phenomenological-psychological reduction – exemption from the natural attitude to the object that is outside consciousness, in space and time; the transition from the perception of the outside world to acts of reflection, to the experiences of consciousness, into which the object is immersed; focusing on psychological processes, concentration on the essence of the phenomenon;

– eidetic reduction – for cleaning from the empirical content of the phenomena of consciousness, gained prior experience; exemption from the facts of their stay in the mind, moving into a generalized category of entity (eidos);

– transcendental reduction – procedure of movement to pure subjectivity, "an absolute experience"; analysis of acts of reflection, shifting the center of gravity in the zone of the transcendental; real perceived world is "out of play", takes his place meaning (noema).

Phenomenologically concentration of consciousness on the musical process detects the different stages and forms of existence of music as a nucleation process, expression and perception of musical meaning that is well described by B. Asafiev's triad "composer – performer – listener". Generalization of the analytical research on any of the components of this triad forms a phenomenology of creativity – of composer, performer or listener. The set of all angles embodies semantic layering of piece in the fullest extent, and the allocation of each of the terms forming different approaches, is opening new meanings of studied phenomenon:

– phenomenological-psychological approach, as the primary stage of identifying the meaning of a piece of music, focusing on acts of reflection, switching attention from the object of knowledge on the internal psychological processes of perception;

– eidetic approach is aimed at identifying the essence of music in the process of perception. Eidetic reduction mechanism consistently off the actual conditionality and causality of perception of music from her physical, acoustic properties, physiological and psychological processes and, ultimately, leads to an understanding of music as a universal eidos;

– temporal approach is aimed at identifying temporary factors formation of music eidos through musical experience as a creative stream of consciousness with a dynamic of continuous changes of internal states;

– transcendental approach is aimed at meaning activity of consciousness and involves different levels of phenomenological research. First level – external, abstracted. Logistics is carried out in the search mode of transcendental possibility of knowing about "music in general," and focuses on the conditions of existence of musical meaning in the mind, without any accentuation of their substantive content. The second level – the inner, instantiated. It focuses on the attainment of the noematic, semantic content of specific musical pieces found in their content through the experience;

– phenomenological-hermeneutic approach aims to interpret the meaning of a piece of music, and focuses on the implementation of a series of successive operations: an intuitive grasp of the meaning in the process of music perception; logical understanding, clarification of the meaning; interpreting, correlating sense with the existing system of values; externalization, interpretation of the meaning in the scope of verbal communication.

Modern guitar art is a new perspective object of the phenomenological research. Subject field looks capacious and extends a large scale, capturing several segments of scientific research – from the psychology of perception of the guitar sound, its new modifications of timbre to the musical and aesthetic planes intersecting in the guitar art with similar phenomena and creative processes in different layers of culture.

Several largest prospects of studying of contemporary guitar art in aspect of the phenomenology of creativity are identified:

- philosophical and aesthetic slice of social dynamic of guitar art and phenomenology of contemporary culture;
- phenomenon of guitar music in the spectra of the psychology of sense perception;
- hermeneutic phenomenology and problems of guitar performance;

- *phenomenological analysis of new guitar music.*

Complex combinations of different phenomenological approaches will allow to study the issues related to the dynamics of the formation of the collective consciousness models and modes of individual perception of guitar music with the specificity of audience, musical tastes, performer's intuition, meanings, artistic images, the national color.

Key words: *guitar, phenomenology of creativity, philosophy of music.*

Обращение к философским дискурсам исследования художественных феноменов всегда содействовало углублению познаний об искусстве. Сейчас это стало своего рода "навигационной линией", стремительно раздвинувшей горизонт обозрения музыкальных явлений и влияющей на формирование сектора философии музыки как важнейшей области искусствознания.

Феноменологическое поле исследования музыки обеспечивается платформой философских теорий, концепций, идей, занявших ключевые позиции в новой генерации познавательных сфер. Феноменология сознания, восприятия, языка, времени, духа, религии, феноменологическая эстетика, социология, психология, психиатрия, герменевтика, термодинамика, феноменология культуры, искусства, художественного творчества – перечень локаций напоминает мелькающие картинки калейдоскопа. Возникает ощущение, что феноменология является своего рода лифтом, способным спустить к ядру планеты и также поднять на орбиту ее спутника, двигаясь с остановками на любой высоте. Незабосновательность аллегории очевидна.

Феноменология есть учение о сущности явлений, раскрываемой сознанием в процессе непосредственного восприятия. Феномены живут в человеческом сознании, вычлняясь им из реального мира. В статусе объектов познания они наделяются различной смысловой нагрузкой, психологической окраской, субъективной оценкой и всем тем, что характеризует индивидуальный когнитивный поиск. Ключевое положение – в следующем: предметом феноменологии является не только сам феномен, но и сознание субъекта, его исследующего. Это обстоятельство переводит данное учение в разряд методологической аналитики и позволяет работать на разных "этажах" научного знания.

Цель данной статьи – систематизировать феноменологические подходы к анализу музыкального искусства и обозначить перспективы их апробации в области современного гитарного творчества.

Смысл феноменологического метода базируется на важном постулате: доступ к анализу явлений успешен только посредством сознания, субъективного контакта с познаваемой реальностью. Прежде чем рассуждать о статусе изучаемого явления, надо первоначально учитывать структуру самого сознания, его многослойность, протекаемость процессов из самых поверхностных слоев впечатлений в смыслогенерирующие глубины познавательной деятельности.

Специфика феноменологических подходов заключена в двойной функции сознания: это одновременно и средство исследования, и его предмет. Другими словами, из основной конфигурации изучаемого явления исключается фактор индифферентности, безразличия к нему, в отличие от того как это происходит в области точных наук. Субъективный поток сознания активизирует реакцию на объект. Это означает эффективность аналитических методов феноменологии к

объектам, которые имманентно нацелены на подобную реакцию: субъективный отклик как знак притяжения и отражения заложенных в явлении смыслов.

Фундаментальная характеристика сознания – интенциональность, т.е. постоянная направленность вовне, на предметы, явления, процессы до полного, ясного и отчетливого их понимания. Однако самонаправленность сознания как специфическая методическая установка дает познавательному акту "обратный ход": закручивает внутрь первичных импульсов, приближает к постижению их природы. Для изучения деятельности сознания существует метод феноменологической редукции, перенаправляющий акценты с внешнего созерцания предмета (что является природным, естественным фактором работы сознания) на смыслы, привнесенные в него процессом осознания, т.е. процессом собственно творческим, субъективным.

Феноменологическая редукция – комплекс аналитических процедур "эпохэ" (очищения от суждений о сознании как зеркале натуралистического отражения реальности) – состоит из нескольких операций. Согласно философии Эдмунда Гуссерля, "die phänomenologische Reduktion" включает три ступени освобождения сознания и соответствует трем разным типам редукции:

1. Феноменолого-психологическая редукция – освобождение от естественной установки на объект, находящийся вне сознания, в пространстве и времени; переход от восприятия внешнего мира к актам рефлексии, переживаниям сознания, внутри которого погружен объект; сосредоточение на психологических процессах, концентрация на сути феномена.

2. Эйдетическая редукция – процедура очищения от эмпирического содержания феноменов сознания, накопленного предшествующим опытом; освобождение от фактической стороны их пребывания в сознании, перенос в обобщенный разряд надвременных сущностей (эйдосов).

3. Трансцендентальная редукция – процедура движения к чистой субъективности, "абсолютному переживанию"; анализ актов рефлексии, смещение центра тяжести в зону трансцендентального; реально воспринимаемый мир оказывается "вне игры", его место занимает смысл (ноэма).

Разумеется, философский метод феноменологической редукции уходит в сферы "чистого сознания", "универсума сознания", растворяя по пути следования сам объект аналитического импульса и смещаясь в зону полной субъективной свободы¹. Между тем он содержит определенные установки, привлекательные для анализа музыкально-художественных феноменов вследствие их "цепляемости" за почти неовеществляемый, но осязаемый звуковой мир, направленный на психологическое его переживание и субъективно окрашенное осознание. Не следует также забывать, что отрыв анализируемого объекта от "жизненного мира" и обнаружение его "чистого смысла" в глубинной структуре сознания, ставшего стратегией и конечной целью феноменологического исследования, на самом деле не всегда несет характер необратимости, как это постулируется радикальными позициями Э. Гуссерля в его поздних трудах.

Вернемся к основному постулату. Задача феноменологического анализа – выявление генезиса понятий, полученных из "жизненного мира", повседневного бытования феномена. Для научного знания это дает ресурс для крупных обо-

бщений, называемых в феноменологии "теорией опыта". Прямая траектория феноменологической методологии направлена на анализ генезиса явлений исходя из деятельности сознания. Как это работает в разных секторах научного исследования?

Ответ очевиден: в каждой области искусства – в прямой зависимости от видовой специфики – плоскостной, пространственной, темпоральной, визуальной, слуховой и т.д. Важны ощущения, эмоции, аффекты, чувства, переживания, художественные образы, ассоциации, представления, значения, смыслы, а также те каналы, через которые они транслируются сознанием. Разнятся языки искусств. Синтезируются каналы восприятия. Музыку можно слушать и "смотреть" в партитуре, не говоря о сценическом воплощении. Но музыкальная эмоция "как процесс, результат, образ и опыт переживания музыки человеком" рождается и "живет не в нотных знаках на бумаге, а в слуховом опыте человека" [14, 257]. Приведенный фрагмент суждений В. Холоповой резонирует сходным мыслям З. Фоминой: "Музыка как таковая имеет для нас ценность, прежде всего, как звучащая музыка – именно здесь, в феноменах звучания обнаруживается ее ни с чем не сравнимое воздействие и приобретают значение все остальные ее характеристики и опосредствования – от социально-культурной обусловленности и этической составляющей до знаковых форм выражения и числовых соотношений. Поэтому философское исследование музыки с необходимостью предполагает в качестве своего центрального звена феноменологический анализ музыки" [13, 87].

В настоящее время горизонт методологических возможностей феноменологии в исследовании музыки обозначен довольно широко и логически обоснован: "В контексте феноменологического исследования важно то, что главная суть произведения искусства – то, что определяет его назначение, вызывает его к бытию (несомый им смысл) – не может быть выражена и постигнута иначе, как в чувственных образах, возникающих в процессе непосредственного восприятия. Здесь, в феноменах восприятия, заложено все – и внешняя, чувственно воспринимаемая оболочка, и внутренний, интимный смысл. Именно в этом направлении и ориентирует познание феноменологический метод. Суть его состоит в стремлении обнаружить в явлениях нашего сознания некоторые глубинные смыслы, обнаруживающиеся в процессе непосредственного восприятия вещей. Это ориентирует исследователя на внимание к опыту сознания – с тем, чтобы через опыт непосредственного восприятия, не доверяясь уже существующим мнениям и теоретическим трактовкам, обратиться к исходному смыслу. Специфика феноменологии как философского учения состоит в отказе от любых идеализаций в качестве исходного пункта и принятии единственной предпосылки – возможности описания спонтанно-смысловой жизни сознания. Музыка, будучи одной из самых сложных и глубоких форм постижения бытия, <...> менее всех поддается экспликации скрытых в ней смыслов, их вербальному, рационально-логическому выражению. В силу отсутствия в ней какой-либо предметности, музыка содержит в себе все возможные смыслы, и вместе с тем эти смыслы, будучи явлены в самом ее звучании, не даны прямо и однозначно –

их еще следует выявить, сделать доступными пониманию. Именно это и позволяет сделать феноменологический анализ музыки" [13, 90-91]. Как работают процедуры феноменологического анализа в сфере музыкального искусства? Каким образом они модифицируются в зависимости от смен объектов исследования и его целеполагания? Где пролегают границы продуктивности метода и заложены ресурсы расширения его амплитуды?

Интеграция данного метода в музыковедческий научный аппарат предполагает прояснение некоторых позиций. Благодаря направленности (интенциональности) сознания любой изучаемый музыкальный объект оказывается феноменом. Это одновременно и явление (точнее, "явленная сущность", "эйдос"), осознанное через совокупность чувственных ощущений, и сам процесс его восприятия (акт переживания), ставший частью субъективного опыта². Феноменологическая аналитика курсирует между описанием (дескрипцией) чувственно воспринимаемого и обнаружением смыслообразующего, сущностного (эйдетического, нозматического) в произведении. Соответственно, "феноменология музыки означает не что иное, как феноменологический метод постижения и дескриптивного выражения смысла музыки. Поскольку внимание феноменологии сосредотачивается на музыкальном процессе, необходимо различать стадии и формы бытийствования музыки как процесса зарождения, выражения и восприятия музыкального смысла. Структура этого процесса вполне адекватно выражается триадой Б. Асафьева: "композитор – исполнитель – слушатель". Соответственно, феноменологический анализ музыки предполагает исследование феноменологии творчества композитора, феноменологии звучащей музыки (исполнения, творческого воспроизведения), феноменологии слушания (творческого восприятия) музыки" [13, 98-99]. Генерализация аналитического поиска на любой из составляющих этой триады есть феноменология творчества – композиторского, исполнительского и слушательского. Наше восприятие в согласии с избранным ракурсом достраивает феномен до его целостного образа, но в силу того, что всякий раз полнота восприятия меняется, смысловое наполнение оказывается различным. Совокупность всех ракурсов воплощает смысловую многослойность произведения в наиболее полном объеме. Выделение каждого из слагаемых формирует разные подходы, открывающие новые смыслы – инварианты смыслов изучаемого явления. Приведем ряд существующих феноменологических подходов.

Феноменолого-психологический подход, как первичный этап выявления смысла музыкального произведения, сосредоточен на актах рефлексии, переключающих внимание с объекта познания на внутренние психологические процессы его восприятия. Происходит некое смещение познавательного вектора с рациональных, логических операций "познающего интеллекта" на процессы погружения в глубинные слои психики, задействование "просветляющего интеллекта"³ – интуиции, "интуитивного разума", лежащего в иррациональных истоках художественного творчества. Слитость чувственно данного и интеллектуально осознанного образует прочную связь в результате психологического (симпатического) слияния с произведением искусства. Глубинной инициацией создания последнего не может служить обычное чувство, психологическое сос-

тояние, эмпатия или просто стремление к сублимации, переводу эмоции на язык звуков. Этот ресурс чувствований, безусловно, всплывает на поверхности творческого процесса. Но вдохновляет его, озаряет внутренний смысл художественного феномена "творческая интуиция, рождающаяся в самых потаенных глубинах Интеллекта" [8, 61]. Творческая интуиция является своего рода проводником, локатором, мгновенно улавливающим и схватывающим крупинцы смыслов на большой психологической глубине. Без нее невозможен путь ни к рождению художественного феномена, произведения искусства, ни к его художественному воспроизведению, исполнению. Более того, процесс непосредственного вслушивания в музыку, смешивающий сферы бессознательного и логически осознанного, психологически проистекает из созерцания ее "поэтического смысла", т.е. не рассудочно постигаемого, а чувственно воспринимаемого.

В интуитивной слитости музыки и человека рождается музыкальная эмоция – "сущность, неотъемлемая от феномена музыки" [14, 279], эмоции "кристаллизуются в самостоятельные категории смыслового порядка" [14, 260], пройдя путь от нижнего порога подсознательного, субсенсорного восприятия (скрытых, неосознанных ощущений) к верхнему, сознательному, где всплывают четкие эмоциональные образы, значения, содержания, закрепленные феноменом смыслового слуха⁴.

Эйдетический подход, сосредоточенный на выявлении сущности музыки в процессе восприятия, описан А. Лосевым [6; 7]. Механизм эйдетической редукции последовательно отключает фактическую обусловленность и причинную зависимость восприятия музыки от ее физических, акустических свойств, физиологических и психологических процессов⁵. В итоге он приводит к пониманию музыкального эйдоса⁶ как универсальной, "неизменной сущности музыкального произведения, независимой от формы его существования и восприятия" [13, 104], отражающей изначальную специфическую бесформенность (беспредметность) звуковой материи и одновременно – ее потенцию принимать любые формы.

Темпоральный подход нацелен на выявление временных факторов становления музыкального эйдоса через музыкальный опыт как творческий поток сознания, обладающий динамикой непрерывных смен внутренних состояний. Время в феноменологическом понимании истолковывается как модус сознания и переживается субъективно, в текучести, совершенно не адекватной хронологическому измерению. Оно формируется в сознании как подвижный материал⁷, "живое и пульсирующее поле для развертывания собственно звукового интонационного процесса" [13, 112-113]. Ключевое понятие – ретенциональное сознание лежит в основе механизма восприятия непрерывной длительности музыки, слитости ее звуковых элементов, что в итоге обеспечивает целостность восприятия. Последнее наслаивает волны ретенций⁸, первоначальных впечатлений (отдельных тонов, интонаций, фраз), сохраненных в следах исчезающих звучаний, каждое из которых запечатлевается в последующем, соскальзывает в прошлое, актуализируется в настоящем и протекает в будущее, образуя "ретенциональный шлейф восприятия", "единство ретенционального сознания" (Э. Гуссерль) – удержания опыта восприятия в его нераздельности⁹. Это подоб-

но мельканию отдельных кадров киноленты, сливающихся в зрительном восприятии в непрерывный ток плавного скольжения. Процесс постижения смысла феномена возможен в условиях целостности восприятия. А. Лосев пишет: "Музыка и музыкальное произведение не есть звуки, аккорды, мелодия, гармония, ритм и т. д., но она все это сочетает в одном лике и одном идеальном единстве. <...> Слитость и взаимопроникновение тонов и аккордов в музыке таковы, что нет ни одного в ней совершенно изолированного тона и совершенно отдельно от других воспринимаемых аккордов. Один такт входит в другой, внутренне проникается им, уничтожается как самостоятельная изолированность, представляет с ним некое идеальное единство" [7, 441-442].

В практическом поле темпоральный подход актуализирует задачи изучения музыкальных произведений с позиций усмотрения их ретенциональных пластов в сознании (сопряжений интонационных комплексов разного масштаба, развертывающихся во времени). Для исполнителей эти задачи финализируются позже – в непосредственном воспроизведении "уже осознанной во времени" музыкальной ткани. В целом "феноменологический анализ времени-сознания позволяет приоткрыть тайну художественного творчества как процесса, осуществляющегося и в ходе создания произведений, и в ходе их восприятия" [13, 119].

Трансцендентальный подход обращен на смыслообразующую деятельность сознания и предполагает разные уровни феноменологического исследования. Первый уровень – внешний, абстрагированный. Логистика осуществляется в режиме поиска трансцендентальных возможностей познания о "музыке вообще" и фокусируется на условиях проявления музыкальных смыслов в сознании, без акцентуации их предметного содержания. Второй уровень – внутренний, конкретизированный. Сосредоточен на постижении нозматической, смысловой наполненности конкретных музыкальных произведений, обнаруженной в самом их содержании посредством переживания. Данный подход стал основой трансцендентально-феноменологической теории музыкального произведения, предложенной С. Филипповым [12]. Трансцендентальный подход оставляет за скобками непосредственный опыт восприятия и перемещает акцент в зону логических возможностей знания: музыкальная ткань произведения, поначалу улавливаемая чувственным восприятием как сеть контрастов физических и психологических индикаторов звуков, включает логическую активность слуха и становится продуктом "интеллектуальной деятельности слушающего" [12, 85]. В работе сознания в свёрнутом виде перемешиваются персональные интенции воображения слушателя, эмоционально-чувственные миры композитора и исполнителя, создается особый, логически проявленный, индивидуально осмысленный поток, в котором механический звук становится носителем музыкального смысла, "художественно и смыслово оформленного звучания". Выяснение условий, которые обеспечивают превращение нейтральной звуковой акустической волны в музыкальный феномен, одухотворенную субстанцию, является важнейшей процедурой феноменологии. К решению этого вопроса ученые подходят разными маршрутами, но сохраняют верность общей стратегии:

- механизм омузыкаливания звука мыслится как пространственно-временной переход материального в идеальное; "музыкальная процедура разворачивается в направлении: звуковая волна → время → смысл, где звуковая волна выступает материальной предпосылкой, время – условием и смысл – целью и конечным уровнем диалектического снятия целостного бытия музыкального" [11];
- трансцендентальные условия бытия музыки в некоем абстрактном, идеальном виде идентифицируют ее как временной процесс и результат смыслообразующих актов, воспринимаемый как единство [12];
- в условиях конкретности звучащего музыкального произведения, в его непосредственной, чувственно воспринимаемой данности, работа сознания разворачивается с учетом характера субъекта, его "горизонта сознания", что делает существенно важным различие субъектов музыкального творчества в разговоре о феноменологии творчества композитора, феноменологии исполнения и феноменологии восприятия.

Указанный подход успешно реализован М. Аркадьевым в работе "Антон Веберн и трансцендентальная феноменология" [3], где автор гипотетически выводит тезис о философствовании музыкой и усматривает корреляции гуссерлевских понятий ноэма, ноэзис с музыкальным мышлением А. Веберна. В "точечной" ткани, имманентно схватываемой сознанием, даже пауза становится феноменом незвучащего, но при этом воспринимаемого смысла¹⁰, "это – как бы ноэзис, чистое трансцендентальное поле сознания, а тон – ноэма, трансцендентальный "объект", отслаивающийся в феноменологическом умозрении" [3]. Микроформу веберновских произведений исследователь называет трансцендентальной, ретенциональной: лаконично, сжато излучающей послы праймпредсений, ретенций, протенций, словно радаром улавливаемых сознанием в единое, живое, "задержанное мгновение" настоящего.

Феноменолого-герменевтический подход нацелен на интерпретацию смысла музыкального произведения. Ориентирует на выполнение ряда последовательных операций: интуитивное схватывание смысла в процессе восприятия музыки; логическое понимание, прояснение смысла; интерпретирование, соотнесение смысла с системой уже существующих значений; экстерииоризация, перевод смысла в сферу словесной коммуникации [13]. Проблемы понимания и интерпретации образуют предметное поле герменевтики. Следует учесть, что данный подход применительно к музыке не рассчитан на строго научную, гарантированно выверенную однозначность результатов. Экзистенциальная природа феноменологического познания в своей сердцевине содержит слитое, нераздельное единство субъекта и объекта восприятия, что обеспечивает многомерность полей интерпретации смысла и перспективность процедур их сравнения. По словам З. Фоминой, "возможность постижения "истинного", изначального смысла музыкального произведения и адекватности его вербальной интерпретации не является общепризнанной и очевидной для всех, занимающихся исследованием музыки – это в большой мере обусловлено спецификой музыкальных феноменов, однако в немалой степени зависит и от особенностей самой герменевтики

как метода познания" [13, 141]. Выражаясь метафорически, герменевтический подход плавно колеблется между наукой и искусством толкования смыслов.

В реконструкции смыслов важна установка интерпретатора на полную психологическую идентификацию с музыкальным произведением, его автором, исполнителями, необходим акт дивинации, перевоплощения, интуитивного погружения, вчувствования в "чужое". Методология строится в проекции на интуитивные (субъективные) и дискурсивные (объективные) способы расшифровки произведения, в том числе – анализ его текста и языка. Суть заключена в органичном слиянии данных проекций – живого, одухотворенного, интуитивно постигаемого смысла, внутренней формы произведения, не извлекаемой из текста, и внешней формы, вынимаемой сознанием из грамматики музыки посредством ее логического истолкования. Соотнесение результатов ведет к оценочным суждениям об их адекватности: в случае непротиворечивости сигнализирует об успешности психологической интерпретации и наоборот. Итак, в герменевтическом ключе феноменологии процесс исследования музыки развернут "не от идеальной, рациональной конструкции – к чувственному образу, а, наоборот, от чувственного восприятия – к дескриптивному описанию и от него – к рациональной интерпретации" [13, 166].

Эффективность феноменологической аналитики, ее эвристические возможности раскрываются при анализе музыкальных феноменов во множестве аспектов, но все они примыкают к двум глобальным магистралям исследования: философско-эстетической и аналитически-прикладной. От первой из них ответвляется много дорог, уже освоенных трудами философов и искусствоведов в крупных тематических секторах, а именно: философия музыки, феноменология музыки, психология музыки, феноменология композиторского творчества, феномен художественного времени, феномен художественного восприятия, музыкальная герменевтика, интерпретология и теория исполнительства. Вторая из магистралей сообщается с данными крупными зонами исследования, отражая их частные идеи, демонстрирует опыт аналитически-прикладной апробации стратегий феноменологии на избранном материале и в четко обозначенном радиусе. Объектами анализа музыки в феноменологическом ключе, в частности, стали произведения Д. Шостаковича [1], Г. Уствольской [15], А. Веберна [3] и других.

Широта обозначенных направлений музыкально-эстетической мысли, с одной стороны, и определенная аналитическая избирательность музыки, с другой, продуцируют эффекты наращивания опыта, его транзита через новые объекты исследования. Выражаясь языком феноменологии, поисковая зона будет находиться в постоянном движении ретенций научных концептов.

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 кон-

цепционных взглядов и частных аналитических наблюдений над любой деталью общей картины: неизученными гитарными сочинениями, новыми исполнениями мастеров-виртуозов, особенностями слушательских реакций и характером восприятия. Здесь арсенал вопросов феноменологии творчества преобразуется в метафору бесконечности, "овременить" которую можно разве что хронологической рамой.

Ограничимся обозначением нескольких наиболее крупных перспектив исследования современного гитарного искусства в аспекте феноменологии творчества:

- философско-эстетический срез социодинамики гитарного искусства и феноменология современной культуры;

- феномен гитарной музыки в спектрах психологии чувственного восприятия;
- герменевтическая феноменология и проблемы гитарного исполнительства;
- феноменологический анализ новой гитарной музыки.

Аналитические стратегии апробации различных феноменологических подходов 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. Можно внедрить как самостоятельную секцию исследования вопросы психологии восприятия гитарного тембра и увязать их градации с новыми страницами гитарной органологии. Важны факторы целостности поставленных задач и возможности их решения путем интеграции с гуманитарными концептами знаний.

Феноменология творчества как важный аспект философии музыки открывает новые проекции исследования современного гитарного искусства.

Примечания

¹ Отсюда – уязвимость и критика гуссерлевского толкования данного метода многими философами, применявшими его лишь частично (М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти).

² Сошлемся на утверждение о том, что "феномен заключает в себе сущность и при этом раскрывает, "показывает" ее в самом процессе непосредственного восприятия" [13, 95].

³ Термин французского философа Ж. Маритена, утверждавшего тезис о присутствии "просветляющего интеллекта" в бессознательных процессах: "Существует не только логический разум: ему предшествует разум интуитивный" [8, 77], "обитающий в тех высоких и темных сферах, близких к средоточию души, в которых интеллект действует у единого корня способностей души, и действует совместно с ними" [13, 109].

⁴ Термин В. Холоповой, примененный (без уточняющей дефиниции) в ходе рассуждений автора о первичной бессознательности восприятия музыкального смысла и последующей фиксации интонационных архетипов содержательного мышления в коллективном слуховом опыте [14, 177].

⁵ А. Лосев [6] представляет анализ опыта сознания в психологическом ракурсе (как неделимого потока, состояния первоначальной слитости, нерасчлененности сознания) и познавательном (как процесса смен структурированных форм, суждений, умозаключений, состояния оформленности структур опыта). Однако, согласно идеям ученого, "феноменология музыки не есть психология музыки, ибо в таком случае ей пришлось бы исследовать все те разнообразные законы, которые управляют нашей психикой в явлениях ассоциаций, апперцепций, внимания, эмоций и т.д. и т.д. А феноменология как раз не исследует конкретных *hic et nunc* и не связывает их в отвлеченные законы, но фиксирует каждое *hic et nunc* в его сущностной природе" [7, 410]. И далее: "Смысл музыки, т.е. ее подлинный явленный лик, ее

подлинный феномен, никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть отличен признаками физическими, физиологическими или психологическими" [7, 413].

⁶ Под музыкальным эйдосом А. Лосевым подразумевается "обнаруживаемая в процессе звучания (слушания) музыкальная сущность (смысл)" [13, 105]. Как частный случай, эйдетический подход к изучению эстетических феноменов приводит другого исследователя, В. Бычкова к толкованию сути художественного образа как "духовно-эйдетической целостности", познаваемой "в процессе эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире" [4, 266].

⁷ "Материал, с которым работает композитор, – утверждает М. Аркадьев, – упругое необратимое время. Это время – не абстракция и не безразличное последование измеряемых отрезков, но само бытие как процесс и жизнь во всех своих проявлениях – от темных и горячих подсознательных процессов до процессов становления материальных объектов. Композитор имеет дело с временем как жизненно-эмоциональным, движущимся материалом. Ему время дано как поток экспрессивного сознания, как стихия волевых импульсов, как магма аффективно-энергичных коллизий. Время упруго и требует руки мастера, который пульсационным резцом придаст этой живой необратимой материи очертания конкретного поля для развертывания музыкальных событий" [2, 167].

⁸ Ретенция (от лат. *retentio* – удерживание) – задержка, удерживание или сохранение чего-либо. В психологии – удержание приобретенной информации. В сходном значении термин используется в философии Э. Гуссерля: ретенция как первичное удерживающее усилие сознания, первичная память.

⁹ О переживании музыки как непрерывно длящегося настоящего пишет А. Лосев: "Всякое музыкальное произведение, пока оно живет и слышится, есть сплошное настоящее, преисполненное всяческих изменений и процессов, но тем не менее не уходящее в прошлое и не убывающее в своем абсолютном бытии. Это есть сплошное "теперь", живое и творческое, – однако не уничтожающееся в своей жизни и творчестве" [7, 451].

¹⁰ М. Аркадьев ставит под сомнение правомерность определения феноменологии музыки как исключительно звучащего феномена (физически сейчас-звучащего феномена): внутренним слухом мы в состоянии воспроизвести всю структуру музыкального процесса, уже не звучащего в физической реальности, но сохраненного памятью во внутрислуховом поле и свернутого сознанием в чисто "психологическую" форму [2].

Литература

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества / Л. О. Акопян. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 473 с.
2. Аркадьев М. А. Креативное время, "археписьмо" и опыт Ничто / М. А. Аркадьев // Логос. – 1994. – № 6. – С. 164–178.
3. Аркадьев М. А. Антон Веберн и трансцендентальная феноменология [Электронный ресурс] / М. А. Аркадьев / Режим доступа: <http://phenomen.ru/public/journal.php?article=25>
4. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 556 с.
5. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / Э. Гуссерль; [пер. с нем. В. Молчанова] // Собр. соч. – М. : Гнозис, 1994. – Т. 1. – 163 с.
6. Лосев А.Ф. Строение художественного мироощущения / А. Ф. Лосев // Форма. Стиль. Выражение. – М. : Мысль, 1995. – С. 297–320.
7. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Форма. Стиль. Выражение. – М. : Мысль, 1995. – С. 405–602.
8. Маритен Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии / Ж. Маритен; [пер. с франц. В. П. Гайдамаки]. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 400 с.
9. Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – Минск : Книжный дом, 1998. – 896 с.
10. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография / А. И. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.

11. Суханцева В. К. Музыка как мир человека [Электронный ресурс] / В. К. Суханцева / Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/library/suhanceva/index.html>
12. Филиппов С.М. Искусство как предмет феноменологии и герменевтики: дисс. ... д-ра филос. наук: спец. 09.00.04 "Эстетика" / Сергей Михайлович Филиппов. – М., 2003. – 254 с.
13. Фомина З. В. Философия музыки: уч. пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов / З. В. Фомина. – Саратов : СГК, 2011. – 208 с.
14. Холопова В. Н. Феномен музыки / В. Н. Холопова. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 384 с.
15. Шенбергер Э. Искусство жечь порох / Э. Шенбергер. – СПб., 2007. – 400 с.
16. Шип. С.В. О семиотических предпосылках музыкальной герменевтики / С. В. Шип // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. – Одеса : Друк, 2004. – Вип. 4, кн. 2. – С. 18–29.

References

1. Akopian L. O. Dmitrii Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva / L. O. Akopian. – SPb. : Dmitrii Bulanin, 2004. – 473 s.
2. Arkad'ev M. A. Kreativnoe vremia, "arkhepis'mo" i opyt Nichto / M. A. Arkad'ev // L-ogos. – 1994. – № 6. – S. 164–178.
3. Arkad'ev M. A. Anton Vebern i transtsendental'naia fenomenologiiia [Elektronnyi resurs] / M. A. Arkad'ev / Rezhim dostupa: <http://phenomen.ru/public/journal.php?article=25>
4. Bychkov V.V. Estetika: Uchebnik. / V. V. Bychkov. – М. : Gardariki, 2004. – 556 с.
5. Gusserl' E. Fenomenologiiia vnutrennego soznaniia vremeni / E. Gusserl'; [per. s nem. V. Molchanova] // Sobr. soch. – М. : Gnoziz, 1994. – Т. 1. – 163 s.
6. Losev A.F. Stroenie khudozhestvennogo mirooshchushcheniia / A. F. Losev // Forma. Stil'. Vyrazhenie. – М. : Mysl', 1995. – S. 297–320.
7. Losev A.F. Muzyka kak predmet logiki / A. F. Losev // Forma. Stil'. Vyrazhenie. – М. : Mysl', 1995. – S. 405–602.
8. Mariten Zh. Tvorcheskaiia intuitsiia v iskusstve i poezii / Zh. Mariten; [per. s frants. V. P. Gaidamaki]. – М. : Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia, 2004. – 400 s.
9. Noveishii filosofskii slovar' / Sost. A.A. Gritsanov. – Minsk : Knizhnyi dom, 1998. – 896 s.
10. Samoilenko A. I. Muzykovedenie i metodologiiia gumanitarnogo znaniia. Problema dialoga: monografiia / A. I. Samoilenko. – Odessa : Astroprint, 2002. – 244 с.
11. Sukhantseva V. K. Muzyka kak mir cheloveka [Elektronnyi resurs] / V. K. Sukhantseva / Rezhim dostupa : <http://www.philosophy.ru/library/suhanceva/index.html>
12. Filippov S.M. Iskusstvo kak predmet fenomenologii i germenevtiki: diss. ... d-ra philos. nauk: spets. 09.00.04 "Estetika" / Sergei Mikhailovich Filippov. – М., 2003. – 254 s.
13. Fomina Z. V. Filosofiiia muzyki: uch. posobie dlia studentov i aspirantov muzykal'nykh vuzov / Z. V. Fomina. – Saratov : SGK, 2011. – 208 s.
14. Kholopova V. N. Fenomen muzyki / V. N. Kholopova. – М. : Direkt-Media, 2014. – 384 s.
15. Shenberger E. Iskusstvo zhech' porokh / E. Shenberger. – SPb., 2007. – 400 s.
16. Ship. S.V. O semioticheskikh predposylkakh muzykal'noi germenevtiki / S. V. Ship // Muzychne mystetstvo i kultura : Naukovyi visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoi. – Odessa : Druk, 2004. – Vyp. 4, kn. 2. – S. 18–29.

УДК 786.8

Сташевський Андрій Якович,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії, історії музики та інструментальної
підготовки Інституту культури і мистецтв
Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка.
e-mail: astash@ukr.net

МЕТРОРИТМІЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ В СУЧАСНИХ ТВОРАХ ДЛЯ БАЯНА (на прикладі творчості українських композиторів)

Стаття присвячена виявленню особливостей метроритмічної організації музичного матеріалу в сучасній музиці для баяна українських композиторів. Характеризуються такі типи для модернового баянного висловлення вияви метроритміки, як нерегулярна ритміка, поліритмія, політемповість й поліметрика, протиріччя мотиву з тактом, багатопланова регулярність ритму, алеаторика ритму, а також впровадження ритмоформул, властивих джазовій музичній культурі.

Ключові слова: метроритмічна організація, метр, ритм, темп, баянна музика, українські композитори.

Сташевский Андрей Яковлевич, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории, истории музыки и инструментальной подготовки Института культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко

Метроритмическая организация музыкального материала в современных произведениях для баяна (на примере творчества украинских композиторов)

Статья посвящена выявлению особенностей воплощения метроритмической организации музыкального материала в современной музыке для баяна украинских композиторов. Характеризуются такие типичные для модернового баянного высказывания проявления метроритмики как: нерегулярная ритмика, полиритмия, политемповость и полиметрика, противоречие мотива с тактом, многоплановая регулярность ритма, алеаторика ритма, а также внедрение ритмоформул, присущих джазовой музыкальной культуре.

Ключевые слова: метроритмическая организация, метр, ритм, темп, баянная музыка, украинские композиторы.

Stashevs'kyi Andrii, D.Sc. in arts, Professor, head of Department of theory, history of music and instrumental training Institute of culture and arts of Taras Shevchenko Luhansk national University

Metro-rhythmical organization of the musical material in modern works for button-accordions (for example, works of Ukrainian composers)

The article is devoted to the review and identification of features of the embodiment of the metro-rhythmical organization of musical material in contemporary music for button-accordion Ukrainian composers. Characterized by such typical modern button-accordion statements manifestations of metro-rhythmical as: irregular rhythm, polyrhythm, polytonal and polymetric, a contradiction motif with tact, multi-dimensional regularity of the rhythm, aleatorics of rhythm, as well as the introduction of rhythm formula inherent in jazz music and culture.

Irregular rhythm is manifested primarily in the use of cycles with odd size (or so-called uneven cycles, where one clock share is one and a half times longer than the other) that is very characteristic for the conversion of the intonations of folk music primarily West-Ukrainian, Balkan, Tatar, etc.

Another indicator of the complexity metro rhythmic is the inclusion of clock variability not only homogeneous (i.e. odd or even) dimensions, and sizes with different denominators. The principle metric reorganizing musical material also shows an inventive use of composers artistic possibilities metro rhythmic funds.

In the plane of the rhythm and artistic media poly-temp and poly-meter that entails the simultaneous use of musical material different metric schemes (clock sizes) and rhythmic formulas.

The phenomenon poly-meter, that is, the simultaneous combination of several meters, in the practice of modern accordion music also is common. But most often it is not observed in its direct form (vertical combination of different clock sizes), and in stealth, that is, when in the presence of a single clock size for two textured voters there is a mismatch accented and their patterns of rhythmic patterns or retroportal.

Close on its artistic effect to polimetrica is the principle of construction of the musical material is based on the contradiction of the motif with tact. This principle suggests a mismatch with the metric structure of the quantum of the individual elements of the motif, in particular rhythmic pattern, melodic pattern, harmonic progression, accentuation, and so on.

One of the varieties of rhythmic organization of the music, especially in compositions with bulk multi-layered texture, manifested in the form of so-called multidimensional regularity of rhythm that assumes a uniform use of the durations of and accents on multiple scale levels.

Polyrhythm (or rhythmic polyphony of voices), that is, the form rhythmic organization polyphonic musical texture, which provides for the combination of simultaneous sounding of two or more dissimilar rhythmic patterns, is quite common in compositional practice and in bayan music is found in almost all genre and stylistic directions. Special attention in the aspect of the analysis metro rhythmic the features of the modern accordion music deserves the consideration of the functioning aleatory rhythm.

The manifestation is aleatory rhythms can include a variety of passages-cadenzas, which have branching or connecting edges (acceleration or deceleration rate) and the use of undulating ribs, which represents a slight deviation from the main rhythm. In the process of "liberalization" metro rhythmic organization contemporary compositions also influenced individual innovations in notation, in particular the shift away from tachometric and implementation chronometric system musical fixation, the attraction of topographical principle, temporary fixation of the written notes and the like.

Analyzing bayans works of modern authors can state, on the one hand – the increased involvement of the principle poly-rhythmic in the metro-rhythmic organization of the musical material, from the other deep elaboration and ingenuity poly-rhythmic forms and rhythmic formulas. Separate mention should be made about the method of development of the rhythmic parameter in the context of the serial technique of composition, but in practice, accordion in the works of contemporary Ukrainian composers he almost never occurs.

After this overview of the features of metro-rhythm in modern bayans music of Ukrainian composers of note, and the originality of the conversion of this aspect in the compositions of jazz-academic areas, because the rhythm in jazz culture ever performs one of the most important expressive functions.

Overall, in the rhythm of the contemporary accordion music, you need to note the strengthening of the role and the more frequent use of rhythmic formulas so-called group of "dissonant rhythms".

So, considered and outlined above trends using metro rhythmic organization of musical material modern accordion music of Ukraine composers testify to an active search and implementation of new means of expression through the loosening of the established canons of the traditional system of musical fabric of the organization, which is a very characteristic symptom for musical art of our time.

Key words: metro-rhythmical organization, meter, rhythm, tempo, button-accordion music, Ukrainian composers.

В європейській музичній культурі метроритм, який разом з мелодичною звуковисотністю та гармонією є основним складовим елементом музичної мови, тривалий час відігравав важливу, але все ж таки більш супідрядну функцію в організації музичної тканини. Лише у ХХ столітті, у творчості І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та ін. він займає провідні позиції, а часто виходить на перший план в системі виражальних засобів. Не в останню чергу це стосується й музики для баяна сучасних вітчизняних композиторів. Музикознавчі дослідження оригінальної баянної композиторської творчості, які з'являються останніми роками (праці А. Гончарова, І. Єргієва, М. Імханицького, Д. Кужелева, В. Карташова, А. Нижника, Я. Олексіва, А. Черноіваненко та ін.), лише поверхнево висвітлюють питання специфіки втілення метроритміки в сучасних баянних композиціях; ґрунтовної і всебічної розробки цей аспект у вітчизняному мистецтвознавстві поки що не отримав. Тож метою цієї статті є виявлення особливостей метроритмічної організації музичного матеріалу у сучасній баянній творчості українських композиторів.

Одним із найвагоміших показників еволюції й емансипації метроритму в сучасному музичному висловленні стає активна відмова від принципів ритмічної регулярності та пропорційності (рівні та парні співвідношення, остинатні й рівномірні ритмічні малюнки, незмінний такт і стопа, квадратність тактових угруповань, відповідність структури мотиву з тактом, ін.) та впровадження канонів нерегулярної ритміки.

Нерегулярна ритміка проявляється насамперед у використанні тактів з непарними розмірами (або так званих нерівнодольних тактів, де одна з тактових долей є у півтори рази довшою за інші), що є вельми характерними для перетворення інтонацій народної музики, насамперед західноукраїнської, балканської, татарської й ін. ("Кривий танець" та "Свято у горах" з "Болгарського зошиту" В. Зубицького; "Балканський триптих" А. Гайденка та ін.). Часто непарність розміру сполучається з тактовою перемінністю. Наприклад, початок II частини Сюїти № 2 "Карпатської" В. Зубицького демонструє часту перемінність тактових розмірів з непарною ритмікою – $5/8$; $3/8$; $7/8$; $5/8$; $8/8$; $5/8$; $3/8$; $5/8$ й т.д. Подібна ритмоорганізація музичного матеріалу не обов'язково пов'язується з народно-танцювальною традицією. В залежності від ідейно-образного змісту твору чи його фрагменту тактова перемінність непарних розмірів у швидкому темпі може символізувати хаотичність, навіть деструкцію, як от в демонічному скерцо V частини "Messe da Requiem" В. Рунчака.

Ще одним показником ускладнення метроритміки є залучення до тактової перемінності не лише однорідних (тобто парних або непарних) розмірів, а й розмірів з різними знаменниками. Так, початок основного розділу I частини Сонати № 2 "Слов'янської" В. Зубицького (Allegro barbaro) демонструє досить строкату метроритмічну організацію з трьома видами основної внутрішньої тактової пульсації – $2/4$; $3/4$; $7/8$; $10/8$; $3/8$; $9/16$; $11/16$; $16/16$; $3/4$; $5/4$; $3/8$ й т.д. Цей приклад також указує й ще на одну тенденцію в розвитку метроритміки – використання тактів зі складно-складеними розмірами. Зокрема т. 25 цієї частини сонати, який оформлено у розмірі $16/16$, ясно членується на декілька метричних груп з власною опірністю, а саме – $4/16 + 3/16 + 4/16 + 2/16 + 3/16$, що додатково посилено автором засобом акцентуації.

Використання принципу метричної "переорганізації" музичного матеріалу також свідчить про винахідливе використання композиторами художніх можливостей метроритмічних засобів. Так, початок Сонати № 2 "Слов'янської", представлений рівномірно-періодичним акордово-акцентованим викладом, оформлено композитором не в синхронності з метроритмічною опірністю, а дещо стисло (за рахунок прихованого синкопування), розміщений в більш ширшому часовому каркасі, що додає вступним акордам сонати більш значної чіпкості та скандування.

У площині метроритму знаходяться й такі художні засоби як політемповість і поліметрія, що передбачає відповідно одночасне використання в музичному матеріалі різних метричних схем (тактових розмірів) та різних темпів. Один з ранніх в українській баянній музиці прикладів залучення політемпового викладу демонструє IV частина Сюїти № 2 "Карпатської" В. Зубицького (тт. 12-32). Для двох нотоносців, які відповідають двом різним фактурним шаблонам (верхній – мелодія, нижній – остинатно-басовий супровід) композитор подає різні темпові вказівки: *Andante rubato*, чверть = 100 (для правої) та *Presto sempre ritato*, половинна = 120 (для лівої). Звісно, що одночасне різнотемпове виконання цих фактурних елементів не дозволяє досягати точних збігів, а тому тактові риси зберігаються лише в одному голосі (у мелодії), фіксацію ж іншого голосу, який має другорядну функцію, здійснено автором алеаторним засобом. З більш пізніх баянних композицій в яких використано принцип політемповості можемо назвати концерт-пікколо "Messe da Requiem" В. Рунчака. III частина твору розпочинається саме з темпового зіставлення партій: темп партії лівої руки визначено у 240 ударів на чверть (*Prestissimo*), правої – 180.

Явище поліметрії, тобто одночасного сполучення кількох метрів, у практиці сучасної баянної музики також зустрічається часто. Але найчастіше воно спостерігається не у своєму прямому вигляді (вертикальне сполучення різних тактових розмірів), а у прихованому – коли при наявності єдиного тактового розміру для двох фактурних голосів відбувається неспівпадіння акцентності й структури їх ритмічних малюнків чи ритмоформул. Найбільш виразно й яскраво поліметрія проявляється у вигляді поліфонії різних, але незмінних протягом певного часу метрів. Найбільш розповсюдженою формулою поліметрики є пропорція геміолі (співвідношення тридольності з дводольністю), яка породжує своєрідний ігровий ефект, скерцозну характерність тощо. У якості прикладів використання поліметрики з геміольною формульністю можна навести частини "Химерний танець" та "Балада" з Сюїти № 2 "Романтичної" А. Білошицького, "Розваги скоморохів" із сюїти-зошиту "Давньокиївські фрески" А. Сташевського.

Наближеним за своїм художнім ефектом до поліметрики є принцип побудови музичного матеріалу заснований на протиріччі мотиву з тактом (за В. Холоповою [4, 143]). Цей принцип передбачає неспівпадіння з метричною структурою такту окремих елементів мотиву, зокрема ритмічного малюнку, мелодичного малюнку, гармонічного звороту, акцентуації тощо. Метод протиріччя мотиву з тактом для формування тематизму часто використовується в композиціях В. Власова, наприклад: Концертний триптих (III ч., тт. 13-18) Сюїта (III ч., початок основної теми), "В лабіринтах душі, або Terra incognita" (тт. 44-66) й ін.

Один із різновидів ритмічної організації музичної тканини, особливо в композиціях з об'ємною багатоплановою фактурою, проявляється у вигляді так званої багатопланової регулярності ритму, що передбачає рівномірне використання тривалостей і акцентів на декількох масштабних рівнях [3, 156]. В якості прикладу багатопланової ритмічної регулярності наведемо фрагмент (цифра 14) Концерту для баяна з оркестром (у версії для баяна з фортепіано) А. Сташевського. Окрім двох одноголосно-мелодичних ліній, які проходять у партії фортепіано і переплітаються у контрапунктичному зіставленні, можемо виявити цілу низку очевидних і прихованих метро-ритмічних рухів: а) хроматичний рух тридцять другими тривалостями з метричним членуванням по чотири ноти (перший рівень внутрішньо-дольової пульсації, тобто – вісімками) у партії правої руки баяна; б) ритм спадаючих хроматичних хвиль однакової форми (рух тридцять другими нотами уздовж трьох вісімкових долей); в) акордова хода чвертями у партії лівої руки; г) тріольний фігураційний рух у партії фортепіано; д) більш крупний план цієї фігурації (на рівні чверті, тобто секстолями), об'єднувальним чинником якого, окрім власне функції дольової пульсації, стає однаковість першого звуку групи, а далі – його утримання в якості педалі.

Поліритмія (ритмічна поліфонія голосів), досить розповсюджена у композиторській практиці, у баянній музиці зустрічається майже в усіх стильових та жанрових напрямках. Особливо широкого впровадження принцип поліритмії набуває в композиціях авангардного напрямку, в музичній мові яких параметр ритму набуває більш вагомшого "будівного" сенсу.

Аналізуючи баянні опуси сучасних авторів, можемо констатувати, з одного боку, збільшення випадків залучення принципу поліритмії у метро-ритмічній організації музичної фактури, з іншого – винахідливу розробленість поліритмічних форм і ритмоформул. Виділимо наступні форми і тенденції поліритмічної техніки, що зустрічаються в баянних композиціях сучасних українських авторів:

а) поєднання більш складних ритмів, з домінуванням непарності – $3/5$; $5/7$; $5/9$; $7/8$; $7/11$ й ін.;

б) поєднання понад дві мелодично-ритмові лінії;

в) використання не повних звукових груп (тобто із залученням пауз);

г) використання груп з нерегулярною ритмікою (тривалості різного гатунку);

д) утримання крайніх звуків групи через лігування із зовнішніми звуками;

е) "стретне" (горизонтальне) зміщення груп;

ж) використання поліритмічних поєднань через тактову лінію;

з) використання "вільної" поліритмії, тобто без тактових ліній і розміру;

і) використання в одному з голосів алеаторно оформленої ритміки;

к) залучення складно-складених формул поліритмії (наприклад, $11+12/3$ й ін.).

Значну частину перелічених форм поліритмії можемо простежити на прикладі фрагменту композиції О. Щетинського "Poco misterioso".

Окремо слід згадати про метод розробки ритмічного параметру в контексті серіальної техніки композиції, але на практиці в баянному доробку сучасних українських композиторів він майже не зустрічається.

Особливої уваги в аспекті аналізу метроритмічної специфіки сучасної баянної музики заслуговує розгляд функціонування алеаторики ритму. В останні

десятиріччя в композиторській практиці це явище стає досить поширеним та усе частіше зустрічається в баянних творах. Алеаторику ритму часто знаходимо в композиціях В. Власова, зокрема мелодичний малюнок одного з фрагментів п'єси "В сузір'ї Центавру" (тт. 25-26) містить лише нотні голівки (без штилів). Його ритміка відповідає топографічному розташуванню нот на нотоносці (у даному випадку – рівновіддалені відстані) та позначена ремаркою *rubato*. Інший приклад – нотні голівки (також без штилів) з витриманими горизонтальними рисками-педалями, що об'єднані репрізизними аколадами в алеаторну групу в середньому розділі II частини Сонати № 2 "Слов'янської" В. Зубицького (т. 28, *senza metrum*) – також передбачають вільно-імпрровізаційну їх ритмізацію. Зустрічаємо й інші зразки ритмічної алеаторики, як-от у п'єсі А. Карнака "SATOU", де це задається наступною ремаркою: "ритмічна імпрровізація на заданий звуковий комплекс". До виявів алеаторики ритму можемо віднести безліч різноманітних пасажів-каденцій, які оформлені розгалуженням чи об'єднанням ребер (прискорення чи уповільнення темпу) та використання хвилеподібних ребер, що символізує незначні відхилення від основного ритму. На процеси "лібералізації" метроритмічної організації сучасних композицій також вплинули й окремі новації в нотації, зокрема відхід від тактометричної та впровадження хронометричної системи нотозапису, залучення топографічного принципу часової фіксації нотного тексту тощо.

Завершуючи огляд особливостей метроритміки в сучасній баянній музиці українських композиторів, наголосимо на своєрідності її перетворення у композиціях джазово-академічного напрямку, оскільки ритміка в джазовій практиці одвічно виконує одну з найголовніших виражальних функцій. Досліджуючи творчість В. Зубицького, зокрема, обидві його Концертні партити в традиціях джазових імпрровізацій, А. Гончаров констатує використання автором цілого ряду специфічно-джазових музичних ритмів, таких як брейк, вторинний рег, перехресні ритми (геміольні ритмічні утворення), так званий "ломбардський ритм" (скоч снєп), а також класичні джазові прийоми, що пов'язані з ритмом – шаутс та холлерс [1, 15-16]. Традиційна й сучасна джазова ритміка різних стильових напрямів властива також і джазово-академічним та естрадно-джазовим композиціям інших авторів – В. Власова, А. Білошицького, Б. Мирончука, А. Сташевського, Я. Олексіва й ін.

В цілому, у ритміці сучасної баянної музики необхідно відзначити посилення ролі та більш часте використання ритмоформул так званої групи "дисонуючих ритмів" (за В. Цукерманом [2]). Насамперед, відзначимо такі з них, як звернений пунктирний ритм ("ритм, що кульгає"), варіанти синкопованих ритмів, "перехресні" ритми й ін.

Отже, розглянуті й окреслені вище тенденції у сфері метроритмічної організації музичного матеріалу сучасної баянної музики вітчизняних композиторів свідчать про активні пошуки й впровадження нових виражальних засобів через розхитування усталених канонів традиційної системи організації музичної тканини, що є дуже характерною ознакою для музичного мистецтва сучасності.

Література

1. Гончаров А. О. Творчість В. Зубицького в контексті музичних стилів / А. О. Гончаров // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. №1(6). – К., 2010. – С. 12-17.
2. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений / Л. Мазель, В. Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 752 с.
3. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія / А. Я. Сташевський. – Луганськ : Янтар, 2013. – 328 с.
4. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова. – СПб. : Лань, 2002. – 368 с.

References

1. Honcharov A. O. Tvorchist V. Zubytskoho v konteksti muzychnykh styliv / A. O. Honcharov // Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. № 1(6). – K., 2010. – S. 12-17.
2. Mazel' L. Analiz muzykal'nykh proizvedenii / L. Mazel', V. Tsukkerman. – M. : Muzyka, 1967. – 752 s.
3. Stashevskiy A. Ya. Suchasna ukrainska muzyka dlia baiana: vyrazhalni zasoby, kompozytsiini tekhnolohii, instrumentalnyi styl : monohrafiia / A. Ya. Stashevskiy. – Luhansk : Yantar, 2013. – 328 s.
4. Kholopova V. N. Teoriia muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm / V. N. Kholopova. – SPb. : Lan', 2002. – 368 s.

УДК 785.7(477.74) "20–21 ст"

Кравченко Анастасія Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри теорії,
історії культури і музикознавства
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: LagutinaN@ukr.net

**ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО У КАМЕРНО-
ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ОДЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Стаття присвячена дослідженню камерно-інструментальної творчості представників одеської композиторської школи кінця ХХ – початку ХХІ століть. Здійснено аналіз інструментальних складів, жанрових та стильових орієнтирів сучасних ансамблевих творів, окреслено співвідношення традицій і новаторства на міжжанровому та міжстильовому рівнях, що є вираженням великого історичного діалогу культур та епох поза часопросторовими бар'єрами.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, жанрово-стильові параметри, одеська композиторська школа.

Кравченко Анастасия Игоревна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Традиции и новаторство в камерно-инструментальной музыке одесских композиторов конца XX – начала XXI веков

Статья посвящена исследованию камерно-инструментального творчества представителей одесской композиторской школы конца XX – начала XXI веков. Осуществлен анализ инструментальных составов, жанровых и стилиевых ориентиров современных ансамблевых починений, показано соотношение традиций и новаторства на межжанровом и межстилевом уровнях, являющееся выражением большого исторического диалога культур и эпох вне временных и пространственных барьеров.

Ключевые слова: камерно-инструментальный ансамбль, жанрово-стилевые параметры, одесская композиторская школа.

Kravchenko Anastasia, PhD in Arts, lecturer of the theory, history of culture and musicology department, National Academy of managerial staff of culture and arts

Tradition and innovation in chamber music of Odessa composers in the End of the XX th – Beginning of the XXI st century

The present article is dedicated to the research of chamber instrumental works of Odessa composer school representatives of late XX – early XXI century. During the study, analysis of instruments, genre and stylistic guidelines of modern ensemble works has been made. Besides, the study outlines the correlation between tradition and innovation in inter-genre and inter-style level, which is a reflection of great historical dialogue of cultures and eras beyond space and time barriers.

At the current stage of Ukraine's musical art development, achievements of previous generations of specialists in composition techniques get further development and deeper understanding. The number of musical expression tools is constantly being expanded by exploration of infinite possibilities of instruments in intonation and sonorism types of music; genres and styles get renovated. This all leads to formation of modern musical vocabulary and enrichment of the genre and stylistic content of the national musical culture. Most part of chamber instrumental works written at the turn of XX and XXI centuries is currently out of cultural and scientific research fields and that it why it requires a comprehensive study from the modern theory, cultural history and musicology points of view. All these factors bring relevance to studying the contemporary Ukrainian composing art, including chamber instrumental works of O. Krasotov, K. Tsepkolenko, A. Tomlyonova, Y. Gomelska, L. Samodayeva, V. Larchikov, S. Azarova, K. Maydenberg-Todorova.

The intersection of tradition and innovation in chamber instrumental works of contemporary Odessa composers is evident both in style and genre level. In general, in last twenty years there have been two lines: the rebirth or renovation of historically formed chamber instrumental music genres from the modern stylistics point of view on the one hand; and interest in genre innovations, as well as appearance of so called free-variant genres from the other.

The first line is represented by Odessa composers' compositions for traditional ensemble lineups (e.g. piano trio, string quartet etc.). There is a tendency for paying more attention to mono-timbre ensembles, which are defined by constant, constant-variational, relative and relative-constant genres.

As for the second line in Odessa composers' chamber instrumental oeuvre, the introduction of new combinations of instruments in the ensemble, which form new free-variant genres, is implemented in two ways. The first one includes compositions for nontypical mono-timbre lineups, e.g. 5 guitars, 5 cellos, 3 cellos, 8 cellos, 3 basses, 4 basses. The second way includes compositions performed by mixed lineups that are using nonconventional for classic chamber instrumental lineups instruments like folk, exotic, jazz, electronic instruments etc.

Along with introduction of nonconventional instruments in classic chamber instrumental ensembles, there is also a tendency to use traditional instruments in non-traditional ways and add a variety of accessories. The introduction of additional accessories in the chamber instrumental

works is driven by the desire to find new effects that can expand the sonoristic musical space of the composition and draw attention of the audience.

Such creative experiments are unique and innovative in terms of opening new prospects for Ukrainian chamber instrumental music to find its own authentic ways to develop and renew chamber instrumental genres.

The analysis of instrumental lineups, genre and stylistic parameters of chamber instrumental works at the turn of late XX – early XXI century shows that the correlation between tradition and innovation is implemented in the following ways:

- free combination of stylistic and stylistical devices;*
- usage of a wide range of genres, from constant to free-variant chamber instrumental genres;*
- rebirth and renovation of longstanding genres from the contemporary stylistics point of view;*
- combination of traditional (e.g. academic) and nonconventional (e.g. folk, exotic, jazz)*

instruments in the ensemble;

- introduction of longstanding instruments into modern music genres (using traditional musical possibilities of longstanding instruments, as well as search for modern sound capabilities);*
- nontraditional usage of classic instruments (nontypical ways of playing, usage of accessories, playing several instruments at the same time);*
- combination of acoustic and electric instruments and technologies.*

Above listed methods demonstrate the tendency of Odessa composer school to combine tradition and innovation in genre and style level, which is a reflection of great historical dialogue of cultures, epochs and worlds beyond any space and time barriers in inter-genre, inter-style and inter-author aspects.

Key words: chamber ensemble, genre and style parameters, the Odessa school of composers.

На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва України напрацьовання митців попередніх поколінь у сфері композиційної техніки набувають подальшого розвитку і поглиблення. Постійно розширюється спектр музично-виразових засобів, шляхом виявлення безмежних можливостей інструментів в інтонаційній та сонористичній сферах, а також відбувається оновлення жанрово-стильової палітри, що призводить до формування новітнього музичного лексикону і збагачення жанрово-стильового змісту національної музичної культури. Все це зумовлює актуальність дослідження сучасної української композиторської творчості, зокрема, і камерно-інструментальної, у всьому розмаїтті її регіональних аспектів. Зокрема, серед праць вітчизняних музикознавців композиторський здобуток митців Одеси в камерно-інструментальній галузі найбільш концентровано поданий Р. Розенберг у книзі, виданій до 75-річчя Одеської організації НСКУ та 100-річчя Одеської консерваторії, де вміщено матеріали як аналітичного, так і інформативного характеру. Розгляд окремих ансамблевих творів здійснено у роботах Н. Александрової, О. Берегової, О. Веселіної, І. Єрґієва, Г. Завгородньої, Л. Зими з точки зору аналізу художньо-стильових моделей, типів музичного інтонування, фактурних особливостей та образного змісту творів. Значна кількість камерно-інструментальних композицій, написаних на стику XX – XXI століть, на даний момент не введені до культурного і наукового обігу та потребують дослідження із сучасних світоглядних позицій теорії, історії культури і музикознавства.

У даній статті здійснено аналіз інструментальних складів та жанрово-стильових параметрів камерно-інструментальних творів представників одеської

школи композиції з метою дослідження співвідношення традицій і новаторства в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть.

В хронології стильової еволюції вітчизняної музичної творчості ХХ – початку ХХІ століть постмодернізм став останньою ланкою після модерну й авангарду і був підготований стилістичним "космополітизмом" музики "шістдесятників" (вислів Л. Кияновської) та стильовими вподобаннями наступників. Уявімо шлях розвитку культури як поступове накопичення нових мовних елементів, пропонує Н. Довгаленко, і тоді стає очевидним, що постмодерн є "підсумковою комбінацією досягнутого розмаїття. На генеалогічному дереві стильових розгалужень постмодерн не додає нових варіантів, але виявляється кроною, що обіймає усі існуючі паростки" [3]. Дійсно, множинність стильових і стилістичних сполучень створює ситуацію, коли культура "набуває рис культури-""суміші"" , втрачаючи свою цілісність і розпадаючись на безліч співіснуючих одна з одною культурно-ціннісних систем" [1, 23].

Характеризуючи власні творчі позиції та в цілому ситуацію сьогодення, Ю. Гомельська зазначає: "Мені здається, що моя творчість і, в принципі, творчість будь-якого сучасного композитора, все одно в тій чи іншій мірі знаходиться на якомусь перетині, схрещуванні, суміщенні різних і тем, і сюжетів, і жанрів, і стилістики. ХХ століття стільки всього відкрило у сфері музичного мистецтва і не тільки ХХ, а взагалі, останні століття внесли значне багатоманіття різних стилістичних напрямів у музичну культуру. Безумовно, ми – композитори тим чи іншим чином, в тій чи іншій мірі відчуваємо, сприймаємо, крізь себе пропускаємо цей обширний стильовий пласт <...>, вбираючи та по-своєму транслуючи все те, що вже існувало раніше. <...> Сьогодні будь-який композитор комбінує, синтезує, мішкує різноманітні, різноспрямовані авангардні, поставангардні, будь-які сучасні техніко-композиційні методи, об'єднуючи їх з традиціями, з традиційними системами музичного мислення. Цей синтез, поєднання, сполучення – шлях до універсальності, це те, що може бути "донесено" до слухача і може бути зрозумілим йому" [6].

Цитата з інтерв'ю Ю. Гомельської якнайкраще ілюструє генеральну лінію композиторського мислення представників одеської школи – прагнення до синергізму традицій і новаторства – специфічного типу взаємодії "старих" і "нових" ідей, стильових, жанрових, мовних, формотворчих і т. ін. систем, що в сумі дає ефект взаємного підсилення і призводить до потужного викиду творчої енергії нової якості. Відповідно, композитори Одеси, не орієнтовані на деструкцію, розрив з канонами і традиціями попередніх епох, вони пропагують не відкидання, а навпаки, затвердження академічних традицій та їх оновлення на сучасному витку. Особливо підкреслюється думка про важливість зв'язку новітніх технологій з традиціями, адже у відриві від останніх практично неможливо створити якісний мистецький "продукт" – зрілий і художньо вартісний твір, який буде на інтелектуальному і емоційно-енергетичному рівні адекватно сприйматися реципієнтом.

Процес перетину традицій і новаторства в камерно-інструментальній творчості сучасних одеських композиторів яскраво виявляється як на стильовому, так і жанровому рівні. Загалом, в останнє двадцятиріччя простежуються дві лінії: з од-

ного боку, відродження чи оновлення історично складених жанрів камерно-інструментальної музики з позицій сучасної стилістики, а з іншого – інтерес до жанрових нововведень, привнесення у музичний обіг т. зв. вільно-варіантних жанрів.

Перша лінія представлена у творчості одеських митців композиціями для традиційних ансамблевих складів (наприклад, фортепіанне тріо, струнний квартет). Спостерігається тенденція посилення уваги до монотембрових ансамблів, що окреслені (спираємось на класифікацію системи ансамблевих жанрів І. Польської [8, 424–435]) константними – фортепіанний, скрипковий, віолончельний дуети (наприклад, "Антифони" О. Красотова), константно-варіантними – квартет кларнетів ("Festina Lente" С. Азарової), релятивними – флейтовий дует ("Дуель-Дует" № 8 К. Цепколенко) та релятивно-константними жанрами – альтовий дует ("Метаморфози 1" Л. Самодаєвої та ін.).

Зокрема, жанр віолончельного дуету, що пройшов більш ніж чотирьохсотлітній період своєї еволюції в європейській музичній традиції [див.: 9], до середини 90-х років ХХ століття не був представлений у творчості українських композиторів (принаймні, на даний момент факти існування таких творів невідомі вітчизняному музикознавству). Ідея та реалізація створення першого національного зразка жанру віолончельного дуету, що належить одеському композитору і віолончелісту В. Ларчікову ("Inter Lacrimas et Luctum"), стала першоімпульсом для розвитку жанру в українській музиці і спонукала вітчизняних митців (В. Сильвестров, В. Рунчак, В. Польова, А. Загайкевич, Л. Юріна, О. Щетинський, С. Зажитько, С. Луньов, А. Хазова та ін.) до написання понад двадцяти композицій, введених у виконавський репертуар.

Одеську композиторську школу у жанрі віолончельного дуету, окрім В. Ларчікова, презентують О. Красотов, К. Цепколенко, Л. Самодаєва та С. Азарова. Відповідно до творчого портрету кожного з авторів п'єси для двох віолончелей демонструють різноплановість естетико-стильових основ, принципів формотворення та поєднання елементів музичної мови. В доробку одеських митців знаходимо атональну, за характером алюзійно-ностальгічну композицію Л. Самодаєвої "Забуті танці I", де авторка створює "ірреальний багаторівневий поле-простір танцю, нео-імпресіоністичну картину ""стану-настрою танцю в мареві"" [2, 136], музично-філософське есе з мікротонною альтерацією "Фуєкі-Рюко. Хайку I." В. Ларчікова, натхнене японською поетикою, та блискучу композицію в авторській інструментовці для двох віолончелей К. Цепколенко "Дуель-Дуо №2".

В процесі становлення жанру одеські композитори не обмежилися створенням монотембрових дуетних композицій і розширили діапазон виразності віолончельного дуету за рахунок написання творів для віолончелі та віоли да гамба, що дало можливість відродження і введення в сучасну композиторську практику даного старовинного інструмента. Ансамблеве поєднання споріднених, близьких за діапазоном і розміром, але різних за тембральним забарвленням звучання інструментів створює незвичайний художній ефект – зіставлення або протиставлення тембрів, що відповідно до авторського задуму використовується як один із засобів розвитку драматургічної лінії композиції. Наразі твор

В. Ларчікова "Тиха музика пам'яті Альфреда Шнітке" та друга п'єса з диптиху Л. Самодаєвої "Забуті танці II" залишаються єдиними зразками дуету віолончелі та віоли да гамба в українській музиці та доповнюють нечисельний перелік сучасних творів для віоли да гамба, відомих у світових мистецьких колах.

Прагнення вивести віолончельний дует за межі суто камерної сцени надихнуло одеських композиторів на відродження жанрів дуету віолончелей з органом та концерту для двох віолончелей соло з камерним оркестром, що також є прикладом запозичення жанрової палітри, сформованої в європейській музиці (Б. Марчелло, Г. Ф. Гендель, А. Вівальді, М. Коретт). У 1996 році О. Красотов на основі звернення до віолончельних сюїт Й. С. Баха першим в українській музиці створив оркестровий твір для солуючого віолончельного дуету і камерного оркестру "Concertino Grosso" у п'яти частинах. Згодом доробок одеської композиторської школи поповнився твором В. Ларчікова на біблійну тематику "Містерія II. Пречесний і животворящий Хресте Господень", що на даний момент в українській музиці є єдиним зразком ансамблевого складу двох віолончелей та органу.

Звертаючись до другої загальної лінії камерно-інструментальної творчості одеських композиторів, відзначимо, що введення в музичну практику нових сполучень інструментів в ансамблі, які утворюють нові вільно-варіантні жанри, реалізується за двома напрямками: перший з яких полягає у створенні композицій для нетипових монотембрових складів, наприклад для 5 гітар, 5 віолончелей (С. Азарова), 3 віолончелей, 8 віолончелей (Л. Самодаєва), 3 контрабасів (К. Цепколенко), 4 контрабасів (А. Томльонова). Другий напрям, представлений композиціями змішаного складу, де використовуються нетрадиційні для класичних камерно-інструментальних складів інструменти – народні, екзотичні, джазові, електронні тощо. Подібні творчі експерименти є унікальними та інноваційними за своїм значенням з точки зору відкриття подальших перспектив українського камерно-інструментального мистецтва у самостійних пошуках шляхів становлення та оновлення жанрів камерно-інструментальної музики та введення у сучасну сценічну практику нетрадиційних інструментів.

Так, в останнє двадцятиліття активно інтегрується в інструментальний простір камерної музики баян. Значна кількість написаних українськими композиторами (прикметно, що і тими, які не є баяністами за виконавським профілем) творів для ансамблю академічних інструментів і баяну свідчить, на думку І. Єргієва [4], про виникнення нового різновиду камерно-інструментальних жанрів – "камерно-баянного" та утвердження його статусу у царині сучасної академічної музики. У доробку одеських композиторів знаходимо твори для дуетів: скрипки і баяна (Ю. Гомельська, В. Ларчіков, К. Майденберг-Тодорова, Л. Самодаєва, К. Цепколенко), баяна та фортепіано (Ю. Гомельська, К. Майденберг-Тодорова, А. Томльонова), баяна і кларнета (Л. Самодаєва), баяна і фагота (А. Томльонова), баяна і віолончелі (К. Цепколенко) та в інших складах, від тріо до октету. Цікавими є приклади введення української бандури у камерно-інструментальні ансамблі, зокрема, Ю. Гомельська у творі "ДіаДема" № 3 поєднує бандуру і баян, що представлений як суто інструментальний дует. Спів бандуристки використовується у цьому творі як колористичний прийом, що несподівано з'являється в кульмінаційному фрагменті композиції.

Окрім українських і російських народних інструментів, у камерно-інструментальних творах одеських митців знаходимо приклади використання екзотичних для вітчизняного музичного простору етнічних інструментів народів світу, зокрема, литовських канклеса і бірбіне (К. Майденберг-Годорова "A TRE"), мексиканської маримби (К. Цепколенко "Блукання в просторі трикутника", О. Красотов "Ритмотекстури"), вірменських кануна та дудука (С. Азарова "On Tuesdays").

Інтенсивно вводиться у камерно-інструментальні твори один з основних інструментів джазової та естрадної музики – саксофон (усіх різновидів sax: s / a / t / bar / bass), у композиціях Ю. Гомельської ("Saxophone. Apologia", "AtomAnatomy"), Л. Самодаєвої ("9 interludes for 9 performers", "Konzertstück"), К. Цепколенко ("Як нитка увірветься годі їй зібрати всі перли знов", "І вітер живе") та багатьох інших.

Спостерігається інтерес до типово оркестрових інструментів, що достатньо рідко використовувались в камерно-інструментальній музиці: англійський ріжок (В. Ларчіков "Серенада золоті осені"), челеста і арфа (Л. Самодаєва "Once upon a time"), арфа (А. Томльонова "Туман. Одеса"). Зокрема, поступово відроджуються старовинні інструменти, які практично вийшли з ужитку: басетгорн (С. Азарова "Funk Island"), скляна гармоніка (В. Ларчіков "De profundis clamavi"), віола да гамба (В. Ларчіков, Л. Самодаєва). Окремо відзначимо непоодинокі випадки використання органу у камерно-інструментальних ансамблях в досить несподіваних поєднаннях з трубою, перкусією ("Дуель-Дует" № 3 та № 10 К. Цепколенко), саксофоном ("Meta-duo", "L'illusion", "Troix dans la ville" Л. Самодаєвої) та іншими інструментами.

Поряд з тенденцією введення в складі камерно-інструментальних ансамблів нетрадиційних інструментів, спостерігається тенденція нетипового використання традиційних інструментів та різноманітних додаткових аксесуарів. Зокрема, поширення набув прийом гри інструменталістом на основному та додатковому інструменті з іншої групи (наприклад, до фортепіанної партії включаються моменти гри піаніста на перкусії) або вводиться почергова заміна виконавцем декількох різновидів одного інструменту (наприклад, флейта – альтова флейта – флейта piccolo).

Серед таких творів – альтова соната А. Томльонової, де наприкінці твору піаніст встає із-за роялю і виходить на авансцену з лінійними дзвіночками, звучання яких символізує те, що все вже пішло і залишився тільки передзвін, поступово зникаючий у тиші. У віолончельній та скрипковій (№ 2) сонатах Л. Самодаєвої інструменталісти паралельно задіюють перкусію як додатковий інструмент, а в нонеті "On the ground and in Heaven" цього ж автора флейтист і кларнетист в процесі гри використовують певні різновиди свого інструменту (fl. muta in picc., alto, basso; cl. muta in picc., basso). Подібні прийоми часто зустрічаємо у камерно-інструментальних творах К. Цепколенко (зокрема, практично в усіх перфомансах) – наприклад, у тріо "Двері навстіж" кларнетист не тільки змінює інструмент на бас-кларнет, але й грає на малих ударних.

Введення нетрадиційних аксесуарів (що, відповідно, потребує специфічних прийомів їх використання) у камерно-інструментальні твори обумовлюється бажанням пошуків нових ефектів, здатних розширити сонористичний звуковий простір композицій та привернути увагу слухачів. Як правило, задіюються му-

зичні аксесуари інших інструментів, наприклад, твір "Deo Volentum" А. Томльонової (версія для фортепіанного квінтету) починається з "glissando рояля – колотушкою від литавр по нижньому регістру струн вверх, яке перехоплюють спадаючі грони незвичайних звукових комплексів" [5, 164]. Залучаються також і аксесуари позамузичного походження, розмаїття яких не дозволяє здійснити внутрішню систематизацію (це можуть бути папір, олівці, будь-які дерев'яні та металеві предмети, навіть, виделки), що застосовуються як засоби звуковидобування (звукові, перкусійні, шумові ефекти) по струнах і окремих частинах корпусу інструменту. Окрім використання аксесуарів доволі розповсюдженими є прийоми стукоту ногою, поклацування пальцями, плескання в долоні або по струнах, корпусу (наприклад, у "Punktum" К. Майденберг-Тодорової).

На тлі значного науково-технічного прогресу, доступності технічних засобів та розповсюдження новітніх форм комунікації використання композиторами електромюзичного інструментарію та мистецьких технологій є однією з прикметних ознак сучасної доби. Серед найбільш характерних прикладів у творчості одеських авторів – п'єси Л. Самодаєвої, яка майстерно використовує електронні інструменти як у поєднанні з акустичними (наприклад, у "Квазі-квартеті" № 2 для кларнету, альту, фортепіано і синтезатора), так і самостійно ("Sky way of cello" для електронних віолончелі і фортепіано). С. Азарова в своєму доробку має досвід поєднання аудіо-запису і "живого" звучання інструментів, включаючи до партитури децимету "Sounds from the Yellow Planet" саундтрек віртуоза горлового співу Ніколая Ооржака, задля розширення тембрального, колористичного спектру звукового потоку. Проте, незважаючи на достатнє розповсюдження, залучення електромюзичного інструментарію та мистецьких технологій у камерно-інструментальній творчості, на нашу думку, не становить першочергових інтересів одеських композиторів. Переважно, ці засоби увійшли в арсенал виразності камерно-інструментальних композицій на рівні окремих експериментів у безмежній сфері електроніки – апробації нових технічних можливостей, прийомів "конструювання" твору, пошуку цікавих тембрів.

Отже, аналіз інструментальних складів та жанрово-стильових параметрів камерно-інструментальних творів кінця ХХ – початку ХХІ століть виявляє співвідношення традицій і новаторства у вільному сполученні стильових і стилістичних пластів; використанні широкого жанрового діапазону від константних до вільно-варіантних камерно-інструментальних жанрів; відродженні та оновленні старовинних жанрів з позицій сучасної стилістики; сполученні традиційних (академічних) та нетрадиційних (народні, екзотичні, джазові) інструментів в ансамблі; введенні старовинних інструментів у жанри нової музики (використання традиційних та пошук новітніх звукових можливостей старовинних інструментів); атрадиційному використанні класичних інструментів (нетипові прийоми гри та аксесуари, гра на декількох інструментах одночасно); поєднанні акустичного та електромюзичного інструментарію, мистецьких технологій. Дані положення демонструють тяжіння одеської композиторської школи до синергізму традицій і новаторства на жанрово-стильовому рівні, що є вираженням великого історичного діалогу культур, епох, світів поза будь-якими часо-просторовими бар'єрами у міжджанровій, міжстильовій, міжавторській площинах.

Література

1. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-х – 90-х рр. XX сторіччя: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. М. Берегова. – К., 2000. – 204 с.
2. Веселіна О. Український віолончельний дует на стику століть у контексті ситуації постмодерну / О. Веселіна // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського – Музичне виконавство, вип. 40, кн. 10. – Київ, 2004. – С. 130 – 141.
3. Довгаленко Н. С. Український музичний авангард в контексті стильових пошуків XX сторіччя / Н. С. Довгаленко // Періодичний інтернет-журнал "Musica Ukrainica" [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-dovgalenko-ukravant.html
4. Єргієв І. Д. Український "модерн-баян" – феномен світового мистецтва / І. Д. Єргієв. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – 168 с.
5. Зима Л. В. Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Л. В. Зима. – О., 2014. – 181 с.
6. Інтерв'ю з Гомельською Ю. О. від 28.03.2014. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
7. Інтерв'ю з Томльоною А. С. від 27.03.2014. – Аудіо-запис і текст зберігаються в особистому архіві Кравченко А. І.
8. Польська І. І. Камерно-інструментальний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / І. І. Польська. – К., 2003. – 435 с.
9. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика : [Навч. посібник для вищих навч. закладів культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації.] / Сумарокова В. Г. та ін. – Одеса: ВМВ, 2009. – 160 с.

References

1. Berehova O. M. Tendentsii postmodernizmu v kamernykh tvorakh ukrainskykh kompozytoriv 80-kh – 90-kh rr. XX storichchia: dys. ... kand. mystetstvoznnav. : 17.00.03 / O. M. Berehova. – K., 2000. – 204 s.
2. Veselina O. Ukrainskyi violonchelnyi duet na styku stolit u konteksti sytuatsii postmodernu / O. Veselina // Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho – Muzychne vykonavstvo, vyp. 40, kn. 10. – Kyiv, 2004. – S. 130 – 141.
3. Dovhalenko N. S. Ukrainskyi muzychnyi avanhard v konteksti stylovykh poshukiv XX storichchia / N. S. Dovhalenko // Periodychnyi internet-zhurnal "Musica Ukrainica" [Elektronnyi resurs] – Rezhym dostupu: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-dovgalenko-ukravant.html
4. Yerhiiev I. D. Ukrainskyi "modern-baian" – fenomen svitovoho mystetstva / I. D. Yerhiiev. – Odesa : Drukarskyi dim, 2008. – 168 s.
5. Zyma L. V. Zhanr fortepiannoho kvintetu yak istoryko-stylovyi fenomen: typolohichnyi aspekt : dys. ... kand. mystetstvoznnav. : 17.00.03 / L. V. Zyma. – O., 2014. – 181 s.
6. Interviu z Homelskoiu Yu. O. vid 28.03.2014. – Audio-zapys i tekst zberihaiutsia v osobystomu arkhivi Kravchenko A. I.
7. Interviu z Tomlonovoiu A. S. vid 27.03.2014. – Audio-zapys i tekst zberihaiutsia v osobystomu arkhivi Kravchenko A. I.
8. Polska I. I. Kamerno-instrumentalnyi ansambl: teoretyko-kulturolohichni aspekty: dys. ... doktora mystetstvoznnavstva : 17.00.03 / I. I. Polska. – K., 2003. – 435 s.
9. Suchasne violonchelne mystetstvo: estetyka, teoriia, praktyka : [Navch. posibnyk dlia v-yshchykh navch. zakladiv kultury i mystetstv III–IV rivniv akredytatsii.] / Sumarokova V. H. ta in. – Odesa: VMV, 2009. – 160 s.

УДК 781.62+786.2

Пруднікова Людмила Петрівна,
доцент, професор кафедри загального
та спеціалізованого фортепіано
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського
e-mail: alpr@ua.fm

ПОЛІФОНІЧНІ "ПРИНОШЕННЯ" В. БІБІКА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО: ІНТОНАЦІЙНІ ТА ФАКТУРНІ РІШЕННЯ

У статті досліджуються дві п'єси з поліфонічного циклу В. Бібіка "34 прелюдії і фуги", які завдяки цитуванню тем видатних класиків музики ХХ століття – Д. Шостаковича та В. Лютославського – можна інтерпретувати як "музичні приношення". Композитор дає своє бачення образних та композиційних потенціалів тем Віолончельного концерту В. Лютославського та Фуги b-moll Д. Шостаковича, унаслідок чого виникає стильовий діалог, мета якого – пошук себе у музичному універсумі.

Ключові слова: В. Бібік, Д. Шостакович, В. Лютославський, прелюдія, fuga, поліфонія, стильовий діалог.

Пруднікова Людмила Петровна, доцент, професор кафедри общего и специализированного фортепиано Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского

Полифонические "приношения" В. Бибика для фортепиано: интонационные и фактурные решения

В статье исследуются две пьесы из полифонического цикла В. Бибика "34 прелюдии и фуги", которые благодаря цитированию тем выдающихся классиков музыки ХХ века – Д. Шостаковича и В. Лютославского – могут быть интерпретированы как "музыкальные приношения". Композитор дает собственное видение развития образных и композиционных потенциалов тем Виолончельного концерта В. Лютославского и Фуги b-moll Д. Шостаковича, вследствие чего возникает стилиевой диалог, цель которого – поиск себя в музыкальном универсуме.

Ключевые слова: В. Бибик, Д. Шостакович, В. Лютославский, прелюдия, fuga, полифония, стилиевой диалог.

Prudnikova Ludmyla, Associate Professor, Professor at the Chair of General and Specialized Piano Performance of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

The polyphonic "offering" for the piano by V. Bybyk and these thematic and form incarnations

In this article we have been explore two pieces of the V. Bybyk's polyphonic cycle. They've a different features, but first – through quoting topics they became "The Musical Offering". Their destinations, famous classical music of the twentieth century – D. Shostakovich and W. Lutoslawsky. Music gives his imaginative vision and composite potential themes by Cello Concerto by W. Lutoslawsky and Fugue b-moll by D. Shostakovich. Thus there is a stylistic dialogue, which – search for yourself in the music universe.

The tradition of "composers offerings" or "offerings composers" has more than one century. Everyone musician and musicologist know story about J.S. Bach's "musical offering" to Prussian

King (1747). Also we can remember many cycles of variations on Beethoven's themes and compositions-offerings by Maurice Ravel, to Emanuel Shabriye and Olexandr Borodin.

All of them we might calling "offerings", with appropriate honors and dedications, could take the form of work on the thematic, styling and stylistic allusions to the works of the composer-recipient.

The sense of these offerings were not only showing the respect for this or that person, but also a recognition of the influence of the composer object offering on-composer of the subject. On the musical level dialogue arose a kind teacher and student, in which the latter gradually "find himself", his own style, but do not forget their mentors and their "university" too.

The pieces-offerings from the "34 preludes and fugues" by V. Bybyk have an attributes to the "musical offerings". Particularly the themes from the opuses two magnificent composers to XX st. It is a Cello Concerto by Witold Lutoslawsky (Prelude No. 11) and fugue in g minor by Dmytro Shostakovich (Fufuge No. 3). V. Bibik behaves quite freely with both themes, without the strict citing the source. Thus, he was created the situation of the style dialogue, which was mentioned above.

Premiere Cello Concerto W. Lutoslawsky, the theme of which is used by V. Bibik took place a few years before the cycle (in 1967). W. Lutoslawsky, breaking with traditional methods in intonation, harmonic and formative environments, displays the level of genre concert of avant-garde thinking. In this opus we can see using technique of aleatoric, puantilism, quarter-tones, widely.

The theme of the Prelude (as in the theme of the concert) has a two contrasting elements. The first element is a dynamic discrete pulsing tone to "e" in the great octave. Group notes, consisting of five tones "e" and "c" small octave, generates gradual dynamic movement with flash *fff* in the last tone. The second element – melodic chromatic line that plays to legato with further development comes to the tone of "c". In various configurations interval, driving directions, registers this element is the basis of the composition of foreplay until the culminate section (*Animato*).

The Fugue No. 33 based on quoting the theme of the fugue XVI by D. Shostakovich cycle in transposition descending thirds (starting from tone "ges", rather than "b", as in the original). Recall that the first principle is extremely melodic saturation and length, which gives it the characteristics of intonation and genres of folk songs. Thanks this tonal transposition, the sound of theme on the V. Bybyk's interpretation has a more somber and introspective flavor with philosophical generalizations.

The absolute melodic of theme does not prevent polyphonic work development. In this fusion V. Bybyk can watch kept *risposta*, with themes derived from intonation and melodic ranks. In developing and carrying of available themes in inversion.

The theme of the fugue concern from the eleven measures and, likes an original, based on the gradual intonation rocking original tone. Rich ornamented melody, trill figurations and expressive melodic lines in the every tone.

So in this two-dimensional image formed the idea of the musical offerings. On the one hand, there is a stylistic feature of W. Lutoslawsky (quoting threads) on the other – the implementation lyrical style V. Bybyk. On the two hand, similar duality is observed in fusion in the fugue. D. Shostakovich made it extremely song, in a most strict polyphonic-imitative work. As a result, the image formed intellectual and lyrical reflection, which is one of the main composer in the works.

In the both pieces we can see the balance lyrical and intellectual. But the composer makes modal transposition of themes, bringing it becomes even more profound, introspective and philosophical. It departs from the basic diatonic D. Shostakovich, leaving only a distant hint at her. However, traditional means selects polyphonic development. Therefore, builds up a dialogue with Shostakovich, which is V. Bybyk's "lyrical style."

Thus, we had been analyze two very unique offering by Valentine Bybyk. Both pieces are the "full offerings" to the geniuses of music of the twentieth century, and evidence of tribute and respect on the part of the then from the young Valentine Bybyk.

In the both "offerings" you can watch the process of creative self composer. Its outlook though very close to the attitude of his "elders", but nevertheless, not identical. The author quite freely behaving as with quotations and with its development. In one case, he is keeping the founda-

tion theme from the Concerto by W. Lutoslawsky develops considering its tone-register piano opportunities. Otherwise, slightly changing the source, it develops in a deep emotional scholastically using polyphonic vehicles in a "vanguard sound";

In general, this cycle has become a landmark event in the works of V. Bybyk. Firstly, it has become a landmark between youth and maturity. The influence of other composers met resistance from the original composer's aim. Looking your style, composer can radically approach to some things. In fact, the attempt to find themselves through such objection is the V. Bybyk's position, what can be seen as the essence of his avant-garde thinking. Within these plays he works with existing texts, giving them in-depth format lyrical maxims. Thus, creates offering two musical geniuses of the twentieth century, those who made influence on the formation of his composer style.

Key words: *V. Bybyk, D. Schostakovich, W. Lutoslawski, prelude, fugue, polyphony, stylistic dialogue.*

Традиція "композиторських приношень" або "приношень композиторам" налічує не одне століття. Усім добре знайома історія з "Музичним приношенням" Й. С. Баха пруському королю (1747 рік); можна згадати численні варіації на бетховенські теми; відомі присвяти М. Равеля композиторам, творчість яких він дуже поважав – Е. Шабріє та О. Бородіну. Подібні явища могли набувати форми "дійсного приношення" – з відповідними почестями та присвятами, могли набувати форми роботи з темою, стилізації та стильової алюзії до творів композитора-адресата.

Зразки таких приношень завжди були свідченнями не просто поваги до тієї чи іншої людини, а ще й визнання факту впливу композитора-об'єкта приношення на творчість композитора-суб'єкта. На музичному рівні виникав своєрідний діалог вчителя та учня, у якому останній поступово "знаходив себе", свій власний стиль, але при цьому не забував своїх наставників та свої "університети".

Як відомо, поняття стилю, вивченню якого присвячено чимало наукових праць, відрізняється своєю багатоаспектністю в типологічному плані. Є. Назайкінський у монографії "Стиль та жанр в музиці" надає таке визначення поняття: "Стиль – це відмінна якість музичних творів, що входять до тієї чи іншої конкретної генетичної сфери (композитор, школа, напрямок), що дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їхній генезис" [8, 20].

Проектуючи дану дефініцію на феномен музичних "приношень", можна відзначити стильовий діалог між двома митцями, які репрезентують як самих себе, так і свою композиторську школу та стильовий напрямок. У музичних "приношеннях", з одного боку, мають відчуватися стильові риси композитора-адресата, з іншого – самого автора. Таким чином автор намагається творчо самотвердитися і при цьому віддати данину композитору-адресату.

У даній статті розглядаються дві поліфонічні п'єси з циклу "34 прелюдії та фуґи" видатного українського композитора Валентина Бібіка. Про цей твір Леонід Грабовський свого часу писав, що "такого фундаментального, майстерного, захоплюючого, оригінального, у багатьох рисах новаторського циклу прелюдій та фуґ не було написано після П. Гіндеміта, Д. Шостаковича та Р. Щедріна. Автор постає у весь зріст свого таланту, який вже розкрився" [9, 14].

Ряд п'єс циклу "34 прелюдії та фуґи" можна віднести до "музичних приношень", оскільки написані вони (як і у випадку з твором Й. С. Баха) на запозичені теми, але розвинуті в межах авторського стилю. Серед таких творів циклу

В. Бібіка: прелюдія № 11, написана на тему Віолончельного концерту В. Лютославського та fuga № 33, створена на тему g-moll'ної fugи Д. Шостаковича. В. Бібік досить вільно поводить себе з обома темами, без точного цитування першоджерела, тим самим створюючи ситуацію стильового діалогу.

Всеволод Задерацький зазначає, що Валентин Бібік у циклі "істотно зменшує питому вагу прелюдії" [5, 3]. Дійсно, композитор у прелюдії обмежує її розмір і, відповідно, образний зміст, який є достатньо статичним. Фуґи, у свою чергу, зберігають риси класичного поліфонічного мислення, однак збагачуються сучасними звуковими прийомами, у даному випадку – сонористикою. Іноді сонористичне звучання зменшує роль поліфонічного голосоведення, через що, на думку В. Задерацького, "рівень мелодико-лінійного напруження у голосах фуг дуже поступається і перед Шостаковичем, і перед Щедріним" [5, 4].

Аналізуючи ладову природу циклу, музикознавець зазначає: "Як і Р. Щедрін, В. Бібік прагне по-новому осмислити тональність (власне до цього прагнув і Д. Шостакович, у чому полягає спадкоємність). Та цілком очевидно, що В. Бібік шукає свій шлях. Відштовхуючись від "схеми темперації", зафіксованої клавіатурою фортепіано, композитор створює три томи прелюдій і фуг. Перший том будується на білоклавішному ряді від С, і далі по дві п'єси на кожному тоні (варіант мажоро-мінорного трактування). Сюди входять 14 п'єс. Чорні, що залишилися, трактуються як першооснови для дієзних тональностей (10 мажоро-мінорних способів). Це II том. До III увійшли бемольні строї від цих же тонів. Такою є теоретична концепція, на якій автор базує формально структуру циклу" [5, 5]. Отже, композитор продовжує традиції, що йдуть від Й. С. Баха через Д. Шостаковича та Р. Щедріна, однак подає своє трактування організації циклу, у якому збільшено кількість творів, що свідчить про творче переосмислення поліфонічного циклу, при цьому В. Бібік і у назві, і у організації циклу вказує на спадкоємність традицій як класиків поліфонії XVIII століття, так і XX століття.

Прелюдія № 11 (стрії а № 1)¹. Прем'єра Віолончельного концерту В. Лютославського, тема з якого запозичена В. Бібіком, відбулася за кілька років до появи циклу (1967 р.). В. Лютославський, пориваючи з класичними традиціями жанру, інтерпретує його у дусі авангарду: у творі широко застосовуються алеаторика, пуантилізм та ладова організація, що використовує чвертьтони. Останнє має неабияке значення для композитора, оскільки твір написано для віолончелі. В. Лютославський писав: "Я міг собі дозволити, між іншим, запропонувати сольісту зовсім нову аплікатуру. Цього вимагало послідовне використання чвертьтонових ходів, які можливі на віолончелі завдяки більшій відстані між звуками на грифі, ніж це має місце на менших інструментах, наприклад, на скрипці чи альті. На віолончелі гра чвертьтонами є цілком можливою, в той час як на скрипці це вже досить проблематично. Пізніше, коли Ростропович вже працював над сольною партією мого концерту, він з усміхом визнавав, що після тридцяти років гри на цьому інструменті мусив вчитися новій аплікатурі" [5, 68]. Однак повністю використати мелодичний потенціал теми В. Лютославського було неможливо, оскільки темперований стрій фортепіано виключає будь-яку можливість мікрохроматичних структур, а ударна природа інструменту – інтенсив-

ність та протяжність звуку. Водночас В. Бібік передбачає виразні можливості педалі, висвітлюючи за її допомогою усі барвисті грані теми В. Лютославського.

У темі Прелюдії, як і в темі концерту, можна виділити два контрастних елементи. Перший є динамічною дискретною пульсацією на тоні "e" великої октави. Група нот, що складається з п'яти тонів "e" та "c" малої октави, формує поступовий динамічний рух зі динамічним спалахом *fff* на останньому тоні. Другий елемент – хроматична мелодизована лінія, що виконується легатним штрихом і у подальшому розвитку приходиться до тону "c". У різних інтервальних конфігураціях, напрямках руху, регістрах цей елемент складає основу композиції прелюдії аж до кульмінаційної зони (ремарка *Animato*). У процесі розвитку відбувається поєднання "організуючих моделей" обох елементів, а саме – остинатної пульсації першого елемента та безперервності звучання другого. Ця пульсація призводить до заключного проведення першого елемента, але в інших регістрових умовах та з дзеркальним динамічним вектором розвитку, після чого починається fuga.

Фуга № 33 (тон *b*) заснована на цитуванні теми XVI фуґи з циклу Д. Шостаковича у транспозиції низхідної терції (починається від тону "ges", а не "b", як в оригіналі). Нагадаємо, що першооснова відрізняється надзвичайним мелодичним насиченням та протяжністю, що наближає її до своїх інтонаційно-жанрових витоків – народної пісні. О. Должанський, використовуючи яскраві метафори, свого часу писав про тему цієї фуґи Д. Шостаковича, що вона є "подібною до легкого вітру, імпровізаційного характеру мелодія лежить в основі суворо побудованої п'єси. Прозора чистота високогірного повітря, велич пейзажу, безпосередність у спілкуванні людини та природи відчуваються в усій фузі" [4, 131]. Внаслідок тональної транспозиції у В. Бібіка звучання теми відрізняється більш похмурим та інтроспективним колоритом і набуває філософського узагальнення.

Мелодична розвиненість теми не впливає на можливості поліфонічності розвитку теми: у фузі В. Бібіка є утримане протискладання з похідним від теми інтонаційно-мелодичним строем, у розвиваючій частині – інверсійне проведення теми.

Тема фуґи має обсяг одинадцять тактів та, подібно оригіналу, побудована на поступовому інтонаційному розгойдуванні початкового тону. Мелодика насичена орнаментованими, трелеподібними фігураціями, але кожен її звук є виразним окремим елементом мелодичної лінії. З одинадцятого такту починається друге проведення теми, при цьому перше ще не завершено. Формально друге проведення можна назвати стретою, однак функціонально вона нею не є, а кінець першого стає гармонічним контуром для другого. Друге проведення, у свою чергу, проводиться вже у тональності оригіналу. Як і в оригінальній фузі Д. Шостаковича, протискладання тут утримане, але будується воно по-іншому. Третій раз тема проводиться від тону "f" другої октави. Матеріал контрапунктичних голосів заснований на оспівуванні різних тонів та походить від ритмоінтонаційних структур теми. Надалі, після кількатактової інтермедії, з 38-го такту – з інверсійного проведення теми починається розвиваюча частина. Кульмінація та водночас заключний розділ усієї фуґи починається з 51-го такту. Це своє-

рідний прорив у інший вимір – проведення мелодичної лінії (в умовах одноголосного складу) на педалі та у високому регістрі утворює сонористичну "звукову хмару", де будь-які мелодичні інтонації втрачають первинне значення. Відповідно від мелодично виразної поліфонічної теми Д. Шостаковича автор прийшов до сонористики, де втрачаються традиційні риси інтонаційного розвитку, що є однією зі рис циклу "34 прелюдії та фуг". Отже, композитор достатньо вільно поводить себе з тематичним першоджерелом, завдяки чому досягається ефект індивідуалізації через трансформацію запозиченого першоджерела.

Вільна інтерпретація першоджерела у зв'язку із трансформацією музичних образів приводить до цікавих виконавських інтерпретацій. Це те, що Т. Веркіна називає виконавською культурою "професійного володіння інструментальним туше та педаллю. Ми часто звертаємо увагу на блискучу техніку піаніста і не звертаємо уваги на відсутність у нього красивого, співучого та різнометрового звучання, що здатне передавати тонкі нюанси психології душі" [2, 17]. Наведену думку можна вважати своєрідною установкою на інтерпретацію як циклу в цілому, так і окремих його п'єс. Зокрема, для інтерпретації прелюдії важливим є використання педалі, яка надає внутрішню цілісність "віолончельній" темі. Мелодичну фігурацію потрібно виконувати максимально кантиленним звуком, з інтонаційним виписуванням кожного звороту, з урахуванням цілісності. Головне у виконанні – реалізація строфічної структури, яка вступає у резонанс з варіантом тематичної роботи у В. Лютославського. Завдяки цьому утворюється двоплановий образ, що втілює ідею музичного приношення, оскільки сполучає музичні стилі В. Лютославського (через цитування теми) та В. Бібіка.

Багатомірність образу є у фюзі Д. Шостаковича, який поєднав пісенність з максимально строгою поліфонічно-імітаційною роботою, завдяки чому створюється образ інтелектуально-ліричних роздумів (один із магістральних у творчості композитора). Баланс ліричного та інтелектуального є характерним й для творів В. Бібіка, який у цьому наслідує Д. Шостаковича. У своєму творі В. Бібік застосовує ладову транспозицію теми, в результаті чого вона стає більш інтроспективною та філософською. Композитор відходить від діатоніки Д. Шостаковича, лише натякаючи на неї, при цьому використовуючи традиційні засоби поліфонічного розвитку. Таким чином вибудовується композиторський діалог Д. Шостакович – В. Бібік, завдяки якому останній знаходить власний ліричний стиль.

Успішне виконання фуги залежить, по-перше, від усвідомлення композиторського підходу у роботі з першоджерелом, по-друге – від реалізації одночасного прослуховування та проведення голосів з тембровим підкресленням теми та її варіантів. Виконавська складність тут полягає, перш за все, у необхідності цілісного проведення великої за обсягом теми неквадратної побудови, інкрустованої мелізмами. Зауважимо, що цілісне проведення теми є вирішальним для вдалої інтерпретації, оскільки поліфонічна фактура не є складною. Отже, і у цьому творі ми бачимо стильовий діалог, у якому пісенна лірика діатонічного складу Д. Шостаковича, осмислена крізь призму авторського "Я" В. Бібіка, стає більш інтроспективною та філософською завдяки використанню засобів та прийомів музичного авангарду, зокрема сонористики.

На завершення наведемо твердження Т. Веркіної, яка свого часу дуже багато спілкувалась з композитором: "Знайомство з технікою виконання сонат В. Бібіка змушує гостро відчувати, що сучасні вимоги композиторів, рівень їхнього інтонаційного мислення <...> змушують шукати інакше відношення до роялю, добиватися того, щоб струни звучали, але ударності, "стуку" не було. Активна пальцева атака зруйнує ауру фортепіанного звучання, відбере в нього початкову поетичність" [2, 179]. Ця думка допомагає розкрити сутність ліризму В. Бібіка та усвідомити те, наскільки легко його зруйнувати.

Отже, нами були розглянуто два дуже своєрідних музичних "приношення", що належать перу Валентина Бібіка і мають такі музичні особливості:

- обидві п'єси є приношеннями двом геніям музики ХХ століття є свідченням данини та поваги з боку тоді ще молодого Валентина Бібіка;

- в обох "приношеннях" спостерігається процес творчого самоствердження композитора, світогляд якого хоча й дуже близький до світовідчуття його старших наставників, але не є ідентичним;

- В. Бібік досить вільно поводить себе як з авторським матеріалом (цитати), так і з його розробкою: зберігаючи основу теми В. Лютославського, він розвиває її з урахуванням темброво-регістрових можливостей фортепіано; змінюючи тему Д. Шостаковича, розвиває її у поглибленій емоційній сфері із застосуванням поліфонічних засобів в умовах "авангардного звучання".

Цикл "34 прелюдії та фуги" – знакове явище у творчості В.С. Бібіка. По-перше, він став рубіжним між молодістю та зрілістю автора. Творчість інших композиторів зустрічає своєрідний опір з боку бібіківського "Я": шукаючи свій стиль, композитор радикально переосмислює першоджерело. Спроба знайти себе "через заперечення" іншого є наріжним каменем художнього кредо Валентина Бібіка. Створюючи музичні "приношення" двом геніям ХХ століття, які здійснили вплив на становлення його творчого стилю, він віддає їм шану, одночасно позиціонує своє творче "Я" як митця, що продовжує традиції, одночасно їх заперечуючи, і це є символом безперервного руху буття.

Примітки

¹ У п'єсах далеко не завжди відчувається той чи інший ладовий нахил. Відповідно, недоцільним є використання назв "мажор" і "мінор". Тому використано цифровий еквівалент, який вказує порядковий номер п'єси даного тону.

Література

1. Бібік В. Довга розмова / Вікторія Бібік // Музика. – 2012. – № 5. – С. 32–37.
2. Веркіна Т. О поэтике исполнительского искусства: звуковой мир фортепианной музыки Валентина Бибики / Т. Веркіна // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Харків, 2004. – Вип. 13. – С. 175–183.
3. Григорьева Г. Вспоминая Валентина Бибики / Галина Григорьева // Музыкальная академия. – 2007. – № 2. – С. 196–197.
4. Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. / А. Должанский. – Л. : Советский композитор, 1970. – 260 с.

5. Задерацький В. У розвиток жанру / Всеволод Задерацький // Музика. – 1980. – № 5. – С. 5–7.
6. Качинський Т. Розмови з Вітольдом Лютославським / Т. Качинський ; переклад М. Кушніра. – Львів : Сполом, 2002. – 150 с.
7. Копица М. Мы из 60-х / Марианна Копица // Музыкальная академия. – 1992. – № 2. – С. 71–73.
8. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке/ Е. Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
9. Юсипей Р. Композитор Валентин Бібик [спогади сучасників] / Роман Юсипей // Дзеркало тижня. – 2010. – 10 липня. – С. 14.

References

1. Bibik V. Dovha rozmova / Viktoriia Bibik // Muzyka. – 2012. – № 5. – S. 32–37.
2. Verkina T. O poetike ispolnitel'skogo iskusstva: zvukovoi mir fortepiannoi muzyki Valentina Bibika / T. Verkina // Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. prats. – Kharkiv, 2004. – Vyp. 13. – S. 175–183.
3. Grigor'eva G. Vspominaia Valentina Bibika / Galina Grigor'eva // Muzykal'naia akademiia. – 2007. – № 2. – S. 196–197.
4. Dolzhanskii A. 24 preliudii i fugi D. Shostakovicha. / A. Dolzhanskii. – L. : Sovetskii kompozitor, 1970. – 260 s.
5. Zaderatskyi V. U rozvytok zhanru / Vsevolod Zaderatskyi // Muzyka. – 1980. – № 5. – S. 5–7.
6. Kachynskiy T. Rozmovy z Vitoldom Liutoslavskym / T. Kachynskiy ; pereklad M. Kushnira. – Lviv : Spolom, 2002. – 150 s.
7. Kopitsa M. My iz 60-kh / Marianna Kopitsa // Muzykal'naia akademiia. – 1992. – № 2. – S. 71–73.
8. Nazaikinskii E. Stil' i zhanr v muzyke/ E. Nazaikinskii. – M.: VLADOS, 2003. – 248 s.
9. Yusypei R. Kompozytor Valentyn Bibik [spohady suchasnykiv] / Roman Yusypei // Dzerkalo tyzhnia. – 2010. – 10 lypnia. – S. 14.

УДК 78.082.2:787.1.087.2

Яковчук Надія Данилівна,
старший викладач кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського,
здобувач Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
e-mail: alexiaikov@yahoo.com

СОНАТА-ФАНТАЗІЯ ПАМ'ЯТІ А. П'ЯЦЦОЛІ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО О. ЯКОВЧУКА: ЖАНРОВІ ТА СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

У статті вперше проаналізовано новий твір сучасного українського композитора О. Яковчука – Сонату-фантазію пам'яті А. П'яццолі для скрипки та фортепіано. Визначено органічність жанрового синтезу сонати і фантазії, розкрито виконавський потенціал художнього змісту. На прикладі використаного прийому стилізації наголошено важливість феномену полістилістики в авторському стилі митця.

Ключові слова: соната, фантазія, полістилістика, стилізація, О. Яковчук, камерний ансамбль, інтерпретація.

Яковчук Надежда Даниловна, старший преподаватель кафедры камерного ансамбля Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, соискатель Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рылского НАН Украины

Sonata-fantasy dedicated to the memory of A. Piazzolla for violin and piano by O. Jacobchuk: genre and style features

В статье впервые дан анализ нового произведения современного украинского композитора А. Яковчука – Сонаты-фантазии памяти А. Пьяццолы для скрипки и фортепиано. Определена органичность жанрового синтеза сонаты и фантазии, раскрыт исполнительский потенциал художественного содержания. На примере использованного приёма стилизации подчеркнута важность феномена полистилистики в авторском стиле композитора.

Ключевые слова: соната, фантазия, полистилистика, стилизация, А. Яковчук, камерный ансамбль, интерпретация.

Jacobchuk Nadia, teacher of the chamber ensemble music chair of the National Music Academy named after P. I. Tchaikovsky, scientific researcher of the M. T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine

Sonata-fantasy dedicated to the memory of A. Piazzolla for violin and piano by O. Jacobchuk: genre and style features

The new work of contemporary Ukrainian composer A. Jacobchuk – Sonata-fantasy dedicated to the memory of A. Piazzolla for violin and piano – has been analyzed in the article for the first time. There is defined organic synthesis of sonata and fantasy genre, and performing potential of artistic content is investigated too. Importance of poly-stylistics phenomenon in personal style of composer is emphasized on the example of stylization used in the work.

For Ukrainian chamber and ensemble music of the late XX – early XXI century and yet characteristic distinguishing feature is a big genre variety. Signs and norms of classical sonata form vary considerably. Entered typicality phenomenon synthesis of two genres in one song – for example, a combination of sonatas and fantasies. Such a mixed genre, except O. Yakovchuk, ap-

pealed L. Duma ("Sonata-Fantasy" for flute and piano, 1990), A. Kozarenko ("Sonata quasi una fantasia" for violin and piano, 1996), Vladimir Martynyuk ("Sonata-Fantasy" for violin and piano, 1999). In Ukraine, the fantasy genre was popular in the late nineteenth – early twentieth centuries. There was only one type of genre, based on two contrasting folk elements – lyrical and dance (or marching) – on this basis, many compositions created with the introduction of additional sections.

The revolutionary changes in society first half of the twentieth century fantasy genre pushed into the background: at this time was created a small number of tracks (Fantasia J. Steppe, 1910).

Since 1950's. Fantasy as viable and well-formed genre is in its heyday in the work of Ukrainian composers appear "Concert Fantasy on themes of the opera" of "Taras Bulba" by A. Kolomiets (1952) "Fantasia on modern Russian and Ukrainian theme" Hozenpuda M. (1954), fantasy Simovych R. (1956), A. Kyvy (1974) and others. K. Shtryfanova highlights typical feature of Ukrainian imagination – its symbiosis with other genres: fantasy Poem D. Klebanov, Yu Shchurovsky, K. Myaskova; Fantasy-Capriccio A. Biloshytskoho; Processing Fantasy A. Mucha; Rhapsody Fantasy P. Polyakov; Fantasy Suite B. Stehaylova. Most of the tracks are written in non-traditional forms – free and contrast-component or mixed.

Important for imagination is procedural, unregulated connection type composite structure and the means of musical language. Genre imagination always in actual synthetic intonation vocabulary.

Alexander Yakovchuk repeatedly used the techniques in his music polistylystyky. Music is often referred to styling– remember Symphony № 3 "Echoes of Childhood" (1987) for mezzo-soprano, chorus and orchestra (Y. Serdyuk). In the second part to characterize Nazi invasion of words used by the German march "Deutschland, Deutschland über alles", creating its own version of the musical orchestration that his transparent stiffness and a complete lack of timbre soft choral intonation portrays the horror of war.

Methods styles plethora of A. Yakovchuk uses in the genre of chamber cantatas. 2014 was completed work on the cantata "cherry blossom" for soloists and chamber orchestra (sl. Ivan Drach), in which the sound – and totally fragmented – the theme song "My thoughts", "Testament", "Russian "gentleman", Ukrainian hopak as well as an allusion to ancient Chasseurs regimental march. Each of the subjects, despite their striking contrast, appears as a logical outcome of all previous material.

Sonata-Fantasy for violin and piano (2010) A. Yakovchuk dedicated memory Astor Piazzolla, Argentine world famous accordionist composer (1921-1992), creator of the style of "new tango".

Bright melodist, consummate improviser, arranger with impeccable taste, A. Piazzolla received a thorough education composing, studying in Paris in the studio of the famous Nadia Boulanger, who also directed his attention to the genre of tango. Although flowering of tango, his "golden time" (1930-50-ies.) Has passed, the young composer breathed new life into the music of Argentine folk dance involving elements of jazz, complicated harmony, dissonance. Synthesis of tango and European music genres has led to the emergence of the so-called new style. Deep uniqueness, originality compositions Argentine maestro attracted O. Yakovchuk, was the impetus for Ukrainian artist enter bright intonation and rhythmic elements of tango to its Sonata-fantasy.

The analyzed sonata cycle combines the features of the genre sonatas and fantasies. This synthesis reveals new formative and compositional possibilities. Unconventional is to build sonata cycle: Allegretto – Allegretto non troppo – Presto. Lack slow middle part offset recitative, structurally developed cadences ensemble members and does not destroy the overall integrity of the work. Monologues as the leading trend of chamber music at the present stage is an important compositional means of expression in sonata-fantasy.

Key words: sonata, fantasy, poly-stylistics, stylization, O. Jacobchuk, chamber ensemble, interpretation.

Для української камерно-ансамблевої музики кінця ХХ – початку ХХІ століть характерною і водночас прикметною рисою є велика жанрова різноманітність. Ознаки та норми класичної сонатної форми значно змінюються. Набуло типовості явище синтезу двох жанрів в одній композиції – наприклад, поєднання сонати і фантазії. До такого жанрового міксту, окрім О. Яковчука, зверталися Л. Дума ("Соната-фантазія" для флейти і фортепіано, 1990), О. Козаренко ("Sonata quasi una fantasia" для скрипки та фортепіано, 1996), В. Мартинюк ("Соната-фантазія" для скрипки та фортепіано, 1999). Фантазійна спрямованість сонатного циклу, заявлена самими назвами композицій, цікава поєднанням стихійного і впорядкованого, імпровізаційного й логічно сформованого першнів, що відповідно несуть у своїй семантиці фантазія і соната.

Мета цієї статті – на основі аналізу музичного тексту твору виявити жанрово-стильову специфіку Сонати-фантазії пам'яті А. П'яццолі для скрипки та фортепіано О. Яковчука.

За визначенням К. Штрифанової, фантазія має два головні жанрові різновиди: з використанням запозиченого (чужого) матеріалу та на власній оригінальній основі. "Гнучкість жанру фантазії сприяє легкій спорідненості її з іншими жанрами" [11, 150], синтез з якими іноді впливає на назву композиції (вальс-фантазія, соната-фантазія, експромт-фантазія, квартет-фантазія), але може і не мати такої чіткої жанрової атрибуції.

В Україні жанр фантазії був поширеним у другій половині ХІХ – на початку ХХ століть. Існував єдиний її жанровий тип, заснований на двох контрастних фольклорних началах – ліричному і танцювальному (або маршовому) – на цій основі створювались численні композиції з введенням додаткових розділів. Серед таких творів – Українська фантазія "Віють вітри", фантазія "Українські вечори" П. Сокальського (про яку О. Шреєр-Ткаченко писала: "Фантазія для фортепіано "Українські вечори" є одним з перших зразків цього жанру в українській професійній музиці... В ній приваблює яскрава мелодійність, різноманітність фактури" [10, 297]). До цього ж періоду відносяться "Велика концертна фантазія на теми з опер М. Глінки" для скрипки та фортепіано Й. Витвицького, фантазія "На березі Десни" Г. Рачинського, фантазії Д. Січинського, С. Воробкевича, А. Голенковського, М. Вербицького, В. Пухальського. М. Лисенко у 1873 р. написав "Фантазію на дві українські теми" для скрипки (або флейти) і фортепіано, довівши жанровий різновид "фантазія на теми" до класичної завершеності.

Революційні зміни в житті суспільства першої половини ХХ століття відтіснили жанр фантазії на другий план: в цей час була створена дуже незначна кількість таких композицій (Фантазія Я. Степового, 1910).

Починаючи з 1950-х рр., фантазія, як цілком життєздатний та сформований жанр, входить у період свого розквіту у творчості українських композиторів: з'являються "Концертна фантазія на теми опери "Тарас Бульба" М. Лисенка" А. Коломійця (1952), "Фантазія на сучасні російські й українські теми" М. Гозенпуда (1954), фантазії Р. Сімовича (1956), О. Киви (1974) та ін. К. Штрифанова підкреслює типову рису української фантазії – її симбіоз з ін-

шими жанрами: Поєми-фантазії Д. Клебанова, Ю. Щуровського, К. Мяскова; Фантазія-капричіо А. Білошицького; Обробка-фантазія А. Мухи; Рапсодія-фантазія П. Полякова; Сюїта-фантазія В. Стегайлова. Більшість композицій написані у нетрадиційних формах – вільних, контрастно-складових або мішаних.

Важливим для фантазії є процесуальність, нерегламентований тип поєднання композиційної структури та засобів музичної мови. "Жанр фантазії завжди користується побутуючим синтетичним інтонаційним словником доби. Її роль – в інтегративній здібності та у комбінуванні мовних елементів" [11, 148]. Таким чином, завдяки своїм жанровим рисам, фантазія природно відкрита до новацій, зокрема полістилістики.

На думку В. Валькової, музична цитата (факти "чужого слова") – давнє мистецьке явище. Головною ж властивістю сучасного композиторського письма є толерантність у сприйнятті запозиченого цитованого матеріалу: "Полістилістика – це особлива форма стильового запозичення..., що передбачає конфліктне протистояння двох типів сприйняття: орієнтованого на несподіваність нового тексту та на впізнавання старого" [1, 61].

С. Шип, досліджуючи явище стилізації як художній прийом у сучасній українській музиці, виокремлює три його типи: історичний, який відтворює усталений, досконалий у своїй завершеності стиль; етнічний – з відчутною дистанцією між композиторським стилем та фольклорною природою музичного факту, який імітується; індивідуально-типологічний, в якому чуже авторське письмо є відстороненим від власної композиторської стильової спрямованості.

А. Шнітке свого часу зауважував, що велика кількість різноманітних прийомів полістилістики навіть не піддається класифікації, виокремлюючи два протилежні принципи використання "чужого" стилю: принцип цитування та принцип алюзії. Цікавим є погляд композитора на прийом цитування техніки чужого стилю: на його переконання, до нього належить і відтворення форми, ритміки, фактури музики XVII–XVIII ст. та більш ранніх періодів у творчості неокласиків (І. Стравинського, Д. Шостаковича, К. Орфа, К. Пендерецького та ін.).

Олександр Яковчук неодноразово застосовував у своїй музиці прийоми полістилістики. Композитор часто звертається до стилізації – згадаємо Симфонію № 3 "Відгомін дитинства" (1987) для мецо-сопрано, хору та симфонічного оркестру (сл. Ю. Сердюка). У II частині для характеристики фашистської навали автор використав слова німецького маршу "Deutschland, Deutschland über alles", створивши власну музичну версію з оркестровкою, яка своєю прозорою жорсткістю і повною відсутністю тембрально м'яких хорових інтонацій змальовує жах війни. IV частина "Мати на день Перемоги" переносить у незабутню весну 1945 р. через імітацію хором звучання духового військового оркестру (цитування техніки чужого письма, за А. Шнітке). Увесь інтонаційний матеріал є авторським, оригінальним. О. Яковчук "застосовує нові для себе прийоми письма, які будуть властиві подальшій творчості. Ними стають стилізація (у даному випадку, жанру маршу – німецького і радянського) та сонористична поліпластовість, зумовлена одночасним звучанням контрастних музичних образів" [5, 158].

У Симфонії-реквіємі № 4 "Тридцять третій" (1990) для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру (сл. В. Юхимовича) художнє рішення III частини "Його називали ми батьком народів" здійснено у жанрі маршу – стилізації "оптимістичних" зразків радянської масової музики 1930-х років. 4-голосний склад мішаного хору, гармонія, типова для масових пісень даного періоду, нешира мажорна піднесеність, коротке розірване акцентування поетичного тексту відтворюють ілюзорну безхмарність тогочасних ідеалів. Цікавим є супровід хору – флейта *riccolo* і малий барабан (*tamburo militare*). Особливий сарказм відчувається в хоровому епізоді – подяці уряду за щасливе життя (скандування радянських лозунгів хором *parlando*).

Прийоми полістилістики О. Яковчук використовує і в жанрі камерної кантати. 2014 року була завершена робота над кантатою "Вишневий цвіт" для солістів і камерного оркестру (сл. І. Драча), у якій звучать – фрагментарно і повністю – теми пісень "Думи мої", "Заповіт", російської "Барині", українського гопака, а також алюзія на старовинний егерський полковий марш. Кожна з тем, не зважаючи на їх різьчучу протилежність, з'являється як логічний результат всього попереднього розвитку матеріалу. Завдяки застосованому принципу кадрової драматургії вони стають невід'ємними від музичної тканини кантати.

Сонату-фантазію для скрипки та фортепіано (2010) О. Яковчук присвятив пам'яті Астора П'яццоли, всесвітньо відомого аргентинського композитора-акордеоніста (1921–1992), творця стилю "нового танго" (ісп. *tango nuevo*)¹. Яскравий мелодист, неперевершений імпровізатор-аранжувальник з бездоганим смаком, А. П'яццола отримав ґрунтовну композиторську освіту, навчаючись у Парижі в студії славетної Наді Буланже, котра і спрямувала його увагу на жанр танго. І хоча розквіт танго, його "золотий час" (1930–50-ті рр.) минув, молодий композитор вдихнув нове життя у музику аргентинського народного танцю залученням елементів джазу, ускладненої гармонії, дисонансів. Синтез танго і жанрів європейської музики привів до виникнення так званого нового стилю. Глибока самотність, оригінальність композицій аргентинського маестро привернула увагу О. Яковчука, стала поштовхом для українського митця увести яскраві інтонаційні та ритмічні елементи танго до своєї Сонати-фантазії.

Тричастинний сонатний цикл, сповнений щемної краси та суму, починається Вступом-монологом скрипки *solo*. Величні акорди *f arpeggiato g-moll* на витриманому тонічному устої рельєфно окреслюють тему, семантично споріднену з темою страждання, темою Хреста. Яскрава висхідна лінія мелодії півтоновими акордами-зсувами сягає кульмінації *ff* (т. 8) і, неначе втративши енергію руху, зривається стрімким *pizzicato* вниз. Увесь наступний розвиток інтонаційного матеріалу цієї скрипкової медитації за своєю сутністю є поступовим і невблаганним завмиранням-зникненням. Як останній подих, звучить прозоре *arco pizzicato* на витриманій збільшеній кварті *diminuendo – f, mf, mp*.

Пауза (цілий такт) надає час для осмислення цієї рецитації-сповіді. Її напруженість продовжують хоральні акорди *es-moll mf* у низькому регістрі фортепіано, які вводять у тривожний, сповнений глибоких філософських роздумів, світ творця.

Динаміка розвитку мелодичної лінії наступного *solo* скрипки, інтонаційно спорідненого з першим монологом, блискавично зростає до *fff sul ponticello* у

третьої октаві. Низхідний рух *pizzicato* переростає у чітко визначену лінію *arco ordinario*, що вводить в експозиційний розділ I частини. У Вступі, який має виразно окреслену тричастинність (*solo* скрипки – *solo* фортепіано – *solo* скрипки), експонуються елементи інтонаційного словника усієї Сонати. Введення драматично напружених монологів підтверджує думку про характерність явища монологізму для сучасної камерно-інструментальної музики. Як справедливо зауважує Т. Омельченко, "монологізм (розгорнуті речитативні побудови, своєрідні сольні каденції інструментів ансамблю) стає могутнім виражальним драматургічним засобом – засобом створення глибокого, багатогранного, внутрішньо конфліктного образу" [6, 162].

Тема Головної партії готується семитактовою "передмовою" фортепіано, яка різко змінює попередній розвиток. Вже з першого такту вісімки у баса, не зважаючи на чотиридольну метричну структуру, створюють відчуття тридольності (таке групування є доволі незвичним) з акцентованими нижніми нотами, що сприймаються як джазові блукаючі басы. Інтонації Головної теми – яскраво-експресивної мелодичної лінії з чітким ритмічним рисунком і півтоновими поспівками (партія скрипки) – віддалено асоціюються з мелодикою творів А. П'яццолі. Високий регістр надає особливої виразності звучанню скрипки. Фортепіанні басы у низькому регістрі збагачуються терцевими ходами у партії правої руки. Об'ємність звучання музичної тканини зростає з проведенням зв'язуючої партії, викладеної у партії фортепіано акордами середнього регістру з короткими репліками у верхньому та нижньому регістрах. З'являється Побічна тема (скрипка). Викладена в першій октаві цілими та половинними тривалостями мелодія сприймається як гордий і незалежний образ людини-творця.

Розробка (*meno mosso*, ц. 9) починається скрипковим монологом. Оригінально розвивається матеріал Головної партії: відбувається перетворення півтонових поспівок у широкі розспіви теми, насиченої інтервалами сексти і септими. Перші дві фрази-медитації з обопільними зупинками на ферматах розвиваються у нову образну сферу з короткими репліками фортепіанної партії. Спочатку фортепіано лише доповнює яскраву мелодичну лінію скрипки, а з *Tempo I* (т. 3 ц. 11) в дуеті насичено і рівноправно, з охопленням великого простору – від контроктави до третьої октави – розгортається Побічна партія. Епізод *Piu mosso* містить оригінальну ритмоінтонаційну поспівку в нижньому регістрі фортепіано – саме вона дає поштовх до змін у Побічній темі. Енергійний хід скрипкового пасажу, що охоплює діапазон трьох октав, виокремлює початок драматургічно розвиненої Головної партії (зміни в динаміці, проведення в різних регістрах; відчутними є інтонаційні перегуки з мелодикою танго, як авторське сприйняття стихії танцю).

Репризний розділ є варіаційно зміненим. Головна партія з переходом до нижнього скрипкового регістру, своїм звучанням близького до людського голосу, насичується інтонаціями зітхання, навіть плачу (партія фортепіано). Кода починається жалісними заплачками скрипки (ц. 17), які відгукуються і в партії фортепіано; утверджується тоніка (*g-moll*, *p*).

II частина *Allegretto non troppo* – своєрідний сюрприз і для виконавців, і для слухачів, оскільки написана в улюбленому А. П'яццолою жанрі танго. У

творах аргентинського маестро швидкі темпи змінювалися повільними; швидкоплинні епізоди зазвичай насичені ритмічними та характерними мелодичними зворотами, а у повільних розділах завжди звучать імпровізації романтично-ліричних настроїв, які виконував сам Маестро на бандонеоні. О. Яковчук створив власне танго, його композиція – своєрідна музична присвята А. П'яццолі.

Як слушно зауважує Н. Швець, "в стилізації діє установка автора на імітацію певної стильової моделі. Композитор тимчасово або протягом цілого твору пристосовує власне музичне мислення до особливостей чужого. Такий тип організації матеріалу, де відтворюється певний стиль як цілісний комплекс, умовно визначимо як точну стилізацію" [8, 12].

II частина Сонати починається з діалогу сольних реплік у партії скрипки та акордів *secco* партії фортепіано. Перемінний метр (4/4, 3/4), паузи, оригінальний динамічний план (від *p* через несподівані *crescendo*, *diminuendo*, що сприймаються як кінематографічний прийом чергування крупного та загально-го планів), пунктирний ритм, акцентуація сильних долей створюють атмосферу невимушеного музикування, імпровізаційності. Скрипкове *sul ponticello*, застосоване для проведення теми танго в регістрі другої октави, сприймається несподіваною тінню давно минулого часу. У ц. 23 тему танго підхоплює фортепіано, а в партії скрипки контрапунктично проводиться оригінальна тема мілонги (аргентинський танець, що вважається попередником танго), запозиченої з п'єси А. П'яццолі. Яскравий каденційний зворот, типовий для танго за ритмічним та гармонічним наповненням, веде до фінальних акордів *ff*. Таким чином, використавши прийом стилізації жанру танго як образу музики А. П'яццолі, О. Яковчук запропонував нове бачення сонатного циклу, драматургічним центром якого є середня частина.

III частина *Presto* має яскраві риси токатності. Таке втілення ідеї руху єднає її з Фіналом Сонати-рапсодії для віолончелі та фортепіано, з фортепіанними Прелюдією *in A*, Фугою *in C* О. Яковчука. Звичайно, у кожному з цих творів принцип токатності вирішується по-різному. У віолончельній Сонаті-рапсодії токатність є виявом невпинного механічного руху, який нестримною енергетикою наповнює музичний простір твору. Фортепіанна Прелюдія *in A* (з циклу "12 прелюдій та фуг", 1983) через токатний рух розкриває ідею блискучого концертного стилю, а тема триголосії Фуги *in C* (з того ж поліфонічного циклу) ідею токатності підносить на новий композиційний рівень, розвиваючи її поліфонічно (зазвичай, теми фуг рідко мають токатний характер).

Для токати, як відомо, "характерна вібрація дрібних нот, яка, пронизуючи тканину п'єси, вносить ... збуджуючу нестійкість та напруження... те, що ритмічна пульсація є остінатно розміреною, у швидкому темпі згладжує фактурні та мелодичні зміни, надає звучанню єдності, цільності, зосередженості. Одноманітна і завжди трохи тривожна моторика – найперша ознака, за якою розпізнається токата" [3, 14].

Скрипкове *solo*, яким починається III частина, являє собою дуже активну рецитацію, побудовану на остінатних ритмах. Як зазначає Н. Кашкадамова, токатна фактура створює особливі умови акцентуації. Рисунок токатної горизонталі

з акцентованими вершинами та змінами напряду виявляється не заокругленим, а карколомно зміненим. "Такий спосіб акцентування у токатах пов'язаний з явищем повторності невеликих мелодичних зворотів, яке поряд з рівномірністю ритмічного рисунка і акцентністю є обов'язковою рисою токатної фактури" [3, 15]. Саме нерівномірною акцентністю (акцентами, що припадають на різні долі такту) створюється динамізація токатного руху. На високому емоційному тонусі в партії скрипки виникає Головна тема I частини, викладена у ритмі танго (ц. 25, т. 5). Безупинність остинатного руху переходить до партії фортепіано (репетиційна техніка у темпі Presto є неабиякою піаністичною складністю).

Фактура насичена подвійними нотами у партії скрипки; своїми тріольними групуваннями, які підсилені токатністю партії фортепіано, вони надають враження імпровізаційної невимушеності, характерної для виконавців музики запального танго. Sostenuto середнього розділу (ц. 28, т. 2) повертає сферу Головної теми I частини у розширенні, її змінено інтонаційно та гармонічно. Композитор застосовує прийом поліритмії між партіями скрипки та фортепіано. Яскрава монологічність скрипкових каденцій (у ц. 34, зокрема) надає рис концертності Сонаті-фантазії.

Отже, проаналізований сонатний цикл поєднує в собі жанрові риси сонати і фантазії. Такий синтез розкриває нові формотворчі та композиційні можливості. Нетрадиційною є побудова сонатного циклу: Allegretto – Allegretto non troppo – Presto. Відсутність повільної середньої частини компенсується речитативними, структурно розвиненими каденціями учасників ансамблю і не руйнує загальної цілісності твору. Монологізм, як провідна тенденція камерної музики на сучасному етапі, є важливим композиційним засобом виразності в Сонаті-фантазії. Важливим та різноплановим є значення пауз: паузи, що розділяють монологи скрипки та фортепіано, тим самим розмежовують учасників діалогу I частини Сонати; паузи II частини – це паузи дихання, фонічної тиші, з якої виникає мелодія танго; паузи III частини – миті концентрованої енергії нестримного остинатного руху. Складність ансамблевої партитури полягає не у перезавантаженості нотним текстом, а в концентрованому викладі музичного інформаційного матеріалу, де класичні риси сонатного циклу є органічно сполученими з імпровізаційною стихією мелодики А. П'яццолі. Впровадження Олександром Яковчуком прийому стилізації збагачує художній зміст твору, формує драматургію сонатного циклу. Соната-фантазія репрезентує творчий стиль композитора, для якого є характерним яскравий мелодизм (в основі – українська народна інтонація), виразно окреслена форма твору, цілеспрямоване втілення драматургічної ідеї композиції, вишукана палітра динамічних нюансів, використання найрізноманітніших інструментальних прийомів гри.

Примітки

¹ Соната-фантазія (2010) завершує Сонатну тріаду, куди входять також Соната-поема для альту і фортепіано, Соната-рапсодія для віолончелі та фортепіано. Прем'єра відбулася у листопаді 2011 р. на концерті світових прем'єр камерних творів О. Яковчука в НМАУ ім. П. І. Чайковського (також прозвучали Соната-рапсодія для віолончелі та фортепіано та

тріо "Місячне сяйво" для скрипки, віолончелі та фортепіано). Виконавці: Ніна Сиваченко (скрипка), Ольга Заяць (віолончель), Надія Яковчук (фортепіано).

Література

1. Валькова В. Тематические функции стилевых цитат в произведениях советских композиторов / Вера Валькова // Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стиливые диалоги: сб. научных трудов ГМПИ им. Гнесиных / Отв. ред. В. Валькова. – М., 1985. – Вып. 82. – С. 54–79.
2. Горюхина Н.О. Эволюция сонатной формы / Н.О. Горюхина. – К. : Музична Україна, 1973. – 310 с.
3. Кашкадамова Н. Про токатність у музиці радянських композиторів / Наталія Кашкадамова // Українське музикознавство: зб. наук. статей. – К., 1975. – Вип. 10. – С. 12–25.
4. Клинь В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977) / В. Л. Клинь. – К. : Наукова думка, 1980. – 315 с.
5. Кушнірук О. Симфонічний доробок О. Яковчука в постмодерному контексті української музичної культури / Ольга Кушнірук // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – 2013. – № 4. – С. 156–160.
6. Омельченко Т. Монологізм як провідна тенденція камерно-інструментальної музики ХХ ст. (на матеріалі сонат для скрипки і фортепіано сучасних українських композиторів) / Тетяна Омельченко // Київське музикознавство: зб. статей. – К., 2009. – Вип. 30. – С.153–163.
7. Холопова В. А. Шнитке. Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарёва. – М. : Советский композитор, 1990. – 350 с.
8. Швець Н. До проблеми стилістичного синтезу / Наталія Швець // Музика. – 1980. – № 4. – С. 12–13.
9. Шип С. Стилизация как художественно-выразительный приём в современной украинской музыке / Сергій Шип // Проблемы музыкальной культуры: сб. статей / Сост. Юдкин И. Н. – К. : Музична Україна, 1989. – Вип. 2. – С. 86–105.
10. Шреєр-Ткаченко О. Історія української дожовтневої музики / О.Я. Шреєр-Ткаченко. – К. : Музична Україна, 1969. – 586 с.
11. Штрифанова К. Жанр фантазії у творчості українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століття / Катерина Штрифанова // Українське музикознавство. – К., 2005. – Вип. 34. – С. 146–163.

References

1. Val'kova V. Tematicheskie funktsii stilevykh tsitat v proizvedeniiah sovetskikh kompozitorov / Vera Val'kova // Sovetskaia muzyka 70-80-kh godov. Stil' i stilevye dialogi: sb. nauchnykh trudov GMPI im. Gnesinykh / Otv. red. V. Val'kova. – M., 1985. – Vyp. 82. – S. 54–79.
2. Goriukhina N.O. Evoliutsiia sonatnoi formy / N.O. Goriukhina. – K. : Muzichna Ukraïna, 1973. – 310 s.
3. Kashkadamova N. Pro tokatnist u muzytsi radianskykh kompozytoriv / Nataliia Kashkadamova // Ukrainske muzykoznavstvo: zb. nauk. statei. – K., 1975. – Vyp. 10. – S. 12–25.
4. Klyn V. Ukrainska radianska fortepianna muzyka (1917–1977) / V. L. Klyn. – K. : Naukova dumka, 1980. – 315 s.
5. Kushniruk O. Symfonicnyi dorobok O. Yakovchuka v postmodernomu konteksti ukrainskoi muzychnoi kultury / Olha Kushniruk // Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstva. – 2013. – № 4. – S. 156–160.
6. Omelchenko T. Monolohizm yak providna tendentsiia kamerno-instrumentalnoi muzyky XX st. (na materialii sonat dlia skrypky i fortepiano suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv) / Tetiana Omelchenko // Kyivske muzykoznavstvo: zb. statei. – K., 2009. – Vyp. 30. – S.153–163.

7. Kholopova V. A. Shnitke. Ocherk zhizni i tvorchestva / V. Kholopova, E. Chigareva. – M. : Sovetskii kompozitor, 1990. – 350 s.
8. Shvets N. Do problemy stylistychnoho syntezy / Nataliia Shvets // Muzyka. – 1980. – № 4. – S. 12–13.
9. Ship S. Stilizatsiia kak khudozhestvenno-vyrazitel'nyi priem v sovremennoi ukrainskoi muzyke / Sergii Ship // Problemy muzykal'noi kul'tury: sb. statei / Sost. Iudkin I. N. – K. : Muzichna Ukraïna, 1989. – Vyp. 2. – S. 86–105.
10. Shreier-Tkachenko O. Istoriia ukrainskoi dozhovtnevoi muzyky / O.Ya. Shreier-Tkachenko. – K. : Muzychna Ukraïna, 1969. – 586 s.
11. Shtryfanova K. Zhanr fantazii u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv kintsia XIX – XX stolittia / Kateryna Shtryfanova // Ukrainske muzykoznavstvo. – K., 2005. – Vyp. 34. – S. 146–163.

УДК 78.03

Чэнь Шань,
*преподаватель педагогического института
Тайшаньского университета (КНР)*
e-mail: 54725040@qq.com

ХУДОЖЕСТВЕННО-СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА ПЕСЕН И. БРАМСА (ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ)

Статья посвящена жанровой специфике песен И. Брамса, составивших классику европейского камерно-вокального репертуара. Рассматриваются особенности индивидуально-композиторской концепции жанра песни в творчестве немецкого композитора, выявляются художественно-стилевые особенности сочинений И. Брамса в исполнительском аспекте.

Ключевые слова: *песня, жанр, концепция жанра, немецкий стиль, вокальное исполнительство.*

Чэнь Шань, *викладач педагогічного інституту Тайшаньського університету (КНР)*

Художньо-стильова специфіка пісень Й. Брамса (виконавські аспекти)

Стаття присвячена жанровій специфіці пісень Й. Брамса, що склали класику європейського камерно-вокального репертуару. Розглядаються особливості індивідуально-композиторської концепції жанру пісні у творчості німецького композитора, виявляються художньо-стильові особливості творів Й. Брамса у виконавському аспекті.

Ключові слова: *пісня, жанр, концепція жанру, німецький стиль, вокальне виконавство.*

Chen Schan, *lecturer of Pedagogical institute Taishan State University (China)*

Artistic and stylistic specificity of songs by Johannes Brahms (the performing aspect)

Article is devoted to the genre specificity of songs by Brahms, constituting the classics of European chamber vocal repertoire. The features of individual compositional concepts genre songs in the works of the German author, and identifies artistic style of the works of Brahms in the performing aspect.

The purpose of the article – to reveal the specifics of artistic and stylistic genre songs in the works of Brahms, which defines the approaches to performing the works of the German composer.

Among the chamber and vocal heritage of Brahms songs occupy a very special place – this is the genre bears the idea of a romantic image of the German composer that is so often associated with the musical neoclassicism and "protective" attitude towards the "great" German musical tradition. Small genre of song is the line of creative consciousness Brahms, which embodied the h-

ighest ideals of German romanticism of the XIX century, associated with poetry folk art "sacred" understanding of national folklore. And this fact is due to the specificity of the artistic works of the German author, report their stylistic originality and appearance of individual features.

Being constantly in demand in today's practice of performing songs by Brahms is not so often been the subject of research interest, especially in the performing aspect.

Brahms is often compared with Schubert: only he was able to embody in his chamber and vocal works of the national spirit of the German song. Continuing the tradition of Schubert was made possible by a deep and sincere interest of the composer to musical and poetic folklore of the country. The result of this interest and romantic admiration for the folk art, before the source of a national tradition was the creation by Brahms collection called "German folk songs for voice and piano".

The musical style of songs by Brahms is often defined as the idealization of "national spirit" of music. The main features of these "songs in the national spirit" can be defined as follows: strict couplet form, simplicity of melodic, harmonic and textural structure, as well as match the rhythm of the poetic text and melody (syllable-sound).

The influence of folk songs in the style of German composer manifests itself in avoiding deployed piano preludes and postludes (introduction and conclusion), and direct presentation of the song material.

A characteristic feature of the composite of songs by Brahms is also associated with folk-song – strophic form, which the composer is often used in its pure form. If he uses a "pass-through" form, in the final construction of the method of repeating the melody of the first stanza, which is the principle of dramatic arches and the integrity of the poetic conception.

However, these demonstrative signs of ethnic Brahms combined with elements of the complexity of musical language, incompatible with the folk modal structure. Therefore, in the songs of Brahms found the installation to performing alternative: either the simplicity of the approach of the national text or reliance on mentalizing detail musical setting of the text.

Key words: song, genre, the concept of genre, German style, vocal performance.

В камерно-вокальном наследии Иоганнеса Брамса песни занимают совершенно особое место – именно этот жанр несёт на себе идею романтического облика немецкого композитора, который так часто связывается с музыкальным неоклассицизмом и "охранительной" позицией по отношению к "великой" немецкой музыкальной традиции. Малый жанр песни представляет ту линию творческого сознания И. Брамса, которая воплощала самые высокие идеалы немецкого романтизма XIX века, связанные с поэтизацией народного творчества "священным" пониманием национального фольклора. И этим фактом обусловлена художественная специфика сочинений немецкого автора, сообщающая их стилевому облику оригинальность и индивидуальные особенности.

Являясь постоянно востребованными в современной исполнительской практике, песни И. Брамса не так часто становились предметом исследовательского интереса, тем более в исполнительском аспекте. Вопросы, связанные с жанрово-стилевой спецификой малых вокальных форм немецкого композитора, затрагиваются в работах М. Друскина [4], Е. Царёвой [7], В. Васиной-Гроссман [2], Г. Галя [3], С. Хорган [8]. Специального исследования, посвященного проблеме художественно-стилевой специфике песен И. Брамса в исполнительском аспекте, до сих пор не существует.

Цель статьи – выявить художественно-стилевую специфику жанра песни в творчестве И. Брамса, которая определяет исполнительские подходы к сочинениям немецкого композитора.

Вокальная музыка И. Брамса составляет приоритетное направление в творческом наследии немецкого композитора наряду с инструментальными жанрами – им создано более трёх сотен сочинений в различных жанрах вокальной музыки. Часто И. Брамса сравнивают с Ф. Шубертом: только ему удалось воплотить в своих камерно-вокальных сочинениях национальный дух немецкой Lied. Ф. Шуберт – "великий преобразователь жанра Lied, открывший песне ворота в мир высокой музыки" [1, 3].

Сам Брамс говорил о том, что не знает такой песни Шуберта, в которой "... невозможно было бы чему-то не научиться" [5, 3], признавая тем самым авторитет первого романтика и "четвёртого" венского классика. Именно этот факт осознанного пиетета перед мастерством великого своего предшественника даёт право рассматривать камерно-вокальное творчество И. Брамса как наследование традиций шубертовской песни [5].

Однако музыковеды отмечают и разницу вокального стиля Брамса и Шуберта, поскольку для каждого из них характерен свой индивидуальный тонус музыкальной выразительности. Так, В. Васина-Гроссман выделяет такие особенности песен И. Брамса, как непосредственность высказывания, которая обуславливает совершенно конкретную композиционную идею – это песни-раздумья, лирико-созерцательные или же сдержанные и строгие [2, 250].

Продолжение традиций Ф. Шуберта стало возможным благодаря глубокому и искреннему интересу композитора к музыкально-поэтическому фольклору своей страны. Результатом этого интереса и романтического преклонения перед народным искусством, перед истоком национальной традиции стало создание Брамсом сборника под названием "Немецкие народные песни для голоса с фортепиано".

В качестве авторов поэтических текстов в этом сборнике нередко фигурируют имена Гёте, Мёрике, Эйхендорфа, Уланда, которые известны по сочинениям романтиков первой половины XIX века. Наряду с этими текстами композитор использует адаптированные к немецкому языку народные сербские, чешские, богемские, а также народные песенные варианты. Заметим, что к концу XIX века народные поэтические тексты и в духе их писавшие романтические поэты первого поколения, уравнивались в восприятии слушателей, благодаря установившемуся культурному пиетету народности поэзии в целом. Исследователи творчества И. Брамса отмечают, что его песни – это "... то, что немцы называют "volksthumlich", то есть "художественная идеализация песни в народном стиле" [8, 2].

Основными характерными чертами таких "песен в народном духе" можно определить следующие: строгая куплетная форма, простота мелодического, гармонического и фактурного строения, а также совпадение ритма поэтического текста и мелодии (слог – звук). Соответственно, ритмическая основа музыки подсказана ритмическим строением и общим смыслом поэтического стиха. Однако эти демонстративные признаки народности у Брамса сочетаются с элементами усложнения музыкального языка, не совместимыми с народной ладовой структурой. Тем более эта усложнённость касается фактурных показателей.

Перечисленные особенности обусловлены стилевой спецификой немецкого музыкально-поэтического фольклора. С. Хорган отмечает мелодическую и

ритмическую простоту немецкой народной музыки, которые использовал И. Брамс: мелодии его песен отличаются простотой и диатонической гармонизацией их [8, 7]. Простота вокальной мелодии может компенсироваться более сложным ритмическим рисунком фортепианного сопровождения. При этом композитор избегает развёрнутых фортепианных прелюдий (и постлюдий), начиная, как правило, с непосредственного изложения песенного материала.

Характерная композиционная особенность песен И. Брамса также связана с народнопесенным истоком – строфической формой, которую композитор часто применяет в чистом виде. Если же он использует "сквозную" форму, то в заключительном построении используется метод повторения мелодии первой строфы, что составляет принцип драматургической арки и способствует целостности поэтического замысла.

В качестве примеров претворения народнопесенного стиля И. Брамса можно привести такие часто исполняемые песни, как "Верное сердце" ("Liebestreu", текст Р. Рейнеке) и "Кузнец" ("Der Schmied", текст Л. Уланда).

Поэтический текст песни "Верное сердце" содержит усложнённые переменные стопы, а общий смысл текста указывает на балладную диалогичность. В тексте Р. Рейнеке представлен диалог матери и дочери, в котором тривиальные житейские истины материнских советов отвергаются максимализмом юности. Балладная сюжетика проявляется в следовании за строфами текста (без пространных фортепианных вступлений и проигрышей, характерных для романтического музыкального стиля, но не характерных для народной традиции).

Брамс нарочито упрощает ритмическую схему и абсолютизирует фигуру анапеста, которая в силлабическом преломлении воссоздаёт ритмическую формулу шага, соотносимую с кантовой выразительностью. Такое упрощение имеет ярко выраженную содержательную нагрузку: приглушается романтическая антитеза зрелость – юность, на первый план выдвигается голос Вечности. Художественная идея этой песни – отстранённое понимание неизбежности смены возрастов человеческой жизни и осознание Вечности.

Исполнитель этой песни должен быть готов к пению в почти мадригальной манере, включая голос в кружево фортепианных имитаций и дублей, при том, что крайние звуки диапазона должны звучать полновесно и одновременно мягко. Драматургия текста направлена к крайней строке текста, где звучит g_2 (в предыдущих куплетах – ges_2). Фактически, на постепенном набирании силы звучания указанного ges_2 построена драматургия песни. Во второй строке этот верхний тон укрупнён долгой длительностью (такт 8). Такое соотношение строк повторяется во второй строфе; уже самим повторением готовится динамический взлёт в третьей, последней строфе, где показаны крайние точки диапазона, причём на динамическом уровне f .

Динамическое укрупнение певцом кульминации в конце песни придаёт эпический размах звучанию, "покрывающему" балладную диалогичность и текста, и исходной диалогичности имитаций.

В тексте песни "Кузнец" запечатлена непосредственность народного стиха: восхищение могучим мастеромковки, на которого устремлён взор возлюб-

ленной. По общему складу текста это славильная песня. Ритмически текст Уланда содержит переменные стопы, имеющие аналоги в народной поэзии и, возможно, вносящие звукоподражательный момент (перебивы ударов молота). Как нередко бывает, Брамс упрощает ритмическую схему, превращая моторику движения в "богатырский лендлер". Ударность при этом подчёркивается ритмофигурой фортепиано, постоянство которой придаёт фоническую значительность аккомпанементу. При этом вступление вообще отсутствует, создавая иллюзию сугубо вспомогательного звучания инструмента.

Изобразительный штрих вносится мелодическим рисунком, разбросанным по разным регистрам, но в пределах естественного певческого диапазона. Богатырский дух музыки в единстве с нарочитой простотой ритмической схемы создают определённые привилегии и одновременно трудности вокальной подачи композиторского текста. В зависимости от типа голоса допускается либо вживание в этот образ, либо "игра" в него. Указанные характерные нюансы регулируются темповыми подвижками. Обозначенное в авторской ремарке *allegro* допускает некоторые темповые колебания: темп тяжёлой энергии, могучего звучания – либо стремительность общего движения на интонации восхищения, игровой трактовке образа песни. Но и в том, и в другом случаях необходимо базирование на сильном сопрано или меццо-сопрано, у которых переходные ноты $e_2 - f_2$ высвечиваются вокальной наполненностью. Это качество чрезвычайно существенно, поскольку фортепианная фактура очень насыщена, аккордовые броски звучат почти ударно, а их ослабление меняет образный смысл песни.

Шуточный текст сербской песни "Поспешная клятва" ("Vorschneller Schwur") содержит игровую оппозицию отрицания-утверждения. Поэтический размер текста, связанный с танцевальной ритмикой, создаёт эффект скороговорки, начисто снимающей серьёзность смысла таких слов как "покаялась...", "не носить...", "не брать..." и т. д. Кроме того, народный стереотип восприятия "девичьей памяти" также заранее исключает логическую последовательность "серьёзных" решений героини.

Композитор в общей ритмической схеме полностью идёт за текстом (2/4, *Allegretto*). Развёрнутое фортепианное вступление вновь отсутствует, песня начинается унисонным звучанием голоса и аккомпанирующего инструмента (параллельные октавы в фортепианной партии). Однако демонстративная точность "следования за текстом" приоткрывает и такую установку композитора, как драматизация народного стиха за счёт внесения речевой экспрессивности. Изменение темпа от первой ко второй строфе, риторические ферматы, *ritenuto* в конце музыкальных фраз значительно отдаляют нас от танцевально-игровой простоты. Но главное – И. Брамс максимально выделяет текст первой и второй строф на уровне тональной драматургии: первая звучит в трагическом *d-moll*, вторая – в торжественном *D-dur*.

Хоральная аккордика, появляющаяся в тактах 18-21, содержит оперную стилистику хроматизированной гармонии, явно утяжеляющую общий тонус изложения. Подобную оперно-смысловую нагрузку народного текста находим в тактах 29-32, специально отделённых от предыдущего текста долгой фермой.

Использование хроматической секвенции для иллюстрации игривых слов героини в данном случае выступает как момент психологизации выражения, явно не соответствующего стереотипности персонажа из народных текстов.

Как видим, в песнях И. Брамса обнаруживается установка на исполнительскую альтернативу: либо приближение к простоте народного текста, либо опора на психологизированную детализацию музыкального оформления текста. Ясно, что смысловая глубина фермат и *ritenuto* индивидуально решается исполнителем. Соответственно, речевая экспрессивность может быть либо только намечена, либо максимально выявлена. Для вокалистки с оперным стажем более естественным оказывается второй вариант. Однако есть тонкая прелесть в исполнительском отдалении от полноты авторских рекомендаций и погружения в игровую моторику, идущую от поэтического текста. Принятие второй из названных концепций предполагает незаурядную техническую оснащённость, поскольку в мелодии присутствует масса "неудобных" широких ходов, которые гораздо спокойнее проходят на указанное автором *ritenuto*.

Исполнительский аспект художественно-стилевого своеобразия брамсовских песен и указанной альтернативности прочтения авторского замысла побуждает к размышлениям об интерпретаторских механизмах в музыке. Известно, что смысл музыкального произведения раскрывается посредством нашего чувственного восприятия, интеллектуального наполнения творческого процесса и коммуникативного опыта. По мнению большинства исследователей, чувствами мы воспринимаем материальную оформленность музыкальной интонации, интеллектом "конструируем" форму, опыт же позволяет соединять разрозненные элементы музыкальной выразительности и музыкального языка в художественную целостность. Так происходит с творческим восприятием музыкального произведения [6].

Творчество же музыканта-исполнителя, интерпретатора музыкального текста более сложно, поскольку результатом исполнения является "перевод его в качественно новое состояние – исполнительский художественный образ", характеризующийся "единством общего и индивидуального, объективного и субъективного, рационального и эмоционального, единством содержания и формы" [6, 8]. Во время концертного исполнения мы видим, как много задействовано сил и стремлений, как "резонируют" исполнение и восприятие в совместной интерпретации, как происходит самоорганизация звучащего материала, рождение музыкально-художественного образа.

Ещё один образец брамсовской песни в народном духе – "В зелёных ивах дом стоит" ("Dort in den Weiden"). В народном поэтическом тексте запечатлен идиллический образ, в котором параллелизмы человеческого мира и природного (дом, гнездо, соловей) придают художественному образу живописную осязаемость. Ритм народного стиха построен на хороводно-танцевальной переменности (смена дактиля и хоря).

В этой песне, как и в других подобных сочинениях, фортепианную партию композитор специально не показывает во вступительном и заключительном разделах, проигрыши также минимальны. Однако сама мелодия, сразу данная в объёме децимы, расширяет затем диапазон за счёт октавного разбега

на кварту выше. Композитор строит мелодическую линию в духе южнонемецких и французских народных популярных напевов, в которых последовательно восходящая поступенность выступает признаком хоральных церковных песнопений немецкого протестантизма. Эта особенность музыки обуславливает серьёзность музыкально-художественного образа песни. Так композитор деликатно, не нарушая ладовых предпосылок запечатления народного текста (диатоника g-moll), тем не менее, значительно корректирует фольклорный стиль "народной песни". Снимая хороводную игривость ритмической структуры поэтического текста, И. Брамс как бы выравнивает общий ритм музыкального произведения. Сочетание в фортепианной партии фактуры скерцо с аккордово-хоральными кадансами (тт. 7-8) создаёт особого рода смысловую значительность, выделяя, таким образом, отдельные слова поэтического текста.

В данном случае вокальная миниатюра обладает смысловой многозначностью, поскольку исполнитель в подлиннике не всегда может уловить хороводную игривость поэтического образа счастья, а хоральность фактуры в сочетании с традиционным оперным кадансом в вокальной партии настраивает на серьёзный тон.

Особой популярностью у вокалистов пользуются две богемские песни И. Брамса – "Тоска по милой" ("Sehnsucht") и "Клятва друга" ("Des Liebsten Schwur"). Как и в других песнях, фортепианная партия выполняет в них исключительно функцию аккомпанемента. Правда, и вступление, и заключение, и инструментальные интермедии более выражены в этой песне. Вокальная партия отличается особой мелодической распевностью, но, как и в других сочинениях И. Брамса, эта видимая простота песенного изложения содержит в фактуре скрытую риторику имитаций и символику музыкального тематизма.

"Тоска по милой" в немецком тексте имеет романтически обобщённый заголовок – "Sehnsucht" ("Тоска по идеалу"). Название песни создаёт богатый ассоциативный ряд, позволяющий певцу либо сконцентрироваться на романтической символике, либо подчеркнуть душевную простоту народного текста. Композитор создаёт двухчастную композицию; такое распределение трех куплетов текста в форме (медленно – быстро) составляет своеобразный комментарий к словам народной песни: в тексте господствует "заклинание любовью" от начала до конца сюжетного развития.

В немецком оригинале второй и третий куплеты содержат переменность группировок поэтических стоп, тогда как первый – хореичен. Брамс же создаёт темповый, жанровый и регистрово-фактурный контраст между первым и вторым-третьим куплетами. В первом фортепианная партия высотно располагается ниже вокальной и построена на баркарольных колебаниях, во втором и третьем – фактура охватывает полный фортепианный диапазон, с мелодическими линиями баса, контрапунктирующими мелодии вокальной партии. Мягкое движение по звукам трезвучия в мелодии вокальной партии первого куплета создает пасторальный образ. Однако уподобление арпеджированных ходов фортепианного вступления, а затем аккомпанемента движению по аккордовым тонам вокальной партии создаёт эффект имитации, напоминающий соответствующие страницы ка-

нтат И.-С. Баха. В начале третьего куплета резко меняется направление мелодического движения (сверху вниз), внося тем самым жёсткую императивность в активные ходы по аккордовым тонам в духе оперных драматических речитативов.

Тем не менее, расположение в конце каждого куплета звука верхнего предела диапазона (as²) выравнивает экспрессивные перепады, поскольку вокалист волен эти яркие и выигрышные при исполнении ноты на грани среднего и высокого регистров подать равно полновесно в виде припева, либо дифференцировать интенсивность от куплета к куплету, сосредоточив внимание на "точке золотого сечения" в конце второго куплета.

Таким образом, музыкальный текст песен И. Брамса при кажущейся простоте "народной песни" обладает смысловыми подтекстами, которые реализуются путём введения "мягкой символики" (В. Холопова). В этом случае символом может считаться отражение в каком-либо жанре признаков другого жанра – так, в песне И. Брамса оживают семантические значения баховских кантат, что придает сочинениям "в народном духе" высокий духовно-религиозный пафос. Таким образом, уже в XIX веке сложился вполне определенный метод полижанровых сочетаний в музыке, аналогичный методу полистилистики в XX столетии. Ассоциация музыкально-стилевых признаков и качеств какого-либо жанра с жанром извне направлена на конкретизацию музыкального образа посредством семантики этого "отраженного" жанра.

Анализ песен Брамса позволяет сделать вывод о том, что композитор, безусловно, подчёркивает бережное отношение к народному истоку, если текст непосредственно взят из народной поэзии либо его искренний тон имитируется в стихах первых романтиков. Однако романтические настроения немецкой музыки не могли не отразиться на творчестве "хранителя великих традиций музыкальной жизни Вены" [7, 64]. Композитор пытался развивать народную песню с позиций современности, привнося в нее "...неудержимый порыв своей бурной фантазии и эмоциональной переменчивости. Его вокальная лирика драматична по внутренней линии, глубока по содержанию и логична без внешней красочности" [6, 2]. Именно это качество авторского стиля И. Брамса и определило, видимо, органическое восприятие музыки этого композитора в концертной практике современности.

Литература

1. Богомолов С. Н. Песни Франца Шуберта как высокий жанр : дисс. ... канд. искусствоведения: специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Сергей Николаевич Богомолов. – СПб., 2000. – 150 с.
2. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века / В. Васина-Гроссман. – М. : Музыка, 1966. – С. 234-273.
3. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Ганс Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
4. Друскин М. Иоганнес Брамс: Монографический очерк / М. Друскин. – Л. : Музыка, 1988. – 96 с.
5. Котенко Я. М. Й. Брамс як наступник ідей музичного романтизму / Я. М. Котенко [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura46/32.pdf>.

6. Мещерякова Н. И. Интонационная выразительность в романсах и песнях И. Брамса (с вокальными методическими указаниями) / Н. И. Мещерякова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://astrasong.ru/intonacionnaya-vyrazitelnost-v-romansah-i-pesnyah-ibramsa-s-vokalnymi-metodicheskimi-ukazaniyami.html>.

7. Царева Е. М. Иоганнес Брамс / Е. М. Царёва. – М. : Музыка, 1986. – 384 с.

8. Horgan S. The spirit of folk song in the lieder of Johannes Brahms / S. Horgan [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.calstatela.edu/sites/default/.../Brahms.pdf

References

1. Bogomolov S. N. Pesni Frantsa Shuberta kak vysokii zhanr : diss. ... kand. iskus-tvovedeniia: spetsial'nost' 17.00.02 – Muzykal'noe iskusstvo / Sergei Nikolaevich Bogomolov. – SPb., 2000. – 150 s.

2. Vasina-Grossman V. Romanticheskaia pesnia XIX veka / V. Vasina-Grossman. – М. : Muzyka, 1966. – S. 234-273.

3. Gal' G. Brams. Vagner. Verdi. Tri mastera – tri mira / Gans Gal'. – М. : Raduga, 1986. – 480 s.

4. Druskin M. Iogannes Brams: Monograficheskii ocherk / M. Druskin. – L. : Muzyka, 1988. – 96 s.

5. Kotenko Ya. M. Y. Brams yak nastupnyk idei muzychnoho romantyzmu / Ya. M. Kotenko [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura46/32.pdf>.

6. Meshcheriakova N. I. Intonatsionnaia vyrazitel'nost' v romansakh i pesniakh I. Bramsa (s vokal'nymi metodicheskimi ukazaniiami) / N. I. Meshcheriakova [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://astrasong.ru/intonacionnaya-vyrazitelnost-v-romansah-i-pesnyah-ibramsa-s-vokalnymi-metodicheskimi-ukazaniyami.html>.

7. Tsareva E. M. Iogannes Brams / E. M. Tsareva. – М. : Muzyka, 1986. – 384 с.

8. Horgan S. The spirit of folk song in the lieder of Johannes Brahms / S. Horgan [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: www.calstatela.edu/sites/default/.../Brahms.pdf

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ

УДК 130.2 + 78.071.1

*Северинова Марина Юріївна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
e-mail: mseverinchik@gmail.com*

ЗНАЧЕННЯ ТА РОЛЬ АРХЕТИПІВ У ВІТЧИЗНЯНІЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ

У статті досліджуються архетипи, їх значення та роль у контексті сучасної гуманітарної думки. За основу взято дослідження С. Кримського, які яскраво відобразили онтологічні тенденції сучасної вітчизняної гуманітаристики у теоретичних пошуках осмислення феномена "архетип". Архетипи розглядаються, з одного боку, як універсальна базисна категорія культури, з іншого – як такі, що є характерними для ментальності певної етнонаціональної спільноти. Йдеться про етнічні та національні архетипи. Важливим вважається співвідношення національних архетипів як універсалій національної культури та універсальних архетипів культури.

Ключові слова: архетип, універсалія, культурний архетип, національний культурний архетип, первообраз, С. Кримський.

Северинова Марина Юрьевна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории и истории культуры Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского

Значение и роль архетипов в отечественной гуманитаристике

В статье исследуются архетипы, их значение и роль в контексте отечественной гуманитарной мысли. За основу взяты исследования С. Крымского, ярко отразившие онтологические тенденции современной отечественной гуманитаристики в теоретических поисках осмысления феномена "архетип". Архетипы рассматриваются, с одной стороны, как универсальная базовая категория культуры, с другой – как являющиеся характерными для ментальности определенной этно-национальной общности. Речь идет об этнических и национальных архетипах. Важным считается соотношение национальных архетипов как универсалий национальной культуры и универсальных архетипов культуры.

Ключевые слова: архетип, универсалія, культурный архетип, национальный культурный архетип, первообраз, С. Крымский.

Severynova Maryna, Sc.D. in Arts, Associate Professor, Professor of the Department of Theory and History of Culture at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The significance and role of archetypes in the domestic humanities

The article investigates the archetypes, their significance and role in the context of domestic humanitarian thought. It is based on the research of the S. Krimsky, which brightly has reflected ontological trends of modern domestic humanities in search of theoretical understanding of the phenomenon "archetype". Archetypes are considered, on the one side as a universal basic category

of culture, on the other as being typical of the mentality of certain ethno-national community. It is an ethnic and national archetypes. Is considered an important ratio of national archetypes as universals of national culture and universal archetypes culture.

One of the most productive ways humanities research today considered the appeal to the universals of culture, which include archetypes. Born in the days of antiquity, the problem archetypes as universal cultural phenomena exists today – as a philosophical, historical, cultural, psychological, art and even social and political dominant. Historical experience demonstrates the growing need to solve the problem of archetypes in culture – on the one hand, the emergence of more and more research opportunities for this – on the other. In his address to the archetypes we, in fact, see the creation of a coherent picture that synthesizes "kaleidoscopic mosaic" of the world, its dissociation, fragmentation, where a variety of display concept and essence is difficult to grasp rationally only by means of logic. This is a very subtle perception of the world as a whole at pozasvidomoho, that consciousness exists.

Modern scholars based on the traditions of Western scholars and Ukrainian humanist source of thought, namely universalistic philosophical ideas H. Skovoroda, P. Kulish, Kostomarov M., P. Yurkevich et al. The existence of archetypes as universals of culture is the existence pervosmysliv-prototype, which is a spiritual reason for their community in different cultures, their universal values. The more interest are the archetypes that are characteristic mentality of an ethno-national community. It is about ethnic and national archetypes that form images in the mind of their own culture, can understand and feel its identity, tradition intention. Speaking of archetypes, it should be noted that in the course of their evolution, these phenomena become just a human categories in the national category.

As you know, the basis of all cultural phenomena are primary pramodeli. Archetypes are one of the main, creating art world in general and in the early stages of the ethnic group (Karl Jung). In pure archetypes are reflected in folklore, rituals, folk customs. Being modified in the historical development, archetypes are stored in a genetic codes (prototypes) corresponding ethnic culture as part of world culture and the images presented in the national culture.

Cultural archetypes are basic elements of culture that shape cultural life of constant model and can be of two types – universal cultural and ethnic archetypes. Unlike universal archetypes of culture, ethnic cultural archetypes are constants of national spirituality that express and reinforce the fundamental properties of ethnicity as a cultural integrity.

They are the basic model of spiritual culture, including ethnic experience of the people in a new historical context (contributing to its social adaptation in modern society) and the projection into the future. It is essential that determine the characteristics of ethno-cultural archetypes outlook, character, oral folklore and historical destiny of the people.

Note that archetypes are part of the universal cultural consciousness and structures of all "value-semantic universe" (by S. Crimea) in general, which is not limited to culture, and contains three subsystems – "nature in the light of its information capacity, expressed in the noosphere; civilization from the perspective of its cultural potential and practical implementations; monadne being a value-semantic perspective of the individual society (ethnic group or individual)". National archetypes appear in the role of social memory, are immutable, timeless structure where the archetype prototype is constantly evolving, filled with new meanings. Appeal to the archetypes not mean a return to the past. From this perspective archetypes as cultural texts carry not only the past and are valid meanings, but also prepare the ground for the future creation of new meanings provide connection times.

However, when it comes to the relationship between national archetypes as universals national culture and universal archetypes of culture, there is a definite difference in terms of their coexistence. Current understanding of archetypes as universal phenomena can not be considered outside the globalization processes, the main feature of which is the "movement of universalism".

For the existence of archetypes as universal cultural phenomena of post-cultural and proto-cultural space needed several factors: a complicated structure, integrity, dynamic, multifunctional.

Key words: archetype, universal, cultural archetype, the national cultural archetype, prototype, S. Krimsky.

Одним із найбільш продуктивних дослідницьких шляхів гуманітаристики сьогодення вважається звернення до універсальї культури, до яких відносяться і архетипи. Народившись ще за часів Античності, проблема архетипів як універсальних культурних феноменів існує й сьогодні – як філософська, історична, культурологічна, психологічна, мистецтвознавча і навіть соціально-політична домінанта. Історичний досвід свідчить про зростаючу потребу вирішення проблеми архетипів у культурі – з одного боку, про виникнення все нових і нових наукових можливостей для цього – з іншого. Звідси витікає дуже важливе для наших часів теоретичне наукове завдання. Останні роки особливо позначилися докорінними змінами у ставленні до навколишнього світу: можна констатувати усвідомлення його складності, нелінійності, неоднозначності; відбувається зростання ролі особистості і суб'єктивного чинника у пізнанні. Усе це зумовлює перегляд ставлення до явища архетипу в культурі. Адже поняття архетипу ще не набуло змісту, відповідного окресленим змінам. У зверненні до архетипів ми, власне, і вбачаємо створення цілісної картини, що синтезує "калейдоскопічну мозаїчність" світу, його розірваність, розрізненість, де різноманітні за проявом поняття та сутності важко досягнути лише раціонально, за допомогою логіки. Мова йде про надто витончене сприйняття світу як цілого на рівні поза-свідомого, про те, що існує до свідомості. Отже, специфіка досліджуваної проблеми полягає у пошуку архетипів як інваріантних форм мислення, універсальї культури, завдяки яким простежується генеза смислопороджувальних актів у культурі. Проблема буття архетипів у культурі, продовжуючи привертати увагу дослідників, й досі не знайшла вирішення ані як достатньо узагальнена, ані водночас як детально розроблена культурознавча модель у всьому розмаїтті її конкретних виражень. А отже, ця проблематика залишається актуальною.

Відзначимо, що розгляду архетипів як універсалістичних імплікацій у сучасній українській гуманітарній думці приділено щільну увагу вітчизняними науковцями (З. Босик, С. Кримський, Л. Левчук, В. Личкова, О. Оніщенко, Ю. Павленко, О. Поліщук, М. Попович та ін.). Сучасні вчені спираються на традиції західноєвропейських науковців і на першоджерела української гуманітаристичної думки, а саме універсалістичні світоглядні ідеї Г. Сковороди, П. Куліша, М. Костомарова, П. Юркевича та ін.

Існування архетипів як універсальї культури – це існування первосмислів-первообразів, які є духовною причиною їх спільності у різних культурах, їх загальнолюдського значення. Тим більший інтерес викликають архетипи, що є характерними для ментальності тієї чи іншої етно-національної спільноти. Йдеться про етнічні та національні архетипи, які формують у свідомості людини образи власної культури, дозволяють усвідомлювати й відчувати її самотність, традиції, інтенції. Національна своєрідність культури базується на взаємопов'язаних глобальних цінностях: "універсально-загальнолюдське міститься в індивідуально-національному, котре стає значним саме своїм оригінальним досягненням цього універсально-людського" [2, 111].

Отже, аналізуючи архетипи, можна сказати, що їх буттєвість найкраще виявляється в архетиповому уявленні етносу. Найбільш цікавим для сучасних

науковців є можливість виявити національну своєрідність втілення того чи іншого архетипу в окремо взятій культурі, дослідити його варіативність, співвіднести з певним етапом розвитку людської свідомості та суспільства. Як справедливо зауважує Зоя Босик, термін "національний архетип", на перший погляд, видається еклектичним, суперечливим, оскільки архетип є найширшою й універсальною одиницею [5]. Проте, на думку багатьох інших дослідників, це не зовсім так. С. Аверінцев слушно зауважує: "Володіння будь-яким архетипом не може бути для того чи іншого етносу ані перевагою, ані недоліком. Архетипи – це стандарти поведінки, що обертаються на уявлення" [1, 111].

Ведучи мову про архетипи, необхідно відзначити, що в ході своєї еволюції ці феномени перетворюються саме із загальнолюдських категорій на категорії національні. Розглянемо докладніше даний процес.

Як відомо, в основі усіх культурних феноменів лежать первинні прамоделі. Архетипи є одними з основних, формуючих художній світогляд у цілому та на перших етапах формування етносу (за К. Юнгом). У чистому вигляді архетипи знаходять відображення у фольклорі, обрядах, народних звичаях – це архетипи батьківщини, життя, смерті, радості, страждань, матінки-землі, героя, долі та ін. Такі архетипи споконвічно перетворюють життя людини на осмислене, не дозволяють зануритися у стихії Хаосу й Абсурду сучасного світу. Такі архетипи, як первообрази або праобрази, несуть символічні смисли, але водночас зберігають свою реальність. К. Юнг [19] наполягав на тому, що позасвідомість конкретної людини має можливість виносити на поверхню свідомості тільки образи власної національної культури, тобто ті, що є близькими та зрозумілими індивіду-носію тих чи інших культурних традицій та навичок. Підкреслимо: певні образи, що виникають у глибинах психіки, виходять за межі того або іншого ареалу. Інакше кажучи, людина підсвідомо звертається не лише до традицій своєї культури, а й до усіх давніх культур (Єгипту, Індії, Китаю, Античної Греції та ін.). Таким чином, спираючись на думку К. Юнга, можна сказати про генетичну культурну пам'ять усього людства. У певні моменти така пам'ять стає дуже загостреною, і тоді виникає почуття глибокої причетності до культурної символіки усього людства.

Отже, модифікуючись у процесі історичного розвитку, архетипи зберігають у собі ті генокоди (первообрази), що відповідають етнокультурам як частинам загальносвітової культури і представлені в національних образах культури. А тому зрозуміло, що національна культура є відображенням історичного досвіду "в його індивідуально-неповторному, етнічно своєрідному відображенні" [10, 15]. Архетипи, "як символи колективної ідентичності, що належать, наприклад, до однієї нації, втілюють ціннісний-смысловий домострой етносу" [7, 78]. В основі архетипів – норми і засоби поведінки, притаманні усім людям в усі історичні періоди. У повсякденні ми розмовляємо мовою надцінностей, використовуємо велику кількість філософських ідей та принципів, але вживаємо їх несвідомо. По мірі усвідомлення фундаментальних (або ж універсальних) категорій у нас з'являється можливість проникнення до ціннісно-смыслового арсеналу архетипів, що формують національну ментальність того чи іншого народу.

Культурні архетипи є базисними елементами культури, що формують константні моделі культурного життя і можуть бути двох типів – універсальні культурні архетипи та етнічні. На відміну від універсальних архетипів культури, етнічні культурні архетипи являють собою константи національної духовності, які виражають та закріплюють основоположні властивості етносу як культурної цілісності. У кожній національній культурі домінують свої етнокультурні архетипи.

Етнокультурні архетипи складають основу національної духовності, яка виражає та закріплює властивості та особливості певного етносу як культурної цілісності. Вони є базовою моделлю духовної культури, що включає етнічний досвід народу у новий історичний контекст (сприяючи його соціальній адаптації у сучасному суспільстві) та є проекцією у майбутнє. Суттєвим є те, що етнокультурні архетипи визначають особливості світогляду, характер, усну народну творчість та історичну долю народу. Самі етнокультурні архетипи мають символічну природу, їх можна знайти в галузі смислових та ціннісних орієнтацій. Важливо підкреслити, що етнічні архетипи можуть "не спрацьовувати" у чужому для них соціокультурному середовищі. Свідомість предків створює свою певну культуру, у якій утворюється певний набір духовних персонажів, котрі зберігаються у ноосфері (за В. Вернадським) як архетипи. Людина, яка знаходиться у такому соціокультурному середовищі, "притягує" до себе ці первообрази, якщо вона сама відповідає цій культурі. Якщо людина знаходиться у чужому соціокультурному просторі, вона також буде "притягувати" їх до себе, проте навряд чи буде їх розуміти та "використовувати", адже вони є чужими для її свідомості й не відображають її екзистенцію.

Таким чином, архетип в етнокультурі необхідно розглядати як щось близьке та рідне у духовному сенсі, як таке, що визначає спосіб існування. "Рідні" у культурологічному сенсі архетипи зрозумілі людині, вона може їх використовувати, здобувати духовне та екзистенційне задоволення. Проте можливо припустити: якщо людина достатньо довгий термін знаходиться у чужому соціокультурному середовищі, її свідомість може підкоритися новій культурі, і вона вже зможе використовувати архетипові образи нової культури як свої рідні, застосовувати їх у своєму буттєвому середовищі, утворювати з ними спілкування.

Відзначимо, що архетипи є складовою універсальних структур культурної свідомості та всього "ціннісно-смислового універсуму" (за С. Кримським) загалом, який не зводиться лише до культури, а містить три підсистеми – "природу в ракурсі її інформаційних можливостей, виражених у ноосфері; цивілізацію в ракурсі її культурних потенцій і практичних реалізацій; монадне буття в ракурсі ціннісно-смислової діяльності індивідуального соціуму (етносу або особистості)" [8, 28].

Слід наголосити, що С. Кримський визначає величезний потенціал багатоманітних проявів архетипового базису. Дослідник спостерігає достатньо велику кількість відмінностей навіть серед таких споріднених, братніх народів, як українці та росіяни. Про це писав у свій час ще М. Гоголь, підкреслюючи: якщо "росіяни за архетипами свого менталітету намагаються здебільше піднятися над буттям у вищі виміри екзистенції, то українці прагнуть увійти у склад буття" [9, 66]. С. Кримський пояснює це зокрема тим, що у російській культурі аж до Х?-

VII ст. включно переважав агіографічний жанр, тобто мораль розраховувалася на святих та мучеників, "тоді як в Україні поряд з "життями святих" розвивалися в цей період не менш інтенсивно інші жанри, в тому числі, практичні аспекти філософської думки. Ми вже не кажемо про традицію візантизму у російській ментальності, з якою дисонував архетип етнічної цінності особи в українському способі життя" [9, 66]. Саме такі суперечності ведуть до різного "прочитання" національних архетипів, адже "треба враховувати не тільки сузір'я можливостей етнічного єднання, а й ситуації неможливостей" [9, 67].

С. Кримський досить прискіпливо розглядає відмінність між нацією та етносом і доходить висновку, що у процесі вільного розвитку та боротьби за свою незалежність нація може опинитися у ситуації, коли вона знаходиться у протистоянні до загальнолюдських цінностей, архетипів. Адже відомо, "що нація, на відміну від етносу, характеризується розвиненою системою суспільної самосвідомості, наявністю власної держави чи боротьби за неї" [9, 67]. Отже, продовжуючи роздуми С. Кримського, зазначимо, що саме у наш суперечливий час, коли нав'язуються певні догми, посилюється інтерес до розуміння національного менталітету та його складових (національного характеру, ідеї ідентичності) через глибинні архетипи, що осідають у колективному позасвідомому. Адже тоді "архетип" виступає не просто як абстрактна величина та предмет певного теоретизування, а як втілення "колективного досвіду народу", який не завжди є позитивним, сповнений протиріч (як, приміром, досить трагічний архетип "розкол", за А. Большаковою). Адже, як пише російська дослідниця, "сплеск інтересу до "архетипів" – їх пізнання, але й подолання – зараз викликаний і кризою національної ідентичності, пошуками шляхів її відновлення" [4].

Підкреслимо, що національні архетипи постають у ролі соціальної пам'яті, мають незмінну, позачасову структуру, де архетипові первообрази постійно розвиваються, наповнюються новими смислами. Звернення до архетипів не означає повернення в минуле. З цього погляду архетипи як культурні тексти несуть у собі не лише минулі й дійсні смисли, але й готують ґрунт для створення майбутніх нових смислів, забезпечують зв'язок часів (О. Потебня) між традиціями різних історичних періодів: "Це особливий методологічний ракурс, в якому, завдяки перетворенню минулого на певний символ, твориться сутність майбутнього. Тобто, архетипи – це культура поперед нами" [11, 186]. Це означає, що культура є потенційно діалогічною, адже в історичному процесі існуючі, але забуті смисли в будь-який момент можуть ожити. У ході діалогу смисли знов згадаються й оживуть в оновленому (у новому контексті) вигляді. Таким чином, сталі формули у вигляді архетипів у художній творчості осмислюються по-новому, допомагаючи сприймати архетипи у формі традицій в дусі свого часу і, включаючись у безкінечний ряд своїх попередників, несуть у собі ще не розкриті смисли, ідеї і образи.

Українська культура, поза сумнівом, належить до однієї з найдавніших культур світу. Розвиток її ґрунтується на пізнанні не тільки своїх культурних архетипів. Етнокультурний процес в Україні полягає у передаванні культурних цінностей, традицій і досвіду інших народів, елементів світової культури і сві-

тового історичного досвіду. Такий колективний досвід, виражений в архетипах, найяскравіше простежується у тих національних культурах, "які втілюють долю й історичний досвід народів" [7, 79]. І навпаки, усі національні архетипи розкриваються в контексті універсальної світової культури, де відбувається безперервний діалог культур.

Проте, коли йдеться про співвідношення національних архетипів, як універсальній національної культури та універсальних архетипів культури, виникає певна розбіжність з погляду їх співіснування. Сучасне розуміння архетипів як універсальних феноменів неможливо розглядати поза глобалізаційними процесами, головною ознакою яких є "рух універсалізму"; "з'явилася навіть метафілософія універсалізму" [13, 49]. Архетипи все більше нагадують "вислизаючі універсалії та цілісності" (О. Панарін) буття.

Останнім часом проблемі співвідношення універсалізму та етнонаціонального присвячено багато праць. У зв'язку з інтеграцією людства все частіше термін "універсальний" пов'язують з поняттям глобалізації, яка провокує деконструкцію національних особливостей різноманітних культур. Глобалізаційні процеси, що відбуваються в культурі, почали пояснювати з позицій розриву з універсалістськими ідеалами Нового часу, "<...> які приблизно до середини ХХ століття втілювалися в культурі того або іншого народу переважно в національній формі. Глобалізація в такому разі виглядає як анулювання ("реконструкція") ідеалів епохи Просвітництва та їх заміна новими, проте в очищеному від ідіоетнічної форми вигляді, оскільки національних (державних) меж вона не визнає" [6, 5] або змінює позитивні ідеали на негативні.

У даній статті розглядаються всезагальні архетипи як універсалії культури з погляду загальнолюдських соціокультурних цінностей і позиції С. Кримського, який пов'язує ці цінності з конкурентоздатністю народів у часи посткультури. Проте вони "<...> не визначають архетипи їх національної самовизначеності та буттєвої укоріненості, – пише С. Кримський. – Тому загальнолюдське постає не як базисне, а як надбудовне явище (розбивка наша. – М. С.), яке виникає на верхніх поверхах здійснення процесів регіонально-етнічної диференціації людства" [9, 65]. Перефразовуючи А. Тойнбі, якщо нація – це здатність етносу втілювати "історичний універсум", то національні культурні архетипи – це здатність етносу втілювати архетиповий досвід усього людства. Отже, архетипи – з одного боку, є носіями загальних, універсальних властивостей об'єктивного світу, а з іншого – в них репрезентовано суб'єктивно-національний (ідіоетнічний) компонент, що становить національну своєрідність світогляду.

Викликають зацікавленість і міркування С. Кримського стосовно платонівського принципу надбудови всезагального над індивідуальним. Вчений наголошує, що упродовж століть цей принцип опинився в опозиції до номіналістичних, плюралістичних та скептичних течій. Однак, у сьогоденні філософському дискурсі на перший план висувається "вже не абсолютність світової ідеї, Бога чи матерії як універсальної субстанції, а заперечення усякої абсолютизації. За таким принципом ціле не виключає плюралістичність форм свого функціонування, кожна з яких може стати індивідуальним виразом загального.

І навпаки..." [8, 64-65]. Отже, український мислитель наполягає на тому, що у сучасному культурному просторі нові інтелектуальні стратегії створюють умови для виникнення "репрезентації універсального в індивідуальному".

Для існування архетипів як універсальних культурних феноменів у пост-культурному та прото-культурному просторі необхідні кілька чинників: складна структурність, інтегральність, динамічність, поліфункціональність, які "забезпечують смислову цілісність суб'єкта і світу" [6, 10]. Іншими словами, архетипові образи необхідно розглядати відповідно до настанови одного із засновників сучасної культурологічної науки Л. Уайта, який спирається на розуміння культури як "цілісної системи, що самоорганізується", на можливості досягнути комплексного синтетичного знання про світову культуру в її синхронічному та діахронічному аспектах.

Відтак, повернемося до проблеми розвитку української культури в аспекті виявлення її архетипового ядра. Як вже йшлося, оскільки в колективному позасвідомому всі архетипи співіснують поряд, попри свою хронологічну співвіднесеність і власну ієрархію, то одні шари можуть стихійно виходити на поверхню, інші – опускатися вглиб. Тож і з-поміж усього універсального набору архетипів кожен етнос актуалізує лише певні одиниці, які й можна назвати "національними архетипами".

Н. Лисюк, аналізуючи ідеї С. Кримського, резюмує: "Якщо йти від загальної системи архетипів до побудови окремої етнічної їх ієрархії – тим шляхом, яким пішов С. Кримський, – це дозволить з'ясувати національну своєрідність цієї системи, виявити її доміанти і, зрештою, визначити ту ранню стадію, на якій "зациклена" етнічна свідомість, що дасть можливість принаймні поставити етнопсихологічний "клінічний діагноз". А це робити необхідно, оскільки у розвитку етносу, як і у розвитку людини, як здається, можуть існувати певні "патогенні зони", про наявність яких свідчать константні, постійно повторювані сновидіння на індивідуальному рівні і стабільні, протягом тисячоліть відтворювані на етнічному рівні – в колективній формі, – міфи, причому в різних жанрах фольклору і видах народного мистецтва відповідно до структури їх жанрової системи" [12, 266]. Проте, на нашу думку (і в цьому ми збігаємося з українською дослідницею), зведення конкретного явища народної культури до його архетипу нічого не дає. Н. Лисюк бачить вихід у необхідності визначити ті чи інші архетипи "з певними психічними характеристиками етносу (людини)" у контексті історичного розвитку та соціокультурних процесів. На наш погляд, такий підхід вже не відповідає сучасному стану дослідження будь-якої національної або етнічної культури. Тому розглядати сутність архетипів тільки з позиції структурної антропології або психоаналізу – неможливо. Домінантою сучасних досліджень повинні стати синтезовані дослідження на стику онтології, тео-онтології, гносеології, феноменології та інших методів дослідження, які певною мірою можуть, на перший погляд, не збігатися, проте, саме в них здійснюється "прорив" не у "пост-культуру" (за В. Бичковим), а у "прото-культуру" (за М. Епштейном), яка набуде такого значення для України, як свого часу період Проторенесансу для великої епохи Ренесансу в Італії.

Досліджуючи архетипи в українській культурі, С. Кримський поділяє їх за принципом рівності у культурі. Серед загальнолюдських універсалій дослідник

називає, по-перше, довічні архетипи – Істину, Добро, Красу. По-друге, це універсальні архетипічні символи (формула триєдності буття, символіка протилежностей: світло – тінь, плоть – дух, розумність порядку – хаос, досконалість кола – невизначеність лабіринту тощо). Окрім вище названих загальнолюдських констант, додаються запропоновані М. Гайдеггером універсальні концепти, що розкривають екзистенційне життя людини, а саме: Дім – Поле – Храм.

С. Кримський став одним із найперших, хто спробував виокремити певні сталі національні архетипи. Серед інваріантних компонентів універсальних структур української культури він перш за все називає такі архетипи, як філософія серця (визначення філософії Г. Сковороди Д. Чижевським та принцип індивідуальності і внутрішнього відчуття Бога у філософії П. Юркевича), морально-естетичні цінності (як шлях у Вічність, сферу добра і краси у творчості М. Гоголя), гармонійне єднання з природою (яскравий приклад – творчість Т. Шевченка), Софійність, Слово (символічний світ Біблії, за Г. Сковородою) [7]. Саме ці константи пов'язані з ментальністю українського народу, його національною своєрідністю та духовністю, що викристалізувалася у греко-слов'янській православній традиції Київської Русі, втілювалася у Києво-Могилянській академії, у християнсько-антропологічних працях П. Могили, Г. Сковороди, І. Гізеля та ін. і, нарешті, існують у сучасному бутті українського народу.

С. Кримський зосереджує увагу на концепції філософії серця як національному архетипі, що набув у вітчизняній теоретичній рефлексії назву "кордоцентризм". Відзначимо, що традиційно "філософія серця" пов'язується з релігійними аспектами буття, тому поняття "кордоцентризм" відображує пізнавальні здібності "серця" (підкреслюється чуттєво-емоційне та морально-етичне відношення людини до Бога, Абсолюта, Космосу). Кордоцентризм розуміється як національна особливість через морально-емоційне, "сердечне" бачення світу.

"Філософія серця" – це образ емоційного життя, пов'язаний з українським емоціоналізмом (більш творчим, ніж побутовим) та психологічною рухливістю, або орган сприйняття Бога та центр морального життя і духовності людини. Українські філософи – дослідники у цій галузі спиралися на інтерпретації категорії "серця", розроблені ще за часів античності Платоном (який розглядав "серце" з точки зору образу чуттєво-емоційних схильностей), а у середньовіччі – Августином Блаженным, як символ духовності та моральності людини, розуміючи її (людину) у онтологічному аспекті цілісності людини та всесвіту в цілому. Тобто мається на увазі "духовне серце", як про це говориться у Священному Писанні. Взагалі у християнстві архетип, а далі – символ серця дуже вагомий, оскільки саме в ньому поєднуються найважливіші особливості людини: душа та розум. Як пише В. Михалевич, "серце символізує центр особистості, через який пізнається Бог <...>, в якому відбувається спілкування з Богом, поєднання з Богом. Звідси народжується кордоцентризм" [15, 87].

Концепція філософії серця посідає значне місце у працях Г. Сковороди. Для українського мислителя філософія серця – це мікрокосмос людини, його внутрішній світ, основа людяності. В його концепції "серце" стає архетипом-символом метафізичної основи божественності людини, її ідеальної сутності та

онтологічної реальності. На відміну від тогочасної новоєвропейської традиції, яка вважала найголовнішим у людині розум та розумові здібності, Сковорода розвиває основоположні ідеї християнської патристики і наполягає на тому, що найголовнішим у людини є "духовне серце": "Чисте серце <...> є Дух Святий, дух віддання, дух благочестя, дух премудрості, дух поради, дух нетлінної слави і камінь віри <...> Глибоке серце людина є <...> , а що ж серце, коли не душа?" [17, 116]. Йдеться про серце, що розуміється не лише як дух, але й як "істинна людина", "розумова" істота: "У серці людини лежить джерело тих явищ, які закарбовані особливостями, що не впливають з жодного загального поняття чи закону. Розум, "голова" керує, планує, але "серце" – породжує" [18].

Бачення цієї проблеми в дусі філософії серця прослідковуємо у сучасних дослідженнях українських вчених С. Кримського, М. Поповича, О. Забужко, В. Жмиря та інших. Разом з тим сучасна українська дослідниця Н. Більчук [3] вважає, що така інтерпретація є односторонньою і не відбиває специфіки кордоцентризму, ототожнюючи його з ученнями про "серце" та з "філософією серця", і таким чином розділяючи поняття "філософія серця" та "кордоцентризм". У цьому плані, за Н. Більчук, перспективним є комплексний аналіз і розвиток з урахуванням соціальної проблематики "філософії серця", у якій центральне поняття – "серце" дозволяє органічно поєднати в людині її духовну, моральну, почуттєву та вольову сутності в єдине ціле, представити як цілісну особистість.

Таким чином, сучасна українська наукова думка трактує архетип серця як внутрішній мікрокосмос людини, через який можна пізнати Абсолют, Макрокосмос. Таке розуміння обумовило традиційне для ментальності українців поглиблене, особистісне сприйняття Бога, сердечну забарвленість релігійних почуттів, що знайшли своє втілення як у музичному церковному мистецтві, так і у композиторській творчості.

Типовий не тільки для української культури архетип філософії серця органічно входить до загальнолюдської культури і характеризується як онтологічністю, так і антропоцентричністю, що добре прослідковується в літературній творчості Г. Сковороди, Т. Шевченка, Л. Українки, М. Коцюбинського, П. Тичини; у музичній творчості М. Лисенка, П. Гулака-Артемівського, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського і практично всіх сучасних українських композиторів.

Онтологізм та антропоцентризм, як основа українського художнього світогляду, посилюється архетипами Слова та Софійності світу, що розглядається як Книга, Текст Бога [7, 81], тобто як Книга символів. Продовжуючи традиції Г. Сковороди, який розглядав любов до Бога як любо-мудріє, варто сказати, що символічне значення цього архетипу полягає у поетичному втіленні вищої мудрості і краси. У старогрецькій думці Софія постає як жіноче начало, що доповнює (а не суперечить) Логос (уявлення про знання). В українській культурі архетип Софійності символізує образ Діви Марії, що впродовж віків символізував упорядкованість буття серед хаосу.

Що стосується архетипу природи, то у широкому смисловому значенні вітчизняна думка розглядає його як органічний зв'язок природного і соціального, як материнське родове начало. Українські митці звертаються до архетипу природи, з одного боку, як до бажання повернутися до першоджерел природи,

знайти гармонію взаємовідносин людини і природи, з іншого – архетип несе морально-трагедійний контекст, застереження, відчайдушний крик до усього людства замислитись щодо своїх вчинків, змінити варварське ставлення до природи на мудрість у ставленні до неї (прикладом може слугувати "Музика рудого лісу" Є. Станковича).

З появою християнства, визнання символічного світу, світу знаків посилюється ще один архетип – Слова. Це процес переселення Божого духу в людське тіло через Слово Боже. Слово стає плоттю і живе серед нас [7, 84]. Так, Г. Сковорода поєднує Святе Письмо (зокрема, Старий Завіт) із античною поетикою. Як справедливо зазначає Д. Чижевський, поруч з Біблією Г. Сковорода завжди ставить античних мислителів і насамперед – Сократа і "Боговидця Платона, піднесено ставиться до релігійних текстів Філона Александрійського, Климента Александрійського, Оригена та ін., як єдиних "у своєму символічному значенні" (за Д. Чижевським). Вивчаючи архетип Слова, С. Кримський розглядає його навіть як скорочений міф, що перегукується з лосєвською концепцією – за О. Лосєвим, не тільки буття визначає свідомість, але й свідомість визначає буття. Більш того, думка втілюється, стає тілом: Дух відчувається фізично, як тіло, і тіло стало смыслом, тобто в реальному житті зникне саме розходження духу і тіла [14, 504].

Крім вище означених архетипів, для розуміння процесів художньої творчості С. Кримський виділяє ейдетичні образи української культури, що мають транснаціональні смисли. До них належать українські народні пісні (наприклад, "Їхав козак за Дунай"). Ритміка кінської ходи має реліктове, ейдетичне значення для багатьох народів – у пісні відображується кінський топот, а також "реліктова танцювальність", притаманна для всієї індоєвропейської культури, адже танок – один із засобів смыслоутворення. Як інший приклад, наводиться пісня "Віють вітри", де затверджується загальний для різних культур ейдос вітру як символу стихії.

Підсумовуючи, слід відзначити: архетипи уявляють собою абсолютні цінності, які протягом всієї історії людства набувають різноманітної смыслової забарвленості, нових смыслових нашарувань і, водночас, відкривають шляхи для перманентного відновлення-пробудження вже усталених змістів. Цей процес відображає інваріантний змісту досвіду нації. За С. Кримським, "актуалізація такої інваріантності означає, що предметним полем історичної дії у всезростаючому масштабі стає зіставлення всіх часів, через порівняння яких і вилучається стале, те, що не підпадає під владу плинності" [9, 70]. Тому можна сказати, що архетипи пов'язують історично-часові вектори горизонталі й вертикалі та репрезентуються у певному сенсі як позачасові. Взагалі ж виникнення таких інваріантних культурних феноменів як архетипи виявляє прагнення людини віднайти константи буттєвості, що завжди є опорними, надійними, абсолютно-ціннісними.

Література

1. Аверинцев С. Архетипы / Сергей Аверинцев // Мифы народов мира : Энциклопедия. В 2-х т. – Т.1. – М. : Советская энциклопедия, 1980. – С. 110–111.
2. Бердяев Н. Русская идея / Николай Бердяев // Вопросы философии. – 1990. – № 1. – С. 77–145; № 2. – С. 87–155.

3. Більчук Н. Л. Кордоцентризм як методологічний принцип цілісного розуміння людини та її місця в суспільстві: автореф. дис... канд. філос. наук: спец. 09.00.03. – Соціальна філософія та філософія історії / Н. Л. Більчук. – Харків, 2001. – 16 с.
4. Большакова А. Ю. Проблема бинарного архетипа в современной теории и литературе / А. Ю. Большакова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.sgu.ru/files/nodes/35573/bolshakova.doc
5. Босик З.О. Архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпряниці : їх специфіка та еволюція : дис. ... кандидата культурології: спец. 26.00.01. – Теорія та історія культури / Босик Зоя Олександрівна. – К. : НУКіМ, 2010. – 216 с.
6. Даниленко Л. В. Универсальное и идиоэтническое в культуре (на примере языковой картины мира в сравнении с научной) : дис. ... канд. ист. наук : спец. 24.00.01 – Теория и история культуры / Даниленко Лариса Владимировна ; Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии Сибирского отделения РАН. – Улан-Удэ, 2003. – 141 с.
7. Кримський С. Б. Архетипи Української культури / С. Б. Кримський // Вісник Національної академії наук України : загально-наук. та громад.-політ. журн. – 1998. – № 7–8. – С. 74–87.
8. Кримський С. Б. Запити філософських смислів / С. Б. Кримський. – К. : Вид-во ПАРАПАН, 2003. – 240 с.
9. Кримський С. Перспектива нового тисячоліття та зміна стратегій соціального інтелекту / С. Кримський // Магістеріум. Історико-філософські студії – К. : Національний університет "Києво-Могилянська академія", 1998. – Вип. 1. – С. 63–70.
10. Кримський С. Ранкові роздуми : зб.статей. – К. : Майстерня Білецьких, 2009. – 120 с.
11. Крымский С. Б. Философия как путь человечности и надежды / С. Б. Крымский. – К. : Курс, 2000. – 308 с.
12. Лисюк Н. Поняття архетипу в народній культурі / Н. Лисюк // Дух і літера. – 2001. – № 7–8. – С. 262–276.
13. Личкова В. Універсалізм і регіоніка в сучасній етнокulturології / Володимир Личкова // Культурологічна думка : щорічник наук. праць. – К. : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2010. – № 2. – С. 48–53.
14. Лосев А.Ф. Из ранних произведений / А.Ф. Лосев. – М. : Правда, 1990. – 655 с.
15. Михалевич В.В. Трансформація символу центру в західноєвропейській культурі : дис. ... канд.культурології : спец. 26.00.01. – Теорія та історія культури / Віктор Вадимович Михалевич. – К. : НАУ, 2010. – 203 с.
16. Потебня А.А. Слово и миф / А.А. Потебня. – М. : Правда, 1989. – 282 с.
17. Сковорода Г. Повне зібрання творів : [у 2-х т.] / Григорій Сковорода. – К. : Наукова думка, 1972. – Т.1. – 523 с.
18. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський [Електронний ресурс]. – Режим доступа : <http://litopys.org.ua/chyph/chyph05.htm>
19. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К. Г. Юнг Архетип и символ // Карл Георг Юнг. – М. : Издательство "Ренессанс" СП "ИВО-Сид", 1991. – 212 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: www.koob.ru.

References

1. Averintsev S. Arkhetipy / Sergei Averintsev // Mify narodov mira : Entsiklopediia. V 2-kh t. – Т.1. – М. : Sovetskaia entsiklopediia, 1980. – С. 110–111.
2. Berdiaev N. Russkaia ideia / Nikolai Berdiaev // Voprosy filosofii. – 1990. – № 1. – S. 77–145; № 2. – S. 87–155.
3. Bilchuk N. L. Kordotsentryzm yak metodolohichniy pryntsyp tsilisnoho rozuminnia liudyny ta yii mistsia v suspilstvi: avtoref. dys... kand. filos. nauk: spets. 09.00.03. – Sotsialna filofiiia ta filofiiia istorii / N. L. Bilchuk. – Kharkiv, 2001. – 16 s.
4. Bol'shakova A. Iu. Problema binarnogo arkhetipa v sovremennoi teorii i literature / A. Bol'shakova [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa : www.sgu.ru/files/nodes/35573/bolshakova.doc

5. Bosyk Z.O. Arkhetypovi motyvy vesilnoi obriadovosti Serednoi Naddniprianshchyny : yikh spetsyfika ta evoliutsiia : dys. ... kandydata kulturolohii: spets. 26.00.01. – Teoriia ta istoriia kultury / Bosyk Zoia Oleksandrivna. – K. : NUKiM, 2010. – 216 s.
6. Danilenko L. V. Universal'noe i idioetnicheskoe v kul'ture (na primere iazykovoï kartiny mira v sravnenii s nauchnoi) : dis. ... kand. ist. nauk : spets. 24.00.01 – Teoriia i istoriia kul'tury / Danilenko Larisa Vladimirovna ; In-t mongolovedeniia, buddologii i tibetologii Sibirskogo otdeleniia RAN. – Ulan-Ude, 2003. – 141 c.
7. Krymskyi S. B. Arkhetypy Ukrainskoi kultury / S. B. Krymskyi // Visnyk Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy : zahalno-nauk. ta hromad-polit. zhurn. – 1998. – № 7–8. – S. 74–87.
8. Krymskyi S. B. Zapyty filosofskykh smysliv / S. B. Krymskyi. – K. : Vyd-vo P-ARAPAN, 2003. – 240 s.
9. Krymskyi S. Perspektyva novoho tysiacholittia ta zmina stratehii sotsialnoho intelektu / S. Krymskyi // Mahisterium. Istoryko-filosofski studii – K. : Natsionalnyi universytet "Kyievo-Mohylianska akademiia", 1998. – Vyp. 1. – S. 63–70.
10. Krymskyi S. Rankovi rozдумы : zb.statei. – K. : Maisternia Biletskykh, 2009. – 120 s.
11. Krymskii S. B. Filosofiia kak put' chelovechnosti i nadezhdy / S. B. Krymskii. – K. : Kurs, 2000. – 308 s.
12. Lysiuk N. Poniattia arkhetypu v narodnii kulturi / N. Lysiuk // Dukh i litera. – 2001. – № 7–8. – S. 262–276.
13. Lychkovakh V. Universalizm i rehionika v suchasniï etnokulturolohii / Volodymyr Lychkovakh // Kulturolohichna dumka : shchorichnyk nauk. prats. – K. : Instytut kulturolohii Akademii mystetstv Ukrainy, 2010. – № 2. – S. 48–53.
14. Losev A.F. Iz rannikh proizvedenii / A.F. Losev. – M. : Pravda, 1990. – 655 s.
15. Mykhalevych V.V. Transformatsiia symbolu tsentru v zakhidnoievropeiskii kulturi : dys. ... kand.kulturolohii : spets. 26.00.01. – Teoriia ta istoriia kultury / Mykhalevych Viktor Vadymovych. – K. : NAU, 2010. – 203 s.
16. Potebnia A.A. Slovo i mif / A.A. Potebnia. – M. : Pravda, 1989. – 282 s.
17. Skovoroda H. Povne zibrannia tvoriv : [u 2-kh t.] / Hryhorii Skovoroda. – K. : Naukova dumka, 1972. – T.1. – 523 s.
18. Chyzhevskiy D. Narysy z istorii filosofii na Ukraini / D. Chyzhevskiy [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : [http : //litopys.org.ua/chyph/chyph05.htm](http://litopys.org.ua/chyph/chyph05.htm)
19. Iung K. G. Ob arkhetipakh kollektivnogo bessoznatel'nogo / K. G. Iung Arkhetip i simbol // Karl Georg Iung. – M. : Izdatel'stvo "Renessans" SP "IVO-SiD" , 1991. – 212 s. [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa : www.koob.ru.

УДК 78.03 "18-19": 008: 301

Ліва Наталя Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри
музикознавства та інструментальної підготовки
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського, докторант
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: Natka197133@rambler.ru

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА РЕЦЕПЦІЇ САКРАЛЬНОГО У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

У статті розглядається еволюція взаємодії носія європейської культурної традиції із сферою сакрального на різних етапах соціально-історичного розвитку. Дана взаємодія досліджується у контексті діалектичного протистояння віри і знання як основоположних форм духовної екзистенції людини. Увага акцентується на назрілій необхідності вирішення означеної проблеми, що досягла кульмінаційної гостроти у ХХ столітті.

Ключові слова: сакральне, діалектичне протистояння, культура, духовність, криза, європейське суспільство, інститут церкви, християнство, "маятникові рухи", картина світу.

Левая Наталья Валерьевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры музыковедения и инструментальной подготовки Винницкого государственного педагогического университета имени Михаила Коцюбинского, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Историческая ретроспектива рецепции сакрального в европейской культуре

В статье рассматривается эволюция взаимодействия носителя европейской культурной традиции со сферой сакрального на разных этапах социально-исторического развития. Данное взаимодействие исследуется в контексте диалектического противостояния веры и знания как основополагающих форм духовной экзистенции человека. Внимание акцентируется на назревшей необходимости разрешения указанной проблемы, которая достигла кульминационной остроты в ХХ столетии.

Ключевые слова: сакральное, диалектическое противостояние, культура, духовность, кризис, европейское общество, институт церкви, христианство, "маятниковые движения", картина мира.

Liva Natalya, PhD in Arts, lecturer Department of Musicology and Instrumental Training in the Vinnitsa State Pedagogical University named after Mikhajlo Kotsjubinsky; doctoral student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Historical retrospect of the reception of the sacral in the European culture

Central place in the article occupies the evolution of the interaction of the European people with the sphere of sacral on the different studies of social and historical progress. This interaction has been researched in the context of the dialectical opposition of faith and knowledge as basic forms of mental existention. Main attention is paid on the necessity of salvation of the conflict which has reached its culmination in the 20th century.

The fundamental mission of culture – activities aimed at maintaining (culturing!) Humanistic values. It is designated function today acquires outstanding importance due to the pressing need to find ways to overcome the problems of European society corner of XX-XXI centuries – cultural crisis, largely caused by the crisis of spirituality.

The scope of spiritual life is multilayered mental space – a complex system of education, it can be one way or another conventionally divided into many components. Among the variety of data components of a crucial, pivotal role realm of the sacred. For centuries the congregation realm of the mental world has been and remains a necessary condition for human existence. This sphere are phenomena that can not be explained, following the rules of logic and reason. At the same time of tremendous importance at all times sacred values and symbols convincing evidence related many violent disputes, wars, executions and murders that literally overwhelmed history. The priorities specified areas for spiritual human existence partly explains cosmological semantics of this phenomenon because the sacred nature of understanding defines the picture of the world and therefore plays a fundamental role in the formation of benchmark outlook, outlook and attitude.

With the deepening of ideas about human nature and the world evolved understanding of the sacred. Thus, European culture has come a long way from animalistic representations of gods and spirits in primitive society through anthropomorphic essence of ancient times, symbolizing are more complex abstractions (death, love, justice, fate) the concentration of multiple events in the form of one God of the Old Testament and Finally, to assimilate the idea of God-man – suffering for the people of Christ.

The driving force behind any development is the principle of polar opposition. This pattern osmyslyvalasya for centuries in cultures of different nations and epochs, and the results of this reflection found expression in various forms. Thus, the embodiment of opposition-complementarity demonstrate many mental models produced by ancient cultures: the interaction of "Java" and "Navi" in ancient Slavic mythology, Heaven and Earth in the cosmological myths of the ancient Greeks, Yin and Yang in Chinese philosophy. In particular, the principle of designated European culture illustrate the theological concept of the infinite divine and demonic struggle developed in ancient times, the doctrine of the dialectic.

Exploring Christianity through the prism of the formation of sacred values that defined the dynamics of sacred reception in the XX–XXI century, we can ensure the following: the socio-political (so to speak, external) level "pendulum movement" can be traced in the centuries-old Orthodox dramatic interaction and anticlerical tendencies; at mental (inner), this principle is reflected in the sharp conflict of faith and knowledge that permeates through European history and demonstrates periodic fluctuations "pendulum" from the rational to the intuitive dominant.

Since the Renaissance, European culture in the process there is a gradual loss of the Catholic Church spiritual monopoly status. In the Renaissance Christian world view with the deity in the centre still holds a dominant position, but humanistic, anthropocentric tendencies gradually and steadily paves his way. By the turn of the XIX–XX centuries of European society burden approached solved difficult, but needing solving the problem of harmonization with the scope of rational mentality intuitive. The origins of the crisis of European culture of the XX–XXI centuries, according to most researchers to be found at the time of the Enlightenment – the heyday of rationalism and atheism. The situation is considerably complicated by the fact that the process of rethinking sacred values taking place in contemporary culture, look negatively in the usual context of orthodox religion. Despite all efforts to deploy a powerful spiritual revival process by the restoration of the church institution, outlined the problem does not lose its relevance and need solving. Too close European culture and science have come to realize the complexity of dialectical worldview, to turn away from the need to rethink.

Key words: sacral, dialectic opposition, culture, spirituality, crisis, European society, institution of church, Christianity, "pendular motions", image of the world.

Основоположна місія культури – діяльність, спрямована на підтримання (культивування!) гуманістичних цінностей. Саме сьогодні означена функція набуває неабиякої актуальності у зв'язку з нагальною потребою пошуку шляхів подолання наріжної проблеми європейського суспільства XX–XXI століть – культурної кризи, великою мірою спричиненої кризою духовності.

Сфера духовного життя людини являє багатшаровий ментальний простір – складне системне утворення, що його можна тим або іншим способом умовно

поділяти на безліч компонентів. Серед усього розмаїття даних компонентів визначну, стрижневу роль відіграє царина сакрального. Впродовж віків означена царина ментального світу була й залишається необхідною умовою людського існування. До цієї сфери належать явища, які неможливо пояснити, керуючись законами логіки та розуму. Водночас про колосальну значимість в усі часи сакральних цінностей та символіки переконливо свідчать пов'язані з ними численні жорстокі суперечки, війни, страти та вбивства, що буквально переповнюють історію людства. Пріоритетне значення зазначеної сфери для духовної екзистенції людини почасти пояснюється космогонічною семантикою даного феномену, оскільки характер розуміння сакрального визначає картину світу, а відтак відіграє роль основоположного орієнтиру в процесі формування світогляду, світосприйняття та світовідчуття.

Дана стаття є внеском у вивчення природи духовної кризи сучасного європейського та проєвропейського суспільства, що знайшла відображення у художній культурі й значною мірою пов'язана з характером сучасної інтерпретації сакрального. Саме в цьому полягає її актуальність.

Мета наукової розвідки – дослідити особливості еволюційних змін у процесі взаємодії носія європейської культурної традиції із сферою сакрального на ключових етапах соціально-історичного розвитку.

З поглибленням уявлень людини про світ еволюціонував і характер осмислення сакрального. Так, європейська культура пройшла довгий шлях від анімалістичних уявлень про богів та духів у первісному суспільстві через антропоморфні сутності античних часів, що символізували вже більш складні абстракції (смерть, кохання, правосуддя, фатум) до концентрації цих множинних явищ в образі єдиного бога Старого Заповіту й нарешті, до засвоєння ідеї боголюдини – страждуючого за людей Христа. Даний еволюційний шлях довжиною в десятки тисячоліть демонструє ясно виражену тенденцію поступового переходу від пошуку людиною божества у зовнішніх явищах дійсності до концентрації на власному внутрішньому світі, а відтак – до пошуку божественного начала в собі самому.

Досліджуючи сакральне як феномен, ми не звужуємо проблемне поле ані рамками виключно християнства, ані рамками будь-якого релігійного культу взагалі й тлумачимо це поняття більш широко. Адже, як показує досвід людського буття, сфера сакрального виходить далеко за межі релігії, й аскетизм служіння не є явищем виключно культовим. У процесі соціально-історичного розвитку поруч з інститутом церкви в суспільстві поступово сформувалися й не припиняють свого існування альтернативні сфери духовного життя людини. Так, своєрідний ореол сакральності відзначає науково-дослідницьку діяльність, мета якої – безкорисливий пошук істини. Самозречення, героїзм і мучеництво рівною мірою супроводжують життєвий шлях як найвидатніших поборників віри, так і вчених та філософів. Не менш характерним осередком сакрального є сфера мистецтва, глибинний зміст якої також становить служіння. За певних соціально-політичних умов сакральних рис може набути навіть конкретна ідеологія. Означені альтернативи екзистенції людського духу, з'явившись у глибинах історичного минулого, продовжують розвиватися та взаємодіяти. У їхніх складних інтерактивних переплетіннях можна виявити певні закономірності.

Рушійною силою будь-якого розвитку є принцип полярного протистояння. Дана закономірність осмислювалася впродовж віків у культурах різних народів та епох, і результати цієї рефлексії знаходили прояв у найрізноманітніших формах. Так, втілення ідеї протистояння-взаємодоповнення демонструють численні ментальні моделі, продюзовані давніми культурами: взаємодія "Яві" та "Наві" у міфології давніх слов'ян, Неба і Землі у космогонічних міфах давніх греків, Ін та Янь у китайській філософії. Зокрема, у європейській культурі означений принцип ілюструють теологічна концепція нескінченної боротьби божественного та демонічного, розроблене ще в античні часи вчення про діалектику. "Космос не знає виснаження, йому притаманне вічне життя, зумовлене ритмом, що його відбиває колосальний космічний маятник. Лише одне коливання цього великого маятника містить у собі всю безодню часу, що відраховується від початку й до кінця світобудови, яке під час наступного коливання починає своє наступне відродження і так – без кінця! Можливо, цей принцип, використовуваний природою в усіх своїх проявах, і є та дивна, захована у таємних основах світобудови простота, яку передчували у давнину, оспівували поети і про яку говорили нам філософи" [8, 108–109]. Дане твердження Олександра Чижевського може служити своєрідним узагальненням усього розмаїття діалектичних протистоянь. Співіснування щойно окреслених альтернативних форм еволюції сакрального логічно вкладається в його широко використовувану теорію "маятникових рухів".

Починаючи з III – IV століть нашої ери, стрижнем європейської культури впродовж століть було християнство. "Шедеври, створені протягом віків багатьма поколіннями митців, стали не лише символом духовних і культурних цінностей християнства, а й символом європейської цивілізації в цілому", – зазначає Раїса Рашкова [5, 6]. Духовна монополія двох антагоністичних конфесій, католицької та православної, з яких у Європі домінуючу роль завжди відіграла перша, довгий час визначала й визначає лице культури й мистецтва.

Досліджуючи кризь призму християнства процес формування сакральних цінностей, що визначив динаміку рецепції сакрального у XX – на початку XXI століття, можна пересвідчитися в наступному: на соціально-політичному (так би мовити, зовнішньому) рівні "маятникові рухи" простежуються у процесі багатовікової драматичної взаємодії ортодоксальних та антиклерикальних тенденцій; на рівні ментальному (внутрішньому) даний принцип знаходить вираження у гострому конфлікті віри та знання, що наскрізь пронизує європейську історію і демонструє періодичні коливання "маятника" від домінанти раціонального до інтуїтивного. Саме цей внутрішній аспект почасти дозволяє пояснити механізм окресленої закономірності: у зв'язку з поступовим зниженням авторитету церкви і, водночас, в силу перманентної потреби людини в існуванні сакральних цінностей відбувається періодичне (і систематичне!) зміщення акцентів – певна "міграція", пошук сакрального в інших сферах духу.

У даному зв'язку необхідно зауважити, що із загального логічного цілого "випадає" антична культура – власне, культура дохристиянського періоду. У своїй фундаментальній праці "Сутінки Європи" Освальд Шпенглер взагалі принципово відмежовує культуру Західної Європи від античності, оскільки вона має свою цивілізаційну (а отже – завершальну) фазу – культуру Давнього

Риму, після падіння якого розпочинається розвиток власне західноєвропейської культури. Віддаючи належне ґрунтовній та переконливій думці видатного вченого, ми, втім, будемо дотримуватися традиційної точки зору на античність як ранню фазу розвитку європейської культури. По-перше, спадкоємність культурних зв'язків у різноманітних формах є очевидною й загальновідомою¹. По-друге, саме в античну епоху можна вперше спостерігати зіткнення віри й знання, що згодом вповні розгорнеться в добу Відродження.

Каталізатором означеного конфлікту в Давній Греції стала дослідницька діяльність античних учених та мислителів. Медична практика Гіппократа (близько 460 р. до н. е., – 377 р. до н. е.) дозволила вченому зробити небувалий для свого часу висновок, що хвороби приносять не боги, а певні процеси в організмі людини. В античну добу зароджуються матеріалізм і натурфілософія. Наукові знання – астрономія, геометрія, філософія – вперше вступають у протиріччя з існуючою релігійною картиною світу.

Так, у III столітті до н. е. давньогрецький астроном, математик і філософ Аристарх Самоський (біля 310 р. до н. е. – біля 230 р. до н. е.) шляхом математичних обчислень вперше у європейській історії довів, що Земля обертається навколо власної осі й навколо Сонця, за що був звинувачений у богохульстві філософом-стоїком, представником релігійного напрямку у грецькій філософії Клеанфом. За свідченням Плутарха, Клеанф вважав, що греки повинні притягти Аристарха Самоського до суду за те, що він зрушує з місця центр світу, тобто Землю [4]. Діоген Лаерцій вказує на книгу "Проти Аристарха" серед праць Клеанфа. Два тисячоліття по тому, в 1752 році видатний російський учений Михайло Ломоносов наводить цей факт у своєму віршованому трактаті "Лист про корисність скла", порівнюючи позицію Клеанфа з консервативною реакцією духовенства на власну науково-дослідницьку діяльність:

Под видом ложным сих ... почтения Богов
Закрит был звёздный мир чрез множество веков.
Боясь падения неправой оной веры,
Вели всегдашню брань с наукой лицемеры,
Дабы она, открыв величество небес,
И разность дивную неведомых чудес,
Не показала всем, что непостижна сила
Единого Творца весь мир сей сотворила,
Что Марс, Нептун, Зевес, всё сонмище Богов
Не стоят тучных жертв, ниже под жертву дров,
Что агньцов и волов жрецы едят напрасно:
Сие одно, сие казалось быть опасно!
Оттоле Землю все считали посреде.
Астроном весь свой век в бесплодном был труде
Запутан циклами, пока восстал Коперник,
Презритель зависти и варварству соперник...
(Ломоносов "Лист про корисність скла...
написаний у 1752 році" [2, 408])

Відкрита Аристархом Самоським геліоцентрична система світу не знайшла підтримки і була приречена на забуття, аж поки не отримала нове життя майже через дві тисячі років.

Звинувачення у зневажанні богів мало велику вагу в античній Греції. Жертвою його став також засновник афінської філософської школи, математик і астроном Анаксагор з Клазомен (близько 500 – 428 рр. до н. е.), який пояснював за допомогою природних причин явища сонячного та місячного затемнень. Красномовство Перікла врятувало його від страти, яку було замінено на вигнання з Афін. Філософ гордо зауважував: "Не я втратив Афіни, афіняни втратили мене" [7].

Тим же звинуваченням скористалися афіняни й з метою розправи над Сократом (біля 469 р. до н. е. – 399 р. до н. е.). Сократ був наставником афінського політика й полководця Алквіада й врятував його життя під час бою. З часом Алквіад став диктатором, і незважаючи на те, що філософ засуджував його режим та всіляко повставав проти диктатури, роздратовані громадяни вважали причиною соціальних негараздів саме Сократа. Офіційно ж було оголошено, що Сократ не вшановує богів, яких шанує місто, а вводить нові божества й цим розбещує молодь. Як вільний громадянин Афін, філософ не був страчений катом, а самостійно прийняв отруту².

Наведені факти викликають стійкі асоціації з аналогічними гоніннями й стратами вчених та філософів у часи Середньовіччя та Відродження й по суті, "проектують" їх у подальшу перспективу розвитку європейської культури.

Конфлікт віри й знання заявляє про себе й у спробах подолати численні протиріччя в процесі формування основних догматів християнського віровчення. Вже у IV столітті тлумачення Символу Віри викликало напружені суперечки. Однією з наріжних причин скликання Вселенських Соборів у Нікеї у 325 р. та Константинополі у 381 р. було вчення Арія – пресвітера в Александрії у IV столітті, учня Лукіана Антиохійського. Згідно з переконаннями Арія, Христос (Логос) не має божественної природи, оскільки був створений Богом-Отцем. Він не існував завжди і, як усе створене єдиним і неподільним передвічним творцем, мав свій початок. Попри те, що у 320-му році Арія було відлучено від церкви, його вчення швидко розповсюджувалося на сході, й це загрожувало конфесійній єдності. Діяльність Соборів, скликаних у Нікеї та пізніше у Константинополі, призвела до остаточного формування християнського Символу Віри, втіленого у триєдиному божестві – Святій Трійці.

Починаючи з епохи Відродження, у європейській культурі спостерігається процес поступової втрати католицькою церквою статусу духовної монополії. В епоху Відродження християнська теоцентрична картина світу ще утримує домінуюче положення, проте гуманістичні, антропоцентричні тенденції помалу й неухильно торують собі шлях.

Витоки кризи європейської культури XX–XXI століть, на думку більшості дослідників, слід шукати у часи Просвітництва – епоху розквіту раціоналізму та атеїзму. Вповні погоджуючись з даною точкою зору, додамо, що розкол віри й знання, на наш погляд, був спровокований суто зовнішніми, соціально-політичними причинами – негативною реакцією церкви на наукові відкриття. Слід звернути увагу на те, що в даній ситуації церква виступає, на жаль, не як

осередок духовності, а як політичний інститут, що має на меті втримати владу й авторитет. Конфлікт віри й знання усвідомлюється й позиціонується як такий не з боку вчених-гуманістів, а провокується служителями культу. Бурхлива дослідницька діяльність не призводить до атеїстичних ідей; наукові відкриття лише підтверджують божественну велич. У цьому ж смислового ряді стоять і аналогічні непорозуміння з інститутом церкви Григорія Сковороди, Михайла Ломоносова та інших вчених. На позиціях заперечення божественного начала не стояв навіть деїст Вольтер, перу якого належить знаменита фраза: "Якби не існувало бога, його слід було б вигадати"³.

Драматизм означеного конфлікту неухильно посилюється з часом. Простежуючи немарксистську атеїстичну течію у філософії ХХ століття (праці Е. Фромма, А. Камю, Ж. П. Сартра та ін.), слід зазначити, що вона не є принципово новою: напрями осмислення сакрального, що послідовно розвиваються в її річищі – богоборництво та пошук нових форм рецепції божественного начала – були сформовані ще у добу романтизму. Історичний досвід дозволяє дійти висновку, що релігійна криза ХХ – ХХІ століть великою мірою є закономірним наслідком соціокультурної ситуації романтичної епохи.

Невідповідність біблейських оповідань, пропонованих християнською релігією, здобуткам сучасної науки досягла у ХІХ столітті стадії найгострішого протиріччя. Вперше перед мислячою елітою Європи постала необхідність якись чином залагодити у своїй свідомості невідповідність між раціональним та інтуїтивним. Спроби перекинути міст через цю колосальну прірву знайшли вираження, з одного боку, в поетизації християнства та середньовічних ідеалів, з іншого – в яскраво виражених антиклерикальних настроях. Філософи й митці вступають на шлях нищівної критики закоснілих церковних догм, звинувачують церкву у брехливості й ошуканстві. Німецький поет-романтик Генріх Гейне наголошує, що церква – "можновладна дама", перед якою в минулому схилялися лицарі, – стала нині старою й немічною і ладна піти до тих лицарів у служниці, обіцяючи "своїми піснями заколисати народи, щоб легше було накласти на сплячих пута й потім обстригти, як овець" [1, 235].

Факт створення романтиками "нової міфології" – своєрідна спроба заповнення духовного вакууму – виступає знаменним і значущим у даному контексті. Ідея світової душі, часткою якої є душа кожної людини, стає тим фундаментом, на якому згодом виростають духовні практики сучасності, що отримують своєрідне експериментальне підтвердження у психоаналітичних дослідженнях ХХ століття.

Отже, до рубежу ХІХ – ХХ століть європейське суспільство наблизилось з тягарем важко вирішуваної, але потребуючої вирішення проблеми узгодження раціональної ментальності зі сферою інтуїтивного. Ситуація відчутно ускладнюється тим, що процеси переосмислення сакральних цінностей, які відбуваються у сучасній культурі, виглядають негативно у звичному контексті ортодоксальної релігії. Попри всі зусилля розгорнути потужний процес відродження духовності шляхом реставрації інституту церкви, окреслена проблема не втрачає своєї актуальності і потребуватиме вирішення. Занадто близько європейська культура й наука підійшли до усвідомлення діалектичної складності картини світу, щоб відвертатися від необхідності її переосмислення.

Примітки

¹ Варто звернути увагу хоча б на такий факт: "Для християнства, що відчуло значний вплив неоплатонізму й стоїцизму, в цілому є характерною тенденція до релігійної героїзації Сократа у якості хоч і язичницького, але все ж таки спорідненого за духом мученика віри. Так, Августин Блаженний (354–430 рр.) у праці "Про град божий" відмічає наближеність до християнської філософії Сократової мудрості й Сократового прагнення вічної істини. Ще вище престиж Сократа котувався у представників грецької гілки патристики (філософії "отців церкви"), схильної до частих паралелей між Сократом та Христом" [3, 143].

² Історики Кембриджського університету вважають недостовірною версію, що Сократ став жертвою наклепу й обмови. Зокрема, професор Пол Картледж стверджує, що з точки зору суду дії Сократа були протизаконними і мали на меті розхитування моральних устоїв того часу [10]. Натомість у 2012 р. в Афінах був проведений сучасний суд з участю відомих юристів з різних країн та глядачів. На суді розглядалася справа Сократа. Думки професійних юристів, що виступили у якості суддів, розділилися порівну, глядачі ж більшістю голосів висловилися на користь Сократа, в результаті чого філософа було виправдано [6].

³ Згаданий крилатий вислів був ужитий Вольтером у його віршованому "Посланні до автора книги про трьох самозванців" (1769), яке стало відповіддю на "Книгу про трьох брехунів" анонімного автора (1768). "Книга..." містила жорстку критику трьох світових релігій. Вольтер засудив її зміст, оскільки (хоч і негативно відносився до церкви) не заперечував існування Бога з раціональних міркувань, вважаючи, що релігійність необхідна неосвіченим шарам населення як різновид морального гальма (див.: [9]).

Література

1. Антонова О. А. Католицизм и искусство. XX век / О. А. Антонова. – М. : Мысль, 1985. – 175 с.
2. Богданов А. П. Перо и крест: Русские писатели под церковным судом / А. П. Богданов. – М. : Политиздат, 1990. – 480 с.
3. Нерсисянц В. С. Сократ / В. С. Нерсисянц. – М. : Наука, 1977. – 156 с.
4. Плутарх. О лике, видимом на диске луны (отрывок б) // Философия природы в античности и в средние века / общ. ред. П. П. Гайденко, В. В. Петров / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.astro-cabinet.ru/library/Plytarch/Plytarch_2.htm
5. Рашкова Р. Т. Ватикан и современная культура / Р. Т. Рашкова. – М. : Политиздат, 1989. – 416 с.
6. Сократа реабилитировали 2,5 тысячи лет спустя / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.utro.ru/articles/2012/05/26/1048978.shtml>
7. Солопова М. А. Анаксагор / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/filosofiya/ANAKSAGOR.html
8. Чижевский А. Л. Основное начало мироздания. Система космоса. Проблемы / А. Л. Чижевский // Духовное созерцание. – 1997. – № 1–2. – С. 108–109.
9. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/6/6.htm>
10. Socrates was guilty as charged / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.cam.ac.uk/news/socrates-was-guilty-as-charged>

References

1. Antonova O. A. Katolitsizm i iskusstvo. XX vek / O. A. Antonova. – M. : Mysl', 1985. – 175 s.
2. Bogdanov A. P. Pero i krest: Russkie pisateli pod tserkovnym sudom / A. P. Bogdanov. – M. : Politizdat, 1990. – 480 s.
3. Nersesians V. S. Sokrat / V. S. Nersesians. – M. : Nauka, 1977. – 156 s.

4. Plutarkh. O like, vidimom na diske lunny (otryvok 6) // *Filosofiiia prirody v antichnosti i v srednie veka / obshch. red. P. P. Gaidenko, V. V. Petrov* / [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa : http://www.astro-cabinet.ru/library/Plytarch/Plytarch_2.htm
5. Rashkova R. T. Vatikan i sovremennaia kul'tura / R. T. Rashkova. – M. : Politizdat, 1989. – 416 s.
6. Sokrata rehabilitirovali 2,5 tysiachi let spustia / [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.utro.ru/articles/2012/05/26/1048978.shtml>
7. Solopova M. A. Anaksagor / [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa : http://krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/filosofiya/ANAKSAGOR.html
8. Chizhevskii A. L. Osnovnoe nachalo mirozdaniia. Sistema kosmosa. Problemy / A. L. Chizhevskii // *Dukhovnoe sozertsanie*. – 1997. – № 1–2. – S. 108–109.
9. Entsiklopedicheskii slovar' krylatykh slov i vyrazhenii / [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/6/6.htm>
10. Socrates was guilty as charged / [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.cam.ac.uk/news/socrates-was-guilty-as-charged>

УДК 008

Устинов Сергій Денисович,
*кандидат технічних наук, професор кафедри
художньої кераміки, скульптури та металу
Київського державного інституту декоративно-
прикладного мистецтва ім. М. Бойчука
e-mail: tanushka2008k@rambler.ru*

ТРАНСФОРМАЦІЯ РЕЧІ У КУЛЬТУРІ ПОВСЯКДЕННОСТІ: ПРИКРАСИ ТА ЗБРОЯ

У статті розглядається функціональна трансформація речі у культурі повсякденності. Речі стають формою людського існування в сучасній культурі, створюють штучний світ, виначають потреби і бажання, компенсують недоліки і покривають дефіцити в суспільстві. Прикраси та зброя, змінюючи своє функціональне призначення, допомагають дослідити особливий процес входження людини в предметну реальність, яка пояснює мотиви поведінки, цільові установки і специфіку результативної діяльності людини в культурі сьогодення.

Ключові слова: *річ, культура повсякденності, трансформація, прикраси, зброя.*

Устинов Сергей Денисович, кандидат технических наук, профессор кафедры художественной керамики, скульптуры и металла Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства им. М. Бойчука

Трансформация вещи в культуре повседневности: украшения и оружие

В статье рассматривается функциональная трансформация вещи в культуре повседневности. Вещи становятся формой человеческого существования в современной культуре, они создают искусственный мир, определяют потребности и желания, компенсируют недостатки и покрывают дефициты в обществе. Украшения и оружие, меняя свое функциональное назначение, помогают исследовать особый процесс вхождения человека в предметную реальность, которая объясняет мотивы поведения, целевые установки и специфику результативной деятельности человека в современной культуре.

Ключевые слова: *вещь, культура повседневности, трансформация, украшения, оружие.*

Ustinov Sergey, Ph.D. in Engineering, professor of the Chair of art ceramics, sculpture and metal (Kyiv State Institute of Applied Arts and Design named after Mychailo Boichuk)

Transformation of thing in culture of everyday: jewellery and weapons

The article discusses the functional transformation of thing in everyday culture. Things become a form of human existence in the modern culture, they create an artificial world, identify needs and desires, and compensate for the shortcomings cover deficits in society. Jewellery and weapons, changing its functionality, help explore particular human development in objective reality, which explains the motives, goals, and the specifics of effective human form in modern culture.

The horizontal dimension of the culture, that is, those of its meanings which are woven into the fabric of the everyday life, has been the subject of serious researches in the humanities. A research into the everyday life allows to see the meaning of the culture by its fact, to read and decipher traces of the collective unconscious in forms of the everyday life, to uncover archetypal roots of the mentality. It concerns not only the traditional cultures with a millennial history. Metamorphoses of the contemporary culture, semiotic meaning of things and relationships born of the post-industrial era and mass communications, require attention and scrutiny. A search of substantive grounds of a personal identity in a consumer society is conditioned to a great extent by the diversity of the material world of a man, and includes not only the process of selection and regular update of household items, but is also associated with the increasingly implanting need to achieve social success through the ownership of things and thanks to a spectacular appearance. The thing has always been and remains one of the substantive grounds of the identity. However, in the history of the culture there were times when the importance of the material world was levelled, so this foundation of the identity faded into the background.

Today, the striving for scientific understanding of the world of things is obvious. Things become a form of human existence in the modern culture, create an artificial world, determine needs and desires, compensate for the shortcomings and cover deficits in the society. Ornaments and weapons, among other things, help to explore the features of the man's transition in the objective reality, which explains the motives, goals and specificity of the productive human activity in the culture of our time.

Personal things (such as jewellery and weapons) accompany a person from the moment of self-awareness. At first, the function of a decoration as well as a weapon was to protect a human. Over time, the jewellery assumed the aesthetic value, and the weapon has come to be used not only for protection but also for attack and destruction. However, in some historical periods the functionality of things transformed: the jewellery became a weapon, and the weapon was transformed into a piece of jewellery or assumed decorative features.

A ring is the most common piece of jewellery. In the context of the study the rings – murder weapons deserve special attention: soldiers of different eras and nations used them as a weapon, and a quite formidable one. The name of a Japanese kakute ring, equipped with spikes, is translated as: "corner kick", "falcon's claw", "horned hand". Kakute rings are the most efficient in the capture as they just dig into the skin of the wrists, ankles or neck. Pain precludes a person from moving. Moreover, a ring with spikes can kill the enemy, should the carotid artery be torn with the precise movement of a sharp needle. Spikes could be wetted or coated with poison. The ring suited perfectly for "working" with poison. In the Middle Ages rings with grooves-hiding places under a gem became widespread. Members of the Borgia family became very famous for the special cruelty and the ability to use golden rings with poison.

A bracelet is another common decoration. However, some bracelets were a formidable weapon, such as an Indian chakra. An Indian missile weapon "chakra" is a flat metal ring with the sharpened outer edge. Weapons could be hurled at a distance of 50 meters and greatly hurt the people not protected with armour.

Particular attention should be paid to hair ornaments. Pleasant female "little things" often became a dangerous weapon. They were most common in Japan. The arsenal of Kunoichi (female ninja) included "kandzasi" – hair clips made of wood, brass, nickel silver, sometimes treated with poison, so that even the smallest scratch became deadly. Similar ornaments-weapons are bo-

shuriken (small blades in the form of needles, nails) and studs "kôgai." And they both were used in the samurai hairstyles and hairstyles of Kunoichi.

A fan is another accessory, adornment, and also a weapon. The Japanese fan "sense-Tessy", made of thin paper impregnated with poison, which is difficult to tear but cuts like a blade, was in the arsenal of Kunoichi. She could instantly send the enemy to the light with a special fan with double paper walls, sprinkled with a poisonous powder which dispersed in the direction of the victim. The variety of the Tessen – fan with iron ribs with sharpened ends looks like a usual one, but because of the design can also be used for defence as well as for attack.

During the study of the functional transformation from jewellery to weapons a reverse side occurs, when the gun becomes a jewellery or assumes a decorative sense.

The weapon is designed to bring death. However, modern artists are able to use the symbol of the war for peaceful purposes. In 2012, the American Peter Tam founded Liberty United, which produces jewellery of illegal weapons provided by the US police. The company produces rings, earrings, bracelets, pendants.

The French designer Francois Guy decided to use the old guns as a material for a variety of decorations. The purpose of the brand "AKT-jewels" is the affirmation of the values of peace by means of the metamorphosis: to take an object that expresses hatred and turn it into a symbol of beauty.

Out of all the anti-war peacekeeping actions, art projects in which a deadly weapon was converted into harmless, cute things, full of kindness and love have been and remain the most beautiful and creative. These are handmade jewellery made from spent balls by the staff of the design group Impact Accessories. Designers from Impact Accessories give a new life to the live ammunition, of which they make different rings, earrings, crosses, intricate flowers on the chain, even antlers.

The Brooklyn design studio Mathmatiks specializes in the original jewellery. Jewellers of the Mathmatiks created a range of accessories in a special street style and decorated them with gold, from money clips in the form of an AK-47 to cufflinks in the form of grenades and pendants-gas masks.

In the everyday culture the change of the functional purpose of ornaments and weapons creates the light of well-being for a human, in which it implements its needs and desires. The functional transformation of things creates new cultural meanings and gives space to a search for solutions to pressing problems.

Key words: *thing, culture of everyday, transformation, jewellery, weapons.*

Теоретичне осмислення культури повсякденності на рівні культурологічних досліджень почалося порівняно недавно, хоча емпіричне уявлення про цей феномен склалося трохи раніше, в роботі німецького філософа І. Г. Гердера "Ідеї до філософії історії людства". За останнє десятиріччя ця тема була однією із запитуваних: тільки європейськими мовами, включаючи українську, було написано більше сотні наукових робіт. Однак, незважаючи на підвищений інтерес до тематики повсякденного, окремі дослідницькі стратегії культури повсякденності вимагають більш глибокого вивчення й осмислення.

Горизонтальний вимір культури, тобто ті її смисли, що вплетені у тканину повсякденного життя, стали предметом серйозних досліджень у гуманітарних науках. Семантика архітектурних форм, одягу, продуктів харчування, інтер'єрів – те, що називають повсякденністю, її місце в історичному процесі розкривається у відомій фундаментальній праці Ф. Броделя (перший том дослідження – "Структури повсякденності"). Філософсько-культурологічний аналіз світу речей вміщено також у книзі Ж. Бодріяра "Система речей".

Дослідження повсякденності дозволяють за фактом культури побачити її сенс, у формах буденності прочитати і розшифрувати сліди колективного не-

свідомого, розкрити архетипічне коріння менталітету. Стосується це не лише традиційних культур з тисячолітньою історією. Вимагають уваги і пильного вивчення метаморфози мов сучасної культури, семіотичний смисл речей і відносин, народжених епохою постіндустріального розвитку та масових комунікацій [7]. Питанням, пов'язаним з осмисленням ролі речового у повсякденному житті людини, присвячено чимало досліджень. В основному, це роботи філософського та культурно-соціологічного спрямування (Ж.Бодріяр, М. Бахтін, Р. Барт, Ю. Лотман, О. Лосев, М. Каган, Г. Кнабе, С. Хан-Магомєтов, А. Слободянюк та ін.). Мистецтвознавчі розвідки стосовно ювелірних прикрас та художнього оздоблення зброї містяться у працях І. Сертакової, О. Плеханової, Г. Врочинської, Р. Шмагала, М. Кравченко, І. Бариш-Тищенко, П. Крена (Peter Kren), А. Швецова, Н. Дядюх-Богатько. Однак, незважаючи на численність наукових робіт, проблема трансформації речі в повсякденному житті людини не вивчена.

Стрімкий розвиток принципово нових технологій у повсякденному житті, створення, по суті, глобального інформаційного середовища і суспільства споживання надає речам ще більш високого статусу в семіотичній системі матеріально-просторового середовища. Саме споживання в сучасному суспільстві, на думку Жана Бодріяра, стає "діяльністю систематичного маніпулювання знаками", тобто символічним споживанням: "Споживаються не самі речі, а відносини ... ставлення більше не переживається – воно абстрагується і скасовується, споживаючись у речі-знаку" [1, 165].

Саме цим обумовлена актуальність осмислення проблеми трансформації речі в культурі повсякденності. Метою даної статті є розгляд функціональної трансформації речі – прикраси та зброї – в особистому повсякденному просторі людини.

Пошук предметних підстав персональної ідентичності в умовах суспільства споживання значною мірою обумовлений різноманіттям речового світу людини і включає не лише процес вибору і регулярного поновлення побутових речей, але і пов'язаний з усе більш закорінюваною потребою досягнення соціальної успішності через володіння речами та завдяки ефектному зовнішньому вигляду. Людина в тій чи іншій мірі завжди залежала від речей, які були необхідними супутниками в її житті, тому сутність, функції та смисли можуть бути осмислені тільки через їхнє відношення до людини. Характер цього відношення обумовлений культурою і завжди має конкретно-історичні соціокультурні особливості. Тим часом, річ завжди зберігає своє значення в якості одного з основних засобів ідентифікації та самоідентифікації для людини. Річ завжди була і залишається однією з предметних підстав ідентичності. Однак в історії культури були періоди, коли значимість речового світу нівелювалася, і тоді ця підстава ідентичності відходила на другий план. Аналогічно і в житті людини є періоди, коли саме ця предметна підстава ідентичності виявляється домінуючою, в інші періоди – поступається місцем іншим підставам [5]. Нестійкість соціальних обставин і нерідко невизначеність сенсу існування породжує у сучасної людини потребу в ідентифікації себе з тим, що розглядається як надійне і стійке і, насамперед, з найближчим оточенням, втіленим у матеріальні форми. Разом з тим сучасна людина буквально занурена у світ речей і нерідко виявляється підкорє-

ною внутрішнім процесам розвитку цього світу і його темпам. Повсякденна річ протягом культурної історії людства являла собою набагато більше, ніж просто матеріалізовану функцію тієї чи іншої дії.

Необхідність осмислення феномена речі в аспекті її відносин з людиною зумовлена й тим фактом, що сучасний світ речей у всьому їх різноманітті є і результатом дизайнерської діяльності. Потреба презентації свого образу, бажання домагатися корегування своєї тілесної та духовної особи через зразки естетичної досконалості сприяє підвищенню ролі та відповідальності дизайнера та дизайну в суспільстві.

Інтерес до цього предмету пояснюється особливими стосунками людини і речі в культурі. Сьогодні очевидним є прагнення до наукового осмислення світу речей. XX і початок XXI століть в основних своїх проявах дали можливість розглянути зміни, що відбуваються в культурі, з'ясувати тенденції її розвитку. У зв'язку з цим необхідним є аналіз речовинності, що трактується як особлива орієнтація культури, при якій людина будує своє благополуччя, оточуючи себе світом речей. Це явище дає поштовх до з'ясування причин і витоків даної форми культури. Речі стають формою людського існування в сучасній культурі, створюють штучний світ, визначають потреби і бажання, компенсують недоліки і покривають дефіцити в суспільстві. Прикраси та зброя, серед інших речей, допомагають дослідити особливості переходу людини у предметну реальність, яка пояснює мотиви поведінки, цільові установки і специфіку результативної діяльності людини в культурі нашого часу.

Речі особистого плану (такі як прикраси і зброя) супроводжують людину з моменту її самоусвідомлення. Функцією і прикраси, і зброї спочатку був захист людини: у багатьох народів прикраси мали апотропеїчний характер, а зброя використовувалася для захисту від хижаків. З часом прикраси набули естетичного значення, а зброя стала використовуватися не лише для захисту, а й для нападу і знищення. Однак, як зазначалося, в деякі історичні періоди функціональне призначення речей трансформувалося: прикраси ставали зброєю, а зброя перетворювалася на ювелірну прикрасу або мала декоративний характер.

Найбільш поширеними ювелірними прикрасами є персні. Цей вид прикрас є одним із найстародавніших: в епоху палеоліту наші пращури вже носили персні з кістки, у бронзовому столітті – з металу. Каблучки вважали оберегами від злих сил, вони відображали суспільний статус. Дуже часто персні виконували роль підпису та печатки, таврування речей. Їх широко використовувалися в якості розпізнавального знака, символу приналежності до певного співтовариства. Масони, єзуїти, тамплієри, члени таємних політичних товариств мали свої персні – "перепустки". Траурні та пам'ятні персні розповідали про вдівство своїх власників.

У контексті нашого дослідження на особливу увагу заслуговують персні – знаряддя вбивства: воїни різних епох і націй використовували їх як зброю, і зброю досить грізну. Існує кілька різновидів бойових перснів, які й зараз можуть служити ефективним засобом самооборони. Персні, призначені для ближнього бою, завжди відносилися до зброї прихованого носіння. Назва японського персня Какуте, оснащеного шипами, перекладається по-різному: "удар рогом",

"кіготь сокола", "рогата рука". На персні є, як мінімум, два шипи, але зустрічаються персні з трьома, чотирма і навіть шістьма голками. Товсті шипи з чотиргранним перетином при ударі не гнулися і не ламалися, а товщина самого персня не перевищувала 10 мм, щоб не послабляти захоплення руки при триманні іншого виду зброї. Какуте носили по одному і по два – на середньому і вказівному пальці, розташовуючи шипи всередину долоні. Третій бойовий перстень міг вдягатися на великий палець руки. Персні-какуте найбільш ефективно діють при захопленнях – вони просто впиваються в шкіру зап'ястя, щиколотки або шиї. Болісні відчуття не дають людині рухатися. Більш того, перстень із шипами здатний вбити ворога, варто лише точним рухом розірвати гострою голкою сонну артерію. Шипи могли змочуватися або вкриватися отрутою. Такі персні особливо любили кунюїті – жінки-ніндзя [4, 446]. Набагато менш відомі бойові персні хевсурів (етнічна група грузин, корінне населення південних схилів Великого Кавказу) – сатітені, які за своєю функціональністю значно перевершують какуте ніндзя. Сатітені являють собою різної форми металеві кільця, які носяться переважно на великому пальці руки. Сатітені відрізняються різними формами ударного ребра (що також визначає їх призначення), виконуються із заліза (дуже часто зі старих підков) або відливаються з латуні [9, 16]. В наш час подібні бойові персні виготовляються з підручних матеріалів, таких, як металеві шайби, спіральні пружини та ін.

Перстень прекрасно підходив і для "роботи" з отрутою. У середньовіччі широко розповсюдилися персні з заглибленнями-тайниками під коштовним каменем. Камінь закріплювався на шарнірі і виконував роль кришки, а в тайнику знаходилася отрута (найчастіше у вигляді невеликої горошини), рідка або порошкова. Золоті каблучки з отрутою, багато прикрашені гравіюванням і дорогоцінним камінням, несли в собі миттєву або болісну смерть. Майстри-венеціанці камуфлювали тайники з отрутою великими діамантами, огранованими у формі піраміди. Поруч із каменем розташовувалася пружина, при натисканні на яку алмаз зсувався в сторону, випускаючи назовні отруту, що зберігалася під ним.

Персні з невеликим внутрішнім шипом, вкритим отрутою, вбивали того, хто вперше одягав прикрасу. Страшні подарунки використовувалися в боротьбі за владу і спадщину, а маленька подряпина на фаланзі пальця не могла служити доказом проти вбивці. Особливою жорстокістю і умінням використовувати золоті персні з отрутою прославилися члени сімейства Борджія. У їхньому арсеналі були найрізноманітніші прикраси, які позбавляли життя неугодних. "Фірмова" отрута Борджія не мала протиотрути – висипана у вино або їжу, вона неминуче призводила до загибелі людини. Найбільш відомим є перстень Чезаре Борджія у вигляді лева, чий гострі кігті виділяли отруту, захovanу в міні-резервуарі. Варто було повернути фігурку лева всередину долоні й під час рукостискання пирснути отрутою на руку ворога – той був приречений.

Вельми незвичайною "особистою зброєю самозахисту" виявився запропонований у 1988 році Роландом Ж. Уїтінгом (Південно-Африканська республіка) сучасний варіант однозарядного персня-револьвера, у якому використовувався до-

сильно потужний, хоча і малокаліберний, патрон [8, 49]. Ця оригінальна прикраса продавалася на аукціонах із гравіюванням "Femme Fatale" [12].

Ще однією поширеною прикрасою є браслет. Слово "браслет" має французьке коріння і у перекладі означає "зап'ястя", власне, ту частину тіла, де його частіше носили і носять. Як і персні, браслети захищали від негативних енергетичних впливів, слугували амулетами, зберігали сердечні таємниці, показували статус їхнього власника в суспільстві. Однак деякі браслети були грізною зброєю – як, приміром, індійська чакра.

Індійська металеві зброя "чакра" являє собою плоске металеве кільце, відточене по зовнішній кромці. Діаметр кільця на збережених примірниках варіюється в межах від 120 до 300 мм і більше, ширина від 10 до 40 мм, товщина – від 1 до 3,5 мм. У Бхагаватгіте Сударшан Чакра є диском-зброєю Господа Вішну, який зазвичай використовується для знищення ворога і захисту добра. Сударшан Чакра прикрашає праву задню руку, одну з чотирьох рук Махавішну. Подібна до диску зброя складається з тисяч гострих лез і породжує нестерпний жар. У Махабхараті присутній детальний опис цієї зброї. Господь Шрі Крішна використовував його, щоб убити Шішупалу, свого суперника. Цією ж зброєю був убитий Шалва. Арджуна використовував цю зброю для вбивства ворогів в Махабхараті (Вірата-Парва). Чакри носили на зап'ясті, приводили в обертальний рух навколо середнього пальця руки й кидали у ворога [2, 379]. Зброя могла метатися на відстань до 50 метрів і сильно поранити людей, не захищених обладунками.

Африканський браслет-ніж, також відомий як браслет із заточеним краєм, є традиційною зброєю народу Туркана, що живе в Кенії та Ефіопії. Крім того, такі ножі-браслети зустрічаються у Південному Судані та Уганді. Така прикраса-зброя являє собою металеву пластину майже круглої форми, з круглим отвором для кисті руки в центрі. Ніж-браслет у народу Туркана використовується в якості зброї, призначеної для ближнього бою, на додаток до основної зброї – спису. Найчастіше він застосовується як парна зброя: два ножі-браслети носяться відповідно на зап'ястях лівої і правої руки. У мирній обстановці на цій прикрасі-зброї зазвичай носять чохла – смужки з козячої шкіри [16].

Особливу увагу варто приділити прикрасам для волосся. Приємні жіночі "дрібнички" часто ставали небезпечною зброєю. Найбільш поширені вони були в Японії. В арсенал куноїті (дівчат-ніндзя) входили "кандзасі" – шпильки для волосся, вироблені з дерева, латуні, мельхіору, іноді оброблені отрутою, щоб навіть найменша подряпина ставала смертельною [6]. До таких же прикрас-зброї відносяться бо-сюрікени (невеликі клинки у вигляді голок, цвяхів) і шпильки "когай". І ті, й інші використовувалися в самурайських зачісках та зачісках куноїті.

До смертельних аксесуарів для волосся відносяться капелюшні шпильки. На початку ХХ століття капелюшки кріпилися до зачісок довжелезними шпильками (до 20 сантиметрів), з фігурними і часто дорогоцінними головками. Такі капелюшні шпильки були надійною зброєю для дам – відомі випадки вбивств жінками своїх невірних коханців цими найтоншими сталевими спицями [3, 45].

Ще одним аксесуаром-прикрасою, а за сумісництвом зброєю, є віяло. Японське віяло "сенсу-тессен" з тонкого просоченого отрутою паперу, який важко рветься, але ріже як лезо, було в арсеналі куноїті. Дівчина могла ментально відправити ворога на той світ спеціальним віялом із подвійними паперовими стінками, між якими насипався отруйний порошок, що розпорозувався в бік жертви [6].

Різновиди тессен (鉄扇) – віяло із залізними ребрами із заточеними кінцями, що виглядає як звичайне, але в силу конструкції може бути використане і для оборони, і для атаки [10].

При вивченні функціональної трансформації прикраси-зброї виявляється зворотня сторона, коли зброя переходить у статус прикраси або набуває декоративного сенсу.

Зброя покликана нести смерть. Однак сучасні митці знаходять можливість використовувати символ війни в мирних цілях. 2009 року американець Пітер Там після поїздки в Африку, де спостерігав за дітьми, які купували зброю, зрозумів, що цю проблему потрібно вирішувати. Він став співзасновником соціального бізнесу Fonderie 47 – компанії, яка виробляє з автоматів АК-47 дорогі прикраси й годинники. До нинішнього моменту Fonderie 47 вже спонсорувала знищення 35 000 одиниць зброї в зонах військових конфліктів на африканському континенті. Усі ювелірні прикраси компанія виготовляє з бойової зброї, і кожен виріб має серійний номер знищеного "ствола". У 2012 році П. Там заснував компанію Liberty United, яка виготовляє ювелірні прикраси з нелегальної зброї, що надається американською поліцією. Проект Liberty United розпочав свою роботу навесні 2013-го. Компанія випускає персні, сережки, браслети, підвіски [14].

Французький дизайнер Франсуа Гі вирішив використати стару вогнепальну зброю як матеріал для різноманітних прикрас. Метою створення бренду "АКТ-jewels" є утвердження цінності миру за допомогою метаморфози: взяти об'єкт, який виражає ненависть, і перетворити його на символ краси. Автор зазначає, що вирішив використовувати зброю, щоб "символ насильства, яке воно представляє, повністю розплавився, зник, а відродився в якості прикраси" [11]. Перша виставка колекції автора, що складалася з браслетів, підвісок, намист, відбулася в січні 2014 року.

З усіх антивоєнних миротворчих акцій найкрасивішими і креативними були і залишаються арт-проекти, в яких смертоносну зброю перетворюють на нешкідливі, милі речі, наповнені добром і любов'ю. Такими є прикраси ручної роботи, зроблені з відпрацьованих куль колективом дизайнерської групи Impact Accessories. Дизайнери з Impact Accessories дають нове життя бойовим патронам: з них роблять різні персні, сережки, хрестики, хитромудрі квіти на ланцюжку, навіть оленячі роги [13].

Бруклінська дизайн-студія Mathmatiks спеціалізується на оригінальних ювелірних прикрасах. Ювеліри Mathmatiks створили низку аксесуарів в особливому вуличному стилі та прикрасили їх золотом: від затиску для грошей у вигляді АК-47 до запонок у вигляді гранати і кулонів-протигазів [15].

Розглянувши зазначену тему, можна зробити наступні висновки. Саме поняття речовинності відображене у низці культурологічних і мистецтвознав-

чих концепцій, в яких висловлені різні точки зору на це явище. Наявність подібних досліджень про роль речі зумовлює необхідність їх аналізу та формування власної позиції. Кожен новий етап вивчення окресленої теми вимагає переосмислення соціокультурного досвіду, функції та роль речі в історії світової культури. Дослідження прикрас і зброї в цьому зв'язку створює можливість уникнути зайвої абстрактності і ввести в поле зору цілий ряд зв'язків і відносин, що лишалися поза увагою.

У культурі повсякденності зміна функціонального призначення прикрас і зброї створює для людини той світ благополуччя, в якому вона реалізує свої потреби та бажання. Функціональна трансформація речі створює нові культурні смисли і дає простір для пошуку рішень нагальних проблем.

Література

1. Бодрийяр Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М. : Рудомино, 2001. – 224 с.
2. Булич С.К. Чакра / С.К. Булич. // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – СПб., 1890–1907, т. XXXVIII. – С. 379.
3. Васильев А. Судьбы моды / А. Васильев. – М : Альпина нон-фикшн, 2009. – 464 с.
4. Военно-исторический словарь / Ред. В.В. Адамчик, М.В. Адамчик и др. – М. : АСТ; Мн. : Харвест, 2005. – 992 с.
5. Ковтун О.А. Человек и вещь в культуре: предметное основание персональной идентичности: автореф. дис. ... канд. филос. наук: спец. 09.00.13 "" [Электронный ресурс] / О.А. Ковтун. – Челябинск, 2011. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-i-veshch-v-kulture-predmetnoe-osnovanie-personalnoi-identichnosti>
6. Куноити: "смертоносные цветы" загадочной Японии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://wudeschool.com/article/kunoitismertonosnye-cvety-zagadochnoj-yaпонии>
7. Третьякова И.А. Метаморфозы языков повседневности / И.А. Третьякова [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/tretjakova/aestip_27.html
8. Федосеев С.Л. Оружие специальное, необычное, экзотическое / С.Л. Федосеев, А.Н. Ардашев. – М. : ООО "Издательство АСН"; ООО "Издательство Астрель", 2003. – 69 с.
9. Элашвили В.И. Сатитени. Хевсурские боевые кольца / В. Элашвили. – Тбилиси : Трансжелдориздат, 1960. – 32 с.
10. Японские веера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.heiho.ru/index.php?id=111>
11. Aider à la création d'une marque de bijoux en mode participatif – АКТ Jewels [Electronic resource] // Bijoux Factory. – Режим доступа: <http://www.bijoux-factory.com%2Farticle-15-aider-creation-marque-bijoux-mode-participatif-aktjewels.html>
12. Femme Fatale Ring Gun [Electronic resource]. – Режим доступа: <http://boingboing.net/2014/02/25/1870s-femme-fatale-ring-pi.html>
13. Impact Accessories [Electronic resource]. – Режим доступа: <http://www.impactaccessories.com>
14. Liberty United [Electronic resource]. – Режим доступа: <http://libertyunited.com/pages/about-us>
15. Mathmatiks [Electronic resource]. – Режим доступа: <http://www.mathmatiks.com>
16. Turkana Warriors Wrist Knife [Electronic resource]. – Режим доступа: http://www.forafricanart.com/Turkana-Wrist-Knife-3_ep_302-1.html

References

1. Bodriiia Zh. Sistema veshchei / Zh. Bodriiia. – М. : Rudomino, 2001. – 224 s.
2. Bulich S.K. Chakra / S.K. Bulich. // Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona. – SPb., 1890–1907, t. XXXVIII. – S. 379.

3. Vasil'ev A. Sud'by mody / A. Vasil'ev. – M : Al'pina non-fikshn, 2009. – 464 s.
4. Voenno-istoricheskii slovar' / Red. V.V. Adamchik, M.V. Adamchik i dr. – M. : AST; Mn. : Kharvest, 2005. – 992 s.
5. Kovtun O.A. Chelovek i veshch' v kul'ture: predmetnoe osnovanie personal'noi identichnosti: avtoref. dis. ... kand. filoz. nauk: spets. 09.00.13 "" [Elektronnyi resurs] / O.A. Kovtun. – Cheliabinsk, 2011. – Rezhim dostupa: <http://www.dissercat.com/content/chelovek-i-veshch-v-kulture-predmetnoe-osnovanie-personalnoi-identichnosti>
6. Kunoiti: "smertonosnye tsvety" zagadochnoi Iaponii [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://wudeschool.com/article/kunoitismertonosnye-cvety-zagadochnoj-yaponii>
7. Tret'iakova I.A. Metamorfozy iazykov povsednevnosti / I.A. Tret'iakova [Elektronnyi resurs] – Rezhim dostupa: http://anthropology.ru/ru/texts/tretjakova/aestip_27.html
8. Fedoseev S.L. Oruzhie spetsial'noe, neobychnoe, ekzoticheskoe / S.L. Fedoseev, A.N. Ardashev. – M. : OOO "Izdatel'stvo ASN"; OOO "Izdatel'stvo Astrel", 2003. – 69 s.
9. Elashvili V.I. Satiteni. Khevsurskie boevye kol'tsa / V. Elashvili. – Tbilisi : Transzhe,-dorizdat, 1960. – 32 s.
10. Iaponskie veera [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.heiho.ru/index.php?id=111>
11. Aider à la création d'une marque de bijoux en mode participatif – AKT Jewels [Electronic resource] // Bijoux Factory. – Rezhim dostupu: <http://www.bijoux-factory.com%2Farticle-15-aider-creation-marque-bijoux-mode-participatif-aktjewels.html>
12. Femme Fatale Ring Gun [Electronic resource]. – Rezhim dostupu: <http://boingboing.net/2014/02/25/1870s-femme-fatale-ring-pi.html>
13. Impact Accessories [Electronic resource]. – Rezhim dostupu: <http://www.impactaccessories.com>
14. Liberty United [Electronic resource]. – Rezhim dostupu: <http://libertyunited.com/pages/about-us>
15. Mathmatiks [Electronic resource]. – Rezhim dostupu: <http://www.mathmatiks.com>
16. Turkana Warriors Wrist Knife [Electronic resource]. – Rezhim dostupu: http://www.forafricanart.com/Turkana-Wrist-Knife-3_ep_302-1.html

УДК 130.2(083.73):7.03 "20-21 ст."

Афоніна Олена Сталівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва
e-mail: aolena7@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕПТУ "КОДУВАННЯ" В КУЛЬТУРІ

Стаття присвячена висвітленню особливостей кодування у його походженні та метаморфозах. Зроблена спроба систематизації окремих характеристик концепту "кодування" у різних практиках та виявлення його значення у художній творчості. Аналіз етапів розвитку кодування інформації пов'язаний з процесом перетворення сигналу з форми, зручної для безпосереднього використання інформації, на форму, зручну для передачі, зберігання або автоматичної переробки. Особлива увага приділена генезису кодування з проекцією на інформатику, семіотику, міфологію, історію культури.

Ключові слова: код культури, генезис кодування, кодування у мистецтві, мистецькі практики.

Афонина Елена Стальевна, кандидат искусствоведения, доцент, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Становление концепта "кодирование" в культуре

Статья посвящена рассмотрению особенностей кодирования в его происхождении и метаморфозах. Предпринята попытка систематизации характеристик концепта "кодирование" в различных практиках и выявления его значения в художественном творчестве. Анализ этапов развития кодирования информации связан с процессом преобразования сигнала из формы, удобной для непосредственного использования информации, в форму, удобную для ее передачи, хранения или автоматической обработки. Особое внимание уделено генезису кодирования с проекцией на информатику, семиотику, мифологию, историю культуры.

Ключевые слова: код культуры, генезис кодирования, кодирование в искусстве, художественные практики.

Afonina Olena, PhD in Arts, associate professor, doctoral student of National Academy of managerial staff of Culture and Arts

Formation of concept "coding" in Culture

Analysis of the genesis of the encoding process as the art space requires an interdisciplinary approach, based on which systematized the philosophical, aesthetic, cultural, psychological, sociological views on this issue. Existing studies – is mostly general works on the problems of contemporary art and art space; philosophy, art dictionaries and reference books; Special works on issues related to coding.

According to the purpose of coding resembles encryption method in cryptography, which has a history of four thousand years. The main objective was to provide information encryption confidential messages. Converting data from the form that is available to each listener / reader to coded-encrypted, it caused the need to maintain confidentiality of messages. Encryption of information used in military, diplomatic, business and espionage cases, ie where ordinary speech (oral or written) was impossible.

In ancient Rome it was known Caesar cipher (permutation of letters or groups of letters). In the Arab period in the history of cryptography data encryption engaged scholar al-Kindi, but his method it was similar to the classic permutation cipher. Polyalphabetic cipher, which arose in the Renaissance, linked with the name of Leon Battista Alberti. The invention Alberta was to use different ciphers and scripts for different parts of the message. In modern times, the cipher Vigenère concentrated the information around the keywords. With the emergence of interpretive devices polyalphabetic ciphers remained vulnerable. Since the twentieth century, the practice of encryption includes digital computers and electronic devices.

Analysis of the development stages of encoding information related to the process of converting the signal form suitable for direct use of the information into a form suitable for transmission, storage or automatic processing. Shannon formulated the theory of transmission of digital information via the interference, which states that the probability of erroneous decoding of the received signal can be achieved by selecting the appropriate method for encoding signals [11, 223].

There are special development on coding in computer science and programming, the authors illuminate the encoding processes in programming related to the operations of replacement of code text data. Thus, mobile phones have many functions it is due to replace the text information to the legend. Computer software is a translation of the information transmitted sequence of conditional symbols, signals, codes (I. Belinsky, K. Ogorodnik, M. Yukish).

Charles Peirce highlight semiotic functioning: reprezentantov, interpretant, referent ("triadichnaya nature of the sign"), classified signs (iconic sign – index – symbol) and explored the process of functioning of the mark – semiosis in which the signs are paramount icons, znaki- codes, signs, symbols.

Given the position of the main theoretical positions of Charles Peirce, the principle of coding in the visual arts studies Shipelsky Maxim. Studying the genesis coding characteristics can not be ignored signs Roland Barthes, in which the scientist discovers general mechanisms of generation

and operation of sign systems on the example of literary creativity, fashion and etiquette systems, different social structures.

Based on the concept proposed by M. Kagan, art can be seen as a kind of "code" that decrypts and interprets the language of a historical type of culture, creates space for dialogue between cultures "in time" in diachronic cut.

Ancient Tripoli, Scythian culture known for their worship of nature and images of animals, birds, fantastic tryfoniv, sirens. These symbols have become the visiting card of cultures as characteristic features of historical time and territory (such as the wonderful paintings preserved ceramics sunny code Tripoli).

Myth, mythology, code and encoding process is Universals related contemporary art. Mythology, as the coding universals in avant-garde art, Olena Bulychova investigated.

In our view, archetypes (symbols, signs, codes) can be socio-psychological constants that capture the current "world model" and allow information to be encoded, stored and transmitted. Encoding a process determines the nature and culture, so the appeal of contemporary artists to the ancient layers of the national culture can be seen as an appeal to national origins "world model" to the grounds of its symbolic and semantic structures.

On the basis of scientific studies on coding the following conclusions. Genesis coding associated with the development of cultural history. Among the approaches to the study of the genesis encoding as the core can distinguish synthetic (with the projection on the history of culture, science, semiotics, mythology, etc.). Almost all codes include hidden components of the sign system (symbols, images, myths, allusions, quotations), revealing the art world works. Every art form, depending on the means of expression, has its own coding system in historical time and cultural space. Postmodern work is the transformation of information sources on the characters in different shapes and forms. Of particular importance for understanding the encoding process is the study of nature as a sign communications (code) system.

Key words: culture code, genesis coding, art, artistic practices.

Мистецтвознавча значущість даної розвідки обумовлена взаємопов'язаними художніми, історіографічними та культурологічними чинниками. Кодування як процес утворення кодового позначення об'єктів і народження цілісної структури в цьому процесі, вироблення класифікації кодів-об'єктів за певними стандартами має свою історію у просторі культури. Кодування торкнулося багатьох сфер життя, побуту, науки і мистецтва, тому вивчення генезису кодування в системі художньої культури потребує осмислення шляхом аналізу і систематизації розрізнених свідоцтв з проблеми кодування. Інтерес до наукового обґрунтування процесу кодування, його генезису пояснюється постмодерністською ситуацією у сучасному мистецтві, для якого характерним є звернення до мистецьких здобутків попередніх епох і стилів. Включення до художніх текстів символів, знаків, позначень створює умови для отримання, зберігання, трансляції інформації. Пізніше вже для зворотного процесу, а саме для розшифровки тексту потрібне знання значень символів, знаків, кодів, які були притаманні певному періоду історії.

Вітчизняне мистецтвознавство до тепер не торкалося проблеми кодування та його генезису як процесу, що впливає на створення мистецького простору, художнього твору. Відсутність наукових досліджень із зазначеної проблеми підтверджує актуальність розгляду даної теми в ракурсі різних видів мистецтва.

Аналіз генезису кодування як процесу творення мистецького простору вимагає міждисциплінарного підходу, на основі якого систематизуються філософські, естетичні, культурологічні, психологічні, соціологічні погляди відносно

даної проблематики. Існуючі дослідження – це переважно загальні праці з проблем сучасної художньої культури і мистецького простору; філософські, мистецтвознавчі словники і довідники; спеціальні роботи з проблем, дотичних до кодування.

Метою даної статті є висвітлення особливостей кодування у його походженні, становленні, розвитку, метаморфозах. Для досягнення мети необхідним є вивчення сутності процесу кодування у різних практиках та його значення у художній творчості. Термін кодування вживається нами у значенні процесу вироблення коду, який перетворює, зберігає і транслює інформацію у художніх творах.

За своїм призначенням кодування нагадує метод шифрування у криптографії, який має історію в чотири тисячі років. Головною метою шифрування інформації було забезпечення конфіденціальності повідомлення. Перетворення інформації з форми, доступної кожному слухачу/читачу, на закодовану-зашифровану, викликало необхідність збереження таємниці повідомлення. Шифрування інформації використовувалося у військовій, дипломатичній, діловій, шпигунській справах, тобто там, де звичайна мова (усна або письмова) була неможливою.

У Стародавньому Римі був відомий шифр Цезаря (перестановка літер або груп літер). В арабському періоді історії криптографії шифруванням інформації займався вчений аль-Кінді, але його метод був схожий на класичний перестановочний шифр. Поліалфавітний шифр, що виник в епоху Відродження, пов'язують з ім'ям Леона-Баттіста Альберті. Винахід Альберті полягав у використанні різних шифрів і алфавітів для різних частин повідомлення. У Новий час шифр Віженера зосереджував інформацію навколо ключових слів. З виникненням дешифрувальних пристроїв поліалфавітні шифри залишилися беззахисними. Починаючи з ХХ століття, до практики шифрування увійшли цифрові комп'ютери та електронні пристрої.

Аналіз етапів розвитку кодування інформації пов'язаний з процесом перетворення сигналу з форми, зручної для безпосереднього використання інформації, на форму, зручну для передачі, зберігання або автоматичної переробки. К. Шеннон сформулював теорему передачі дискретної інформації з каналу із завадами, яка стверджує, що ймовірність помилкового декодування прийнятих сигналів може бути забезпечена шляхом вибору відповідного способу кодування сигналів [11, 223]. Під завадостійкими кодами розуміють коди, що дозволяють виявляти або виявляти і виправляти помилки, які виникають у результаті впливу завад. Завадостійкість кодування забезпечується за рахунок введення зайвих символів у кодові комбінації для передачі інформації [там само, 108]. У залежності від способу утворення контрольних символів такі коди класифікують: а) коди з прямим подвоєнням; б) коди з інверсним подвоєнням; в) кореляційні коди. Крім того, може відбуватися складання кількох елементів-символів у комбінації, складені з певного числа [11, 110]. Найбільш відомими є алгоритм Шеннона-Фано, Д. Хаффмана, декодер коду Хемінга [10, 200]. Кодування Хаффмана використовується для стиснення великих файлів даних у більш компактні форми, з метою зберігання або передачі інформації за допомогою префіксних кодів – "кодів Хаффмана".

Існують спеціальні розробки з проблем кодування в інформатиці та програмуванні, автори яких висвітлюють процеси кодування у програмуванні, пов'язані з операціями заміни коду текстовими даними. Так, мобільні телефони

мають безліч функцій саме завдяки заміні текстової інформації на умовні позначення. Комп'ютерні програми являють собою переклад інформації, яка передана послідовністю умовних символів, сигналів, кодів (Й. Білінський, К. Огороднік, М. Юкиш).

Принцип кодування розглядається в теорії інформації, інформатиці, теорії та практиці програмування і нагадує знакову систему, яка склалася протягом ХХ століття в теорії, історії культури, семіотиці. Цілий ряд вчених звертаються у дослідженнях до проблеми коду та процесу кодування (Р. Барт, А. Греймас, К. Леві-Стросс, С. Холл, У. Еко, О. Якобсон та ін.).

У підходах до вирішення проблеми генезису кодування, що презентує заміну предметів, явищ у процесі збереження та обміну інформацією, класичною є теорія Чарльза Сандерса Пірса. Він описує семіотичні поняття знаку та його значення, знакових відношень у вигляді базової класифікації [14, 220]: 1) знаки-ікони (icon), образотворчі знаки, в яких те, що означається та те, що означає, пов'язані між собою за подобою; 2) знаки-індекси (index), у яких те, що означається, та те, що означає, пов'язані між собою належністю до часу або простору; 3) знаки-символи (symbol), в яких те, що означається, та те, що означає, пов'язані в межах певної конвенції (ніби за попередньою домовленістю). Ч. Пірс виокремив параметри семіотичного функціонування: репрезентант, інтерпретант, референт ("тріадична природа знака"), класифікував знаки (іконічний знак – індекс – символ) та дослідив процес функціонування знака – семіозис, у якому першочергове значення мають знаки-ікони, знаки-індекси, знаки-символи.

Враховуючи основні позиції теоретичних положень Ч. Пірса, принцип кодування в образотворчому мистецтві вивчає Максим Шипельський. Дослідник виділяє два кодуєчих начала ("абстрактне" й "матеріалістичне") як взаємодоповнюючі семіотичні коди, що впливають на інтерпретацію композиційних побудов. На прикладі станкового живопису автор доводить, що основним об'єктом уваги у творі є не окремий знак, а способи та методи його організації у загальній композиційній побудові. За допомогою абстрактних і матеріалістичних знаків-ікон, індексів, символів (кодів) автор відтворює власну картину світу. Сучасна композиція в образотворчому мистецтві, на думку М. Шипельського, демонструє взаємозв'язок базових семіотичних утворень: розрізнений "текст" як матеріал для майбутнього твору; матеріал в композиційному оформленні автора як "дискурс"; "інтертекст" як авторське відношення до текстів інших авторів, які він використовує у своєму творі.

Вивчаючи генезис кодування, неможливо оминати характеристики знаків Ролана Барта, у яких вчений виявляє загальні механізми породження та функціонування знакових систем на прикладі літературної творчості, системи моди та етикету, різних соціальних структур: "Як мова стає умовою для пізнання феноменів свідомості, буття, так і код та кодування фактично не лише впливають на свідомість, але й можуть бути підміною процесу пізнання у класичному розумінні" [8, 59]. Виходячи з концепції, запропонованої М. Каганом, мистецтво можна розглядати як своєрідний "код", який дешифрує й інтерпретує мову того чи іншого історичного типу культури, формує простір для діалогу культур "у часі", у діахронічному зрізі. Разом з тим, будучи комунікативною ланкою в

процесі взаємодії між локусами, мистецтво реалізує можливість спілкування культур у синхронічному зрізі, в умовах сучасності [8,15-17]. Давні трипільська, скіфська культури відомі своїм поклонінням природі й зображенням тварин, птахів, фантастичних грифонів, сирен. Такі символи стали візитівкою цих культур як характерні особливості даного історичного часу і території (наприклад, у дивовижних розписах кераміки зберігся сонячний код Трипілля).

До однієї із стадій генезису можна віднести і символи-коди давньої культури. Тому природним є вивчення міфу як "закодованої" і знакової структури, вихідної знакової "прасхеми". Дослідниця коду фульбе Галина Зубко виділяє зв'язок між словом і міфом, де по відношенню до міфу слово являє рівень експлікації. На її думку, те, що в міфі міститься у непроявленому вигляді, у слові отримує свою реалізацію, наповнення змістом і експлікацію [4]. З аналізу текстового матеріалу для авторки стає очевидним: існують різні ступені відкритості/закритості "закодованого" сенсу, що маніфестується у вербальних текстах різного ступеню сакральності й символічності, відповідно більшою або меншою мірою близькості до первинного знаку. Оскільки світ слова для фульбе репрезентується у тріаді звук – слово – мова, кожен із трьох елементів співвідноситься зі своїм рівнем, а разом вони складають єдине ціле. Звук утворює фундамент цієї тріади, сферу зародження смислів і породження образів, які стимулюють структури свідомості. Слова, що з'єднують звуки з їх інформаційними структурами, наділяють ці приховані, неясні, непроявлені смисли у більш експліцитну форму. Мова є основним рівнем кодування, структурування, організації сенсу, сфера правил та кодифікації: мова містить певний код, що реалізується у конкретній мові у вигляді правил і принципів організації мовного простору.

Міф, міфологема, код та процес кодування є спорідненими універсалами сучасного мистецтва. Міфологему, як кодуючу універсалию в авангардному мистецтві, дослідила Олена Буличова. На її думку, структури міфу можна визначати за допомогою "першотектонів". "Архетип = першотектон" розшифровується дослідницею як "знятий досвід природної самоорганізації, оформлений у вигляді синкретичних кодифікаційних матриць, апріорно присутніх у людській ментальності на психофізіологічному рівні" [2, 6]. Тож, у структурах національного менталітету яскраво виражена міфологічна компонента, про що свідчить характер розвитку авангардного мистецтва. Порівнюючи класично-романтичне мистецтво і мистецтво авангарду, О. Буличова доводить, що автори тлумачать сучасний світ через систему взаємовідносин предметів-знаків, де будь-яка річ або явище є початковою складовою писемності Природи. У авангардних творах читачі/глядачі/слухачі мають виступати активними співавторами (до речі, таке сприйняття змісту кодів-знаків-символів близьке до язичницької і середньовічної культури, де предмети й орнаменти "розмовляли").

На нашу думку, архетипи (символи, знаки, коди) можуть бути соціально-психологічними константами, які фіксують сформовану "модель світу" і дозволяють інформації бути закодованою, збереженою і переданою. Кодування як процес зумовлює і характер культури, тому звернення сучасних митців до ста-

родавніх пластів національної культури можна розглядати як звернення до витоків національної "моделі світу", до підстав її символіко-сміслових структур.

Дотичну проблему метафори як коду культури розглядає Оксана Свірепо, вивчаючи метафору як загальнолюдський феномен на рівні епохи з точки зору тимчасового (діахронічного) та просторового (синхронічного) аспектів, що співпадає з теорією знакових систем Р. Барта. Метафору Свірепо розглядає як два начала (епіфорічне і діафорічне), що відповідають двом тенденціям – створення нового сенсу і його закріплення. На початковій стадії існування метафори переважає перша функція. Метафора починає функціонувати як код, коли вона не додає нових відомостей до вже наявних. О. Свірепо доводить, що метафори у якості кодів культури є правомірними, оскільки до них можна додати такі характеристики коду, виявлені на матеріалі культурологічних і наукових текстів: подання інформації за допомогою об'єднання елементів (у даному випадку слів) у цілісне утворення, яке і є носієм інформації, оскільки самі по собі його елементи не мають значення; здатність передавати узагальнену інформацію; ієрархічний спосіб конструювання; націленість на передачу та зберігання вже наявного знання, а не на відкриття нового; універсальність [9]. Крім того, дослідниця зазначає, що співвідношення образу, символу і метафори в культурі можна представити у вигляді системи координат, центральною точкою якої є образ, вертикальним виміром символ, а горизонтальним – метафора. Образ за своєю природою цілісний і синкретичний. Щоб перейти у пласт розуміння, він потребує вербалізації та конкретизації, які здійснюються за допомогою символів та базових метафор.

На думку О. Свірепо, базові метафори забезпечують єдине смислове наповнення дій у відповідній сфері культури. Відповідно типологія базових метафор може бути зрозумілою як типологія кодів культури і представлена архаїчними метафорами, метафорами епохи, етнокультурними метафорами та локальними метафорами. У якості критеріїв дослідниця спирається на ступінь узагальнення культурної інформації, що міститься у коді. Різні типи метафор виділені у залежності від того, які характеристики буття вони презентують. Базові метафори мають часовий і просторовий виміри – саме ці виміри відповідають двом функціям культури: трансляції та зберіганню культурної інформації. Часовий вимір метафор втілений у двох типах: архаїчні метафори й метафори епохи. Архаїчні метафори відображають фундаментальні характеристики буття; їх основна функція – втілити принцип єдності універсуму, дати інтерпретацію реальності, яка і є основою можливості її концептуального пізнання.

Метафори епохи висловлюють конкретно-історичний колективний досвід переживання світу. Наприклад, епохальні метафори: світ як сфера, світ як подорож, світ як ланцюг тісно пов'язаних ланок ("золотий ланцюг буття"), світ як театр, світ як механізм, світ як організм, світ як мова, світ як лабіринт, світ як комп'ютер...

Застосовуючи семіотичний підхід до аналізу сучасного візуального мистецтва, Ольга Петрова використовує поняття "КодоМовне мистецтво". На її думку, мистецтво як система розвивається за принципом динамічного контрасту між Мовою та Кодом [7, 39]. Мова є структурою з історичною пам'яттю, яка оберігає і підтримує традицію. Код створений художньою структурою, що ви-

ривається за межі традиції, прагнучи до новації. Якраз ці два компоненти і утворюють "КодоМовне мистецтво". Сучасна культура і культура взагалі ґрунтується на традиціях спадщини, але кожного разу традиція інтерпретується з новими якостями [7, 48]. Своєрідна єдність Мови і Коду характеризує сучасне мистецтво. За допомогою даного методу О. Петрова розкриває сутність і специфіку українського візуального мистецтва. Так, Мова (вертикальний рівень) проходить крізь історико-культурні здобутки українського мистецтва, Код (горизонтальний рівень) відноситься до засобів і прийомів художньої творчості (технік).

Для нашого дослідження про систему кодування важливими є характеристики локальних метафор, що належать конкретній сфері людської діяльності (наукова, релігійна, музична тощо). Метафори, як і процес кодування в цілому, виступають як механізми, що забезпечують функції зберігання, трансляції, передачі культурної інформації, процес комунікації і взаємозв'язку.

Стаття британського теоретика, представника постнекласичної традиції в галузі "культурних досліджень" Стюарта Холла "Кодування / декодування" допомагає розкрити складні процеси репрезентації й інтерпретації у мас-медіа, коментувати відносини автора і реципієнта. С. Холл характеризує цей процес за трьома основними моделями інтерпретації: міметичною, інтенціональною та конструктивістською. Кожна модель спрямована на різні підходи: міметична модель відбиває передачу інформації, інтенціональна і конструктивістська включають семіотичний і дискурсивний підходи. Холл визначає репрезентацію як процес, за допомогою якого суб'єкти культури використовують мову (будь-яку систему знаків) для виробництва значень. Ці твердження співпадають з думками Клода Леві-Стросса, який зазначає, що культура є процесом виробництва значень [8, 942]. Об'єкти репрезентації, за С. Холлом, не володіють сенсом самі по собі, а їхній зміст народжується в процесі інтерпретації та комунікації, кодування й декодування текстів і залежить від культурного контексту.

Схема С. Холла, що включає елементи технічної інфраструктури – відносини виробництва – професійні навички і знання – структури значення № 1 – кодування – програму як "осмислений" дискурс – декодування – структури значення № 2, на думку автора, відтворює процес комунікації. І все ж таки існує проблема у процесах кодування та декодування повідомлення, коли один матеріал трактується по-різному з тієї причини, що завжди зберігається асиметрія між кодами "джерела" і кодами "одержувача" повідомлення [8, 943]. Кодування нотного тексту та його подальша інтерпретація в принципі нагадують будь-який інший текст. Концепція С. Холла у музичній практиці підтверджує положення про асиметрію між кодами джерела і повідомлення. В музиці процес кодування та розкодування розподілений між композитором – виконавцем – слухачем, але це тема окремого дослідження.

Незважаючи на міркування С. Холла про неоднозначність трактування та інтерпретації, кодування та розкодування інформації, Анастасія Беляцька вивчає кодування в етикеті, який, на її думку, пов'язаний з різними лінгвокультурологічними, соціально-економічними формами існування етносів та процесом комунікації. Встановлюючи певні відносини і зв'язки, що існують у

даній соціальній групі, етикет відображає структуру суспільства, його мовний та поведінковий вигляд. А. Беляцька розглядає придворний етикет як комунікацію, здійснювану за допомогою знаків різних семіотичних систем: мови, костюму, музики, танцю. Разом з розвитком мовної культури, танцювального та музичного канону, способів оформлення зовнішності формувалися засоби вираження етикетної інформації [1, 5].

Вивчаючи проблему створення коду в культурі й кодування у мистецтві, неможливо оминати психологічні чинники, які є обов'язково присутніми у процесі кодування. Кодування у пізнанні відбувається на основі перцептивного процесу, що характеризується цілим комплексом дій. За допомогою сприйняття формується сенсорний образ, з набором конкретних предметів і структурою. В залежності від переважної ролі того або іншого аналізатора, в структурі образу розрізняють наступні різновиди сприймання: кінестетичні, зорові, слухові, дотикові, нюхові, смакові. Такі висновки співпадають з теорією канадського психолога Аллана Пайвіо: обробка візуальної і вербальної інформації вимагає наявності різних систем. На думку Пайвіо, ці системи створюють самостійні репрезентації (вербальні та візуальні коди). Візуальний код забезпечує вирішення завдань одномоментного просторового плану. Вербальний код забезпечує вирішення завдань абстрактної символіки, що розгортаються у часі. Кожна підсистема організована ієрархічно і включає чотири рівні: первісну сенсорну обробку, контактну інформацію з системою довготривалої пам'яті, асоціативний рівень, що активує схожі сліди пам'яті та референційний рівень (передбачає взаємодію вербальної і візуальної систем, що виражається у "референції") [13].

Спираючись на дані припущення, генезис кодування можна доповнити прикладами з історії культури, адже створення кодів культури (художні структури, міфи, метафори, образи тощо) в цілому співпадає з історичним розвитком культури і мистецтва. Писемні пам'ятки Стародавньої Індії стали кодами того часу, а тексти Вед при перенесенні до нових сучасних реалій стають для досвідченого читача/глядача процесом кодування пізнання. Наша підсвідомість вибудовує струнку систему асоціацій щодо героїв Іліади, Одиссеї, їхнього життя, пригод (навіть якщо вони знаходяться у нових умовах), оскільки ми пам'ятаємо "шлейф", яким оточені ці герої та події в минулому. Тож, генезис кодування розглядається в контексті історії культури з демонстрацією історичного часу і географічного простору.

На основі вивчення наукових досліджень з проблеми кодування можна зробити наступні висновки. Генезис кодування пов'язаний із розвитком історії культури. Серед підходів до вивчення проблеми генезису кодування у якості основного можна виділити синтетичний (з проекцією на історію культури, інформатику, семіотику, міфологію тощо). Майже усі коди включають в себе приховані компоненти знакової системи (символи, образи, міфи, алюзії, цитати), які розкривають художній світ творів. Кожний вид мистецтва, в залежності від засобів вираженості, має свою систему кодування в історичному часі і культурному просторі. Постмодерністична творчість пов'язана з перетворенням інформації з джерела на символи у різних видах і формах. Особливе значення для розуміння процесу кодування має вивчення природи комунікації як знакової (кодової) системи.

Стадія становлення може визначатися створенням кодів культури (у часі і просторі), процесів кодування у мистецтві. У композиційній побудові твору мистецтва процес кодування розглядається у межах семіотичної структури і комунікативного підходу. Отже, становлення концепту "кодування" в культурі визначається проходженням усіх стадій розвитку і потребує вивчення на прикладах різних видів мистецтва.

Література

1. Беляцкая А. А. Культурообразующие функции придворного российского этикета в первой половине XVIII века : дис. ... канд. культурологии : спец. 24.00.01 "Теория и история культуры" / Анастасия Александровна Беляцкая. – Саранск, 2007. – 163 с.
2. Булычева Е. И. Культурологический анализ мифологем в авангардном искусстве России : дис. ... канд. философских наук : спец. 24.00.01 "Теория и история культуры" / Елена Ивановна Булычева. – Нижний Новгород, 2001 – 200 с.
3. Електронні системи: навч. посібник / Й. Й. Білінський, К. В. Огороднік, М. Й. Юкиш. – Вінниця : ВНТУ, 2011. – 208 с.
4. Зубко Г. В. Проблемы реконструкции культурного кода фульбе: Западная Африка : дис. ... д-ра культурологии : спец. 24.00.01 "Теория и история культуры" / Галина Васильевна Зубко. – М., 2004. – 421 с.
5. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія / О. С. Колесник. – К. : НАККіМ, 2014. – 265 с.
6. Личковах В. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – початку ХХІ ст. / Володимир Личковах. – К., 2011. – 222 с.
7. Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х рр. ХХ століття. – поч. ХХІ ст. / Ольга Петрова. – К.: Вид. дім "КМ Академія", 2004. – 400 с.
8. Постмодернизм : энциклопедия / сост. и науч. ред.: А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – 1038 с.
9. Свирепо О. А. Метафора как код культуры : дис. ... канд. философских наук : спец. 24.00.01 "Теория и история культуры" / Оксана Анатольевна Свирепо. – Ростов-на-Дону, 2002. – 162 с.
10. Хемминг Р. В. Теория кодирования и теория информации / Р. В. Хемминг. – М. : Радио и связь, 1983. – 214 с.
11. Шеннон К. Математическая теория связи // Работы по теории информации и кибернетике / Клод Шеннон. – М. : Иностранная литература, 1963. – С. 223-332.
12. Шипельский М. И. Язык и композиция произведений монументальной и станковой живописи: культурсемиотический анализ : дис. ... канд. культурологии : спец. 24.00.01 "Теория и история культуры" / Максим Игоревич Шипельский. – Краснодар, 2004. – 145 с.
13. Paivio A. Imagery and verbal processes / A. Paivio. – New York, 1971. – 608 p.
14. Peirce Ch.S. Buchler Philosophical Writings ob Peirce / Ch. S. Peirce. – New York : Dover Publications, 1955. – 448 p.

References

1. Beliatskaia A. A. Kul'turoobrazuiushchie funktsii pridvornogo rossiiskogo etiketa v p-ervoi polovine XVIII veka : dis. ... kand. kul'turologii : spets. 24.00.01 "Teoriia i istoriia kul'tury" / Anastasiia Aleksandrovna Beliatskaia. – Saransk, 2007. – 163 s.
2. Bulycheva E. I. Kul'turologicheskii analiz mifologem v avangardnom iskusstve Rossii : dis. ... kand. filosofskikh nauk : spets. 24.00.01 "Teoriia i istoriia kul'tury" / Elena Ivanovna Bulycheva. – Nizhnii Novgorod, 2001 – 200 s.

3. Elektronni systemy: navch. posibnyk / Y. Y. Bilynskyi, K. V. Ohorodnik, M. Y. Yukysh. – Vinnytsia : VNTU, 2011. – 208 s.
4. Zubko G. V. Problemy rekonstruktsii kul'turnogo koda ful'be: Zapadnaia Afrika : dis. ... d-ra kul'turologii : spets. 24.00.01 "Teoriia i istoriia kul'tury" / Galina Vasil'evna Zubko. – M., 2004. – 421 s.
5. Kolesnyk O. S. Fenomen interpretatsii v khudozhnii kulturi : monohrafiia / O. S. Kolesnyk. – K. : NAKKKiM, 2014. – 265 s.
6. Lychkovakh V. Neklasychna estetyka v kulturnomu prostori XX – pochatku XXI st. / Volodymyr Lychkovakh. – K., 2011. – 222 s.
7. Petrova O. Mystetstvoznachchi refleksii: istoriia, teoriia ta krytyka obrazotvorchoho mystetstva 70-kh rr. XX stolittia. – poch. XXI st. / Olha Petrova. – K. : Vyd. dim "KM Akademiia", 2004. – 400 s.
8. Postmodernizm : entsiklopediia / sost. i nauch. red.: A. A. Gritsanov, M. A. Mozheiko. – Minsk : Interpresservis : Kn. dom, 2001. – 1038 s.
9. Svirepo O. A. Metafora kak kod kul'tury : dis. ... kand. filosofskikh nauk : spets. 24.00.01 "Teoriia i istoriia kul'tury" / Oksana Anatol'evna Svirepo. – Rostov-na-Donu, 2002. – 162 s.
10. Khemming R. V. Teoriia kodirovaniia i teoriia informatsii / R. V. Khemming– M. : Radio i sviaz', 1983. – 214 s.
11. Shennon K. Matematicheskaia teoriia sviazi // Raboty po teorii informatsii i kibernetike / Klod Shennon. – M. : Inostrannaia literatura, 1963. – S. 223-332.
12. Shipel'skii M. I. Iazyk i kompozitsiia proizvedenii monumental'noi i stankovoi zhivopisi: kul'tursemioticheskii analiz : dis. ... kand. kul'turologii : spets. 24.00.01 "Teoriia i istoriia kul'tury" / Maksim Igorevich Shipel'skii. – Krasnodar, 2004. – 145 s.
13. Paivio A. Imagery and verbal processes / A. Paivio. – New York, 1971. – 608 p.
14. Peirce Ch.S. Buchler Philosophical Writings ob Peirce / Ch. S. Peirce. – New York : Dover Publications, 1955. – 448 p.

УДК 78.03+7.036, 130.2+008.2

Опанасюк Олександр Петрович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри культурології
та інноваційних культурно-мистецьких проєктів
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: vugil@bigmir.net

ІНТЕНЦІОНАЛЬНИЙ СТИЛЬ ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН ЗАКЛЮЧНОГО ПЕРІОДУ СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

У контексті концепції інтенціоналізму культури й мистецтва визначено характерні риси інтенціонального стилю, природа і зміст якого пов'язуються зі зміною динамічного важеля у процесуальному бутті культури на екстенсивний, із формуванням в її просторі інтенціональної рефлексії, яка моделює відповідні принципи (базові принципи інтенціоналізму), смисли (інтенціонально-конотативні смисли) та обумовлює відповідний стиль культурного художнього буття – інтенціональний стиль.

Ключові слова: інтенціональний стиль, інтенціональна рефлексія культури і мистецтва, концепція інтенціоналізму культури і мистецтва.

Опанасюк Александр Петрович, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии и инновационных культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Интенциональный стиль как художественный феномен заключительного периода становления европейской культуры

В контексте концепции интенционализма культуры и искусства определены характерные черты интенционального стиля, природа и содержание которого соотносятся с переходом динамического развития процессуального бытия культуры к экстенсивному, с формированием в ее пространстве интенциональной рефлексии, которая моделирует соответствующие принципы (базовые принципы интенционализма), смыслы (интенционально-коннотативные смыслы) и обуславливает соответственный стиль культурно-художественного бытия – интенциональный стиль.

Ключевые слова: интенциональный стиль, интенциональная рефлексия культуры и искусства, концепции интенционализма культуры и искусства.

Opanasiuk Alexander, PhD in Arts, associate professor, Professor of Department of Culturology and innovative cultural and arts projects at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Intentional Style as an Artistic Phenomenon of the Final Period of Formation of European Culture

The typical features of the intentional style of art have been determined, the essence and the content of which is connected with the change of a dynamical influential lever in a procedural existence of culture into an extensive one, with the dimensional formation of the culture of an intentional reflection which simulates the appropriate senses (intentionally-connotative senses) and stipulates a proper style of a cultural entity – intentional style.

As the basis for analysis and defining the meaningful parameters of an intentional style, such positions of the concept of intentionalism of culture and art can be considered (O. Opanasiuk). Procedural existence of the European culture crystallizes four periods of the development (symbolic, classical, romantic, intentional) to which the four cognominal universal artistic styles correlate. The dynamics of a culture forms a similar dynamics of the formation of the style of culture; first three periods are predetermined by the dynamical lever of the formation, whereas the fourth period – is conditioned by the extensive one; as the result of the previously mentioned changes in the procedural existence of a culture, appears a typical level of formation, the content of which correlates to the intentional reflection (of a culture) which predetermines a particular intentional entity with all its specific features: a) concentration on the accomplished existence of culture and art; b) modeling according to the famous art experiences and the principal of compilation of similar culturally-artistic happenings; c) exceptional attention to contemplation, analysis of a way made in order to summarize it and predict a possible further development.

As the culturally-stylistic and artistic universals, the intentional style is able to generalize and express the culturally-artistic and stylistic variety of the musical culture of the end of the XIX century – the beginning of the XXI century.

This style does not provides the active principles of the development of the out-coming intention of the European culture while the main features of the culturally – stylistic being have already been detected, it updates the principle of the intentional / phenomenological concentration on the formed positions instead.

It is necessary to review the appeal to the other cultures and epochs in the same context because the same aim is being followed: to deform with the help of other images the space of the European culture, formed by the previous incipience, and approach the pure contemplation.

Inability of the phenomenon of style to go beyond its measures because the culture and art are still in the state of an accomplished incipience, and an attempt to summarize of the development explain all the conscious and unconscious repeats of the previous culturally-artistic features (the meaning of which the modern study defines with the help of adding such particles as "neo", "post",

"quasi" to particular words) and give ground to interpret such moments as the peculiar forms of the analysis of the way that has been walked through.

The extension weakens the force field of culture and art. Accordingly, with every following "reading" of the previous culturally-artistic being the probability and the ability to reach the other side of the semantic field are increasing, to observe different moments, format, aspect, incline, resulting in the formation of the phenomenon of the culturally-artistic and stylistic variety, the plurality of the culturally-stylistic tendencies, various forms of the stylistic mixtures and their compilations in the art of the XX – early XXI centuries. Such moments are generalized by the additional basic principles of the intentionalism: such concepts as the principle of the culturally-artistic variety, the principle of the culturally-artistic and stylistic mix which express the characteristic features of the intentional style.

The determination of the characteristic features of the intentional style helps solving the problem of "the end of a style". European culture is in the phase of an accomplished incipience. The art and culturally-artistic development are in the state of stagnation, intro-retro-spectrum observation and the compilation of previous achievements. This means that the determined foundations of the intentional style will further specify its artistic and stylistic being. Without a qualitative new impulse in the cultural dimension the future artistic and stylistic development throughout the decades, even centuries, will (can) be based upon the foundation of the determined principles of the intentionalism. That is why it is important to speak not about the end of a style but about the intentionalism and its probable various forms of development including the relics, the culturally-artistic and stylistic mixtures, even some particular novations (of an extensive essence), forecasting-architect tendencies made by the search of semantic foundations of a new future musical culture.

Key words: intentional style, intentional reflection of culture and art, concept of the intentionalism of culture and art.

Мистецтво XX – початку XXI століть представлено надзвичайною кількістю стильових явищ. Можна говорити й про стильове буяння в сучасній культурі. Таке розмаїття спричиняється до розширення смислових меж явища стилю, що породжує невизначеність і ситуацію, про яку говорять як про кінець стилю [3; 12; 13]. Звідси неабиякої актуальності набувають аналіз окреслених тенденцій та узагальнення стильового розмаїття в контексті певної універсалії, концепції чи парадигми, які не лише можуть пояснити зазначене, але й торкаються питання майбутнього культурно-художнього розвитку.

Такого плану підхід і концепції в науці нам не відомі, хоча існує велика кількість різного роду публікацій, присвячених сучасному мистецтву й сучасному стилю. У статті вони не аналізуються. Натомість пропонується оригінальна концепція інтенціоналізму культури й мистецтва, яка не має аналогів у науці та спроможна здійснити зазначене.

Мета статті – визначення характерних рис і базових позицій в бутті інтенціонального стилю, які формують його смислове поле.

Виходячи з обґрунтованої нами точки зору [8-12], в дослідженні розвитку культурно-художніх явищ, у тому числі й стилю, необхідно мати на увазі класичну структуру, яку слід співвідносити зі структурно-смисловими параметрами тетрактиди. В контексті процесуального буття Європейської культури це передбачає виокремлення чотирьох періодів її становлення: символічного – Середньовіччя, Відродження, V–XVI ст.; класичного – Новий час, Просвітництво, XVII–XVIII ст.; романтичного – культура XIX ст.; інтенціонального – культура XX – ? ст. [9–11].

Якщо виходити із зазначеного, логічно визнати: кожен із періодів передбачає універсалію – "надструктурну і позаструктурну заданість", "первинну модель" (О. Лосєв), яка обумовлює будь-які культурно-художні та стильові явища відповідного шабля культурного розвитку. Динаміка культури передбачає динаміку стилю, що означає: на культурно-художньому рівні буття мистецтва визначають і детермінують чотири універсальні художні стилі – символічний, класичний, романтичний, інтенціональний [11, 260-278]). У контексті зазначених універсалій стає можливим узагальнення будь-яких художніх та стильових явищ відповідного шабля розвитку культури.

Унаслідок заміщення динамічного важеля формування (який визначає культурне буття перших трьох періодів) на екстенсивний (з яким пов'язується буття культури в заключний період становлення), у просторі культури виникає характерний шабель розвитку, зміст якого співвідноситься з її інтенціональною рефлексією. Своєї черги остання передбачає відповідні принципи (визначені як базові принципи інтенціоналізму: екстенсії, інтро-ретро-спекції та компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики [8]), формує відповідні інтенціонально-конотативні смисли та обумовлює особливе – інтенціональне буття зі всіма характерними моментами: зосередженістю на звершеному бутті культури, на її образно-смисловому нахилі, культурно-художніх явищах минулих періодів становлення; моделюванні за принципом компіляції подібних культурно-художніх явищ; посиленою увагою до споглядання, аналізу пройденого шляху з метою його підсумку, прогностики можливого наступного розвитку.

Для розуміння особливостей інтенціонального стилю слід мати на увазі не лише закономірності буття заключних періодів становлення культури, але й нетипові шляхи його формування. Відзначимо усталену картину в бутті стильових явищ, зміст яких здебільшого співвідноситься з чіткими фазами розвитку та може бути охарактеризованим, наприклад, на основі порівнянь із пасіонарним вибухом і розвитком етносу, визначених Л. Гумільовим. Так відбувалося з класицизмом (з'являються трактати, відповідні публікації у багатьох країнах Європи [5]), з романтизмом (маємо аналогічні програмні маніфести і трактати [6]); те ж саме властиво імпресіонізму (виставки картин з 1874 по 1886 роки, спільні програми художників-імпресіоністів; зрештою, символічним є народження картини К. Моне "Враження. Схід сонця / Impression", 1872). Спостерігаються закономірності розвитку: виникають імпульси, генеруючі стильові рефлексії та ідейно-художні проекти; вихідні позиції певних стилів розвиваються, первинна ознака набуває чітких рис, після чого втрачає здобуте і у кращому випадку переходить до пост-існування, або ж до розпорошеного і за смыслом різнорідного стану.

Буття інтенціонального стилю передбачає інші умови, хоча саме ця "іншість" якраз виявляє його характерні ознаки. На перший погляд у формуванні інтенціонального стилю ми не маємо аналогічної до попередніх великих стилів ситуації. Більше того, розмови про інтенціональний стиль не було ні на межі ХІХ–ХХ ст., ні впродовж розвитку культурно-художніх явищ ХХ ст. Окремі випадки, коли з різних причин виникають розмови про інтенціональність мистецтва чи інтенціональні аспекти певного твору, звичайно, неможна брати до

уваги і на цій основі будувати підґрунтя для виокремлення інтенціонального стилю як самостійної стильової універсалії.

"Непомітність" інтенціональної стильової ознаки стає зрозумілою, з огляду на закономірності буття заключних фаз будь-яких явищ, в тому числі інших стилів європейського мистецтва. Адже така невиразність стає очевидною в бутті кожного з указаних стилів на заключному етапі їх розвитку. Та ж неясність, смислова різноплановість характерна, наприклад, для романтизму: упродовж ХІХ ст. цей стиль розвивається, набуває сталих рис, на межі ХІХ–ХХ ст. переходить до пізньоромантичного формату, у площині якого його вихідні ознаки вже важко "помітити" та ідентифікувати.

Відповідно, як у бутті певного стилю важко визначити ознаки, що втратили красу свого "обличчя" на заключному етапі розгортання, так само в контексті буття культури складно визначити стильові засади заключного етапу її розвитку, з чим і пов'язується інтенціональний стиль. Нас збиває з пантелику проста ситуація. В бутті стилів, приналежних динамічній площині культури, ми відразу маємо справу з певною рефлексією, яка називається й розвивається. З інтенціональним стилем все відбувається навпаки: він базується на попередніх стильових означеннях (стилях), присутніх у просторі заключного періоду культури, проте які вже існують в екстенсивному вияві своїх ознак; і особливістю інтенціонального стилю є зосередження саме на відомих стильових і виразових моментах, які до того ж по-іншому виражені: вони затушовані, зміщені, інтро-ретро-спектровані, компілятивізовані, деструктуризовані. Такі моменти дають підставу погодитися, що в Європейській культурі ХХ ст. фактично відсутній якісно новий стиль: "... ми не зустрінемо якихось принципово нових ідейно-теоретичних відкриттів. Навіть різноманітні види звукового конструктивізму... орієнтуються на яку-небудь із раніше сформованих естетичних систем (класичну, фольклорну, романтичну, імпресіоністську) чи на їх змішування" [4, 13]. При цьому імпресіонізм не може бути поставленим поруч із такими універсальними стилями, як класицизм і романтизм, а стилі, які присутні у вказаному просторі (ХХ ст.), так чи інакше виступають компілянтами попередніх стильових інтенцій.

У науковій літературі можна зустріти судження стосовно виходу мистецтва "за свої межі" (показовою є концепція мистецтва Г. Гегеля, в якій обстоюється ідея: після символічного, класичного і романтичного періодів формування мистецтва, яке "всебічно розкрило нам істотні погляди на світ", виходить за "власні межі", "митець отримує свій зміст у самому собі", а мистецтво часто повертається "проти того змісту, яке одне до цих пір володіло значимістю..." [2, 315-318]). Теорія інтенціоналізму культури й мистецтва чіткіше пояснює зміст такого плану явищ.

Укажемо на неможливість виходу стилю "за свої межі" в рамках певної культури, оскільки тоді мистецтво і культура припинять існування. В контексті процесуального буття культури це означає, що стиль (стиль культури), який пройшов динамічну фазу становлення і фактично розкрив свій зміст, на заключному етапі розвитку "виходить" за межі динамічного становлення і зосереджується на звершеному бутті в його екстенсивному вияві. В сучасній науці такого плану куль-

турно-художні явища часто визначають за допомогою додавання частки "пост" (постімпресіонізм, постромантизм, постструктуралізм, постмодернізм, постпозитивізм), тоді як реліктові фази визначаються за допомогою частки "нео" (неокласицизм, неоромантизм, неоімпресіонізм, неотрадиціоналізм, неоструктуралізм). Відносно динамічного становлення пост- і неоіснування вже знаходяться за його межами та приналежні екстенсивному типові формувань, що пояснює природу "непомітності" і "тіньовий" аспект інтенціонального стилю.

Виходячи із трактування культури як самобутнього суспільного організму, слід визнати, що заключний період її буття обумовлений екстенсивним принципом і в межах стилю певної культури співвідноситься з реплікативним формуванням (англ. replication – копіювання, від латин. replicatio – зворотний рух; поворот). Більше того, якщо в межах динаміки (символічний, класичний, значною мірою й романтичний періоди становлення культури) стильові моменти належать площині невідомого, потенційного і якісно нового, яке завдяки проєктивним інтенціям втілюється у реалії стилю культури і розвиває його, то в екстенсивній фазі останні втрачають своє амплуа, вони вже приналежні площині відомого, попередньо відкритого й тому співвідносяться із запереченням стилю. Відповідно, в заключному періоді процесуального буття культури зазначені моменти згодом набувають все більшої ваги, в результаті чого виникає тотально реплікативна ситуація, про яку в контексті буття стилю й говорять як про кінець стильового явища.

Відзначимо закономірності й характерність таких формувань. І. Способін визначає шість основних (функцій) частин у музичній формі – вступну, виклад теми, зв'язкову, серединну, репризну, заключну [16, 29-42]. Нас цікавлять два фундаментальні аспекти буття – початок і закінчення. Перший співвідноситься з розвитком явища (вступ, експозиція, зв'язковий, серединний типи викладу, частково репризний – за наявності динамічної репризи), другий виражає зміст завершення становлення (репризний, заключний типи викладу). При цьому Способін визначає п'ять основних етапів та принципів розвитку: повтор, змінений повтор, розробку, похідний контраст, контраст зіставлення [16, 43].

Якщо цю розвивального плану лінію віддалення від вихідного начала музичної теми (ідеї) проаналізувати в контексті фундаментальних означень процесуального буття – початку і закінчення, динамічного та екстенсивного, – очевидним стає наступне. Повтор у динамічній фазі завжди передбачає проєктивну основу, своєрідну форму нагромадження сили для якісно нового щабля розвитку, тоді як у другому випадку він не має попереднього значення, що свідчить про спад інтенсивності, ослаблення фактору нової якості, "тупцювання" на місці, оскільки оптимізація й утілення смислових означень відповідного явища (стилю культури) базуються на реплікативній основі та здебільше звершеному бутті. Те саме стосується інших форм розвитку – зміненого повтору, розробки, похідного контрасту, контрасту зіставлення. В заключній фазі формування, в екстенсивних випадках вони існують у площині Повтору, вірніше Екстенсивного / Реплікативного ПОВТОРУ. Причому в динамічному становленні явища зазначені фази розвитку здебільшого розгортаються почергово, а в екстенсивній вони вже можуть як співіснувати одночасно, так і випереджати чи

передувати один одному. Причиною є зміна типу формування: в динамічній площині присутній фактор новизни і проєктивний розвиток матеріалу, тоді як в екстенсивній це просто неможливо, бо новизна матеріалу вже "оприлюднена", і послідовність викладу матеріалу вже не має особливого значення.

Ось де міститься пояснення моментів, які в контексті стильового буття сучасної культури визначаються як полістильові, компілятивні та подібні до них тенденції! Ось що пояснює механізм їх виникнення, а не філософські роздуми модерністів і постмодерністів, які самі є породженням культурного буття у завершальній фазі розвитку та підпадають під дію зазначених закономірностей. Відбувається зміщення у процесуальному бутті культури з площини розвитку до площини функції, що й забезпечує можливість існування різних за часом і змістом явищ.

Усе зазначене дає змогу прийти до наступних висновків і міркувань стосовно інтенціонального стилю.

1) Інтенціональний стиль, хоча заперечує та "повертається супроти" (Г. Гегель) попереднього стильового і культурно-художнього буття, загалом не відмежовується від попередніх стильових перспекцій, а базується на своєрідному їх дослідженні. Екстенсивний вектор у бутті культури і відповідна (інтенціональна) рефлексія культури виходять з апелювання до попереднього становлення, що автоматично передбачає в його смисловому полі присутність попередніх смислових компонентів культурно-художніх маніфестацій. Адже не можна припустити, що будь-які форми звільнення можливі, не вдаючись при цьому до матеріалу, від якого передбачається звільнення. У такому процесі має відбутися хай навіть найпростіша згадка про те, від чого планується відійти, відмовитися чи його заперечити.

Яскравим прикладом зазначеного є стиль імпресіонізм. Він заявляє про себе як нова стильова тенденція (стиль), яка виходить з прагнень звільнитися від реалій попередніх накопичень, романтичної естетики, як спроба зосередження на чистих образах, не пов'язаних з реаліями життя. Проте у смисловій структурі імпресіонізму присутнє й те, від чого він має намір відійти. Бажання К. Моне піймати момент, який ніколи не повернеться і який треба терміново зафіксувати, перегукується з романтичним гаслом – зафіксувати й виразити мить, яка також не повторюється. Різниця полягає лише у векторі спостереження та емоційній складовій зображуваного об'єкта, що й корелює інші засоби виразовості і мистецьку практику. Романтизм у цьому моменті вбачає своєрідну елегію, певною мірою драму, намагається злитися зі всім суцям (світом); імпресіонізм же спрямовується супроти такої практики і зосереджується на самих інтенціях образів без деталізації їх зображень і вираження їх *passio*. Аналогічне стосується музичного імпресіонізму. Достатньо пригадати музичну поезику К. Дебюссі. Якщо взяти "Післяполуденний відпочинок Фавна" (1891–1894), який вважається свого роду маніфестом музичного імпресіонізму, цей твір значною мірою виражає стильові засади пізнього романтизму, від якого імпресіонізм так прагнув звільнитися. Коли поглянути на іншу художню позицію, наприклад на абстракціонізм, побачимо таку ж ситуацію, але в інший спосіб виражену і змодульовану.

2) Виходячи зі змісту заключних періодів культури, очевидно: інтенціональний стиль не передбачає активних принципів розвитку (головні ознаки культурно-художнього становлення уже виявлені), натомість актуалізує принцип

інтенціонального / феноменологічного зосередження на сформованих минулим культурним буттям художніх творів мистецтва з метою їх дослідження. Відповідно актуалізуються: своєрідний принцип сканування (повторного "прочитання") набутого й відомого з метою дослідження, узагальнення і т. п. Таке сканування і "перечитування" підпорядковуються практиці, яка передбачає не лише інтро-ретро-спекцію і компіляцію, але й ту, яку образно можна визначити як принцип "одного дотику", "калейдоскопічного споглядання" здійсненого культурного буття. Разом з цим слід мати на увазі, що такого плану інтенції, як і будь-які інші, можуть бути позначеними позитивними та негативними моментами.

3) В контексті намагання культури на заключному етапі становлення звільнитися від попередніх культурно-художніх детермінацій, різного плану стильових зв'язків та прийти до чистого смислу і пізнати "безпосередньо смислове поле значень" [15, 318], необхідно розглядати звернення до інших культур і образів. Переслідуються та ж сама мета: за допомогою інших образів, іншої проєкції бачення деформувати сформований попереднім становленням і усталений культурний простір (Європейської) культури.

4) Неможливість стилю культури вийти за "свої межі", оскільки в заключний період культура ще перебуває у стані становлення, і спроба підбиття підсумку розвитку пояснюють всі свідомі й несвідомі повтори попередніх культурно-художніх ознак (в тому числі такі, які визначаються за допомогою часток "нео", "пост", "квазі") та різного роду компіляції у творчості сучасних митців (в тому числі такі, які фіксуються й визначаються за допомогою частки "полі"), також дають підстави трактувати подібні моменти як своєрідні форми дослідження культурою пройденого шляху.

Вийти за свої межі стильове явище не може доти, доки відповідна інтенція зберігає свою силу, хай навіть в заключній фазі її становлення. Відтак, залишається "виходити" шляхом інтенціонального / феноменологічного зосередження на своєму ж образно-смислового типі (культури), в різний спосіб його розчленовуючи, видозмінюючи, досліджуючи, щось запозичувати із зовнішнього (для даної культури) світу. Такий вектор культурного розвитку і мистецького осягнення світу обов'язково зніщує іншу форму вираження сутності художнього образу. Знаковим стає не принцип подібності останнього до гуманізованого об'єкта зображення, що своєї черги спонукає митця виражати конкретний аспект смислового поля об'єкта, а суб'єктивна і алегорична форми "прочитання" образів світу, що зміщує вектор мистецького споглядання до периферійного смислового поля художнього образу. Подібна інтенція дає можливість фіксувати найрізноманітніші відтінки останнього, як і детально не зупинятися на конкретній смисловій та образній сферах.

5) У наших публікаціях визначено сім базових принципів інтенціоналізму [8; 11, 218-243]. Проте можливо виокремити й декілька інших, зокрема принцип культурно-художнього розмаїття. Екстенсія ослаблює силове поле культури, внаслідок чого збільшується ймовірність, навіть заданість щораз при повторному "прочитанні" попереднього культурно-художнього буття "попадати" до іншої частини смислового поля, щораз спостерігати різні моменти, різний формат, ракурс, нахил. Для прикладу візьмемо строгий стиль в музичному мис-

тецтві (символічний період Європейської культури, символічний стиль мистецтва), основу поетики якого складає заборона створення і використання чіткої вивірності музичних побудов, оскільки це формує конкретний образ. Останній не дозволяє виразити загальний стан певного афекту, що своєї черги не сприяє розосередженості свідомості під час слухання і співу таких хоралів від суєти світу, настроюватися на благий і відсторонений стан та слухати благі проповіді. Те ж саме відбувається в інтенціональному стилі, проте тут панує зворотна дія: для того, щоб прийти "назад, до самих предметів" (Е. Гусерль), пізнати їх глибинний зміст, необхідно редукувати створене, "розосередити" конкретику і максимально наблизитися до першопочатку певного явища, його феноменологічної даності.

Неможливість виходу культурно-художнього буття за межі силового поля самої культури, її стилю, актуалізація інтенціональної рефлексії культури (зосередженість на звершеному культурно-художньому бутті), практика уникання прямого повтору і прямого вираження попереднього ініціоє феноменологічні та периферизаційні процеси, результатом чого й постає культурно-художнє розмаїття у просторі культури, про яке можна говорити як про культурно-художнє буяння розмаїтостей, або ж, що справедливо констатує постмодернізм, кардинальну плуральність. Відповідно, такі тенденції і явища можна узагальнити базовим принципом інтенціоналізму – поняттям принцип культурно-художнього розмаїття.

б) Виходячи зі смислових засад та базових принципів інтенціоналізму, виникає підстава й можливість розв'язати проблему "кінця стилю", як і узагальнити смислові засади стильового розмаїття культури кінця ХІХ – початку ХХІ ст. в контексті інтенціональної культурної парадигми. Наприклад, коли М. Лобанова у розділі "Нові функції музичного стилю у ХХ ст." простежує лінію розвитку стилю (конструктивізм, аналітика, монтаж, стильове переінтонування, стильові, жанрові цитати, колаж, полістилістика, змішаний стиль) і приходять до висновку щодо необхідності "створення загальної теорії змішаного стилю, в якій так звані "чисті стилі" утворюють підсистеми" [7, 144-151], то така позиція, якої в цілому дотримується сучасне музикознавство (та й мистецтвознавство загалом), фактично нічого не вирішує, окрім спрощення визначення стилю сучасного мистецтва (маємо фіксацію змішування стилів, а як бути з іншими стильовими тенденціями?). Коли ж зазначені Лобановою та інші моменти в його (стилю) еволюції розглядати в контексті запропонованої нами концепції інтенціоналізму культури й мистецтва, наскільки багатшою і, що найголовніше, об'єктивною буде характеристика (інтенціонального) стилю і художньої культури зазначеного періоду! Запропонована концепція відкриває неабияку перспективу дослідження культури загалом. Як і те, що поняття інтенціоналізм охоплює найрізноманітніші форми стильових і культурно-художніх тенденцій, їх деформацій, в тому числі й різного роду моменти, які визначають як "кінець стилю". У такому вимірі останнє набуває особливого змісту й кореспондується з фундаментальною закономірністю буття культури в заключний період становлення – з інтенціональною / феноменологічною зосередженістю культури, в якому "кінець стилю" вже виконує онтологічну та прогностично-будівничу функцію можливого майбутнього буття.

7) Принцип культурно-художнього і стильового міксту є ще одним додатком до визначених семи базових принципів інтенціоналізму, які виражають

зміст різного роду своєрідних повторних "проходжень" культурою по сформованих нею у попередніх періодах становлення культурно-художніх явищах. Така практика з надзвичайною силою ініціює і породжує у просторі заключного періоду культури множинність культурно-стильових тенденцій та головним чином – різноманітні форми їх змішування й компіляції, що дає підставу пропонувати для визначення їх змісту та узагальнення додатковий базовий принцип інтенціоналізму – принцип культурно-художнього та стильового міксту.

На завершення необхідно торкнутися питання стильової, як загалом художньої, перспективи майбутнього розвитку Європейської культури. У даному випадку слід взяти за основу якийсь орієнтир, що забезпечить об'єктивність і логічність викладу думки. Не бачимо кращої підстави, ніж звернутися до процесуального буття певної культури.

Якщо, приміром, взяти Античну культуру, яка є найбільш відомою для нас, очевидно, що четвертий, останній період її становлення досить тривалий і розгортається впродовж п'яти століть (4 періоди: архаїчний – VIII–VI ст. до н. е.; класичний – V–IV ст. до н. е.; елліністичний – III ст. до н. е. – I ст. н. е.; греко-римський – I–V ст. н. е. [14, 19; 17, 8, 40-43, 161]). Три століття тривав заключний період Візантійської культури (4 періоди: ранньохристиянський, або передвізантійський – I–III ст.; ранньовізантійський – IV–VII ст.; іконоборчий та стабілізаційний – VIII–XII ст.; період протистоянь – XIII–XV [1, 10]). Звідси Європейська культура в заключний період становлення також має поступово згасати впродовж декількох чи й багатьох десятиліть і століть.

Оскільки Європейська культура фактично повністю розкрила свої атрибути, в тому числі й образно-сміслові потенції щодо моделювання відповідного плану художніх явищ, очевидно, що в наступні століття можливого становлення її культурне буття буде здійснюватися у площині пост-існування, або ж меморіальної стагнації з можливими реліктами тих чи інших своїх культурних означень. У всякому разі, жодна з відомих культур у такому пост-існуванні не виявила іншої перспективи. Навіть якщо взяти до уваги заключні періоди Античної та Візантійської культур тривалістю в декілька століть, їх культурно-художнє буття розвивалося саме на основі визначених нами базових принципів інтенціоналізму.

Нині ми ще не можемо вказати на певне десятиліття чи століття, коли Європейська культура перейде до меморіальної фази (Л. Гумільов) чи фази культурного спокою (О. Опанасюк), або ж коли світова цивілізація зазнає кардинальних змін чи власне катастрофи. Виходячи з того, що Європейська культура актуалізувала й розвинула свої смислові конотації і зараз перебуває у фазі звершеного становлення, неважко передбачити, що її стильове буття спіткає така ж доля. Це свідчить про те, що визначені смислові засади інтенціонального стилю, загалом – принцип інтенціоналізму обумовлюватимуть майбутнє культурно-художнє буття Європейської (та й світової) культури. Тому слід говорити не про кінець стилю, а про інтенціоналізм та про його можливі форми розвитку, включаючи різного роду релікти, культурні зміщення, навіть певні новації. Проте якісно новий розвиток можливий лише за умови потужного імпульсу, який наразі значною мірою не фіксується (хоча очікується й відчувається світло якісно нових променів), але який згенерує не лише нове мистецтво, а насамперед Нову за Якістю Культуру та Метакультурне Буття.

Література

1. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К. : Путь к истине, 1991. – 408 с.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : В 4-х томах. Т. 2 / Г. В. Ф. Гегель ; [пер. с нем.; под ред. с предисл. М.Лифшица]. – М. : Искусство, 1969. – 328 с.
3. Гуменюк Т. К. Естетика постмодернізму. Кінець стилю? / Т. К. Гуменюк // Наук. вісник Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. – К. : Вид-во Київ. держ. муз. уч-ща ім. Р. М. Глієра, 2004. – Вип. 37 : Стиль музичної творчості: Естетика, Теорія, Виконавство. – С. 13-20.
4. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века / В. Гурков // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. – Л. : Музыка, 1983. – С. – 11-38.
5. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н.П.Козловой. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 624 с.
6. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А.С.Дмитриевой. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с.
7. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Советский композитор, 1990. – 312 с.
8. Опанасюк О. П. До визначення інтенціонально-конотативних смислів / О. П. Опанасюк // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник; зб. наук. праць. – Одеса : Астропринт, 2012. – Вип. 15. – С. 45-58.
9. Опанасюк О. П. До питання визначення оптимальних закономірностей структурального буття культур / О. П. Опанасюк // Українське мистецтвознавство. – К. : ІМФЕ, 2009. – Вип. 9. – С. 312-318.
10. Опанасюк А. П. Интенциональность и структурные параметры тетрактиды: культурологический аспект // Обсерватория культуры. – 2013. – № 5. – С. 5-10.
11. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: Монографія / О. П. Опанасюк. – Львів : Ліга-Прес, 2013. – 448 с.
12. Опанасюк О. П. Кінець стилю чи інтенціоналізм? (До питання характеристики інтенціонального стилю / О. П. Опанасюк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – № 1. – С. 109-117.
13. Парамонов Б. М. Конец стиля / Б. М. Парамонов. – М. : Аграф, 1999. – 464 с.
14. Радциг С. И. История древнегреческой литературы: Учебник для филол. фак. ун-тов / С. И. Радциг. – М. : Высшая школа, 1982. – 551 с.
15. Современная западная философия: Словарь / [Сост.: Малахов В. С., Филатов В. П.]. – М. : Политиздат, 1991. – 414 с.
16. Способин И. В. Музыкальная форма: Учебник / И. В. Способин. – М. : Музыка, 1980. – С. 29-42.
17. Татаркевич В. Античная эстетика / Владислав Татаркевич. – М. : Искусство, 1977. – 328 с.

References

1. Bychkov V. V. Malaiia istoriia vizantiiskoi estetiki / V. V. Bychkov. – K. : Put' k istine, 1991. – 408 s.
2. Gegel' G. V. F. Estetika : V 4-kh tomakh. T. 2 / G. V. F. Gegel' ; [per. s nem.; pod red. s predisl. M.Lifshitsa]. – M. : Iskusstvo, 1969. – 328 s.
3. Humeniuk T. K. Estetyka postmodernizmu. Kinets styliu? / T. K. Humeniuk // Nauk. visnyk Nats. muz. akad. im. P. I. Chaikovskoho. – K. : Vyd-vo Kyiv. derzh. muz. uch-shcha im. R. M. Hliiera, 2004. – Vyp. 37 : Styl muzychnoi tvorchosti: Estetyka, Teoriia, Vykonavstvo. – S. 13-20.
4. Gurkov V. Impressionizm Debiussi i muzyka XX veka / V. Gurkov // Debiussi i muzyka XX veka: Sb. statei. – L. : Muzyka, 1983. – S. – 11-38.
5. Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh klassitsistov / Pod red. N.P.Kozlovoi. – M. : Izd-vo Mosk. un-ta, 1980. – 624 s.

6. Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov / Pod red. A.S.Dmitrievoi. – M. : Izd-vo Mosk. un-ta, 1980. – 639 s.
7. Lobanova M. N. Muzykal'nyi stil' i zhanr: istoriia i sovremennost' / M. N. Lobanova. – M. : Sovetskii kompozitor, 1990. – 312 s.
8. Opanasiuk O. P. Do vyznachennia intentsionalno-konotatyvnykh smysliv / O. P. Opanasiuk // Muzychne mystetstvo i kultura: naukovyi visnyk; zb. nauk. prats. – Odesa : Astro?rynt, 2012. – Vyp. 15. – S. 45-58.
9. Opanasiuk O. P. Do pytannia vyznachennia optimalnykh zakonmironosti strukturalnoho buttia kultur / O. P. Opanasiuk // Ukrainske mystetstvoznavstvo.– K. : IMFE, 2009. – Vyp. 9. – S. 312-318.
10. Opanasiuk A. P. Intentsional'nost' i strukturnye parametry tetraktidy: kul'turologicheskii aspekt // Observatory of Culture. – 2013. – № 5. – S. 5-10.
11. Opanasiuk O. P. Intentsionalnist u prostori kultury: mystetstvoznavchyi, kulturolohichni ta filosofskyi aspekty: Monohrafiia / O. P. Opanasiuk. – Lviv : Liha-Pres, 2013. – 448 s.
12. Opanasiuk O. P. Kinets styliu chy intentsionalizm? (Do pytannia kharakterystyky intentsionalnoho styliu / O. P. Opanasiuk // Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo. – Ternopil : Vyd-vo TNPU im. V. Hnatiuka, 2012. – № 1. – S. 109-117.
13. Paramonov B. M. Konets stilia / B. M. Paramonov. – M. : Agraf, 1999. – 464 s.
14. Radtsig S. I. Istoriiia drevnegrecheskoi literatury: Uchebnik dlia filol. fak. un-tov / S. I. Radtsig. – M. : Vysshiaia shkola, 1982. – 551 s.
15. Sovremennaia zapadnaia filosofiiia: Slovar' / [Sost.: Malakhov V. S., Filatov V. P.]. – M. : Politizdat, 1991. – 414 s.
16. Sposobin I. V. Muzykal'naia forma: Uchebnik / I. V. Sposobin. – M. : Muzyka, 1980. – S. 29-42.
17. Tatarkevich V. Antichnaia estetika / Vladislav Tatarkevich. – M. : Iskusstvo, 1977. – 328 s.

УДК 78.022:781.22

Куш Євген Вадимович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри режисури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: conf-zr@ukr.net

ІСТОРИЧНА ДИНАМІКА МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ В КОНТЕКСТІ КОНЦЕПЦІЇ ТЕМБРОВОГО ПРОСТОРУ

У статті розглянуто специфіку історичного розвитку музичного інструментарію з позиції філософії техніки і медіалогії. На основі компаративного підходу проаналізовано ціннісний аспект тембурології традиційного і електромозичного інструментарію. Запропоновано умовну періодизацію еволюції інструментів, виходячи із режиму сигніфікації тембрознакової системи і становлення критичного (рефлексивного) суб'єкта. Основними етапами названо: праекласичний (дорефлексивний), класичний (стандартизація і становлення глобального інструментарію), неекласичний ("деконструкція") та постнеекласичний (реальність "порожніх знаків").

Ключові слова: музичний інструмент, тембр, тембровий простір, філософія техніки, медіалогія.

Куш Евгений Вадимович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Историческая динамика музыкального инструментария в контексте концепции тембрового пространства

В статье рассмотрена специфика исторического развития музыкального инструментария с позиции философии техники и медиалогии. На основе компаративного подхода проанализирован ценностный аспект тембурологии традиционного и электромузыкального инструментария. Предложена условная периодизация эволюции инструментов, выходя из режима сигнификации тембро-знаковой системы и становление критического (рефлексивного) субъекта. Основными этапами названы: праклассический (дорефлексивный), классический (стандартизация и становление глобального инструментария), неклассический ("деконструкция") и постнеклассический (реальность "пустых знаков").

Ключевые слова: музыкальный инструмент, тембр, тембровое пространство, философия техники, медиалогия.

Kushch Eugen, PhD in Arts, docent of stage direction cathedra of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Historical dynamics of musical instruments in the context of the timbral space concept

Musical instruments occupies a peculiar place in the culture – between tools (used to produce sound) and magical artifacts. Our goal is to look at the instruments with interdisciplinary positions, try to identify the inherent logic of development in terms of technology and mediaphilosophy. The tasks that we try to solve in this paper are following: determine the cause of immobility of classic musical instruments, that has not undergone significant changes over the last century; provide periodization of the history of musical instruments with respect to the change of the signification mode and the formation of the Cartesian (critical) subject; detection of the axiological "core" of classical music instruments – a problem that became actual with the advent of electronic sounds and dichotomy "synthetic / natural". Note that our position requires for sources, clearly beyond the musicological discourse (J. Baudrillard, M. Foucault, M. McLuhan, R. Debre, L. Manovych, B. Groys, etc.).

One view on immobility of traditional instruments relative to other forms of technology associated with known conservatism of musical culture, which protects its own material basis of too abrupt modifications. Classical instruments, that have undergone significant changes over the last century, have already reached perfection of "generating models" – the embodiment of universal laws of nature that seemed "grow" through the form of objects, discarding superfluous in search of absolute "instrumentality".

Summarizing the history of the development of musical instruments, we divide it in four main stages. Praclassical stage is characterized by spontaneous development of instruments, "natural" variability, associated with limited regional cultures (hence – the lack of global instruments and local fluctuality) and the traditions of manual production. The sonorous body of an instrument at this stage remains archaically holistic, not mapped by didactic and scientific practices.

Classic stage is characterized by the gradual formation of the "culture of sound" – among masters for the production of tools, and among the performers.

Standardization of musical instruments – limiting diversity to a lower physical level – contributed to the formation of a variety of performing techniques in general – increased attention to sound as an aesthetic, not just symbolic phenomenon. Formation of the classic musical instruments in general, shows isomorphism of the processes of formation of structures of musical language in European culture. Timbre space of the classical era characterized by moderate "dendrisity", which is expressed in small, controlled variability of the structure of "timbre tree". The structure is codified and firmly supported with music education system, which complicates the penetration of "marginal" elements – exotic and unusual instruments, ensembles performing techniques and unusual compositional practices.

The formation of nonclassical (transitional) stage connected, on the one hand, of the progressive ideas of Modern, on the other – the diffusion of world cultures, primarily – the penetration of the Asian and African cultures into Europe. We observe a "deconstruction" of the established instrumental structures: it is now possible to reach any ensemble combination, micro-chromatism, customized performing techniques, "preparing" of the instruments etc.

Postnonclassical stage seen as the expansion of highly branched structures, that form the crown of "timbre tree". Along with hierarchical elements (heritage of the classical period) there rhisomatic formation that can be metaphorically compared with mistletoe in the trees. Elements of the classic timbre space (traditional musical instruments) can maintain relative stability, guaranteed of the known inertia of musical culture. However, with the rejection of the "primary signification" mode (natural sign system), with access to the virtual space the creation of new sounds, new structures of the timbre space is virtually uncontrolled: almost every virtual instrument becomes its own microcosm, subdued with imperative of combinatoric matrix. Gradually the gaps between discrete elements of classical timbre space between acoustic and synthesized sound are filled, spectral richness of sound is approaching its physical borders, towards indiscrete white noise.

Thus, musical instruments in the process of the historical development passed long way from spontaneous pluralism through standardization to the "deconstruction" and virtualization. Being isolated from subjectless sound massive, sonorous body of a musical instrument gradually becomes a matter of mapping practices; timbre of the instrument is reflected as an aesthetic phenomenon. Theatre of "primeval gesture" replaced with clean functionality and sublimated in functionalist myth. The mode of "brutal" signification of the symbolic exchange gives way to "ineffable lightness of being" of empty signs, exempted from physical referents and corporal mediation.

Key words: musical instrument, timbre, timbral space, the philosophy of technology, mediology.

Як відомо, музичний інструментарій займає своєрідне місце у культурі – між знаряддям праці (засобом для видобування звуків) і магічним артефактом. Наша мета – поглянути на інструментарій з міждисциплінарних позицій, спробувати виявити іманентну логіку його розвитку з точки зору філософії техніки і медіалогії. Завдання, які ми намагатимемось вирішити у даній статті: визначення причини іммобільності класичного інструментарію, який не зазнав суттєвих змін протягом останнього століття; періодизація історії розвитку інструментарію з оглядом на зміну режиму сигніфікації і становлення картезіанського (критичного) суб'єкта; виявлення ціннісного "ядра" класичного інструментарію – проблема, яка актуалізувалась з появою електронних тембрів і дихотомії "синтетичне / натуральне". Зауважимо, що наша позиція передбачає звернення до джерел, які однозначно виводять за межі музикознавчого (і навіть мистецтвознавчого) дискурсу (Ж. Бодрійяр, М. Фуко, М. Маклюен, Р. Дебре, Л. Манович, Б. Гройс та ін.).

Одна з точок зору на іммобільність традиційного інструментарію відносно інших технологічних форм пов'язана з відомою консервативністю музичної культури, яка оберігає власні матеріальні основи від занадто різких модифікацій. Втім, ризикнемо висловити іншу думку щодо динаміки інструментарію. Класичні інструменти, що не зазнали протягом останнього століття суттєвих змін, вже досягли досконалості "породжуючих моделей" – втілення універсальних законів природи, які ніби "проростають" крізь форму об'єктів, відкидаючи зайве у пошуках абсолютної "інструментальності" (пригадаймо з цього приводу телеологію Аристотеля з його чотирма причинами і Гайдеггерівський Gestell у "Питанні про техніку"). Так, аналізуючи логіку техніки, що "гомогенізує проце-

дури і простори", Р. Дебре зауважує: "У подібності ліній еволюції технічних об'єктів виражена універсальна об'єктивність законів природи <...> Всі сокири, як правило, мають топорище, корпуси усіх кораблів мають веретеноподібну форму (Ален: "Саме море займається обробкою кораблів, обираючи відповідні і знищуючи усі інші"). У цій сфері останнє слово лишається за фізичними властивостями деревини, повітря, води тощо. <...> Та чи інша культура, безумовно, може надавати щиту, вуздечці, сапі або друкарській машинці певний унікальний декоративний стиль, але усьому цьому невблаганно будуть нав'язуватись функціональні форми, адже закони матерії зобов'язують" [4, 100–101]. Власне, це пояснює подібність багатьох інструментів у різних, навіть ізольованих культурах світу – вони є породженнями одних і тих самих моделей, які втілюють закони руху матерії: "струна", "мембрана", "повітряний стовп" тощо.

Ідея про певну вичерпаність ресурсів розвитку класичного інструментарію криється, передусім, у "людино мірності" відповідних моделей і механізмів. Знаряддя праці "першого порядку розширення" (пригадаємо органологічну концепцію техніки) використовують у якості енергетичного ресурсу моторні зусилля людини, лише у незначній мірі підсилені нескладними механічними пристроями. У цьому сенсі клавішний інтерфейс фортепіано, напевне, можна вважати вершиною розвитку подібних інструментів. Водночас, це призвело до опосередкування контакту з людським тілом – чуттєве звучання струнних смичкових і духових інструментів є безпосереднім наслідком їх технологічної "недосконалості" у розподіленні енергії. Інструменти співвіднесені із тілом, функціонують у одному "порядку" сил – саме з цих причин еволюція акустичного інструментарію виявляє закон "природного добору": видові інструменти екстремальних регістрів часто витісняються на маргінес музичної практики, надто басові різновиди, які потребують надлюдських здібностей: басова флейта, контрабасовий тромбон, зовсім анекдотичний випадок – октобас. Подальший розвиток інструментарію у напрямку "інтерфейсності" породив електричні і електронні інструменти, які своєю наближеною до досконалості передбачуваністю заклали основу "посттілесної" естетики звуку.

Власне, "гігантоманський" проект із залученням сторонніх сил до функціонування інструментарію розпочався ще у доелектричну епоху: духовий орган у всі часи був найбільшим і, у певному сенсі, "надлюдським" інструментом, враховуючи його динамічний і частотний діапазон. Це зовсім не дивно, пам'ятаючи історичний контекст функціонування даного інструменту, що імпліцитно виражав "божественний голос". Пригадуючи виведений медіологами (М. Маклюен, Л. Манович, Р. Дебре) закон наслідування структур, вбачаємо певний символізм у тому факті, що перші електромозичні інструменти (Телармоніум, електроорган Хаммонда) запозичили саме органну модель – не лише функціонально, а й у сенсі "надлюдських" якостей інструменту. Наразі у цьому виявляється діалектика "малого" і "великого" – від загрозливої архітектурної форми (церковний орган) до мініатюрної електронної схеми, звучання *ex nihilo* якої сягає потенційно безмежних потужностей. І орган, і синтезатор однаково декларують дегуманізацію інструментарію, витісняючи (сублімуючи?) архаїчний еротизм жестуальності (проникнення, тертя, "опір матеріалу")

у функціоналістський міф, фантазматичну проекцію "приголомшуючої ефективності" зовнішнього світу, де "найменший гаджет породжує навколо себе техноміфологічне силове поле" [3, 66]. Орган є вираженням "прометеївської експансії" [3, 59], у той час, як синтезатор – поглибленням у кремнієвий "мікрокосм" за межами жестуального простору.

Радикальний переворот у модусі контролю технічних засобів чудово ілюструють слова Ж. Бодрійяра: "Доки енергія, що наповнює предмети, залишається м'язовою, тобто безпосередньою і випадково-зовнішньою, зняття все ще залучено у відносини із людиною, символічно насичені, але не надто структурно зв'язані, хоч і формалізовані в певній жестуальності. <...> Древні знаряддя – складні комплекси жестів і сил, символів і функцій, які формуються і стилізуються енергією людини; ми милуємось цими косами, корзинами, глечиками і плугами, що щільно прилягають до форм людського тіла і його зусиль. <...> Лише після революційних змін у джерелах енергії, коли енергію, що стала мобільною, можливо застосовувати на відстані, – людина і річ вступають у нову об'єктивну суперечку, у нову конфліктну діалектику" (курсив наш. – Є. К.) [3, 55]. Сьогодні інтерфейси техніки вимагають не фізичних зусиль, а системи церебросенсорного нагляду. Жестуальність контролю редукована до формальних структур відповідальності, до "операторності" у чистому вигляді.

Не відкидаючи ідеї коеволюції інструментарію, ми, тим не менш, схиляємось до думки, що класичний інструментарій, як "людиномірний" феномен впритул наблизився до своїх медіальних кордонів та вичерпав внутрішній технологічний ресурс культурної форми, її потенціал до самовиявлення, до "розкриття потаємного" (М. Гайдеггер). Аналізуючи динаміку розвитку інструментарію, неважко зрозуміти, що за фазою "конструкції" (століття технічних вдосконалень) йде фаза "реконструкції". У процесі поступової втрати утилітарних функцій культурні форми набувають вторинних смислів – символічних конотацій. Цьому аспекту присвячено, наприклад, чимало сторінок Бодрійярівської "Системи речей", включаючи часто цитований фрагмент про "крило автомобіля" [3, 67].

Бажання відновити довіру (у сенсі "прориву" медіа-поверхні, у концепції Б. Гройса) до класичного інструментарію призводить до "медіа-насилля" – порушення цілісності речей, радикальної деконструкції їх структури, надання атрибуту дифузності їх усталеним фізичним кордонам. Такою практикою стали і розширена реальність виконавських технік, включаючи "болісні" аутодеструктивні прийоми, і circuit-bent – "хакерство" у світі електронних інструментів. Деконструкція порушує усталений режим сигніфікації і спричиняє турбуленції тембрового простору – непередбачувані смислові конфігурації, приховані течії і лакуни.

Як вже було зазначено, функціонування класичного інструментарію пов'язано із "опором матеріалу", подолання якого, врешті решт, виступає фактором смислоутворення. Жестуальне опосередкування, окрім, власне, м'язово-практичного виміру, несе потужний лібидинозний заряд глибинного символічного обміну (про це, до речі, красномовно писав Г. Башляр, зокрема, у творі "Земля і марення волі"). Саме це має на увазі Ж. Бодрійяр під "непристойною трудовою жестуальністю", описуючи вимір древніх знарядь як "театр жорстокості й інстинктивного потягу". По відношенню до сучасної техніки ми спосте-

рігаємо витіснення цієї первісної "жорстокості": з поля зору зникають процеси перетікання енергії, віднині вона наділена дифузною надтекучістю – інтеріорізована у найдрібніших електронно-нервових структурах і відтак неспівмірна безпосередньому чуттєвому досвіду.

Міф техно-могутності (ілюзія абсолютної функціональності, породжена магією "порожнього" жесту, подібного до пасів ілюзіоніста) можна чудово проілюструвати модерновим дискурсом "вивільнення звуку", "свободою" від інструментальної реальності – ідеї, що захопила композиторів Авангарду II. Наведемо слова Е. Вареза з фрагменту лекції 1939 р.: "А ось – переваги, на які я чекаю від такої машини: звільнення від деспотичної, паралізуючої темперованої системи; можливість отримання коливання будь-якої частоти; в результаті, формування будь якого бажаного звукоряду; непередбачуваний діапазон у низькому та високому регістрах; нова гармонічна пишність, якої можна досягти при використанні субгармонічних комбінацій, недосяжних у минулому; доступність будь-якої видозміни тембру, звукових комбінацій; нова динаміка" [5, 9].

Красномовно передбачає можливості нового інструментарію і Арс. Аврамов: "Синтетична музика, що не потребує музикантів-виконавців, з одного боку, не потребує реконструкції музичного інструментарію, з іншого – дозволить з легкістю вирішити будь-які інтонаційні проблеми: довершений акустичний стрій, будь-яку задану температурацію, натуральні лади народної музики; глісандо будь-якої швидкості, в тому числі у гармонічних комплексах і поліфонічних поєднаннях. У сфері тембру: імітація існуючих тембрів акустичних інструментів, їх "удосконалення", розширення діапазону; створення нових тембрів згідно вимог композитора; поступове взаємоперетворення тембрів у процесі звучання; збереження тембрового забарвлення у всіх регістрах. У сфері темпоритму: необмежена швидкість руху при збереженні абсолютної чистоти інтонації; асиметричний рух; будь-які складні поліметричні ефекти; забезпечення авторської інтерпретації будь-якого ритмічного нюансу. У сфері динаміки: диференціювання та уточнення позначень *crescendo* та *diminuendo* при використанні точного графіку зміни сили звучання; поступове зростання та спадання сили звучання протягом довгого проміжку часу; швидка зміна динамічних відтінків" [1].

Електромузичний інструментарій демонструє "революцію побуту", описану Ж. Бодрійяром, коли річ (мається на увазі її структурно-функціональний апарат) стає "складнішою, ніж дії користувача по відношенню до неї" [3, 64]. Диференційованість знарядь зростає, у той час як жестуальність контролю мінімізується до "рухів-знаків" – елементарних операторних одиниць, направлених на маніпуляцію із тумблерами, важелями, кнопками, дисплеями тощо. У минуле відходить ритмізований театр "моторної граматики" (термін етномузиколога Дж. Бейлі) – сукупність ефективних жестів і правил їх комбінування, які складають основу виконавської техніки. Комбінаторність же електромузичного інструментарію має цілком матричну природу.

Функціонування електромузичного інструментарію пов'язане з цікавим ціннісним аспектом. Часто можна зустріти, втім, переважно імпліцитно думку про неповноцінність електронних тембрів порівняно із акустичними інструмен-

тами. Розглядаючи тембровий простір як знакову систему, ми ставимо у відповідність інструмент, як фізичний об'єкт, та його звучання як іманентну, детерміновану об'єктивними законами руху матерії ознаку. Таким чином формується натуральна знакова система, у певному сенсі подібна до її природних аналогів – "індексованих" людською свідомістю звукових ландшафтів. Навіть беручи до уваги "дисперсне поле" тембру, обумовлене, з одного боку, флуктуативністю інструментарію, з іншого – виконавською культурою і стилем епохи, звучання інструменту має інваріантне ядро, досить стабільне і нечутливе до спотворень і переінтерпретацій. Отже, якщо мова йде про знакову систему, доречно згадати і про "порожній знак" – вільний від позатекстових референтів. Нас, передусім, цікавить аксіологічний вимір, адже з тотальним "оповіщенням" смислового поля культури очевидною здається думка про можливість застосування кількісно-якісної діалектики і по відношенню до символічних форм, зокрема – мистецтва і його інструментарію.

Звернімося знов до Ж. Бодрійяра: "Якщо часом – надто сьогодні – ми ще і починаємо мріяти про світ надійних знаків, про сильний "символічний порядок", то не варто з цього приводу будувати ілюзій: такий порядок вже існував, і це був порядок безжально-ієрархічний, адже прозорість знаків йде поряд з жорстокістю. У жорстоких кастових суспільствах – феодалських або архаїчних – кількість знаків обмежена <...> такі знаки не можуть бути довільними. Довільність знака виникає тоді, коли, замість того, щоб пов'язувати двох осіб вузами нерозривної взаємності, він [знак] починає відсилати у якості означника до розчаклованого світу означуваного, спільного знаменника реального світу, який нікому нічого не зобов'язаний" (курсив наш. – Є. К.) [2, 114].

Отже, в епоху тотальної симуляції сильний "символічний порядок" міг би бути фундований лише референтами, які уникають мінові економіки, – такими, що є незворотними внаслідок самого незворотного процесу органічного життя (недарма саме смерть займає ключове місце у цитованому творі Ж. Бодрійяра). Саме тому сьогодні парадоксально вітальними стали ризиковані корпоральні практики від альпінізму до рольових ігор, виступаючи "зменшеною копією" єдиного незворотного дару в економіці символічного обміну – смерті. Ризикнемо висловити думку, що традиційний музичний інструментарій також у певному сенсі є сферою "жорстокої" сигніфікації – передусім, через темпоральність самого процесу інструментальної гри (пригадаємо, що ризик є іманентною ознакою гри як форми культури) і, що не менш важливо, через фантастичний потенціал до "опору", яким володіють інструменти. Будь-який професійний музикант з легкістю підтвердить певну подібність своїх трудових буднів із практиками відправлення дисциплінарної влади – "картографії" тіла і розуму, що їх так яскраво описує М. Фуко на сторінках "Наглядати і карати".

Дискутуючи щодо майбутнього "живого" концерту, як модусу музичної комунікації, і виступаючи пристрасним апологетом фонографії, видатний канадський піаніст Г. Гульд зауважує: "Люди, що виступають проти звукозапису, проголошують монтаж технікою безчесною і нелюдською – такою, що знищує або знецінює те саме відчуття ризику, яке – про це можна заявити з упевненіс-

тю – знаходиться у основі деяких з малоприємних традицій західної музики" (курсив наш. – Є. К.) [6, 101]. Безумовно, цей суб'єктивний пасаж сповнений іронії і, передусім, виражає бажання автора дистанціюватись від академічної традиції, проте для нас має цінність саме спостереження про ризикованість концертних практик, з чим ми не можемо не погодитись. Саме аспект інструментальної первинно-жестуальної, ще не сублімованої у функціоналістський міф консьюмеризму, майстерності надає звучанню акустичних інструментів додаткових конотацій. Цінність електронних тембрів – це цінність "порожніх знаків", звучань, які виникають *ex nihilo*, невагомим, жодним чином не пов'язаних із "жорстокими" референтами. Це Бодрійярівські "довільні знаки", характерні для перенасиченої номадичної культури із неконтрольованим (практично машинним! – пригадаємо "машини бажання" у шизоаналізі Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі) виробництвом смислів. Процеси "інфляції" у тембровому просторі – відображення "нестерпної легкості буття" посттілесної сигніфікації. Можливо, у цьому випадку не обійшлося і без Беньямінської "аури" – якщо вважати такою аурою історію сотень тисяч людино-годин, присвячених болісній практиці видобування естетичного звуку із численних скрипок, валторн і гобоїв.

Узагальнюючи історію розвитку інструментарію, вважаємо доцільним виділити чотири етапи. Пракласичний етап характеризується стихійним розвитком інструментарію, "натуральною" варіативністю, пов'язаною з регіональною обмеженістю культур (відтак – відсутністю глобального інструментарію й флукуативністю локального) і традицією ручного виробництва. Ризикнемо висловити думку, що сонорне тіло інструмента на даному етапі лишається архаїчно-цілісним, не картографованим дидактичними і науково-теоретичними практиками. Навряд чи у даному випадку взагалі мова може йти про рефлексію "звуку інструмента" і "звуку виконавця" в аспекті діалогізму Я та Іншого, ураховуючи безсуб'єктну космологічну модель премодерного суспільства. Лише картезіанський суб'єкт уводить до обігу "сонорне дзеркало" – можливість рефлексії двох вищезгаданих звукових континуумів. Це ознаменувало остаточне "пере різання" пуповини, яка лишилась з часів корпоральних, до-інструментальних практик.

Класичний етап характеризується поступовим формуванням "культури звуку" – як серед майстрів по виготовленню інструментів, так і серед виконавців. Пригадуючи закон ієрархічних компенсацій, сформульований Є. Седовим і А. Назаретяном, можна дійти до висновку, що стандартизація інструментарію – обмеження різноманітності на нижчому, фізичному рівні – сприяла становленню різноманітності виконавських прийомів, взагалі – підвищенню уваги до звуку, як естетичного, а не лише символічного явища. Становлення класичного інструментарію, в цілому, виявляє ізоморфізм із процесами формування структур музичної мови у європейській культурі: утвердження ладотональної системи, стабілізація жанрів і форм. Для тембрового простору класичної епохи характерна помірна дендричність, яка виражена у незначній, контрольованій варіативності відростків "тембрового дерева". Структура є кодифікованою і надійно підтримується системою музичної освіти, що ускладнює проникнення "маргінальних" елементів – екзотичних і нестандартних інструментів, виконав-

ських прийомів і ансамблів незвичних складів. Сильні центричні течії витісняють певні елементи, які формують власні дискурсивні системи за межами класичного простору (наприклад, військові оркестри або оркестри народних інструментів). Загалом, звернення до концепції логоцентризму і європоцентризму, як його прояву, чудово демонструє специфіку становлення глобального інструментарію як явища європейської, а згодом і світової музичної культури.

Становлення некласичного (перехідного) етапу пов'язане, з одного боку, із прогресистськими модерними ідеями початку ХХ ст. (так званій Авангард І), з іншого – з дифузією світових культур, у першу чергу – проникнення культур Азії і Африки до європейського простору. Спостерігається "деконструктивізм" по відношенню до усталених інструментальних структур: відтепер можливі будь-які ансамблеві поєднання, мікрохроматика, нестандартні виконавські прийоми, "підготовка" інструментів тощо. Перша половина ХХ ст. ознаменована появою експериментальних, у тому числі електронних інструментів. Деякі з них лишилися тільки в історії (Intonatumогі Л. Руссоло), інші (терменвокс, хвилі Мартено) увійшли у світову інструментальну практику.

Експансія джазу ознаменувало появу нового суб-простору тембрів зі своїми режимами функціонування і культурою звуку. На прикладі джазу, який, здебільшого, запозичив європейський інструментарій, можна спостерігати його "одомашнення": будучи переміщеними у інший культурний контекст, інструменти набувають нового звучання. Яскравою у цьому контексті є історія органу Хаммонда. Як відомо, даний інструмент з'явився як портативна бюджетна заміна духовому органу у богослужбових практиках у домашньому музикуванні і лише згодом став іконічним інструментом для джазу і рок-музики, набувши зовсім іншого, "агресивно"-сучасного звучання. Пригадаємо з цього приводу ключовий у медіалогії закон наслідування структур М. Маклюена: нові медіа запозичують структуру у попередників, проте "меседж" зовсім інший. Врешті-решт, саме органна модель стала основою для розвитку електромозичних інструментів.

Для тембрового простору на даному етапі характерна висока розгалуженість "тембрового дерева", проте ця варіативність має іншу природу, ніж стихійні флуктуації у праекласичну епоху: плюралізм виникає внаслідок "надбудови" на фундаменті класичного, стандартизованого інструментарію. Поява ж нових інструментів має на меті не інтеграцію до існуючого простору, а підірив його структури зсередини. Сильною є інтенція до "чистого" новаторства – пошуку радикальних концепцій і форм. При активних процесах розширення і утворення нових звукових структур система кодифікації часто не встигає за стрімким оновленням: яскравим прикладом слугує електронна музика повоєнних років. Конвенціональна нотографічна система, яка вивела музику на рівень транскультурного феномену, часто поступається місцем індивідуальним проектам. Композитори, що використовують у своїй творчості розширені виконавські техніки й електронні інструменти, часто складають власний "тезаурус" умовних позначень до кожного твору. Можна дійти висновку, що чи не кожен подібного плану твір являє собою окремих "мікропростір" тембрів, принаймні на рівні сигніфікації. Мегаструктура нотографічної системи розпадається на численні мікרוструктури-діалекти.

Постнекласичний етап уявляється як експансія вкрай розгалужених структур, що формують крону "тембрового дерева". Поряд з ієрархічними елементами (спадщина класичного періоду) існують ризоматичні утворення, які можна метафорично порівняти із омелами у кроні дерева. Елементи класичного простору (традиційний інструментарій) можуть зберігати відносну стабільність, гарантовану інертністю процесів музичної культури. Втім, з відходом від режиму "первинної" сигніфікації (натуральна знакова система), з виходом у віртуальний простір утворення нових звучань, нових структур тембрового простору стає фактично безконтрольним: чи не кожен віртуальний інструмент являє собою власний мікрокосм, підкорений імперативу матричної комбінаторики. Поступово заповнюються лакуни між дискретними елементами простору класичних тембрів, між акустичними і синтезованими звучаннями, спектральна насиченість звуку наближається до своїх фізичних кордонів – індискретного білого шуму.

Отже, у процесі історичного розвитку музичний інструментарій пройшов шлях від стихійного плюралізму через стандартизацію до "реконструкції" і віртуалізації. Будучи виділеним із безсуб'єктного звукового масиву, сонорне тіло інструмента поступово стає предметом картографічних практик, тембр інструменту рефлексується як естетичний феномен. Театр первинної жестиальності поступається місцем операторності, витісняється у функціоналістський міф. Режим "жорстокої" сигніфікації символічного обміну поступається місцем "невимовній легкості буття" порожніх знаків, звільнених від фізичних референтів і тілесного опосередкування.

Література

1. Авраамов Арс. Синтетическая музыка / Арсений Авраамов // Советская музыка. – 1939. – № 8 // Термен-центр : центр электроакустической музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://theremin.ru/archive/avrsynth.htm>
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Бодрийяр Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр. – М. : Рудомино, 1999. – 224 с.
4. Дебрэ Р. Введение в медиологию / Режи Дебрэ. – М. : Праксис, 2010. – 368 с.
5. Композиторы о современной композиции : хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. – М. : Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2009. – 356 с.
6. Гульд Г. Избранное : в 2 кн. – Кн. II. / Гленн Гульд. – М. : Издательский дом "Классика-XXI", 2006. – 216 с.

References

1. Avraamov Ars. Sinteticheskaya muzyika / Arseniy Avraamov // Sovetskaya muzyika. – 1939. – № 8. // Termen-tsentr : tsentr elektroakusticheskoy muzyiki [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupu : <http://theremin.ru/archive/avrsynth.htm>
2. Bodriyyar Zh. Simvolicheskii obmen i smert / Zhan Bodriyyar. – M. : Dobrosvet, 2000. – 387 s.
3. Bodriyyar Zh. Sistema veschey / Zhan Bodriyyar. – M. : Rudomino, 1999. – 224 s.
4. Debre R. Vvedenie v mediologiyu / Rezhii Debre. – M. : Praksis, 2010. – 368 s.
5. Kompozitoryi o sovremennoy kompozitsii : hrestomatiya / sost. T. S. Kyuregyan, V. S. Tsenova. – M. : Nauchno-izdatelskiy tsentr "Moskovskaya konservatoriya", 2009. – 356 s., not.
6. Guld G. Izbrannoe : v 2 kn. – Kn. II. / Glenn Guld. – M. : Izdatelskiy dom "Klassika-XXI", 2006. – 216 s.

Vakulenko Vasyl,
*Postgraduate Student of the Institute of Philology of
Taras Shevchenko Kyiv National University*
e-mail: vaqueen@yandex.ru

THE REFLECTION OF INDO-EUROPEAN SPIRITUAL CULTURE IN UKRAINIAN FOLKLORE

The remains of Indo-European spiritual culture are analyzed through the Ukrainian fairytales texts. The Ukrainian folklore texts keep a great layer of words, reflecting Ukrainian nation's way and simultaneously embodying the ethnical spiritual culture. Such lexicon is entwined into archaic plots of Foreindo-European and even Protoindo-European eon. Among the multitude of Ukrainian folklore texts the remains of the reconstructed horse cult are mostly seen in Ukrainian fairytales and less in charms. A horse is known to have a special status among Indo-Europeans, because of its importance in their economy; thus it was involved into the magical rituals and beliefs. It is concluded, that Ukrainian folklore texts quite well preserved Foreindo-European horse perception as a sacred animal, belonging both to the world of human-being and gods. The evidence of it are the textual remains of horse sacrifice rituals (Old Indian ritual aśvamedha, its coincidence with Latin caput equi). At the same time a horse belongs to the relics of such reconstructed Indo-European myths: 1) about divine twins; 2) about solar god and serpent opposition, smith-god, the helper of the solar god; 3) about world tree. The main conclusion is that a horse belongs to Indo-European spiritual culture heritage in Ukrainian folklore, though etymologically the word, naming this animal, is Slavic new formation. The author concludes, that a horse is one of the most frequent animal in Ukrainian fairytales and this is a result of its cult relative novelty comparing to the archaic hunter cults of a wolf and a bear, the roots of which are in the Paleolithic eon. A horse was domesticated much later. So this is the cause of good preservation and constant appearing the remains of horse rituals and beliefs in Ukrainian fairytales.

One of the tasks, facing the Ukrainian linguistics now, is to separate and to describe the ethnomythologems, completely discovering the national culture. Such task is important within the globalization processes, which have a mission to erase the national specificity. The last one is a way to keep the national identity and to resist the spiritual and intellectual impoverishment. And Ukraine, having not its national ideology and political elite as the nation's layer, able to protect its interests, faces with this new challenge. The new challenge is more precarious because of Ukrainian language weak postcolonial positions and anti-Ukrainian trends reinforcement within the authorities. Such lexicon separation is able to demonstrate the ethnical Ukrainian specificity, their inclusion into the cultural and integrating Eurasia processes, to prove that Ukrainian people are not accidental and have been forever on their ethnical territory.

On the material of Ukrainian folklore he studied such symbols of the Slavs mythology: FIRE, LIGHT, DRINKS, FOOD, BITTERNESS, SMOKE, DUST, GUELDER ROSE, GOLD, DARK CLOUD, FOG, DARKNESS, WATER, WIND, LEAVES, SWARM, TREE, THREAD, FETTERS, KEY, LOCK, ROAD, PLAIN.

One of the first, who studied the folklore symbolic words, was A.A. Potebnia. He analyzed the basic symbols of Slavic folklore, treating the word meaning as dynamic and changeable category, reacting each changes in human society. Using the comparative and historic method, A.A. Potebnia noted, that the etymological word meaning is an important component of the lexical one.

Key words: Foreindo-European, cult, spiritual culture, ritual, myth.

Вакуленко Василь Федорович, аспірант Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

Відображення індоєвропейської духовної культури в українському фольклорі

Українські фольклорні тексти містять значну кількість слів, успадкованих від індоєвропейської мови, а також просліди індоєвропейської духовної культури, реконструйовувані через тексти і сюжети українських чарівних казок і замовлянь. У статті проаналізовано залишки таких реконструйованих індоєвропейських ритуалів та міфів: ашвамедха, міф про світове дерево, міф про божественних близнюків, міф про протистояння бога сонця зі змієм, міф про бога-коваля, помічника бога сонця. Із кожним із цих міфів та ритуалів так чи так пов'язаний кінь.

Ключові слова: *праіндоєвропейський, культ, духовна культура, ритуал, міф.*

Вакуленко Василь Федорович, аспірант Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

Отражение индоевропейской духовной культуры в украинском фольклоре

Украинские фольклорные тексты содержат значительное количество слов, унаследованных от индоевропейского языка, а также следы индоевропейской духовной культуры, реконструируемые через тексты и сюжеты украинских волшебных сказок и заговоров. В статье проанализированы следы таких реконструированных индоевропейских ритуалов и мифов: ашвамедха, миф о мировом древе, миф о божественных близнецах, миф о противостоянии бога солнца и змея, миф о боге кузнеце, помощнике солярного бога. С каждым из этих мифов и ритуалов так или иначе связан конь.

Ключевые слова: *праиндоевропейский, культ, духовная культура, ритуал, миф.*

The Ukrainian folklore texts keep a great layer of words, reflecting Ukrainian nation's way and simultaneously embodying the ethnical spiritual culture. Such lexicon is entwined into archaic plots of foreindo-european and even preindo-european eon.

One of the tasks, facing the Ukrainian linguistics now, is to separate and to describe the ethnomythologems, completely discovering the national culture. Such task is important within the globalization processes, which have a mission to erase the national specificity. The last one is a way to keep the national identity and to resist the spiritual and intellectual impoverishment. And Ukraine, having not its national ideology and political elite as the nation's layer, able to protect its interests, faces with this new challenge. The new challenge is more precarious because of Ukrainian language weak postcolonial positions and anti-Ukrainian trends reinforcement within the authorities. Such lexicon separation is able to demonstrate the ethnical Ukrainian specificity, their inclusion into the cultural and integrating Eurasia processes, to prove that Ukrainian people are not accidental and have been forever on their ethnical territory.

One of the first, who studied the folklore symbolic words, was A.A. Potebnia. He analyzed the basic symbols of Slavic folklore, treating the word meaning as dynamic and changeable category, reacting each changes in human society. Using the comparative and historic method, A.A. Potebnia noted, that the etymological word meaning is an important component of the lexical one. On the material of Ukrainian folklore he studied such symbols of the Slavs mythology: FIRE, LIGHT, DRINKS, FOOD, BITTERNESS, SMOKE, DUST, GUELDER ROSE, GOLD, DARK CLOUD, FOG, DARKNESS, WATER, WIND, LEAVES, SWARM, TREE,

THREAD, FETTERS, KEY, LOCK, ROAD, PLAIN [25, 250]. He stated that the key to profound understanding of ethnic cultures were hidden in ethnic languages.

Such concepts as STEPP, BIRD, TIME, OUR/ALIEN, WOMAN, GOD, LIFE, DEATH, GUY, FREEDOM, LOVE, NATION have been analyzed in Ukrainian linguistics for the latest ten years [1; 5; 6; 11; 13; 17; 18; 21; 26; 27]. The most important conclusions in all of the researches is the concepts are related to the ethnical environment, influencing language and cultural stereotypes, which make nation possible to understand the reality. They belong to the part of national and language world images, which is a medium and an exponent of ethnical world treating and reception.

The series of works have appeared lately in Ukrainian linguistics, concentrating on studying ethnically specific language items (the works of O.S. Komar, O.V. Maslo, I Kravchuk, V.V. Zhayvoronok [15, 3; 20, 3; 16, 4–7; 7, 176]). The modern linguistics tries to find out and to systemize the key ethnic culture words [28, 298]. Folklore has such words. It is a stable system, in which all elements keep their constant values [2, 475–476]. Hence folklore is able to represent fully the national world image. Moreover, studying the folklore texts makes it possible to reconstruct the forelanguage state and foreculture [19, 49]. Mythological lexicon as the component of language and mental world image is studied in Ukrainian linguistics by N. Zhovta, O. Zhovtyy [8; 9]; its relations with genetically close and distant languages are found out by Y.L. Mosenkis, D.I. Pereverzev [23; 24] etc.

Among the multitude of Ukrainian folklore texts the remains of the reconstructed *horse* cult are mostly seen in Ukrainian fairytales and less in charms. *A horse* is known to have a special status among Indo-Europeans, because of its importance in their economy; thus it was involved into the magical rituals and beliefs.

The textual component of Foreindo-European ritual of *horse* sacrifice, called in Old Indian *aśvamedha*, in Latin *caput equi* [3, 483], in the whole is well preserved in some Ukrainian fairytales. Here some examples of it: *one of them took the horse to the place and they tore it, its internal organs they threw away and got inside its belly* [14, 46]. At the same time this piece in the plot of the fairytale can be treated as the remain of the *horse* sacrifice in the honor of the dead: the two sons come across the coffin with the body of their unfairly murdered father and at once decide to find and sacrifice a *mare* [14, 46; 3, 550]. Moreover, *a horse* composes the initiation rituals and together with them reflects the perception of the animal as belonging both to the human and gods worlds. *A horse* is often a mean of gaining secret knowledge: the two sons killed the mare in order to catch the magic eagle, knowing, where the animate water was, to resurrect their father [14, 46].

We can state, that *a horse* is one of the most frequent animal in Ukrainian fairytales and this is a result of its cult relative novelty comparing to the archaic hunter cults of *a wolf* and *a bear*, the roots of which are in the Paleolithic eon. *A horse* was domesticated much later. So this is the cause of good preservation and constant appearing the remains of *horse* rituals and beliefs in Ukrainian fairytales.

The *horse's* status as a frontier animal in the reconstructed Indo-European mythology, belonging to both gods and human worlds, can be proved by the textual folklore formula, represented in the plots of lots of fairytales, in which *a horse* carries a

secret knowledge. In such texts the main character's initialization transfer through the horse's head is described, the horse's ability to speak, protecting and warning the main character, is shown. E.g.: *and Marko's horse has already felt he is in danger and has broken three doors* [14, 34]; *so, the horse says, just let me go, Ivan, the little tzar, to eat some wheat, to eat some green grass for the three dawns, because I got weaken here* [14, 44]; *just do not take this ostrich feather, otherwise you will know both what good is and what grief is* [14, 56], the head of a horse and a horse itself can give wealth to the main character: *girl, girl, get into my right ear and get out through my left one* [4, 196], *get into my left ear – there is a silver dress for you* [4, 164].

At the same time *a horse* is connected with the other cults, particularly non-animal ones. Ukrainian fairytales preserve a lot of remains of ancient Indo-European myth about two divine twins [22, 383]. On the textual level of the fairytales they show themselves in rather stable connection of *a horse* and *two sons*. The divine twins were known to protect and to look after the horses. Hence we have a reflection of this Indo-European tradition in Ukrainian texts: the two sons find two horses, two bear cubs, two fox cubs, two wolf cubs, two bear cubs, two lion cubs [14, 38–39]; there is also a relation of *a horse* and two magic *puppies/dogs* as a fairy helpers of the main character, given to him by an *old woman*: *he has untied the suck and has seen the two puppies in there, so he has left them. While he was riding for a while, the two big dogs ran after him and scared him* [14, 48].

A horse is included into the remains of Indo-European myth about the solar god and the serpent opposition. Ukrainian fairytales preserved it in their formulas: *once a serpent and a tzar had a bet. The serpent at once stole the sun, the moon and the stars and hid them in his underground realms* [14, 29]; *once it happened that the sun did not rise and the moon disappeared in the evening and the stars did not show themselves* [4, 85]. The main character (a tzarevich, a guy, a hero) can be assumed to be the later transformation of the Indo-European solar god. Its divine nature can be traced by his ability to turn into an animal, particularly into a bird, deer and a kitten. It may also appear, that the Ukrainian fairytale main character is the later transformation of a cultural hero – an intermediate line between a god and a human-being, a half-god, who has secret knowledge and gives this knowledge to people. *A horse* is his constant helper. Choosing *a horse* is one of the first initiations. As a rule, the main character finds a horse in a magic place only after the *old man* or the *old woman* advice (the dead ancestors cult remains): *go to the forest, there you will find the grave and the oak-tree on it, twelve stones beneath the oak-tree, twelve doors beneath the stones, and beyond them the mighty horse stands, tied up to the twelve chains, who drinks the smoke and eats the fire* [14, 44].

That can also be a reflection of another ritual: a hero (heroes) puts a hand on *a horse* and if it does not fall down after that, he takes it. Quite often in Ukrainian fairytale we can see the remains of a protective euphemistic formula, according to which a hero's horse is feeble, ill or crippled: ... *he took the worst mare with only one leg and with four wings* [14, 30].

A horse in Ukrainian fairytales is included into the remains of myth about the smith-magician, iron and its magic abilities, deifying of anything, related to it and which is inherent to the Indo-European culture. Though which is connected with the human metal discovering and much earlier eons than the Indo-European one. It is embodied in Ukrainian fairytales in the magic helper of a hero – in the Divine smith Cosma-Damian, who, from one side makes an iron horse for him, and from the other side protects from baba Yaga in his smithy: *Cosma-Damian, the Divine smith for Marko the iron horse; Hey, Cosma-Damian, the Divine smith, open up your smithy – I going to fly in on my horse!* [14, 34–35]. Here we can have the relics of the reconstructed Khatt's smith-god Khasamili, a solar god helper, which has Baltic and Slavic mythologies coincidence [12, 107]. Simultaneously we can see this ancient myth contamination with the later myth about Jesus Christ and his disciples in Ukrainian fairytales: *Cosma-Damian had twelve disciples, so they caught her [baba Yaga] tongue with the hot grips* [14, 34].

The place of *a horse* can be the serpent's barn, where it hid it from a hero, who serves there. Here *the horse* is included into the remains of initial rituals, intermingled with the relics of beliefs in the three Slavic gods and their horses as their constant attributes. In charms the Christian saints often ride the white horses, which is also inherent to heathenish Perun, related to, as it is thought, Old Hittite *Pirua* and with lots of Indo-Europeans coincidences [3, 546], which may have relationship to Old Korean **pjorak* "thunder" [information from Pereversev D.I.].

The myth about the god-smith and metal as a sacred substance can be reconstructed in those fairytales, where the three horses has the names of metals as attributes, which are the hyponimic to the hyperonim *iron*: *he glanced and there stood a cooper horse, he pushed aside and another doors opened and there was a silver horse, he pushed aside once again and another doors opened and there stood a golden horse* [14, 51]. After that the main character touches each of the horse and is reborn: his head and hands become cooper, his legs are silver and his body is golden. It can be assumed, that the three horses are connected with the Slavic gods triad [3, 555].

A horse in Ukrainian fairytales can be an evidence of its totem functions as a human being ancestor, though it is rather still a remain of its cult role in the Indo-European tradition. There is a couple of fairytales heroes, whose names derive from or related to the words, naming *a horse* in Ukrainian language. E. g.: Kiriyaq, the Son of a Horse and Bukh Kopytovych (the second part of his name derives from the Ukrainian and Common Slavic *konumo* – *a hoof*). These heroes have supernatural magic abilities: enormous strength, ability to speak just after birth, quick rising and one of them is invulnerable, because his skin is as hard as horse hoof. Here we have some coincidences with Germanic kings brothers Hengist and Horsa [3, 553].

The last *horse* relation is with myth about the *world tree, arbor mundi*, also represented in Ukrainian fairytales. This magic place is an oak-tree, which grows on a grave. Though it must be noticed, that this belief, widespread and basic in Germanic mythology as the sacred tree *Yggdrasill*, depicting the frontier role of *a horse* be-

tween the world of gods and human beings, is reflected in Ukrainian fairytales sparsely.

We can conclude, that Ukrainian folklore texts quite well preserved Foreindoeuropean *horse* perception as a sacred animal, belonging both to the world of human being and gods. The evidence of it are the textual remains of *horse* sacrifice rituals (Old Indian ritual *aśvamedha*, coincidence with Latin *caput equi*). At the same time a horse belongs to the relics of such reconstructed Indo-European myths: 1) about divine twins; 2) about solar god and serpent opposition, smith-god, the helper of the solar god; 3) about world tree.

The main conclusion is that *a horse* belongs to Indo-European spiritual culture heritage in Ukrainian folklore, though etymologically the word, naming this animal, is Slavic new formation.

Література

1. Барабаш-Ревак О.В. Мовний образ парубка в українських фольклорних і етнографічних текстах: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / Ольга Василівна Барабаш-Ревак. – Львів, 2009. – 20 с.
2. Бояджиева С. Формулы в балладном повествовании / С. Бояджиева // Резюме докладов и письменных сообщений. IX Международный съезд славистов. Киев, сентябрь 1983. – М. : Наука, 1983. – С. 475–476.
3. Гамкрелидзе Т.В. Индоевропейский язык и индоевропейцы: реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. Книга вторая / Т.В. Гамкрелидзе, В.В. Иванов. – Тбилиси: Изд-во Тбилисского ун-та, 1984. – 887 с.
4. Геройко-фантастичні казки / [відп. ред. Павличко Д.В.]. – К. : Дніпро, 1984. – 366 с.
5. Дубчак О.П. Концептуальна опозиція "свій"- "чужий" в українській мовній картині світу: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.01 / Ольга Петрівна Дубчак. – К., 2009. – 22 с.
6. Єфименко О. Є. Концепт "СТЕП" в українській мові: словникова, текстова і психолінгвістична парадигма: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / Олександра Євгенівна Єфименко. – Харків, 2005, 19 с.
7. Жайворонок В.В. Українська етнолінгвістика. Нариси / В.В. Жайворонок. – К. : Довіра, 2007. – 261 с.
8. Жовта Н. Міф, казка і мова: основні напрямки лінгвістичного дослідження взаємозв'язків / Н. Жовта // Études Ukrainiennes de philologie. – Paris: Éditions Institut Culturel de Solenzara, 2012. – P. 92–104.
9. Жовтий О. Лексика української мови у світлі гіпотези імпліцитної міфонімії / О.Жовтий // Études Ukrainiennes de philologie. – Paris: Éditions Institut Culturel de Solenzara, 2012. – P. 105–116.
10. Задорожна О.М. Концепт "час" в українській поетичній мові: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / Олександра Михайлівна Задорожна. – К., 2008, 20 с.
11. Іванова І.Б. Фразеосемантичне поле "ЖИТТЯ/СМЕРТЬ": національні стереотипи та їх кореляції: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / Ірина Борисівна Іванова. – К., 2008. – 19 с.
12. Иванов Вяч. Вс. История балканских и славянских названий металлов / Вяч. Вс. Иванов. – М. : Наука, 1983. – 195.
13. Казимир І.І. Концепт ПТАХ у мовній картині світу українського народу: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / Іванна Іванівна Казимир. – Харків, 2007, 19 с.
14. Казки, прислів'я і т.п., записані в Катеринославській і Харківській губерніях І.І. Манжурую. – Дніпрпетровськ: Січ, 2003. – 228 с.

15. Комар О.С. Етнокультурна парадигматика національно-маркованих мовних одиниць: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 "Українська мова" / Олег Станіславович Комар. – К., 2009. – 20 с.
16. Кравчук І. Теоретичні аспекти дослідження безеквівалентної лексики у зв'язку з реаліями, лакунами та прецедентними іменами / І. Кравчук // Мова та історія. 2010. – Вип. 138. – С. 4–19.
17. Капась В.А. Лексико-семантичне та асоціативне поле "Народ" у наукових і художніх текстах Івана Франка: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / Валентина Андріївна Капась. – К., 2009, 20 с.
18. Краснобаєва-Чорна Ж.В. Концепт "ЖИТТЯ" в українській фраземіці: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / Жанна Володимирівна Краснобаєва-Чорна. – Дніпропетровськ, 2008. – 20 с.
19. Кумахов М.А. Изучение языка фольклора / М.А. Кумахов // Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования. – М. : Наука, 1991. – С. 49–59.
20. Масло О.В. Національно-культурний компонент у лексиці українських народних казок: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 "Українська мова" / Масло Ольга Володимирівна. – Харків, 2008. – 24 с.
21. Мацьків П.В. Концептосфера *БОГ* в українській мовній картині світу: біблійний, фольклорний, словниково-діахронний дискурси: автореф. дис. ... докт. філол. наук: спец. 10.02.01 / Петро Васильович Мацьків. – К., 2008. – 36 с.
22. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 томах. Том 1: А – К / [гл. ред С.А. Токарев]. – [2-е изд.]. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 671 с.
23. Мосенкіс Ю.Л. Теоретичні аспекти поглибленого діахронічного дослідження основної лексики: До проблеми гіпотетичного первісного мовного стану як найдавнішого етапу доісторії української мови / Юрій Леонідович Мосенкіс. – К. : Акціонерне тов-во "Віпол"; Видавниче підприємство "Перше вересня", 1997. – 210 с.
24. Переверзев Д. Праностратичні джерела української лексики за матеріалами словника А.Б. Долгопольського / Д. Переверзев // *Études Ukrainiennes de philologie*. – Paris: Éditions Institut Culturel de Solenzara, 2012. – P. 301–305.
25. Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре. Собрание трудов / Александр Афанасьевич Потебня. – М. : Лабиринт, 2000. – 480 с.
26. Рогальська І.І. Флористичні концепти української мовно-художньої картини світу (на матеріалі поетичного мовлення ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01. / Інна Іванівна Рогальська. – Одеса, 2009. – 18 с.
27. Сукаленко Т.М. Метафоричне вираження концепту ЖІНКА в українській мові: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.01 / Тетяна Миколаївна Сукаленко. – К., 2009. – 20 с.
28. Трубочев О.Н. Славянская этимология и праславянская культура / О.Н. Трубочев // Славянское языкознание. X Международный съезд славистов. София, сентябрь 1988 г. Доклады советской делегации. – М. : Наука, 1988. – С. 298–338.

References

1. Barabash-Revak O.V. Movnij obraz parubka v ukraïns'kih fol'klornih i etnografichnih tekstah: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.02.01 / Ol'ga Vasilivna Barabash-Revak. – L'viv, 2009. – 20 s.
2. Bojadzhieva S. Formuly v balladnom povestvovanii / S. Bojadzhieva // Rezhume dokladov i pis'mennyh soobshhenij. IH Mezhdunarodnyj s'ezd slavistov. Kiev, sentjabr' 1983. – M. : Nauka, 1983. – S. 475–476.
3. Gamkrelidze T.V. Indoevropskij jazyk i indoevropejcy: rekonstrukcija i istorikotipologičeskij analiz prajazyka i protokultury. Kniga vtoraja / T.V. Gamkrelidze, V.V. Ivanov. – Tbilisi: Izd-vo Tbilisskogo un-ta, 1984. – 887 s.

4. Geroïko-fantastichni kazki / [vidp. red. Pavlichko D.V.]. – K. : Dnipro, 1984. – 366 s.
5. Dubchak O.P. Konceptual'na opozicija "svij"- "chuzhij" v ukraïns'kij movnij kartini svitu: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.02.01 / Ol'ga Petrivna Dubchak. – K., 2009. – 22 s.
6. Efimenko O. Є. Koncept "STEP" v ukraïns'kij movi: slovnikova, tekstova i psiholingvistichna paradigma: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.02.01 / Oleksandra Evgeniïvna Efimenko. – Harkiv, 2005, 19 s.
7. Zhajvoronok V.V. Ukraïns'ka etnolingvistika. Narisi / V.V. Zhajvoronok. – K. : Dovira, 2007. – 261 s.
8. Zhovta N. Mif, kazka i mova: osnovni naprjamki lingvistichnogo doslidzhennja vzaemozv'jazkiv / N. Zhovta // Études Ukrainiennes de philologie. – Paris: Éditions Institut Culturel de Solenzara, 2012. – P. 92–104.
9. Zhovtij O. Leksika ukraïns'koï movi u svitli gipotezi implicitnoï mifonimii / O.Zhovtij // Études Ukrainiennes de philologie. – Paris: Éditions Institut Culturel de Solenzara, 2012. – P. 105–116.
10. Zadorozhna O.M. Koncept "chas" v ukraïns'kij poetichnij movi: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.02.01 / Oleksandra Mihajlivna zadorozhna. – K., 2008, 20 s.
11. Ivanova I.B. Frazeosemantichne pole "ZhIT'TJa/SMERT'": nacional'ni stereotipi ta ih koreljacii: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.02.01 / Irina Borisivna Ivanova. – K., 2008. – 19 s.
12. Ivanov Vjach. Vs. Istorija balkanskih i slavjanskih navzaniy metallov / Vjach. Vs. Ivanov. – M. : Nauka, 1983. – 195.
13. Kazimir I.I. Koncept ПТАН u movnij kartini svitu ukraïns'kogo narodu: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.02.01 / Ivanna Ivanivna Kazimir. – Harkiv, 2007, 19 s.
14. Kazki, prisliv'ja i t.p., zapisani v Katerinoslavs'kij i Harkivs'kij gubernijah I.I. Manzh-roju. – Dniprpetrovs'k: Sich, 2003. – 228 s.
15. Komar O.S. Etnokul'turna paradigmatica nacional'no-markovanih movnih odinic': avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.02.01 "Ukraïns'ka mova" / Oleg Stanislavovich Komar. – K., 2009. – 20 s.
16. Kravchuk I. Teoretichni aspekti doslidzhennja bezekvivalentnoï leksiki u zv'jazku z realijami, lakunami ta precedentnimi imenami / I. Kravchuk // Mova ta istorija. 2010. – Vip. 138. – S. 4–19.
17. Kapas' V.A. Leksiko-semantichne ta asociativne pole "Narod" u naukovih i hudozhnih tekstah Ivana Franka: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.02.01 / Valentina Andriïvna Kapas'. – K., 2009, 20 s.
18. Krasnobaeva-Chorna Zh.V. Koncept "ZhIT'TJa" v ukraïns'kij frazemici: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.02.01 / Zhanna Volodimirivna Krasnobaeva-Chorna. – Dnipropetrovs'k, 2008. – 20 s.
19. Kumahov M.A. Izuchenie jazyka fol'klora / M.A. Kumahov // Fol'klor v sovremennom mire: Aspekty i puti issledovanija. – M. : Nauka, 1991. – S. 49–59.
20. Maslo O.V. Nacional'no-kul'turnij komponent u leksici ukraïns'kih narodnih kazok: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.02.01 "Ukraïns'ka mova" / Maslo Ol'ga Volodimirivna. – Harkiv, 2008. – 24 s.
21. Mac'kiv P.V. Konceptosfera BOG v ukraïns'kij movnij kartini svitu: biblijnij, fol'klornij, slovnikovo-diahronnij diskursi: avtoref. dis. ... dokt. filol. nauk: spec. 10.02.01 / Petro Vasil'ovich Mac'kiv. – K., 2008. – 36 s.
22. Mify narodov mira. Jenciklopedija. V 2 tomah. Tom 1: A – K / [gl. red S.A. Tokarev]. – [2- e izd.]. – M. : Sovetskaja jenciklopedija, 1987. – 671 s.
23. Mosenkis Ju.L. Teoretichni aspekti pogliblenogo diahronichnogo doslidzhennja osnovnoï leksiki: Do problemi gipotetichnogo pervisnogo movnogo stanu jak najdavnishogo etapu doistorii ukraïns'koï movi / Jurij Leonidovich Mosenkis. – K. : Akcionerne tov-vo "Vipol"; V-idavniche pidpryemstvo "Pershe veresnja", 1997. – 210 s.

24. Pereverzev D. Pranostraticzni dzherela ukraïns'koï leksiki za materialami slovnika A.B. Dolgopol'skogo / D. Pereverzev // Études Ukrainiennes de philologie. – Paris : Éditions Institut Culturel de Solenzara, 2012. – P. 301–305.

25. Potebnja A.A. Simvol i mif v narodnoj kul'ture. Sobranie trudov / Aleksandr Afanas'evich Potebnja. – M. : Labirint, 2000. – 480 s.

26. Rogal's'ka I.I. Floristichni koncepti ukraïns'koï movno-hudozhn'oï kartini svitu (na materialii poetichnogo movlennja HH st.): avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.02.01. / Inna Ivanivna Rogal's'ka. – Odesa, 2009. – 18 s.

27. Sukalenko T.M. Metaforichne virazhennja konceptu ZhINKA v ukraïns'kij movi: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: spec. 10.02.01 / Tetjana Mikolaïvna Sukalenko. – K., 2009. – 20 s.

28. Trubachev O.N. Slavjanskaja jetimologija i praslavjanskaja kul'tura / O.N. Trubachev // Slavjanskoe jazykoznanie. H Mezhdunarodnyj sjezd slavistov. Sofija, sentjabr' 1988 g. Doklady sovetskoj delegacii. – M. : Nauka, 1988. – S. 298–338.

УДК 75.01+78.01(477):39(477)

*Мезіна Світлана Сергіївна,
аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
e-mail: svitmez18@yandex.ua*

НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ АВАНГАРДІ 1960-х РОКІВ: ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ

Автор статті акцентує увагу на актуальності звернення до проблеми національної традиції у творчості українських авангардистів 1960-х років – так званого покоління шістдесятників. Своєю метою представники мистецького руху "шістдесятництва" вбачали поєднання західноєвропейських та національних традицій, винесення українського мистецтва на світову художню арену. У якості основного завдання для дослідників автор вбачає доведення тези про те, що національна традиція у творчості молодій інтелігенції 60-х років минулого століття має історичні витоки і сягає корінням не лише періоду "Розстріляного відродження", але й часів українського бароко.

Ключові слова: національна традиція, шістдесятники, авангард, "Розстріляне відродження", бароко

Мезина Светлана Сергеевна, аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Национальная традиция в украинском авангарде 1960-х годов: к постановке проблемы

Автор статьи акцентирует внимание на актуальности обращения к проблеме национальной традиции в творчестве украинских авангардистов 1960-х годов – так называемого поколения шестидесятников. Свою цель представители художественного движения "шестидесятников" видели в сочетании западноевропейских и национальных традиций, выход украинского искусства на мировую художественную арену. В качестве основной задачи для исследователей автор усматривает доказательство тезиса о том, что национальная традиция в творчестве молодой интеллигенции 60-х годов прошлого века имеет исторические истоки и уходит корнями не только в период "Расстрелянного возрождения", но и во эпоху украинского барокко.

Ключевые слова: национальная традиция, шестидесятники, авангард "Расстрелянное возрождения", барокко

Mezina Svitlana, Postgraduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

National tradition in the Ukrainian avant-garde of the 1960-s: for the problem definition

The author aims to identify the main aspects in the study of the national traditions revival in the Ukrainian avant-garde works of the 1960s – the so called Sixties, who changed or found a style that was not approved by the socialist realism under the influence of external and internal circumstances, made the art explosion and contributed to Ukraine's independence.

The high level of Ukrainian patriotism, a strong interest in art and aesthetic phenomena that define the Ukrainian people as a nation, at present make the issue of Ukrainian national traditions in art extremely topical. Representatives' of the art movement "Sixties" aim was to combine the European and home traditions, to make the Ukrainian art belong to the world. The main research task for the author is to prove the thesis that the national tradition in the works of the young intellectuals of the 60s in the last century has the historical origin and goes back to the period of "Executed Renaissance" and Ukrainian Baroque period.

Spiritual, cultural, literary and artistic generation of 1920-30s in Ukraine created great artistic works in different fields of art (literature, painting, music, cinema) and enriched Ukrainian art to the big extend, contributed to the diversification of art genres and trends, made possible the penetration of national ideas in the field of artistic culture, which later became new development in the sixties. The national literature flourished enormously – it expressed the national idea. Young intellectuals of the 1960s, as representatives of the "Executed Renaissance" defended active citizenship, created literary and artistic groups, publications appeared in magazines and newspapers, which reflected the national, political and social views.

Mykhailo Boichuk exerted a significant impact on the art works of the 1960s. He was the founder of the national school of monumental art ("Boichuk School"), one of the brightest representatives of the "Executed Renaissance", it was he who expressed the national idea in his art and was extremely convincing here. Synthesis of national and international traditions (Byzantine and Italian Proto-Renaissance art and ancient Ukrainian iconography) laid the basis for the development of Boichuk art school representatives.

One of the Ukrainian national tradition first centers of the 1920s – 1930s was the Creative Youth Club created in Kyiv in 1960. Its members revived the Christmas Nativity Scenes, organized various art groups, sections and parties, given rise by the "Executed Renaissance", popularized the achievements of national art and literature.

The author pays peculiar attention to individual and personal qualities of Cossack mentality, formed under the influence of the Orthodox religion and expressed in all art forms in the 1960s. The article states that in the works of progressive intellectuals during the Khrushchev Thaw there is a revival and reconsideration of the best traditions of the Ukrainian culture golden days through the synthesis of European and national baroque tradition.

Ukrainian poets of the sixties prove themselves in the revival of national traditions the most actively; they continue to work mostly in a realistic manner. The main content of their works is a strong affection for Ukraine, a great concern for the fate of people, a vivid description of human feelings, the nature and the native land. The sixties reflect the new realities of life, introduce new art images and corresponding means of expression, develop the language tradition of national poetry, founded by the previous generations of poets and use the established folk traditions.

The ancient tradition of Ukrainian folk art became a kind of transformation in professional art; it was seen in the vivid symbolism, a variety of artistic means and techniques of leaded lights, mosaics, fresco paintings, stained glass and other new materials. The artists of the 1960s in their works showed heroism and patriotism of the people, mastered the modern theme, the basis of which is a man, his mood, feelings, emotions, Ukrainian diversity of nature vivid description. An important feature of Ukrainian art of the second half of the twentieth century – the development of cultural areas proved itself in the genre of landscape. Neofolk direction, expressed in the image of life, gained a foothold.

In the cinema the Sixties revived Dovzhenko's tradition, which became a vivid embodiment of Ukrainian poetic cinema – one of the most powerful trends in revival of Ukrainian national spirit and identity.

In the music of the 1960s the traditions of Ukrainian avant-garde founded by Boris Liato-shynsky and other home musicians revived. The characteristic feature of their work was organic combination of folk sound and the new techniques of composition – twelve-note system, serialism, pointillism, aleatoric music.

Generation of the Sixties in their creativity and social activities fought to save the Ukrainian nation, contributed to the Ukrainian ethnic identity, revival of spirituality, culture and language. As a result, the movement of intellectuals of the 1960s became a powerful impulse for active cultural searches, experiments; it came up with a bang during the Independence and go on until today.

While analyzing the available scientific papers on the issue, the author concludes the ways to study the national traditions in the works of the sixties are differently directed. The phenomenon of Ukrainian avant-garde in the 1960s is the object of scientific attention, and the issue of national traditions in Ukrainian avant-garde of the 1960s requires deep research today.

Key words: *national tradition, the Sixties, avant-garde, "Executed Renaissance", baroque.*

Традиція – це перетин повторюваностей.

Юрій Лотман

Радянська ідеологія, спрямована на позбавлення української нації її само-бутності, заборону мистецьких творів, пов'язаних зі сторінками боротьби за національну незалежність, виступила одним із чинників, що сприяли народженню на початку 60-х років ХХ століття молодого покоління – так званих шістдесятників. Своєрідною моральною опозицією тоталітарному режиму став культурницький рух молодшої інтелігенції, яка виступала проти русифікації, ущемлення демократії, прав людини, недотримання існуючої Конституції, за свободу в питаннях художньої творчості.

На сучасному етапі, особливо після подій на Майдані Незалежності під час Помаранчевої революції (2004 р.) та Революції гідності (2013 р.), патріотизм українців сягає високого рівня, що й визначає, зокрема, актуальність розробки проблеми національної традиції в українському мистецтві. Зокрема, відзначається підвищений інтерес до художньо-естетичних феноменів, що визначають український народ як націю – до його ментальності, самобутності, місця у світовому просторі.

Саме сучасними процесами, на наш погляд, зумовлена й актуальність досліджень, присвячених вивченню процесів формування та розвитку національних культурних традицій в історичному аспекті. Серед мистецьких поколінь, які особливо небайдуже переживали придушення гідності свого народу та відроджували національний дух – українське "шістдесятництво", що здійснило мистецький "вибух" і, перетворившись на дисидентський рух, сприяло отриманню Україною незалежності.

Історіографія означеної теми складається насамперед із публікацій (зокрема, листів та спогадів) самих шістдесятників, які дають можливість відчути епоху, глибше зрозуміти це бунтівне покоління (М. Коцюбинська, Є. Сверстюк, І. Світличний, Л. Танюк та ін.). Історики, літературознавці, мистецтвознавці, культурологи присвятили значну кількість наукових праць ідейним засадам та безпосередньо художній творчості молодшої інтелігенції 1960-х років. Проте

питання національної традиції в українському авангарді (зокрема, 1960-х) не набуло належного наукового висвітлення. Тією або іншою мірою даної проблематики торкаються у своїх працях О. Кравчук ("Авангард "Великої Традиції" як вияв інтелектуальних шукань українських митців початку ХХ століття" [8]), М. Ільницький ("Літературні традиції поезії "поzza традиції"" [6]), О. Городецька ("Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи" [3]), деякі інші дослідники.

Мета даної статті полягає у визначенні основних аспектів дослідження проблеми відродження національної традиції у творчості представників українського "шістдесятництва".

Першочерговою у вирішенні даної проблеми постає, на наш погляд, необхідність визначення чіткої дослідницької позиції щодо поняття традиції, яке на даний момент характеризується багатовекторністю та певною мірою розпливчастістю.

Катерина Стеценко, вивчаючи проблему традиції в літературі ХХ століття, стверджує, що будь-який витвір мистецтва, художній напрям є одночасно феноменом реальності та частиною культурного спектру, накопиченого людським досвідом, а також характеризується належністю до сучасного етапу цивілізації, індивідуальною своєрідністю і співвіднесенням із попередніми епохами: "Поняття традиції є історичим, відносним, рухливим, легко переходить з одного явища на інше, може звужуватися і розширюватися. Існують стабільні, усталені, загальноприйняті традиції <...>; є другорядні, локальні <...> традиції" [13, 47]. Віра Вовк визначає традицію як "хребет нашого життя, мислення, творення", основу "загальноохоплюючого світогляду, що притаманний усім великим культурам" [1, 94].

Оксана Городецька акцентує увагу на тому, що "кожний сповідує свою традицію як зразок вічного, істинного артефакту культури, сприйнятого людством у спадок і довічне користування, переінтерпретування, переосмислення" [3, 79]. Поняття традиції у 60-х роках ХХ століття, на думку дослідниці, змінює свій семантичний вектор: "Раніше воно було спрямоване у минуле і базувалося на статичній імітації стильових ознак ХІХ століття, яке, згідно із популярною теорією, вважалося "золотим віком" мистецтва. Тепер традиція набуває динамічного характеру оновлення, перетворення всього минулого мистецького досвіду, починаючи від артефактів первісного мистецтва і закінчуючи найновішими експериментами західноєвропейського авангарду" [там само, 65].

Саме динаміці оновлення (у даному випадку української симфонії 70–80-х років) присвятила своє дослідження Олена Зінькевич [4]. Спираючись на концептуальні праці Е. Баллера, Р. Бутакова, А. Бушміна, Ю. Лотмана, Ю. Тинянова, І. Ляшенка, інших вчених, дослідниця аналізує історичні співвідношення традиції і новаторства, вибудовує концепцію спадкоємності як складної динамічної системи у мистецтві. Авторка констатує, що механізм спадкоємності (сам процес творчого засвоєння успадкованого) теоретично майже не розроблений, і визначає канали спадкоємності, її генетичні, типологічні та контактні зв'язки. "У будь-якому з видів зв'язків діє вся розгалужена система національної традиції", – стверджує вчена [4, 8]. Концепція О. Зінькевич може слугувати фундаментальною методологічною базою досліджень, пов'язаних з відповідною проблематикою.

Будучи передвісником української Незалежності, молода інтелігенція 60-х років минулого століття відроджувала українську національну традицію, що має глибокі історичні коріння. Специфіка втілення національного на українському ґрунті полягає у "хвилеподібності" процесу становлення, утвердження та відродження національної традиції у творчості вітчизняних митців: у даному ракурсі особливо показовими є доба українського бароко, період "Розстріляного відродження", українське "шістдесятництво". Можливо, саме така "уривчастість" сприяє більш яскравому прояву, виявленню могутніх осередків, названих "золотими нитками історії" [12, 40].

Активно вивчаючи творчість європейських митців, шістдесятники прагнули культурного зв'язку із Заходом, єдиним шляхом до якого була репрезентація власного, національного художнього доробку на світовому рівні. Таке прагнення бере початок у діяльності представників "Розстріляного відродження" – духовно-культурного та літературно-мистецького покоління 1920–30-х років в Україні, що зазнало нищівної поразки від тоталітарного режиму. Створивши високохудожні твори у різних галузях мистецтва (література, живопис, музика, театр, кінематограф), митці 20–30-х років значно збагатили українське мистецтво, сприяли урізноманітненню його жанрів та напрямів, проникненню національної ідеї у сферу художньої культури.

Тенденції, що спостерігаються у діяльності та творчості митців "Розстріляного відродження", набули нового розвитку у шістдесятників. Насамперед це яскравий розквіт вітчизняної літератури, виразне звучання національні ідеї (що вирізняло літературний авангард першої хвилі – твори Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Богдана Лепкого, Миколи Хвильового, Миколи Куліша та ін.). Як і попередниками з "Розстріляного відродження", молоді інтелігенцією 1960-х створювались літературні та мистецькі угруповання, відстоювалась активна громадянська позиція, видавались "програмні" збірники; з'являлися публікації у газетах, журналах, що відображали національні, політичні та соціальні погляди.

Визначальний вплив на творчість митців 1960-х років здійснив Михайло Бойчук – засновник вітчизняної школи монументального мистецтва ("школа бойчукістів"), один із найяскравіших представників "Розстріляного відродження", у творчості якого ідея відтворення національного в мистецтві знайшла переконливе втілення. Ольга Кравчук вказує, що художник "ретельно перебирав і накопичував попередній досвід, вважаючи, що всяке значне мистецьке досягнення можливе лише на основі здобутків минулого – як своєрідний синтез зробленого попередніми поколіннями" [8, 216]. В основу розвитку художньої творчості представники школи бойчукістів заклали синтез національних та світових традицій (візантійського та італійського проторенесансного монументального живопису, давньоукраїнського іконопису).

Одним із перших центрів по відновленню українських національних традицій 1920-х – 1930-х років став створений у Києві 1960-го року Клуб творчої молоді. Відомий режисер Лесь Танюк стверджує: "На мою думку, Клуб Творчої Молоді й народився як необхідність перестати жити урізаним життям, як спроба об'єднати молодих, і в першу чергу молоді творчої, з різних спілок і різних

напрямоків, – проти закостенілості старих, які були втіленням системи. То була ідея українського самовираження..." [14, 13]. Учасники Клубу розпочали діяльність з постановки замовчуваних театральних п'єс, відродження різдвяних вертепів, організації мистецьких гуртків, секцій та вечорів (традиція, започаткована представниками "Розстріляного відродження"). Відчувши "потепління" політичної атмосфери за часів хрущовської "відлиги", вони наполегливо працювали над захистом української мови, популяризацією здобутків національної літератури і мистецтва, вивченням і пропагандою вітчизняної історії, виступали за захист свободи художньої творчості та проти "духу" соціалістичного реалізму [9].

Молоді митці-шістдесятники рухались у своїх творчих пошуках у напрямку європейського авангарду, в той же час оновлюючи художні принципи та засоби у межах відповідності українській демократичній традиції звернення до народу, – і цим довели важливість національно-самобутнього українського мистецтва, орієнтованого на Європу.

По суті, тенденція орієнтації на західноєвропейське мистецтво та його традиції сягає корінням культури українського бароко, яка також вбачається впливовим на творчість шістдесятників чинником. У XVII–XVIII століттях серед усіх видів мистецтва в Україні найвищого розквіту досягла архітектура, пам'ятки якої своєю величчю та загадковістю вражають і нині. Серед них: Миколаївський собор в Ніжині, Троїцька церква в Чернігові, Успенський собор Києво-Печерської лаври, Георгіївська церква Видубицького монастиря в Києві та ін.

Традиції, закладені в козацьку добу, через наявність якостей, які не імпонували ідеологам наступних поколінь, довгий час критикували і не приймали: "Йому (бароко. – С.М.) судилося розмовляти з майбутніми поколіннями і, зокрема, з нами, людьми кінця XX століття, через голови глухих до його мудрості спадкоємців" [10, 7]. Поняття козацтва, як правило, асоціюється із зовнішньою декоративністю уявлення про національне: шаровари, оселедець, вишиті рушники, шаблі як уособлення хоробрості та героїзму... Але справжні, "внутрішні" ознаки козацького духу, що знайшли відображення у мистецтві, проявляються в орієнтації на гуманістичні ідеї Ренесансу та духовні ідеали Просвітництва.

Підносячи дух української нації після пережитих сталінських діянь, шістдесятники поглиблюються у сутнісні якості козацької ментальності, що сформувалася під впливом православного віросповідання (духовність, чуттєвість, гуманізм, ліризм та ін.). Саме ці індивідуальні, особистісні якості знайшли прояв у всіх видах мистецтва 60-х років XX століття, коли у творчості передової інтелігенції відбувалося відродження й переосмислення кращих традицій золотої доби української культури на основі синтезу європейської та національної барокової традиції.

Активно проявляють себе у відродженні національних традицій українські поети-шістдесятники (М. Вінграновський, Є. Гуцало, І. Драч, Л. Костенко, В. Симоненко, В. Шевчук та ін.). Продовжуючи творити переважно у реалістичній манері, митці продукують нові художні образи та відповідні засоби виразності, використовуючи усталені фольклорні традиції. Розвиваючи засновану поетами попередніх поколінь мовну традицію національної поезії, шістдесятники відображають нові реалії життя. Основним змістом їх творів є палка любов до України, вболівання за долю народу, оспівування людських почуттів,

природи та рідного краю ("Україні", "Україно, п'ю твої зіниці" В. Симоненка, "Мандрівки серця" Л. Костенко, "Соняшник" І. Драча та ін.). Головною тенденцією у вітчизняній драматургії стає потяг до сучасної тематики.

Давня традиція українського народного живопису також набула своєрідного перетворення у професійному мистецтві, що проявилось у використанні яскравої символіки, різноманітних художніх засобів та технік вітражу, мозаїки, фрескового живопису, кольорового скла та інших нових матеріалів.

Поряд із висвітленням героїзму і патріотизму народу відбувалося освоєння сучасної тематики (основа якої – людина, її настрої, почуття, переживання), оспівувалося розмаїття української природи. Найважливішою рисою українського мистецтва другої половини ХХ століття став розвиток різних культурних ареалів. Це позначилося на жанрі пейзажу, конкретному баченні художниками розмаїття української природи. Визначальними рисами творчості Т. Голембієвської, Н. Муравської, Т. Яблонської є поетичність, прозорість, народність, багатство засобів виразності. Регіональні особливості пейзажу розкриті у творах Ф. Захарова (Крим), А. Кашшай (Закарпаття), Ф. Манайла (Буковина).

Лариса Гонтова стверджує, що в 60-ті роки яскравого втілення набув неофольклорний напрям, чітко виражений у зображенні побуту. Народний дух, народний образ зливався з уявленням про духовну силу, свіжість почуттів. Декоративність, опуклість першого плану – все це є характерним для творів неофольклорного напрямку [2, 30].

У кінематографії шістдесятники (С. Параджанов, Л. Осика, Ю. Ілленко) відроджували засноване О. Довженком українське поетичне кіно – один із найпотужніших напрямів відновлення національного духу й української самосвідомості. Галина Погребняк, визначаючи поетичне кіно як базову модель українського авторського кінематографа, стверджує, що "представники української моделі авторського кіно, освоюючи національну культуру, традиції, звичаї свого народу, прагнули представити таку систему художніх образів, яка би давала можливість проникати в причини явищ, встановлювати їх взаємозв'язок, розкривати межі людських почуттів, переживань, характерів, ментальних відносин, чинити опір соціальній несправедливості" [11, 99].

Розвивався новий напрям імпресіоністичного кінозмалювання реалій життя (за принципом "розкутої камери"), зі справжнім національним забарвленням, високим поетичним духом, віртуозною режисерською технікою ("Тіні забутих предків" С. Параджанова, "Вечір на Івана Купала" Ю. Ілленка та ін.).

В музиці також відроджуються традиції українського авангарду, започаткованого Борисом Лятошинським та іншими вітчизняними "піонерами модернізму" у мистецтві звуків. Через встановлені ідеологічні норми, що прийшли на зміну сталінському тоталітаризму, багато хто з молодих талановитих композиторів-шістдесятників (так звані "київські авангардисти") спочатку здобули визнання не на батьківщині, а в європейських країнах (Л. Грабовський, В. Сильвестров та ін.). Характерною рисою їх творчості стало органічне поєднання фольклорного звучання з новими техніками композиції – додекафонією, серіальністю, пуантилізмом, алеаторикою. Переосмислення українського фольклору, звернення до стародавніх жанрів, вияв інтересу до людей, до духу народного спостерігаємо у

творчості Л. Дичко, М. Скорика, І. Карабиця, В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Губи, В. Сильвестрова та ін. (докладніше див.: 5]).

Таким чином, у 60-х роках ХХ століття розпочався новий етап українського культурного відродження, позначеного опорою на національні традиції, витокami якої є, на наше переконання, епоха українського бароко та "Розстріляне відродження". Кращі представники покоління шістдесятників своєю творчістю та громадською діяльністю боролися за порятунок української нації, сприяли посиленню етнічної свідомості українців, відродженню їх духовності, культури та мови.

Таким чином, феномен українського авангарду 1960-х років – потужного інтелектуально-творчого руху, знакового явища у вітчизняній історії та культурі, – залишається об'єктом пильної уваги вчених, а проблема національної традиції в українському авангарді 1960-х років на сучасному етапі потребує глибокого наукового дослідження. У подальших перспективах, зокрема, вивчення щоденників, листів, записок, різноманітних авторських чернеток – усього обширу інформації, що зберігається в архівах та бібліотечних зібраннях і до тепер не донесена до широкого загалу. Предметний аналіз творчого доробку шістдесятників крізь призму проблеми традицій і новаторства допоможе більш широко й ґрунтовно дослідити це унікальне культурно-мистецьке явище, зокрема, визначити його роль у відтворенні національної традиції як каталізатора нової хвилі національного відродження.

Література

1. Вовк В. Україно, моя любове! / В. Вовк // Сучасність. – 1970. – № 10. – С. 94.
2. Гонтова Л. Українське мистецтво. II половина ХХ ст. / Лариса Гонтова. – К. : Ред. загальнопед. газ., 2005. – 112 с.
3. Городецька О. В. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Оксана Валентинівна Городецька. – К., 2008. – 207 с.
4. Зинькевич Е. С. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е–нач. 80-х годов) / Е. С. Зинькевич // К. : Музична Україна, 1986. – 184 с.
5. Зинькевич Е. Новая украинская музыка в системе национальной культуры / Елена Зинькевич // Collegium. – 1994. – № 1. – С. 143–148.
6. Ільницький М. Літературні традиції поезії "поза традиції" / М. Ільницький // Сучасність. – 1996. – №10. – С. 113–122.
7. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : дис. ... доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Олександр Володимирович Козаренко. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. – 398 с.
8. Кравчук О. Авангард "Великої Традиції" як вияв інтелектуальних шукань українських митців початку ХХ століття / О. Кравчук // Філософські пошуки. – Львів, 1998. – Людський інтелект: філософсько-методологічні дослідження. – С. 212–218.
9. Краснянська Н. Д. Значення руху шістдесятників у справі відродження державності України / Н. Д. Краснянська // Інтелігенція і влада : зб. наук. статей. – Одеса, 2006. – С. 88–96.
10. Макаров А. М. Світло українського бароко / А. М. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 228 с.

11. Погребняк Г. П. Поетичне кіно як базова модель українського авторського кінематографа / Г. П. Погребняк // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: збірник матеріалів Восьмої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. – К. : НАКККіМ, 2015. – С. 98–101.
12. Сверстюк Є. На святі надій / Євген Сверстюк. – К. : Дніпро, 1999. – 589 с.
13. Стеценко Е. А. Концепция традиции в литературе XX века / Е. А. Стеценко // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века (традиция, авангард, примитив) / Редкол.: А. Б. Базилевский, и др. – М., 2002. – С. 47–82.
14. Танюк Л. С. Парастас: Иван Світличний, Алла Горська, Володимир Глухий, Мар'ян Крушельницький : художньо-публіцистичний твір / Лесь Танюк. – К. : Сфера, 1998. – 150 с.

References

1. Vovk V. Ukraino, moia liubove! / V. Vovk // Suchasnist. – 1970. – № 10. – S. 94.
2. Hontova L. Ukrainse mystetstvo. II polovyna XX st. / Larysa Hontova. – K. : Red. zahalnoped. haz., 2005. – 112 s.
3. Horodetska O. V. Ukrainska muzyka 60-kh rokiv XX stolittia u konteksti tsilisnosti epokhy: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / Oksana Valentynivna Horodetska. – K., 2008. – 207 s.
4. Zin'kevich E. S. Dinamika obnovleniia: Ukrainskaia simfoniia na sovremennom etape v svete dialektiki traditsii i novatorstva (1970-e–nach. 80-kh godov) / E. S. Zin'kevich. – K. : Muzychna Ukraina, 1986. – 184 s.
5. Zin'kevich E. Novaia ukrainskaia muzyka v sisteme natsional'noi kul'tury / Elena Zin'kevich // Collegium. – 1994. – № 1. – S. 143–148.
6. Ilytskyi M. Literaturni tradytsii poezii "poza tradytsii" / M. Ilytskyi // Suchasnist. – 1996. – №10. – S. 113–122.
7. Kozarenko O. V. Ukrainska natsionalna muzychna mova: geneza ta suchasni tendentsii rozvytku : dys. ... doktora mystetstvoznavstva: spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / Oleksandr Volodymyrovych Kozarenko. – K. : NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 2001. – 398 s.
8. Kravchuk O. Avanhard "Velykoi Tradytsii" yak vyjav intelektualnykh shukan ukrainskykh myttsiv pochatku XX stolittia / O. Krachuk // Filosofski poshuky. – Lviv, 1998. – Liudskiy intelekt: filosofsko-metodolohichni doslidzhennia. – S. 212–218.
9. Krasnianska N. D. Znachennia rukhu shistdesiatnykiv u spravi vidrozhennia derzhavnosti Ukrainy / N. D. Krasnianska // Intelihentsiia i vlada : zb. nauk. statei. – Odesa, 2006. – S. 88–96.
10. Makarov A. M. Svitlo ukrainskoho baroko / A. M. Makarov. – K. : Mystetstvo, 1994. – 228 s.
11. Pohrebniak H. P. Poetychne kino yak bazova model ukrainskoho avtorskoho kinematohrafa / H. P. Pohrebniak // Kulturno-mystetske seredovyshe: tvorchist ta tekhnolohii: zbirnyk materialiv Vosmoi Mizhn. nauk.-tvorchoi konf., m. Kyiv, 16 kvitnia 2015 r. – K. : NAKKКіМ, 2015. – S. 98–101.
12. Sverstiuk Ye. Na sviati nadii / Yevhen Sverstiuk. – K. : Dnipro, 1999. – 589 s.
13. Stetsenko E. A. Kontsepsiia traditsii v literature XX veka / E. A. Stetsenko // Khudozhestvennye orientiry zarubezhnoi literatury XX veka (traditsiia, avangard, primitiv) / Redkol.: A. B. Bazilevskii, i dr. – M., 2002. – S. 47–82.
14. Taniuk L. S. Parastas: Ivan Svitlychnyi, Alla Horskа, Volodymyr Hlukhyi, Marian Krushelnytskyi : khudozhno-publitsystychnyi tvir / Les Taniuk. – K. : Sfera, 1998. – 150 s.

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 7.034.5(045)

Романенкова Юлія Вікторівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри образотворчого мистецтва
Інституту мистецтв Київського університету
імені Бориса Грінченка
e-mail: Julia_Romanenkova@ukr.net

ПОМАНДЕР ЯК ЕЛЕМЕНТ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО КОСТЮМУ XV – XVI СТОЛІТЬ

Стаття присвячена відображенню у творах живопису низки європейських держав ренесансового і постренесансного періоду одного з найпопулярніших аксесуарів, які доповнюють тогочасний костюм, – помандера. Стисло висвітлено основні причини виникнення та популяризації ароматниці у побуті західноєвропейських держав епохи пізнього Середньовіччя та Відродження, проаналізовано самі помандери як твори ювелірного мистецтва, а також способи їх відображення у творах живопису портретного жанру.

Ключові слова: Ренесанс, мистецтво, культура, повсякденний побут, помандер, ювелірне мистецтво, ароматниця, портретний жанр.

Романенкова Юлія Вікторівна, доктор искусствоведения профессор, заведующий кафедрой изобразительного искусства Института искусств Киевского университета имени Бориса Гринченко

Помандер как элемент западноевропейского костюма XV – XVI веков

Статья посвящена отображению в произведениях живописи ряда европейских держав возрожденческого и постренесансного периода одного из наиболее популярных аксессуаров, дополняющих костюм, – помандера. Кратко освещены основные причины возникновения и популяризации ароматниц в быту западноевропейских государств эпохи позднего Средневековья и Возрождения, проанализированы сами помандеры как произведения ювелирного искусства, а также способы их отображения в произведениях живописи портретного жанра.

Ключевые слова: Ренессанс, искусство, культура, повседневный быт, помандер, ювелирное искусство, ароматница, портретный жанр.

Romanenkova Julia, D.Sc. in Arts, professor, head of the department of fine arts of Institute of arts of Kyiv Borys Grynchenko University

Pomander as detail of the dress of Western Europe of XV – XVI centuries

The article is dedicated to the mapping of one of the most popular accessories, that complement the suit, Pomander, in the painting of several European states of Renaissance an post-renaissance periods. The major causes of creation and popularization of pomanders in some West European states of the late Middle Ages and Renaissance have been briefly analyzed. Pomander are described as works of jewelry, and the methods for their representation in the works of art of the portrait genre are analyzed.

Since the Middle Ages, art and culture of Europe experienced the process of interpenetration of art that reached its apogee in the days of the Renaissance. From Renaissance masters fully answered because the definition that is usually used against them – a versatile personality. Universalism creative personality during the Renaissance in his homeland, in Italy, provided that the artist tried his hand in many areas of activity, and the results were equally successful.

The question of universalism personality, a wide range of interests Renaissance masters repeatedly analyzed in scientific research (H. Wolfflin, D. and E. Panofski, M. Dvorak, A. Benes, B. Whipper, Dzh.-K. Argan, E. Haren, in . Lazarev, M. Alpatov, N. Maltsev, B. Rotenberg, A. Stepanov et al.). But despite the fact that Renaissance art is studied for many decades and scientific papers on the subject were published, apparently, almost all major languages of the world, the industry is that this time could literally be called "safe havens" in the study of Renaissance art. Such a fate befell jewelry, which resorted almost all versatile personality of the Renaissance, and later – many artists of Mannerism. Even the most famous masters of the Renaissance began their creative biography with what is now classified as works of decorative art.

Mannerism, prone to exaggeration and dyvakuvatosti, complexity and sophistication of rhythm in composite solutions, manifested in clothes, tissues age, the nature of the design of accessories, respectively – in the work of jewelers.

Each master of the German Renaissance goldsmith skills of passing, which in turn reflected and painting, sculpture and graphics – in extreme susceptibility to detail prorobtsi detail.

In XV–XVI centuries. both male and female costume of French, Italian, Spanish types (dominant in those days) was supplemented by lots of accessories. They can be classified primarily into two types – those that existed purely for aesthetic pleasure (own jewelry – earrings, pendants and pendants, necklaces and chains, hair ornaments and hats, rings, Brochet, key chains, medallions), and those were not only ornaments, but had and functional value, fans, mirrors, gloves, dressing case, pincushion, small scissors, snuff, handkerchiefs, clutches, bags and wallets.

Pomander was mentioned as an effective means to combat contagion – even in treatises on methods of controlling plague contained hints of wear, it was believed that when a person inhales fragrance, it avoids the risk of contracting the infection. Content pomanderiv Renaissance – a variety of fragrant herbs, aromatic substances, later it began to store ammonia. In this function, we outline another – using pomanderu own to kill bad odor, because in those days there was an urgent need to improve air due to the aforementioned reasons. There are several ways to wear a pomander, but mostly they were attached to the waist. In those times were in vogue so. Called. silver belt, which often served basis circuit elements divided with enamels or precious stones. Pomander and chain attached to a hand hanging from his fingers. The owner played it as an additional element fashion while the rings, so unobtrusively using for other purposes.

Eventually pomandery losing popularity, which had in the XV–XVI centuries., Fade into the background, but occasionally can be seen using this refined accessory in different countries, not just Europe. They continue to meet in the interior, responsible for the form and stylistic features décor trim requirements. Unfortunately, explore pomandery as works of jewelry and important elements of dress might mainly due to the image of the portraits of those times. As aromatnytsi as jewelry made of precious metals and lavishly decorated, the vast majority suffered the fate of traditional jewelry of the past – they disappeared from the art scene.

Key words: Renaissance, art, culture, everyday life, Pomander, jewelry, portrait genre.

Починаючи з доби Середньовіччя, художня культура Європи зазнавала процесу взаємопроникнення мистецтв, яке сягнуло апогею за часів Ренесансу. Саме майстри Відродження відповідали повною мірою тому визначенню, яке відносно них зазвичай застосовували – універсальна особистість. Універсалізм творчої особистості за часів Відродження на його батьківщині, в Італії, передбачав, що художник пробував свої сили в багатьох галузях діяльності, і резуль-

тати були однаково вдалимими. Звісно, такої широти обріїв, яку демонстрував на цьому шляху Леонардо, не давав більше жоден митець, навіть із тих, кого ми звикли називати титанами Ренесансу. Ані Рафаель, ані Мікеланджело не змоглися досягти такої унікальної вправності й успішності в усіх колах своїх творчих занять, як це вдалося да Вінчі. Звісно – Рафаель проявив себе і в живопису, і в музиці, і в поезії, Мікеланджело був не тільки прекрасним скульптором, а й неповторним живописцем та поетом. Але ніхто з них не зміг сягнути множини галузей зацікавлень флорентійського "мислителя пензля". Великий флорентієць був кращим, але не унікальним прикладом широти творчого діапазону. Навіть Північне Відродження, яке, як відомо, відрізнялося саме тим, що не мало подібних до Леонардо універсалів, все ж таки залишило світовій скарбниці художньої культури персоналії, які намагалися повторити, немов скопіювати собою феномен да Вінчі.

Найбільше поталанило Німеччині – вона народила Дюрера, який не тільки вивів мистецтво графіки на не бачений до цього в історії світового мистецтва щабель, але й залишив по собі великий доробок у живопису, літературний спадок. Нідерландському мистецтву було важче – аналогів моделі особистості, яку являв собою Леонардо, там не було, тому у якості прикладу талановитого митця з широким колом творчих зацікавлень можна згадати Кареля ван Мандера, який не тільки виконував роль живописця, але й продовжив справу Джорджо Вазарі на літературній ниві, залишивши аналог його життєписів найвідоміших художників. Французьким та іспанським митцям довелося важче – говорити про універсалізм творчої особистості тут важче. Але навіть з плином часу, коли і сама Італія вже "видохлася" та почала маньєристично зітхати за своїми втраченими великими ідеалами, вона продовжувала народжувати майстрів "середньої руки" дуже високого професійного рівня.

Питання універсалізму особистості, широти діапазону зацікавлень майстрів Відродження багаторазово аналізувалися у наукових дослідженнях (Г. Вельфлін, Д. та Е. Панофські, М. Дворжак, О. Бенеш, Б. Віппер, Дж.-К. Аржан, Е. Гарен, В. Лазарев, М. Алпатов, Н. Мальцева, В. Ротенберг, О. Степанов та ін.). Але не зважаючи на те, що ренесансне мистецтво вивчається упродовж багатьох десятиліть і наукові праці з цієї проблематики видавалися, мабуть, чи не всіма основними мовами світу, залишається галузь, яку до цього часу можна без перебільшень називати "лакуною" у вивченні художнього Відродження.

Така доля спіткала ювелірне мистецтво, до якого вдавалися майже усі універсальні особистості Відродження, а пізніше – численні митці маньєризму. В силу дуже малої кількості збережених робіт досліджувати цей матеріал дуже важко, тому і наукових праць існує вкрай мало навіть сьогодні. Численні митці, для яких основним заняттям були живопис, скульптура або архітектура, з задоволенням і досить часто виконували функції золотих та срібних справ майстрів. Мету даної наукової розвідки становить звернення саме до цієї, мало відомої сторінки мистецької скарбниці Відродження. Звісно, завданням даної статті є не спроба актуалізувати погано відому історію власне ювелірного мистецтва доби Ренесансу та маньєризму (таке формулювання є дуже узагальненим, і його виконання унеможливується). Завданням в даному випадку є лише актуалізація питання функціону-

вання у повсякденному побуті та принципи художнього оздоблення одного з найпоширеніших за часів XV – XVI ст. аксесуару, який виконував як функцію елемента вбрання, так і прикраси – тобто, витвору ювелірного мистецтва.

Не секрет, що навіть найвідоміші майстри Ренесансу починали свою творчу біографію з того, що зараз класифікується як твори декоративно-ужиткового мистецтва. Це могли бути оздоблення скринь (кессоне) – з чого починав, наприклад, Сандро Боттічеллі, розробка вбрання (до чого вдавався Рафаель і про що й сьогодні пам'ятає Ватикан), чим захоплювався і Леонардо, без чийх костюмів не обходився жоден маскарад двору Франциска I після переїзду майстра до Сен-Клу. Майстром золотих і срібних справ був і Філіппо Брунеллескі, значно краще відоміший як архітектор, – але ж на той час такого фаху, як архітектор, офіційно не існувало, і всі майстри камінного мережива проходили виучку в цехах золотих і срібних справ майстрів.

Ман'єризм, схильний до перебільшення та дивакуватості, складності ритму в та ускладненості композиційних рішень, проявився і у вбранні, тканинах епохи, в характері дизайну аксесуарів, відповідно – у творчості ювелірів. Прекрасні витвори ювелірної справи виконував Бенвенуто Челліні – медалі, сільнички, глеки та вази, прикраси для найясніших персон кількох головних дворів Європи, у тому числі – італійського та французького, що диктували смаки у моді того часу. Ескізи чудернацького глека та вишуканого канделябра залишив Марко Фаенца, ескізи ювелірного виробу та релікварію збереглися від Франческо Сальвіаті.

Кожен майстер німецького Ренесансу проходив виучку ювеліра, що відбивалося в свою чергу і на живопису, скульптурі та графіці – у надзвичайній схильності до деталей, проробці дрібниць; в портретному жанрі (переважно) це давалося взнаки у наявності дуже ретельно, з фотографічною точністю промальованих і прописаних ювелірних прикрас на моделях у великій кількості. Особливо позначився у цій царині Г. Гольбейн Молодший, чий витвори теж, на жаль, не збереглися, але відомі нам за ескізами (гудзики, вази, підвіски з коштовним камінням). До того ж, на кожній моделі Гольбейн з любов'ю, ретельно випишував каблучки, ланцюги та підвіски, завдяки натуралістичності яких можна майже безпомилково не тільки створити уяву про дизайн ювелірних прикрас доби німецького Ренесансу, але й побачити, з яких металів та з використанням якого коштовного каміння вони виготовлялися.

Ман'єризм, що був прекрасним полем для польоту фантазії у прикладному мистецтві, у якості одного з найкращих засобів художньої мови використовував орнамент. Для ювелірних виробів це було надзвичайно важливо: багатство дрібниць, тяжіння до рослинних та зооморфних мотивів, строкатість декору, примхливість ліній, неспокійний ритм – усе це відрізняло орнаментальне оздоблення та форми, до яких найчастіше вдавалися митці при виготовленні аксесуарів до костюму того часу. Звичайно, жіноче вбрання було складнішим та пишнішим за чоловіче – лицарські обладунки з десятками складових відійшли на дальній план, і вбрання стало більш парадним, для цілої низки його елементів зникла необхідність виконувати захисну функцію, що обумовило еволюцію форм, початок використання нових тканин, зміну аксесуарів. Як і раніше, надзвичайну роль

відіграла зброя. Цікаво, що не лише у вбранні чоловіків – інколи зустрічаються і зразки жіночої зброї, що виготовлялася з особливою вишуканістю. Еволюціонують взуття та головні убори – на передній план також виходить естетична функція. Урізноманітнюються зачіски, що викликає потребу розробляти і форми прикрас для волосся. З урахуванням розмаїття форм комірів у XV–XVI ст. (коли змінюється декольте жіночої сукні, популяризуються коміри Медичі та Стюарт, брижові коміри різних рівнів складності [9]), слід було очікувати злету попиту на відповідно різні типи шийної групи ювелірних прикрас. Саме це і відбулося – стали дуже поширеними намиста, ланцюги різної довжини, типу плетіння (відповідно до країни використання) та ширини, кулони.

Вбрання північноєвропейського Відродження відрізнялося меншою парадністю та строкатістю, стриманішою та дещо аскетичнішою колористичною гамою тканин, схильністю до застосування хутра в костюмі. Звісно, "обіталення" торкалося усіх сфер прекрасного в північних локальних варіантах Ренесансу, в тому числі – і в моді, у якій законодавицею також була батьківщина Античності, але німецьке або нідерландське вбрання досить довго було значно скупішим за формами, простішим, більш монохромним за гамою. Тривалий час значний вплив на європейський костюм справляла іспанська мода, що диктувала аскетизм (закритість жіночих суконь), моду на монохромність (переважання темних тонів, брунатних та чорних кольорів), царювання брижів різних типів. Оскільки взаємопроникнення традицій відбувалося дуже активно, іспанський вплив проникав і у французьку придворну моду – мали місце династичні шлюби, тому іспанська мода не могла обійти стороною французький двір. Хоча і набагато складніше, але відбувається і зворотній процес – французькі та італійські традиції потроху змінюють і сувору іспанську моду.

У XV–XVI ст. як чоловічий, так і жіночий костюм французького, італійського, іспанського типів (домінуючих у ті часи) доповнювався безліччю аксесуарів. Їх можна класифікувати передусім на два типи – ті, що існували для суто естетичного задоволення (власні прикраси – сережки, кулони і підвіски, намиста та ланцюги, прикраси для волосся та головних уборів, каблучки, броші, брелки, медальйони), і ті, що були не тільки прикрасами, але мали і функціональне значення: віяла, дзеркальця, рукавички, несесери, гольники, невеличкі ножиці, табакерки, носові хустинки, муфти, сумки та гаманці [9, 58], для чоловіків – стек або тростину [5, 58]. Багато з них були спільними для чоловіків і жінок, відрізняючись тільки за розмірами або способом декору. До другої групи належали і флакони для парфумів або ароматниці, які називають помандерами, що носилися (як і віяла) і чоловіками, і дамами [5, 58]. Їх коріння сягає ще XIII століття, але з тих помандерів, що збереглися до наших часів, навряд чи можна згадати старіші за середину XIV століття.

Ароматниці (ароматники) були популярними і на Сході, але там це були скоріше предмети посуду, що використовувалися у побуті, хоча й були ознакою верхівки. Це були переважно досить великі посудини у формі глеків з довгою тонкою шийкою та круглою нижньою частиною. Виготовлялися вони з коштовних металів, часто – із золота, з використанням великої кількості ювелірного

каміння для оздоблення в різних техніках. Всередину вміщували колбу для ароматної рідини (з часом це бувала, наприклад, трояндова вода), а сама посудина слугувала подобою футляру. Такі ароматники існували досить довго і мали розповсюдження на широких теренах. У якості яскравого прикладу глеків-ароматників можна навести розкішні індійські золоті посудини XVII століття, часів Великих Моголів, зі знаменитого дарунку Надір-шаха 1741 року Російському імператорському двору (зберігаються у Галереї Коштовностей Державного Ермітажа – див. рис. 1).

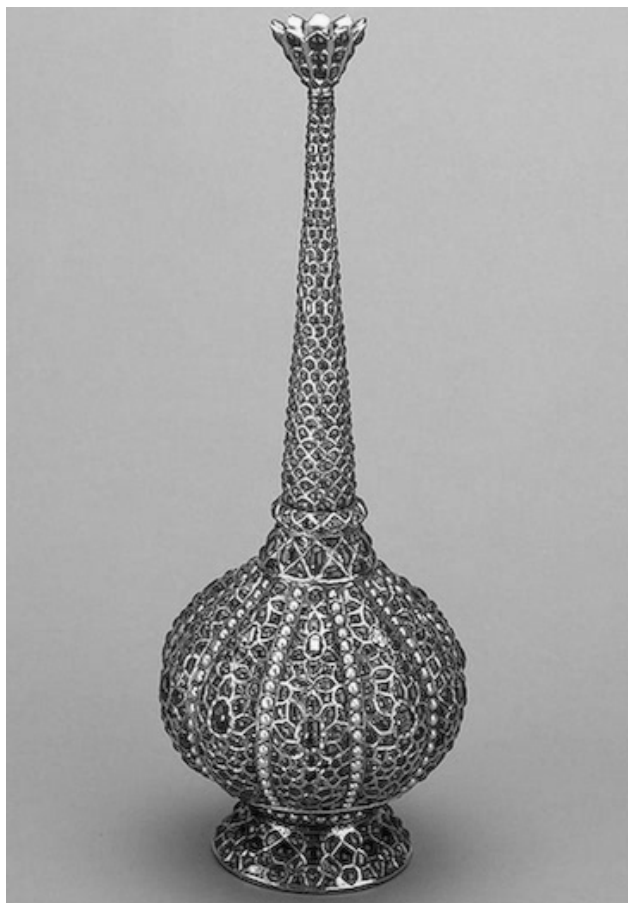


Рис. 1. Глек (ароматник). Індія, XVII ст., доба Великих Моголів. Золото, срібло, алмази, рубіни, смарагди, перлина



Рис. 2. Ароматниця у формі равлика. Франція. 1763-68 рр.

Доволі довго використовувалися ароматники і в Росії, але тут вони частіше були керамічними, інколи також у формі посудин, а подекуди могли являти собою і зразки дрібної пластики. Російські родини використовували як ароматниці місцевого виробництва (фарфорові ароматниці у вигляді східних чоловіка та жінки, середина XIX ст., вироблені у Московській губернії, колекція Державного Ермітажу), так і зарубіжні, часто – французькі – ознаки розкоші свого побуту (ваза-ароматниця у формі гондоли XVIII ст., ароматниця у формі равлика, XVIII ст. з колекції Державного Ермітажа – обидві виготовлені у Франції).

Ароматниці, що увійшли в моду в Західній Європі у XV–XVI ст., являли собою не предмет побуту, а особистий аксесуар, хоча траплялося, що їх розміщували і в інтер'єрі. Вони були популярні до кінця XVIII ст. і носилися чолові-

ками й жінками у всіх державах Європи (діти також могли бути власниками такої ювелірної прикраси). Не зважаючи на те, що ароматниці у Західній Європі мали вигляд невеличких особистих прикрас, їх популяризація ще з XIV ст. мала цілком зрозумілі причини. Помандер згадувався як дієвий засіб для боротьби із заразою – навіть у трактатах про методи боротьби з чумою містилися поради їх носити: вважалося, що коли людина вдихає пахощі, вона уникає ризику заразитися інфекцією [6, 117]. Вміст помандерів доби Відродження – різноманітні пахучі трави, ароматичні речовини, пізніше там почали зберігати нашатирний спирт. Крім цієї функції, виокремимо ще одну – використання помандеру, власне, для знищення поганого запаху, адже в ті часи існувала нагальна потреба покращувати повітря у зв'язку із вже згаданими причинами. Рівень особистої гігієни в означену існував був дуже низький, і ароматичні кульки були дуже доречними.

Подібні функції виконував ще один дуже специфічний аксесуар, який можна спостерігати на численних портретах того часу – шкурка соболя або куніці, чий кігтики та мордочка були оздоблені коштовним металом (часто – золотом) і ювелірним камінням [5, 58]. При висвітленні згаданого елемента вбрання часто вказують на подібність його до муфти (якої не існувало на той час як елемента костюму). Вишуканий аксесуар, який завдяки ювелірному оздобленню перетворився на прикрасу і розкішний елемент вбрання, був цілком функціональним і виконував дуже прозаїчну функцію – вважалося, що добре оброблена шкурка такої тваринки добре допомагає у ловлі бліх. Пізніше, у XVIII–XIX ст., з витісненням ароматниць як флаконів для парфумів, їм на заміну прийдуть спочатку уксусниці дещо іншої, але схожої конструкції та функцій (частіше плоскі), а потім – портбукети, флакончики з нюхальними солями, які будуть використовувати вже лише дами [6, 117].

Існувало кілька способів носити помандер, але переважно їх носили прикріпленими до пояса. У ті часи були в моді т. зв. ювелірні пояси, основою яких нерідко слугував ланцюг, розділений елементами з емаллями або коштовним камінням. Довжина ланцюга, що завершувався помандером, могла варіюватися. Помандер кріпився і ланцюжком на руку, звисаючи з пальців – власник грався ним, немов додатковим елементом модної у той час каблучки, у такий спосіб ненав'язливо користуючись за призначенням. Інколи ароматниця носилася і на ший; подекуди помандери можна зустріти вставленими в чотки – їх розміщували між їх зернятками (рис. 3). За формою помандер міг бути частіше за все круглим (рис. 4). Завдяки цій формі він і отримав назву, яка у перекладі означає "амброве яблуко". Флакон для пахощів міг бути також витягнутим або плоским, приплюснутим. Траплялися й ароматниці більш чудернацької форми, що є більш характерним для маньєристичного ювелірного мистецтва (рис. 5).



Рис. 3. Помандер як елемент чоток



Рис. 4. Помандер. Англія. 1580-ті рр.



Рис. 5. Помандер. Північно-Східна Європа. Кінець XVI ст.

Золоті або срібні (часто – позолочені) помандери прикрашали гравіюванням, ювелірним камінням, емаллями. Помандери мали досить складну конструкцію – склалися з футляра, в якому власне і розміщували ароматну кульку. Пізніше замість зовнішнього футляра, круглого за формою, з'явилися своєрідні рухомі пелюстки, які, розкриваючись, нагадували квітку. З XVI ст. цих "пелюсток" почали робити чотири або шість – кожна призначалася для вміщення певного різновиду пахоців. Переважали у складі субстанцій, що наповнювали помандери, мускус, амбра, цибет, кориця, пахучі трави [6, 116].



*Рис. 6. Муленський майстер.
Жіночий портрет. Кінець XV ст.*



*Рис.7. Я. К. ван Оостанен.
Портрет чоловіка з помандером у руках
("Портрет Яна Геррітца ван Егмонд ван
де Даенборг"). 1517 р.*

Прикріпленим до пояса, на довгому ланцюгу, звисаючим з ювелірного поясу дами помандер часто можна побачити на портретах нідерландських митців. Ще наприкінці XV ст. на жіночому портреті, написаному Муленським майстром, з'являється помандер між перлинними зернятками чіток (рис. 6). 1517 роком датується один з найхарактерніших портретів Я.К. ван Оостанена, де помандер виступає ледь не основною смисловою зав'язкою, даючи навіть умовну назву роботі – "Портрет чоловіка з помандером у руках" ("Портрет Яна Геррітца ван Егмонд ван де Даенборг") (рис. 7). Й. ван Клеве у 1520 р. пише подвійний портрет, на якому жінка тримає в руках чітки, прикрашені невеличким круглим помандером (рис. 8). Б. Брейн Ст. (приблизно у 1547 р.), зображає помандер, включений у довгі чітки, а в чоловічому портреті 1538-39 рр. ароматниця прикріплена до ланцюжка, поєднаного з каблучкою на пальці моделі (рис. 9). До зображення даного аксесуару вдавався Антоніс Мор ("Портрет королеви Марії Тюдор" 1554 р., де флакон досить великого розміру і плоскої форми, подібний до того, який можна буде побачити й у іншій англійській королеві, Єлизаветі); "Портрет Анни Фернелі, дружини Томаса Грешема", пр. 1564 р., рис. 10). Цікаво, що майже повною копією цього портрету, хоча і явно значно нижчого рівня якості, є створений у другій половині XVI ст. "Портрет дами", що фактично цілком дублює композиційне рішення роботи Мора, її колористичну гаму, і приписується Ф. Поурбюсу Ст. З'являється тут і помандер, який модель так само притримує лівою рукою (рис. 11). У творчому спадку Поурбюса було ще кілька

творів, де в костюмі моделей добре видно помандери, прописані настільки детально, що можна оговорювати матеріал та техніку їх створення: портрет дами другої половини XVI ст." (рис. 12), "Портрет дами" 1581 р. (рис. 13). Цікавими є зображення помандерів у костюмах дітей, адже дитяче вбрання ренесансового періоду абсолютно точно повторювало доросле. Прикладом може слугувати подвійний портрет брата та сестри роботи К. Кетеля (II пол. XVI ст., рис. 14).



Рис. 8. Й. ван Клеве. Подвійний родинний портрет. 1520-27 рр.



Рис. 9. Б. Брейн. Чоловічий портрет. 1538-39 рр.

Німецькі майстри теж не рідко зверталися у портретному жанрі до зображення аксесуарів – для них це було більш, ніж природно, зважаючи на школу ювелірів, яку всі вони проходили в той період. Помандери можна побачити на портретах пензля Г. Бальдунга Гріна ("Портрет молодика з розарієм", 1509), Б. Штрігеля ("Портрет Сібіллі фон Страйберг, уродженої Госсенброт", межа XVI–XVI ст.), швабського художника поч. XVI ст. з долини Неккара ("Портрет Міхаеля Фіклера", 1531). Цікавий за формою помандер висить на шийному ланцюгу курфюрста на портреті Лукаса Кранаха Старшого ("Портрет Іоганна Фрідріха, курфюрста Саксонського"). Він зроблений у вигляді стилізованого дельфіна, що тримає в пащі кульку – власне саму ароматницю (рис. 15).

Італійські майстри також не залишалися осторонь захоплення популяризацією ароматниць – їхні моделі також були "жертвами" моди на помандери. 1530 роком датуються роботи Б. Венето "Дама в зеленому" (рис. 16) та жіночий портрет П. ді Якопо Фоскі, де дами тримають у руках вишукані помандери. 1542 р. став датою появи двох дитячих портретів – однієї з представниць шляхетного дому Медичі – Бії, написаного А. Бронзіно (рис. 17), та маленької Кларіче Строцці, що позувала Тіціану, маючи помандер на поясі (рис. 18).



Рис. 10. А. Мор. Портрет Анни Фернелі, дружини Томаса Грешема. 1564 р.



Рис. 11. Ф. Поурбюс Ст (?). Портрет дами. II пол. XVI ст.



Рис. 12. Ф. Поурбюс Ст. Портрет дами. II пол. XVI ст.



Рис. 13. Ф. Поурбюс Ст. Портрет дами. 1581 р.



Рис. 14. К. Кетель. Портрет брата та сестри. II пол. XVI ст.



Рис. 15. Л. Кранах Ст. Портрет Йоганна Фрідріха, курфюрста Саксонського. 1531.



Рис. 16. Б. Венето. Дама в зеленому. 1542 р.



Рис. 17. Тіціан. Портрет Бії Медичі. 1542 р.

1565 роком датується портрет герцогині Барбари пензля Франческо Терціо, на якому помандер зображено на кінчику довгого пояса дами. До того ж, художник дає їй у руку рукавички – за доби Ренесасу рукавички виконували майже ту саму функцію, що й поман дери: зроблені з дуже якісно обробленої тонкої шкіри, що пропитувалися ароматами, пахоцями, вони фактично могли замінити помандер. Відомо, що Марія Тюдор дуже любила такі аксесуари й колекціонувала їх, маючи у своєму гардеробі не одну дюжину ароматизованих рукавичок.

Вже наприкінці XVI ст., у 1594 р. Л. Фонтана створила портрет, що підтверджує схильність жінок того періоду до користування помандерами, хоча вже ближче до XVII ст. вони поступово втрачають таку небачену актуальність, якою користувалися, в силу зазначених причин, раніше (рис. 19).



Рис. 18. Тиціан. Портрет Клариче Строцці. 1542 р.



Рис. 19. Л. Фонтана. Портрет Констанції Алідрзі. 1594 р.

З часом помандери втрачають популярність, яку мали у XV–XVI ст., відходять на дальній план, але час від часу можна побачити використання цього вишуканого аксесуару в різних державах, і не тільки європейських. Зустрічатимуться вони надалі і в інтер'єрах, відповідаючи за формою і стилістичними рисами оздоблення декору вимогам часу. На жаль, досліджувати помандери як витвори ювелірного мистецтва й важливі елементи вбрання, можливо переважно завдяки зображенням їх на портретах тих часів. Оскільки ароматниці як прикраси робилися з коштовних металів та щедро прикрашалися, переважну їх більшість спіткала традиційна доля ювелірних виробів минулого – вони зникали з мистецької арени. Щось було перетворено на інші вироби, щось вкрадене і таким чином зникло з поля зору дослідників назавжди. До наших часів дійшли лише окремі зразки, тому документом, що допомагає висвітлювати способи користування помандерами та їхнє художнє оздоблення, в даному випадку виступають зразки живопису, які й надалі потребуватимуть детального вивчення та систематизації.

Література

1. Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. – Пер. Б.Б. Михайлова. – Прага : Артия, 1980. – 496 с.
2. Государственный Эрмитаж. Официальный сайт. – Электр. ресурс. – Режим доступа: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/collections/>
3. Кибалова И. Иллюстрированная энциклопедия моды / И. Кибалова, О. Гербенова, М. Ламарова. – Прага : Артия, 1988. – 608 с.
4. Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства / А. де Моран. – М. : Изд-во В. Шевчук, 2011. – 672 с.
5. Нан Дж. История костюма. 1200–2000 / Дж. Нан. – М. : АСТ: Астрель, 2008. – 343 с.
6. Никифоров Б. Ювелирное искусство / Б. Никифоров, В. Чернова. – Ростов-н/Д : Феникс: 2006. – 249 с.
7. Что такое помандер. – Электр. ресурс. – Режим доступа: http://lambre.by/library/history_of_perfumery_middle_age_pomander.htm
8. Помандер – ароматная сокровищница. – Электр. ресурс. – Режим доступа: <http://www.livemaster.ru/topic/345605-pomander-aromatnaya-sokrovishchnitsa>
9. Стамеров К. Нариси з історії костюмів. – В 2-х тт. / К. Стамеров. – К. : Мистецтво, 1978.
10. Украшения XVI века. – Электр. ресурс. – Режим доступа: <http://www.alentrada.org.ua/ru/pro-teatr/skarbnychka-premudrostej/120--xvi-.html>
11. Франция в эпоху Ренессанса. – Электр. ресурс. – Режим доступа: http://aromaty.at.ua/publ/iz_istorii_parfjumerii/france_renaissance_period/4-1-0-10
12. Pomander. – Электр. ресурс. – Режим доступа: <http://www.langantiques.com/university/index.php/Pomander>

References

1. Bol'shaia illiustrirovannaia entsiklopediia drevnostei. – Per. B.B. Mikhailova. – Praga : Artia, 1980. – 496 s.
2. Gosudarstvennyi Ermitazh. Ofitsial'nyi sait. – Elektr. resurs. – Rezhim dostupa: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/collections/>
3. Kibalova I. Illiustrirovannaia entsiklopediia mody / I. Kibalova, O. Gerbenova, M. Lamarova. – Praga : Artia, 1988. – 608 s.
4. Moran A. de. Istoriia dekorativno-prikladnogo iskusstva / A. de Moran. – M. : Izd-vo V. Shevchuk, 2011. – 672 s.
5. Nan Dzh. Istoriia kostiuma. 1200–2000 / Dzh. Nan. – M. : AST: Astrel', 2008. – 343 s.
6. Nikiforov B. Iuvelirnoe iskusstvo / B. Nikiforov, V. Chernova. – Rostov-n/D : Feniks: 2006. – 249 s.
7. Chto takoe pomander. – Elektr. resurs. – Rezhim dostupa: http://lambre.by/library/history_of_perfumery_middle_age_pomander.htm
8. Pomander – aromatnaia sokrovishchnitsa. – Elektr. resurs. – Rezhim dostupa: <http://www.livemaster.ru/topic/345605-pomander-aromatnaya-sokrovishchnitsa>
9. Stamerov K. Narisy z istorii kostiumiv. – V 2-kh tt. / K. Stamerov. – K. : Mystetstvo, 1978.
10. Ukrasheniia XVI veka. – Elektr. resurs. – Rezhim dostupa: <http://www.alentrada.org.ua/ru/pro-teatr/skarbnychka-premudrostej/120--xvi-.html>
11. Frantsiia v epokhu Renessansa. – Elektr. resurs. – Rezhim dostupa: http://aromaty.at.ua/publ/iz_istorii_parfjumerii/france_renaissance_period/4-1-0-10
12. Pomander. – Elektr. resurs. – Rezhim dostupa: <http://www.langantiques.com/university/index.php/Pomander>

УДК [726.591+246.5](477-25)"16/18"

Рижова Ольга Олегівна,
кандидат мистецтвознавства,
науковий співробітник відділу
наукової реставрації та консервації
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника
e-mail: rizova@ua.fm

ЄВРОПЕЙСЬКА ГРАВЮРА ЯК ДЖЕРЕЛО ІКОНОГРАФІЇ ЛАВРСЬКОГО ІКОНОПІСУ XVIII СТОЛІТТЯ

У статті представлений мистецтвознавчий аналіз лаврських ікон XVIII століття, які зберігаються у фондах Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, Національного художнього музею України, в іконостасі Троїцької надбрамної церкви Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври.

В результаті порівняльних іконографічних досліджень пам'яток виявлено особливості зображення образів, знайдені іконографічні образотворчі протографи з європейської гравюри. Наведено приклади використання європейської гравюри у якості іконографічного зразка для створення лаврських ікон XVIII століття.

Ключові слова: європейська гравюра, лаврська ікона, іконографія, Києво-Печерська Лавра.

Рижова Ольга Олеговна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела научной реставрации и консервации Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника

Европейская гравюра как источник иконографии лаврской иконописи XVIII века

В статье представлен искусствоведческий анализ лаврских икон XVIII века, хранящихся в фондах Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника, Национального художественного музея Украины, в иконостасе Троицкой надвратной церкви Свято-Успенской Киево-Печерской Лавры.

В результате сравнения иконографии памятников выявлены особенности начертания образов; найдены иконографические изобразительные протографы из числа европейских гравюр. Приведены примеры использования европейской гравюры в качестве основы для создания иконографии лаврских икон XVIII века.

Ключевые слова: европейская гравюра, лаврская икона, иконография, Киево-Печерская Лавра.

Ryzhova Olga, PhD in Arst, research associate the scientific restoration and conservation department National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve

European engravings as the basis of iconography of Lavra icon painting of the XVIII century

The article presents art history analysis of Lavra icons of the XVIII century, which are stored in the collections of the National Kyiv-Pechersk Historical and Cultural Reserve, National Art Museum of Ukraine, in the iconostasis Trinity Gate Church of the Holy Dormition Kyiv-Pechersk Lavra.

The urgency of this publication is to identify protographs from the circle of European engravings, which served as sources for iconography of Lavra's icon painting; to find examples of

borrowing compositional or individual iconographic motives connected with the European engravings, as well as to discover the pieces of icon painting, which iconographic or compositional base has engraved specimens.

The purpose of the article is to identify the features of iconography of XVIII century Lavra icon.

An example of European engravings as protograph is an icon on the front of the socle row of the iconostasis of Trinity Gate Church "Healing the Paralytic" (1734-1735), based on iconography of engraving from the Bible of Veigel "Syloamsk washing" (1680). The icon from the festal row of main iconostasis of the Dormition Cathedral "Baptism of the Lord" (1729) from the collection of the National Art Museum of Ukraine (National Art Museum) and the icon "Epiphany" (1734-1735) from the festal row of the iconostasis of Trinity Gate Church are very representative for individuality of interpretation of the visual original source. Engraving, which became the basis of the composition of icons is stored in the "Album of students' drawings from icon painting workshop of Lavra" and is engraved reproduction of Guido Reni's picture "Baptism of Christ" (1622-23). On the example of mentioned monuments it is interesting to trace borrowings and recycling of iconographic and compositional-plastic motives in the context of the series: iconographic sample (engraving) – actually work (icon of the Dormition Cathedral) – repetition (icon of Trinity Gate Church).

Examined icons represent two completely different groups of monuments by the technique and by pictorial and plastic reproduction.

Icon "Baptism of the Lord" (1729, National Art Museum) from the festal row of iconostasis of the Dormition Cathedral is made in the traditional technique of icon painting where the paint layer is written with tempera, where artist uses puncture as a preparatory drawing, and in painting faces uses the traditional layered system of writing iconic faces – sankir, vohrennya, pidrum'yanka, bilyni smears and descriptions of face's details. Also, this icon is the most traditional in the group as from iconography, as from the composition point.

Icons "Epiphany" (1734-1735, NKPIKZ), "Healing the Paralytic" (1734-1735, NKPIKZ), "Annunciation" (1740, NKPIKZ) and "Holy Archdeacon Stefan protomartyr" (1776, NKPIKZ) are made in oil painting technique. In painting faces traditional graphic techniques of icon give way to open and movable texture paint layer composed of separate volume and convex or complex brush strokes of pure colour. In painting faces graphic traditional techniques of icon painting give way to open and movable texture of paint layer, which is composed of separate volume and convex brush strokes of pure or complex colour. With movable and virtuosic, short and precise stroke, artists form the volume and organize space, imbuing it with air and light. It is because of multi-coloured, movable fabric painting texture, there is a sense of inner dynamics. These works are practically religious easel painting.

Thus, with the diversity of painting reproduction it should be noted that in Lavra monuments of icon painting of XVIII century the splitting of Byzantine iconographic tradition finally ended; this process proceeded particularly intense in the second quarter of the century. Priorities in iconography have been provided to compositions and images of Western European paintings and prints; the majority of icons created in Lavra, within the XVIII century, evolve from icon painting to religious painting, from traditional icon painting to creation of religious compositions written using oil with chiaroscuro and lesuvannya. For icon painters who created icon images, the most attractive types of characters were European engravings made from works of Reni, Raphael, Domenikino, P.-P. Rubens and European pictured Bibles.

Regarding the interpretation of European engravings as iconographic sources by Lavra painters, we state the following: since every artist was a creative person, in their works we find various influences, which reflect personal predilections of the author in selecting sources of borrowings, which in its turn generated a variety of principles of their interpretation. But the main principle remained the principle that European iconography was changing under the influence the Orthodox tradition and the elements of European fine art acquired new meaning. The iconography of considered icons is a vivid example of how composition, which was taken from engravings,

changed under the influence of the Orthodox tradition, and how elements of European art was being filled with a new meaning.

As a result of comparative studies of iconographic monuments the peculiarities of images were identified; iconographic pictorial protograph from the European engravings were found. Examples of the use of European engravings as a basis for the creation of the iconography of the Lavra icons of the XVIII century were given.

Key words: European engraving, Lavra icon, iconography, Kiev-Pechersk Lavra.

Проблема впливу західноєвропейської гравюри на іконографію лаврської іконописної традиції завжди привертала увагу дослідників. Вперше до цього питання звернувся М. Істомін: його цікавив "італійський вплив на церковне мистецтво Західної Росії", і з цього приводу дослідник наводить "кілька фактів з історії живопису Києво-Печерської лаври" [3, 64-75] та "намічає пункти для майбутнього дослідження", а саме: 1) ступінь взаємовпливу західного та візантійського мистецтва на Лаврську іконописну школу; 2) відмінні риси стилю, властиві "роботам митців київської школи" [3, 75]. Наступна стаття М. Істоміна була присвячена навчанню живопису в Києво-Печерській лаврі: автор представив "навчальний матеріал, за яким вчилися як київські гравери, так і живописці в період від кінця XVII століття і до другої половини XVIII століття" й учнівські малюнки – "роботи вихованців школи живопису та гравіювання при Києво-Печерській лаврі в XVIII столітті" [4, 291-310]. Навчальний матеріал зберігався в бібліотеці Києво-Печерської лаври і являв собою "лицьові Біблії Пискатора та Вейгеля видані в Німеччині (переважно в Аугсбурзі) у період з кінця XVII століття по першу чверть XVIII століття" [4, 292]. Серед кужбушків-посібників – рисувальні альбоми, видані у Франції, Англії, Голландії, Венеції та Німеччині [там само]. Малювальні альбоми та лицьові Біблії, як матеріал для підручника, належали А. Тарасевичу і були пожертвовані ним у період архимандритства Іоанікія Сенютовича бібліотеці Києво-Печерської лаври¹. М. Істомін намагався також визначити ступінь впливу європейської гравюри на живопис вихованців Лаврської школи шляхом порівняння й аналізу деяких іконографічних сюжетів [там само].

Підсумовуючи результати досліджень, вчений зробив наступні висновки: "На церковному живописі Західної Росії <...> позначається вплив західноєвропейський, який проникав через посередництво Польщі, причому православне південноросійське духовенство досить пильно оберігало здавна усталені візантійські традиції в іконописі" [4, 291-292]. Далі, немов підтверджуючи попереднє висловлення, автор пише: "Керуючись західноєвропейськими зразками і навіть рабськи копіюючи останні, південноросійські гравери іноді вносили в свої твори і традиційну візантійську компоновку сюжетів, запозичуючи її з прийомів, що встановилися у церковному живописі" [4, 297]. Розмірковуючи про роль західноєвропейської гравюри в "історії церковного живопису", М. Істомін зазначає, що "найбільшою популярністю, судячи з Києво-Печерської Лаври, користувалися Біблії Пискатора і Вейгеля" [4, 297].

Щодо впливу західноєвропейської гравюри на український живопис висловлює думку й Е. Кузьмін. У статті, присвяченій XI Археологічному з'їзду (проходив у Києві 1899 року), здійснюючи огляд доповідей, він акцентує увагу

на доповідях М. Істоміна, наводить думку інших дослідників, доходячи висновку про те, що "вивчення цілого ряду церков у самому Києві та його околицях <...> спричиняє до переконання, що величезна кількість зображень, або цілком або частиною, написана під впливом гравюр лицьових Біблій Піскатора – видань другої половини XVII століття і, почасти, Вейгеля – початку XVIII століття..." [6, 65]. Вагомим внеском у дослідження іконографії київської школи живопису став альбом-каталог П. Жолтовського "Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні" (1982); автор називає західноєвропейські гравюри та естампи іконографічними джерелами лаврського живопису [2; 6, 13]. Пізніше різні аспекти означеної проблеми неодноразово порушувалися у численних публікаціях [12, 141-150].

Актуальність даної публікації полягає у виявленні протографів з кола європейської гравюри, які послуговували джерелами іконографії лаврського іконопису; у знаходженні прикладів запозичення композиційних або окремих іконографічних мотивів, пов'язаних з європейською гравюрою, а також у "відкритті" самих творів іконопису, в композиційну чи іконографічну основу яких покладено гравійовані зразки.

Мета статті полягає у виявленні особливостей іконографії лаврської ікони XVIII століття. У процесі дослідження було здійснено мистецтвознавчий аналіз іконографії деяких ікон зі збірки Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, Національного художнього музею України, іконостаса Троїцької надбрамної церкви Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври; позначені їхні іконографічні особливості та визначені джерела іконографії поміж європейської гравюри.

Надзвичайно показовою за індивідуальністю інтерпретації образотворчого першоджерела є ікона празникового ряду з головного іконостаса Успенського собору "Хрещення Господнє", яка датується 1729 роком і зберігається в колекції Національного художнього музею України (НХМУ) [14, 224–225].

Гравюра, що увійшла в основу композиції ікони, зберігається в "Альбомі навчальних малюнків учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври" [8; Арк. 9] та відноситься до типу станкової друкованої гравюри, випущеної ймовірно у XVII столітті в Німеччині. Композиція гравюри вельми лаконічна, проста: в лівій частині листа зображено постать Ісуса; Спаситель стоїть у смиренному напівуклоні, схиливши голову, опутивши очі і склавши хрестоподібно руки на грудях, його поза представлена в складному S-образному ракурсі. Праворуч від Христа підноситься Іоанн, який спирається правим коліном на пагорб і правою рукою виливає на голову Ісуса воду з раковини; в лівій руці Хреститель тримає древко з хоругвою, спираючи його поруч з коліном. Між фігурами Спасителя та Іоанна перебуває фігура уклінного янгола, який дивиться на Спасителя. Усі три фігури – Христос, Хреститель і янгол – утворюють монументальну групу, яка заповнює весь образотворчий простір аркуша; тіла їх мускулісті, анатомічно правильно вибудовані, одяг відрізняється пишністю. Ледь помітне сяйво у верхній частині зображення, що позначає явище Бога Отця і Зішестя Святого Духа, не грає активної смислової ролі в композиції. Стислість та лаконічність іконографії надають композиції гравюри

характер миттєвої дії, де дія є частиною події. В даному випадку Хрещення (коли Іоанн ллє воду на главу Ісуса) є дією у події Богоявлення (явище світу Сина Божого, який втілюється як Один із Ликів Святої Трійці).

На іконі з іконостасу Успенського собору майстер використовує більш розгорнуту та детальну композицію, свідомо перетворюючи дію на подію. Центральна група Ісус – Хреститель запозичена з гравюри (повторюються ракурси, пози персонажів та деталі антуражу: пагорб, раковина, короґва). Але використовуючи існуючу схему центральної частини граверної композиції, іконописець вводить у простір ікони зображення природи, яка будується за видовим, панорамним принципом, але організована виключно теоцентрично. Божественним центром, який зводить іконне зображення в єдиний текст, є вертикаль: Бог-Отець, Дух Святий у вигляді голуба, Ісус Христос. Зображений світ на іконі – природа – явлена художником у стані спокою: тендітні дерева з тремтливою гушавиною, що тягнуться до світла, спокійні води Йордану, світанкове небо виконані так, ніби зійшла на землю Божественна благодать. Тонким спокійним пензлем, із застосуванням художніх прийомів, характерним для мініатюри, іконописець створює новий всесвіт, осяяний присутністю Бога. Такі художні прийоми, як розімкнений, розкритий зовні простір і зображення на передньому плані повноводної тихої річки, сприяють залученню того, хто молиться, до події, що відбувається. Крім просторового зображення природи, на іконі з'являються фігури янголів (нібито учасників бесіди), які, подібно прийменникам від купелі, тримають на руках покрови. Над Спасителем, що стоїть у воді, зображені розверстані небеса. У сегменті неба, що клубочиться, присутня фігура Саваофа, благословляючого обома руками; нижче панує голуб у золотому сьйві. Бог-Отець, Святий Дух у вигляді голуба і рука Хрестителя з раковиною, з якої виливається вода, утворюють сакральну вертикаль. Хмари розверзлися і немов відкривають перед глядачем видіння: явище світу Сина Божого, перевтіленого на Одну з Осіб Святої Трійці (про яку свідчать Отець і Святий Дух, що зійшов на Христа). Зображення займає значну третину іконного простору, тим самим акцентуючи момент явлення Божества – Теофанії. Нагадаємо, що в основу іконографії Богоявлення покладено євангельську розповідь про те, як Ісус Христос прийняв хрещення від Іоанна Предтечі на річці Йордан (Мф. III, 13-17; Лк. III, 21-23; Мк. I, 9-11; Ін. I, 29-34). Коли Христос виходив з води, на Нього зійшов Святий Дух у вигляді голуба, а з неба був голос Бога-Отця: "Ти Син Мій Улюблений, Якого Я вподобав!". У цей момент з'явилися всі три іпостасі Святої Трійці (Триєдиного Бога), тому подія отримала назву "Богоявлення". Таким чином, введення у простір ікони саме цієї деталі надає композиції характер події Богоявлення.

Ікони з іконостаса Троїцької надбрамної церкви є наступними за хронологією датованими пам'ятками після ікон зі святкового ряду головного іконостаса Успенського собору.

Ікона "Богоявлення Господнє" (інв. КПЛ-Ж-1464) з празникового ряду іконостаса Троїцької надбрамної церкви датується 1734–1735 роками и зберігається у фондовій збірці НКПШЗ [10, 197-200]. Тут цікаво простежити запозичення і переробку іконографічних і композиційно-пластичних мотивів у

контексті ряду: іконографічний зразок (гравюра) – власне твір (ікона з Успенського собору) – повторення (ікона з Троїцької надбрамної церкви).

На перший погляд, сцена Богоявлення з іконостасу Троїцької надбрамної церкви дуже близька до композиції ікони з Успенського собору. Однак, в плані іконографії та особливостей живописного втілення вона має принципові відмінності. Як і в іконі з Успенського собору, у композиції ікони з Троїцької надбрамної центральна група Христос–Хреститель і супутні деталі запозичені з гравюри, яка є іконографічним джерелом для обох ікон. Присутня і природа, але вона набуває більш пейзажні риси і є самодостатньою, тобто тут головне вже не її Творець, а його творіння – навколишній світ. У постатях відтворюється анатомічна будова тіла Христа та Іоанна – пластичними засобами художник концентрує увагу більше на людській сутності Спасителя і Хрестителя. Присутні й фігури янголів з покривами, і розверсті небеса, однак немає зображень Бога-Отця і Духа Святого у вигляді голуба. Теофанічна сутність події фіксується написом на іконі: "Богоявлення Господнє".

Наступним прикладом використання європейської гравюри в якості прототипа є ікона з лицьового боку цокольного ряду того ж іконостаса Троїцької надбрамної церкви "Зцілення розслабленого", в основу іконографії якої покладена гравюра з Біблії Вейгеля "Силоамська купіль" (1680) [1, 73, іл.14].

Просту і наочну композиційну схему гравюри майстер лаврської ікони гранично естетизує і проводить її інтерпретацію художніми методами в дусі православної догматики. По-перше, зберігаючи загальну, двохпланову композицію і архітектурний стафаж з другорядними деталями, іконописець основну увагу приділяє події, що відбулася – Диво зцілення при купальні Віфезда в суботу (Ін. 5, 1-16). По-друге, розташовуючи групу – Христос і "людина, що хворіла тридцять вісім років" (Ін. 5, 5) – у дзеркальному відображенні, майстер ікони додатково вводить фігури іудеїв, що розмовляють. Завдяки цьому прийому в центрі композиції виявляються вкладені одна в іншу руки Спасителя і врятованого, осяяні світлом, що надходить від Ангела Господнього. В центрі гравюри, на тлі простору світла – благословляюча правиця Ісуса; постать хворого виконана в дусі західної містичної традиції: голова закинута, очі зведені вгору, однак розведені в сторони руки хворого беруть благодать ззовні, а не від Спасителя. У композиції гравюри Ісус перебуває в русі, Він іде назустріч хворому, а розслаблений тягнеться вгору, до потоку світла. На іконі безвольна рука розслабленого спочиває у відкритій долоні Спасителя, нещасний дивиться прямо на Спасителя; фігура Христа спокійна, погляд опущений долу, у позі відчувається якась відчуженість і самозаглибленість. Лаврський майстер акцентує увагу на моменті прийняття благодаті з рук Самого Господа, слідом за яким і прослідувало зцілення; подібна інтерпретація художніми методами тексту Євангелія знаходить підтвердження у тлумаченні професора богослов'я О. П. Лопухіна: "Хочеш бути здоровим?" <...> Христос Своїм питанням збуджує в ньому (хворому – О.Р.) надію на можливість зцілення. Разом з цим Христос спрямовує на Себе увагу хворого, дає йому зрозуміти, що зцілення хворому може подати Він" [7]. Таким чином, розглянуті нами зміни іконографії ікони, у порівнянні з гравюрою, надають першій додат-

кове богословське значення: гравюра являє собою повчальний біблійний текст, ікона з Троїцької надбрамної ілюструє богословські тези про ту милість, яка важливіше закону, і про Христа Чоловіколюбця.

Прикладом формального запозичення окремих деталей з європейських гравюр можна вважати ікони "Благовіщення" (1740, храмова ікона з іконостасу Благовіщенської церкви Братського монастиря, інв. КПЛ-ж-1698, НКПШЗ) та "Святий першомученик архідиякон Стефан" (1776, стулка дияконських врат іконостасу церкви Воскресіння Христового, інв. № КПЛ-ж-1773, НКПШЗ) [11; 281-284]. Типи ликів Богородиці з ікони "Благовіщення" та архідиякона Стефана з однойменної ікони не просто запозичені, але копіюються з однієї гравюри "Обручення Марії", що виконана С.-А. Болсвертом з картини П.-П. Рубенса [13, 162]. Виявлення причин подібного звернення іконописців до фізіогномічних типів персонажів європейської релігійної гравюри – тема окремої роботи; у даній статті обмежимося констатацією факту і в підтримку наших спостережень наведемо цитату Павла Алепського: "Козацькі живописці запозичили красу живопису обличчя і одягів від франкських і лядських художників живописців..." [9, 236-237].

Розглянуті ікони являють собою дві абсолютно різні за живописно-пластичним відтворенням та за технікою групи пам'яток.

Ікона "Хрещення Господнє" (1729, НХМУ) з празникового ряду іконостаса Успенського собору виконана у традиційній іконній техніці письма, де фарбовий шар пишеться темперою, в якості підготовчого малюнка майстер використовує пунктуру, а в живописі ликів – традиційну іконну пошарову систему написання ликів – санкірь, вохренння, підрум'янка, білилні движки й описи деталей лику. Також ця ікона є найбільш традиційною і з іконографії, і з композиції з цієї групи.

Ікони "Богоявлення Господнє" (1734-1735, НКПШЗ), "Зцілення розслабленого" (1734-1735, НКПШЗ) "Благовіщення" (1740, НКПШЗ) та "Святий першомученик архідиякон Стефан" (1776, НКПШЗ) виконані у масляній техніці живопису. У живописі ликів графічність традиційної іконної техніки поступаються місцем відкритій та рухомій фактурі фарбового шару, що складається з окремих об'ємних і опуклих мазків чистого або складного кольору. За допомогою рухомого та віртуозного, короткого та точного мазка, художники формують об'єми й організують простір, насичуючи його повітрям і світлом. Саме завдяки багатокольоровій, рухомій тканині живописної фактури, виникає відчуття внутрішньої динаміки. Ці твори вже фактично являються релігійним станковим живописом.

Отже, при всій різноманітності живописного відтворення, слід зазначити, що у лаврських пам'ятках іконопису XVIII століття розщеплення візантійської іконографічної традиції завершилося остаточно; особливо інтенсивно цей процес протікав у другій чверті століття. Пріоритети в іконописі були надані композиціям та образам із західноєвропейських картин і гравюр; більшість ікон, створених у Лаврі, в межах XVIII століття еволюціонує від іконопису до релігійного живопису, від традиційного іконопису до створення релігійних композицій, написаних олією з використанням світлотіні та лесувань. Для іконописців, що створювали іконописні образи, найбільш привабливими типами виявилися персонажі європей-

ських гравюр, виконаних з творів Рафаеля, Доменікіно, П.-П. Рубенса та європейських лицевих Біблій.

Щодо інтерпретування лаврськими іконописцями європейської гравюри, як іконографічного джерела, констатуємо наступне: оскільки кожен майстер був творчої особистістю, то і у творах відчуються різні впливи, що відбивають особисті пристрасті автора у виборі джерел запозичення, що у свою чергу породжувало розмаїття принципів їх інтерпретації. Але головним лишався принцип, за яким європейська іконографія під впливом православної традиції видозмінювалася, і елементи європейського образотворчого мистецтва набували нового змісту.

Іконографія розглянутих ікон є яскравим прикладом того, як під впливом православної традиції видозмінювалася композиція, що була запозичена з гравюр, і як наповнювалися новим змістом елементи європейського образотворчого мистецтва.

Примітки

¹ У примітці перераховуються деякі "книги кунштові" (Kunstbuch – мистецька книга, посібник з мистецтва), подаровані А. Тарасевичем бібліотеці [4, 293, прим. 2].

Література

1. Бакушинский А. Б. Искусство Палеха / А. Б. Бакушинский. – М.-Л. : АCADEMIA, 1934. – 265 с.
2. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні: альбом-каталог / П. М. Жолтовський. – К. : Наукова думка, 1982. – 286 с. : іл.
3. Истомин М. П. К истории живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. / М. П. Истомин // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. – К., 1895. – Кн. 9. – С. 64–75.
4. Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской Лавре в XVIII в. / М. П. Истомин // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 10 (34), июль. – С. 291–310.
5. Истомин М. П. Обучение живописи в Киево-Печерской лавре в XVIII в. / М. П. Истомин // Искусство и художественная промышленность. – 1901. – № 11 (35), август. – С. 311.
6. Кузьмин Е. М. XI Археологический съезд в Киеве / Е. М. Кузьмин // Искусство и художественная промышленность. – 1899. – № 14. – С. 63.
7. Лопухин А. П., проф. богословия. Толковая Библия. Толкование на Евангелие от Иоанна. Глава 5. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://azbyka.ru/otechnik/Biblia/tolkovaja_biblija_54/5.
8. НБУВ, Ф. 229. Альбом № 2. Навчальні малюнки учнів іконописної та малярської майстерні Києво-Печерської лаври. Туш; олівець., XVIII ст. – 54 арк. Арк. 9
9. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / [пер. с араб. Г. Муркоса]. – М. : Унив. тип., 1897. – Вып. 2. – 202 с.
10. Результаты комплексных натуральных исследований икон из фондовой коллекции НКПИКЗ [Текст] / О.О. Рыжова, В.А. Распопина, А.А. Изотов, Е.А. Сорока // Церква-Наука-Суспільство: питання взаємодії : матеріали Десятої міжнар. наук. конф., 30 травня – 1 червня 2012 р. – К., 2012. – С. 197–200.
11. Рыжова О.О. "Икона Благовещение и икона Святой первомученик архидиакон Стефан из коллекции НКПИКЗ (уточнение атрибуции)" / О.О. Рыжова // Могилянські читання 2012 року: Зб. наук. пр. / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. – К., 2013. – С. 281–284.

12. Рижова О.О. Іконопис Києво-Печерської Лаври кінця XVII – початку XIX століття: особливості формування та розвитку стилю й іконографії / О.О. Рижова // *Культура і сучасність: Зб. наук. праць НАКККиМ.* – 2014. – № 1. – С. 141-150.
13. Скарби Києво-Печерської лаври [Образотворчий матеріал]: альбом / [авт.-упорядники : А. Гришин та ін.]. – К. : Мистецтво, 1997. – 271 с. : іл.
14. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ [Образотворчий матеріал] : альбом / [авт. проекту А. Мельник]. – Хмельницький : Галерея ; К. : Артанія-Нова, 2005. – 256 с. : іл.

References

1. Bakushinskii A. B. *Iskusstvo Palekha* / A. B. Bakushinskii. – M.-L. : ACADEMIA, 1934. – 265 s.
2. Zholtovskiy P. M. *Maliunki Kyievo-Lavrskoi ikonopysnoi maisterni: albom-kataloh* / P. M. Zholtovskiy. – K. : Naukova dumka, 1982. – 286 s. : il.
3. Istomin M. P. *K istorii zhivopisi v Kievo-Pecherskoi lavre v XVIII v.* / M. P. Istomin // *Chteniia v Istoricheskom obshchestve Nestora-letopistsa.* – K., 1895. – Kn. 9. – S. 64–75.
4. Istomin M. P. *Obuchenie zhivopisi v Kievo-Pecherskoi Lavre v XVIII v.* / M. P. Istomin // *Iskusstvo i khudozhestvennaia promyshlennost'.* – 1901. – № 10 (34), iul'. – S. 291–310.
5. Istomin M. P. *Obuchenie zhivopisi v Kievo-Pecherskoi lavre v XVIII v.* / M. P. Istomin // *Iskusstvo i khudozhestvennaia promyshlennost'.* – 1901. – № 11 (35), avgust. – S. 311.
6. Kuz'min E. M. *XI Arkheologicheskii s"ezd v Kieve* / E. M. Kuz'min // *Iskusstvo i khudozhestvennaia promyshlennost'.* – 1899. – № 14. – S. 63.
7. Lopukhin A. P., prof. bogosloviia. *Tolkovaia Bibliia. Tolkovanie na Evangelie ot Ioanna. Glava 5.* [Elektronii resurs]. Rezhim dostupu: http://azbyka.ru/otechnik/Biblia/tolkovaja_biblija_54/5.
8. NBUV, F. 229. *Albom № 2. Navchalni maliunki uchniv ikonopysnoi ta maliarskoi maisterni Kyievo-Pecherskoi lavry.* Tush; olivets., XVIII st. – 54 ark. Ark. 9
9. *Puteshestvie Antiokhiiskogo patriarkha Makariia v Rossiiu v polovine XVII veka, opisannoe ego synom, arkhidiakonom Pavlom Aleppskim* / [per. s arab. G. Murkosa]. – M. : Univ. tip., 1897. – Vyp. 2. – 202 s.
10. *Rezultaty kompleksnykh naturnykh issledovaniy ikon iz fondovoi kollektzii NKPIKZ [Tekst]* / O.O. Ryzhova, V.A. Raspopina, A.A. Izotov, E.A. Soroka // *Tserkva-Nauka-Suspilstvo: pytannia vzaiemodii : materialy Desiatoi mizhnar. nauk. konf., 30 travnia – 1 chervnia 2012 r.* – K., 2012. – S. 197–200.
11. Ryzhova O.O. "Ikona Blagoveshchenie i ikona Sviatoi pervomuchenik arkhidiakon Stefan iz kollektzii NKPIKZ (utochnenie atributsii)" / O.O. Ryzhova // *Mogilians'ki chitannia 2012 roku: Zb. nauk. pr. / Natsional'nii Kievo-Pechers'kii istoriko-kul'turnii zapovidnik.* – K., 2013. – S. 281–284.
12. Ryzhova O.O. *Ikonopys Kyievo-Pecherskoi Lavry kintsia XVII – pochatku XIX stolittia: osoblyvosti formuvannia ta rozvytku styliu y ikonohrafii* / O.O. Ryzhova // *Kultura i s-uchasnist: Zb. nauk. prats NAKKKiM.* – 2014. – № 1. – S. 141-150.
13. *Skarby Kyievo-Pecherskoi lavry [Obrazotvorchyi material]: albom* / [avt.-uporiadnyky : A. Hryshyn ta in.]. – K. : Mystetstvo, 1997. – 271 s. : il.
14. *Ukrainskyi ikonopys XII–XIX st. z kolektzii NKhMU [Obrazotvorchyi material] : albom* / [avt. proektu A. Melnyk]. – Khmelnytskyi : Halereia ; K. : Artaniia-Nova, 2005. – 256 s. : il.

УДК 75.03(477/438)"192"

Денисюк Ольга Юрїївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри рисунку та живопису
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: olyadenysiuk@gmail.com

ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ МИСТЕЦЬКОГО ГУРТКА "СПОКІЙ" У ВАРШАВІ (1920–1930-ті РОКИ)

У статті висвітлено виставкову діяльність українського мистецького гуртка "Спокій" у Варшаві у 20–30-х роках ХХ століття. На основі комплексного вивчення зібраних відомостей про гурток зроблено спробу скласти цілісну картину функціонування цього творчого об'єднання українців, а також розкрито історію створення гуртка, проаналізовано творчість окремих його членів. Завдяки збереженим каталогам виставок гуртківців, публікаціям у тогочасній українській пресі, вдалося хронологічно відтворити виставкову діяльність гуртка "Спокій", максимально встановити імена його членів протягом усього періоду існування.

Ключові слова: мистецький гурток "Спокій", Варшава, українська еміграція, виставкова діяльність, Петро Мегик.

Денисюк Ольга Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка и живописи Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Выставочная деятельность художественного кружка "Спокой" в Варшаве (1920–1930-е годы)

В статье отражена выставочная деятельность украинского художественного кружка "Спокой" в Варшаве в 20–30-х годах ХХ века. На основе комплексного изучения собранных сведений о кружке сделана попытка составить целостную картину функционирования этого творческого объединения украинцев, а также раскрыта история создания кружка, проанализированы творчество отдельных его членов. Благодаря сохранившимся каталогам выставок кружковцев, публикациям в тогдашней украинской прессе удалось хронологически воссоздать выставочную деятельность кружка "Спокой", максимально установить имена его членов на протяжении всего периода существования.

Ключевые слова: художественный кружок "Спокой", Варшава, украинская эмиграция, выставочная деятельность, Петр Мегик.

Denysiuk Olga, PhD in Arts, associate professor, the department of drawing and painting at the National Academy of Managerial Staff o Culture and Arts

Exhibition activity artistic group "Spokij" in Warsaw (1920-1930s)

In the article highlighted the Ukrainian art exhibitions group "Spokij" in Warsaw in 20-30 years of the twentieth century. Based on a comprehensive study collected data on a circle, an attempt to get the whole picture of the functioning of the creative union of Ukrainian and reveals the history of the group, analyzes the work of some of its members. Due preserved Catalogues, publications in the then Ukrainian media failed to reproduce chronologically exhibitions circle "Spokij", set the maximum names of its members during the whole period of existence.

It is proved that in 20-30 years of the twentieth century, Warsaw was almost the greatest focus of the Ukrainian community in the lands of Poland, a major component of which was the group "Spokij". Guys contribution to the development of Ukrainian art of the period undeniable, because

the complex conditions of contemporary existence, they popularized Ukrainian art, were the focus, which concentrates the young Ukrainian artists in exile. It also disclosed an active creative activity and artistic aspirations members of the group, famous painters and graphic – N. Hasevych, P. Mehyk, P. Andrusiv, V. Vaskivskiy, A. Shatkivskiy, V. Gavrilyuk, P. Holodniy (Jr.) and other. Overall, by the end of 1930, according to various sources, as part of the group were more than 30 professional artists. Mostly they were students or graduates of the Warsaw Academy of Arts.

According to P. Andrusiva, members of the group "Calm" for the period 1927--1939 thirteen years arranged exhibitions of members of the group and invited artists, although according catalogs, organized a total of eleven exhibitions. Analyzing reproductions presented in catalogs, note that most of the works were painted etude character and reflect corners close to the heart of his native land. Graphics was represented mainly by small-size carving, which also had a national theme.

In the thirteenth year of "rest" in connection with the Second World War, the group "Spokij" was closed. Their post-war fate has developed differently. Some artists moved to Ukraine, where continued to work in conditions of Soviet totalitarianism, some remaining in Poland. In Warsaw, in particular, remained one of the most talented guys – V. Vaskivskyy who became a professor at the Warsaw Academy of Arts.

The most of the guys was overseas. In particular, the US settled P. Mehyk, P. Andrusiv, P. Holodniy, A. Kyrylyuk, A. Timoshenko, S. Tymoshenko, Canada – P. Steciv. This allowed them to continue to embody the idea of the group "Spokij", but in other dimensions. P. Mehyk, for example, was long-time leader of Ukrainian art studio in Philadelphia, organizer of the Association of Ukrainian artists in America. Wherever they were after the war past the guys who would not have, great performance, allowed many of them rise to the level of highly professional artists, firm in their beliefs and dedication to their chosen cause.

The collected facts in the article show that the group "Spokij" undoubtedly wrote his chapter in the history of art in Ukraine.

Key words: Ukrainian arts group "Spokij", Warsaw, Ukrainian emigration, exhibition activity, Petro Megyk.

В наші дні, коли Україна знову переживає дуже непростий період своєї історії, відстоює незалежність та суверенітет, бореться за відродження національної культури та самобутності, питання національного єднання, згуртування українців усього світу є надзвичайно актуальним. Заглиблення до питань утворення та становлення українських мистецьких інституцій за кордоном є доречним і з тих міркувань, що і сьогодні продовжують активно діяти численні культурно-освітні, мистецькі, громадські товариства та наукові інституції українців поза межами України. Досвід їх заснування, становлення, функціонування є надзвичайно цінним – насамперед, з точки зору формування світогляду митців, що зростають у сучасній Україні, осмислення ними проявів патріотизму та гуртування навколо української ідеї, – саме це були характерним для мистецьких об'єднань українців за кордоном у період між двома світовими війнами.

Діяльність українського мистецького гуртка "Спокій" у Варшаві, що став предметом нашої розвідки, досі залишається маловідомою та малодослідженою в українському мистецтвознавстві. Нечисленні згадки про гурток зустрічаються здебільшого в контексті творчості відомих українських митців (констатується факт їх приналежності до цього гуртка), а також у описах щодо діяльності "Спокою" В. Наріжного та Р. Яціва [4; 15]. Саме цим обумовлюється необхідність комплексного вивчення зібраних відомостей про гурток, діяльності та творчості його членів. Дане дослідження претендує на певну новизну в плані

введення до наукового обігу нового фактологічного матеріалу – зокрема, щодо виставкової діяльності гуртківців.

Головною метою даної розвідки є спроба скласти цілісну картину функціонування даного творчого об'єднання українців Варшави, проаналізувати його різнопланову діяльність, визначити місце та роль гуртка "Спокій" в контексті українського еміграційного руху у Варшаві у 20-30-х роках минулого століття.

Джерельною основою даної публікації слугували передусім каталоги виставок гуртка "Спокій", що видавалися у Варшаві у вищезгаданий період. Це також спогади самих гуртківців, особливо одного із співзасновників гуртка, художника Петра Мегики. Вагомим джерелом для аналізу творчості гуртківців "Спокою", їх виставкової діяльності стали публікації про виставки митців у тогочасній українській пресі – це газети "Українська нива" (Луцьк), Літературно-науковий додаток "Нового Часу" (Львів), "Сьогочасне та минуле" (Львів), "Тризуб" (Париж), основними дописувачами яких були Н. Хасевич та П. Мегик.

Оригінали робіт членів гуртка того часу практично відсутні; не збереглися й особисті колекції членів гуртка та їх праці – частина з них (що були у фондах Варшавської академії мистецтв) знищені під час Другої світової війни. Тому аналіз творів базується в основному на репродукціях, розміщених у каталогах та тогочасній пресі.

Першу спробу узагальнення діяльності гуртка "Спокій" у Варшаві, на нашу думку, було зроблено відомим українським істориком, дослідником української еміграції С. Наріжним, у контексті культурної праці української еміграції між двома світовими війнами [4]. Добрим джерельним підґрунтям для дослідження діяльності гуртка став по суті документальний збірник львівського мистецтвознавця Р. Яціва "Олекса Шатківській та український мистецький гурток "Спокій". Матеріали до історії українського мистецтва 1920–1930-х років" [17], який вводить до наукового обігу чимало документальних матеріалів з архівів Польщі та України щодо виставкової діяльності "Спокою", його персоналій. Цінним є те, що автор базується на першоджерелах, спирається на особові справи українських митців – студентів Варшавської академії мистецтв. Зокрема, у статті "Спокій. Ресурси духу", окрім деяких узагальнених відомостей про гурток, автор уміщує рідкісні фотографії членів гуртка та їх робіт з цього архіву [15].

У контексті життя та творчості співзасновника гуртка Петра Мегики згадується про гурток "Спокій" у статтях його колеги-гуртківця П. Андрусіва та буковинської дослідниці С. Герової. Також про "Спокій" пишуть і у дослідженнях творчості Н. Хасевича. Наприклад, у публікаціях: "Митець деревориту" О. Сидора, "'Я б'юся різцем і долотом": Ніл Хасевич – художник-борець" А. Климчука, "Людина, яка створила візуальний образ УПА" І. Єзерської та ін.

Насамперед, доречно окреслити історичні передумови, за яких виник мистецький гурток "Спокій" у Варшаві. На початку 1920-х років саме столиця Польщі та навколишні містечка (Тарнів, Олександрів) активно наповнюються українськими емігрантами (політичними і військовими), які після болючих поразок у побудові незалежної української держави змушені були шукати хоч якийсь прихисток на теренах сусідньої держави. Тут перебувала Рада Української Народної Республіки (УНР), були зосереджені інтерновані дивізії українського війська.

Загальновідомо, що у військових формуваннях УНР було чимало високоосвічених і талановитих людей. Тому не випадково, що навіть за таких несприятливих умов перебування у чужій державі з 1921 року почала виходити щоденна газета "Українська трибуна", при якій згуртувались провідні наукові і літературні сили української еміграції, функціонували хоріві, драматичні та малярські гуртки, працювали бібліотеки і кооперативи. В Олександрівському таборі інтернованих (дивізії генерала Безручка) працювала школа для неграмотних, де вчили історію і географію України, англійську, французьку та німецьку мови, видавали спеціальні підручники [16, 160]. Поряд із Віднем та Прагою, Варшава стала одним із центрів української еміграції, національної політичної, наукової думки на теренах Східної Європи, літературно-мистецьким осередком закордонних українців.

В умовах еміграції прагнення до єднання та до консолідації творчих сил українців виявилось в організації та діяльності різноманітних громадських об'єднань, насамперед гуртків та організацій. Серед найбільш помітних товариств, що діяли у 1920-30-х роках у Варшаві, зазначимо насамперед Українську студентську громаду, Спілку емігранток-українок, Спілку українських інженерів і техніків на еміграції, Товариство імені Симона Петлюри, Клуб український, Український народний хор імені М. Лисенка, Школу імені Л. Українки, товариство "Українська школа на еміграції", Український науковий інститут, Українське військово-історичне товариство, літературну групу "Мистецтво", видавництво "Варяг" та ін. [18, 30]. Варшава не знала раніше такої масштабної української громади.

На цьому тлі поява у Варшаві українського мистецького гуртка "Спокій" була очікуваною та витребуваною часом. Як зазначав перший голова та співзасновник "Спокою" П. Мегик, "гурток зав'язався у дуже тяжких морально та матеріально часах, у хвилі повоєнних злиднів, серед тяжких умов життя, викинений за межі українських культурних осередків. Зародився гурток в часі, коли серед українських митців, небагато було внутрішньої потреби працювати зорганізовано на волю мистецтва" [7, 3].

Створений восени 1927 року при Українській студентській громаді, гурток об'єднував передову частину українських студентів та випускників Академії мистецтв у Варшаві, переважно вихідців із Наддніпрянської України, Галичини та Волині. Входили до гуртка також студенти інших мистецьких закладів Варшави – Міської школи прикладних мистецтв та малярства, Школи образотворчого мистецтва ім. Герсона, художньої школи.

Ініціаторами створення були український художник з Буковини – Петро Мегик та колишній киянин, скульптор Володимир Побулавець, який запропонував власне назву гуртка [15, 27]. Серед перших до них приєдналися художники – Петро Андрусів, Вячеслав Васьківський та Ніл Хасевич. Так склалося ядро гуртка "Спокій", який невдовзі став однією із найбільш затребуваних та мобільних структур українців у Варшаві.

Гурток динамічно розширював свої ряди. Вже через п'ять років гуртківців нараховувалось 18, через 10 – близько 50 членів [4, 52]. Загалом, на кінець 1930-х років, за різними даними, у складі гуртка перебувало від 33 професійних

митців та до 60 членів загалом [17, 12]. Чисельність нам видається великою, адже гурток був не масовою громадською організацією, а професійним об'єднанням творчих українців, які репрезентували різні галузі мистецтва: станкове та монументальне малярство, графіку, архітектуру, декоративно-прикладне мистецтво.

Із доступних джерел нам вдалося встановити, що у різні роки членами гуртка були: Микола Адамчук, Петро Андрусів, Варвара Бєсядовська, Борис Борковський, Микола Букатевич, Леопольд Бучковський, В'ячеслав Васьківський, Володимир Гаврилюк, Степан Дричик, Дмитро Дунаєвський, Галина Кабайда, Олександр Карпенко, Преслав Каршовський, Ярослав Кириленко, Артемій Кирилюк, Олеся Ковалєвська, Теофіл Кузьмович, Іван Курах, Ольга Мариняк, Леонід Маслов, Петро Мегик, Юрій Миць, Петро Омельченко, Григорій Пазюк, Павло Павлючук, Володимир Побулавець, Федір Стадничук, Степан Стеців, Сергій та Олександр Тимошенко, Наталія Тищенко, Юрій Трохимчук, Юрій Федосюк, Ніл Хасевич, Петро Холодний (молодший), Олекса Шатківський, Микола Щербак, Олександр Якимчук та ін. Почесними членами гуртка були митрополит А. Шептицький та С. Скрипник (у майбутньому патріарх Мстислав) та інші.

Кістяк "Спокою", а це, за нашими підрахунками, приблизно 20-30 чоловік, складали випускники та студенти Варшавської академії мистецтв. Не дивно, адже за офіційною статистикою Варшавської академії мистецтв, серед слухачів академії саме українці посідали друге місце після поляків – з числа усіх студентів, що вчилися тут [15, 27]. Однак, звичайно, до гуртка записувалися далеко не всі. Членами гуртка ставали і митці, які отримали мистецький вишкіл поза академією: у студії Герсона, Варшавському університеті (педагогічні студії), Міській школі малярства та прикладного мистецтва.

Різні мистецькі школи, різне бачення мистецької проблематики не заважало гуртківцям узгоджувати свої позиції в головному – плеканні українського національного виразу у багатьох своїх творчих спеціалізаціях. Ця лінія в цілому не губилася навіть у тих ділянках, де важко проявити якісь етнічні моменти мистецького фаху. Так, у станковому малярстві це переважно були реалістичні настроєві пейзажі із краєвидами України; у нечисленних розписах волинських церков П. Мегик та його колеги прагнули дотримуватись лінії монументалізму, яку свого часу започаткував М. Бойчук.

Досить незвичною, як для об'єднання мистецького напрямку, є назва гуртка – "Спокій", адже спокій – це фактично заперечення руху вперед. Члени гуртка пояснювали назву "по-своєму". Так, П. Андрусів зазначав, що "...спокій – стан душевної рівноваги мистця та його характеру, що своїм внутрішнім єством легко погоджується із завершеним мистецьким твором. Якщо ж до цього додати ще й українську духовність, художник матиме завершену ідеологію "спокою"" [1, 25].

Гуртківці ставили перед собою завдання організувати молоді мистецькі сили, оберігати їх від чужого впливу, поширювати мистецьку національну свідомість: "Члени гуртка організувалися для того, щоб спільними зусиллями протистояти чужим, часто деструктивним мистецьким впливам; свою творчість вони свідомо хотіли базувати на традиціях українського мистецтва та народної творчості" [4, 52]. Мету гуртка П. Мегик у вступній статті до каталогу виставки

визначає наступним чином: "Ціллю Гуртка є, аби серед своїх членів розвинути якнайбільше заінтересовання для здібничого Мистецтва... а підставою для праці мають бути: досліди народного Мистецтва і новочасні конструктивні змагання для створення нових форм, згідних з великими традиціями вкраїнського мистецтва" [7, 3]. Також від П. Мегика дізнаємось про коло інтересів гуртківців. Він зазначає, що окрім станкового малярства та графіки, молоді митці працювали над ткацтвом (Т. Кузьмович), меблярством (С. Дричик, В. Зварич), створювали сценічні декорації та дизайн інтер'єру (І. Курах, П. Мегик). Церковно-декораційний живопис практикували у своїй творчості П. Андрусів, М. Букатевич, О. Карпенко, П. Мегик, П. Холодний-молодший, О. Якимчук; єдиним скульптором у гуртку був В. Побулавець. Архітектори Л. Маслов, О. і С. Тимошенко створили у межах "Спокою" у 1930-х роках навіть окрему секцію архітекторів.

У своїй діяльності гурток одразу взяв задекларований курс на подолання "провінціалізму" у мистецтві. Лідер та ідеолог гуртківців П. Мегик вбачав завдання для себе та колег в тому, щоб "відробити затрачений час та стати нарівні з культурою та здобутками цивілізацій інших країн" [7, 3]. Таким чином, толеруючи? професіоналізм, члени-засновники гуртка все ж не відгороджувалися від варшавських українців, які не набули академічної освіти, але горіли бажанням спричинитися до відродження української культури. Творчі та ідейні позиції збігалися в тих пунктах програми, в яких наголошувалась важливість зближення з українським народним мистецтвом [15, 28].

З перших років свого існування гурток проводив фахові засідання, на яких зачитувалися реферати, доповіді, обговорювалися актуальні питання мистецького життя, відбувалися дискусії на мистецькі теми тощо. Такі зустрічі проходили два-три рази на місяць і були спрямовані на популяризацію українського мистецтва серед української та польської громади. Темі рефератів в основному стосувалися історії мистецтва, наприклад: "Про картину "Запорожець" І. Рєпіна" (П. Мегик), "Церква Св. Юри у Львові", "Критика мистецтва" (В. Побулавець), "Руїни монастиря о. Васильян біля Теревовлі" (П. Мегик) та ін.

Відомо також, що при гуртку була організована своєрідна студія образотворчого мистецтва, де новоприбула українська молодь опановувала основи образотворчої грамоти, готувалася вступати до вищих мистецьких закладів Польщі, зокрема, до Краківської та Варшавської академій мистецтв. Ця студія, як і сам гурток знаходилися за юридичною адресою: вулиця Вільча, будинок 45. Там само був ще цілий ряд українських установ (хор ім. Лисенка, товариство "Українська школа", Український клуб).

За ініціативи П. Мегика провадилась видавнича діяльність "Спокою". Окрім каталогів виставок, регулярно друкувалися листівки із зображеннями творів гуртківців. Наприкінці 1930-х були видані також брошури "Дереворити" та "Екслібриси" Н. Хасевича, монографія архітектора Л. Маслова про народне мистецтво Волині.

Формували гуртківці й свою мистецьку бібліотеку. За свідченням С. Козака, "нараховувала вона 100 книжок з тематики українського та світового мистецтва"

[18, 32]. У 1931 році члени "Спокою" вступили до мистецької секції Українського наукового інституту, і їх скромна бібліотека була долучена до бібліотеки інституту.

Найбільш помітною і виразною формою творчої діяльності членів гуртка "Спокій" стала їх виставкова діяльність. Виставки популяризували українське мистецтво і, певним чином, виконували українську культурну місію. Окрім періодичних виставок у Варшаві, гуртківці влаштовували пересувні виставки по містах та містечках – Луцьк, Рівне, Кременець, Тернопіль, Львів, Холм. Під час таких своєрідних творчих "експедицій" художники вивчали місцевий побут, архітектуру, писали пейзажні етюди. Принагідно зазначимо, що члени гуртка були також учасниками виставок АНУМ (Асоціація Незалежних Українських Митців) у Львові, української графіки у Берліні та Празі (участь брали Н. Хасевич та П. Мегик). За даними П. Андрусіва, членами гуртка "Спокій" за період 1927–1939 років влаштовано тринадцять виставок праць членів гуртка і запрошених митців [1, 27], хоча згідно каталогів, було організовано в цілому одинадцять виставок.

До наших днів збереглася більшість каталогів з виставок гуртківців "Спокою" (видавались невеликим накладом), які дають уявлення про рівень цих виставок, про те, хто і що на них виставляв. Наприклад, каталог Третьої виставки, що відбулася у червні 1930 року у Варшаві, був присвячений раптовій смерті В. Побулавця (нар. 1898 р. у Києві, воював у рядах УНР, до Варшави переїхав з м. Познань, де 1929 р. помер) – близького колеги П. Мегика, одного з ініціаторів створення гуртка. У каталозі опубліковане фото Володимира Побулавця, представлені фотографії його скульптур з виставки у Познані [5, 4].

На Третій виставці були представлені праці Н. Хасевича, П. Мегика, В. Васьківського, Д. Дунаєвського та кандидата у члени гуртка Л. Бучковського. Опублікована також печатка гуртка "Спокій", ескіз якої створив Н. Хасевич. Серед кращих творів – "Сосни в м. Берестечко" Д. Дунаєвського, "Чосничок" В. Васьківського, "Краєвид" П. Мегика.

Четверта виставка "Спокою" відбулася того ж 1930 року у грудні і була присвячена народному мистецтву, зокрема, церковному та світському будівництву України. Не дивно, що більшість експонованих творів – це живописні та графічні етюди церков українських сіл, надгробних хрестів ("Церква з Космача", "Церква с. Лобачівка", "Церква С. Перемиль" Д. Дунаєвського; "Церква с. Ісаків", Церква с. Коропець", "Церква с. Плугів" О. Мариняк; "Дзвінниця с. Шепарівці", Хрести дерев'яні та хрести кам'яні с. Дюксин" Н. Хасевича; "Монастир в Жировицях" П. Холодного [6]). Найбільш репрезентативно, тематично різнобарвно була представлена творчість П. Мегика, який виставив близько 30 акварелей та рисунків – "Дзвіниця монастиря коло Теробовлі", Головний вхід до монастиря церкви", "Дзвіниця с. Голосків", "Фасада церкви в Кутисках", "Хрести на церкві с. Вікни-на", "Ганок, с. Голосків" та ін.

Згідно каталогу П'ятої виставки "Спокою", що відбувалася у Варшаві в червні 1931 року, свої живописні та графічні твори представили: В. Васьківський (10 робіт), С. Дричик (5 робіт), Д. Дунаєвський (7 робіт), О. Мариняк (13 робіт), П. Мегик (13 робіт), П. Омельченко (7 робіт), Ю. Трохимчук (3 роботи), Н. Хасевич (14 робіт), М. Щербак (7 робіт) та П. Холодний (21 робота) [8]. На

жаль, у цьому каталозі, як і в попередніх, відсутня будь-яка інформація про роки створення тієї чи іншої художньої роботи.

Аналізуючи репродукції, представлені в каталозі даної виставки, зазначимо, що більшість малярських праць носили етюдний характер й відображали близькі серцю куточки рідного краю – як, приміром, роботи М. Щербака ("Вода", "Двір", "Стави"), Н. Хасевича ("Волинь"), П. Мегика ("Верби"), Д. Дунаєвського ("Церква в Солоневі (біля Берестечка)", "Краєвид з Волині"). Графіка була представлена в основному невеликими за розмірами дереворитами, які теж мали національну тематику. Виразно вирізнялися серед інших дереворити Ольги Мариняк – талановитої художниці, невідомої сучасному українському мистецтвознавству (художниця рано пішла із життя, померла у віці 35 років. Нечисленні твори зберігаються у музейних збірках та приватних колекціях Варшави). Графічна творчість О. Мариняк, особливо представлені дереворити ("Веслярі" та "Пластуни при ватрі") свідчать про високий рівень підготовки, професійні здібності та беззаперечний талант автора.

Виходячи з каталогів виставок, графічні роботи гуртківцями виконувались в основному в техніці деревориту, рідше офорту чи літографії. Помітних успіхів у ксилографії досягли Петро Холодний-молодший та Ніл Хасевич – лауреати престижних міжнародних оглядів графіки. Найяскравіше вони розкрили свій хист у сфері прикладної графіки (книжкові знаки, обгортки книг, шрифтові заставки).

Наступного, 1932 року, гуртківці організували та провели Шосту виставку й відзначили 5-річчя існування гуртка [9]. Згідно каталогу, свою творчість репрезентували 16 митців; серед них був болгарин Преслав Каршовський, який навчався в той час у Варшавській академії мистецтв, і художники, що вперше виставлялись у рамках гуртка "Спокій" – Наталія Тищенко та Іван Курах.

У 1933 році виходить каталог "Український гурток "Спокій". 5 літ праці" із вступною статтею П. Мегика та 32 ілюстраціями робіт митців [7]. У вступній статті П. Мегик зосереджує увагу передусім на тому, що об'єднує гуртківців: "Підставою їх (членів гуртка) мистецьких зусиль є народне мистецтво українського народу, – це мистецтво, яке є так багате різноманітністю форм і кольору. Це єсть підставою їх творчості, їх близького стосунку до національної української культури" [7, 3]. У каталозі вміщені репродукції робіт гуртківців, поділені за розділами: живопис, графіка та декоративно-ужиткове мистецтво. Серед представлених творів – живописні портрети авторства П. Мегика, В. Васківського, Н. Хасевича, М. Щербака, П. Каршовського (усі навчалися у Варшавській академії мистецтв, тому рівень виконання портретів досить високий).

Окрім вищезгаданих каталогів, репродукції творів митців можна було зустріти на сторінках тогочасних українських газет та журналів. Наприклад, на сторінках літературного журналу "Ми", заснованого 1933 року Ю. Липою та Є. Маланюком, регулярно уміщувалися репродукції дереворитів Н. Хасевича та П. Холодного. Н. Хасевич був регулярним дописувачем газети "Тризуб", де зазвичай повідомляв про нові художні виставки гуртка "Спокій" [14].

Наступні збережені каталоги виставок (з восьмої по одинадцяту) практично не містять репродукцій творів художників, що унеможливорює аналіз робіт. Однак

можемо зробити висновок, що до гуртка долучилися нові учасники, серед яких Л. Маслов, Г. Пазюк, О. Якимчук, Я. Федосюк, Ю. Миць та ін. [10; 11; 12; 13]. Масштабною була Десята, ювілейна виставка, яку у травні-червні 1937 року змогли побачити мешканці не лише Варшави, але й Луцька, Рівного, Кременця.

На тринадцятому році діяльності "Спокою", у зв'язку з початком Другої світової війни, офіційні заходи митцям довелося згорнути (у 1941 р. окремим членам гуртка ще вдалося організувати виставку своїх робіт у м. Холм). Війна нанесла непоправних втрат гуртку: більшість митців залишили місто, дехто загинув. Чимало творів гуртківців, інші документальні свідчення їх діяльності на завжди втрачені у роки воєнного лихоліття.

Повоєнна доля членів "Спокою" склалася по-різному. Частина художників переїхала до України, де продовжувала творити в умовах радянського тоталітаризму, дехто залишився у Польщі. Так, Олекса Шатківський після війни жив у Львові, брав активну участь у мистецькому житті міста; Степан Дричик довгий час пропрацював майстром-лаборантом у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва; Микола Букатевич у повоєнні роки викладав у Волинському педагогічному училищі. Один із найвідоміших гуртківців Ніл Хасевич трагічно загинув у лавах УПА 1952 року від рук НКВДистів. У Варшаві залишився один із найталановитіших гуртківців – В'ячеслав Васківський, який став професором Варшавської академії мистецтв.

Найбільша ж частина гуртківців опинилася за океаном. Зокрема, в США осіли П. Мегик, П. Андрусів, П. Холодний, А. Кирилук, О. Тимошенко, С. Тимошенко, у Канаді – С. Стеців. Це дозволило їм продовжити втілювати ідеї гуртка, але вже в інших вимірах. П. Мегик, наприклад, був довголітнім керівником української мистецької студії у Філадельфії, яку заснував разом з П. Андрусівим – організатором Об'єднання митців українців в Америці. 1963 року П. Мегик започаткував також періодичне видання "Нотатки з Мистецтва", редагування й видавання якого здійснював аж до 1990 року.

Де б не опинилися після війни колишні гуртківці, ким би не стали, велика працездатність, наполегливість в опануванні малярської культури, освоєння різних технік, поважне ставлення до природи, вірність добре знайомим темам українського життя, що були започатковані у "Спокої", дозволили багатьом із них піднятися до рівня високопрофесійних митців, твердих у своїх переконаннях і самовідданому служінні обраній справі.

Підсумовуючи, зазначимо, що у 20–30-х роках ХХ століття Варшава була чи не найбільшим осередком української громади на землях Польщі. Тут вирувало українське емігрантське життя, вагомим складником якого був гурток "Спокій". Внесок гуртківців у розвиток українського мистецтва того часу беззаперечний, адже в тогочасних складних умовах існування вони популяризували українське мистецтво, були тим осередком, навколо якого гуртувалися молоді українські митці на чужині. Активна творча діяльність, мистецькі прагнення гуртківців, підтримані українською інтелігенцією, засвідчують, що "Спокій" незаперечно вписав свою сторінку в історію мистецтва України.

Література

1. Андрусів П. Петро Мегик. Життя і творчість / П. Андрусів // Петро Мегик: Монографія митця та альбом праць за ред. Святослава Гординського. – Філадельфія, 1992. – 92 с.
2. М.М. Волинська виставка гуртка "Спокій" / М.М. // Українська Нива. – 1935. – 9 червня. – С. 6
3. Мегик П. Моменти визвольної боротьби на XI виставці гуртка "Спокій" / П. Мегик // Тризуб (Париж). – 1938. – № 26. – С. 8
4. Наріжний В. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919 – 1939 (матеріали, зібрані С. Наріжним до частини другої) / В. Наріжний. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 1999. – С. 52-53
5. Український мистецький гурток "Спокій". Каталог III виставки. – Варшава, червень 1930. – 24 с.
6. Український мистецький гурток "Спокій". Каталог IV виставки. – Варшава, грудень 1930. – 26 с.
7. Український мистецький гурток "Спокій". 5 літ праці. Каталог. – Варшава, травень 1933. – 32 с.
8. Український мистецький гурток "Спокій". Каталог V виставки. – Варшава, червень 1931. – 40 с.
9. Український мистецький гурток "Спокій". Каталог VI виставки. – Варшава, червень 1932. – 22 с.
10. Український мистецький гурток "Спокій". Каталог VIII виставки. – Варшава, березень 1935. – 20 с.
11. Український мистецький гурток "Спокій". Каталог IX виставки. – Варшава, червень 1935. – 22 с.
12. Український мистецький гурток "Спокій". Каталог X виставки. – Варшава, травень-червень 1937. – 28 с.
13. Український мистецький гурток "Спокій". Каталог XI виставки. – Варшава, травень 1938. – 28 с.
14. Хасевич Н. Перед XI-ю виставою / Ніл Хасевич // Тризуб. – 1938. – № 26. – С.14-17.
15. Яців Р. "Спокій". Ресурси духу / Р. Яців // Вісник НТШ. – Львів, 2001. – № 26. – С.26-29
16. Яців Р. Історія очима надії / Р. Яців // Дзвін. – 1991. – № 3. – С. 159-164.
17. Яців Р. Олекса Шатківський та український мистецький гурток "Спокій". Матеріали до історії українського мистецтва 1920-1930-х років / Р. Яців. – Львів, 2013. – 67 с.
18. Kozak S. Ukrainski instytut Naukowy w Warshawie (1930-1939) / S. Kozak // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze 25-26/Pod red/ Stefana Kozaka/ – Warszawa, 2008. – S. 15-23.

References

1. Andrusiv P. Petro Mehyk. Zhyttia i tvorchist / P. Andrusiv // Petro Mehyk: Monohrafiia myttsia ta albom prats za red. Sviatoslava Hordynskoho. – Filadelfiia, 1992. – 92 s.
2. M.M. Volynska vystavka hurtka "Spokii" / M.M. // Ukrainska Nyva. – 1935. – 9 chervnia. – S. 6
3. Mehyk P. Momenty vyzvolnoi borotby na XI vystavtsi hurtka "Spokii" / P. Mehyk // Tryzub (Paryzh). – 1938. – № 26. – S. 8
4. Narizhnyi V. Ukrainska emihratsiia. Kulturna pratsia ukrainskoi emihratsii 1919–1939 (materialy, zibrani S. Narizhnym do chastyny druhoi) / V. Narizhnyi. – K. : Vydavnytstvo imeni Oleny Telihi, 1999. – S. 52-53
5. Ukrainskyi mystetskyi hurtok "Spokii". Kataloh III vystavky. – Varshava, cherven 1930. – 24 s.
6. Ukrainskyi mystetskyi hurtok "Spokii". Kataloh IV vystavky. – Varshava, hruden 1930. – 26 s.

7. Ukrainskyi mystetskyi hurtok "Spokii". 5 lit pratsi. Kataloh. – Varshava, traven 1933. – 32 s.
8. Ukrainskyi mystetskyi hurtok "Spokii". Kataloh V vystavky. – Varshava, cherven 1931. – 40 s.
9. Ukrainskyi mystetskyi hurtok "Spokii". Kataloh VI vystavky. – Varshava, cherven 1932. – 22 s.
10. Ukrainskyi mystetskyi hurtok "Spokii". Kataloh VIII vystavky. – Varshava, berezen 1935. – 20 s.
11. Ukrainskyi mystetskyi hurtok "Spokii". Kataloh IX vystavky. – Varshava, cherven 1935. – 22 s.
12. Ukrainskyi mystetskyi hurtok "Spokii". Kataloh X vystavky. – Varshava, traven-cherven 1937. – 28 s.
13. Ukrainskyi mystetskyi hurtok "Spokii". Kataloh XI vystavky. – Varshava, traven 1938. – 28 s.
14. Khasevych N. Pered XI-yu vystavoiu / Nil Khasevych // Tryzub. – 1938. – № 26. – S.14-17.
15. Yatsiv R. "Spokii". Resursy dukhu / R. Yatsiv // Visnyk NTSh. – Lviv, 2001. – № 26. – S.26-29.
16. Yatsiv R. Istoriiia ochyma nadii / R. Yatsiv // Dzvyn. – 1991. – № 3. – S. 159-164.
17. Yatsiv R. Oleksa Shatkivskyi ta ukrainskyi mystetskyi hurtok "Spokii". Materialy do istorii ukrainskoho mystetstva 1920-1930-kh rokiv / R. Yatsiv. – Lviv, 2013. – 67 s.
18. Kozak S. Ukrainski instytut Naukowy w Warshawie (1930-1939) / S. Kozak // Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze 25-26/Pod red/ Stefana Kozaka/ – Warszawa, 2008. – S. 15-23.

УДК 7.047:7.071.1(1-87)(477.86)

Осадца Марта Зиновіївна,
*асистент кафедри образотворчого мистецтва
та реставрації імені Михайла Фіголя,
аспірант кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
e-mail: martaosadtsa@gmail.com*

МІСЬКІ КРАЄВИДИ У ТВОРЧОСТІ ІНОЗЕМНИХ ХУДОЖНИКІВ НА ТЕРЕНАХ ІВАНО-ФРАНКІВЩИНИ (XIX – ПОЧАТОК XX СТ.)

У статті висвітлюється традиція відтворення краєвидів міста в живописних і графічних творах іноземних митців, які працювали на теренах Івано-Франківщини упродовж XIX – початку XX століть. Розглянуто передумови зацікавленості міським пейзажем у контексті культурних тенденцій епохи. На підставі аналізу мистецького доробку окремих художників визначено основні об'єкти зображення міських пейзажів та проаналізовано їх художні особливості.

Ключові слова: міський краєвид, іконографія, романтизм, Івано-Франківщина.

Осадца Марта Зиновьевна, ассистент кафедры изобразительного искусства и реставрации имени Михаила Фиголя, аспирант кафедры дизайна и теории искусства Прикарпатского национального университета имени Василия Стефанюка

Городские виды в творчестве иностранных художников на территории Ивано-Франковщины (XIX – начало XX вв.)

В статье освещается традиция воспроизведения видов города в живописных и графических произведениях иностранных художников, работавших на территории Ивано-

Франковицины на протяжении XIX – начала XX столетий. Рассмотрены предпосылки заинтересованности городским пейзажем в контексте культурных тенденций эпохи. На основании анализа творческого наследия некоторых художников определены основные объекты изображения городских пейзажей и проанализированы их художественные особенности.

Ключевые слова: городской пейзаж, иконография, романтизм, Ивано-Франковщина.

Osadtsa Marta, assistant, fine arts and restoration named after Michaylo Figol department, postgraduate, the design and theory of art department Vasyl Stefanik Precarpathian national university

Cityscapes in foreign artists' creative work on the territory of the Ivano-Frankivsk region (XIXth – early XXth century)

The article is devoted to the graphical images and paintings of the city views created during 19th – early 20th century by foreign artists who worked on the territory of the Ivano-Frankivsk region. The preconditions of the cityscape development and its main tendencies in the context of the Romanticism period are considered. The city motif in the paintings, drawings or etchings developed gradually, revealing the changes and evolutions in the representation of the city depiction, and did not create a continuous tradition in the art of the region, however partial representations of town and its architecture appeared as backgrounds in the landscape and icon painting compositions or the illuminated manuscripts.

The specific features of the city views interpretation in the context of social and cultural changes, aesthetic conceptions and artistic styles have been analysed. The stylistic specific priorities, composite construction features, artists' individual methods of work and techniques are found out.

The main subjects for city landscape paintings and their artistic features based on the analysis of the few artists' heritage are systematized by means of art analysis. It is proved that city motives painted by European artists who produced a number of views of Precarpathian towns and scenes of ancient historical architectural monuments were purchased by lithographic albums edition.

Views of the city panorama, ancient castles and places as a source of visual information about the city, its historical and cultural heritage in the works of foreign artists of the 19th century are highlighted. Engravings and etchings of the 18th – 19th century castles and fortresses serve as an important iconographic material for further restoration. Landscapes with certain types of buildings, mostly churches, cathedrals, castles and city ensembles published in foreign scientific, historical and ethnographical publications are reviewed.

The city views of the beginning of the 19th century represent detailed recognizable city motives and local landscapes. The images usually depict panoramic and fragmentary views of the city landscape, its most expressive ancient buildings, churches, historical and cultural surroundings, the ruins of castles. Tendency for the actually existing city depiction is shown in foreign artists' lithographic albums. Engravings and paintings are tending to focus on the scenes of everyday life and to present a panorama of different social classes combined with romantic views of buildings, historical monuments and streets. Cityscape themes and compositional structures of the first half of the 19th century created in the context of the Romanticism tendencies have identified the fragmentary city views, the castle ruins motives, nature and architectural surrounding images, romantic sentimental landscapes reproduced by M. B.-Z. Stenchynsky, E. Cronbach, K. Auer, N. Orda. Romantic views dictated by the atmosphere of the Romanticism era with waterfalls and lyrical romantic ruins combined with a genre element in compositional structures are analyzed. Provincial town atmosphere of that time, filled with symbols of church and cathedrals towers, city halls in the background and scenes of urban life is represented in the lithography albums of the middle of the 19th century. The city motif with the details of contemporary life, accented chiaroscuro modeling and accurate interpretation of certain elements plays a significant role in the composite scheme. Other views of city representation can be found in the images of amateur artists of the first half of the 19th century.

The engravings of the second half of the 19th century published in journals "Tygodnik Ilustrowany" (1871), "Kłosy" (1878) illustrate the city scenes true representation tendency.

At the turn of the 19th – 20th centuries the growing interest for the architectural monuments depiction, especially ethnographic character, was reflected in the sketches and drawing studies of church interiors and views. The artists of the late 19th – early 20th century approached their subjects quite differently and included views of wooden churches and small cities surroundings in their paintings and graphic works. The interest for sacral wooden architecture can be traced in the works of the artists S. Wyspianskiy and L. Vychulkovski. The cityscapes with wooden churches images, castle ruins motives and ethnographic details prove the actual representation tendency of the depicted subject and its historic value.

It is considered the informative value of the city images that depicted buildings, churches, cathedrals and architectural ensembles in the context of the historical era and preserved the features of city culture, architectural image and historical changes.

Consideration of the characteristics of the studied paintings and graphic works, analysis of composite schemes and stylistic features allowed to determine the principles of the city motif tradition that developed in the Precarpathian region 19th – early 20th century painting.

Key words: city landscape, iconography, romanticism, the Ivano-Frankivsk region.

Традиція міського краєвиду в мистецтві Івано-Франківщини (на той час – Станіславівщини) розвивалась поетапно, зазнаючи трансформацій щодо принципів художнього втілення відповідно до суспільно-культурних змін та панівних стилів, проте не набула стійкості в сфері образотворчості. Місто як об'єкт культури, скупчення архітектурних чи музейних пам'яток окресленого періоду приваблювало найчастіше іноземних митців. Графічні та живописні зображення міст слугували чи не найкращим візуальним матеріалом, що ілюстрували тогочасне міське життя й культуру та дозволяв певною мірою простежити архітектурно-будівельну історію міста й вигляд визначних споруд, які нерідко істотно змінювали зовнішній вигляд.

Проблематика міського пейзажу, зокрема топографічного краєвиду в Галичині першої половини ХІХ ст. досліджувалась у працях Володимира Овсійчука [10], Софії Король [5; 6; 7], Богдана Мисюги [9]. Творчість митців-іноземців висвітлювалась у дослідженнях Лариси Купчинської [8], Олександра Федорука [13]. Окремі аспекти вивчення даного питання, здебільшого історичний, краєзнавчий, реставраційний, розкриті у публікаціях Зеновія Соколовського, Зеновія Федунківа. Проте слід зазначити, що проблема міського краєвиду в контексті мистецтва Івано-Франківщини не отримала ґрунтовного висвітлення.

Мета статті полягає у розкритті тенденцій зображення міста, зафіксованого у живописних і графічних творах іноземних митців ХІХ – початку ХХ століть, визначенні їх художньо-композиційних особливостей.

Пейзажі з видами міської панорами, стародавніх замків і культових споруд виступають як джерело візуальної інформації про місто, його історико-культурного надбання, оскільки нерідко документально точно й достовірно фіксують архітектурні об'єкти у творах митців ХІХ ст., які працювали на території краю.

Окреслюючи проблематику становлення міського пейзажу в контексті мистецьких реалій краю, варто означити декілька етапів. Так, починаючи із ХVІІ ст., твори, пейзажну основу яких формували архітектурні елементи та мотиви, послідовно розвивали пейзажний жанр, який у подальшому сформувався

в його специфічний різновид, відомий під назвою міського пейзажу [4, 660]. На початку своєї еволюції такий різновид архітектурних зображень існував у формі ведути – пейзажу документального типу, який за точною фіксацією об'єктів наближався до креслярських робіт. І, хоча перед ведути висувалась суто практична вимога точного відображення будівлі, в розвитку пейзажного жанру вони відіграли вирішальну роль [4, 660].

Тенденцію достовірного зображення міста репрезентовано гравюрою кінця XVIII ст. "Вигляд міста Галича з руїнами Старостинського замку XVII ст.". Розповідальний характер твору посилюється панорамним композиційним вирішенням. Акцентовано увагу на взаємозв'язку архітектурного наповнення, збагаченого динамікою форм веж і куполів храму та доміантою узагальнених обрисів твердині, що височіє над містом із ландшафтним оточенням. Емоційна складова архітектурних мотивів замку та храму посилюється нагромадженням складних мас стін, куполів, веж.

Гравюри XVIII–XIX ст. із зображеннями галицької твердині слугували важливим іконографічним матеріалом для подальших реставрацій замку. Варто зауважити, що австрійці, зносячи галицькі замки в кінці XVIII ст., не зберегли їх первісного зображення. Так сталося, як вказує В. Грабовецький, із Станіславівським, Снятинським, Раковецьким, Пнівським, а також і Коломийським замками [3, 94].

Традиція зображення міста в контексті мистецтва XIX ст. відходила від "документальних завдань" і розвивалась у бік сюжетності, літературності, "ілюстрації життя" і "відкриття дійсності" [1, 66]. Ведута, як відзначає С. Король, надавала документально точним реалістичним краєвидам особливої поетичності, просторового дихання, не замикаючи зображення в тісних рамках, продиктованих традицією сценічних архітектурно-перспективних бутофорій барокового часу [7, 96].

Міський топографічний пейзаж як спадкоємець ведути поєднував у собі видові завдання із хронікарськими [7, 103]. Так, до середини XIX ст., за твердженням В. Овсійчука, топографічний жанр вичерпав свої можливості, поступаючись розвиткові фотографії та різних масових і дешевих способів відображення. Видовий малюнок поступово знижував художню цінність архітектурного краєвиду, щоб залишитись незамінним свідченням минулого, але тепер набираючи не тільки документально-зображального значення, але й художньої вартості [10, 316].

Тенденція достовірного відтворення міста, передовсім іноземними митцями, що було спричинено, як вказує Л. Купчинська, відсутністю "власного мистецького закладу" [8, 169], зросла у першій половині XIX ст., що зумовлено активним виданням літографічних альбомних видань з метою популяризації східних теренів Австро-Угорщини. Так, літографії, позначені впливом романтизму з його зацікавленнями старожитностями, архітектурним аспектом історичних пам'яток, фіксують усі найвиразніші зміни міського ландшафту, реалії міського життя та демонструють ті процеси, що творять своєрідну атмосферу міста.

Упродовж XIX ст. види прикарпатських міст відтворювалися художниками, які здобули фахову освіту в провідних мистецьких закладах (передусім, Віденська академія мистецтв) австрійського та чеського походження – А. Лянге,

Е. Кронбах, К. Ауер, польського – М. Б.-З. Стенчинський, Н. Орда, привносячи в мистецтво краю ремінісценції європейських течій та синтезуючи їх із місцевою традицією.

Одним із перших здійснював мандрівки теренами краю пейзажист, вихованець Віденської академії мистецтв, Антон Лянге (1774(9)–1842), виконавши численні натурні зарисовки до альбому "Збірка найгарніших і найцікавіших околиць Галичини" ("Zbiór najpiękniejszych i najinteresowniejszych okolic Galicji"), виданого 1823 р. у Львові літографічною майстернею Піллерів із підписами польською та німецькою мовами. Створюючи романтичні пейзажі, продиктовані естетикою атмосфери епохи романтизму, з мотивами водоспадів, скель, ліричних романтичних руїн, художник вводить жанровий елемент, передаючи сучасний художнику ритм життя селян, міщан ("Вид соляної копальні в Маняві"). Окрім того, літографія Лянге засвідчує розвиток солеварного промислу на Прикарпатті як важливого чинника розвитку торгово-економічних відносин у культурному житті краю.

Про зростання інтересу до теми міста в художній творчості свідчать не лише твори професійних художників, але й аматорські ведуть анонімних майстрів. Вигляд будинків, перспектива вулиць і забудов, алеї і парки – все це стало об'єктом міського видового пейзажу у першій половині ХІХ ст. [7, 103]. Однак художній рівень майстрів був досить строкатим і часто нефаховим. З одного боку, це були заїжджі дилетанти або невисокого рівня живописці, які без глибокого проникнення в специфіку життя краю, його населення малювали стереотипні "портрети" будинків та вулиць, виявляючи при цьому виняткову точність у відтворенні деталей, однак не вловлюючи атмосфери того чи іншого міста [7, 99–100]. Як стверджує С. Король, мабуть, не без впливу популярних літографій з галицькими краєвидами у 1820-х рр., з'явилось багато акварельних пейзажів художника-аматора Емануеля Кронбаха [5, 160].

Топограф, маляр-аматор, філософ Емануель Кратохвиль фон Кронбах (1778–1861) здобував освіту, зокрема філософію і право, в престижних університетах Праги та Відня, певний час навчався у Віденській академії образотворчого мистецтва. В 1806–1826 рр. працював на різних адміністративних посадах, зокрема крайовим комісаром королівської комісії Кракова та Відня на Галичині [15, 148–149.]. Художник видав ілюстроване видання про Галичину ("Darstellungen aus dem Königreich Galizien, insbesondere der Karpathen in Sandecker Kreise" (Відень, 1820-ті рр.). Збірка, доповнена десятьма кольоровими літографіями з видами гірської місцевості, містила 87 сторінок, 30 живописних видів, які супроводжувались авторськими історичними, топографічними й етнографічними коментарями німецькою та французькою мовами [15, 149; 14, 494].

Іконографічним особливостям Івано-Франківська (тоді – Станіславова) початку ХІХ ст. присвячена акварель "Вигляд міста Станіславова" авторства Е. Кронбаха, виконана у 1820-х рр. (Львівський історичний музей), в якій простежується тенденція узагальненого змалювання міста. Однозначно, що головний акцент зроблено на відтворенні архітектурного ансамблю. Проте, за твердженням З. Соколовського, визначні будівлі міста подано недбало. Так, наприклад, єзуїтську колегію і тодішній костел єзуїтів змалювано з боку тепері-

шньої вулиці Бельведерської, схематично показано дзвіницю парафіяльного костелу, тоді як парафіяльний костел Найсвятішої Діви Марії не відповідає його дійсному вигляду. Ліву частину панорами автор змалював, ймовірно, з боку Галицької брами, якої вже тоді не існувало. Вірменська святиня на зображенні носить риси дійсно вірменських храмів, адже вірменська церква мала в минулому шоломоподібні завершення; проглядається також сигнатурка над центральною навою [11, 63]. У глибину панорамного зображення художник вносить архітектурний акцент ратуші, що домінує у міському ансамблі. Дослідники архітектури давнього Івано-Франківська відзначають цінність акварелі Е. Кронбаха, насамперед, як іконографічного джерела стосовно другої ратуші, яка не збереглася, зазнавши масштабних руйнувань унаслідок пожежі 1868 р.

Кронбах використовує гармонійні пропорції як в образі міста, так і в горизонтальних чергуваннях навколишнього простору. Цьому сприяють формально-образні та композиційні засоби, які полягають, насамперед, у низькій лінії горизонту. Перший план насичений простором розмірених пасовиськ, доповнений кулісами ялин і дерев, стафажними жанровими сценками. Різноманітні за формами доміанти куполів церков та вежі костелів, з-поміж яких височить силует ратуші на тлі розлогих площин гір, слугують знаковими елементами узагальненого художнього образу міста, відтвореного на дальньому плані.

У 1830–1840-х рр. зображення міського краєвиду, хоча й відповідали академічним правилам топографічного рисунку, несли в собі типові ознаки світської міської культури. Побут мешканців міста, їх вишукані манери та зовнішній антураж, наче фрагменти світських історій, застигали на перших планах міських видів [9].

Тогочасна атмосфера міського життя яскраво репрезентована літографією чеського літографа, випускника Віденської академії мистецтв, Карла Ауера (1818–1859) "Вид Бурштина початку ХІХ ст." (1837) до альбому "Галичина в картинах, або галерея літографованих видів околиць і найвидатніших пам'яток в Галичині" ("*Galicja w obrazach czyli galerja litografowaych widoków okolic i najznakomitszych zabytków w Galicji*" (1837-1838)).

Успіх літографіям К. Ауера забезпечували їхня легкість і впевненість виконання, точність і влучність характеристик архітектурних і стафажних мотивів [7, 104]. Так, простір провінційного містечка, наповнений знаковими символами ринкової площі, на якій пульсує міське життя: постаті міщан, віз із кіньми. Тут органічно вплетені стрункі силуети витончених готичних веж костелу та церкви на тлі будівлі ратуші та прилеглої дво-триповерхової житлової забудови вирішують, передусім, декоративні завдання. Незважаючи на перспективні співвідношення мас будівель і фігур людей у краєвидах художника відсутні єдність й органічність глибини просторового рішення. Натомість К. Ауер вдається до надмірної деталізації мас дерев, кущів та огорож, ретельного опрацювання дороги на передньому плані. Загалом, колористичний лад твору надає настроєвості та своєрідного замилювання атмосферою міста, що відповідало тогочасним тенденціям романтичного світовідчуття. Пізнавальна вартість пейзажу дозволяє споглядати загальний вигляд і організацію міського архітектурно-

просторового середовища першої половини XIX ст. та простежити зміни у тогочасній забудові, які не збереглися до наших днів.

Дуалістичний характер виміру Галича як міста і як давньої твердині захоплював і приваблював іноземних майстрів, котрі прагнули до відтворення його засобами художньої мови. Пейзажі з видами окремих споруд, здебільшого церков, костелів, замків, або ж цілих міст публікувалися на сторінках білоруських, польських, французьких часописів, історичних і краєзнавчих видань. Так, гравюра "Вид міста Галича", вміщена в тижневику "Przyjaciel Ludu" (1836), приваблює декоративним вирішенням мотиву, що досягається, насамперед, вираженістю мас гори, чіткістю окресленого замку на височині та строгістю силуету споруд. Чіткий ритм дахів і коминів будівель другого плану завуальований м'якко опрацьованими партіями дерев. У композиційну структуру активно введені стафажні постаті селян, що насичують і збагачують простір міста. В іншій гравюрі "Замок Галича на Дністрі" ("La Pologne historique, littéraire, monumentale et pittoresque" (1836–1837)) панораму Галича подано фрагментарно, з того ж ракурсу, який сприяє впізнаванню силуетних архітектурних доміант.

Продовження тенденції щодо змальовування мотивів Галича простежується у літографії "Ринок у Галичі" (1847, Національний музей у Варшаві) до альбому літографій "Околиці Галичини" ("Okolice Galicyi") художника Мацея Богуша-Зигмунта Стенчинського (1814–1890). Аналізуючи попередні фрагментарні зображення, прив'язані до канонічного шаблону галицького замку та міста в цілому, можна констатувати, що літографія Стенчинського відзначається розповідальністю мотиву, підкресленого панорамним характером зображення. Низька лінія горизонту посилює втілення художнього задуму реалістичного і правдивого відтворення міста на передньому плані та силуету могутніх руїн Старостинського замку. Нагадуючи про колишню велич і міць, руїни поступово розчиняються на тлі безмежного неба, зливаючись із плавним хвилястим обрієм гір позаду, не привертаючи до себе значної уваги. Місто, відтворене горизонтальним ритмом куполів і дахів міського ансамблю, акцентоване світлотіньовим моделюванням і точним трактуванням окремих елементів, відіграє значну композиційну роль у творі, посилену привнесеними деталями тогочасного життя.

В контексті романтичної естетики тенденцію захоплення мотивами замків та руїн найповніше втілює літографія М. Б.-З. Стенчинського "Галич з руїнами замку" (1847, Львівська національна наукова бібліотека імені Василя Стефаника). Тут доцільно зауважити, що образи зі згаданими мотивами стали типовими, що викликано "загальним світоглядним характером епохи" [5, 156], попередньо знайшовши втілення у літографіях А. Лянге 1820-х рр. У творі Стенчинського, руїни галицького замку спокійно височіють на фоні плеса ріки, як натяк на колишню могутність, відтворені в незвичному "непарадному" ракурсі на задньому плані, якому передують розлогі кручі з крутими скелями, вимальовані з неабиякою любов'ю.

Відомі також літографії М. Б.-З. Стенчинського "Руїни монастиря оо. Василіян Скиту" та "Амвон-пам'ятник у Скиті на честь засновників монастиря Йова і Теодозія" (відтиснені в майстерні Ставропігії) [6, 416].

Іншим підходом трактування Івано-Франківська середини ХІХ ст. позначений краєвид М. Б. З. Стенчинського "Станіславів з боку с. Вовчинців" (1848) до альбому літографій "Околиці Галичини" ("Okolice Galicyi"). Пейзажний мотив схоплено з боку Вовчинецьких гір, самому ж місту, що розкинулось на рівнині заднього плану, відведено другорядну роль. Символічно подане з високими силуетами ратуші, воно не відзначається детальністю зображення і потрактоване як загальний образ.

Літографії передували натурний рисунок Стенчинського 1848 р. (Національна бібліотека імені Оссолінських у Вроцлаві) із зображенням міста з того ж ракурсу на основі численних натурних зарисовок міських реалій, типажів, архітектурних доміант в якості підготовчого матеріалу з метою творення цілісного образу. Висока лінія горизонту сприяє багатоплановому розгортанню композиції. Безпосередній мотив міста та його околиць посилюється темним силуетом, в якому виразно проглядаються лінійно промодельовані архітектурні доміанти – вежі куполів ратуші, що нівелюються на тлі масиву гір. У рисунку відчутне замилювання автора природним оточенням, особливо сценами пастухів, що випасають кіз. За твердженням С. Король, Стенчинський вловлює специфіку ландшафту, головну ознаку краєвиду, і навколо неї вибудовує свою фабулу романтичної і поетичної природи [6, 427]. Панорама відтворює автентичний в синтезі архітектури і ландшафту вид Івано-Франківська в його романтичному баченні. Варто відзначити, що принцип побудови видових пейзажів першої половини ХІХ ст. здебільшого зберігає трипланову схему з міським мотивом вдаліні та акцентом на пейзажному оточенні.

Гравюри другої половини ХІХ ст. із зображеннями церкви св. Миколая в Галичі, вміщені в часописах "Tygodnik Pustrowany" (1871), "Kłosy" (1878), ілюструють тенденцію до достовірності зображення. Так, храмові зображення як цілком самостійні пейзажі, підкреслювали семантику головного, а не допоміжного образу [12, 266]. Надзвичайно виразний мотив дерев'яної церкви передає архітектоніку споруди та відіграє основну композиційну й тематичну роль на фоні схематичних руїн галицького замку.

Галерею видів Галича доповнюють міські види другої половини ХІХ ст. Наполеона Орди (1807–1883), виконані на основі акварелей до альбому "Альбом видів історичних місць Королівства Галичини і земель краківських" ("Album widoków przedstawiających miejsca historyczne Królestwa Galicyi i Ziemi Krakowskich zry-sowany z natury" (1880)), видані у Варшаві. Міста Івано-Франківщини в творчому доробку митця постають вкрай епізодично за винятком двох літографій із видами Галича. На них, окрім костелів, художник зафіксував руїни замку, що височіє на горі, органічно поєднуючись із природним ландшафтом. М'який контур зруйнованих замкових руїн плавно гасне на тлі неба, натомість вертикаль костела, збагаченого формами веж, чітко вирізняється силуетним і світлотіньовим, виразно промодельованим тональним вирішенням. Панорамність формату обох композицій доносить інформативність, натомість ритмічність горизонтальних планів підкреслює просторовість і глибинність зображення.

У 1890-х рр. міські пейзажі, замки, околиці у творах митців вирізняються як достовірністю зображуваного мотиву, так й історичною цінністю і пізнавальністю,

що підтверджує акварель живописця, випускника Віденської академії мистецтв, Тадеуша Рибковського (1848–1926) "Вид Ратуші і частини ринку у Коломиї". Окрім того, що митець докладно промальовує усі елементи композиції, для кожного з них він застосовує додаткову лінію, переважно темного кольору, яка допомагає виявити його конструктивну побудову. Усе це надає творам Т. Рибковського своєрідного живописного звучання, попри те, що палітра їх доволі обмежена [8, 172].

Межа XIX і XX ст. характеризується зацікавленням сакральною дерев'яною архітектурою, що простежуються у творах польських художників С. Виспянського та Л. Вичулковського. Так, Станіслав Виспянський (1869–1907) у 1887 р. відвідав Рогатин, Івано-Франківськ, Богородчани, Галич, "бо дуже хотів пізнати з мистецького боку галицькі міста, містечка, костели, церкви, синагоги" [2, 111]. В Івано-Франківську він оглянув церкву з 1713–1722 рр. та костели – вірменський і латинський. У Богородчанах бачив костел і захопився передусім славним іконостасом XVII ст. у тамтешній церкві. У Галичі Виспянський звернув увагу на руїни замку XIV–XVII ст., старовинну церкву св. Пантелеймона, перероблену на францісканський костел [2, 112]. Після подорожі з'явилися надзвичайно виразні рисунки іконостасів, інтер'єрів церков, архітектурних деталей.

Образи дерев'яних храмів створив Леон Вичулковський (1852–1936). Стрункі пропорції невеликих церков, збудованих серед розкішної зелені, хвилювали його, і він відображав їх у графіці, щоб передати дух народного здчества, довести до глядача заховані в них естетичні смаки минулих поколінь. Так, у літографії "Церква у Ворохті" бачимо чудовий за архітектонікою силует давньої споруди, створеної невідомими талановитими майстрами. Старі, почорнілі від часу гонти, красиво ввігнуте піддашшя, підвалини, що вгрузли в землю, – все це створює надзвичайно ліричний образ. Зацікавлення українською народною архітектурою, як відзначає О. Федорук, не було для Вичулковського випадковим, адже він завжди зображав різноманітні споруди як елемент пейзажних композицій [13, 107-108]. Реалістичне трактування сакральної споруди, введеної в пейзажне оточення гір, простежується у живописному етюді "Церква в Ямні" (1910). Колористичний лад твору підсилюють яскраві тони барвистого осіннього стану природи, що контрастують із силуетом дерев'яної споруди.

Аналіз видових пейзажів XIX ст. дає змогу стверджувати, що міста, увічнінені на літографіях, рисунках, акварельних творах, перебували у полі зору творчих пошуків не лише місцевих, а й іноземних митців. Це гравюри, акварелі й рисунки, на яких відтворено панорами Івано-Франківська (Е. Кронбах, М. Б.-З. Стенчинський), Галича (М. Б.-З. Стенчинський, Н. Орда), Бурштина (К. Ауер), Коломиї (Т. Рибковський).

Міські пейзажі першої половини XIX ст. вписуються в контекст епохи романтизму тематично й композиційно. Зацікавлення художників охоплювали панорамний і фрагментарний ракурси: розповідальний мотив міста, акценти його найвиразніших будівель, історичний і культурний антураж, руїни замків, старожитності. Місто з обрисами давніх помешкань і церков поставало домінантним акцентом, або ж слугувало фоном розгортання міського життя. М. Б.-З. Стенчинський відтворив види Івано-Франківщини, найповніше розкривши образ Галича, поєднуючи мотив руїн Старостинського замку як один із провідних та власне

міста, поданого в різних ракурсах. У творах Н. Орди створено цілісний образ у межах синтезу природного й архітектурного оточення. Літографіям Н. Орди, М. Б.-З. Стенчинського притаманна детальність, плановість, достовірність композицій, на відміну від символічних, дещо романтизованих краєвидів Е. Кронбаха, сентиментальних пейзажів К. Ауера. На межі XIX – XX ст. зростає зацікавлення окремими пам'ятками архітектури, здебільшого етнографічного характеру, які втілені в зарисовках інтер'єрів костелів і видах церков у Ворохті, Ямні.

Зображення міст надають змогу простежити особливості міської культури, історико-планувальні зміни міського середовища, типології і конструкції будівель. Їх пізнавальна вартість зумовлена тим, що художники, змальовуючи як окремі споруди костелів, соборів, так й архітектурні ансамблі в контексті історичного простору міста, фіксували їх архітектурний образ для нащадків.

Література

1. Власов В. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства : у 8 т. / Виктор Власов. – СПб : ЛИТА, 2000. – Т. 2. – 848 с.
2. Гординський Я. Станислав Виспянський і Україна / Ярослав Гординський // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Т. CLV. – Львів, 1937. – С. 109–130.
3. Грабовецький В. Ілюстрована історія Прикарпаття : XVII–XVIII ст. / Володимир Грабовецький. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2003. – Т. II. – 344 с.
4. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; гол. ред. Г. Скрипник ; ред. тому : Д. Степовик. – К., 2011. – Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI – XVIII століття. – 1088 с.
5. Король С. Антон Лянге: між класичним пейзажем і натурними студіями / Софія Король // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Т. ССXLVIII. – Львів, 2004. – С. 152–165.
6. Король С. Романтичні альбоми літографій: від "Збірки найгарніших і найцікавіших околиць Галичини" (1823) до "Околиць Галичини" (1847–48) / Софія Король // Народнознавчі зошити. – 2004. – № 3–4. – С. 413–427.
7. Король С. Традиція вудути у львівських топографічних краєвидах першої половини XIX століття / Софія Король // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва. – 2006. – № 6. – С. 96–106.
8. Купчинська Л. Віденська академія образотворчих мистецтв і навчання у ній української та польської молоді Галичини: кін. XVIII–XIX ст. / Лариса Купчинська // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Т. ССXXVI. – Львів, 1998. – С. 155–184.
9. Мисюга Б. Краєвид у творчості художників Галичини : від романтизму до сюрреалізму [Електронний ресурс] / Богдан Мисюга. – Режим доступу : <http://lvivposter.com/news/96-Krajevyd-utvorchosti-hudozhnykiv-Galychyny-vid-romantyizmu-do-sjurrealizmu/>.
10. Овсійчук В. Класицизм і романтизм в українському мистецтві / Володимир Овсійчук. – К. : Дніпро, 2001. – 448 с.
11. Соколовський З. Як виглядала друга ратуша? / Зеновій Соколовський // Станиславівські ратуші : зб. ст. / упоряд. І. Бондарев. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2011. – С. 61–67. – (Серія "Моє місто"; № 33).
12. Степовик Д. Українська графіка XVI – XVIII століть: Еволюція образної системи / Дмитро Степовик. – К. : Наукова думка, 1982. – 331 с.
13. Федорук О. Джерела культурних взаємин: Україна в творчості польських художників другої половини XIX – початку XX ст. / Олександр Федорук. – К. : Мистецтво, 1976. – 128 с.
14. Estreicher K. Bibliografia Polska. XIX stolecia / Karol Estreicher. – Kraków, 1874. – Т. 2 : G – L. – 634 s.

15. Schnür-Pełowski S. Cudzoziemcy w Galicyi (1787–1841) / Stanisław Schnür-Pełowski. – Kraków : Spółka Wydawnicza Polska, 1902. – 263 s.

References

1. Vlasov V. Bol'shoi entsiklopedicheskii slovar' izobrazitel'nogo iskusstva : u 8 t. / Viktor Vlasov. – SPb : LITA, 2000. – T. 2. – 848 s.
2. Hordynskiy Ya. Stanyslav Vyspianskyi i Ukraina / Yaroslav Hordynskiy // Zapysky Naukovoho tovarystva im. Shevchenka. – T. CLV. – Lviv, 1937. – S. 109–130.
3. Hrabovetskyi V. Iliustrovana istoriia Prykarpattia : XVII–XVIII st. / Volodymyr Hrabovetskyi. – Ivano-Frankivsk : Nova Zoria, 2003. – T. II. – 344 s.
4. Istoriiia ukrainskoho mystetstva : u 5 t. / NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho ; hol. red. H. Skrypnyk ; red. tomu : D. Stepovyk. – K., 2011. – T. 3 : Mystetstvo druhoi polovyny XVI – XVIII stolittia. – 1088 s.
5. Korol S. Anton Lianhe: mizh klasychnym peizazhem i naturnymy studiiamy / Sofiia Korol // Zapysky Naukovoho tovarystva im. Shevchenka. – T. SSXLVIII. – Lviv, 2004. – S. 152–165.
6. Korol S. Romantychni albomy litohrafii: vid "Zbirky naihnishykh i naitsikavishykh okolyts Halychyny" (1823) do "Okolyts Halychyny" (1847–48) / Sofiia Korol // Narodoznavchi z-oshyty. – 2004. – № 3–4. – S. 413–427.
7. Korol S. Tradyttsiia veduty u lvivskykh topohrafichnykh kraievydakh pershoi polovyny XIX stolittia / Sofiia Korol // Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv. – 2006. – № 6. – S. 96–106.
8. Kupchynska L. Videnska akademiia obrazotvorchykh mystetstv i navchannia u nii ukrainskoi ta polskoi molodi Halychyny: kin. XVIII–XIX st. / Larysa Kupchynska // Zapysky Naukovoho tovarystva im. Shevchenka. – T. SSXXVI. – Lviv, 1998. – S. 155–184.
9. Mysiuha B. Kraievyd u tvorchosti khudozhnykiv Halychyny : vid romantyzmu do siurrealizmu [Elektronnyi resurs] / Bohdan Mysiuha. – Rezhym dostupu : <http://lvivposter.com/news/96-Kraievyd-u-tvorchosti-hudozhnykiv-Galychyny-vid-romantyzmu-do-sjurrealizmu/>.
10. Ovsichuk V. Klasytsyzm i romantyzm v ukrainskomu mystetstvi / Volodymyr Ovsichuk. – K. : Dnipro, 2001. – 448 s.
11. Sokolovskyi Z. Yak vyhliadala druha ratusha? / Zenovii Sokolovskyi // Stanyslavivski ratushi : zb. st. / uporiad. I. Bondarev. – Ivano-Frankivsk : Lileia-NV, 2011. – S. 61–67. – (Seriiia "Moie misto"; № 33).
12. Stepovyk D. Ukrainska hrafika XVI – XVIII stolit: Evoliutsiia obraznoi systemy / Dmytro Stepovyk. – K. : Naukova dumka, 1982. – 331 s..
13. Fedoruk O. Dzherela kulturnykh vzaiemyn: Ukraina v tvorchosti polskykh khudozhnykiv druhoi polovyny XIX – pochatku XX st. / Oleksandr Fedoruk. – K. : Mystetstvo, 1976. – 128 s.
14. Estreicher K. Bibliografia Polska. XIX stólecia / Karol Estreicher. – Kraków, 1874. – T. 2 : G – L. – 634 s.
15. Schnür-Pełowski S. Cudzoziemcy w Galicyi (1787–1841) / Stanisław Schnür-Pełowski. – Kraków : Spółka Wydawnicza Polska, 1902. – 263 s.

УДК 745/747:7.072.2(477)"193"Миш

Студенець Наталія Василівна,
кандидат мистецтвознавства, докторант
Інституту мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
e-mail: studenez@ukr.net

З ІСТОРІЇ КИЇВСЬКОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ШКОЛИ: ТЕТЯНА МИШКІВСЬКА

У статті розглянуто наукову діяльність мистецтвознавця Тетяни Мишківської у сфері декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва. Особливу увагу зосереджено на вивченні Т. Мишківською хатнього настінного розпису, проблемах його наукової фіксації. За архівними джерелами проаналізовано маловідомі розвідки дослідниці з писанкарства і килимарства.

Ключові слова: Т. Мишківська, народне мистецтво, дослідження, хатній розпис, писанка, килим, живопис, портрет.

Студенець Наталія Васильевна, кандидат искусствоведения, докторант Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Ф. Рильского НАН Украины

Из истории киевской искусствоведческой школы: Татьяна Мышковская

В статье рассматривается научная деятельность искусствоведа Татьяны Мышковской в сфере декоративно-прикладного и изобразительного искусства. Особое внимание сосредоточено на изучении Т. Мышковской настенной росписи жилища, проблемах ее научной фиксации. На основе архивных источников проанализированы малоизвестные разработки исследователя по "писанкарству" и ковроткачеству.

Ключевые слова: Т. Мышковская, народное искусство, исследования, роспись жилища, "писанка", ковер, живопись, портрет

Studenets Natalia, candidate of study of art, Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Etnology

From History of Kiev School of Art Criticism: On Tetiana Myshkivska

The article describes the research activities by the fine art expert Tetiana Myshkivska in the area of decorative and applied and fine arts. The particular attention is focused on the study by Tetiana Myshkivska of the home wall paintings, and problems of their science based fixing. Based on archival sources, the article analyzes the obscure works of the researcher in relation to Easter egg art and carpet weaving.

In the development of the domestic art history as a science, along with the activities of the leading scientists who formed schools and trends, significant importance was the study of their pupils. Art critic Tatyana Myshkivska (1898-1936; sources in 1930 Mishkivska), which is due to the creative potential of contemporary socio-political realities and ideological factors were not fully disclosed, a generation of young scientists 1920-1930 years.

Exploration that would be covered biography, professional activity T. Myshkivskoyi, like many of her contemporaries – scientists Kiev art-school, in fact missing. Source-base proposed articles were unpublished archival materials from the research funds of the Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. MT Rila National Academy of Sciences, the Institute of Manuscripts of the National Library of Ukraine. Vernadsky NASU and Scientific Archives of the National Art Museum of Ukraine.

Tatiana A. Myshkivska born in January 1898 in the city of Volyn in Kremenets family of employees. She studied at foreign language courses in Kiev, uchytelyuvala in trudshkolah. Its emergence as a scientist falls on a bright period of 1920. The way the profession was traditional at the time. In 1922 she became a student of the ethnographic department of the Kyiv Archaeological Institute.

Like most of her colleagues, research experience acquired at the workshop in Ukrainian folk art VIMTSH under the direction of D. Shcherbakivsky. In 1920 the museum theoretical and practical workshops were one of the important forms of professional training youth ethnography and art history. T. Myshkivska are preparing their first exploration, studying museum collections, participated in field studies. During this period T. Myshkivska interested domestic theme mural painting. 1926 T. Myshkivska fixed the wall paintings of peasant huts on Kanivschyni. The basis of the collection of samples of domestic researchers mural was the method of D. Shcherbakivsky who considered it necessary to draw on the reproduction of copyright grounded under the surface of the wall paper.

Continuing education seminars on museums, Myshkivska 1926 Tatiana joined the group "Studio" at the Cabinet Ukrainian art, and in 1927 became a graduate student of Research Department of Art.

Intelligence researcher of folk decorative art collections of the materials VIMTSH mostly dated beginning of 1930, "Ukrainian Easter egg and the state of its study," "Motive bezkonechnyka in Ukrainian pysanka", "Poltava carpets", a series of reviews and more.

In the early 1930s, with the advent of the totalitarian system, curtailment of Ukrainian Studies was eliminated Scientific research department of Art (1930) and All-Ukrainian Archaeological Committee (1933). In a number of publications appeared sharp articles on biased negative assessment of many scientists and their works.

Among the many works "school Shcherbakivsky" suffered criticism methodical exploration Eugenia Berchenko dedicated to mural painting; Elizabeth Levytska book "Peasant painting wall on the tail / Zenkovsky and Solobkovetsky district."; review for the publication of Homemaking drawing Tatiana Myshkivskoyi. Further information on the name and activity of Tatiana Myshkivskoyi in literature, archival sources not occur.

In his small scientific heritage of art T. Myshkivska many problems highlighted for the first time. Although most of her works remain unpublished, they cause great interest because they contain original ideas and reflect scientific principles and research methods Kyiv art-school of the first third of the twentieth century. Her exploration of themes domestic mural painting facilitate in-depth study of this peculiar phenomenon in Ukrainian traditional consumer culture.

Key words: Tetiana Myshkyvska, folk art, research, home painting, Easter egg, carpet, painting, portrait

У становленні вітчизняного мистецтвознавства як науки поряд з діяльністю провідних учених, які сформували школи та напрями, вагоме значення мали дослідження їхніх вихованців. Мистецтвознавець Тетяна Мишківська (1898–1936; у джерелах 1930-х років Мішківська), творчий потенціал якої внаслідок тогочасних суспільно-політичних реалій та ідеологічних чинників не було в повній мірі розкрито, належить до покоління молодих науковців 1920–1930-х років.

Розвідки, що висвітлювали б життєпис, професійну діяльність Т. Мишківської, як і багатьох її сучасників – науковців київської мистецтвознавчої школи, на сьогодні фактично відсутні. Лише у працях Бориса Бутника-Сіверського [2, 131], Михайла Селівачова [24, 139], Ірини Ходек [21, 95–96] згадано окремі студії дослідниці, пов'язані з орнаментикою та настінним розписом.

Джерелознавчою базою пропонованої статті стали неопубліковані матеріали з Архівних наукових фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики

та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ, Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського НАНУ, а також Наукового архіву Національного художнього музею України.

Мета цієї публікації – увести до наукового обігу біографічні відомості та не опубліковані донині напрацювання дослідниці у сфері декоративно-ужиткового й образотворчого мистецтва, проаналізувати формування кола її наукових інтересів, розглянути студії Тетяни Мишківської з хатнього настінного розпису, особливості її збирацької методики.

Тетяна Андріївна Мишківська народилася в січні 1898 року в місті Кременці на Волині у родині службовців. Навчалася на курсах іноземних мов у Києві, учителювала в трудшколах [13].

Її становлення як науковця припадає на яскравий період 1920-х років. Шлях у професію був традиційним для того часу. У 1922 році вона стала слухачкою етнографічного відділу Київського археологічного інституту, де викладали Федір Шміт ("Вступ до мистецтвознавства"), Василь Данилевич ("Археологія України"), Олексій Новицький ("Історія українського мистецтва"), Данило Щербаківський ("Українське народне мистецтво"), Микола Біляшівський ("Музеєзнавство"). Після закриття вузу (1924) проходила стажування у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка (далі – ВІМТШ) (1924–1926), навчалась на історичному відділенні в Київському інституті народної освіти (до 1927 р.) [13].

Як і більшість її колег, досвіду наукової роботи набувала на семінарі українського народного мистецтва при ВІМТШ під керівництвом Д. Щербаківського. У 1920-х роках теоретичний і практичний музейні семінари були однією з важливих форм фахової підготовки молоді з етнографії та мистецтвознавства. Т. Мишківська готувала тут перші свої розвідки, вивчала музейні колекції, брала участь у польових дослідженнях. Одна з перших її доповідей, зачитаних на семінарі – "Садиба "Покорщина" у містечку Козельці" [17]. У ній висвітлено історію створення садиби, охарактеризовано архітектурні форми, декоративне облаштування інтер'єру маєтку за документальними джерелами, описами дослідників, вміщено відомості про руйнівний стан пам'ятки на час огляду влітку 1926 року.

Саме у цей період Т. Мишківська зацікавилася темою хатнього настінного розпису. Разом з іншими учасниками семінару Д. Щербаківського збирала зразки хатнього настінного розпису в с. Соснівка на Чигиринщині (нині – Олександрівського р-ну Кіровоградської обл.), виконала акварельні замальовки типових для цієї місцевості рослинних мотивів стінопису, стрічкових, килимових композицій, житлових і господарчих споруд тощо. Зразки увійшли до колективного альбому таблиць – копій хатнього малювання одного села, значно доповнили колекцію розпису в етнографічному відділі музею [4].

1926 року Т. Мишківська фіксувала настінний розпис селянських хат на Канівщині – у селах Миронівка та Маслівка (нині – села Миронівського р-ну Київської обл.). У 1927 році дослідниця збрала близько сорока зразків хатнього малювання в містечку Козині Білоцерківської округи (нині – селище міського типу Обухівського р-ну Київської обл.) [5].

В основу збирання зразків хатнього стінопису дослідниками було покладено методику Д. Щербаківського, який уважав за необхідне авторське відтворення ма-

лювання на ґрунтованому відповідно до поверхні стіни папері. Наталя Коцюбинська, яка охарактеризувала цю методику, зазначає, що дотриматися поставлених вимог виявилось найважчим, лише один зразок розпису в с. Клембівка (нині – Могилів-Подільського р-ну Вінницької обл.) було виконано згідно настанов Данила Михайловича [6]. Однак довго його зберігати було неможливо – глиняний ґрунт лущився разом із зображенням. Учений наголошував також на необхідності висвітлювати історію хатнього стінопису, аналізувати, які зміни з ним відбулися, вивчати мотиви розпису, особливості їх розташування на поверхнях будівлі [6].

Колекція, зібрана Т. Мишківською, об'єднує зразки авторського малювання таких майстрів, як Леся Біленкова, Гриць Біленко, Оксана Яковенко, Степан Моргун, Ольга Тривога, Соломія Олійник, Софія Малуша. Твори виконано на обгортковому папері стандартного розміру (приблизно 100 см x 70 см). Для відтворення тону стіни, яка не завжди була білою, дослідниця використала сірий папір. У колекції Т. Мишківської є також кальки, виконані майстрами. На аркушах містяться нотатки про розташування стінопису в архітектурі, зазначено автора та місцеву назву. Найбільше зразків виконано Л. Біленковою. Це типові орнаментальні мотиви – "кривоніг", "зірка", "квітка-хрест", "палки", "квітка", "гадючка" тощо. Серед зразків не лише замальовки окремих мотивів і фрагментів композицій, але й декілька мальованих рушників із цього осередку.

У статті "Настінні розписи у містечку Козині на Білоцерківщині" (1930), оснований на матеріалах цих польових досліджень, авторка детально розглядає загальну композицію розписів в архітектурі житла, описує технологію і техніки виконання, приділяє особливу увагу окремим мотивам розпису, таким, як "дерево", "вазон" тощо [11]. Так, дослідниця аналізує композиційні структури і місцеву стилістику зображень "вазона" на основі зібраних одинадцятьох зразків. Суттєвими є її спостереження про побутування в орнаментиці цього осередку зоо- та антропоморфних мотивів, рідкісних для хатнього стінопису. Заслугує на увагу представлена у статті класифікація малювання "під шпалер". Дослідниця пише також про сюжетні композиції, зображення пейзажів у настінному розпису, що пізніше трансформувалися в авторське станкове малювання.

Надалі Т. Мишківська поверталася до проблем збирання й вивчення хатнього настінного розпису. Попри застосування методики Д. Щербаківського в неї неодноразово вносилися певні зауваження та корективи, зокрема під час обговорення доповідей аспірантів на засіданнях Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства. Так, після доповіді Т. Мишківської 1930 року (про розписи в містечку Козині Білоцерківської округи) наголошувалося, що автентичні малюнки майстринь варто супроводжувати світлинами, замальовками загальної композиції в інтер'єрі та екстер'єрі житла [22]. Важливо фіксувати відмінності між оригінальним розписом на папері та на поверхні стіни. У Козині небагато розписаних хат, місцева традиція започаткована нещодавно, тому необхідно дослідити її витоки, зокрема поширення техніки графарету.

У розвідці "Огляд літератури про розпис селянських хат" (1931) Т. Мишківська аналізує видання кінця 1920-х років – Костя Кржемінського, Єлизавети Левитської, Марії Щепотьєвої, визначає їхні позитивні риси. Авторка зауважує, однак, що в зазначених працях не охарактеризовано методику збирання зразків розпису, якій

Д. Щербаківський надавав важливого значення. Т. Мишківська піддала сумніву необхідність виконання зразків майстринями, які можуть, що цілком природно для творчого процесу, вносити зміни в зображення [12, 317]. Зразок-копію має виконувати, на її думку, дослідник, "подавати з такою точністю, якої вимагає наукове дослідження", відтворюючи ґрунт і використовуючи оригінальні фарби.

Продовжуючи навчання на музейних семінарах, 1926 року Тетяна Мишківська вступила до гуртка "Студії" при Кабінеті українського мистецтва [9], а 1927 року стала аспіранткою Науково-дослідної кафедри мистецтвознавства. Цього самого року вона підготувала розлогу доповідь "Характерні риси в українському будівництві, що відокремлюють його від будівництва інших країн...", залучивши до аналізу регіональні пам'ятки церковної архітектури, праці відомих вітчизняних та зарубіжних учених. Частина розвідки дослідниця присвятила характеристиці типових рис української селянської хати [19].

Про зацікавлення хатнім декоруванням свідчить рецензія Т. Мишківської на статтю Лілі Вейзер (німецькою мовою), у якій розглянуто звичаї та вірування, пов'язані із селянською оселею, особливо з піччю, здійснено аналіз хатніх прикрас як захисних символів [16].

Розвідки дослідниці з народного декоративного мистецтва за матеріалами колекцій ВІМТШ датовано переважно початком 1930-х років: "Українська писанка та стан її вивчення", "Мотив безконечника в українській писанці", "Полтавські килими", низка рецензій тощо.

Стаття "Українська писанка та стан її вивчення" (1930) містить детальний огляд вітчизняних досліджень, присвячених писанкарству, – Сергія Кульжинського, Миколи Сумцова, Мирона Кордуби, Костянтина Широцького, Вадима Щербаківського, Ірини Гургули та інших учених [18]. Особливу увагу авторка приділила аналізу запропонованої у працях класифікації писанок та їхніх мотивів, розглянула джерела, що стосуються регіональних особливостей писанкарства, окреслила коло проблем і перспективи подальших досліджень, зазначила про необхідність поглибленого вивчення писанкової орнаментики, тощо.

У рецензії на працю Вадима Щербаківського "Основні елементи орнаменталії української писанки і їхнє походження" авторка наголосила на важливості здійсненого дослідження орнаментальних мотивів, а, надто, їхньої генези [20].

Мистецтвознавчі аспекти орнаменту знайшли своє подальше опрацювання в невеликій розвідці Т. Мишківської "Мотив безконечника в українській писанці" [10]. Залучивши праці М. Сумцова, С. Кулжинського, К. Широцького, дослідниця розглянула прийоми розташування на поверхні пасхального яйця поширеного мотиву, особливості його стилістичного трактування, символіку та генезу. У контексті теми проаналізовано теорії Левка Чикаленка і Григорія Павлуцького щодо походження меандру.

В одній з перших у вітчизняному мистецтвознавстві статей, присвячених килимарству Полтавщини, Т. Мишківська описала техніки виготовлення килимів, виокремила й детально охарактеризувала типові композиційні схеми, орнамент [14]. Чимало уваги дослідниця приділила аналізу регіональних стилістичних особливостей килимів, а також трактуванню окремих квіткових мотивів. Не залишили-

ся поза її увагою проблеми кольору в народному килимарстві (дослідження "Полтавські килими" було зачитано на семінарі Д. Щербаківського).

Водночас із дослідженнями розпису, писанкарства та килимарства для семінару нового українського мистецтва на Науково-дослідній кафедрі мистецтвознавства вона підготувала розвідки, присвячені архітектурі – "Вишневецький замок" та "Архітект Шедель" [28, 87].

Зверталася Т. Мишківська також до теми портрета, зокрема у листі до Федора Ернста вона писала:

"Вельмишановний Федоре Людвіговичу!

Не відмовте вказати мені літератур, знайомство з якою Ви вважаєте необхідним для праці у Вашому відділі. Також бажано було б для мене розпочати працю над певною темою. Мене взагалі цікавив і цікавить портрет і я маю у себе де-яку літературу що до цього питання. Чи не могли б Ви дати мені якісь конкретні вказівки що до цього? Пробачте за турботи. З пошаною

*Т. Мишківська
12/X. 1928 р." [8].*

На початку 1930-х років зацікавлення темою портрета засвідчують наукові розвідки "Портрети з Вишневецького замку", "Художник А. П. Лосенко та його твори у Всеукраїнському історичному музеї ім. Т. Шевченка" (1931), а також ґрунтовні рецензії на праці, присвячені російському живопису XVIII–XIX ст. [15].

В особовому архіві Ф. Ернста зберігся текст Т. Мишківської "Малярство художників-кріпаків" (1932), де розглянуто феномен митця-кріпака в художньому житті кінця XVIII – XIX ст. [3]. Розвідка складається з невеликого вступу (про особливості підготовки малярів, академічну систему художньої освіти) та низки біографічних нарисів про багатьох відомих і безіменних митців, доля яких пов'язана з Україною.

За архівними джерелами Ф. Ернста відомо, що Т. Мишківська в 1929–1930 роках брала участь у роботі тринадцяти семінарів ВІМТШ [3], зокрема виступала з доповіддю "Колишня садиба Драганів-Галаганів" [23, 89].

На початку 1930-х років, з наступом тоталітарної системи, згоранням українознавчих студій було ліквідовано Науково-дослідну кафедру мистецтвознавства (1930) і Всеукраїнський археологічний комітет (1933). У друкованих виданнях з'явилася низка різких статей з тенденційно негативною оцінкою діяльності багатьох учених та їхніх праць. Так, у публікаціях Е. Холостенка під нищівну критику потрапили провідні фахові видання "Український музей", "Записки археологічного комітету", а також харківський збірник "Мистецтвознавство" [25–27]. Серед багатьох праць "школи Щербаківського" критику зазнали методична розвідка Євгенії Берченко, присвячена настінним розписам [1]; книжка Єлизавети Левитської "Селянський стінний розпис на Поділлі /Зінківський та Солобковецький р." [7]; рецензія на видання про хатнє малювання Тетяни Мишківської [9].

Розпочалися арешти серед української інтелігенції, зокрема, у 1932–1933 роках заарештовано мистецтвознавців Ф. Ернста, С. Таранушенка, Д. Гордєєва, О. Берладіну, Н. Коцюбинську.

Надалі ім'я та відомості про діяльність Тетяни Мишківської в літературних, архівних джерелах не трапляються...

У своєму невеликому науковому доробку Т. Мишківська чимало мистецтвознавчих проблем висвітлила вперше. Хоча більшість її праць залишилися неопублікованими, вони викликають неабиякий інтерес, оскільки містять оригінальні ідеї та відображають наукові засади й методи досліджень київської мистецтвознавчої школи першої третини ХХ ст. Її розвідки з теми хатнього настінного розпису сприятимуть поглибленому вивченню цього своєрідного явища в українській традиційно-побутовій культурі.

Література

1. Берченко Є. Як збирати матеріал до настінних розписів / Є. Берченко // Мистецтвознавство. Збірник 1-й Харківської секції науково-дослідчої кафедри мистецтвознавства. – Харків, 1928. – С. 29–35.
2. Бутник-Сіверський Б. Українське радянське народне мистецтво / Б. Бутник-Сіверський. – К.: Наукова думка, 1966. – 224 с.
3. Ернст Ф. Матеріали педагогічної роботи в галузі історії українського мистецтва. Плани, завдання, звіти, заяви, замітки тощо. 1923–1933 рр. Рукописи. – Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського Національної академії наук України (далі – АНФРФ ІМФЕ). – Ф. 13–2, од. зб. 13, арк. 16 зв. – 22.
4. Інвентарна книга по обліку експонатів етнографічного відділу за 1913–1925 р., № Е–26367–26312. – Науковий архів Національного художнього музею України (далі – НА НХМУ). – Оп. 1, од. зб. 15, арк. 643–647.
5. Інвентарна книга по обліку експонатів етнографічного відділу за 1927 р., № Е–27430–27470. – НА НХМУ. – Оп. 1, од. зб. 51, спр. 1/209, арк. 63 зв. – 65 зв.
6. Коцюбинська Н. Що вимагав Д. М. Щербаківський від робіт по мистецтвознавству. Доповідь 26.4.1929. – Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського (далі – ІР НБУВ). – Ф. 278, спр. 255, арк. 8–9.
7. Левитська Л. Селянський стінний розпис на Поділлі / Зінківський та Солобковецький р. / Л. А. Левитська. – К.: Київський краєвий с.-г. музей, 1928. – 29 с., 6 табл.
8. Листи до Ф. Ернста різних осіб. 1913–1933 рр. Рукописи. – АНФРФ ІМФЕ – Ф. 13–3, од. зб. 50, арк. 56–56 зв.
9. Матеріали гуртка "Студії". Особисті справи членів гуртка "Студії" – заяви, біографічні відомості. 1926 р. Рукописи. – АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 43–8, од. зб. 311, арк. 12.
10. [Мишківська] Мішківська Т. Мотив безконечника в українській писанці. Рукопис. Б. д. – АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 1–4, од. зб. 254, арк. 1–8.
11. [Мишківська] Мішківська Т. Настінні розписи у містечку Козині на Білоцерківщині / Тетяна Мішківська // Хроніка археології та мистецтва. – К., 1930. – Ч. 1. – С. 41–47.
12. [Мишківська] Мішківська Т. Огляд літератури про розпис селянських хат / Тетяна Мішківська // Записки Всеукраїнського археологічного комітету ВУАН. – К., 1930. – Т. 1. – С. 313–317.
13. [Мишківська] Мішківська Т. А. Особиста карточка аспіранта. – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (далі – ЦДАВО). – Ф. 166, оп. 12, спр. 5033, арк. 4–7.
14. [Мишківська] Мішківська Т. Полтавські килими. Рукопис. Б. д. – АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 1–4, од. зб. 255, арк. 1–24.
15. [Мишківська] Мішківська Т. Рецензія на роботи Лебедева А. В. "Русская живопись в XVIII в." – Ленинград, 1928, "Русская живопись первой половины XIX века." – Ленинград, 1929. Машинопис. Б. р. – АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 1–4, од. зб. 252, арк. 1–4.
16. [Мишківська] Мішківська Т. Рецензія на статтю д-ра Lily Weisera "Das Bauernhaus im Volksglauben". 1926. Рукопис. – АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 1–4, од. зб. 251, арк. 1–2.
17. [Мишківська] Мішківська Т. Садиба "Покорщина" у містечку Козельці (20–30 р. ХХ ст.). – ІР НБУВ. – № X17758–17759, арк. 1–26.
18. [Мишківська] Мішківська Т. Українська писанка та стан її вивчення. Рукопис. [1930 р.] . – АНФРФ ІМФЕ. – Ф. 1–4, од. зб. 253, арк. 1–25.

19. [Мишківська] Мішківська Т. Характерні риси в українському будівництві, що відокремлюють його від будівництва інших країн. Б. д. – ІР НБУВ. – Ф. 279, спр. 1261, арк. 1–51.
20. [Мишківська] Мішківська Т. [рец.] Щербаківський В. Основні елементи орнаменту української писанки і їхнє походження / Тетяна Мішківська // Записки Всеукраїнського археологічного комітету. – К., 1930. – Т. 1. – С. 334–336.
21. Найден О., Ходак І. Квітка на комині. Настінні розписи Уманщини першої половини ХХ століття. Історія, семантика, образи / О. Найден, І. Ходак. – К. : Видавничий дім "Стилос", 2013. – 304 с. : 80 с. кольор. іл.
22. Новицький О. П. Запис обговорення доповідей аспірантів. – ІР НБУВ. – Ф. 279, спр. 903, арк. 1.
23. Прилюдні засідання Всеукраїнського історичного музею ім. Шевченка у Києві // Хроніка археології та мистецтва. – К., 1930. – Ч. 2. – С. 89.
24. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / М. Селівачов. – К. : Редакція вісника "Ант", 2005. – 400 с. : іл.
25. Холостенко Е. Последний букет из оранжереи идеализма / Е. Холостенко // Книга и революция. – 1930. – № 23–24. – С. 53.
26. Холостенко Е. "Музейные" искусствоведы Украины / Е. Холостенко // Печать и революция. – 1930. – № 4. – С. 80–86.
27. Холостенко Е., Толкачев З., Томах С., Овчинников В. О петлюровско-кулацкой вылазке на фронте искусствознания и археологии / Е. Холостенко, З. Толкачев, С. Томах, В. Овчинников // Книга и пролетарская революция. – 1933. – № 4–5. – С. 28–34.
28. Щепотьєва М. Науково-дослідча кафедра мистецтвознавства в Києві в 1928–29 акад. р. / М. Щепотьєва // Хроніка археології та мистецтва. – К., 1930. – Ч. 2. – С. 86–88.

References

1. Berchenko Ye. Yak zbyraty material do nastinnykh rozpysiv / Ye. Berchenko // Mystetstvoznavstvo. Zbirnyk 1-y Kharkivskoi sektsii naukovo-doslidchoi katedry mystetstvoznavstva. – Kharkiv, 1928. – S. 29–35.
2. Butnyk-Siverskyi B. Ukrainske radianske narodne mystetstvo / B. Butnyk-Siverskyi. – K. : Naukova dumka, 1966. – 224 s.
3. Ernst F. Materialy pedahohichnoi roboty v haluzi istorii ukrainskoho mystetstva. Plany, zavdannia, zvity, zaiavy, zamitky toshcho. 1923–1933 rr. Rukopysy. – Arkhivni naukovy fondy rukopysiv i fonozapysiv Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M.T. Rylskoho Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy (dali – ANFRF IMFE). – F. 13–2, od. zb. 13, ark. 16 zv. – 22.
4. Inventarna knyha po obliku eksponativ etnohrafichnoho viddilu za 1913–1925 r., # E–26367–26312. – Naukovyi arkhiv Natsionalnoho khudozhnoho muzeiu Ukrainy (dali – NAKhMU). – Op. 1, od. zb. 15, ark. 643–647.
5. Inventarna knyha po obliku eksponativ etnohrafichnoho viddilu za 1927 r., # E–27430–27470. – NAKhMU. – Op. 1, od. zb. 51, spr. 1/209, ark. 63 zv. – 65 zv.
6. Kotsiubynska N. Shcho vymahav D. M. Shcherbakivskyi vid robit po mystetstvoznavstvu. Dopovid 26.4.1929. – Instytut rukopysu Natsionalnoi biblioteky Ukrainy im. V. I. Vernadskoho (dali – IR NBUV). – F. 278, spr. 255, ark. 8–9.
7. Levytska L. Selianskyi stynnyi rozpys na Podilli /Zinkivskyi ta Solobkovetskyi r./ L. A. Levytska. – K. : Kyivskyi kraievyyi s.-h. muzei, 1928. – 29 s., 6 tabl.
8. Lysty do F. Ernsta riznykh osib. 1913–1933 rr. Rukopysy. – ANFRF IMFE – F. 13–3, od. zb. 50, ark. 56–56 zv.
9. Materialy hurtka "Studii". Osobysti spravy chleniv hurtka "Studii" – zaiavy, biohrafichni vidomosti. 1926 r. Rukopysy. – ANFRF IMFE. – F. 43–8, od. zb. 311, ark. 12.
10. [Myshkivska] Mishkivska T. Motyv bezkonechnyka v ukrainskii pysantsi. Rukopys. B. d. – ANFRF IMFE. – F. 1–4, od. zb. 254, ark. 1–8.
11. [Myshkivska] Mishkivska T. Nastinni rozpysy u mistechku Kozyni na Bilotserkivshchyni / Tetiana Mishkivska // Khronika arkheolohii ta mystetstva. – K., 1930. – Ch. 1. – S. 41–47.
12. [Myshkivska] Mishkivska T. Ohliad literatury pro rozpys selianskykh khat / Tetiana Mishkivska // Zapysky Vseukrainskoho arkheolohichnoho komitetu VUAN. – K., 1930. – T. 1. – S. 313–317.

13. [Myshkivska] Mishkivska T. A. Osobysta kartochka aspiranta. – Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady ta upravlinnia Ukrainy (dali – TsDAVO). – F. 166, op. 12, spr. 5033, ark. 4–7.
14. [Myshkivska] Mishkivska T. Poltavski kylymy. Rukopys. B. d. – ANFRF IMFE. – F. 1–4, od. zb. 255, ark. 1–24.
15. [Myshkivska] Mishkivska T. Retsenziia na roboty Lebedieva A. V. "Russkaia zhyvopys v XVIII v." – Lenynhrad, 1928, "Russkaia zhyvopys pervoi polovyny XIX veka." – Lenynhrad, 1929. Mashynopys. B. r. – ANFRF IMFE. – F. 1–4, od. zb. 252, ark. 1–4.
16. [Myshkivska] Mishkivska T. Retsenziia na stattiu d-ra Lily Weisera "Das Bauernhaus im Volksglauben". 1926. Rukopys. – ANFRF IMFE. – F. 1–4, od. zb. 251, ark. 1–2.
17. [Myshkivska] Mishkivska T. Sadyba "Pokorshchyna" u mistechku Kozeltsi (20–30 r. XX st.) . – IR NBUV. – № X17758–17759, ark. 1–26.
18. [Myshkivska] Mishkivska T. Ukrainska pysanka ta stan yii vyvchennia. Rukopys. [1930 r.] . – ANFRF IMFE. – F. 1–4, od. zb. 253, ark. 1–25.
19. [Myshkivska] Mishkivska T. Kharakterni rysy v ukrainskomu budivnytstvi, shcho v-idokremluiut yoho vid budivnytstva inshykh krain. B. d. – IR NBUV. – F. 279, spr. 1261, ark. 1–51.
20. [Myshkivska] Mishkivska T. [rets.] Shcherbakivskyi V. Osnovni elementy ornamentatsii ukrainskoi pysanky i yikhnie pokhodzhennia / Tetiana Mishkivska // Zapysky Vseukrainskoho arkheolohichnoho komitetu. – K., 1930. – T. 1. – S. 334–336.
21. Naiden O., Khodak I. Kvitka na komyni. Nastinni rozpysy Umanshchyny pershoi p-olovyny XX stolittia. Istorii, semantyka, obrazy / O. Naiden, I. Khodak. – K. : Vydavnychy dim "Stylos", 2013. – 304 s. : 80 s. kolor. il.
22. Novytskyi O. P. Zapys obhovorennia dopovidei aspirantiv. – IR NBUV. – F. 279, s-pr. 903, ark. 1.
23. Pryliudni zasidannia Vseukrainskoho istorychnoho muzeiu im. Shevchenka u Kyievi // Khronika arkheolohii ta mystetstva. – K., 1930. – Ch. 2. – S. 89.
24. Selivachov M. Leksykon ukrainskoi ornamenti (ikonohrafiia, nominatsiia, stylistyka, typolohiia) / M. Selivachov. – K. : Redaktsiia visnyka "Ant", 2005. – 400 s. : il.
25. Kholostenko E. Poslednii buket iz oranzherei idealizma / E. Kholostenko // Kniga i revoliutsiia. – 1930. – № 23–24. – S. 53.
26. Kholostenko E. "Muzeinye" iskusstvovedy Ukrainy / E. Kholostenko // Pechat' i revol-?utsiia. – 1930. – № 4. – S. 80–86.
27. Kholostenko E., Tolkachev Z., Tomakh S., Ovchinnikov V. O petliurovsko-kulatskoi -ylazke na fronte iskusstvoznaniia i arkheologii / E. Kholostenko, Z. Tolkachev, S. Tomakh, V. Ovchinnikov // Kniga i proletarskaia revoliutsiia. – 1933. – № 4–5. – S. 28–34.
28. Shchepotieva M. Naukovo-doslidcha katedra mystetstvoznavstva v Kyievi v 1928–29 akad. r. / M. Shchepotieva // Khronika arkheolohii ta mystetstva. – K., 1930. – Ch. 2. – S. 86–88.

УДК 766:655.3.066.14:792(477)"1920/1930"

Будник Андрій Вікторович,
старший викладач кафедри графічного дизайну, здобувач
Київського національного університету культури і мистецтв
e-mail: budnyk_design@ukr.net

УКРАЇНСЬКА ТЕАТРАЛЬНА АФІША 1920–1930-х рр.: ВІД ЕКЛЕКТИКИ ДО КОНСТРУКТИВІЗМУ

Автор досліджує трансформацію композиційних прийомів, типографських і зображувальних засобів української театральної афіші 1920–30-х рр. від перенасиченості дореволюційної еклектики до простоти радянського конструктивізму. Відповідно до змін соціального устрою, суспільного запиту, формування нової мови театральної вистави змінювалася й театрально афіша. За допомогою аналізу зразків плакатного мистецтва відстежується поступ і тенденції цього процесу, чим збагачується панорама українського видовищного плакату першої половини ХХ століття.

Ключові слова: театр, еклектика, конструктивізм, українська складальна афіша, композиційні прийоми, типографіка, шрифт.

Будник Андрей Викторович, старший преподаватель кафедры графического дизайна, соискатель Киевского национального университета культуры и искусств

Украинская театральная афиша 1920–1930-х гг.: от эклектики к конструктивизму

Автор исследует трансформацию композиционных приемов, типографских и изобразительных средств украинской театральной афиши 1920–30-х гг. от перенасыщенности дореволюционной эклектики до простоты советского конструктивизма. В соответствии с изменением социального строя, общественного запроса, согласно формированию нового языка театрального представления меняла свои приемы и средства и театральная афиша. С помощью анализа образцов плакатного искусства прослеживается прогресс и тенденции этого процесса, чем обогащается панорама украинского зрелищного плаката первой половины ХХ столетия.

Ключевые слова: театр, эклектика, конструктивизм, украинская наборная афиша, композиционные приемы, типографика, шрифт.

Budnyk Andriy, Senior lecturer Department of Graphic Design, PhD-student, Kyiv National University of Culture and Arts

Ukrainian playbill 1920-1930's: from eclecticism to constructivism

The relevance of the chosen theme is the need to analyze beginnings of graphic art in Ukraine, with its subsequent transformation into design. The sources of study are collections of posters from Kiev museums.

Theatre played a significant role in the cultural life of the young Soviet Society. So there is a typographical poster assembly that not only informs about performance, but visually interprets it's idea, content and style. Theatre poster between 1917 and 1932 developed from simple playbill to multicolored lithographic sheet. Style of posters in the 1920s. is different from the pre-revolutionary printing works.

The poster becomes limited to names and theater performances, names of directors and performers of the main roles. Font often reaches one third of a sheet. There is a new arrangement of the text: asymmetry comes to replace central composition.

The beginnings of Constructivism can be seen on the posters of the New Ukrainian Theater (from 1917). Text blocks become rectangular and this corresponded to the style of constructivism. Poster get more free space. Decreased number of different font headset. Disappears typographical decor.

At the beginning, you can still watch the coexistence of conflicting methods and means of the printing assembly, such as posters of the Kyiv Youth Theatre (1918) and "Black Panter and White Bear" in 1917 (Young Ukrainian Theater).

The first new shoots are present on posters for play "Jimmy Higgins" of Art association "Berezil" (near 1925). The composition is not symmetrical. Collector deliberately confronts various fonts set, but the nature of such a collision is different than on the playbill of the first two decades of the XXth century. Previously typographer intended to demonstrate the diversity and richness of his fonts, now tension in the plane of the printing sheet becomes the target of an unknown author. Insanely elongated letters in the names is in conflict with almost square names of months and days of the week. Irritability contrast is enhanced log fonts and serif letters. The space is divided by thick black stripes, which are made up of several wooden bars or slats.

The contrast in font style, in proportions of letters, contrasting of horizontal and vertical labels, asymmetric composition – that the means and methods of artistic language of the 1920s.

Another characteristic feature of contemporary posters are large letters and lines, typed in squares and triangles, segments of circles and rectangles. In previous decades for printing of such large letters and ornaments on paper designers used specially carved wooden printing blocks – this method was expensive and required a lot of time.

In the poster "Commune in the steppes" (1925) a dynamic red-black letters form constructivist composition. Stylized geometric shapes letters, consisting of the name shows, play the role of main "actors" at poster.

Photo reports the 1920s show the diversity of solutions, primarily due to constructivist compositions – this can be seen in photographs of A. Buchma, which poses in front of different kind of posters.

Typical for graphic design of the time in "one word posters": "Fear" by State Drama Theater (1922), "Punks" (1926), "Polum'yari" by Lenin Theater (1920-1924), poster to celebrate the anniversary of artistic activities of great Ukrainian actress Maria Zankovetska (1922).

Enough rigorous style of posters with ideological orientation "dilutes" sheet on the opening of the Metropolitan State Opera performance of "Golden Ring", which uses even pre-revolutionary font Gerold. Chronologically, the period studied in the article, include a poster for the play "Forest Song" (1931). Thus, to a pragmatic constructivist compositions incorporated florid big Secession characters.

However, the font solutions implemented and modernized fonts, like bills to play "Mina Mazaylo" in Kyiv Lenin Theater. Wildly popular fonts log started as a result of enormous patterns, ornaments, decorative and variegated print design at early XXth century. Simple geometric shapes such as lines, dots, triangles, etc. started to use instead of ornaments and painted illustrations replaced by photographs or photomontage.

Unfortunately, next decade the whole interesting of 1920s transformed into narrative: bold compositional scheme back to the classical symmetry, themes crushed by ideological pressure and political caution assemblers dilute anything innovative from such live genre as assembly poster. It is known that in 1932 all the creative unions was liquidated and socialist realism prevailed.

Thus, analyzing 35 posters, note that during the 1920-30's. compositional techniques, typographic and figurative means of Ukrainian theater posters been transformed from oversaturation eclectic to simplicity of Soviet constructivism.

Key words: theater, eclecticism, constructivism, Ukrainian assembly poster, compositional techniques, typography, font.

Актуальність обраної теми полягає у потребі аналізу зародків прикладного графічного мистецтва на теренах України, з подальшою його трансформацією у мистецтво дизайну. Набуття країною незалежності викликає необхідність у дослідженні національного культурного процесу, усвідомлення власної лінії розвитку й самоідентифікації. Джерельною базою проведеного дослідження слугували збірки афіш з Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, Будинку-музею М. К. Заньковецької, Музею історії Києва. Для порівняння наводяться плакати аналогічного періоду з Музею театрального мистецтва ім. О.О. Бахрушина у Москві [3].

Аналіз тенденцій розвитку афіші (на прикладах творів російських митців Ю. Аненкова, М. Акімова, Б. Кустодієва та ін.) представлений у дисертації К. Лапіної [4]. Питання розвитку провінційної театральної афіші на зламі ХІХ–ХХ ст. торкалася і російська дослідниця Т. Небесная, приділяючи увагу переважно поліграфічному виконанню [8, 472–475]. На теренах України тема еволюції театральної афіші майже не висвітлювалася (навіть у ювілейному альбомі до 90-річчя Музею театрального, музичного та кіномистецтва слово "афіша" згадується лише у контексті переліку одиниць зберігання, без жодного аналізу [7, 4]).

Театр відігравав значну роль у культурному житті молодого радянського суспільства. Новаторські відкриття Леся Курбаса, його російських колег Вс. Мейерхольда, О. Таїрова, Є. Вахтангова, постановки гостросучасних (на той час) вистав за творами О. Островського, В. Маяковського, організація масових революційних свят, розквіт художньої самодіяльності – усе це створювало життєдайне підґрунтя для розвитку театрального плакату.

Проте, реалізувалися такі передумови не одразу. Друкарні, перевантажені під час громадянської війни замовленнями з фронту, ані економічно, ані технічно не встигали обслуговувати сферу культури. Плакати тиражувалися авторами власноруч: на фанері, за допомогою трафарету. Трохи пізніше на зміну такій самодіяльності приходять типографська складальна афіша, подібна до циркової.

Тільки у середині 1920-х рр. починають більш-менш регулярно друкуватися плакати, які не лише сповіщали про виставу, але візуально інтерпретували її ідею, зміст, стилістику. Логічно, що авторами театральних плакатів стали художники-сценографи – приміром, брати Володимир і Георгій Стенберги. Ставлячись до рекламного плакату як до частини роботи над виставою, вони намагалися передати насамперед стиль художнього оформлення постановки, особливості її декорацій та костюмів.

В Україні театральний плакат з 1917 до 1932 рр. повторював розвиток циркового і кіноплакату: від обмеженої у кольорі шрифтової складальної афіші до мальованого багатоколірного літографського плакату. Цікавим явищем в оформленні театральних афіш того часу були типографічні твори невідомих експериментаторів з друкарень.

Стиль афіш (навіть неавангардних театрів) у 1920-ті рр. різко відрізнявся від дореволюційних друкарських витворів. Для дослідження витоків дизайну театральної афіші показові кілька відбитків 1917 р., тим більше, що один з них пов'язаний з іменем Леся Курбаса (він зазначений як актор на аркуші від 1 бе-

резня 1917 р. до драми М. Кропивницького "Зайдиголова" української трупи М. Садовського). Звісно, Курбас, який тільки 1916 року здійснив свою мрію працювати на Наддніпрянській Україні у театрі Садовського [6, 95], ще не міг впливати на складання афіш (хоча повагу до митця можна помітити через виокремлення його бенефісу декоративною рамкою і розміром гарнітури: вона більшого кеглю, ніж у прізвищі Садовського, хоча і меншого, ніж у назві вистави). Для вищезгаданої та інших афіш того часу характерні перенасиченість шрифтами, відсутність вільного місця – це демонструють плакати вистав "Назар Стодоля" (25 січня) і "Батраки" (6 серпня 1917 р) тієї ж трупи.

Надалі афіша стає лаконічнішою, обмежується назвами театру й вистави, іменами постановників та виконавців головних ролей. Шрифт сягає нерідко третини площини аркуша. Виникає нова компоновка тексту: на зміну центрально-осьовій композиції приходять асиметрія. Слова дробляться на частини, розташовуються по діагоналі, сходишками або по колу – до 1917 р. у театральній рекламі такого майже не було, крім хіба що таких молодих, схильних до експериментів колективів, як трупа "Товарищества русско-малорусских артистов под управлением Н. К. Садовского", як вони самі себе позначали у афішах.

Зародки конструктивізму бачимо на плакатах Молодого українського театру, що існував у Києві з 1917 р. [6, 96], до організації якого долучився Л. Курбас. Текст почав подаватися блоками з виключкою за форматом, що відповідало стилістиці конструктивізму і дозволяло конструювати афішу за допомогою текстових прямокутників. До плакатної площини вільніше заходить простір. Складальники не боялися залишити чистий папір (цей прийом дозволяв динамічніше організувати простір). Зменшувалася кількість різних шрифтових гарнитур. Шрифти із засічками поступаються рубленим, як більш притаманним конструктивістській стилістиці. Літера сама по собі служить не лише друкованим символом, але й орнаментом. Поступово зникає типографський декор – вказуючі персти, сецесійні він'єтки, квітки й орнаменти, якими зловживали макетники дореволюційних часів – натомість прямокутники і лінійки стають повноправними, впливовими учасниками організації простору.

Новаторські прийоми подекуди прокламуються безпосередньо в афіші.

Аркуш на відкриття сезону Молодого українського театру 24 вересня 1917 р. подає цитату із статуту Товариства (неприпустиме явище для організації простору аркушів попередніх років), яку варто цілком навести через її промовистий характер (правопис збережено): "§I. Товариство Молодий Український Театр ставить собі на меті творить і проводить в життя такі форми театрального мистецтва в яких цілком могла би проявитися творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства не "українофільської" а європейської в національній формі – культурі, що цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності, як в мистецтві театру взагалі, так і в мистецтві актора особливо, не будучи одночасно провінціалізмом чужих культур" [10].

Втім, на початках ще можна спостерігати співіснування конфліктних прийомів і засобів типографського складання, як-от у афіші Київського молодого театру 19 (6) серпня 1918 р. назву самого культурницького закладу набра-

но рядками, викладеними як сходи́нки (конструкцію можна вважати за логотип установи через повторення в інших афішах), що є прерогативою конструктивістського дизайну, але для обрамлення по периметру аркуша використано типову сецесійну рамку із декоративними вензелями у кутах. Дизайн ніби повторює маніфест, поданий на попередньо представленій афіші: назривають і декларуються зміни, але поки що в межах попередньої культурної парадигми.

Ще один приклад існування у двох візуальних системах – декоративності модерну і паростків конструктивізму – афіша вистави "Чорна пантера і білий медві́дь" 24 листопада 1917 р. (Молодий український театр). Шарму афіші додає певна кількість граматичних помилок – наприклад, у назві самого театру **УКАРИНСЬКИЙ** (рис. 1). Нагадаємо, що 7 (20) листопада Українська центральна рада своїм III Універсалом проголосила Українську народну республіку. Тож розгубленість складальника з київської типографії можна пояснити складністю політично-соціальної ситуації і тим, що сам термін ще не був усталеним. Порівняймо цю київську афішу з тернопільською (1916 р.) до тієї ж вистави, щоб відчутти ледь помітну, але все ж таки різницю.



Рис. 1. Афіша до вистави «Чорна пантера і білий медві́дь»

Молодого українського театру. Київ, 1917

Якщо київський складальник вже готовий до новаторських змін, то у Тернополі конструкція залишається у межах традиційної симетричної композиційної схеми, що практикувалася на той момент вже не менш як півстоліття. Хоча певні зрушення у побудові композиції вже помітні й стають усталеними (афіша "Лікарь Керженцев", 6 грудня 1917 р., Молодий український театр, Київ), вони поки ще не такі рішучі, як у наступні десятиліття. Композиція ще тяжіє до симетрії, однак відчутно, що прагне вирватись з неї у більш динамічний

простір. Організація відбитка розвивається поки ще "лінійно", статично, хоча і з певною долею новаторства (що втілюється у відмові від центральної виключки).

На афішних тумбах того часу співіснують і традиційні, і новаторські плакати – варто порівняти два відбитки з різницею в один рік і з відмінністю у регіоні друку. На афіші вистави "Мартин Боруля" 1919 р. з м. Суботів (нині Чигиринський район Черкаської обл.), виданій "Просвітою", бачимо симетричну композицію і перенасиченість гарнітурами, що тримає аркуш у межах традиції барнумівського циркового плакату середини XIX ст. [5, 24]. Натомість київська афіша 1920 р. для "Макбету" нібито не демонструє нічого екстраординарного, але складальник дозволяє собі відмовитися від жорсткої симетрії, впустити вільний простір у верстку, зменшити кількість гарнітур. Лесть помітна різниця, але вона вже існує й засвідчує певні зміни у композиційних рішеннях.

Перші паростки нового присутні на афіші до вистав "Джиммі Гігінз" та "Пошились у дурні" мистецького об'єднання "Березіль". Відбиток не датований, але за опосередкованими ознаками можна припустити, що надруковано його до 1925 р. Композиція вже не симетрична, хоча поки що лінійна (рис. 2). Складальник навмисно зіштовхує шрифти різних гарнітур, але природа такого



Рис. 2. Афіша до вистав «Джиммі Гігінз» та «Пошились у дурні» мистецького об'єднання «Березіль». Київ, 1925

зіткнення інакша, ніж у театральних афішах двох перших десятиліть ХХ ст. Якщо раніше типограф мав намір продемонструвати різноманітність і багатство своїх шрифтових кас, але не мав жодного бажання дратувати людське око, тепер напруження на площині друкарського аркушу стає метою невідомого автора. Шалено видовжені літери у назвах вистав (пропорція приблизно 1:7) конфліктують із майже квадратними назвами місяців і днів тижня. Дратівливість підсилюється контрастністю рублених шрифтів та літер із засічками. Простір членується товстими чорними смужками, які складено з кількох дерев'яних брусків або планок. Дата кожної вистави має власний постамент у вигляді масивного прямокутника. Масштабність літер у головних назвах підсилюється за рахунок дрібненьких підтекстівок у додатках.

Контраст у накресленнях шрифтів, у пропорціях літер, у розмірах кеглів для різних видів тексту, у конструктивістських лінійках оздоблення, протиставлення горизонтальних і вертикальних написів, асиметрична композиція – такі засоби і прийоми

художньої мови використовує складальник 1920-х рр. Типографським шедевром тих часів можна вважати афішу В. Меллера для Мистецького об'єднання

"Березіль" 1924 р., де у межах лінійної композиції автору вдається тримати композиційну напругу за рахунок великого хрестоподібного напису перехрещеними вертикальним і горизонтальним рядками "Машиноборці". Прийом повторюється і у перпендикулярних написах "прем'єра" уздовж чорних прямокутників, а також підсилюється іншими вертикальними написами, які всіляко конфліктують з горизонтальними.

Певний вектор у бік асиметрії можна побачити в афіші театру "Березіль" сезону 1928–1929 рр. Складальнику тісно у межах симетричної традиції, і хоча власне шрифтова складова подана за принципами центральної композиції, усі конструктивістські елементи оформлення подаються так, щоб цю симетрію порушити. Великі прямокутники червоного кольору чергуються з тонкими лінійками, утворюючи ритмічну структуру, яка (поки що без використання діагоналей) помітно віддаляється від усталених принципів афіші дореволюційних часів.

Ще одна характерна особливість тогочасних афіш – великі літери та лінійки (плашки), набрані квадратами і трикутниками, сегментами кола, прямокутниками. У попередні десятиліття для відтворення на папері літер і орнаментів настільки великого розміру користувалися спеціально вирізаними дерев'яними кліше – такий прийом був витратним і вимагав багато часу. "Мозаїчне складання", що застосовувалося в 1920-ті рр., дозволяло нескінченно урізноманітнити конструювання афіш, не затягуючи виробництва і не вимагаючи додаткових коштів.

Як правило, типові шрифтові афіші друкувалися в одну, в кращому випадку у дві фарби, – за винятком тих, що робилися спеціально для гастролей. Добре відомий, наприклад, плакат братів Стенбергів із стилізованим профілем Федри, який став, по суті, емблемою Камерного театру в Москві – з ним він об'їздив світ [3].

На дореволюційних театральних афішах було значно більше тексту – вони взагалі були розраховані на зовсім інше світосприйняття: людина читала їх як газету. Але темп життя змінився, нові часи вимагали, щоб суть афішного повідомлення можна було охопити "на бігу". Ще одна особливість функціонування афіш: у 1920-х рр. їх стали вивішувати по всьому місту – на парканах, стінах, інших придатних поверхнях, – а не тільки на афішній тумбі або біля віконця каси, як раніше. Звідси – необхідність укрупнювати розміри, акцентувати назву вистави. Художники і складальники експериментують з афішею, а вектор пошуків відповідає загальному прагненню тих років до лаконізму.

Часто у фахівців виникає питання щодо авторства плакатів. При атрибуції, якщо афішу не підписано, аркуш нерідко приписується художнику, який оформлював виставу, робив ескізи театральних декорацій і костюмів. Таке рідко відповідає дійсності: переважно афіші розробляли безвісні складальники, які експериментували з можливостями шрифтових кас. Ба більше – зовсім відсутні свідчення, що театральні художники-постановники були присутніми при друкарському процесі, як це робили футуристи [11, 24].

Як не парадоксально, афіші XIX ст. дійшли до нас у набагато кращому стані збереження, ніж відбитки 1920-х рр. – у ті важкі часи папір робили з непо-требу, нестача сировини призводила до того, що навіть архівні матеріали нерідко реквізувалися для виготовлення паперу. Отже, театральних афіш 1917–1918 рр.

збереглася зовсім невелика кількість. Потрібно також враховувати, що авангардних театральних плакатів взагалі було надруковано не так багато. При цьому конструктивізм виявив себе насамперед у шрифтових театральних афішах – як, наприклад, у театрі "Березіль". У них простежуємо зв'язок з футуристичними пошуками 1910-х рр., що виражається у фігурному компонованні тексту: літера сама по собі служить не тільки друкованим символом, але й декоративним елементом.

До 1925 р. належать і афіші Державного драматичного театру ім. І. Франка. В них також акцентовано увагу на шрифт, літеру, розташування тексту: на афіші "Комуни в степах" (рис. 3) літери утворюють динамічну червоно-чорну конструктивістську композицію, яка сама по собі вже є витвором мистецтва і нагадує знаменитий твір Л. Лисицького "Червоним клином бий білих!" (1920). Стилiзовані під геометричні фігури літери, що складаються у назву вистави, передають настрій і є головними "дійовими особами" плакату. Літери авторського шрифту утворюють своєрідні лігатури, а композицію підсилено прямокутними і трикутними плашками. Схожі прийоми можна побачити на російській афіші 1922 р. "Смерть Тарелкина" майстерні Вс. Мейерхольда, що доводить паралельність розвитку складальної справи на теренах України і Росії.



Рис. 3. Афіша до вистави «Комуна в степах»
Державного драматичного театру ім. Івана Франка. Харків, 1925.

Безцінними зразками поповнили вітчизняну скарбницю Березолівські афіші, збагативши графічний арсенал і художню мову новими знахідками, прийомами і композиційними конструкціями. Через специфіку технічного використання афіш (розклеювання) до нас дійшли лічені відбитки з великих накладів. Однак репортажні фото 1920-х рр. демонструють феєричне розмаїття рішень, здебільшого завдяки конструктивістським композиціям. Застосовувалися й нові друкарські прийоми, як-то друк чорною фарбою по червоній, чого не наслідувалися робити дореволюційні складальники. Таке можна побачити на світліні Амвросія Бучми, який

позує на тлі кількох березолівських афіш [2]. Інше сценічне фото з експозиції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України за участі актора доводить новаторство не лише шрифтових, а й скомпонованих з ілюстраціями рішень.

Типовим явищем графіки того часу є плакат до вистави "Страх" Державного драматичного театру ім. І. Франка (1922), який вражає лаконізмом і у якому п'ять літер, надруковані червоною фарбою, займають 80% всього відбитку. Подібне рішення демонструє й березолівський плакат "Шпана" 1926 р., у якому шрифтовий напис підсилено прямокутним і трикутним декоративними елементами. Плакатом на одне слово є шрифт-афіша до вистави "Полум'яри" театру ім. Леніна (повна назва – Другий Театр Української Радянської Республіки ім. Леніна; функціонував у Києві у 1920–1924 рр.).

Проста, майже аскетична композиція вирізняє афішу 15 грудня 1922 р. до врочистого святкування 40-літнього ювілею артистичної діяльності М. К. Заньковецької. Плакат виготовлений технікою високого друку в один колір (чорний) на папері. У вихідних даних зазначено: "Типографія: Гос. трест "Київ-Печать". тип. 4., Хрещатик, 42. Місце проведення: Театр імені М. К. Заньковецької (колишній Троїцький будинок)".

Типова конструктивістська сітка присутня в афіші до відкриття сезону Державного українського театру "Жовтень". Дата і місце друку відсутні. Відбиток зроблено в один колір (чорний) на тонованому червоному папері.

Достатньо суворий стиль виконання плакатів для вистав ідеологічної спрямованості "розбавляє" афіша на відкриття сезону Столичної державної опери виставою "Золотий обруч". Надрукована у два кольори полтавською 1-ю радрукарнею "Поліграф-трест", афіша створює грайливий настрій за допомогою різнокольорових літер у одному слові (О-П-Е-Р-А), незвичної композиції, надмірного збільшення заголовкових літер і виділення їх червоним кольором. "Світськості" і "розважальності" графічного рішення сприяє використання трохи призабутих шрифтів епохи модерну типу "Герольд" (на той столичні друкарні час майже припинили їх вживати). На початку розвитку видавничої справи у СРСР такі шрифти використовувалися досить активно, але згодом їх почали вважати касами низького художнього рівня і навіть називали "засміченим асортиментом" [9, 106].

Такі гарнітури ще тривалий час використовувалися периферійними типографіями (певно, через дефіцит постачання нових кас). Хронологічно до періоду, досліджуваного у статті, можна віднести афішу до вистави "Лісова пісня", надруковану 2 січня 1931 р. у м. Сталіно (суч. Донецьк). Так, до прагматично членованої чорними і червоними лініями конструктивістської композиції інкорпоровані вітіюваті великі червоні літери сецесійного малюнку, характерні для доби життя Лесі Українки). Цікаво, що коли українські театри під час Другої світової війни перебуватимуть в евакуації у південних республіках СРСР, до їхніх афіш повернуться деякі типографські каси часів сецесії, які у Середній Азії не поновлювалися тривалий час. Таким чином, сталося своєрідне шрифтове повернення у початок ХХ століття.

Так само не змінилися шрифтові каси й у промисловому Луганську. Подивимося на афішу для опери "Купало" у "Клюбі ім. Леніна" [1]. Виходячи з того, що 5 листопада 1935 р. Постановою Центрального Виконавчого Комітету СРСР м. Луганськ було перейменоване на Ворошиловград, аркуш надруковано

до 1935 р. Для головної назви використана та сама гарнітура, що й для бенефісу Марії Заньковецької у Києві 1922 року.

Ще одним доказом живучості старої шрифтової традиції є афіша до п'єси М. Куліша "Мина Мазайло" 1930 р. (театр "Березіль"). Якщо прибрати товсту конструктивістську рамку з вертикальними лінійками-дестабілізаторами ліворуч вгорі й праворуч внизу, залишиться цілком традиційний відбиток, побудований за принципом симетричної композиції. Оскільки художником-постановником вистави зазначений В. Меллер (який раніше долучався до створення афіш), можна припустити, що лінійки – його авторське втручання у роботу складальника. На чорних плашках чітко видно фактуру деревини, що дозволяє уявити сам процес друку як комбінацію отримання шляхом тиснення відбитку з чорної фарби, нанесеної на металеві літери і дерев'яні прямокутники.

Втім, шрифтові рішення виконувалися й осучасненими шрифтами, як у іншій афіші до тієї ж березолівської вистави "Мина Мазайло" із написом у два рядки, надрукованої для гастролей у київському театрі ім. Леніна. Шалена популярність рублених шрифтів розпочалася як наслідок пересиченості візерунками, прикрасами, декоративністю й строкатістю поліграфічного дизайну початку ХХ ст. На таких само засадах прості геометричні фігури – лінійки, крапки, трикутники тощо почали вживати замість орнаментів, а мальовані ілюстрації замінювати фотографіями або фотомонтажем. Аналогічне прагнення шрифтового "функціоналізму" і "техніцизму" [12, 151] розпочалося у радянській політичній книзі, яка позичила цю плакатність подачі у афіші.

Наступними десятиліттями в цілому оригінальні шукання 1920-х рр. наступними десятиліттями нівелюються: сміливі композиційні схеми повертаються до класичної симетрії, тематика розчавлюється ідеологічним тиском, а політична обережність складальників вихолощує будь-що новаторське з такої живої реклами, як складальна афіша. Як відомо, 1932 р. всі творчі об'єднання було ліквідовано, заповував соціалістичний реалізм – "єдиний творчий метод" радянських митців.

Таким чином, проаналізувавши 35 афіш, що зберігаються у київських архівах та музеях, констатуємо, що протягом 1920–30-х рр. відбулася трансформація композиційних прийомів, типографських і зображувальних засобів української театральної афіші від перенасиченості дореволюційної еkleктики до простоти радянського конструктивізму, що було зумовлено змінами соціального устрою та виникненням нового суспільного запиту.

Література

1. Афиша театральная шрифтовая. Опера "Купало". [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.artantique.ru/item.phtml?id=21464>.
2. Велимчаниця О. Амвросій Бучма: творча доля "розумного Арлекіна" / О. Велимчаниця [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://ifiteatr.org.ua/load/personaliji_amvrosij_buchma/6-1-0-265.
3. Золотухин В. Конструктивизм на марше: театральний плакат 1920–1930-х годов / В. Золотухин, К. Лапина [Электронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.colta.ru/articles/theatre/76>
4. Лапина К. В. Театральная афиша в России : опыт истории от возникновения до 20-х годов ХХ века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / К. В. Лапина. – М., 2008. – 27 с.
5. Маркшис-Ван Т. Й. Артисты и цирковой плакат : исторический обзор / Т. Й. Маркшис-Ван, Б. Новак ; пер. с нем. Т. Родионовой. – М. : Искусство, 1986. – 270 с.

6. Мелешкіна І. Лесь Курбас у Києві / І. Мелешкіна [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah7/9_mel.pdf
7. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України / ред. А.-М. Волосяцька ; світлина та макет А. Кіся. – К., 2013. – 47 с.
8. Небесная Т. С. Театральная афиша дореволюционной провинции России конца XIX начала XX века" / Т. С. Небесная // Вестник истории, литературы, искусства / ред. Г. М. Бонгард-Левин Т. IV. – М., 2007. – С. 472–475.
9. Різник М. Г. Письмо і Шрифт / М.Г. Різник. – К : Вища школа. – 1978. – 152 с.
10. Статут // Молодий український театр. Відкриття сезону 24 вересня 1917 року [Афіша] – Київ : Прогресс, 1917;
11. Терентьев И. Мои похороны: Стихи, письма, следственные показания, документы / И. Терентьев / Ред. С. Кудрявцев. – М. : Гилея, 1993. – 62 с.
12. Шицгал А. Г. Русский типографский шрифт / А. Г. Шицгал. – М. : Книга, 1974. – 208 с.

References

1. Afisha teatral'naia shriftovaia. Opera "Kupalo". [Elektronnii resurs]. – Rezhim dostupa : <http://www.artantique.ru/item.phtml?id=21464>.
2. Velymchanytsia O. Amvrosii Buchma: tvorchia dolia "rozumnoho Arlekina" / O. Velymchanytsia [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://ifeatr.org.ua/load/personaliji_amvrosij_buchma/6-1-0-265.
3. Zolotukhin V. Konstruktivizm na marshe: teatral'nyi plakat 1920–1930-kh godov / V. Zolotukhin, K. Lapina [Elektronnii resurs]. – Rezhim dostupu: <http://www.colta.ru/articles/theatre/76>
4. Lapina K. V. Teatral'naia afisha v Rossii : opyt istorii ot vzniknoveniia do 20-kh godov XX veka : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniia : 17.00.01 / K. V. Lapina. – М., 2008. – 27 s.
5. Markshis-Van T. I. Artisty i tsirkovoi plakat : istoricheskii obzor / T. I. Markshis-Van, B. Novak ; per. s nem. T. Rodionovoi. – М. : Iskusstvo, 1986. – 270 s.
6. Meleshkina I. Les Kurbas u Kyievi / I. Meleshkina [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah7/9_mel.pdf
7. Muzei teatral'nogo, muzychnogo ta kinomystetstva Ukrainy / red. А.-М. Volosatska ; s-vitlyny ta maket А. Kisia. – К., 2013. – 47 s.
8. Nebesnaia T. S. Teatral'naia afisha dorevoliutsionnoi provintsii Rossii kontsa XIX nachala XX veka" / T. S. Nebesnaia // Vestnik istorii, literatury, iskusstva / red. G. M. Bongard-Levin T. IV. – М., 2007. – S. 472–475.
9. Riznyk M. H. Pysmo i Shryft / M.H. Riznyk. – К : Vyshcha shkola. – 1978. – 152 s.
10. Statut // Molodyi ukrainskyi teatr. Vidkryttia sezonu 24 veresnia 1917 roku [Afisha] – Kyiv : Prohress, 1917;
11. Terent'ev I. Moi pokhorony: Stikhi, pis'ma, sledstvennye pokazaniia, dokumenty / I. Terent'ev / Red. S. Kudriavtsev. – М. : Gileia, 1993. – 62 s.
12. Shitsgal A. G. Russkii tipografskii shrift / A. G. Shitsgal. – М. : Kniga, 1974. – 208 s.

УДК 7.06

Шнайдер Андрій Борисович,
аспірант Харківської державної академії
дизайну і мистецтв
e-mail: andyartua@me.com

СУЧАСНИЙ ОБ'ЄМНО-ПРОСТОРОВИЙ ТЕКСТИЛЬ ЯК ЯВИЩЕ КУЛЬТУРИ ТА МЕСЕДЖ

Автор аналізує сучасний об'ємно-просторовий текстиль як надбання людства, явище мистецтва та меседж. Виявлено зв'язок художнього текстилю з історичним та етнічним текстилем, їх сакральним значенням та меседжем сучасному суспільству. Визначено вплив текстилю-меседжу на об'ємно-просторові форми текстилю та текстильного арт-дизайну, їх значення у житті сучасної людини і соціуму в цілому через вплив на культурне та мистецьке середовище. Виявлено важливе значення традиційних та сучасних технік і матеріалів як носіїв інформації, завдяки яким художній текстиль здійснює вплив на розвиток сучасного суспільства.

Ключові слова: художній текстиль, текстильний арт-дизайн, об'ємно-просторовий текстиль, меседж.

Шнайдер Андрей Борисович, аспирант Харьковской государственной академии дизайна и искусств

Современный объемно-пространственный текстиль как явление культуры и меседж

Автор анализирует современный объемно-пространственный текстиль как наследие человечества, явление искусства и меседж. Выявлена связь художественного текстиля с историческим и этническим текстилем, их сакральным значением и меседжем современному обществу. Установлено влияние текстиля-меседжа на объемно-пространственные формы текстиля и текстильного арт-дизайна, их значение в жизни современного человека и социума в целом через влияние на среду культуры и искусства. Определено значение традиционных и современных техник и материалов как носителей информации, благодаря которым художественный текстиль осуществляет влияние на развитие современного общества.

Ключевые слова: художественный текстиль, текстильный арт-дизайн, объемно-пространственный текстиль, меседж.

Schneider Andrew, post-graduate student of Kharkiv state academy of design and arts

Contemporary spatial textile as culture phenomenon and message

The author gives analysis of contemporary spatial textiles as cultural phenomenon, as heritage and message.

Textile in all times was closely connected with life of a man. Having been separated into an independent kind of art, contemporary textile art, especially spatial textile and textile art-design, did not lose this connection. More over, they have received opportunities to influence upon a man not only on physical level, protecting and making his life more comfortable and fulfilling other utilitarian functions, but also on cultural, psychological, social levels, determining development directions of culture of space. Textile in general and spatial textile especially are a message and an outstanding phenomenon of art and culture, have a big potential of development, which was laid in its tight ancient relations with a man. Researching the role of textile as a message it is necessary to understand its importance in modern man's life.

An important reason of such influence is in its function of message, which was laid in the basis of textile from the beginning of its development. Textile is one of the most important acquisition of mankind and accompany a man all his life – from the first minutes of birth till death. Textile creates our "second skin": for defence and as a semantic mean of expression, informs about our identity. In addition to defence of a body, textile has functions of insulation and decoration of dwelling, and industrial application. Textile actively tries to be a bearer of "spiritual body", an image, but not to fulfil only applied functions.

Traditional secular knowledge and skills of its production of different nations of the world lay in the basis of textile. Due to these aspects textile acquired a big cultural, culturological and sacred importance. Researchers mark, that textile became a message in modern time. Analysing textile of different times and nations, especially decorative and sacred, it is possible to make conclusion, that it is a message from its appearance – a message to successors of sacred information, cosmological knowledge, sign system and acquired cultural heritage during centuries. This message, overcomprehended in the context of contemporary art and design, gives textile an opportunity to be one of the most dynamic kinds of fine arts. Overcomprehended in the context of contemporary development of society and culture in whole, supplemented by skills and cultural traditions of different nations, enriched by usage of traditional and innovative materials, techniques and technologies, experiments, creative thinking of modern artists, by knowledge in related forms of arts, these secular skills created contemporary textile art as self-sufficient kind of plastic art.

Being universal due to its nature, textile uses means of expression, which are inherent not only to it, but used in other plastic arts.

Textile art design directly and indirectly affects the culture of life of postindustrial society: usage of textiles in human habitat (interior, exterior, architecture, product design), as a "second skin" (garments, fashion represent concentrated image of modern philosophy of culture, which is created also with a help of message-textiles).

One of the major issues is the synthesis of spatial and plastic arts, each of which carries its own message. As the object of study, spatial textile draws attention of researchers from the point of view of its interdisciplinary connections: with architecture, environment, space, landscape. Technical issues, relationships of textile and society are also important. Semantic of colours, shape, sign system of textiles become a message and acquire an important meaning.

All types of fibre art as well as their different combinations are involved into the sphere of spatial textile. Combinations of textile materials and techniques allow to create texture and structure, which directly affects the perception of art works. Texture and structure also perform a role of a message, which can be inherited from ethnic textiles where these elements play an important role of information. Creation of spatial structures demands knowledge of modern and classical techniques, technologies, materials, deep understanding of man and society in general with a purpose them to acquire social and cultural values and to become a message.

Textile has always performed a space organisation function (traditional folk textile in the culture of interior of all nations, shapes of a traditional "textile" dwelling – yurt, wigwam, etc) and was a mean of protection during transition between surroundings – garments (from a room to outside) and even between state of being – sacred textile (life – death). Examples of these can be found in the works of contemporary artists and designers, where an original function-message, transformed into the art of modern society, was used extremely powerfully.

Architects, designers, artists more often turn to textile as to a mean of creation of environment, architecture by itself not only with constructive and forming means, but also with symbolic and semantic qualities, which are laid into its basis during historical development. These are architectural constructions based on traditional types of dwelling in different cultures (mostly nomadic), membrane textile constructions, which are also based on cultural and technical heritage of different nations (tents, umbrellas). Contemporary fibre art, being a part of art space, performing functions of art and design, is tightly connected with historical and ethnic sources, which are bearers of sacred content.

Contemporary fibre art sensitively reacts on any changes of social life. It reacts on changes in economical, political, social spheres of society. Textile doesn't stand aside from phenomenon of human civilization. Textile is a "civilization" in itself, an integral part of human society from its birth.

Key words: *textile art, textile art-design, spatial textile, message.*

Текстиль у всі часи був тісно пов'язаний з життям людини. Виділившись у самостійний вид художньої творчості, сучасний художній текстиль і його форми, такі, як об'ємно-просторовий текстиль та текстильний арт-дизайн, не втратили цього зв'язку. Більше того, отримали можливість впливати на людину не лише на фізичному рівні, захищаючи її, роблячи її життя комфортнішим та виконуючи інші утилітарні функції, але й безпосередньо на культурному, психологічному, соціальному рівні, визначаючи напрями розвитку культури простору існування суспільства. Текстиль в цілому, і зокрема художній об'ємно-просторовий текстиль, є меседжем і визначним явищем мистецтва та культури, має значний потенціал подальшого розвитку, закладений у його тісних прадавніх стосунках з людиною та надзвичайних якостях волокна. Дослідження ролі текстилю як меседжу є важливими для розуміння його значення в житті сучасної людини.

Бурхливий розвиток за останні п'ятдесят років текстилю як галузі образотворчого мистецтва та дизайну спонукає мистецтвознавців глибше досліджувати різні аспекти становлення об'ємно-просторового текстилю та його впливу на сучасне мистецтво в цілому. Важливим чинником такого впливу є функція меседжу, закладена в основу текстилю з самого початку його розвитку. Цієї проблеми на рівні українського етнографічного текстилю прямо чи опосередковано торкалися у своїх дослідженнях А. Жук, Я. Запаско, Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васильєва, О. Никорак, інші науковці. Функцію сучасного текстилю-мистецтва як меседжу розглядають як закордонні, так і українські дослідники. Зокрема, Зоя Чегусова та Таміла Печенюк звертаються до розгляду цього питання у дослідженнях, присвячених сучасному українському художньому текстилю. Серед західних дослідників у своїх наукових працях приділяли увагу проблемі текстилю як меседжу Джек Скотт, Ліанн Прейн, Бредлі Квінн, Дженніс Джефферіс та ін., вивчаючи зв'язок текстилю з архітектурою, одягом, а отже і суспільством загалом.

У книзі "Textile designers at the cutting edge" британський мистецтвознавець Бредлі Квінн (Bradley Quinn), вивчаючи зв'язок текстилю з архітектурою, одягом, а отже і суспільством загалом, називає текстиль "тканиною суспільства". Взнявши за приклад роботи дизайнерів з шістнадцяти країн світу, автор ілюструє зміни в сучасному суспільстві та значимість текстилю в середовищі дизайну, окреслюючи зв'язки між текстильним дизайном, предметним дизайном, сучасною архітектурою та технологічними інноваціями [8]. У змістовному есе "Історії, терміни та визначення" професор мистецтвознавства Голдсміт коледжу в Лондоні Дженніс Джефферіс (Jennis Jefferis) викладає основи цієї сфери візуальної культури й визначає центральну роль текстилю в образотворчому мистецтві останніх десятиліть ХХ століття.

Метою даної статті є дослідження феномену об'ємно-просторового текстилю у просторі існування сучасної людини як меседжу, як явища сучасного мистецтва та культури.

Текстиль у сьогоднішньому розумінні цього терміну сформувався більше п'яти тисяч років тому. Протягом тисячоліть були вироблені основні способи й матеріали для його виробництва, які майже не змінилися до наших днів. Вони лише вдосконалювалися, поповнювалися новими технологіями виготовлення волокна, створення самого текстильного виробу та технологіями його оздоблення. Багато дослідників наголошують, що текстиль є одним із найважливіших надбань людства і супроводжує людину все її життя – від перших хвилин народження до смерті. "Наші тіла торкаються текстилю з моменту, коли ми народжуємося й до моменту, коли помираємо...", – відмічає канадська дослідниця Ліанн Прейн (Leanne Prain) [7, 1]. Британська дослідниця Джек Скотт (Jac Scott) стверджує, що природа текстилю асоціюється з материнством. Пов'язуючи цей феномен з першим загортанням дитини при народженні у тканину, яка відіграє головну роль у її подальшому житті, вона зазначає: "У щоденному житті текстиль формує нашу "другу шкіру": для захисту й благопристойності, та як матеріальний семантичний засіб вираження, який інформує про ідентичність, статус та приналежність. Окрім захисту тіла, текстиль виконує багато функцій, включаючи утримання тепла й декорування наших осель, а також промислове застосування" [9, 13]. З. Чегусова та Т. Печенюк роблять схожі висновки: "Вона (тканина) прагне чим далі, тим активніше бути носієм "духовного тіла" – образу, а не лише естетичної, чи то вжиткової функції" [4, 86].

В основі текстилю лежать традиційні вікові знання й навички його виробництва в багатьох народів світу. Саме завдяки цим аспектам текстиль набув великого культурного, культурологічного, сакрального значення. Дослідники відзначають, що в наш час текстиль став меседжем. Аналізуючи текстиль різних часів та народів, особливо декоративний та сакральний, можна зробити висновок, що мало не від самої своєї появи він є меседжем – посланням нащадкам сакральної інформації, космогонічних знань, знакових систем та віками набутого націями та народами культурного спадку. Цей меседж, цей спадок, переосмислений у контексті сучасного мистецтва та дизайну, надає текстилю можливість бути одним з найдинамічніших видів образотворчого мистецтва. Переосмислені в контексті сучасного розвитку суспільства та культури в цілому, доповнені навичками та культурними традиціями різних народів, синтезовані й збагачені застосуванням традиційних та новітніх матеріалів, технік та технологій, експериментом, образним мисленням сучасних художників, знаннями в суміжних видах мистецтва, ці вікові навички утворили сучасний художній текстиль як самодостатній вид пластичного мистецтва.

Універсальний за своєю природою, текстиль застосовує засоби виразності, притаманні не лише йому, а й характерні для інших видів пластичних мистецтв, сприймається "як "альтернативне мистецтво", що порушує звичні глядацькі орієнтири й змінює усталені стереотипні уявлення про цей вид декоративного мистецтва" [5, 7].

Текстиль доцільно розділити на дві основні групи: перша – промисловий (технічний) текстиль, який застосовується в промисловості, медицині, будівництві тощо; друга – художній текстиль, який крім побутового призначення, має

функції естетичні, соціальні, сакральні, несе в собі "генетичну пам'ять" людства. Зауважимо, що деякі види технічного текстилю теж мають соціальні та сакральні функції. До таких його видів відносяться тентові архітектурні та дизайнерські конструкції, які мають тісний зв'язок з тентовими конструкціями давнього житла, медичний бандаж (мумія як артефакт).

Сьогодні можна говорити про появу на основі арт-текстилю та арт-дизайну такого явища, як текстильний дизайн або текстильний арт-дизайн (на відміну від дизайну текстилю, завданням якого є створення зразків для промислового виробництва), продуктом якого є текстильний або дизайн-об'єкт, який є сплавом арт-текстилю та арт-дизайну і виконує функції обох разом. Це явище безпосередньо й опосередковано впливає на сучасну культуру не лише текстилю-мистецтва, а й на культуру життя постіндустріального суспільства з текстилем в цілому: використання текстилю в середовищі існування людини (інтер'єр, екстер'єр, архітектура, предметний дизайн), застосування текстилю як "second skin" (одяг, мода, які є концентрованим образом сучасної філософії культури, створеним також і за допомогою меседжу-текстилю). Як зазначає З. Чегусова, "текстиль як галузь художньої діяльності, спрямований не лише на організацію архітектурно-предметного середовища, але є важливою складовою сучасного культурного та інформаційного простору" [3].

Творча практика останніх років, заснована на свободі просторового мислення, на взаємопроникненні зовнішнього і внутрішнього простору, середовища, підвищила вимоги до пластики форми, лінії та кольору в усіх видах мистацтва. Однією з найважливіших проблем сьогодення є синтез просторово-пластичних мистецтв, кожне з яких несе свій меседж. Художній текстиль став підвладним не лише законам ткацтва й живопису, але й об'ємної скульптурної пластики. Він увійшов до нової системи пластичного мислення, що спирається на нове сприйняття простору, часу й внутрішньої структури предмета, залучаючи до засобів створення образу середовища не лише самі об'єкти мистецтва та дизайну, а й автора та глядача. Як об'єкт дослідження, об'ємно-просторовий текстиль (будучи втіленням синтезу багатьох видів мистецтва) найбільше приваблює дослідників з точки зору міждисциплінарних зв'язків, стосунків з архітектурою, середовищем, простором, ландшафтом; важливими є також технічні питання (матеріали і т. ін.), взаємозв'язки текстилю та суспільства в усіх його проявах тощо. Семантика кольору, форми, знакова система текстилю стають меседжем і набувають неабиякого значення. Свідченням цьому є постійне звернення митців до етнографічного матеріалу як до невичерпного джерела прадавніх знань людства, які набувають нового значення в сучасних умовах.

За останні півстоліття текстильне мистецтво пройшло значну еволюцію: від традиційного площинного тканого полотна – до творів, що відзначаються гостротою й самостійністю декоративних рішень та різноманіттям технік виконання. На тлі еволюційного руху виник новий вид текстилю, який виходив за межі основних традиційних принципів жанру. Замість звичайного тканого полотна з'явилися об'ємні структури з ниток, шнурів та інших матеріалів, замість загальноприйнятої прямокутної форми виникли твори, які відокремилися від

стіни й увійшли в простір. Замість зображення простору на площині сучасний художній текстиль отримав власний просторовий об'єм та сам став простором: це текстильна скульптура, інсталяція, ленд-арт, перфоманс. Твори просторової текстильної пластики, як будь-яке нове явище, хвилюють своєю незвичністю, неканонічністю, нестандартністю образного мислення та здатністю змінювати візуальне сприйняття простору. Художників приваблюють можливості, які відкрилися для творчої фантазії, пластичного самовираження, для експериментів з різноманітними техніками та матеріалами.

До сфери об'ємного текстилю сьогодні залучено всі види текстильного мистецтва: батік, квілт, петч, різноманітні види вишивки, повсть, усі види тканин, нетканих матеріалів, сітки та ін., а також найрізноманітніші їх комбінації. Кожна з технік має свою специфіку, надзвичайні пластичні можливості, що забезпечує текстилю здатність вільно розташовуватись і рухатись у просторі, вільно набувати будь-якої форми, дуже ефектно й непередбачувано працювати зі світлом, повітрям, відгукуватися на найменші зміни середовища. Ці властивості визначаються не лише технікою та видом текстильного матеріалу, але й волокном, яке використане для його виготовлення. Один і той самий вид текстильного матеріалу, в залежності від використаного волокна, може мати абсолютно різні властивості та пластичні якості. Поєднання текстильного матеріалу з техніками виконання дає можливість створювати фактури та текстури, що безпосередньо впливає на сприйняття твору глядачами. На думку дослідників, текстура та фактура також виконують роль меседжа, оскільки безпосередньо можуть бути успадковані від етнічного текстилю, де ці елементи відіграють важливу інформаційну роль. Застосування технік, технологій, матеріалів, фактур поєднується з величезними можливостями використання кольору. Найрізноманітніші – вже традиційні та найсучасніші, найновітніші барвники, а також способи їх нанесення, здатність проводити світло та електричний струм, роблять сучасне мистецтво текстилю (файберарт) одним з найпередовіших, наймобільніших і найсучасніших видів мистецтва. Це мистецтво, яке стоїть на межі власне мистецтва й науки, мистецтва і побуту. Будь-який звичний для нас побутовий текстиль може бути перетворений в арт-об'єкт, будь-який технотекстиль і його технологічні властивості одразу ж беруться на озброєння файберартом або теж стають об'єктами файберарту та арт-дизайну.

У сучасному житті особливо великого значення набуває організація простору, середовища, в якому людина постійно перебуває, переходячи з одного в інше, змінюючи внутрішнє, замкнуте (інтер'єр), на зовнішнє, відкрите (екстер'єр). Існує багато способів організації цього простору. Одним з відносно нових і ефективних засобів впливу на простір, а також на формування самого текстильного середовища, є текстильний дизайн, зокрема об'ємно-просторовий текстиль. Його справді можна назвати "відносно новим" тому, що текстиль завжди виконував функцію організації простору (традиційний народний текстиль у культурі інтер'єру всіх народів, та форми традиційного "текстильного" житла – юрта, вігвам тощо) та був засобом захисту при переході між середовищами – одяг (з приміщення назовні) та навіть станами – сакральний текстиль

(життя – смерть). Ремінісценції на ці теми можна знайти у творчості багатьох сучасних художників та дизайнерів, де надзвичайно потужно застосовано первісну функцію-меседж, трансформовану в мистецтво сучасного суспільства. Це, зокрема, перфоманс Міло Мойре (Milo Moire) "The Script System", інсталяції Ернесто Нето (Ernesto Neto) "Wisdom of the Parts", "Life fog frog ...Fog frog, 2008", "The Dwelling Lab" Патріції Уркіола (Patricia Urquiola) та Джуліо Рідолфо (Giulio Ridolfo), дизайн інтер'єру Wosk Theater Кетрін Волтер (Kathryn Walter), текстильний об'єкт-скульптура Ірін Льюїс (Erin Lewis) "Vessel".

Надзвичайно високою є здатність об'ємно-просторового текстилю виконувати різноманітні функції з організації середовища, створювати його образ, використовуючи широкий спектр сучасних матеріалів і технологій у поєднанні з авторськими ідеями й концепціями. Створення об'ємно-просторових структур вимагає знання як сучасних, так і класичних технік та технологій, матеріалів, а також глибокого розуміння людини та суспільства в цілому для того, щоб ці об'єкти набули соціально-культурного значення, стали меседжем.

Характер сучасної архітектури, позбавленої декоративного оздоблення, надав широке поле діяльності усім видам мистецтва. В архітектурі звільнилися не лише стіни, а й простір, який став основним засобом виразності сучасних архітекторів. Він відкрився для всіх видів образотворчого мистецтва і особливо стимулював розвиток просторових видів мистецтва, зокрема об'ємно-просторового текстилю. Текстильна пластика вимагає розвитку нового конструктивно-просторового, архітектурного та дизайнерського мислення художника. Саме тому можемо погодитися з думкою мистецтвознавця В. Перфильєва: "Можливість оперувати об'ємними формами розкриває нові шляхи розвитку традиційного мистецтва гобелена, дає йому нове життя в інтер'єрі, який не просто оформлюється декоративною плямою, але формує особливе просторове середовище, що приваблює, насичуючи його раніше абсолютно несподіваними художніми ефектами" [2, 32].

Архітектори, дизайнери, художники все частіше звертаються до текстилю не лише як до засобу декорування, а й як засобу формування середовища. Людмила Жоголь стверджує: "Найбільшу виразність дають рішення, коли простір повністю організовано засобами художнього текстилю: структури, які звисають зі стелі, в окремих місцях приміщення спускаються до підлоги, розділяючи простір у відповідності з функціональним призначенням; підлога та елементи обладнання покриті текстилем відповідної фактури й кольору; меблі являють собою вільні надувні форми, оббиті текстилем. Усе це створює єдине пластичне й образне вирішення" [1, 48]. Велику роль текстиль відіграє й у формуванні самої архітектури не лише конструктивно-формотворчими засобами, а й знаково-смысловими якостями, покладеними в його основу протягом історичного розвитку. Це архітектурні конструкції на основі традиційних видів житла в різних культурах (переважно кочових), мембранні текстильні конструкції, які теж спираються на культурні та технічні надбання різних народів (намети, тенти, парасолі). "Контакт нового текстилю з історичним текстилем і його вивчення ясно показали виразні й образотворчі можливості волокна: воно запропонувало зразки технік, які не були пов'язані з механізмом ткацького верстата, і показало

можливості текстилю-як-об'єкту, завершеного-в-собі, який не має потреби бути частиною чогось ще" [6, 13]. Тож, сучасний художній текстиль, будучи частиною мистецького простору, виконуючи функції мистецтва та дизайну, тісно пов'язаний з історичними та етнічними джерелами, які є носіями сакрального змісту.

Сучасний текстиль як мистецтво та дизайн надзвичайно чутливо реагує на життя соціуму. Він тонко реагує на найменші зміни у економічній, політичній та соціальній сферах суспільства, його настрої та сподівання. Повз його інтереси не проходять явища глобалізації та екологічні проблеми, військові дії, наукові досягнення, історія, релігія та культура людської цивілізації. Текстиль сам є "цивілізацією", невід'ємною складовою людського суспільства від самого його народження. Усе вищевказане прослідковується як на побутовому рівні, так і на виставках художнього текстилю, які відбувалися і відбуваються в усьому світі.

Сучасний фایберарт як повноцінний учасник мистецького та культурного процесу став меседжем сучасникам та нащадкам усієї сукупності культурних традицій світового текстилю в усіх його проявах – побутових, технічних, сакральних, мистецьких.

Проведене дослідження розкриває значення мистецтва текстилю та його об'ємно-просторової форми в середовищі існування сучасного суспільства. Встановлено, що засобами організації та впливу на зовнішнє та внутрішнє архітектурне середовище є не лише формотворчі, колористичні, текстурні та фактурні якості текстильного матеріалу, а й безпосередньо сам текстиль як меседж, як сакральні знання та досвід усіх попередніх тисячоліть існування текстилю. Встановлено історичний, культурний зв'язок сучасного текстильного арт-дизайну з культурою житла різних народів, з етнографічним текстилем і сучасними науково-технічними досягненнями. Завдяки цим якостям художній текстиль є одним з найбільш передових і мобільних видів сучасного образотворчого мистецтва та арт-дизайну.

Література

1. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере / Л. Е. Жоголь. – К. : Будівельник, 1986. – 200 с.
2. Перфильев В. Текстильные ритмы / Валерий Перфильев // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 11. – С. 31–33.
3. Чегусова З. Арт-текстиль: переживання простору [Електронний ресурс] / Зоя Чегусова. – [Цит. 2013, 27 грудня]. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/art-tekstil-perezhivannya-prostoru>.
4. Чегусова З. Художній текстиль як складова національно-культурного простору (про Першу та Другу всеукраїнські трієнале художнього текстилю) / Зоя Чегусова, Таміла Печенюк // Студії мистецтвознавчі. – 2009. – № 1(25). – С. 79–99.
5. Чегусова З. Художній текстиль, як уособлення творчого польоту і радості / Зоя Чегусова, Таміла Печенюк // Третя всеукраїнська трієнале текстилю / Уклад. З. Чегусова. – К. : Нац. спілка художників України, 2013. – С. 4–11.
6. Janeiro J. Evolution and Trends in the Fiber Arts Movement / Jan Janeiro // Fiberarts design book five / ed. by A. Batchelder, N. Orban. – Asheville : Lark Books, 1995. – P. 11–16.

7. Prain L. Textiles a medium for the message [Electronic resource] / Leanne Prain // Vancouver Sun. – [Cited 2014, 31 Oct.] – Available from: <http://www.vancouversun.com/health/Textiles+medium+message/10324801/story.html>.
8. Quinn B. Textile designers at the cutting edge / Bradley Quinn. – London : Laurence King Publishing, 2009. – 320 p.
9. Scott J. Textile Perspectives in Mixed-Media Sculpture / Jac Scott. – Ramsbury : The Crowood Press, 2003. – 157 p.

References

1. Zhogol' L. E. Dekorativnoe iskusstvo v sovremennom inter'ere / L. E. Zhogol'. – K. : Budivel'nik, 1986. – 200 s.
2. Perfil'ev V. Tekstil'nye ritmy / Valerii Perfil'ev // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. – 1979. – № 11. – S. 31–33.
3. Chehusova Z. Art-tekstyl: perezhivannia prostoru [Elektronnyi resurs] / Zoia Chehusova. – [Tsyt. 2013, 27 hrudnia]. – Rezhym dostupu: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/art-tekstil-perezhivannya-prostoru>.
4. Chehusova Z. Khudozhnii tekstyl yak skladova natsionalno-kulturnoho prostoru (pro Pershu ta Druhu vseukrainski triienale khudozhnoho tekstyliu) / Zoia Chehusova, Tamila Pecheniuk // Studii mystetstvoznachchi. – 2009. – # 1(25). – S. 79–99.
5. Chehusova Z. Khudozhnii tekstyl, yak uosoblennia tvorchoho polotu i radosti / Zoia Chehusova, Tamila Pecheniuk // Tretia vseukrainska triienale tekstyliu / Uklad. Z. Chehusova. – K. : Nats. spilka khudozhnykiv Ukrainy, 2013. – S. 4–11.
6. Janeiro J. Evolution and Trends in the Fiber Arts Movement / Jan Janeiro // Fiberarts design book five / ed. by A. Batchelder, N. Orban. – Asheville : Lark Books, 1995. – P. 11–16.
7. Prain L. Textiles a medium for the message [Electronic resource] / Leanne Prain // Vancouver Sun. – [Cited 2014, 31 Oct.] – Available from: <http://www.vancouversun.com/health/Textiles+medium+message/10324801/story.html>.
8. Quinn B. Textile designers at the cutting edge / Bradley Quinn. – London : Laurence King Publishing, 2009. – 320 p.
9. Scott J. Textile Perspectives in Mixed-Media Sculpture / Jac Scott. – Ramsbury : The Crowood Press, 2003. – 157 p.

УДК 7.036+687.016(44)

Коропенко Маріанна Володимирівна,
здобувач кафедри теорії та історії мистецтв
Київського національного університету
культури і мистецтв
e-mail: mari-ku@meta.ua

МИСТЕЦЬКИЙ СПАДОК К. МАЛЕВИЧА У ТВОРЧОМУ ПЕРЕОСМИСЛЕННІ ФРАНЦУЗЬКИХ МАЙСТРІВ ДИЗАЙНУ ОДЯГУ

В центрі уваги – образотворення одягу у колекціях французьких модельєрів під впливом ідей авангардного мистецтва – зокрема, творчості К. Малевича. Здійснено порівняльний аналіз образів, створених художниками-авангардистами ХХ ст., з визначенням ступеню виразності створених ними форм та кольорових поєднань у контексті ймовірності використання даного візуального матеріалу дизайнерами одягу у якості основи для образів модних колекцій. Констатується стійка тенденція створення геометрично орієнтованих моделей одягу як найбільш результативний метод розробки сучасних дизайн-проектів.

Ключові слова: дизайн одягу, мистецтво авангарду, геометризація стильового рішення, образна виразність.

Коропенко Марианна Владимировна, соискатель кафедры теории и истории искусств Киевского национального университета культуры и искусств

Художественное наследие К. Малевича в творческом переосмыслении французских мастеров дизайна одежды

В центре внимания – формирование образов одежды в коллекциях французских модельеров под влиянием идей авангардного искусства – в частности, творчества К. Малевича. Осуществлен сравнительный анализ образов, созданных ведущими художниками-авангардистами ХХ в., с определением степени выразительности изображенных ими форм и цветовых сочетаний в контексте вероятности использования данного визуального материала дизайнерами одежды в качестве основы для образов модных коллекций. Констатируется стойкая тенденция создания геометрически ориентированных моделей одежды как наиболее результативный метод разработки современных дизайн-проектов.

Ключевые слова: дизайн одежды, искусство авангарда, геометризация стилевого решения, образная выразительность.

Koropenko Marianna, PhD-student of the Department of theory and history of Arts, Kyiv National University of Culture and Arts

The Artistic Legacy of K. Malevich's in the Creative Rethinking of the Masters of French Fashion Design

The article talks about the development of the design of the clothes as the scale of the global fashion industry that is associated with the fashion designers. It is discussed the development of the clothes design of the period of the XX-XXI centuries that, as an object, took the status of regular public discussions, analytical discussion and secular publications. Also the creativity of avant-garde artists in early twentieth century is defined as a powerful source of inspiration for creating the iconic fashion designers, including France.

This investigation takes the factor of image and style decision in design-projecting of fashion collections in the first half of the XX – early XXI centuries. The trend of the modern consumer

propensity to electing the visually spectacular and stylistically actual models of clothes with original design solution is followed.

Creativity of Kazimir Malevich is positioned as the most influential factor when creating images and style in modern design clothing in France, namely, forms and colors, all of them the artist laid in his theoretical concept.

In the article a brief overview of the history of the development of the fashion industry from its founder Charles Vort and the first Houses of high fashion "Vort", "Doussay", "Paken", "Calo" and the first Cardinal changes in the clothes after the Second World War is carried out. It is obviously determined what collections of France of early twentieth century acquired the status of dictators of new ideas in the manner of dress.

At the same time the article reveals the creativity of leading avant-garde artists of the first half of the XX century, when one by one appeared the flow of avant-garde art. After a period of Impressionism the time of Cubism, Cub futurism, Fauvism, Primitivism, Dadaism, Surrealism, Expressionism and Abstractionism and others has come. The works of the artists reflect the desire of society to create new forms, new vision of all the canons of life. It was taken a revolutionary birth of the "new reality" of the world, which the artists stubbornly claimed, identified with the reality, believing themselves as its creators. It is noted that avant-garde artists have seen the importance not only in creating a new word in art but also creating on its basis a new direction with a certain idea, concept and followers.

The most prominent figures among the European creators of avant-garde of the first half of the XX century were P. Cézanne, P. Picasso, H. Braque, A. Russo, E. Munch, P. Mondrian who actively developed the ideas of art of the early XX century. Among Russian artists-innovators, who were inspired by the new avant-garde trends of European art and who expressed their own art concept, were the names of K. Malevich, V. Kandinsky, M. Chagall, M. Larionov.

The creativity of these artists is considered in the context of the visual effectiveness of their works for the viewing audience within art galleries and as inspirited material to create images of clothing designers of the XX-XXI centuries. In this list of the artists' names the creativity of Kazimir Malevich is nominated on the first position as artistic heritage filled with profound philosophical content, significant and characteristic colors, based on the perception of the beauty of Ukrainian landscapes and images, among which the artist's childhood and youth were passed.

The significance of Supremacism is given special importance as own art style created by Kazimir Malevich and based on simple geometric shapes and basic spectral colors. This is not only a powerful visual basis for this artistic style, but also the philosophical concept of futuristic focus, which is accompanied by the creation of Supremacism in numerous theoretical writings of the artist. Among the many currents of avant-garde art, Supremacism named the creative source of permanent occurrence of design ideas to a high level of expression, in particular the ideas of design clothing.

*It is considered the most typical use of abstract motifs, cubist and surrealist compositions of the fashion designers of France in the second half of the XX – early XXI centuries in design and color, decorating models of clothes and accessories. However, priority is determined by the use of motifs of paintings of different periods of creativity of K. Malevich in the design of clothing in France, starting in the 1960 of the XX century, when the advent of *epatage* and the demand of an audience to use the best fashion-styles based on geometric shapes, basic spectral colors or achromatic hues. This tendency is determined by borrowing elements and style with paintings by Kazimir Malevich's "peasant", "supremacy" and "post supremacy" periods of creativity of the artist.*

*The article also presents the analysis of trends of fashion industry in France for decades since 1960 of the XX century to the present time; with the observation were minimalist styles in clothing, based on geometrical forms and development of clothing *Prêt-a-Porter* took place.*

In the final part of the article the creativity of Kazimir Malevich is defined as the most used material for the creation of modern fashion collections of futuristic focus, based on geometrical forms and on simplified contrast colors. Also it talks about the lack of a single style dictatorship in the clothes at the beginning of the XXI century and the simultaneous existence of different styles and fashion. The availability of a wide choice of design proposals provides opportunity to the election of

a consumer style of clothes, the most acceptable for individual expression, and variants of the minimalist geometric are the most popular to a wider consumer audience.

The conclusion of this study is connected with the statement about the fact of highest level of expressiveness of Kazimir Malevich art among other artists of the avant-garde style like visual, material for creating effective collections fashion, starting from the 60s of the XX century to the present time. The most visible source of inspiration for designers called the painting of "peasant", "supremacism" and "postsupremacism" periods of creativity of the artist.

Key words: *fashion design, avant-garde art, style decision geometrization, figurative expression.*

Розвиток дизайну одягу як масштабної світової фешн-індустрії пов'язаний з модельєрами Франції. Саме у Парижі на початку ХХ ст. відбулося зародження високої моди на тлі досягнень британського кутюр'є Чарльза Ворта. У наступні десятиліття першої половини минулого століття розвитку модної індустрії сприяла плеяда талановитих новаторів – таких, як Поль Пуаре, сестри Калло, Мадлен Віоне, Габріель Шанель (Коко Шанель), Ельза Скіапареллі, Огюста Бернар, Крістобаль Баленсиага, Жанна Ланвен. Частина видатних імен модельєрів Парижу – не французького походження, однак вони увійшли в історію дизайну як творці моди Франції на рівні з етнічними французами – видатними кутюр'є, що створили умови для переходу костюму від сталих форм та традицій до інноваційних якісних змін. Оскільки костюм є однією з стійких форм культури як явище, що відображає естетичні смаки, загальну соціокультурну здатність до змін, схильність окремих соціальних груп до епатажу, як засобу привернути до себе увагу суспільства, за таких характеристик дана галузь творчості набула масштабності у реалізації творчих ідей. При створенні колекцій одягу модельєри завжди зверталися до певних натхненних джерел для запозичення і подальшої трансформації певних форм, кольорових поєднань, загальної стилістики творчих об'єктів – таких як картини відомих художників, зокрема, творців авангардного мистецтва.

Протягом ХХ століття процес розвитку дизайну одягу набув статусу об'єкту регулярних суспільних обговорень, аналітичних дискусій та теми світських публікацій.

Серед наукових праць, присвячених вивченню сучасного дизайну одягу, окреме місце належить українським та російським авторам. Л. Ткаченко розглядає моду як естетичний феномен [15], А. Затулій досліджує костюм в контексті авангардного мистецтва [8], а О. Ширшков – творчість К. Малевича як знакову систему в контексті культури ХХ століття [19]. К. Агабабян [1] та О. Лагода [10] вивчають багатовимірність художнього образу в дизайні одягу; О. Лагода, в тому числі, досліджує художньо-образні особливості костюму. М. Мельнику належить дослідження моди в контексті художніх практик ХХ ст. [11], в той час, як І. Плешкова розглядає концептуальну спрямованість одягу [14]. Істотне місце моди, як соціокультурного феномену, визначають О. Гофман ("Мода і люди" [5]), Барт Р. ("Система моди. Статті з семіотики культури" [3]); індустрію моди вивчають Т. Джексон та Д. Шоу [6]. Одночасно у даних працях недостатньо висвітлено механізм і результати впливу творчості провідних митців ХХ століття на створення "образу одягу" – зокрема, дизайнерами Франції другої половини ХХ – початку ХХІ ст., визнаними метрами світової фешн-індустрії.

Актуальність дослідження фактору впливовості на образотворення та стильове рішення в дизайн-проектванні модних колекцій ХХІ століття виглядає достатньо ваговою з огляду на сучасне зростання вимог до естетичних та утилітарних характеристик модного одягу. Очевидним є те, що сучасні споживачі фешн-продукції прагнуть обирати візуально ефектні та стилістично актуальні моделі одягу з неординарним дизайн рішенням.

Головною метою та завданням даної статті є вивчення впливу творчості Казимира Малевича на створення образів та стильового рішення у сучасному дизайні одягу Франції, а саме форм та колористики, закладених художником у його теоретичній концепції.

Засновник індустрії моди Чарльз Ворт об'єднав модні салони Парижу, створивши у 1868 р. Палату Високої моди. Саме відомі кравці Франції перетворилися на законотворців моди для багатьох країн Європи та США. Окрім модного дому "Ворт", наприкінці ХІХ ст. у Франції існувало близько ста Будинків високої моди; набули розвитку започатковані Вортом сезонні демонстрації модних колекцій. Після смерті Ч. Ворта Палату високої моди очолила мадам Пакен, а сини видатного кутюр'є продовжили сімейну справу у модному Домі "Ворт" [18, 36-41]. Системна періодичність модних дефіле змусила авторів щоразу знаходити нові форми в образах моделей одягу, щоб привертати увагу публіки. Таким чином, на межі ХХ–ХХІ ст. розпочався процес незворотних суспільних змін у культурі одягатися та пошуку кардинально нових принципів створення модного одягу.

У 1990 р. у Парижі, в павільоні Елегантності (Pavillon de l'Elegance) відбулася Всесвітня виставка, де мистецтво високої моди Франції зазнало успіху, визнання іншими країнами. Будинки моди, серед яких були Ворт та Дусе, демонстрували коштовні, надскладні витвори мистецтва моди, чим викликали високе оцінювання французького рівня створювання модного одягу від кутюр [18, 46]. З моменту тріумфу Франції на Всесвітній виставці Париж зазнав слави центру світової моди. Виставка створила, згуртувала нову касту французьких модельєрів, націлених на винайдення нових стилів і форм в одязі. Оскільки в моді 1900 р. панував стиль одягу, орієнтований на стиль ХVІІІ століття (із застосуванням кринолінів, корсетів, турнюрів), послідовники Ч. Ворта на порозі ХХ століття обрали напрямок кардинальних змін у створенні нових форм модного одягу [9, 15-16].

Модельєри Франції початку ХХ століття набули статусу диктаторів нових ідей в манері одягатися. Публіка чекала нових змін і миттєво сприймала модні новації. Феміністки наполягали на перетворенні жіночого одягу на більш зручний, на зразок чоловічого, в суспільстві відчувалася боротьба жінок за рівноправність з чоловіками. Виробники модного одягу розвивали започатковане Вортом послаблення жорстких форм жіночого одягу. Будинки високої моди "Ворт", "Дуссе", "Пакен", "Кало", та ін. створювали новий стиль одягу початку століття. Вирішальні зміни в жіночому одязі відбулися з початком Першої світової війни – вкоротилися спідниці, жінки повністю відмовилися від корсетів, покрій одягу став простішим, з'явилися функціональні зручності одягу, запозичені у вій-

ськовому обмундируванні [18, 26]. Таким чином відбулися перші радикальні зміни в одязі спрямовані на зручність, мінімалістичність, авангардність.

Світове суспільство початку ХХ століття відчувало та охоче сприймало зміни в усіх сферах життя. Мистецтво, як завжди, одним з найперших відобразало зміни у світогляді людини. Одна за одною з'являлися течії авангардного мистецтва. Після періоду імпресіонізму настав час кубізму, кубофутуризму, фовізму, примітивізму, дадаїзму, сюрреалізму, експресіонізму, абстракціонізму та ін. Твори художників відображали прагнення суспільства до нових форм, відчуттів, нового бачення усіх канонів життя. Відбулося революційне народження "нової реальності" оточуючого світу, яку митці наполегливо стверджували, ототожнювали з дійсністю, вважаючи себе її творцями. Художники-авангардисти бачили важливим не лише створення нового слова в мистецтві, а й створення на його основі нового напрямку з певною ідеєю, концепцією та послідовниками [17, 40]. Авангардизм набув розвитку у межах течій модернізму, що інтенсивно розвивався в Європі у період 1905-1930-х рр. У мистецтві авангарду сповідувався культ випадковості, спонтанного винаходу виразних засобів передавання нових форм та ідей із загальним намаганням відмовитися від класичних норм досягнення зображення. Такі дії були спрямовані проти застійної буржуазної культури, де найвищим застарілим проявом митці-новатори вважали академічне мистецтво.

Серед європейських творців авангарду першої половини ХХ століття значними постатями є П. Сезанн, П. Пікассо, Ж. Брак, А. Руссо, Е. Мунк, П. Мондріан, С. Далі, які активно розвивали ідеї мистецтва початку ХХ століття та вільно представляли власні роботи на огляд публіки. Одночасно з ними у напрямку авангарду працювали російські художники К. Малевич, В. Кандинський, М. Шагал, М. Ларіонов та ін. Працювали вони не менш наполегливо, результативно, згодом зазнали різної творчої долі. Кандинський та Шагал переїхали до Європи у 1920-ті рр., де одержали визнання та творчу реалізованість. Натомість, Малевич, який ніколи не планував покинути свою країну, на батьківщині був витіснений з творчого простору за радянського режиму, занурений у забуття аж до 1950-х рр., коли його творчість отримала світове визнання саме через західноєвропейські джерела масової інформації [17, 5].

Серед значущих творців світового авангардного мистецтва ім'я Казимира Малевича займає видатну позицію. Його творчість сповнена глибокого філософського змісту, знаковості, характерного колориту, заснованого на сприйнятті краси українських пейзажів та образів українців, серед яких пройшли дитинство та юність художника. Малевич є надзвичайно значною постаттю у мистецтві ХХ століття, автором власного художнього стилю – супрематизму, де втілена філософська концепція художника футуристичної спрямованості. Видатний митець залишив людству неповторну творчу спадщину, що й до сьогодні привертає увагу дослідників авангардизму. Творчий доробок митця є невичерпним джерелом натхнення для дизайнерів сучасності [4].

Художники-авангардисти, що працювали на початку ХХ ст., мали різні погляди та підґрунтя у власній творчості, застосовували інтелектуальний підхід до мистецтва, спиралися на різні джерела натхнення, були різними за стилісти-

чними манерами та ступенем творчої суб'єктивності [16, 141]. Їх художня спадщина констатована як видовищна та візуально продуктивна для дизайнерів одягу при створенні колекцій футуристичної стильової спрямованості.

Найхарактерніші абстрактні, кубістські та сюрреалістичні композиції неодноразово використовували модельєри Франції другої половини ХХ – початку ХХІ ст. для оформлення дизайну та колористики тканин, декорування моделей одягу та аксесуарів. Однак моделі, створені в стилях абстракціонізму або кубізму, мають фрагментарне використання у колекціях одягу без певної періодичної повторюваності втілення ідей і образів картин Кандинського або Пікассо. Найвідоміша абстрактна композиція № 11 (1929) П. Мондріана з різнокольорових прямокутників, розділених чорною смугою, є впізнаваною на рівні з "Чорним квадратом" К. Малевича, проте в дизайні одягу вона отримала найбільш вдале втілення у моделях колекції "Мондріан" (1965) Ів Сен-Лорана [2, 269]. У наступні десятиліття використання даної композиції (навіть фрагментарно) у моделях одягу виглядає як повторення теми.

Поява найепатажніших та найзатребуваніших споживацькою аудиторією фешн-стилів припадає на другу половину ХХ століття, коли вплив візуалізації творчої концепції відомих європейських та радянських художників-авангардистів 1910–40-х рр. набув високого рівня інспірації для дизайнерів одягу стосовно натхненних художніх джерел. Починаючи з 50-х рр. минулого століття і до сьогодні відомі дизайнери Франції у більшості випадків створюють гучні успішні колекції одягу, колористично та формотворчо спрямовані саме на художню виразність мистецтва авангарду першої половини ХХ століття, де найбільш використовуваними виглядають колористика, геометризм та лаконічність форм картин Казимира Малевича.

При створенні модних колекцій дизайнери одягу тяжіють до використання однотонних, гладко фарбованих тканин або тканин з великим геометричним малюнком. Моделям, створеним з різнокольорових матеріалів у стилі абстрактних або кубістських композицій, притаманна швидкоплинна актуальність, вони виразні, видовищні, проте їх неодмінно змінюють численні колекції одягу з однотонних матеріалів. Задля успіху майбутньої колекції модельєри звертаються до найвиразніших джерел натхнення. Образи колекції народжуються в результаті довготривалої або миттєвої інспірації, на основі побачених виразних форм та колористики оточуючих видовищних об'єктів. Від вишуканості джерела натхнення залежить ступінь ексклюзивності фешн-бізнесу [6, 179].

У 60-ті роки ХХ століття в дизайн-проектуюванні відбулася глобальна відмова від класичних тенденцій у моді, сформованих століттями. Настала ера прет-а-порте, панування продукції широкого вжитку, продиктована дизайнерами одягу Франції. Модну індустрію заповнили ідеї зручного стильного одягу – короткі сукні та спідниці малого об'єму, яскраві контрастні кольори, геометричний декор [7, 342-343]. У 1958 р. французький кутюр'є П'єр Карден представив першу колекцію унісекс, чоловічі та жіночі моделі якої не мали суттєвих відмінностей за статтю, а у 1966 р. він створив колекцію "Космос", за що одержав титул авангардиста і футуриста моди [2, 267].

Наступні 70-ті роки продовжили тенденцію розробки колекцій одягу невеликого об'єму, з різними довжинами спідниць ("міні", "міди", "максі"), брюками

"кльош" (розширення від коліна до низу). Актуальним став жіночий варіант чоловічого костюму – жакет, жилет, брюки або спідниця, як класичне стильове рішення. Набули розвитку спортивний, етнічний, фольклорний, "мілітарі", циганський стилі [12]. У розмаїтті стилів 70-х рр. надалі розвивався стиль унісекс, мінімалізм, присутність геометричної орнаментики та відкритих спектральних кольорів.

Мода 1980-х рр. була визначена спортивним стилем з тенденцією до комбінації яскравих, штучних кольорів – рожевого, блакитного, фіолетового, жовтого, використанням різнокольорових смуг в якості оздоблення. Мода на широкі плечі характеризує 80-ті рр. овалоподібним і квадратним силуетами одягу, які можна вважати проявами авангардного геометризму, запозиченого в мистецтві початку ХХ століття [13].

Кінець ХХ століття зберігав пріоритет одягу прет-а-порте, велику кількість одночасно існуючих стилів. Паралельно з яскравими колористичними і формотворчими рішеннями в одязі виділялася чергова тенденція до мінімалізму та монохромності.

ХХІ століття повністю звільнило споживачів модного одягу від диктатури стилів і тенденцій. Мода формується з безлічі дизайнерських пропозицій та за прихильністю споживачів, кожен з яких має змогу сформувати свій власний стиль в одязі, користуючись різними модними напрямками й індивідуальним баченням свого образу. Метою сучасних дизайнерів є виділення власних розробок із загальної кількості творчої маси через трансформацію існуючих образів або створення власних. Такий радикальний підхід до проектування колекцій модного одягу подекуди пов'язаний з ризиком невдачі попиту, проте дає дизайнерам та споживачам абсолютну волю вибору стилю [6, 391-392].

Підсумовуючи, варто відзначити, що для створення найактуальніших образів у дизайн-проекуванні вирішальним залишається вибір джерела натхнення, де авангардне мистецтво залишається універсальною базою щодо створення вдалих стилістичних образів. Творчість Казимира Малевича є змістовною основою для авангардних форм, ідей, кольорових поєднань та семіотики, у якій дизайнери одягу Франції протягом другої половини ХХ та початку ХХІ століть знаходять теми для їх подальшої трансформації у завідомо результативні образи власних колекцій одягу.

На тлі творчої спадщини художників-авангардистів першої третини ХХ століття картини К. Малевича є потужним візуальним поштовхом для творчого натхнення у сфері дизайну одягу. Найбільш використовуваними є образи робіт митця "селянського", "супрематичного" та "постсупрематичного" періодів, які сповнені лаконічних виразних форм, своєрідної колористики, гротескної образності та футуристичної спрямованості.

Література

1. Агабабян К. А. Эволюция и инволюция художественного образа многомерного объекта в дизайне одежды : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.06 / Каринэ Арамаисовна Агабабян. – М., 2006. – 315 с.

2. Аксенова М. Мода и стиль / М. Аксенова, Т. Евсеева, А. Чернова – М. : Мир энциклопедий Аванта +, 2008. – 476 с.
3. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Роланд Барт / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
4. Велігоцька Н. Шляхами Малевича: Зупинка – Конотоп 1894 – 1896 / Ніна Велігоцька. – К. : Мистецтво, 2011. – 120 с.
5. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / А. Б. Гофман // Статьи по семиотике культуры. – СПб. : Питер, 2004. – 208 с.
6. Джексон Т. Индустрия моды / Тім Джексон, Девид Шоу / Пер. з англ. – К. : Баланс Бізнес Букс, 2011. – 400 с.
7. Дудникова Г. П. История костюма / Г. П. Дудникова. – Ростов н/Д : Феникс, 2001. – 416 с.
8. Затулий А. И. Костюм в социокультурном контексте авангарда: автореф. дис. ... канд. культурологии: спец.: 24.00.01/ Альбина Игоревна Затулий. – Комсомольск-на Амуре, 2003. – 208 с.
9. Зелинг Ш. Мода. Век модельеров 1900-1999 / Шарлотта Зелинг / пер. с франц. Ю. Бушуева, Г. Яшина. – М. : KONEMANN, 2000. – 655 с.
10. Лагода О. М. Художньо-образні особливості костюма в дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.05 – Образотворче мистецтво / Оксана Миколаївна Лагода. – Харків, 2007. – 275 с.
11. Мельник М. Т. Мода в контексті художніх практик ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, спец. 26.00.01: теорія та історія культури / М. Т. Мельник. – К., 2008. – 18 с.
12. Мода 70-х рр. ХХ ст. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://youstyles.ru/istoriya-mody/moda-70-x-godov-foto.html>
13. Мода 80-х рр. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://fashiony.ru/page.php?id_n=64024#
14. Плешкова И. С. Концептуальное направление в дизайне одежды ХХ – начала ХХІ веков : дисс. ... канд. искусствоведения: спец.: 17.00.06 / Ирина Сергеевна Плешкова. – Санкт-Петербург, 2010. – 200 с.
15. Ткаченко Л. П. Мода як естетичний феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 09.00.08: Естетика / Л. П. Ткаченко. – К., 1999. – 19 с.
16. Ходж А.Н. История искусства. Живопись от Джотто до наших дней / А.Н. Ходж / пер. с англ. Л. Казаченко. – Харьков : Фактор, 2012. – 208 с.
17. Шатских А. Казимир Малевич / Александра Шатских. – М. : Слово, 1996. – 95 с.
18. Шинкарук М. Высокая мода: Создай свой образ / М. Шинкарук. – К. : Букер и Букер, 2011. – 184 с.
19. Ширшков И. А. Принципы формирования художественно-пластического языка К. Малевича как знаковой системы в контексте культуры ХХ в. : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Ширшков Игорь Александрович. – М., 2006. – 165 с.

References

1. Agababian K. A. Evoliutsiia i involiutsiia khudozhestvennogo obraza mnogomernogo ob"ekta v dizaine odezhdy : dis. ... kand. iskusstvovedeniia : spets. 17.00.06 / Karine Aramaisovna Agababian. – М., 2006. – 315 с.
2. Aksenova M. Moda i stil' / M. Aksenova, T. Evseeva, A. Chernova – М. : Mir entsi?lopedii Avanta +, 2008. – 476 s.
3. Bart R. Sistema Mody. Stat'i po semiotike kul'tury / Roland Bart / per. s fr., vstup. st. i sost. S.N. Zenkina. – М. : Izd-vo im. Sabashnikovykh, 2003. – 512 s.
4. Velihotska N. Shliakhamy Malevycha: Zupynka – Konotop 1894 – 1896 / Nina Velihotska. – К. : Mystetstvo, 2011. – 120 s.
5. Gofman A. B. Moda i liudi. Novaia teoriia mody i modnogo povedeniia / A. B. Gofman // Stat'i po semiotike kul'tury. – SPb. : Piter, 2004. – 208 s.
6. Dzhekson T. Industriia mody / Tim Dzhekson, Devyd Shou / Per. z anhl. – К. : Balans Biznes Buks, 2011. – 400 s.

7. Dudnikova G. P. Istoriiia kostiuma / G. P. Dudnikova. – Rostov n/D : Feniks, 2001. – 416 s.
8. Zatulii A. I. Kostium v sotsiokul'turnom kontekste avangarda: avtoref. dis. ... kand. kul'turologii: spets.: 24.00.01 / Al'bina Igorevna Zatulii. – Komsomol'sk-na Amure, 2003. – 208 s.
9. Zeling Sh. Moda. Vek model'erov 1900-1999 / Sharlotta Zeling / per. s frants. Iu. Bushueva, G. Iashina. – M. : KONEMANN, 2000. – 655 s.
10. Lahoda O. M. Khudozhno-obrazni osoblyvosti kostiuma v dyzaini odiahu kintsia XX – pochatku XXI stolittia : dys. ... kand. mystetstvoznavstva: spets. 17.00.05 – Obrazotvorche mystetstvo / Oksana Mykolaivna Lahoda. – Kharkiv, 2007. – 275 s.
11. Melnyk M. T. Moda v konteksti khudozhnykh praktyk XX stolittia: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva, spets. 26.00.01: teoriia ta istoriia kultury / M. T. Melnyk. – K., 2008. – 18 s.
12. Moda 70-kh rr. XX st. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: <http://youstyles.ru/istoriya-mody/moda-70-x-godov-foto.html>
13. Moda 80-kh rr. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://fashiony.ru/page.php?id_n=64024#
14. Pleshkova I. S. Kontseptual'noe napravlenie v dizaine odezhdy XX – nachala XXI vekov : diss. ... kand. iskusstvovedeniia: spets.: 17.00.06 / Irina Sergeevna Pleshkova. – Sankt-Peterburg, 2010. – 200 s.
15. Tkachenko L. P. Moda yak estetychnyi fenomen: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: spets. 09.00.08: Estetyka / L. P. Tkachenko. – K., 1999. – 19 s.
16. Khodzh A.N. Istoriiia iskusstva. Zhivopis' ot Dzhotto do nashikh dnei / A.N. Khodzh / per. s angl. L. Kazachenko. – Khar'kov : Faktor, 2012. – 208 s.
17. Shatskikh A. Kazimir Malevich / Aleksandra Shatskikh. – M. : Slovo, 1996. – 95 s.
18. Shinkaruk M. Vysokaia moda: Sozdai svoi obraz / M. Shinkaruk. – K. : Buker i Buker, 2011. – 184 s.
19. Shirshkov I. A. Printsipy formirovaniia khudozhestvenno-plasticheskogo iazyka K. Malevicha kak znakovoi sistemy v kontekste kul'tury XX v. : diss. ... kand. iskusstvovedeniia: 17.00.04 / Shirshkov Igor' Aleksandrovich. – M., 2006. – 165 s.

ТЕАТР ТА ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

УДК 316.7+303.4

Зубавіна Ірина Борисівна,
доктор мистецтвознавства,
учений секретар відділення кіномистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: kinoira@ukr.net

**САМООРГАНІЗАЦІЯ КУЛЬТУРИ:
ПОСТНЕКЛАСИЧНИЙ ПРОЕКТ ЕКРАННОГО МОДЕЛЮВАННЯ**

У статті досліджується сучасна екранна культура як відкрита, нелінійна й нерівноважна система, придатна для спостереження і художнього моделювання різних аспектів людського буття. Показано, що множина екранних моделей різних ситуацій та аспектів життя людей, їх соціальної та культурної взаємодії, утворюючи у "задзеркаллі" екрану штучне середовище людського існування (складне, динамічне, гетерогенне), цілком відповідає основним принципам самоорганізації динамічних систем як основи синергетичного становлення.

Ключові слова: самоорганізація, динамічна система, "атрактори", фактори хаотизації, теорія комплексних мереж.

Зубавіна Ірина Борисівна, доктор искусствоведения, ученый секретарь отделения киноискусства Национальной академии искусств Украины

Самоорганизация культуры: постнеклассический проект экранного моделирования

В статье исследуется современная экранная культура как открытая, нелинейная и неравновесная система, пригодная для наблюдения и художественного моделирования различных аспектов человеческого бытия. Показано, что множество экранных моделей разнообразных ситуаций жизни людей, их социального и культурного взаимодействия, создает в "зазеркалье" экрана искусственную среду человеческого существования (сложную, динамичную, гетерогенную), полностью отвечает основным принципам самоорганизации динамических систем как основы синергетического становления.

Ключевые слова: самоорганизация, динамическая система, "аттракторы", факторы хаотизации, теория комплексных сетей.

Zubavina Iryna, Doctor of Arts, Associated Professor of the National Academy of Arts of Ukraine

Self-organizing of culture: post-nonclassic project of screen modeling

The article considered in contemporary screen culture as open, nonlinear and instability system is suitable for the supervision and artistic design of different aspects of human life. It is shown that great number of screen models of different situations and aspects of life of people, their social and cultural co-operation, which forming the artificial environment of human existence (difficult, dynamic, heterogeneous) in "other side of mirror" of screen, fully answers basic principles of the Self-Organizing Dynamic System as bases of the synergetics becoming.

They are exposed basic motive forces of evolution of the opened nonlinear environments, "attractives" as factors of chaotization, other levers of destabilization, that conduce to transition of the difficult systems on new levels of relative equilibrium.

Thus, the article considers actually problems scientific knowledge of the XXI century, – addresses the newest directions of cinematology and estimates productivity of application of elements of theory of complex networks to the study of design of screen processes.

In nonclassic days the world of culture found interesting and unbanal imprints in a interdisciplinary mirror.

The modern postnonclassical art eclectically connects the wreckages of different ethnic, religious, historical and other cultural worlds, styles, directions and forms of artistic creation, will achieve screen design not so much for the sake of mimetically recreation of surrounding reality, as for expression of the internal experiencing of author or creator, which above all things aim to amuse, shocked, to surprise the spectator-user of screen product.

Research of complex networks exposes implicit signs of the reverse influencing – exchange by information with an environment, that testifies to the openness of screen processes; their obvious heterogeneity, instability and "nonlinear" are the fundamental conceptual knot of a new paradigm (in fact our understanding of nonlinear environment, which potentially including all spectrum of forms and structures-attractors possible for this environment, sends to appearances of nonexistence, chaos, dark screen). In the article the sign changes in approaches to interpretations of gradual complication of structures of the dynamic systems of screen culture at the slow change of parameters of technical and contextual manner are explored. They are researched as a result of self-organizing.

It is marked: the theory of the difficult systems for a few decades of active development got status of a new scientific paradigm. It was formed a concept vehicle, formulated universal principles of self-organizing already. There is the convincing row of scientific labors, where different aspects of problem of self-organizing of social-cultural processes are considered foreign and domestic authors. The article including a few mentioned for fundamentally texts devoted to this problems and tangent discourses.

The article, concentrated on the scientific paradigm of synergetic, leans against three key ideas of postnonclassical art-creative: self-organizing project, open systems, nonlinear and instability.

The article offers conception of transdisciplinary quality of self-organizing methods. It is shown that the universal types of self-organizing of the difficult systems, which discovered in natural sciences, take place and in such difficult system as art.

It is led, that synergetic methods give to art theory and theories of artistic culture a new scientific tool. This tool allows conducting researches in new scientific directions and getting results not accessible to the traditional methods of aesthetics and art theory.

It is marked irrefutable to reverse influence of artistic text on a cultural context, on the fork of ways of his subsequent development. This is bilateral process, the laws of which are nonlinear, consequently unbanal.

The report deal with the principle difference of artistic design from technical one, which tries "sharply to distinguish psychological from logical, subjective from objective" [G.Khaken]. Consequently, the technical design leans against the conceptual picture of world is "world of knowledge without a subject which cognizes" – the well organized informative base, instead artistic modeling gravitates to the reflection of perceptual picture of world, centered by a subject.

Taking into account model approach, conformities to the law of development of cinema seem very symptomatic. There is the put question about motive forces of this process. Different hypotheses are considered.

It is watched enough hard correlations between the state of society and a dominant artistic style on this moment. The article includes the scientific hypothec deal with the possibilities of prognostication of history – culture process after the artistic state of epoch.

Application of the laid theoretical theses out to today's practice to do grounds certain generalizations with the purpose of determination of operating phase of cycle of self-development of screen arts in world socially-cultural space.

Key words: self-organizing, dynamic system, "attractives", factors of chaotization, theory of complex networks.

Гуманітарна наукова думка постнекласичної доби, виявляючи очевидну схильність до міждисциплінарних досліджень, все частіше звертається до здобутків природничих сфер знання, продуктивно адаптуючи відповідні ідеї, теорії, методи пізнання. Вже наприкінці ХХ століття глосарій мистецтвознавства і культурології почав збагачуватись термінами і поняттями, які до того успішно працювали насамперед у сфері "точних" дисциплін – фізики та математики. Зокрема, використання сучасної теорії мереж, розуміння загальних принципів їх побудови і функціонування відкрило нові можливості при рішенні прикладних задач у різних сферах – від захисту інформації на сайтах Інтернет до прогнозування динаміки екранних процесів, вивчення структури окремих творів.

Ось чому актуальність статті, у якій з позицій наукового знання ХХІ століття оцінюється продуктивність застосування елементів теорії комплексних мереж до вивчення особливостей моделювання екранних процесів, не вимагає додаткових обґрунтувань. Нині світ культури знайшов цікаві й нетривіальні відбитки у міждисциплінарному дзеркалі.

Сучасне постнекласичне мистецтво, що еkleктично поєднує уламки різних етнічних, релігійних, історичних і інших культурних світів, стилів, напрямів і форм художньої творчості, реалізує потенціал екранного моделювання не стільки задля міметичного відтворення навколишньої дійсності, скільки для виразу внутрішніх переживань автора або кріейтора, котрі насамперед прагнуть розважити, епатувати, здивувати глядача-споживача екранного продукту. При цьому посилюються беззаперечні ознаки зворотного впливу (обмін інформацією з навколишнім середовищем), що свідчить про відкритість екранних процесів. Означені процеси виявляють очевидну неоднорідність, нерівноважність, а також "нелінійність" як фундаментальний концептуальний вузол нової парадигми. Все це дає підстави інтерпретувати поступове ускладнення структур динамічних систем екранної культури при повільній зміні параметрів технічного та контекстуального стибу як результат самоорганізації.

Перше відоме введення у науковий обіг терміну "самоорганізація" пов'язане з працею англійського кібернетика Уільяма Росса Ешбі 1947 року [14]. Для мистецтвознавства та естетики дослідження в цьому доволі новому напрямі знаходяться лише на початковій стадії, відтак, тут можна чекати змістовних результатів.

Слід зазначити: теорія складних систем за кілька десятиліть активного розвитку отримала статус нової наукової парадигми, вже сформувався понятійний апарат, сформульовані універсальні принципи самоорганізації, існує переконливий ряд наукових праць, де різні аспекти проблеми самоорганізації соціокультурних процесів системно розглянуто зарубіжними і вітчизняними авторами. У тому числі згадаємо кілька ґрунтовних праць, присвячених цій проблематиці та дотичним дискурсам: окрім досліджень з синергетики І. Пригожина, І. Стенгерс, В. Вернадського, С. Капіци, що стали класикою, назвемо монографії Н. Моїсеєва, І. Євіна, І. Добронравової, наукові розвідки О. Князевої та С. Курдюмова щодо вивчення закономірностей становлення нелінійного мислення в координатах історії культури і мистецтва, а також досліді О. Бочкарьова, який впровадив синергетичну парадигму, ідеї самоорганізації до досягнення еволюції

етносів та фундаментальних закономірностей етногенезу у зв'язку з концепцією ноосфери. Принциповими для нашого дослідження виявились студії дослідника синергетичної антропології та аспектів "людиномірності" у науці Я. Свірського, який наголошує, що у постнекласичну добу "взаємозв'язок світу і суб'єкта відтворюється якоюсь третьою, зовнішньою інстанцією, яка видається не просто інструментально виконаною конструкцією, а метафізичним порядком, що забезпечує присутність і того, і іншого тут і тепер" [11, 162]. До чинників цього порядку логічно віднести екранні засоби масової інформації та комунікації. Отже, якщо у класичній традиції екран був "вікном у світ", у некласичній – посередником між людиною і світом (що знайшло відбиток у назві медіа), то у ситуації пост-неокласики він цілком може інтерпретуватись як медіум – речник метафізичного порядку і холистичного, цілісного світорозуміння.

Серед праць, що збагатили традиційну класифікацію складних мереж (біологічних, технічних, соціальних), поширивши її на сферу літератури і мистецтв – музики й живопису, назвемо досліді І. Євіна, зокрема, монографію "Мистецтво і синергетика" [5].

У вітчизняній культурології ґрунтовну спробу раціоналізувати аналіз становлення та розвитку культури шляхом використання засад системної динаміки та принципів нелінійної взаємодії запроваджено у працях Ю. Богуцького [1].

Спираючись у наших студіях на ці та інші авторитетні джерела, обираємо власний ракурс у розвідках актуального нині проблемного поля самоорганізації культури: зосереджуємось на особливостях постнекласичного моделювання у сфері екранної віртуалістики, що є специфічним агентом впливу на динаміку розвитку культурних процесів, взагалі на культуру як штучне середовище людського існування, джерело регулювання поведінки індивідуумів, їх соціальної та культурної взаємодії. Спробуємо також показати, як певні емпіричні закономірності в мистецтві та художній культурі можуть бути прояснені з позицій синергетичної теорії. Цей аспект і досі вивчений недостатньо. Дефіцитність теоретичного осмислення непростих і неоднозначних кореляцій екранного і загальнокультурного процесів стала поштовхом для системних роздумів на заявлену тему.

До принципів методологічних підвалин наших розвідок належить дослідницька стратегія комплексного вивчення екранної культури (включаючи кінематограф, медіа, Інтернет тощо) як складного гетерогенного середовища, придатного для художнього моделювання різних аспектів людського буття з відповідними репрезентаційними параметрами. Екранна культура як система наділена здатністю продукувати мистецько-інформаційні, функціонально-диференційовані структури – екранні моделі, яким притаманні всі основні форми поведінки систем, що самоорганізуються (стрибкові переходи, циклічно-коливальні процеси, фрактальність тощо).

В історії культури період панування екрана – від становлення кінематографа до розгортання екранних медіа і розвою "павутиння" Інтернету охоплює відносно короткий відтинок часу – загалом близько дюжини десятиліть. Втім, важко заперечувати, що на сучасному етапі розвитку культури саме екран слід визнати одним з найпотужніших культурогенних чинників. Екранні твори вно-

сять у широкий культурно-цивілізаційний контекст глибокі закодовані смисли, руйнуючи або встановлюючи відносну гармонію усталеного порядку. Породжені віртуальним виміром образи великою мірою формують індивідуально-особистісні бачення світу, викликають резонанси у сприймаючій свідомості. Накопичення кількісних та якісних змін культурного цілого обумовлюють періодичний вихід системи з рівноваги: коли рівень її хаотизації сягає критичної межі, система переходить у стан нерівноважності, фаза її лінійного розвитку переривається, процес набуває ознак нелінійності. Нелінійне середовище мислимо як таке, що потенційно містить весь спектр можливих для даного середовища форм та структур-атракторів. Така потенційність відсилає до образів небуття, хаосу, темного екрану. Саме нелінійність будь-якого процесу є однією з найважливіших умов його самоорганізації.

Крізь новітню призму синергетичного вчення практично всі онтологічні аспекти мисляться не як даність (характерна для класичної наукової парадигми), а як складні системи, що знаходяться у постійному процесі становлення. Процес цей циклічний, отже передбачає послідовну зміну фаз зародження, розвитку, досягнення повноти вияву, та періодів "втоми" і згасання з характерним збільшенням ентропії, яке зазвичай передуює переструктуризації системи з наступним виведенням її на рівень вищої структурованості й впорядкованості. Оскільки новий стан врівноваженості системи обумовлений складним узгодженням взаємодії численних елементів структури, то чим складніша система, тим вищим виявляється ступінь її нерівноваженості.

До найскладніших соціоприродних систем належать загальнолюдська культура – так само, як будь-які типи локальної культури (етнонаціональна, екранна тощо). Високий ступінь складності цих систем обумовлений введенням суб'єкта в якості "компонента когнітивної активності". Спирання на такий антропомірний чинник суттєво підвищує здатність систем до утворення точок біфуркації і здійснення вибору. На ціннісних пріоритетах та інших параметрах цього вибору позначаються відблиски з екранних вимірів: кінематограф, екранні медіа, Інтернет на разі утворюють потужні системні структури, функціональну впливовість яких на динаміку культури в цілому важко заперечувати.

Екран в усіх своїх іпостасях і модусах ніби намагається охопити єдиною динамічною моделлю світове ціле. Таку глобальну модель можна інтерпретувати як відкритий нелінійний функціонал, що пропонує широкий діапазон варіативних художньо організованих субмоделей, ніби накидаючи матрицю буття на вимір окремих історичних подій, феноменів світу, явищ суспільного та індивідуального існування тощо, висвітлюючи їх певним чином, трактуючи їх у тому чи іншому ключі. Таке хаотичне нагромадження передбачає системне впорядкування.

Загальну суть єдиного процесу впорядкування складає послідовна зміна фаз хаотизації та гармонізації, своєрідна "пульсація" пришвидшеного і загальмованого розвитку, передбачена логікою циклічно-хвильової динаміки. Після періоду повільного розвитку структур у метастабільній фазі, вони входять у режим загострення, що характеризуються надшвидким розвитком. Тоді найменше збурення, потрапивши до одного з екстремумів, або моментів загострення

складної структури, здатне прискорити її розпад. Отже, механізми формування структур в культурі, і в екранній культурі зокрема, підвладні фундаментальній взаємодії двох антиномічних факторів: розсіювального та утворювального. Якщо перший пов'язується з кризовим станом, спадом активності, то другий – навпаки передбачає нарощування неоднорідності середовища (створення культурних ареалів, розквіт культури у той чи інший період).

Постає питання про рушійні сили: що саме впливає на періодичність цього циклічного процесу? Існують різні гіпотези. Приміром, російський математик, автор праць з проблем функціональної асиметрії людського мозку С. Маслов обстоює теорію залежності періодичних змін у соціокультурній сфері від чергування домінувань одного з двох базових типів свідомості, що різняться за типом обробки інформації.

До одного типу, як відомо, відносяться представники логоцентричного, аналітичного типу з домінантним розвитком лівої півкулі головного мозку, схильні до преференції раціонального начала. Інший тип – "правопівкульні" – інтуїти, які керуються переважно почуттям, тяжіють до мислення образами, не завжди контрольованими розумом. С. Маслов зазначає, що для лівопівкульного мислення характерні такі ознаки, як оптимізм, захоплення штучністю, функціональністю. Представники цього типу демонструють "підкорення законам Розуму", розуміння краси як високого прагматизму, доцільності. Тому серед художніх стилів перевагу надають класичному. Відтак, логічно припустити, що конструктивізм, стиль 50-60-х років у кінематографі і культурі пов'язані з домінуванням лівопівкульного мислення. Натомість комплекс правопівкульної свідомості позначається у культурі схильністю до песимізму, ретроспективного мислення, ескапізму, романтичного свавілля [8, 15]. "Правопівкульне" мислення пов'язане з барочним стилем. Для прикладу: модерн, ретроспективність українського поетичного кіно вочевидь наближені до рис "правокульного" комплексу, з характерним усвідомленням краси як результату вільної та страждальної творчості.

Виходячи з того, що зміни домінування проявляються при накопиченні "критичної маси" розчарувань в ідеалах і культурі попереднього періоду, С. Маслов намагається довести: "характерна тривалість періодів часто свідчить про пряму залежність цього ефекту від проблеми "батьків і дітей"" [там само, 17]. Відстежуючи доволі жорсткі кореляції між станом суспільства і домінантним на цей момент художнім стилем, теоретик формулює сміливе припущення щодо можливостей прогнозування історико-культурного процесу за художнім станом епохи.

Усвідомлюючи відносну цінність такої радикальної гіпотези, маємо визнати: оскільки впорядкування системи відбувається шляхом спонтанного чергування етапів послідовного примату "односторонності", то в координатах заявленої теорії послідовна зміна інформаційно-адаптивних пріоритетів "лівопівкульного" (понятійного) і "правопівкульного" (образного) типів мислення інспірує чергування фаз захоплення сциєнтизмом й розчарування у ставленні до науково-технічних досягнень на користь "інтуїтивно-магічного" світопізнання, що яскраво підтверджується практикою. Достатньо проаналізувати послідовні зміни раціонально-логічних акцентів і емоційно-інтуїтивних наголосів в соціо-

культурних процесах ХХ століття, аби скласти висновок про те, до якого з полюсів тяжіє суспільний настрій у той чи той історичний період. Для фази домінування аналітичного начала характерна відкритість для зовнішніх впливів, високий престиж знань, підвищення ступеню суспільної активності, розширення кола зв'язків. Глобальна екранна модель у цей період виявляє тенденцію до пріоритету "раціо", переобтяжена логіко-вербальними компонентами, прагне документалізму, реалістичності у відтворенні зовнішнього світу (наслідування лінії Льюїс'єрів). У період активізації "правопівкульного" типу підсилюється вияв ірраціональних й позамежних форм людської рефлексії, глобальна екранна модель спирається на інтуїтивне свотопізнання, візуальність, коли пластичні засоби художньої виразності домінують над словом. У чуттєво-центричному перетворенні реальності спостерігається тенденція до "лінії Мельєса". Варто наголосити, що йдеться лише про тенденції, оскільки в екранному моделюванні з необхідністю задіяні, як раціональні складові мислення, так і образні інгредієнти.

Таким чином, відкрита система екранного моделювання передбачає циклічні трансформації панівної форми мислення, чим забезпечується ефективне використання обох півкуль головного мозку.

Оскільки біохімічні рецепторні реакції беруть активну участь у процесах художньої творчості, логічно припустити, що структурно-функціональні закономірності організації художніх моделей, як і фундаментальна модель художнього сприйняття, базуються на принципах діяльності мозку. На підтвердження такої гіпотези слід послатися на дослідження Г. Хакена, якому вдалося виявити аналогію між процесом розпізнання образів та динамічними процесами самоорганізації в природних системах. За Г. Хакеном, алгоритм розпізнання образів зводиться до послідовного їх порівняння образами, що зберігаються в пам'яті [13; 15]. З цього масиву обирається образ, максимально наближений за якостями до об'єкту розпізнання, після чого об'єкт розпізнання "домальовується" до повноти образу, винайденого у запасниках пам'яті, за допомогою екстраполяції та креативного прогнозу. Така здатність мозку до реконструкції цілого по неповних даних є принципово важливою для сприйняття й розуміння мистецтва, художніх моделей, які завжди дають лише редуковану, неповну картину. В процесах розпізнання "лівий" і "правий" підходи зберігають свою опозиційність: лівопівкульний алгоритм передбачає більш об'єктивне перебирання варіантів, прагнучи точності, натомість привілеєм правопівкульного механізму, зорієнтованого на миттєвість "суб'єктивного", доволі приблизного розпізнання у глобальному масиві інформації, є "право на помилку". Проте, як виявляється, помилки в процесі розпізнання є корисними й навіть необхідними. С. Маслов називає помилки розпізнання "блоками міфотворчості" і зазначає, що саме вони зумовлюють "підйом" системи на інший, організаційно вищий рівень.

До важливих функцій розпізнавального механізму належить диференціація стереотипів і новизни, що передбачає виявлення нового, незвичного, неможливого або маловірогідного. Теорія розпізнання при дослідженні екранних моделей набуває практичної цінності, оскільки допомагає у з'ясуванні їх інноваційного статусу або рівню стереотипності. Ступінь сталості (стереотипність) і

новизни (перемінність) модельного проекту зрештою визначається реакцією нейронів на подразливі елементи сприйняття, які назвемо агентами впливу.

Спробуємо окреслити сферу актуальних агентів впливу, що стереотипізовані нашою свідомістю. Згадаймо, у класичному кінознавстві/мистецтвознавстві до такої сфери включалися типові аномалії лінійного розвитку подій, що їх називали драматичними ситуаціями (Ж. Польті довів обмеженість тезаурусу можливих колізій, нарахувавши 36 мандрівних сюжетів, до числа яких увійшли: суперництво, адюльтер з вбивством, загадка, любов до ворога, судова помилка, самопожертва та ін.). Якщо кожен мандрівний сюжет з означеного каталогу обрати за вузол відповідної мережі. Два вузли такої мережі зв'язані між собою, якщо відповідні сюжети (або похідні від них) хоча б раз одночасно з'являються в одному екранному творі. Утворюється структура – геометризована локалізація процесу, здатна до перебудування й пристосування у заданому середовищі. Це середовище – надскладне, безкінечномірне, хаотизоване, як і всяке відкрите нелінійне середовище, – може описуватися не тільки невеликим числом математичних рівнянь, що визначають загальні тенденції розгортання процесів (у природничому дискурсі), але й певною сумою фундаментальних ідей і образів (у дискурсі мистецтвознавчому). При цьому середовище містить різні потенційні шляхи/можливості розвитку локальних структур.

Для постнекласичної мистецтвознавчої парадигми характерно розглядати замість станів і ситуацій, поданих як даність, динаміку кризових переходів між протилежними буттєвими розпорядками (життя-смерть, приховування-викриття, захоплення-розчарування тощо). Саме такі своєрідні "метаафекти" стають агентами художнього впливу, зумовлюючи утворення біфуркаційних зон критичних розгалужень сюжету, що змушують героя робити вибір, визначальний для подальшого розвитку подій.

Вивчення асимптоматики еволюційних процесів складних систем значно полегшується при використанні структур-атракторів. Такі центри тяжіння сюжетного розвитку і естетичної уваги в синергетичному дискурсі виступають параметрами порядку. "Атрактори" виглядають відносно простими у порівнянні з заплутаним, хаотичним і несталим ходом проміжних процесів.

Досить продуктивною видається класифікація таких активних факторів, запропонована О. Ліпковим, який, відштовхуючись від теорії "монтажу атракціонів" С. Ейзенштейна, дослідив запровадження дієвих чинників впливу в різних видах мистецтва та у продуктах засобів масової інформації і комунікації. О. Ліпков називає такі агенти впливу "атракціонами", вочевидь, асоціюючи свій термін з поняттям "атрактору", хоча, по суті, "атракціон" усвідомлюється ним практично у класичному ейзенштейнівському значенні – як радикальний засіб привертання уваги при художньому сприйнятті, своєрідний "удар по нервах", що викликає певний екстраординарний стан сприймаючої свідомості.

Описані О. Ліпковим [8] центри тяжіння сюжетного розвитку і естетичної уваги в синергетичному дискурсі виступають параметрами порядку.

Розглянемо "атракціонну" класифікацію О. Ліпкова у співвідношенні з вірогідною сферою запровадження в екранних моделях "атракціонів" різних типів,

попередньо помітивши, що зміст "каталогу" атракціонів може бути варіативним. Принциповою є сфера їх реалізації – наближена до біфуркаційних зон критичних переходів системи у новий режим функціонування, де кожен сегмент ризику передбачає активність персонажу.

Дослідник називає такі атракціони: атракціон-диво, що передбачає потрапляння героя у перехідні ситуації "можливе – неможливе (модель використовується, серед іншого, в містичних фільмах, фентазі); атракціон-казус – виняткові, спонтанні ситуації на межі безпідставних конфліктів (застосовується в опереткових колізіях, політичних детективах); атракціон-рекорд, реалізація якого пролягає на межі можливостей (технічних, психічних, наукових, фізичних тощо) – відповідно і сфера використання пролягає від наукової фантастики до кримінальних драм, від містики до героїки. Наближений до "рекорду" атракціон-ризик організується в пограничних, кризових ситуаціях, у зоні критичних переходів "життя–смерть", "багатство–злидні"; відповідно, застосовується у лікарських драмах, історіях каскадерів, азартних гравців тощо. До пограничних переходів в інформаційній сфері "відоме–невідоме", "приховане–очевидне" належить атракціон–таїна. Вирішенням колізії стає відновлення меж нашого знання у фінальному інформаційному переході, коли таємниця розкривається (при моделюванні детективних сюжетів). Активно експлуатуються сучасними медіа атракціон-заборона, скандал – реалізація табуованих станів, ситуацій, що підпадають під заборону релігійних, морально-етичних або інших норм (пріоритетна сфера запровадження – скандальні шоу, фільми на запит неформальних соціальних утворень – етнічних, релігійних, гендерних, субкультурних спільнот); атракціон-несподіванка, коли реалізована подія прямо протилежна прогнозу на базі стереотипів й обумовлює стрибковий перехід до якісно нового режиму у поведінці системи, знаходить втілення у екранних моделях з непередбачуваними поворотами сюжету – детективах, ігрових шоу тощо. З незмінним успіхом експлуатується атракціон-катастрофа – реалізація у часі вкрай нестабільних станів, здатних породжувати різні сценарії самоорганізації. До "атракціонів", що, найбільш затребувані сучасними медіа належать атракціон-смерть, атракціон-жорстокість, які, за визначенням О. Ліпкина "так само, як і інші види атракціонів, мають справу з пограничною ситуацією – з випробуванням духовних, фізичних сил людини на межі – або за межею того, що можна винести" [8, 159-160].

Типологія "атракціонів", запущена у науковий обіг О. Ліпковим, знайшла відгук і підтримку в працях І. Євіна, який робить висновок, що кожен з "атракціонів" Ліпкина являє собою "або стрибковий перехід в певну межову зону, де звичайні закони, норми і правила припиняють дію, або реалізацію метастабільної критичної ситуації поблизу кордону стрибкових переходів певного типу ("знання–незнання", "життя–смерть", "зубожіння–багатство"). Розвиток сюжету літературного твору або художнього фільму можна уявити як послідовний перехід від одного типу атракціону до іншого. Такий погляд на розвиток сюжету повністю узгоджується із сучасною концепцією розвитку будь-якої складної системи, як перехід від одного атрактора до іншого, іноді зовсім іншого типу" [6, 85].

Комбінація підходів Ліпкова – Євіна видається дуже продуктивною при дослідженні екранних творів, як така, що передбачає задіяність обох базових моделей художнього сприйняття (розпізнання стереотипів і розпізнання нового). Будь-які новаторські знахідки існують в апроксимації до критичної зони нестабільності. Натомість стереотипи наближаються до зони сталості й порядку. Функції стереотипів й елементів новизни також є взаємодоповнюючими, а їх зв'язки – діалектичними: стереотипи допомагають орієнтуватися у мінливих координатах світу, натомість принципова новизна бачення сприяє руйнації закоренілих уявлень і кліше, допомагає крійтору звільнити мислення, дійти до парадоксальних умовиводів, запропонувати незвичний погляд на звичайні речі. Оригінальні, нешаблонні художні моделі адаптуються екраном, втім, після багаторазових епігонських верифікацій, колишні інновації перетворюються на "загальне місце" з утворенням нових стереотипів. Шлях "масовізації" новоутворених культурних, поведінкових та інших стереотипів значною мірою пролягає через екран, насамперед через медійні структури, телебачення, через усю багаторівневу гетерогенну систему з різноцикловою динамікою підсистем (кінематограф, медіальна сфера, розгалужена мережа віртуального "павутиння" Інтернету тощо).

Рік у рік спостерігаємо збільшення щільності інформаційних потоків, зростання ентропійності екранних моделей, версифікації екранних образів. Помітні тенденції до насичення віртуального модельного ряду елементами новизни (у сенсі незвичайного, неможливого, маловірогідного, дивовижного, надмірного). Безліч моделей різного плану утворюють хаос, який є породжуючим і поглинаючим водночас, являє у своїй змішаній структурі суперечливе поєднання різних потенцій для майбутнього структурування світу. Домінування рис самодеструктивного штибу в актуальних екранних моделях масового споживання (екранного ширпотребу) є симптоматичним свідченням редуکتивного характеру духовного життя людини і прямування культури до наступної фази переструктуризації.

Література

1. Богущкий Ю.П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи: монографія / Ю.П.Богущкий. – К. : Веселка, 2008. – 199 с.
2. Бочкарев А.И. Фундаментальные основы этногенеза / А. И. Бочкарев. – М. : Флинта: МПСИ, 2008. – 464 с.
3. Вебер М. Критические исследования в области логики наук о культуре / Макс Вебер // Избранные произведения. – М. : Прогресс, 1990. – С. 416–494.
4. Евин И. А. Синергетика мозга и синергетика искусства / И.А. Евин. – М. : РХД, 2005. – 121 с.
5. Евин И. А. Искусство и синергетика / И.А. Евин. – М. : Либроком, 2009. – 208 с.
6. Евин И. А. Феномен "тесного мира" в искусстве и культуре / И. А. Евин // Вопросы культурологии. – 2009. – № 3. – С. 75–78.
7. Капица С.П. Синергетика и прогнозы будущего / С. П. Капица, С. П. Курдюмов, Г. Г. Малинецкий. – М. : Наука, 1997. – 283 с.
8. Липков А. И. Проблема художественного воздействия: Принцип аттракциона / А. И. Липков. – М. : Наука, 1990. – 240 с.
9. Маслов С. Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия / С. Ю. Маслов // Семиотика и информатика : сб. статей. – М., 1982. – Вып. 20. – С. 3–34.

10. Пригожин И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
11. Свирский Я. И. Свидетель знания (к вопросу о "человекомерности" в науке) / Я. И. Свирский // *Философские науки*. – Вып. 8 : Синергетика человекомерной реальности. – М. : ИФ РАН, 2002. – С.155–173.
12. Хакен Г. Синергетика. Иерархия неустойчивостей в самоорганизующихся системах и устройствах / Г. Хакен / [пер. с англ.]. – М. : Мир, 1985. – 424 с.
13. Хакен Г. Информация и самоорганизация. Макроскопический подход к сложным явлениям / Г. Хакен [пер. с англ.]. – М. : Мир, 1991. – 240 с.
14. Ashby W. R. Principles of the Self-Organizing Dynamic System / W. R. Ashby // *Journal of General Psychology*. – 1947. – Vol. 37. – P. 125–128.
15. Liu X. Complex network structure of musical compositions: Algorithmic generation of appealing music / X. Liu, C. Tse, M. Smal // *Physica*. – 2010. – Vol. 389. – P. 126–132.
16. Stiller J. The small world of Shakespeare's plays / J. Stiller, D. Nettle, R. Dunbar // *Human Nature*. – 2003. – Vol. 14. – P. 397–408.

References

1. Bohutskyi Yu.P. Samoorhanizatsiia kultury: ontolohiia, dynamika, perspektyvy: monohrafiia / Yu.P.Bohutskyi. – К. : Veselka, 2008. – 199 s.
2. Bochkarev A.I. Fundamental'nye osnovy etnogeneza / A. I. Bochkarev. – М. : Flinta: MPSI, 2008. – 464 s.
3. Veber M. Kriticheskie issledovaniia v oblasti logiki nauk o kul'ture / Maks Veber // *Izbrannye proizvedeniia*. – М. : Progress, 1990. – S. 416–494.
4. Evin I. A. Sinergetika mozga i sinergetika iskusstva / I.A. Evin. – М. : RKhD, 2005. – 121 s.
5. Evin I. A. Iskusstvo i sinergetika / I.A. Evin. – М. : Librokom, 2009. – 208 s.
6. Evin I. A. Fenomen "tesnogo mira" v iskusstve i kul'ture / I. A. Evin // *Voprosy kul'turologii*. – 2009. – № 3. – S. 75–78.
7. Kapitsa S.P. Sinergetika i prognozy budushchego / S.P. Kapitsa, S.P.Kurdiumov, G.G.Malinetskii. – М. : Nauka, 1997. – 283 s.
8. Lipkov A. I. Problema khudozhestvennogo vozdeistviia: Printsip attraktsiona / A. I. Lipkov. – М. : Nauka, 1990. – 240 s.
9. Maslov S. Iu. Asimetriia poznavatel'nykh mekhanizmov i ee sledstviia / S. Iu. Maslov // *Semiotika i informatika : sb. statei*. – М., 1982. – Вып. 20. – S. 3–34.
10. Prigozhin I. Poriadok iz khaosa. Novyi dialog cheloveka s prirodoi / I. Prigozhin, I. Stengers. – М. : Progress, 1986. – 432 s.
11. Svirskii Ia. I. Svidetel' znaniia (k voprosu o "chelovekomernosti" v nauke) / Ia. I. Svirskii // *Filosofskie nauki*. – Вып. 8 : Синергетика человекомерной реальности. – М. : ИФ РАН, 2002. – С.155–173.
12. Khaken G. Sinergetika. Ierarkhiia neustoichivostei v samoorganizuiushchikhsia sistemakh i ustroistvakh / G. Khaken / [per. s angl.]. – М. : Mir, 1985. – 424 s.
13. Khaken G. Informatsiia i samoorganizatsiia. Makroskopicheskii podkhod k slozhnym iavleniiam / G. Khaken [per. s angl.]. – М. : Mir, 1991. – 240 s.
14. Ashby W. R. Principles of the Self-Organizing Dynamic System / W. R. Ashby // *Journal of General Psychology*. – 1947. – Vol. 37. – P. 125–128.
15. Liu X. Complex network structure of musical compositions: Algorithmic generation of appealing music / X. Liu, C. Tse, M. Smal // *Physica*. – 2010. – Vol. 389. – P. 126–132.
16. Stiller J. The small world of Shakespeare's plays / J. Stiller, D. Nettle, R. Dunbar // *Human Nature*. – 2003. – Vol. 14. – P. 397–408.

УДК: 792.071:7.078

Шлемко Ольга Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри режисури Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужена артистка України
e-mail: volodymyr_or@mail.ru

ДОБРОЧИННІСТЬ МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ В КОНТЕКСТІ ДОБРОЧИННОСТІ НАЦІЇ

У статті висвітлюється добродійна діяльність геніальної української артистки Марії Заньковецької, пов'язана насамперед з її національно-громадянською позицією, відмовою від праці на російській імператорській сцені на користь служіння українській сцені, безкорисливою допомогою деяким українським театрам та молодим акторам. Розглядається також питання сучасного добродійництва в Україні, наголошується на необхідності формування добродійної нації.

Ключові слова: добродійність, благодійність, меценатство, театр, українська артистка, добродійна нація.

Шлемко Ольга Дмитриевна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, заслуженная артистка Украины

Добродетельность Марии Заньковецкой в контексте добродетельности нации

В статье освещается добродетельность гениальной украинской артистки Марии Заньковецкой, связанная, прежде всего, с ее национально-гражданской позицией, отказом от работы на российской императорской сцене на благо служения украинской сцене, бескорыстной помощью некоторым украинским театрам и молодым актерам. Рассматривается также вопрос современной добродетельности в Украине, акцентируется внимание на необходимости формирования добродетельной нации.

Ключевые слова: добродетельность, благотворительность, меценатство, театр, украинская артистка, добродетельная нация.

Shlemko Olha, Ph.D. in Arts, Associate Professor, Professor of the Department of the art direction at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Honored Artist of Ukraine

The charity of Mariya Zan'kovetska in the context of the charity of the nation

The article enlightens the charity of an amazing artist Mariya Zan'kovetska, connected first of all with her national-civil position, rejection of labor on Russian imperial stage in favor of serving Ukrainian stage, selfless help to some Ukrainian theatres and young actors. The question of modern benefaction in Ukraine is also considered, the need to develop charitable nation is emphasized.

In connection with the celebration of the 2014 anniversary date – 160th anniversary of the birth of Maria Zankovetska, there is an urgent need to re-evaluate the figure of the brilliant Ukrainian artist. It is important to continue to study not only the actor's creativity Zankovetska, but show it as a human, social and cultural activist who boundlessly loved their enslaved Ukraine, helped everyone who needed her help. Actually, it is a charity Mary K., who had not considered separately.

Analysis of numerous publications indicates that the global problem of forming charitable nation we break the first time. We hope it will be good intonation for further scientific understanding of the phenomenon of charitable nation, its implementation in conceptual and program documents related to the development strategy of Ukraine.

Among the most prominent Ukrainian philanthropists second half of the nineteenth – early twentieth century. – Rich businessmen and landowners Alchevsk, Symyrenko, Tarnowskie, Tereshchenko, Khanenko, Kharytonenkos, Chykalenko that materially helped individual artists, contributed to the preservation and increase of the national cultural heritage. At the same time Ukrainian artists Charity event was exceptional, as they were often on the brink of survival.

In the organization of tours to the Empire Hutsul theater, established in 1910 Khotkevych famous writer G., M. Zankovetska lay in state bank own jewelry. Tour concert group Hutsul Theatre in Moscow and other cities of the Russian Empire became history of Ukrainian theater achievements. In 1916 M. Zankovetska laid their jewelry in one of Odessa's banks, to ensure activities of the Association Ukrainian troupe of artists with M. Zankovetska and P. Saksaganskogo.

Overall well doing was inherent Ukrainian theater luminaries who invested their fortunes in the development of Ukrainian theater. Charity marked and Ukrainian troupe, where she worked M. Zankovetska.

In 1893 M. Sadowski troupe, received the assistance Zankovetska permission for ten performances, donated to charity case collection from the first play, and after ten – gave another performance of "Charitable Society for Assistance to the poor students.

In life Zankovetska act related to failure to pass on the Russian scene was not properly appreciated her compatriots.

M. Zankovetska was always ready to help younger and less experienced colleagues.

Courageous charity act was Zankovetska report, delivered in 1898 at the first All-Russian Congress of stage actors, where she opened a number of problems of Ukrainian theater. The actress claimed that the main task of the theater is to become a people, and this offered make it public, that is cheap, and give performances in their native language.

M. Zankovetska has made the ban for Ukrainian corpse act within the Southwestern Krai established its head O. Drentelnom.

The problem of forming charitable benefactors nation or nation not only meaningful at a theoretical level, but even unfound, but because of the practical implementation of this idea can only dream. It is certainly not to participate in various charity projects and events, the crown of which is a nationwide competition to celebrate the best of benefactors, that is not indicative of charity, which is a characteristic feature of the modern Ukrainian nation.

In the field of culture and art creative (spiritual) and patronage (ie devoid material factor) should be the norm for the actor, director, composer, artist, teacher and other professionals.

After Ukraine gained its state independence selfless mentoring as a social institution virtually disappeared. In the formation of mentoring is largely formal, and although there are few exceptions. At the pace and nature of development of charity in Ukraine affects not only socio-political and socio-economic crisis or total corruption, but also a moral unwillingness of most citizens to charity.

Cultivation of charity will facilitate a return to consumer goods such typical Ukrainian respectfully polite form of addressing people as "sir" and "lady", after all, kindness, warmth, sincerity is crucial ethno-psychological features of Ukrainian ethnos.

Key words: charity, welfare, philanthropy, theatre, Ukrainian artist, charitable nation.

У зв'язку із відзначенням у 2014 році ювілейної дати – 160-річчя від дня народження Марії Заньковецької, виникає нагальна потреба по-новому оцінити постать геніальної української артистки. Важливо продовжувати дослідження не лише акторської творчості М. Заньковецької, а й показати її як людину, громадсько-культурну діячку, яка безмежно любила свою уярмлену Україну, до-

помагала всім, хто потребував її допомоги. Власне, йдеться про добродійну діяльність Марії Костянтинівни, що ніколи окремо не розглядалась. Деякі сторони добродійної діяльності геніальної артистки знаходимо у спогадах П. Саксаганського, С. Тобілевич, Б. Романицького, І. Рубчака, І. Козловського, Є. Хуторної, в публікаціях Н. Богомолець-Лазурської, Л. Старицької-Черняхівської, С. Петлюри, Г. Хоткевича, П. Руліна, С. Дуриліна, колективній праці Музею М. Заньковецької тощо. У 1994 р. Р. Пилипчук, підводячи підсумки щодо вивчення життя і творчості М. Заньковецької та визначаючи перспективи, зазначив: "Час для написання наукової біографії Заньковецької ще не настав. Аби така біографія могла вийти, необхідно провести величезну роботу" [12, 5]. З того часу минуло десять років, однак величезна робота ще попереду.

Історію та сучасний стан благодійності й добродійництва (у царині культури та мистецтва – меценатства) в Україні досліджували, зокрема, О. Гриценко, О. Донік, О. Єсіна (О. Стрельнікова), Д. Клець, О. Ковтун, Н. Колосова, Х. Коновейчук, О. Кочнова, Т. Курінна, І. Максимова, С. Матяж, М. Слабошпицький, І. Суровцева, І. Толмачова, Л. Хобта. Аналіз численних публікацій свідчить про те, що глобальну проблему формування добродійної нації ми порушуємо вперше. Сподіваємось, це стане добрим зачином для подальшого наукового осмислення феномену добродійної нації, втілення його в концептуальних та програмних документах, пов'язаних зі стратегією розвитку України. На відміну від інших публікацій, у нашому дослідженні акцент зроблено не на меценатстві благодійних організацій, за якими нерідко стоїть кланово-олігархічний капітал, а на немайновому меценатстві громадян.

Отже, завданням даного дослідження є не лише з'ясування особливостей добродійної діяльності М. Заньковецької, а й побудова містка між добродійністю геніальної артистки і добродійністю української нації. Актуальність дослідження викликана сучасним станом України, що опинилась перед низкою глобальних викликів, пов'язаних з вибором цивілізаційного розвитку, порушенням територіальної цілісності, соціально-економічною кризою, поляризацією суспільних настроїв, ментальним розламом суспільства. Це вимагає вжиття заходів щодо консолідації суспільства та формування конкурентоздатної добродійної нації.

М. Заньковецька – меценат Гуцульського театру. Серед найбільш відомих українських меценатів другої половини ХІХ – початку ХХ ст. – багаті підприємці та землевласники Алчевські, Симиренки, Тарновські, Терещенки, Ханенки, Харитоненки, Є. Чикаленко, які матеріально допомагали окремим митцям, сприяли збереженню та примноженню національної культурної спадщини. Водночас благодійництво українських митців було явищем винятковим, оскільки вони самі перебували нерідко на межі виживання. Певна річ, що Марія Заньковецька не могла зрівнятися за статками з дружинами меценатів-мільйонерів, як, наприклад, Варварою Ханенко чи Христиною Алчевською, які спільно зі своїми чоловіками чимало зробили для культурно-освітнього розвитку українців. Саме тому засобами добродійності М. Заньковецької були не лише грошові кошти, а й чимало інших не менш дієвих засобів, про які йтиметься далі.

Насамперед з'ясуємо деякі факти, пов'язані з безкорисливою фінансовою та моральною допомогою М. Заньковецької в організації гастролей до Російсь-

кої імперії Гуцульського театру, створеного у 1910 р. відомим письменником Г. Хоткевичем. Для здійснення гастрольної поїздки театру були потрібні немалі кошти. "І от коли всі наші "патріоти", – згадує Г. Хоткевич, – до яких я звертався, стали на лихварських позиціях – а скільки мені? – Марія Костянтинівна побачила, що тут не ходить о зиск і відізвалася як тільки можна найщиріше, віддавши все, що в неї було. Я не знаю слів, якими описують такі рухи людської душі, й знов кажу – низько хилю чоло й коліна перед Марією Костянтинівною Заньковецькою. І коли наша суспільність знала Марію Костянтинівну як велику артистку, то нехай знають, що у цієї великої артистки була й велика душа, що йшла назустріч рідній справі, якою б малою та справа не була і яким би безнадійним не був поворот вложений туди коштів" [18, 570].

Щоб добути гроші для Гуцульського театру, М. Заньковецька 6 жовтня 1913 р. доручає Г. Хоткевичу закласти у державному банку її коштовності: 1) ланцюжок змії з медальйоном; 2) медальйон з рубіном; 3) емальований годинник з діамантом та ланцюжком; 4) браслет з перлами; 5) браслет з олександритом; 6) браслет готичний; 7) браслет цілком діамантовий; 8) брошка з сапфірами; 9) брошка з перлами; 10) брошка діамантова; 11) брошка з хризолітом та діамантом; 12) жетон діамантовий [5]. Власне, жетон діамантовий, очевидно, є тією самою брошкою-жетоном з діамантовими цифрами XXV у золотому лавровому вінку [1, 46], яку Л. Старицька-Черняхівська подарувала М. Заньковецькій під час відзначення 25-річчя її сценічної діяльності. Водночас київські шанувальники творчості геніальної артистки подарували їй "золоте намисто у вигляді змії (як символ мудрості), що тримала медальйон, оздоблений рубінами і брильєнтами" [1, 46], що, ймовірно, значиться у наведеному списку коштовностей під № 1. Отже, кожна річ із закладених коштовностей була подарована М. Заньковецькій за її жертвовну працю на українській сцені, а тому мала для неї не так матеріальне, як духовне, символічне значення. Зрештою, сама М. Заньковецька на віки стала нерукотворною коштовною короною українського театру.

Група акторів Гуцульського театру та майстрів народних промислів, перевезених Г. Хоткевичем з Гуцульщини до Харкова, підготувала концертну програму "Гуцульський вечір" і з великим успіхом виступала перед харків'янами. Наприкінці березня 1914 р. Г. Хоткевич виїхав разом з гуцулами в гастрольну подорож до Москви. Вибагливий московський глядач захоплено сприйняв виступи гуцулів. "Фурор – надзвичайний" [17, 106], – писав про ці виступи Г. Хоткевич. У липні того ж року гуцули здійснили гастрольну подорож з концертною програмою до Одеси, де їх застала Перша світова війна.

Гастролі концертної групи Гуцульського театру до Москви та інших міст Російської імперії стали набутком історії українського театру. Однак важливо усвідомити, що цієї важливої сторінки в історії національного театру могло б і не бути, якщо б не безкорислива допомога М. Заньковецької.

У праці "Марія Заньковецька. Легенда української сцени", підготовленій Музеєм Марії Заньковецької і виданій у 1998 р., помилково стверджується, зокрема, що Гнат Хоткевич звернувся до банку "за заставою" [11, 42] – насправді ж він звернувся не "за заставою", а за позичкою. Далі у згаданій праці зазначається

ся: "Але доля розпорядилася так, що почалася світова війна, і Хоткевич не одержав грошей, а артистка втратила свої коштовності" [11, 42]. Таке твердження теж не відповідає дійсності. Так, у листі до М. Заньковецької, відправленому очевидно з Москви, Г. Хоткевич повідомляє, що під заставу коштовностей отримав в державному банку на вигідних умовах позичку в сумі 750 руб. При цьому письменник наголошує, що банк надійний і кошти надано під "всього 6 %, а не 24 % як у звичайних ломбардах. Та й строк довгий – аж рік" [7]. В іншому листі до М. Заньковецької Г. Хоткевич зазначає: "Гроші, які Ви мені позичили, пішли на гуцульську справу, яку знищила війна цілком, залишивши мене в буквальному сенсі слова без сорочки. Вернути Вам тих 700 р. не міг [...] Але довг зостається довгом – і от тільки тепер я можу його Вам вернути. Я не знаю коли Ви викупили свої речі, отже не знаю скільки я мушу заплатити процентів; тому прошу сказати подателю цього листа суму, яку Ви виплатили в банк" [8]. Отже, маємо документальне підтвердження того, що Г. Хоткевич отримав під заставу коштовностей позичку. З листа також випливає, що викупляти закладені коштовності довелося самій М. Заньковецькій або за її дорученням комусь іншому до завершення річного строку. Очевидно, що співробітники Музею Марії Заньковецької, які підготували згадану працю, не відали про існування цих листів, тому й допустилися прикрих помилок. Проте документально підтвердження щодо повернення Г. Хоткевичем згаданих коштів М. Заньковецькій ми не маємо. Можемо лише припустити, що письменник свій борг все ж таки повернув.

Коштовності М. Заньковецької для української справи. Очевидно, що найціннішою коштовною річчю для М. Заньковецької був подарунок батька українського театру М. Кропивницького, який символічно заручив артистку з українською сценою. Подруга і біограф артистки Н. Богомолець-Лазурська описала це заручення: "На одній з останніх репетицій п'єси "Невольник" він (Кропивницький) розчулився, заплакав, зняв бірюзовий перстень і зі словами заручаю тебе, Марусю, зі сценою, тепер мені є для кого писати драми, надів його на палець М[арії] К[остянтинівни]" [11, 56].

Виявилось, що коштовності М. Заньковецької не раз ставали своєрідною "палицею-виручалкою". Артистка неодноразово закладала їх у ломбард, "коли не вистачало грошей, щоб розрахуватись з трупом!" [1, 50], що було ризикованим вчинком. "Я витрачаю своє останнє на театр, – якось призналася вона, – але не шкодую. Може, хоч одній людині це допоможе прокласти шлях в мистецтві" [1, 50]. У 1916 р. М. Заньковецька заклала свої коштовності в одному з одеських банків, з метою забезпечення діяльності трупи Товариства українських артистів за участю М. Заньковецької та П. Саксаганського. Про квитанції на закладені коштовності йдеться у листі М. Заньковецької до Н. Богомолець-Лазурської від 11.10.1917 р., в якому артистка просить свою подругу сплатити в банку суму нарахованих процентів, яку за першої нагоди їй буде повернено.

Водночас М. Заньковецька не поспішала брати гроші у своїх заможних шанувальників. Так, у Москві один заможний українець, "захоплений талантом Марії Костянтинівни, давав великі гроші на організацію такого театру-школи

імені Заньковецької, де б вона сама була головним керівником. Проте делікатна Марія Костянтинівна не наважилась використати чужі гроші навіть для своєї улюбленої справи" [1, 50].

Загалом добродійство було притаманне корифеям українського театру, які свої статки вкладали у розвиток українського театру. Благодійністю відзначалися й українські трупи, в яких працювала М. Заньковецька. Під час тріумфальних тримісячних гастролей трупи М. Кропивницького в Петербурзі, розпочатих у листопаді 1886 р., де М. Заньковецька вразила столичного глядача своїм самобутнім мистецтвом, "українську трупу навперейми запрошували до участі у благодійних виставах і концертах різні організації аж до російського товариства Червоного Хреста, очолюваного великою княгинєю" [16, 207].

У 1893 р. трупа М. Садовського, отримавши за сприяння М. Заньковецької дозвіл на десять вистав, передала на благодійні справи збір з першої вистави, а після десятої – дала ще одну виставу "на користь благодійного товариства допомоги незаможним студентам. За це трупа дістала можливість зіграти ще п'ять вистав" [16, 235]. А хіба не благодійністю займався перший український стаціонарний професіональний театр під керівництвом М. Садовського (організований у 1907 р. за безпосередньої допомоги М. Заньковецької), встановивши доволі низькі розцінки "місць: від 10 копійок до 1 карбованця на вечірні вистави і від 5 до 50 копійок на денні" [2, 124], що давало можливість залучити до театру широкі версти українського населення.

Відмова М. Заньковецької від праці на російській імператорській сцені як вияв відданості національній справі. Основною умовою благодійної діяльності є відсутність вигоди. Однак як кваліфікувати вчинок М. Заньковецької, пов'язаний з втраченою вигодою – відмовою від пропозицій щодо переходу на імператорську сцену, де їй пропонували 24 тисячі рублів на рік та пенсійне забезпечення. М. Заньковецька могла стати обличчям російського театру, примадонною імператорської сцени. З цього приводу вона зазначала: "Я не зрадила тоді своєї рідної національної справи, хоч могла продати її дорого і вигідно для себе" [1, 54]. Дійсно, висловлюючись юридичною мовою, втрачена вигода артистки у зв'язку з її відмовою від переходу на імператорську сцену дорівнювала розмірові міністерської платні, яку б вона отримувала протягом свого сценічного життя. До того ж артистка могла б зберегти своє здоров'я, яке втрачала у виснажливих гастрольних поїздках та виступах на провінційних сценах. Так, у селах іноді доводилось виступати в холодних клунях та сараях.

Л. Старицька-Черняхівська, порівнюючи М. Заньковецьку, зокрема, з такими талановитими зірками європейської сцени, як Сара Бернар, Елеонора Дузе, блискучими артистками російської сцени – Поліною Стрепетовою, Гликерією Федотовою, Марією Єрмоловою, стверджувала, що українська артистка "випереджає всіх силою свого темпераменту" [15, 12]. Водночас вона зазначала: "Коли Москва святкувала ювілей Федотової, їй піднесено купчу на будинок у Москві. Ой, ні! Українська інтелігенція це здебільшого пролетарії, і на такі пишні дарунки нам не спромоглись. Коли б М[арія] К[остянтинівна] бу-

ла хоч російською артисткою, вона мала б далеко більше діамантів, перлів, самоцвітного каміння. Пишніше, може б, відбувся і її ювілей..." [15, 13].

За життя М. Заньковецької вчинок, пов'язаний з відмовою перейти на російську сцену, не був належним чином оцінений її співвітчизниками. Більше того, коли у 1909 р. вона змушена була покинути перший український стаціонарний професіональний театр, на неї з боку деяких "свідомих" українців з "Громади" посипались звинувачення у зраді українству. У трупі цього театру "артистка вклала не тільки частину своїх коштів; вона була одним з головних її організаторів і керівником творчої молоді" [1, 53]. Однак залишатись там після розриву стосунків з М. Садовським, якого щиро кохала до кінця своїх днів, їй було не під силу. Одному з представників "Громади" артистка дорікнула, що згадані "громадяни" "вміють тільки повторювати красиві слова: "батьківщина", "нація", "українство", але не вміють ні любити, ні шанувати своїх же українців, які все життя віддали рідній справі" [1, 53]. Хоча з того часу минуло вже більше ста років, але і гасла, і ставлення до багатьох знаних і малознаних добродійців, які поклали своє життя на оltар служіння Україні, практично не змінилось. То ж не дивно, що у хвилини розпуки, тяжких роздумів та переживань геніальна артистка не раз дорікала собі, що не перейшла на російську сцену.

Вже за часів радянської влади, коли повним ходом йшло будівництво нового пролетарського театру, один з його adeptів у статті, опублікованій в журналі "Молодняк" (1927), по суті, назвав М. Заньковецьку вкупі з М. Садовським "малоросіяньськими" хуторянськими халтурниками. То ж довелось Марії Костянтинівні на старості літ у листі до редакції цього журналу нагадати і про свою відмову від переходу на російську сцену, і про те, що радянська влада все ж таки удостоїла її звання народної артистки республіки, а один з театрів носить її ім'я [10, 489]. Цей факт зайвий раз свідчить, що ні жертвна праця, ні заслуги перед Україною, ні почесні звання не є панацеєю від гнівних нападів невдячних співвітчизників.

Доброчинність М. Заньковецької щодо колег та інших людей. Відомо, що М. Заньковецька завше була готова допомогти молодшим і менш досвідченим своїм колегам. Актор І. Рубчак згадує, як артистка під час перебування в Галичині "пильно стежила за роботою молодих акторів, завжди давала свої зауваження, підказувала, як краще відтворити той чи інший сценічний образ" [14, 136]. Учениця геніальної артистки Є. Хуторна зазначає: "В стосунках з людьми у Заньковецької був девіз: "Допомогти, де треба". Де горе – там вона. Вона готова була замінити рідну матір для тих, хто потребував її допомоги, теплоти. Так, одній молодій артистці, яка щойно вийшла заміж за бідного студента, Марія Костянтинівна передала "півдюжини всякої білизни", а також записку такого змісту: "В тебе матері нема, посилаю тобі придане" [19, 196]. У 1906 р. після відомих революційних подій артистка "активно допомагала збирати гроші для політичних в'язнів" [19, 196].

М. Заньковецька відзначалась неабиякою гостинністю. Придбаний разом з М. Садовським невеликий хутір, названий "Марусиним куренем", вона перетворила в місце, де "відпочивали літні товариші по сцені, гостювали родичі, друзі й знайомі" [1, 37]. Тут разом з дружиною знайшов притулок письменник і майбутній член Української Центральної Ради І. Стешенко, висланий з Києва як

неблагонадійний. У її помешканні у Києві неодноразово "жили молоді актори, актриси. Вона їх годувала, напувала, навіть одягала" [19, 196]. М. Заньковецька любила людей, дружила з багатьма відомими митцями, письменниками, вченими.

Працювати з геніальною артисткою було і легко, і водночас дуже відповідально. Вона запалювала партнера своєю нестримною енергетикою. Н. Богомолець-Лазурська писала: "Так, партнери Заньковецької щасливі! Велика артистка вміла викликати у партнера найкращий творчий стан, витягти з нього найвище, на що він здатний" [1, 34]. На підставі власного акторського досвіду можу з усією відповідальністю стверджувати, що бути на сцені добрим партнером, який не прагне перетягнути на себе "ковдру", є важливою ознакою доброчинності й талановитості актора.

Любов та повага до людей проявилася у М. Заньковецької ще змалку. Один з учнів артистки Б. Романицький писав: "Не раз згадувала вона, як їй частенько доводилось обстоювати перед своїм батьком тих чи інших селян і добиватися від нього пробачення за якусь шкоду, найчастіше це був випас худоби у панському саду. Отже, коли вона була ще підлітком, до неї вже приходили селяни із своїми болями, скаргами, нестатками..." [13, 97].

Цілком віддавши своє життя театрові, М. Заньковецька змушена була заплатити за це невлаштованістю власного родинного життя. Після розлучення з чоловіком – офіцером О. Хлистовим, артистка була піддана остракізму з боку Синоду російської православної церкви, який за вчинений гріх наклав на неї епітимію, заборонивши брати шлюб з іншим чоловіком, а рідний батько прокляв її, вигнавши з рідного дому.

Національно-громадянська позиція М. Заньковецької. Мужнім доброчинним вчинком стала доповідь М. Заньковецької, виголошена у 1898 р. на першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів, де вона порушила низку проблем українського театру. Артистка стверджувала, що основне завдання театру полягає у тому, щоб стати народним, а для цього пропонувала зробити його загальнодоступним, тобто дешевим, і давати вистави рідною мовою [3, 147–148].

М. Заньковецька домоглася відміни заборони для українських труп виступати в межах Київського генерал-губернаторства, встановленого його очільником О. Дрентельном. Побувавши на прийомі у його наступника – генерал-губернатора О. Ігнат'єва, вона домоглася дозволу на певну кількість вистав. З біографії артистки довідуємось, що за допомогою свого брата – генерал-майора Євтихія Адасовського, наближеного до царського двору, вона добилась виставлення лише українських п'єс без показу в той же вечір російських п'єс на стільки ж актів. Допомогала М. Заньковецька долати й цензурні утиски. "Багацько п'єс українського репертуару, – зазначала артистка, – пройшли через цензуру лише завдячуючи мені" [6, 6]. М. Кропивницький, звертаючись до артистки по допомогу, жартома казав: "Ну, Марусю, "одягай мундира" та їдь поклопочи" [1, 52]. То ж "Марія Костянтинівна сміливо їхала "воювати" з царськими сатрапами. Коли вона домогалась перемоги, то вважала себе найщасливішою людиною, бо знала, що справа, якій присвятила своє життя, потрібна рідному народові, необхідна для його національного розвитку, для його духовної краси і сили" [1, 52].

У 1922 р. М. Заньковецька підписала клопотання до Київського обласного відділу Державного політичного управління УСРР, що відав питаннями державної безпеки, у справі актора Народного театру Є. Захарчука, звинуваченого у зв'язках з петлюрівською шпигунською організацією. Вона не побоялась взяти цього актора на поруки і вже 26.01.1922 р. його було звільнено з-під варті [4, 26]. На відзнаку 40-річчя сценічної діяльності геніальної артистки згаданому театрові на початку 1923 р. було присвоєно ім'я Марії Заньковецької. Природно, що М. Заньковецька всіляко опікувалася театром, що носив її ім'я, але грати в ньому змушена була відмовитись за станом здоров'я.

Проблеми сучасного доброчинництва в Україні. Розпочавши дослідження про доброчинність М. Заньковецької, ми цілком логічно виходимо на проблему сучасного доброчинництва в Україні та глобальну проблему формування доброчинної нації. Поки що проблему формування доброчинної нації або нації доброчинців не лише не осмислено на теоретичному рівні, а й навіть не означено, а тому про практичну реалізацію цієї ідеї можна хіба що мріяти. Мова, звичайно, не про участь у різноманітних благодійних проектах та акціях, вінцем яких є всеукраїнський конкурс з відзначення найкращих благодійників, тобто не про показову доброчинність, що є характерною особливістю сучасного українства.

У галузі культури та мистецтва творче (духовне) меценатство (тобто позбавлене матеріального чинника) має стати нормою для артиста, режисера, композитора, художника, педагога та інших фахівців. Наприклад, за радянських часів широко практикувалось наставництво. Так, за кожним початкуючим актором театру закріплювався зрілий майстер, який здійснював шефство над своїм підопічним, допомагаючи йому опанувати ролі. Навіть таке "примусове" доброчинство мало певний позитивний ефект.

Після здобуття Україною державної незалежності безкорисливе наставництво як соціальний інститут практично зникло. В освіті наставництво має здебільшого формальний характер, хоча бувають й поодинокі винятки. Змодельюємо доброчинну діяльність театрального педагога, який в силу різних обставин в позаурочний час безкорисливо віддає студентам свої знання, досвід, здоров'я. Індивідуальні заняття зі студентами такий педагог проводить зазвичай не одну академічну годину, як за планом, а дві чи три, як цього вимагає рівень знань його підопічних, натомість репетиції – до півночі; безоплатно консультує всіх хто цього потребує; чимало часу (принаймні набагато більше, ніж передбачається начальним планом) витрачає на допомогу у підготовці дипломних, магістерських, дисертацій; безоплатно готує до вступу у виші абітурієнтів (це при тому, що існує ціла індустрія написання згаданих наукових праць та репетиторство, де все має свою ціну). Він безоплатно готує студентів до участі у творчих конкурсах; водить їх, нерідко за свій рахунок, на екскурсії в музеї та картинні галереї; організовує студентський театр, перетворюючи свою квартиру на костюмерну й реквізитну, здійснює оригінальні постановки, які мають успіх у глядача, і знову ж таки на безоплатній основі. Безумовно, що все це робиться за рахунок максимального ущільнення свого вільного часу, якого практично не залишається для себе та родини. Водночас педагог жодним чином не

афішує свою доброчинність і не чекає за неї слів подяки. Мотивація проста – допомогти тим, хто потребує допомоги, зробити світ духовно багатшим.

Дуже важливо наголосити на недопустимості так званого інфантильного, безоглядного доброчинництва, що може, з одного боку, провокувати утриманські настрої у бенефіціара (набувача) доброчинної допомоги, а з іншого – байдужість і бездіяльність державних інститутів влади. Адже значною мірою доброчинець вкладає свою працю там, де недопрацьовує держава. Тож важливою рисою доброчинця має бути чітка громадянська позиція, спрямована на критику дій влади, а у разі ігнорування нею законних вимог, зміна такої влади. Зрозуміло, що без інституалізації доброчинного руху, утворення відповідних громадських організацій вирішувати ці проблеми буде нелегко.

На темпи та характер розвитку доброчинності в Україні впливає не лише суспільно-політична та соціально-економічна криза чи тотальна корупція, а й моральна неготовність більшості громадян до доброчинності. Не чіпатимемо тут такого феномену як волонтерство, оскільки воно потребує ґрунтового наукового осмислення. Для того, щоб доброчинність стала нормою і правилом суспільного буття для кожного українця, держава має створити відповідне правове поле, насамперед ухваливши закон "Про меценатство" і надавши доброчинцям моральну підтримку. Проте годі сподіватися, що ухваливши закон чи стратегію доброчинництва нації, ми невдовзі поголовно станемо доброчинними. Такий поширений життєвий принцип українця як "моя хата скраю, я нічого не знаю", а також деякі інші негативні риси менталітету, сформованого в жорстких умовах виживання, суттєво ускладнює стратегічне завдання формування доброчинної нації. Вирішення цієї проблеми пов'язане зі зміною ментальних установок, формуванням відповідної картини світу, а тому може триватиме десятки, а то й сотні років.

Гідною відповіддю українським псевдопатріотам кінця XIX – початку XX ст. став відомий вислів мецената Є. Чикаленка про те, що любити Україну треба не лише до глибини душі, а й до глибини своєї кишені. Перефразовуючи цей афоризм з позицій сучасності, можна сказати: "Мало любити Україну до глибини її державної кишені, крадучи бюджетні кошти, задарма викачуючи з надр нафту, газ, безкарно виснажуючи чорноземи, спустошуючи і так діряві кишені своїх співвітчизників та зрідка будуючи для них на крадені гроші церкви. Україну треба любити до глибини своєї душі, безкорисливо віддаючи їй свою працю, здоров'я і навіть життя, не чекаючи за це жодних нагород ні від держави, ні від сучасників, ні від нащадків". Власне, ці слова можна вважати відповіддю сучасним українським олігархам та їхнім прихвосням, які полюбляють натягати на себе тогу благодійників.

Культивування доброчинності сприятиме поверненню до широкого вжитку такої типово української шанобливо-ввічливої форми звертання до людей як "добродію" та "добродійко", що означає "людина, яка діє добро, доброчинець" на відміну від запозиченого з польської мови звертання "пане", "пані", зі шлейфом соціального змісту. Вживання звертання "добродію", "добродійко", – це не лише ознака ввічливості, а й певне спонукання людини, своєрідне програмування її до доброчинності. Зрештою, доброта, сердечність, щирість є

визначальними етнопсихологічними особливостями українського етносу. Недарма у словниковому запасі нашого народу є такі слова як добродій, добродійник, добродушний, доброзвичайний, доброзичливець, доброзичливий, добромисний, добропорядний, добросердний, добросусідський тощо. Очевидно, найважчим завданням стане формування такої риси, яка дозволить не просто співчувати чи жаліти, а радіти чужим успіхам. Однак деформації у свідомості та моральних засадах українців, що відбувались протягом тривалого часу, призвели до розбрату, осквернення душі, помислів, мови.

Своєрідним заповітом всім добродійцям, а також тим, хто стає на тернистий шлях добродійства, можуть слугувати слова М. Заньковецької, сказані нею за рік до своєї кончини, у листі до племінниці: "Старайся, щоб твоя совість була чиста, як крапля джерельної води, а душа твоя нехай відрізняється прямою і чистосердечністю [...] Будь поблажливою, прощай багато чого, уникай нахабності, щоб не принизитись. Трудись, не роби поступок лінощам [...] Пам'ятай, що життя світить недовго, воно горить і згасає, а світло душі – це зірка, що сяє вічно" [9]. Власне, йдеться про такі риси характеру людини як чиста совість, чистосердечна душа, поблажливість, вміння прощати, розуміння життя. Саме такі риси характеру мають бути притаманними людині, яка стала на шлях добродійництва.

Отже, на підставі проведеного дослідження можна стверджувати, що добродійність Марії Заньковецької обумовлена станом її душі, жертівністю, прагненням покласти свій талант на олтар служіння українському народові, взявши на себе весь тягар артистки мандрівних українських труп, здатністю відмовитись від різних спокус та привілеїв, мужністю відстоювати свою позицію, готовністю прийти на допомогу тим, хто її потребує. І сценічна, і позасценічна діяльність артистки були прикладами добродійності. Власне, добродійність Марії Заньковецької та її сподвижників – корифеїв українського театру – торувала шлях до розширення національного культурного простору, плекання національної свідомості українців, формування добродійної української нації.

На наше переконання, добродійною є нація, яка включно з усіма своїми членами пам'ятає про своє минуле та піклується про майбутнє, усвідомлює власну історичну місію та відповідальність, щохвилини сіє добро, піклується про кожного члена великої національної родини, про збереження та відновлення середовища свого проживання, прагне до світової гармонії, сповідує свої національні цінності, дбає про національний розквіт, примноження своїх культурних та духовних надбань, здатна захистити їх від зовнішніх посягань.

Література

1. Богомолець-Лазурська Н. Життя Марії Заньковецької / Н. Богомолець-Лазурська. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. – 66 с.
2. Григор'єв Г. Український театр Миколи Садовського / Григорій Григор'єв // Спогади про Миколу Садовського: зб. статей / упоряд., вступ. ст., примітки Р. Я. Пилипчука. – К. : Мистецтво. – 1981. – С. 123–141.
3. Доповідь М. К. Заньковецької й інших / М. К. Заньковецька. – К. : Мистецтво. – 1937. – С. 145–149.

4. З "Літопису життя і творчості Марії Заньковецької" // Український театр. – 1994. – № 4. – С. 26–31.
5. Заставне доручення М. Заньковецької на ім'я Г. Хоткевича. 6 жовтня 1913 р. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, від. рукоп. фондів, ф. 62, спр. 147.
6. Коротка біографія артистки Державного народного театру Марії Костянтинівни Заньковецької // Український театр. – 1994. – № 4. – С. 4; 6.
7. Лист Г. Хоткевича до М. Заньковецької. – Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України (далі – ДМТМК України), від. рукоп. фондів, архів М. Заньковецької, спр. 6491.
8. Лист Г. Хоткевича до М. Заньковецької. – ДМТМК України, від. рукоп. фондів, архів М. Заньковецької, спр. 6495.
9. Лист Марії Заньковецької до Ірини Толочко. Київ, 30 червня 1933 р. / упоряд. Н. Бабанської // Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці театрознавчої комісії. Т. ССXLV. – Львів, 2003. – С. 545–546.
10. Лист Марії Заньковецької до редакції журналу "Молодняк" [Київ, вересень – жовтень 1927 р.] // Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці театрознавчої комісії. Т. ССXLV. – Львів, 2003. – С. 488–490.
11. Марія Заньковецька. Легенда української сцени / Музей Марії Заньковецької. – К. : Вид-во "Бібліотека українця", 1998. – 119 с.
12. Пилипчук Р. М. Заньковецька: підсумки і перспективи вивчення життя і творчості / Ростислав Пилипчук // Український театр. – 1994. – № 4. – С. 2–5.
13. Романицький Б. В. Про геніальну артистку / Б. В. Романицький // Вінок спогадів про Заньковецьку. – К. : Мистецтво, 1950. – С. 91–102.
14. Рубчак І. Д. В Галичині / І. Д. Рубчак // Вінок спогадів про Заньковецьку. – К. : Мистецтво, 1950. – С. 129–137.
15. Старицька-Черняхівська Л. 25 років сценічної діяльності М. К. Заньковецької / Людмила Старицька-Черняхівська // Український театр. – 1994. – № 4. – С. 11–13.
16. Український драматичний театр : нариси історії. У 2 т. Т. 1. Дожовтневий період / І. О. Волошин [та ін.] ; Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР. – К. : Наукова думка, 1967. – 520 с.
17. Хоткевич Г. [Театр гуцульський]. – ДМТМК України, від. рукоп. фондів, архів Хоткевича Г., спр. 6081.
18. Хоткевич Г. Спогади з театральної діяльності / Г. Хоткевич // Твори. У 2 т. Т. 2. / вступ. ст. та приміт. Ф. Погребенника. – К. : Дніпро, 1966. – С. 501–578.
19. Хуторна Є. О. Сторінки минулого / Є. О. Хуторна // Вінок спогадів про Заньковецьку. – К. : Мистецтво, 1950. – С. 192–198.

References

1. Bohomolets-Lazurska N. Zhyttia Marii Zankovetskoi / N. Bohomolets-Lazurska – K. : Derzh. vyd-vo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 1961. – 66 s.
2. Hryhoriev H. Ukrainskiy teatr Mykoly Sadovskoho / Hryhorii Hryhoriev // Spohady pro Mykolu Sadovskoho: zb. statei / uporiad., vstup. st., prymitky R. Ya. Pylypchuka. – K. : Mystetstv.-o. – 1981. – S. 123–141.
3. Dopovid M. K. Zankovetskoi y inshykh / M. K. Zankovetska. – K. : Mystetstvo. – 1937. – S. 145–149.
4. Z "Litopysu zhyttia i tvorchosti Marii Zankovetskoi" // Ukrainskiy teatr. – 1994. – № 4. – S. 26–31.
5. Zastavne doruchennia M. Zankovetskoi na imia H. Khotkevycha. 6 zhovtnia 1913 r. – Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, vid. rukop. fondiv, f. 62, spr. 147.
6. Kоротка biohrafiaa artystky Derzhavnoho narodnoho teatru Marii Kostiantynivny Zankovetskoi // Ukrainskiy teatr. – 1994. – № 4. – S. 4; 6.
7. Lyst H. Khotkevycha do M. Zankovetskoi. – Derzhavnyi muzei teatralnoho, muzychnoho i kino-mystetstva Ukrainy (dali – DMTMK Ukrainy), vid. rukop. fondiv, arkhiv M. Zankovetskoi, spr. 6491.

8. Lyst H. Khotkevycha do M. Zankovetskoï. – DMTMK Ukrainy, vid. rukop. fondiv, arkhiv M. Zankovetskoï, spr. 6495.
9. Lyst Mariï Zankovetskoï do Iryny Tolochko. Kyiv, 30 chervnia 1933 r. / uporiad. N. Babanskoï // Zapysky naukovoï tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi teatroznavchoï komisii. T. SSXLV. – Lviv, 2003. – S. 545–546.
10. Lyst Mariï Zankovetskoï do redaktsii zhurnalu "Molodniak" [Kyiv, veresen – zhovten 1927 r.] // Zapysky naukovoï tovarystva imeni Shevchenka. Pratsi teatroznavchoï komisii. T. SSXLV. – Lviv, 2003. – S. 488–490.
11. Mariia Zankovetska. Lehenda ukraïnskoï stseny / Muzeï Mariï Zankovetskoï. – K. : Vyd-vo "Biblioteka ukraïntsia", 1998. – 119 s.
12. Pylypchuk R. M. Zankovetska: pidsumky i perspektyvy vyvchennia zhyttia i tvorchosti / Rostyslav Pylypchuk // Ukraïnskyi teatr. – 1994. – № 4. – S. 2–5.
13. Romanytskyi B. V. Pro henialnu artystku / B. V. Romanytskyi // Vinok spohadiv pro Zankovetsku. – K. : Mystetstvo, 1950. – S. 91–102.
14. Rubchak I. D. V Halychyni / I. D. Rubchak // Vinok spohadiv pro Zankovetsku. – K. : Mystetstvo, 1950. – S. 129–137.
15. Starytska-Cherniakhivska L. 25 rokiv stsenichnoï diïalnosti M. K. Zankovetskoï / Liudmyla Starytska-Cherniakhivska // Ukraïnskyi teatr. – 1994. – № 4. – S. 11–13.
16. Ukraïnskyi dramatychnyi teatr : narysy istorii. U 2 t. T. 1. Dozhovtnevyi period / I. O. Voloshyn [ta in.] ; Instytut mystetstvovnavstva, folkloru ta etnohrafii im. M. T. Rylskoho AN URSR. – K. : Naukova dumka, 1967. – 520 s.
17. Khotkevych H. [Teatr hutsulskyi]. – DMTMK Ukrainy, vid. rukop. fondiv, arkhiv Khotkevycha H., spr. 6081.
18. Khotkevych H. Spohady z teatralnoï diïalnosti / H. Khotkevych // Tvory. U 2 t. T. 2. / vstup. st. ta prymit. F. Pohrebennyka. – K. : Dnipro, 1966. – S. 501–578.
19. Khutorna Ye. O. Storinky mynuloho / Ye. O. Khutorna // Vinok spohadiv pro Zankovetsku. – K. : Mystetstvo, 1950. – S. 192–198.

УДК [792.082:316.77](477)

Велимчаниця Ольга Володимирівна,
аспірантка Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: olyavel@gmail.com

ДІАЛОГІЧНИЙ ТИП МИСТЕЦТВА: КОМУНІКАЦІЯ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ

У статті аналізується діалогічний тип мистецтва, в основі якого – залучення спільноти, обмін та комунікація. Запропоноване та обґрунтоване Г. Кестером поняття "діалогічне мистецтво" застосовується для аналізу нових форм в українському театрі, а саме документального театру. Розглянуто особливості техніки вербатім, яка дає можливість почути голоси окремих спільнот. Аналіз проекту "Щоденники Майдану" як приклад залучення спільноти до роботи над театральним проектом і використання форми діалогу та комунікації у самій постановці підтверджує "діалогічну" спрямованість документального театру та його потенціал для згуртування суспільства.

Ключові слова: діалогічне мистецтво, документальний театр, вербатім, комунікація, постдраматичний театр.

Величаница Ольга Владимировна, аспирантка Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины

Диалогический тип искусства: коммуникация в современном украинском театре

В статье анализируется диалогический тип искусства, в основе которого – привлечение сообщества, обмен и коммуникация. Предложенное и обоснованное Г. Кестером понятие "диалогическое искусство" применяется для анализа новых форм в украинском театре, а именно документального театра. Рассмотрены особенности техники вербатим, дающей возможность услышать голоса отдельных социальных групп. Анализ проекта "Дневники Майдана" как пример привлечения сообщества в работу над театральным проектом, использования формы диалога и коммуникации в самой постановке подтверждает "диалогическую" направленность документального театра, его потенциал сплочения общества.

Ключевые слова: диалогическое искусство, документальный театр, вербатим, коммуникация, постдраматический театр.

Velychanytsia Olha, postgraduate student Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine

Dialogical Type of Art: Communication in the Contemporary Ukrainian Theatre

Art of the second half of the twentieth century has been looking for its way out in the public space by intervening in social reality, involving the community in the creation of art. One of the first and most radical manifestations of such cultural practices was the so-called Situationist International (1957 – 1972) led by Guy Debord, the author of "The Society of the Spectacle". By theater, the Brazilian director Augusto Boal with his "Theatre of the Oppressed" was doing a similar intervention in public space.

Such an "effective art" is often deprived of clear criteria of artistic evaluation, because it is closely linked to activism or social work. In modern Ukrainian theater of recent years, this problem is also updated by the emergence of various forms of documentary theater, which cooperates with a community, as well as "Theater for Dialogue" which works not with the professional actors, but with the representatives of different social groups. Therefore, it is important to consider the theoretical approaches concerning the art that goes beyond purely artistic phenomena. And also it is important to understand the criteria for evaluation and analysis of new forms in Ukrainian theater, built on communication and work with a certain community.

The objectives of this article are:

- 1. To explore G. Kester's concept of "dialogical art" concerning art, based on communication and work with the audience;*
- 2. To find out the feasibility of using the concept of "dialogical art" in searching the methodology for the analysis of new forms of theatrical art, such as documentary theater;*
- 3. To analyze the play "Shchodennyky Maidanu" using the concept of "dialogical art".*

Thus, the purpose of the article is to determine the criteria for the analysis of art, including contemporary Ukrainian theater, which is on the verge of the artistic and social expressions and is basically a communication and exchange, the active involvement of the audience.

Analyzing dialogical art, G. Kester calls such practices as potentially emancipative forms of contemporary art. This work of art is not a specific object; it is rather the process of dialogue, exchange, even cooperation. As a specific form of artistic activism, dialogical art can be associated with social work and social research. "Social function" of the dialogical art is that it has the potential to create a community of trust and solidarity at a time when modern society, as observed and described by Zygmunt Bauman, exacerbates the problem of individualism, the decline of public places, distrust.

The characteristics of such dialogical art practice is that a critical analysis of stereotypes it carries out in the form of exchange of ideas and discussion, not shock and destruction; collaborative, that is based on cooperation, work is more public than exclusive; dialogue is inevitably reflective because itself it can not constitute a work of art; work in progress rather than a physical object.

In the context of theatrical art, a dialogue as a type of artistic practice has its peculiarities. Firstly, the theater is essentially a process in time and space, not the object. Yet for escalating the intensity of communication, it sometimes insists on its incompleteness, inconsistency. Secondly, communication in theater involves dialogue and therefore active role the spectator who is not a recipient of thoughts, but an active participant.

Among dialogical forms of theatre in the Ukrainian art space, we can name different forms of documentary theater and "Theater of the Oppressed" by Augusto Boal, which in Ukraine is called "Theatre for Dialogue".

Ukrainian documentary theater is created mainly based on technology verbatim – the technique of creating the text by recording verbatim language. Mainly, the verbatim-texts are created through interviews or direct immersion in the playwright to the community, which he explores. Verbatim is attractive because it gives the opportunity to speak for everyone on any urgent issues. Preferably, the characters are selected among marginalized populations, and thus become social and urgent.

The creators of documentary productions not only show the life and problems of certain groups of society, they explore them through direct work with these groups, and subsequently attract and audience perception and thinking to the issues raised in the play. One of these performances is the project "Shchodennyky Maidany" ("Diaries of Maidan"), which provided a long-term process of collecting epy materials. Performance appeared as a theater of rapid response, work on it began with the start of Euromaidan in order to fix artistically important for Ukrainian society events not on the level of facts and information, but on the level of experience, ideas and emotions of its participants.

Dialogue of the performance in the I. Franko Theater is manifested not only in the form of creation – verbatim, it is observed in the performance itself: actors start dialogues with the audience before the play and continues throughout the play. Stories of characters, minimum of stage facilities, and a constant appeal to the spectators by actors, create in the imagination of the audience their performances which are much more spectacular and emotional.

The play "Shchodennyky Maidanu" can demonstrate the "dialogical" orientation of documentary theater, which is based on communication and exchange, on the involvement of communities in the creation of art in order to hear the voices of people, and through the transfer of real experience, not just information. In such a form, theatre shows its community-building potential through the exchange of ideas and discussion, accessibility, reflectivity, processuality of the work of art.

Key words: dialogical art, documentary theater, verbatim, communication, postdramatic theater

Мистецтво з другої половини ХХ століття шукає шляхи виходу в публічний простір, втручається у суспільну реальність, залучає спільноти до творення мистецтва. Одним з перших та найбільш радикальних проявів таких культурних практик став так званий Ситуаціоністський інтернаціонал (1957 – 1972) на чолі з Гі Дебором, автором праці "Суспільство спектаклю". У своїх теоретичних та практичних експериментах ситуаціоністи прагнули не роз'єднувати мистецтво та політику, а їх мистецькі акції (ситуації), що відбувалися у публічному просторі, ставали засобом "розбивання" суспільства спектаклю. У мистецтві гепенінгу важливою також стала миттєво створена ситуація, у якій глядачі є учасниками і співтворцями. Site specific art з 1980-х років виводить мистецтво з галерей, так званого білого куба, у публічний простір. У театрі схожу інтервенцію в публічний простір здійснював "Театр Пригнічених" бразильського режисера Августо Боала. Ці мистецькі практики вплинули на подальший розвиток мистецтва, зокрема того, що не просто описує чи зображає соціальну реальність, а радше оперує, діє у цій реальності, втручається в життєві ситуації, залучаючи "соціальних акторів", яких торкається певна проблема.

Таке "дієве мистецтво" часто позбавлене чітких критеріїв художньої оцінки, адже воно тісно пов'язане з активізмом або соціальною роботою. У сучасному українському театрі ця проблема актуалізується у зв'язку з появою різних форм документального театру, який активно співпрацює з певною спільнотою, а також "театру для діалогу", участь у якому беруть не професійні актори, а представники різних соціальних груп. Тому важливо розглянути теоретичні розробки, що стосуються мистецтва, яке виходить за межі суто художніх явищ, зрозуміти критерії оцінки та аналізу нових форм в українському театрі, що будуються на комунікації та роботі з певною спільнотою.

У сучасній теоретичній думці впроваджено низку понять для позначення мистецтва, що залучає спільноту до участі у його творенні. Це, зокрема, relational aesthetic (мистецтво взаємодії) Ніколя Бурріо, а також littoral art, conversational art, dialogue-based public art. Ми будемо послуговуватися поняттям американського арт-критика та теоретика Гранта Кестера "діалогічне мистецтво" (dialogical art), яке він ретельно проаналізував та проілюстрував у книзі "Фрагменти бесід: комунікація і спільнота у сучасному мистецтві" [8].

Опис та аналіз розмаїтих явищ у сучасному театрі знаходимо в книзі німецького дослідника Ганса-Тіса Лемана "Постдраматичний театр" [4]. Серед множинності проявів сучасного театру Леман обирає приклади підкресленої комунікації та роботи театру зі спільнотою. Однак кут зору автора та його концепція постдраматичного театру, яка охоплює зовсім різні види сучасного театру, дає лише окремі ключі до розуміння явища, що аналізується. Зважаючи на вищезазначене, завдання нашої статті:

1) вивчити концепцію Г. Кестера "діалогічне мистецтво" для позначення мистецтва, основою якого є комунікація та робота з аудиторією;

2) з'ясувати доцільність використання концепції "діалогічного мистецтва" для пошуку методології аналізу нових форм театрального мистецтва, а саме документального театру;

3) проаналізувати постановку "Щоденники Майдану" крізь призму поняття "діалогічне мистецтво".

Тож, метою статті є визначення критеріїв аналізу мистецтва, зокрема, сучасного українського театру, який перебуває на межі художнього та соціального виявів і в своїй основі має комунікацію та обмін, активне залучення аудиторії.

Г. Кестер перейняв концепт "діалогічної мистецької практики" від Михайла Бахтіна, який вважав, що твір мистецтва можна розглядати як тип розмови (спілкування) – концентрацію різних значень, інтерпретацій, точок зору [8, 10]. Кестер описує поняття "діалогічне мистецтво" на прикладах ефективних спільнотобудівних проектів, вивчаючи теоретичні дискусії навколо понять комунікація та спільнота.

Мистецький авангард, за Г. Кестером, піддавав сумніву можливість раціонального, а тим більше, спільного дискурсу. Мистецтво мало шокувати, примушувати подивитися на світ по-новому, вийти за межі спільної мови, наявних моделей репрезентації, навіть власного Я. Діалогічні проекти теж ставлять під питання фіксовані ідентичності, стереотипні образи тощо, але здійснюють це через обмін, діалог, а не через одиничний миттєвий шок розуміння, викликаний

образом чи об'єктом. "Ці проекти вимагають зрушення нашого розуміння твору мистецтва – переозначення естетичного досвіду як тривалого, а не миттєвого" [8, 12], – зазначає дослідник. Про важливість обміну у "діалогічному мистецтві" читаємо: "Тоді як сфокусовані на об'єкті твори мистецтва не впускають у сам твір реакцію глядача, а відповідь глядача не конститує твір, діалогічні проекти розкриваються в процесі перформативної інтеракції" [8, 10].

Аналізуючи діалогічне мистецтво, дослідник говорить про такі практики як про потенційно емансипативні форми сучасного мистецтва. В роботі "Активізм і опозиційність: Есе з післяобразу" [4] Г. Кестер зазначає, що "сучасні політичні моменти вимагають активістської естетики, побудованої радше на перформативності та локальності, ніж на іманентності та універсальності, на яких тримається традиційна естетика. Перформативність передбачає практику, яка є адаптивною та імпровізаційною, а не початковою і фіксованою. Таким чином, твір мистецтва стає радше не конкретним об'єктом, а процесом діалогу, обміну, навіть співпрацею, яка залежить від мінливих умов та потреб і глядача, і творця" [7, 15].

Дослідник критикує методологію аналізу мистецтва, спрямовану на пошук у мистецьких творах візуально привабливого, насолоди, а у випадку "діалогічного мистецтва" вказує на його нероздільність з соціальним та політичним активізмом, тим самим піддаючи сумніву сам статус твору як мистецтва. Кестер наголошує саме на мистецькій складовій творів і розробляє методологію їх художнього аналізу, оскільки ці "діалогічні проекти" презентуються не як активізм, а як твори мистецтва.

Зв'язок "діалогічного мистецтва" з соціальною роботою з'ясували у статті "Діалогічне мистецтво як виклик конкурентно спроможному середовищу" Благослав Розборіл та Єва Палікова. "Як специфічна форма художнього активізму, діалогічне мистецтво можна пов'язати з соціальною роботою та соціальним дослідженням" [9, 1098], – стверджують автори статті й зазначають, що мета діалогічного (партисипативного) мистецтва – виявити, зробити видимими соціальні й політичні проблеми суспільства і в той же час продемонструвати соціально-політичну релевантність (доречність) мистецтва.

"Соціальна функція" діалогічного мистецтва полягає в тому, що воно має потенціал створити спільноти довіри та солідарності в той час, коли у сучасному суспільстві, як помітив та описав Зигмунт Бауман у книзі "Індивідуалізоване суспільство" [2], загострюються проблеми індивідуалізму, занепаду публічних місць, недовіри.

Діалог – традиційна форма соціальної комунікації, що використовувалася ще за часів Сократа і Платона і має великий вплив на сучасну філософію, особливо феноменологію та екзистенціалізм. Сила діалогу – в тому, що різні голоси можуть бути почутими саме завдяки залученню до твору мистецтва різних груп людей, спільнот, зацікавлених у певному питанні. Грант Кестер зауважує з цього приводу: "Художники усвідомлюють, що процес спільного діалогу може бути більш ефективним, якщо глядачі є не просто привілейованими відчуженими, а стають співучасниками, повністю вписаними у те, що стосується спільноти. Така "спільнота" може бути визначена як географічним розташуванням, так і зацікавленням певними політичними питаннями і рухами, або ідентичністю на основі раси, гендеру, сексуальності чи класу" [7, 15]. Діалогічні практики потребують спільної дискурсивної

матриці (лінгвістичної, текстуальної, фізичної тощо), через яку їх учасники діляться своїм розумінням і рухаються до тимчасового відчуття колективності.

Водночас форми колективної ідентичності є предметом осудження для авангардної традиції. Ідея спільноти, за Critical Art Ensemble, є поза сумнівом ліберальним еквівалентом консервативної ідей "сімейних цінностей", яких не існує у сучасній культурі, і обидва ґрунтуються на політичній фантазії.

Отже, попри проблемні моменти, переваги діалогічного типу художньої практики полягають у тому, що критичний аналіз стереотипів вона здійснює у формі обміну думками і дискусії, а не шоку і деструкції; колаборативний (заснований на співпраці) твір більшою мірою загальнодоступний, ніж ексклюзивний; діалог неминуче рефлексивний, оскільки сам по собі він не може конституювати твір мистецтва; твір – радше процес, ніж фізичний об'єкт.

У контексті театрального мистецтва діалогічність як тип художньої практики має свої особливості. По-перше, театр за своєю суттю є якраз процесом у часі і просторі, а не об'єктом. І все ж таки для загострення інтенсивності комунікації він інколи наполягає на своїй незавершеності, нецілісності, нерепрезентативності. Цю тактику, наприклад, обирає студія "Театр у кімнаті", яка надає перевагу жанру "відкритих репетицій", який, звісно, передбачає, що завершений твір можливий, але ця завершеність постійно залишається у потенційності. Глядач сміливо може втрутитись зі своїми зауваженнями чи коментарями, не боячись порушити цілісності твору мистецтва. Леман наводить приклад театру "Ангелус Новус", називаючи його театром "загального" простору. Перед глядачами також розгортається репетиційний процес: вони можуть виходити та заходити, втручатися у дію, просто бути присутніми у спільному з акторами просторі. Кожен акт їхньої волі стає частиною "вистави", а глядач мимоволі – співучасником у грі. Таким чином "радикалізується відповідальність глядача за сам театральний процес" [4, 198], а акцент ставиться не на результаті (готовій постановці), а на процесі, до якого залучені глядачі.

Комунікація в театрі передбачає діалог, а отже й активну позицію глядача, який не просто реципієнт думки, але й активний учасник. Саме такий театр, на думку французького філософа Аленом Бадью, наштовхується часом на неприйняття: "Ненависть до такого театру пояснюється так: це якби під виглядом насолоди фруктами було представлено математичний доказ цьому. Хто не зненавдить, якщо ви заплатили за задоволення, а вас змушують думати?" [1, 27].

Х.-Т. Леман також наголошує на тому, що театр все більше стає комунікативним: "Якщо раніше театр розглядався як виробництво репрезентації, яке сприймається як певний уречевлений продукт (навіть якщо таке уречевлення розумілось у вигляді процесу), тепер він все більше стає актом і моментом комунікації" [4, 219]. Театр покликаний ставати свого роду обміном, який не тільки допускає "моментальність" ситуації (адже ефемерність, скороминучість традиційно вважались його недоліками – на відміну від більш довготривалих творів мистецтва), але прямо-таки наголошує на ній, вважаючи таку відмінність обов'язковим констатуючим моментом у практиці комунікативної інтенсивності.

Така комунікативна спрямованість театру породжує оновлення його естетичних тактик функціонування, вихід у сферу, де не розрізняються мистецтво і активізм, мистецтво і соціальне дослідження, що, як вже згадувалося вище, робить традиційний художній аналіз твору мистецтва проблематичним.

У постдраматичному театрі вистави більш перформативні, як у діалогічному мистецтві – це не твір, а процес, у якому рівноцінну участь беруть і актори, і глядачі. Х.-Т. Леман говорить про "театральну подію", відсилаючи до гепенінгу і перформансу: 1) втрата смислу тексту і літературної зв'язності; 2) робота з фізичними, афективними і просторовими стосунками між акторами і глядачами, включаючи можливість участі (інтерактивності); 3) присутність (тобто дія всередині реального), а не представлення (як мімезис чогось уявного); 4) акт, а не його результат. Такі особливості постдраматичного театру перегукуються з характеристикою Г. Кестером "діалогічного мистецтва".

Діалогічні форми театру, що набувають розвитку в українському мистецькому просторі, можна віднести до "постдраматичного театру". Серед таких можемо виділити різні форми документального театру та "театр пригнічених" Августо Боала, який в Україні отримав назву "театр для діалогу".

Діалогічність як тип художньої практики простежується у відносно новій для українського театру формі документальної вистави, що створюється на основі літературної техніки – вербатім. Вербатім – "техніка створення тексту шляхом монтажу дослівно записаної мови" [3]. Переважно, вербатім-тексти створюються за допомогою інтерв'ю або безпосереднього занурення драматурга у спільноту, яку він досліджує. Вербатім привабливий тим, що дає можливість висловитися всім і кожному з будь-яких наболілих тем. Переважно, персонажами документальних вистав обираються маргінальні групи населення – таким чином вистави набувають гостросоціального звучання.

Надаючи голос маргінальним групам, театр тим самим викриває роботу ідеологів та показує ієрархічні структури влади. Будь-які уявлення про нормальне чи природне, які протиставляються маргінальному, свідчать про закріплення гегемонних ідеологічних установок, які можна реконструювати, в тому числі засобами театру. Так, театр зіштовхує глядачів з неприкрашеною реальністю і, головне, виводить у публічний дискурс теми, сховані далеко як особисті і неважливі.

Творці документальних вистав не просто демонструють життя та проблеми певних груп соціуму – вони досліджують їх за допомогою безпосередньої роботи з цими групами, а згодом залучають і глядацьку аудиторію до сприйняття та обдумування питань, піднятих у виставі.

Однією з таких вистав є проект "Щоденники Майдану" – довготривалий процес, над яким працювало багато людей: від зустрічей у клубі "Дельфін" до готової постановки. Зрештою, з 80-годинного запису драматург Наталя Ворожбит зробила п'єсу, а режисер Андрій Май поставив її на сцені Національного драматичного театру ім. І. Франка.

Вистава "Щоденники Майдану" виникла як театр швидкого реагування, робота над нею розпочалася разом з початком Євромайдану, з метою художньо

зафіксувати важливі для українського суспільства події не на рівні фактів та інформації, а на рівні досвіду, думок та емоцій його учасників.

На щотижневі зустрічі "Прийшли з майдану" запрошували усіх охочих виговоритись про наболіле. Для одних це стало своєрідною терапією, для інших – можливістю почути різні думки, свідчення очевидців, пережиті емоції та страхи, щоб зафіксувати їх у текст, який згодом міг би у різних країнах розповідати про події, за якими стежив чи не весь світ. Адже мас-медіа зі своєю об'єктивністю часто не дозволяли розібратись в ситуації: інформація все ж таки поступається досвіду. "Щоденники Майдану" – це колективно-фрагментарний досвід учасників Євромайдану, який за посередництвом театру дає можливість відчувати цей досвід і глядачам. "Щоденники Майдану" дебютували на початку лютого 2014-го на фестивалі в Херсоні: на центральній площі зачитувались уривки розповідей, які викликали інтерес перехожих і збирали випадкову аудиторію зацікавлених. Далі п'єсу почули в Києві, потім у Москві та Гданську, в лондонському театрі "Роял Корт". Також відбулася постановка "Щоденників Майдану" у Варшаві – в рамках проекту "Війна. Мир. Україна".

Діалогічність вистави в театрі ім. І. Франка проявляється не лише у формі її творення – техніці вербатім, але зберігається і у самій постановці. Так, ще до початку вистави, коли глядачі тільки збираються, їх перехоплюють у залі і в коридорі з мікрофоном: "Добрий вечір! Як вас звати? Хто ви за професією? Чи були на Майдані? Чим там займалися? Чи змінив Майдан ваше життя?" Незважаючи на те, що багато відповідей були малоінформативними, такий "діалог" включав власні роздуми та спогади глядачів, щоб потім вони могли сприймати розповіді зі сцени через призму власного досвіду. Питання зі сцени до зали звучали й під час вистави – стосувалися вони переважно причин і хронології революційний подій.

Сцена виявилася порожнім простором: будь-яку театральність та художні засоби було зведено до мінімуму. Світло в залі не вимикалося, адже і глядачі, і актори – рівноцінні учасники одного процесу. Актори сидять на кріслах, встаючи з місця для того, щоб розповісти свою історію. Серед оповідачів – школярі, студенти, режисери, викладачі, журналісти, митці та представники інших професій, які ділилися досвідом пережитих подій: з одного боку, глядач, що стежив за революційними подіями, чув знайому йому інформацію, з іншого – це був індивідуальний досвід кожного персонажа, який створював мозаїку почуттів, голосів, переживань, думок.

Розповіді персонажів, мінімум сценічних засобів, а також постійне звернення акторів до публіки створювали в уяві глядачів свої "вистави", набагато емоційніші та більш видовищні. Про те, що глядачі не залишаються осторонь, простими спостерігачами, свідчило миттєве підхоплення гімну України вслід за акторами. Більше того, глядач бачив своє відображення на заднику сцени – він начебто разом з акторами перебував на сцені.

На прикладі вистави "Щоденники Майдану" наглядно є "діалогічна" спрямованість документального театру, який будується на комунікації та обміні, на залученні спільнот до творення мистецтва з метою почути голоси людей, а також за допомогою передачі справжнього досвіду, а не просто інформації. Театр у такій формі проявляє свій потенціал згуртування спільноти завдяки обміну думками і дискусії, загальнодоступності, рефлексивності, процесуальності твору мистецтва.

Література

1. Бадью А. Рэпсодія для тэатра. Краткий философский трактат / Ален Бадью ; [пер. с фр. И. Кушнарева]. – М. : Модерн, 2011. – 95 с.
2. Бауман З. Индивидуализированное общество / Зигмунт Бауман ; [Пер. с англ. В. Иноземцева]. – М. : Логос, 2005. – 390 с.
3. Болотян И. О драме в современном театре: verbatim / Ильмира Болотян // Вопросы литературы. – 2004. – № 5 [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html>
4. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман ; [пер. с нем. Н. Исаева]. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с.
5. Театроведение Германии : Система координат / [Сост. Э. Фишер-Лихте, А. А. Чепуров]. – СПб. : Балтийские сезоны, 2004. – 319 с. – ("Всемирное театроведение").
6. Fischer-Lichte E. Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring form of political theatre / Erica Fischer-Lichte. – New York : Routledge, 2005. – 240 с.
7. Kester G. Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage / Grant H. Kester. – Duke University Press Books, 1998. – 328 с.
8. Kester G. Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art / Grant H. Kester. – University of California Press, 2004. – 239 с.
9. Rozbořil B., Abramuszkinová-Pavlíková E. Dialogical art as a challenge for competitive environment / Blahoslav Rozbořil, Eva Abramuszkinová-Pavlíková // Acta Universitatis Agriculturae et Silviculturae Mendelianae Brunensis. – 2013. – № 4. – С. 1097–1103.

References

1. Bad'iu A. Rapsodiia dlia teatra. Kratkii filosofskii traktat / Alen Bad'iu ; [per. s fr. I. Kushnareva]. – M. : Modern, 2011. – 95 s.
2. Bauman Z. Individualizirovannoe obshchestvo / Zigmunt Bauman ; [Per. s angl. V. Inozemtseva]. – M. : Logos, 2005. – 390 s.
3. Bolotian I. O drame v sovremennom teatre: verbatim / Il'mira Bolotian // Voprosy literatury. – 2004. – № 5 [Elektronnii resurs]. Rezhim dostupu : <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html>
4. Leman Kh.-T. Postdramaticheskii teatr / Khans-Tis Leman ; [per. s nem. N. Isaeva]. – M. : ABCdesign, 2013. – 312 с.
5. Teatrovedenie Germanii : Sistema koordinat / [Sost. E. Fisher-Likhte, A. A. Chepurov]. – SPb. : Baltiiskie sezony, 2004. – 319 s. – ("Vsemirnoe teatrovedenie").
6. Fischer-Lichte E. Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring form of political theatre / Erica Fischer-Lichte. – New York : Routledge, 2005. – 240 с.
7. Kester G. Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage / Grant H. Kester. – Duke University Press Books, 1998. – 328 с.
8. Kester G. Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art / Grant H. Kester. – University of California Press, 2004. – 239 с.
9. Rozbořil B., Abramuszkinová-Pavlíková E. Dialogical art as a challenge for competitive environment / Blahoslav Rozbořil, Eva Abramuszkinová-Pavlíková // Acta Universitatis Agriculturae et Silviculturae Mendelianae Brunensis. – 2013. – № 4. – С. 1097–1103.

791/229/2(477)''1929/1939

Волошенюк Оксана Валеріївна,
провідний мистецтвознавець відділу кіномистецтва
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України
e-mail: voloshenukoksana00@gmail.com

СТАНОВЛЕННЯ ХРОНІКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНЕМАТОГРАФУ УКРАЇНИ: 1930-ті РОКИ

У статті досліджено витоки формування сучасної жанрової структури неігрового кіно. Автор реконструює започаткування вітчизняного кіновиробництва просвітницьких та хронікально-документальних стрічок, зокрема, початок діяльності першої української студії документалістики в м. Харкові. Детально відображено різноманітні підходи до побутування кіножурналів у 1930-х роках: намагання наслідувати періодичну пресу і навпаки, постулювання власне кіноматографічних методів відтворення дійсності.

Ключові слова: неігровий кінематограф, хронікально-документальний кінематограф, культурфільм, Українська фабрика кінохроніки.

Волошенюк Оксана Валеріївна, ведущий искусствовед отдела киноискусства Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского Национальной академии наук Украины

Становление хроникально-документального кинематографа Украины: 1930-е годы

В статье исследованы истоки формирования современной жанровой структуры неигрового кино. Автор реконструирует начало отечественного кинопроизводства просветительских и хроникально-документальных лент, в частности, начало деятельности первой украинской студии документалистики в г. Харькове. Подробно отражены различные подходы к созданию киножурналов в 1930-х годах: попытки подражать периодической прессе и наоборот, постулирование истинно кинематографических методов воспроизведения действительности.

Ключевые слова: неигровой кинематограф, хроникально-документальный кинематограф, культурфильм, Украинская фабрика кинохроніки.

Voloshenyuk Oksana, a leading teachers of The Department of Film Studies, Ryl'sky Institute of Art History, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine

Becoming the documentary film of Ukraine: 1930s

The origins of modern genre structure formation in non-fiction movies on the film press materials dedicated to the problem with cinema in 1920-30 years are revealed in the article. The particular emphasis is given to news and documentary as well as factual (educational) movies. The ways of national educational and documentary films production typical for that time has been reconstructed. In particular, this research relates to Kharkiv Documentary Studio. Bibliographic information about filmmakers who started the production of non-fiction tapes in Ukraine has been expanded. Different approaches to the film magazines production in 1930 are defined in details. This concerns as attempting to follow periodicals, as postulation of purely cinematographic strategies of reality coverage.

The film critics of 1950 -1980 years considered the history of film art development as exceptionally art history. However, it is time to work out a comprehensive approach that would take film production, distribution and audience research factors into account.

Since 1927, the frequency of newsreel magazines releases was increasing both in Ukraine and generally in the Soviet Union. The system implying strictly periodical and, consequently, more regular coverage of that time realities was getting better. The newsreel was attempting to acquire some efficient communicating channel features. So, it was becoming the latest information about running facts and events in the cinema world, serving as a special source that would be helpful in information messages distribution for the mass audience.

Thus, at the beginning of 1930s, two types of non-fiction films have been gradually formed. They were educational popular-science and news and documentary movies, the production of which was also separated.

At the beginning of 1931, Ukrainian production of news and documentary was firstly isolated in a separate structural unit, namely newsreel factory, which initially positioned itself as a branch of the All-Union Trust Soyuzkino. This event coincided with the contraction of VUFKU achievements and redistribution of leading authorities in Ukrainian film industry in favor of the Union.

On the 1st of January, 1931 All-Union Trust of chronical and agenda films 'Soyuzkino-Chronicle' was created by decision of Soyuzkino. Before this event, there was a time of centralization in chronicles production and such newsreel sectors as Ukrayinfilm, Belhoskino, Azerkino in republics were subordinated to Trust. Since that time, they had been working as independent household units on the rights of film studio Soyuzkino-Chronicle branches that, in turn, were managed by Soyuzkino-Chronicle trust.

Director Mark Levkov, one of the first members of Kharkiv Documentary Studio, left memories where the recreated atmosphere and the recruitment principles to newly created cinema unit were remarked: 'I was surprised when I saw the department store 'Passage' building instead of film studio at the specified address. The management of newly created organization found temporary shelter here in the empty mall'.

The first studio members became cameramen Abraam Kazakov, Oleksandr Shapovalov, Mark Koyfmann, Abram Krychevskiy, Hryhorii Vyunnyk, Kostiantyn Bohdan, Andrii Laptii, Natalya Tokarska, Isaak Katsmann, Dmytro Mukha, film-editors, who will become directors after a while: Izabella Pletner, Mykola Shapsay, Mykhaylo Romanov, Mykola Melnykov.

In October 1931 the first tape 'Start Kharkiv traktor factory' (author and cameraman Abraam Kazakov) was released. So the new studio enhanced production of newsreel, which was built on the consulting with press editorial labour organisation. So, in 1931 Ukrainian factory Soyuzkino-Chronicle began to produce 5 newsreel magazines at once: film equivalents to national newspapers ('screen editions of battle bodies of the party') which at that time went on printing in Kharkiv. In such a way were founded newsreels 'Communist of Ukraine', then 'Kharkiv Proletariat', 'Communist on Screen', 'Komsomolets of Ukraine', 'On Guard' (military and athletic direction). Similar processes took place not only in Ukraine: various newsreels appeared and disappeared everywhere. That days newspaper production methods were widely circulating and editorials, correspondents' posts as well as "socialist bills" migrated to the screen. Though, the inspiration by press model led to the lost feeling of movie images as the film material did not represent itself. The critics point out that spectacular performance was actually negligible. The lack of editing approach was felt, that had to be masked by numerous inscriptions because of single space of picture.

From 1931 to 1939 years of news and documentary movies studio existence, the main forms of chronicler's work were developed in Kharkiv, namely, the release of weekly newsreels. For example, "Soviet Ukraine" newsreel was produced till May 1941 and then renewed in 1943 during Ukrainian territory liberation. The personnel core of Ukrainian cinema reporters was also formed in Kharkiv. It was in the early 1930s when Ukrainian documentary personnel core was formed in the studio and determined its face in the next two decades.

Key words: non-fiction film, popular science film, documentary film, kultur film, Ukrainian factory of documentary.

Розвиток хронікально-документального кінематографу України в 1930-х роках є однією з найменш досліджених сторінок історії українського кіно.

Український документально-хронікальний кінематограф як предмет кінознавчої і кінокритичної рефлексії присутній, насамперед, у тодішній кінопресі, а саме – у фахових спеціалізованих виданнях "Кіно" (1925–1933) та "Радянське кіно" (1935–1938), у львівському україномовному часописі кіно-фільмової індустрії "Кіно" та на сторінках інших мистецьких видань УРСР.

У 1950–1980-ті роки в роботах кінознавців А. Роміцина, І. Корнієнка, М. Слободяна, у колективних монографіях "История советского кино" (1975), "Історія українського радянського кіно" (1986) було проаналізовано тенденції розвитку українського документально-хронікального кінематографу у 30-ті роки. І хоча ідеологічні установки радянської доби виступали значними обмеженнями для даної групи робіт, вони дають первісне уявлення про процес становлення документального кіно та його основних учасників.

У 1990–2010-ті роки відбулося декілька спроб створити комплексні розвідки з історії кіно України, автори яких ставили за мету дослідити український кінематограф як національний мистецький феномен¹. Фокус кінознавців зміщується на знакові ігрові фільми, які слугували формуванню національної ідентичності й міжнародного іміджу українського кінематографу.

Проте сьогодні кінознавці мають переглянути підхід до історії кіно виключно як історії кіномистецтва, щоб сформувати комплексний підхід з урахуванням чинників кіновиробництва, ідеології, кінопрокату та досліджень кіноаудиторії.

Автор даної статті має на меті дослідити витоки формування сучасної жанрової структури неігрового кіно, реконструювати на основі матеріалів кінопреси та інших історичних джерел, яким чином започатковувалось вітчизняне виробництво просвітницьких і хронікально-документальних стрічок, зокрема – Українська фабрика кінохроніки.

Наприкінці 1920-х років в Україні розпочалася епоха масового виробництва хронікального кіно. Цей період вирізнявся численними пошуками документального "погляду" на життєвий матеріал – за цей час хронікери навчаються оперативного добирати факти, чітко, зрозуміло і виразно оповідати кіноісторії з "закличними", зазивними й емоційними написами.

З 1927 р. періодичність виходу хронікальних кіножурналів збільшується як в Україні, так і загалом у Радянському Союзі. Так, Всеукраїнське фотокіноуправління розпочало щотижнево випускати хронікальний журнал "Тиждень ВУФКУ"² (1927–1928). Зауважимо, що у 1925–1926 рр. його попередник "Кінотиждень "Маховика"" виходив лише щомісячно. У 1929–1930-х рр. хронікальний "Кіножурнал" випускається на Одеській кінофабриці ВУФКУ (з 1930 р. – тресту "Українфільм", створеного на базі ВУФКУ). У 1931 р. в іншому кінематографічному центрі України, на Київській кінофабриці "Українфільму", також спробували створити сектор хроніки, щоб випускати кіножурнал окремо як для міської, так і для сільської аудиторій. Поступово налагоджувалась система строго періодичного, а отже, системнішого фіксування тодішніх реалій. Кінохроніка намагалась набувати рис дієвого комунікативного каналу, себто стати

оперативною кіноінформацією про актуальні факти та події, спеціальним джерелом, завдяки якому відбувалося б поширення інформаційних повідомлень на масові аудиторії.

На рубежі 1920–30-х років трансформувалось і кіносамоусвідомлення кінематографістів-неігровиків, почасти через видове розмежування всередині "території" неігрового кіно. В цей час не стихали дискусії як щодо термінологічних ідентифікаторів, "видових кордонів" неігрового кіно, так і щодо притаманних саме йому виробничих форм. Редактор відділу культурфільмів ВУФКУ О. Борзаківський постулює, що неігрове кіно – найорганічніший жанр. На противагу ігровому, воно єдине відповідає завданням побудови нового життя: "Дніпрельстан, колгосп... не потребують, щоб їх брали за тло для чийось "любовей"" [2, 8].

Зазначимо, що термін "документальний фільм" у кінокритичному дискурсі кінця 1920-х – початку 1930-х траплявся нечасто. Українська фахова преса частогусто позиціонувала неігрове кіно лише в контексті агітаційно-пропагандистської публіцистики та культосвітніх картин. У той час "бути документальним", себто слідувати фактам, бути фактографічним означало ледве не дістати звинувачення в належності до левівського авангардистського кіно. Звернімося до щоденника Дзиги Вертова, де режисер згадує про засадниче "неприживання" терміну "документальний": коли в квітні 1928 р. Дзига з братом та оператором його фільмів М. Кауфманом звернулись до Головополітпросвіти РСФРР із пропозицією створити фабрику неігрового фільму, було організовано фабрику "Культурфільм". Дзига Вертов писав: "Наша пропозиція щодо негайної реорганізації радянської кінематографії на основі левівської пропорції, тобто пропорції між акторськими фільмами "більш-менш звичайного типу" і фільмами неігровими (хронікальними, науковими тощо), була негайно перекручена в пропорцію між "культурфільмами" і "художніми"" [3]. Культурфільми, і то не всі, Вертов трактував лише як частину неігрового кіно.

Ще одним "каменем спотикання", який посилював суперечності, була тодішня тарифна сітка, яка надавала явні привілеї кінопрацівникам ігрової кінематографії.

В поняття "культурфільми" вкладали різний зміст, але скористаємося роз'ясненням О. Борзаківського: "...це є певний спосіб оформлення наукового чи науково-популярного матеріалу, його художня подача і художній монтаж" [1, 166]. Кінострічки можуть бути як ігрові, так і неігрові. Позаяк видовий фільм (як тоді говорили, "експедиційний") розглядали, водночас, і як оформлення нового наукового знання, і як документування подорожі, то ці фільми відносили почергово як до просвітницьких, так і до документальних картин, залежно від самоописів. Ідеологічна домінанта, зосереджена на одній єдиній країні, яка у ворожому оточенні буде соціалізм, на жаль, не дала змоги розвинути жанрові, в основу якого мало бути покладено тривале кіноспостереження, – так званому "видовому", або "експедиційному", або ж краєвидному фільмові-подорожі. Спочатку з хроніки щезли зарубіжні сюжети, а потім і видові фільми, які могли ненароком показати радянській людині іншу дійсність. Концепція існу-

вання одним-одної соціалістичної країни у ворожому оточенні переносилась і на природу: якщо природа "нерадянська", то навіщо ж її бачити радянській людині.

Отже, на рубежі 1930-х рр. поступово оформились два види неігрового кіно – науково-просвітницько-популярне і хронікально-документальне, виробництво яких розділилось.

На початку 1931 р. в Україні вперше відбулось виокремлення виробництва хронікально-документальних фільмів у самостійну структурну одиницю – фабрику кінохроніки, яка з самого початку позиціонувалась як відділення всесоюзного тресту "Союзкіно". Відбувався і перерозподіл керівних повноважень в українській кіногалузі на користь союзних.

3 січня 1931 р. ухвалою правління "Союзкіно" було створено Всесоюзний трест кінохроніки і агітмасових фільмів "Союзкіно-хроніка". Настав час централізації виробництва хроніки і в союзних республіках: "Союзкіно-хроніці" підпорядковувалися сектори кінохроніки тресту "Українфільм", "Белгоскіно", "Азеркіно". Віднині вони працюють як самостійні господарчі одиниці на правах відділень кінофабрики "Союзкіно-хроніки", якою, своєю чергою, управляв трест "Союзкіно". Планування виробництва остаточно переходить на загальносоюзний рівень, а реорганізація лише починає низку переходів і змін назв відомств.

1931 року на базі Всеукраїнського товариства друзів радянського кіно (ТДРК) відкрилась Всеукраїнська фабрика "Союзкіно-хроніка" (відділення центрального тресту), яка позиціонувалась і як відділення центральної московської студії. Згодом її було перейменовано в "Українську фабрику кінохроніки".

Поряд зі змінами виробничої структури міняється і схема просування хронікальних журналів на користь публічнішої. Так, 7 грудня 1929 р. ухвалою РНК СРСР "Про посилення виробництв і показу політико-просвітницьких фільмів кінокартин" передбачалося, що на кіносеансах поряд з художньою картиною обов'язково демонструватимуть "короткометражний культурфільм і хроніку" [11, 738]. Політпросвітницьке кіно має стати "доважком" і необхідною умовою комерційного показу, а "марні фільми" нехай виконають свою роль – приведуть глядача. "Примусовий асортимент" – так називали сучасники тодішнє неігрове кіно. Намагання посилити пропагандистський вплив на глядача не підкріплювалося належним рівнем політпросвітницьких картин, тож комерційні кіноустанови всіляко намагались від них відхреститись. Це йшло врозріз із зарубіжними тенденціями прокату неігрового кіно. Так, російський кінодокументаліст В. Єрофеев, який вивчав культурфільми у Німеччині в середині 1920-х, був захоплений "першокласним" видовищним і рентабельним німецьким культурфільмом, на противагу вітчизняному підходові як до "культурного обов'язку кіноорганізацій і кіноглядачів" [5, 75].

Українська фабрика кінохроніки розпочала діяльність після виходу постанови ЦК ВКП(б) від 11 січня 1929 р. "Про керівні кадри працівників кінематографії", що санкціонувала "видалення з кінематографії діляг старого типу, які проводять чужу ідеологію" і висування на керівні пости кадрів з робітничого середовища" [9, 188]. З'явився навіть термін "опролетарення". Режисер М. Левков, один з перших працівників фабрики-студії, залишив спогади, де відтворив

атмосферу і принципи набору працівників на щойно створену кіноодиницю: "Я був здивований, коли за вказаною адресою замість кінофабрики побачив будівлю універмагу "Пасаж". Тут, у пустому магазині, тимчасово прихистилася дирекція молодого організації" [8, 57]. Левкову, який на той час закінчив театральнo-драматичний інститут і мав досвід кіностудійної роботи, відмовили з порога. Але на роботу майбутній чільний режисер-документаліст все ж таки потрапив, завдяки рекомендації М. Ратнера і Р. Григор'єва – обидва були заступниками керівника Харківського окружного Товариства друзів радянського кіно, тодішньої наймасовішої української громадської кіноорганізації (невдовзі Григор'єв став головним редактором студії, а Ратнер – директором). Левкову запропонували посаду режисера-монтажера, і хоч він наполягав, що має зовсім інший кіновиробничий досвід, запевнили, що навчиться на практиці. Режисер писав: "Ми всі не підготовлені, але ми – ентузіасти і оволодіємо необхідними навичками на практичній роботі" [там само].

На фабрику в Харкові "для підсилення" перекинули частину працівників відділу кінохроніки Київської студії. Організуються своєрідні курси, фабрика навіть відкликала з кореспондентських пунктів усіх своїх операторів для навчання. Серед слухачів: оператори – М. Балахтун, К. Богдан, Г. В'юнник, М. Гунберт, А. Казаков, І. Кацман, М. Койфман, А. Кричевський, А. Лаптії, Д. Муха, А. Сухов, Н. Токарська, О. Шаповалов; редактори-монтажери, які з часом стануть режисерами: Н. Корховая, М. Мельников, І. Плетнер, М. Плоскін, О. Побідаленко, М. Романов, М. Шапсай. Зокрема, лекцію на цих курсах прочитав член культової групи неігровиків "Кіноки" М. Кауфман. Очевидці згадують, що в той час відбракували чимало операторських сюжетів, тож, аналізуючи ці кадри, власне і вчилися монтувати.

Харківська студія була центром української документалістики до 1939 р., допоки її не перевели до Києва. Саме на початку 1930-х на студії формується кадрове ядро української документалістики, яке буде визначати її обличчя в наступні два десятиліття. Тут знімали документальні фільми, хронікальні сюжети як для українських кіножурналів, так і для московської "Союзкінохроніки". У жовтні 1931 р. вийшла перша стрічка – "Пуск ХТЗ" (автор – оператор Абрам Казаков).

Нечисленні тодішні прихильники хроніки так бачили переваги цього жанру: "Поряд з паперовими газетою і журналом появилася необхідність в організації екранних газет і журналів" [4, 22]. Ще б пак: "Газету кожен читає індивідуально, коли йому хочеться, для цього не потрібно спеціальне обладнання, і аудиторія якої-небудь газети ні в якому разі не скупчення людей в одному місці. Фільм можна "споживати" лише за допомогою певного, особливо складного і досить дорогого апарату, його волею-неволею доводиться дивитися в колективі, у фізичній аудиторії, за умови якогось мінімуму глядачів" [7, 26]. Радянське суспільство бачилось як об'єднання чисельних глядацьких аудиторій. Вбачали і просвітницьку функцію: "Виходячи за межі мистецтва, прагнути охопити всі види людського знання, зафіксувати і передати їх робітничим масам із більшою економією і ефектом, ніж це може зробити книга" [там само].

Р. Кацман, тодішній головний редактор студії, порівнював завдання, що стоять перед хронікерами, із завданнями, покладеними на пресу. У програмній статті, опублікованій в журналі "Кіно", він наводить таку аналогію: хронікальні газетні жанри, що мають певні функції у виданні, все ж таки не вичерпують змісту поняття "періодичної преси" – відповідно, термін "хроніка" завузький для завдань часу. "Екранне виробництво має називатись саме "кіно-преса", і воно різниться від строкатого набору подій хроніки (якими були всі попередні кіножурнали) насамперед широким колом жанрів та інформаційною наповнюваністю, як це, свідомо, у справжньої преси" [6, 9].

То ж на новій студії інтенсифікується виробництво хроніки, яке було вибудовано на взір організації праці пресової редакції. Так, 1931 року Всеукраїнська фабрика "Союзкіно-хроніка" почала випускати одночасно п'ять хронікальних журналів – кіновідповідників всеукраїнських газет ("екранні видання бойових органів партії"), що виходили на той час друком у Харкові. Так було засновано кіножурнал "Комуніст України", згодом – "Харківський пролетарій", "Комуніст на екрані", "Комсомолець України", "На Варті" (військово-фізкультурне спрямування). Подібні процеси відбувались не лише в Україні: повсемісно з'являлись і зникали різноманітні кіножурнали. Тодішні повсюдно поширені газетні методи роботи – виїзні редакції, робкорівські пости, "соціалістичні рахунки" перемандрували на екран. За рік студійці створили 14 випусків "Комуніста", 16 – "Харківського пролетарія", 8 – "Комсомольця". Як бачимо, кінопреса, як і періодичні видання, орієнтувалися на різні аудиторії: міський пролетаріат, молодіжну, військово-спортивну тощо.

Вочевидь, захопленість взірцем преси негативно вплинула на власне кінематографічну образність. Кіносценарист і письменник К. Полонник, який встик з програмною статтею Р. Кацмана аналізував перший рік роботи студії, зазначав, що фактично втрачено відчуття кінообразності, кіноматеріал не промовляє сам за себе: "...серед 40 номерів ... чимало знайдеться таких, де видовищність просто мізерна" [11, 9]. Автор картає операторів за творчу убогість і знеособлення манери, за брак монтажного підходу, який намагаються замаскувати чисельними написами, за одноплочинність зображення. Та й звідки взятися монтажному підходові, коли хроніку знімав переважно "кіномолодняк", який прийшов у кіно, коли монтажне кіно було вже відтіснене "доцільністю" агітпропу. Втім, декілька кінооператорів, зокрема А. Казаков, всупереч тенденції відмежовуватися від лівацьких кіноків, називали М. Кауфмана своїм учителем, чим наразились на звинувачення у "політичній некваліфікованості".

У тодішній кінопресі досить часто траплялись кепкування щодо невідповідності нашумілих промозаяв молодій студії та екранного результату. З іншого боку, хроніка не користувалася особливою популярністю у широких аудиторій великих центрів і ще не встигла дійти до сільського глядача та сформувати там бодай-якусь нову аудиторію.

Тож у 1934 р. вироблялись вже лише кіножурнали "Радянська Україна" та "На Варті". Жодного їх випуску не збереглося, як і, власне, жодного періодичного кіножурналу 1932–1937 рр., що були знищені під час евакуації кіностудії у 1941-му. В 1938 р. студію було черговий раз переназвано, відтепер в "Українську сту-

дію хронікально-документальних фільмів" (під цією назвою вона існує і нині). У 1939 р. Укркінохроніка переїхала до Києва, у спеціально побудоване виробниче приміщення з багатьма павільонами і кінозалом. Але це вже інша сторінка історії.

За 1931–1939 роки існування студії хронікально-документальних фільмів у Харкові були напрацьовані основні організаційні форми роботи хронікерів – випуск щотижневих кіножурналів та короткометражних документальних кінофільмів. Так, кіножурнал "Радянська Україна" випускався аж до травня 1941 р. і затим був відновлений у січні 1944 р. під час визволення території України від німецьких окупаційних військ.

На початку 1930-х рр. остаточно оформився поділ на види неігрового кінематографу: просвітницьке (науково-популярне) та хронікально-документальне. Кінематограф послідовно перетворювався на "найважливіше з мистецтв", на дієвий агітаційний і головне – централізований механізм, і першою студією неігрових фільмів, що почала працювати в Україні, стала саме студія хронікальних фільмів, яка, першочергово, позиціонувалася як кінозасіб мобілізації населення через пропаганду. Оскільки у 1930 році українське кіновиробництво вже цілком підпорядковується керівництву з московського "центру", то студія Всеукраїнська фабрика "Союзкіно-хроніка" відкривається в 1930 році як відділення всесоюзного тресту "Союзкіно". Перші кіножурнали створюються тут за зразками тодішньої преси і навіть носять назви "газет-взірців". Та виробництво значного обсягу якісної і запитуваної кінохроніки виявилось не до снаги щойно створеному колективові, і поступово його діяльність сконцентрувалася навколо одного періодичного кіножурналу "Радянська Україна".

Впродовж 1930-х рр. у Харкові сформувалося кадрове ядро українських кінорепортерів, набутий практичний досвід яких невдовзі став у нагоді під час Другої світової війни.

Примітки

¹ Українське кіно. Начерк історії : групова монографія (К., 2001); Л. Госейко. Історія українського кінематографа. 1896-1995 (К., 2005); С. Безклубенко. Нариси з історії кіномистецтва України (К., 2006).

² Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ) – державна кінематографічна організація, період існування 1922–1930 рр.

Література

1. Борзаківський О. Український культурфільм / О. Борзаківський // Життя і революція. Книжка 9. – К., 1929. – С. 164–174.
2. Борзаківський О. Темп життя й темп кіна / О. Борзаківський // Кіно. – 1930. – № 2(74). – 30 с.
3. Вертов Дзига. Киноглаз, радиоглаз и так называемый документализм / Дзига Вертов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article18>
4. Головачев В. Киногазета на пленке / В. Головачев // Пролетарское кино. – 1932. – № 6. – 45 с.
5. Ерофеев В. Кино-индустрия Германии / В. Ерофеев. – М. : Киноиздат, 1926. – 84 с.
6. Кацман Р. Кіно-хроніка чи кіно-преса / Р. Кацман // Кіно. – 1932. – № 21 -22. – 26 с.

7. Лебедев Н. За пролетарскую кинопублицистику / Н.Лебедев // Пролетарское кино. – 1931. – № 12. – 62 с.
8. Левков М. Днепрострой-Донбасс / М. Левков // Из истории кино. – М. : Искусство, 1977. – Вып. 10. – С. 52–64.
9. О руководящих кадрах работников кинематографии. Постановление ЦК ВКП(б) 11 января 1929 г. // КПСС о культуре. – М. : Политиздат, 1972. – С. 188–190.
10. Полонник К. Рік преси на екрані / К. Полонник // Кіно. – 1932. – № 21 22. – 26 с.
11. Постановление СНК СССР от 7 декабря 1929 г. "Об усилении производства и показа политико-просветительных кинокартин" // СЗ?? СССР. 1929. – Отд. 1. – № 76. – С. 737–738.

References

1. Borzakivskiyi O. Ukrainskiy kulturfilm / O.Borzakivskiyi // Zhyttia i revoliutsiia. Knyzhka 9. – K., 1929. – S. 164–174.
2. Borzakivskiyi O. Temp zhyttia y temp kina / O.Borzakivskiyi // Kino. – 1930. – № 2(74). – 30 s.
3. Vertov Dzira. Kinoglaz, radioglaz i tak nazyvaemyi dokumentalizm / Dziga Vertov [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article18>
4. Golovachev V. Kinogazeta na plenke / V. Golovachev // Proletarskoe kino. – 1932. – № 6. – 45 s.
5. Erofeev V. Kino-industriia Germanii / V. Erofeev. – M. : Kinoizdat, 1926. – 84 s.
6. Katsman R. Kino-khronika chy kino-presa / R. Katsman // Kino. – 1932. – № 21-22. – 26 s.
7. Lebedev N. Za proletarskuiu kinopublitsistiku / N.Lebedev // Proletarskoe kino. – 1931. – № 12. – 62 s.
8. Levkov M. Dneprostroy-Donbass / M. Levkov // Iz istorii kino. – M. : Isskustvo, 1977. – Vyp. 10. – S. 52–64.
9. O rukovodiashchikh kadrah rabotnikov kinematografii. Postanovlenie TsK VKP(b) 11 ianvaria 1929 g. // KPSS o kul'ture. – M. : Politizdat, 1972. – S. 188–190.
10. Polonnyk K. Rik presy na ekrani / K. Polonnyk // Kino. – 1932. – № 21 22. – 26 s.
11. Postanovlenie SNK SSSR ot 7 dekabria 1929 g. "Ob usilenii proizvodstva i pokaza politiko-prosvetitel'nykh kinokartin" // SZ?? SSSR. 1929. – Otd. 1. – № 76. – S. 737–738.

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

УДК [78:37.01]:316.347(477.84)1880/1939(045)

Бойчук Оксана Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри методики
викладання мистецьких дисциплін
Кременецької обласної гуманітарно-
педагогічної академії ім. Т. Шевченка
e-mail: oboichuk102@ukr.net

РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ В УМОВАХ ПОЛІКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА (1880 – 1939 рр.)

На основі комплексного аналізу архівних документів та матеріалів преси здійснено панорамне висвітлення розвитку музичної освіти на Тернопільщині. З'ясовано, що однією із детермінант професіоналізації мистецтва у краї був полікультурний склад населення. Проаналізовано роль музичних навчальних закладів, що утворилися і функціонували при культурно-просвітницьких товариствах. Підкреслено їх вагомий внесок у поширення й популяризацію національного мистецтва серед широких верств населення.

Ключові слова: музична освіта, Тернопільщина, полікультурне середовище, професіоналізм, інтелігенція, гімназії, польсько-українські відносини.

Бойчук Оксана Николаевна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры методики преподавания художественных дисциплин Кременецкой областной гуманитарно-педагогической академии им. Т. Шевченко

Развитие музыкального образования на Тернопольщине в условиях поликультурной среды (1880 – 1939 гг.)

На основе комплексного анализа архивных документов и материалов прессы осуществлено панорамное освещение развития музыкального образования на Тернопольщине. Выяснено, что одной из детерминант профессионализации искусства в крае был поликультурный состав населения. Проанализирована роль музыкальных учебных заведений, которые образовались и функционировали при культурно-просветительских обществах. Подчеркнут их весомый вклад в распространении и популяризации национального искусства в обществе.

Ключевые слова: музыкальное образование, Тернопольщина, поликультурное среда, профессионализм, интеллигенция, гимназии, польско-украинские отношения.

Boichuk Oksana, PhD in Arts, lecturer of the methods teaching artistic disciplines, T. Shevchenko Kremenets humanitarian academy

Development musical education in the Ternopil region at the multicultural environment (1880 – 1939)

The research is based on a comprehensive analysis of archival documents and materials by the press panoramic coverage of music education in the Ternopil region. It was found that one of the determinants of professionalization of art in the province was multicultural composition of the

population. The role of music schools formed and operated in cultural and educational societies. Emphasized their significant contribution to the dissemination and popularization of national art to the general public.

Aspect Ukrainian society the humanitarian values causes increased interest to art historians and researchers of the cultural heritage of the past, as well as the characteristics of the formation and experience of educational institutions. This, in turn, makes it possible to understand and are committed to adopt the most valuable for improving the national education system. It is important in this context is historical and pedagogical analysis of the theory and practice of education through the prism of development at the regional level and learning processes taking place in the socio-cultural context and largely influenced the spiritual and cultural development of national education.

In the history of Ukrainian art Ternopil included as an important cultural and artistic component of Galicia, where the birth of amateur and later professional music closely associated with the appearance of the first artistic educational institutions in the province.

The boundary XIX – XX century was a period of spiritual and cultural formation region. Moving to professionalism in provincial cities such as Berezhany Terebovlya, Ternopil al., Took place against a background of mass distribution and activation of amateur musical and educational work. Thus, music lovers gave the initiative to the emergence of professional performing arts and at the same time became the foundation for the development of music education.

In the first half of the twentieth century in Ternopil operated an extensive network of schools, in Berezhany, Ternopil, Chertkov, Zbarazh Terebovlya more. Among high school youth music gained special distribution centers, where managers often become lovers.

An important trend in musical and aesthetic education was attracting to the teaching of music in schools known professional musicians – contributed to the growth performance skills of pupils and deepening the content of the educational process.

Interwar period 1920-1930 years for the development of Ukrainian art seemed complex and contradictory, because the Polish government since the beginning of the 1920s directed their efforts to destroy any evidence of the Galician national sovereignty, the elimination of cultural and public institutions, the transformation of the occupied lands Polish state.

A dynamically evolved music education in the south-Volyn lands (Kremenechchyna, Lanovechchyna, Shumschyna), which in December 1939 became part of Ternopil region.

Multicultural environment contributed to the interpenetration of cultural traditions, sharing spiritual and material goods, adopting experience of others. Music education Ternopil passed a long way of development that is due and, at the same time interconnected with the tradition of salon music and home, experience and the professionalism of amateur art activities. The main centers of music education in the region during the second half of the nineteenth century were schools with Polish companies, where teaching musical subjects was high, as it provided the musicians professionals. With activities Ternopil branch of the Higher Music Institute. Lysenko associate the beginning of the professionalization of music education. In the first half of the twentieth century in Ternopil province operated an extensive network of Ukrainian and Polish high schools where there were many art centers. Thus, intercultural interaction in the field of music education served to enrich the national cultural and educational traditions and deserving entry of our country into the world cultural space.

Key words: music education, Ternopil, multicultural environment, intellectuals, music profession, gymnasium, Polish-Ukrainian relations.

Орієнтація українського суспільства на гуманітарні цінності обумовлює посилений інтерес мистецтвознавців-дослідників до культурної спадщини минулого, а також до особливостей становлення та досвіду діяльності освітніх установ. Це, своєї черги, дає можливість осмислити вже здійснене і запозичити найбільш цінне для вдосконалення вітчизняної освітньої системи. Вкрай важ-

ливим у цьому аспекті є історико-педагогічний аналіз теорії та практики освіти крізь призму їх розвитку на регіональному рівні, а також вивчення процесів, що відбувалися в соціокультурному контексті та значним чином вплинули на духовно-культурний розвиток національної освіти.

В історію українського мистецтва Тернопільщина увійшла як важлива культурно-мистецька складова Галичини, де зародження аматорського, а згодом і професійного музикування тісно пов'язано із появою перших навчальних мистецьких закладів у краї. Діяльність ряду музично-освітніх установ частково висвітлювалася у поодиноких працях І. Гринчук, М. Іздепської-Новіцької, Г. Олексин, П. Медведика; у дисертаційних дослідженнях І. Бевської, О. Стебельської та ін. Однак, у своїх розвідках науковці оминули увагою низку архівних матеріалів, що дають можливість здійснити послідовний науковий аналіз становлення професійної музичної освіти на Тернопільщині.

Межа XIX – XX століть стала періодом духовного й культурного становлення регіону. Рух до професіоналізму в таких провінційних містах, як Бережани, Терехів, Тернопіль та ін., відбувався на тлі масового поширення аматорства та активізації музично-просвітницької роботи. Відтак, музикування любителів дало почин до появи професійного виконавського мистецтва та, водночас, стало підґрунтям для розвитку музичної освіти. Одна з перших музичних студій на Тернопіллі – диригентська школа у с. Денисові (нині – Козівський район Тернопільської області), заснована о. Йосифом Вітошинським. Результатом її функціонування на теренах краю була поява родинних династій хороших диригентів, що, своєї черги, сприяло формуванню регіональних музичних традицій та стало чинником професіоналізації диригентської діяльності. Однією з показових у цьому плані є родина Анткових із с. Острів (нині Тернопільського району), де традиція хормейстерської практики передавалася протягом трьох поколінь [3].

Поліетнічний склад населення слугував вагомим фактором розвитку музичного життя. Із праць Івана Кордуби дізнаємося, що "Тернопіль розвивався як багатонаціональне місто. Він був і центром єврейського Просвітництва, польського революційно-визвольного руху і українського національно-культурного відродження" [13, 82; 16]. Особливо багатогранними стали польсько-українські відносини. Як слушно зауважує учасник польського культурного товариства Тернополя Володимир Ткач, коливання у цих стосунках "сягали від повного порозуміння та взаємодопомоги до взаємонесприйняття та взаємопоборювання" [14]. Кількісний показник наявності окремих етносів на Тернопільщині та водночас взаємозв'язки між ними визначалися тривалий час суспільно-політичним статусом території області. Зменшення частки українського етносу компенсувалося збільшенням кількості представників державницьких націй – німецької, польської, а також єврейської, що безумовно мало вплив і на сферу культури.

Згідно з відомостями, що наводить краєзнавець Любомира Бойцун, у 1850-х роках музичним осередком польської інтелігенції був дім Антона Ліпінського. Учасники музичних салонів – скрипалі Никодим Бернацький, Кароль Ліпінський, Владислав Рурський, гітарист Станіслав Щепанський та ін. Активна діяльність польської еліти міста послужила прикладом для української громади, що вже у 1881 році в залі Нового Замку публічно святкувала Шевченківські роковини [6, 45].

Аналогічна ситуація відбувалася і у музично-освітньому середовищі. Перші музичні заклади у Тернополі функціонували при польських товариствах, де мали можливість навчатися усі бажаючі. Так, у музичній школі, що діяла при польському товаристві "Приятелі музики" ("Przyjaciół Muzyki"), першу освіту здобули Соломія Крушельницька (опера співачка світової слави) та Денис Січинський (український композитор і хоровий диригент, перший професор музики у Галичині) [4, 55]. Великою популярністю у середовищі польської еліти користувалися урочисті академії, присвячені визначним діячам культури. Так, 22 травня 1898 р. відбувся вокально-декламаційний вечір на честь А. Міцкевича за участю хору товариства "Приятелі музики". З цього приводу серед архівних документів вдалося віднайти афішу вищезгаданого заходу [7, 15]. Під керівництвом Владислава Вшелячинського 4 березня 1887 року відбулися ювілейні святкування з нагоди 10-річчя діяльності школи.

Як бачимо, поява у регіональній площині професійного музиканта в особі Владислава Вшелячинського сприяла активізації музичного середовища. Композиторський доробок митця є невеликим, зокрема, збірка пісень "Три мазурки" для голосу та фортепіано з присвятою відомому українському тенору Олександрові Мишузі, збірка польських танців, сюїта для фортепіано, ряд солоспівів та хорових мініатюр. Він – автор науково-публіцистичних видань про визначних діячів польського мистецтва, зокрема, "Життя і творчість Фредеріка Шопена" (1885), "Адам Міцкевич у музиці" (1888). Крім того, В. Вшелячинський був власником цінної бібліотеки, що містила багато рідкісних видань, серед яких книги польською мовою на музичну тематику, а також матеріали до польської музичної бібліографії та велика підбірка нот. Частину книг В. Вшелячинський подарував бібліотеці Музичного товариства у Львові, решту після його смерті викупили М. Гьольцель і Г. Домбчанська (400 т.). Більшість книг були оздоблені екслібрисом, де віднівся напис: "Z KSIĘGOZBIORU || Władysława Wszelaczyńskiego" (двоколірна червоно-чорна літографія другої половини XIX ст., оздоблена родинними гербом) [4, 56].

Крім товариства "Приятелі музики", діяли й ряд інших установ, зокрема "Польське товариство музичне ім. С. Монюшка" ("Polskie Towarzystwo Muzyczne imienia Stanisława Moniuszki"), польський драматично-музичний осередок ("Kółko dramatyczno-muzyczne"), філія товариства "Зв'язок театрів і хорів людських" ("Związek Teatrów i Chórów Ludowych") та ін., при яких функціонували дитячі музичні студії.

Слідом за польськими товариствами мистецькі навчальні заклади засновувалися і при українських організаціях. Так, у 1913-14-х роках при "Тернопільському Бояні" розпочала свою діяльність перша у місті українська музична школа з класами фортепіано, скрипки і солоспіву. Голова товариства Володимир Хирівський з метою покращення матеріального становища навчального закладу звернувся до австрійського уряду за щорічною державною дотацією (в якій йому, на жаль, було відмовлено) [7, 1].

У першій половині XX століття на Тернопільщині діяла розгалужена мережа гімназій: у Бережанах, Тернополі, Чорткові, Збаражі, Терембовлі тощо. Серед гімназійної молоді особливого поширення набули музичні осередки, керівниками яких найчастіше ставали аматори, позаяк бракувало фахових му-

зикантів. Один із таких закладів – Бережанська гімназія, де функціонували два хори (український та польський). Диригент – Матей Куровський, за фахом викладач математики, – любив спів і музику та підтримував здібних учнів, які мали мистецький хист. Ще одним аспектом діяльності гімназійних хорів стало збереження пісенної традиції календарно-обрядових свят, що реалізовувалася через концертні програми з колядок, щедрівок, гаївок, купальських пісень та ін., які побутували на території Тернопільщини. Крім того, з особливими урочистостями відзначалися знаменні дати на честь відомих діячів польської культури Адама Міцкевича, Юліуша Словацького, Фредеріка Шопена та ін. [2, 92].

У 1906 році відбулося урочисте святкування 100-річчя Бережанської гімназії, у якому взяв участь об'єднаний гімназійний хор під керівництвом о. Володимира Лозинського [2, 91]. Беручи активну участь у роботі мистецьких самодіяльних гуртків, гімназисти мали змогу реалізувати свої творчі здібності. Загалом, проведення літературно-музичних вечорів було однією з ефективних форм організації дозвілля учнів.

Важливою тенденцією у музично-естетичному вихованні стало залучення до викладання музики в гімназіях відомих музикантів-професіоналів – це сприяло росту виконавської майстерності гімназистів та поглибленню змісту навчального процесу. Так, у 1903-1912 роках вчителем співу та музики в Тернопільській українській гімназії працював Іван Левицький, який з 1904 року вів практичний курс-факультатив учнів-скрипалів (10-12 осіб). Ансамбль виступав з концертами у Тернополі, Тереховлі та Козові [7, 6; 12, 235].

Концертна діяльність гімназійних хорів висвітлювалася у регіональній пресі. Так, із вміщеного в газеті "Діло" допису, дізнаємося про Шевченківські святкування, що відбулися у Тернополі протягом квітня-травня 1929 року, "на хорові продукції яких зложилися мішані, жіночі та мужескі хори" [7, 8]. У виконанні мішаного хору Тернопільської гімназії прозвучала "Гамалія" Миколи Лисенка та епізод з опери "Утоплена" – "Туман хвилями лягає". Особливо вдало, на думку дописувача, були виконані "Золоті зорі" Остапа Нижанківського та "Закувала та сива зозуля" Петра Ніщинського. Як зазначалося далі, основними характеристиками цього хору є "добрий вишкіл, зіспівання, виразна дикція, а передовсім дисципліна" [9, 8].

Не менш активними були музичні осередки польської гімназії Тернополя. Основним джерелом інформації про їх діяльність були звіти за 1911-1938 роки. Вже з 1910 року традиційними у гімназії стають мистецькі вечори, що організовувалися по суботах та у свята [17]. У навчальному закладі з 1909 року діяв духовий оркестр у складі 30 осіб під керівництвом професора Гелперна. Про створення одразу двох хорів: мішаного під керівництвом Лева Точицького та чоловічого під орудою Ольги Рубанкової дізнаємося із звіту гімназії за 1929-1930 навчальний рік. Репетиції хору відбувалися тричі на тиждень, у репертуарі – народні та релігійні пісні [18].

Позитивна динаміка у розвитку музичної освіти сприяла появі все більшого інтересу до музичних занять, причому переважало бажання професійно займатися музикою. Даний факт послужив стимулом до відкриття у Тернополі філії Львівського Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка. Першими викладачами музичної філії були Василь Безкоровайний, Юрій Крих, Ірина Люб-

чак, Стефанія Трояк-Дзядзів, Юрій Салтирник, Софія Стахевич, Ірина Сулима-Мисюк, Ірина Маркевич, Світлана Тишецька, Володимир Хирівський [7, 11]. При закладі діяв симфонічний оркестр (45 осіб) під керуванням Юрія Криха та хор (60 осіб) – диригент Володимир Березовський (випускник Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові). Згодом на базі Тернопільської філії музичного інституту була створена дитяча музична школа, що працює у місті по сьогоднішній день [13, 145]. У 2013 році Тернопільській дитячій музичній школі № 1 присвоєно ім'я Василя Барвінського.

Міжвоєнний період 1920-1930-х років для розвитку українського мистецтва видався складним та суперечливим, адже польська влада з початку 1920-х років спрямувала свої зусилля на знищення будь-яких ознак національної суверенності галичан, ліквідацію культурних та громадських інституцій, перетворення окупованих земель в частину Польської держави. Офіційною мовою Східної Галичини проголошена польська; діяльність українських інституцій стала обмежена, а робота українських видавництв заборонена, внаслідок чого українська культура опинилася в скрутних умовах. Загалом, професійний рівень музичних осередків був невисоким, однак українські громади підтримували їх та ідентифікували з частиною своєю національної культури.

Більш динамічно відбувався розвиток музичної освіти на південно-волинських землях (Кременеччина, Лановеччина, Шумщина), що у грудні 1939 року увійшли до складу Тернопільської області. Так, у Кременеці протягом липня 1928 року з ініціативи професора Варшавської консерваторії Броніслава Рутковського, куратора Кременецького ліцею Юліуша Понятовського та директора Вищого вчительського курсу у Варшаві Станіслава Добровольського діяли канікулярні курси для вчителів музики. Підвищення кваліфікації відбувалося за напрямками: спів, керівництво хором, гра на скрипці або фортепіано.

У 1928-1929 навчальному році при Кременецькому ліцеї було створено установу "Muzyczne Ognisko Wakacyjne" ("Музичний канікулярний осередок"). На курсах отримували знання викладачі державних, приватних середніх шкіл, учительських семінарій, а практика проходила під керівництвом викладачів Катовіцької, Познаньської, Варшавської консерваторій [11; 15]. З 1 липня по 3 серпня 1935 року у м. Кременець під керівництвом Івана Гіпського відбулися курси диригентів народних хорів. Слухачі студювали теорію та історію музики, сольфеджіо та проходили практику роботи хором. Так, у 1935 році успішно закінчили курси й отримали посвідчення диригента хору тридцять осіб [8, 1; 10].

Вагомий внесок у формування музичного світогляду громади внесла розвинена мережа церковно-парафіяльних шкіл, де діти шкільного віку отримували початкову музичну підготовку. До обов'язкових умінь учнів зараховувалося володіння навичками співу, знання нотної грамоти, а також читання псалтиря та часослова. Так, у 1930-х роках розпочали свою роботу курси псаломщиків при Кременецькому Богоявленському монастирі. Протягом 1934–1935 навчального року на першому курсі навчались двадцять учнів. З навчальних предметів особлива увага приділялась церковному співу, на освоєння якого відводилося під час першого року навчання дев'ять годин на тиждень, другого року – п'ять.

У кінці кожного навчального року курсанти склали іспит "Церковний спів та Богогласник". У журналі "Церква і нарід", що виходив у Кременеці протягом 1935-1938 років, неодноразово знаходимо оголошення про набір у школу псаломщиків при Богоявленському монастирі [10].

Отже, полікультурне середовище сприяло взаємопроникненню культурно-мистецьких традицій: обміну духовними та матеріальними цінностями, запозиченню досвіду тощо. Музична освіта Тернопільщини пройшла тривалий шлях розвитку, що обумовлений і, водночас, взаємопов'язаний із традиціями салонного та домашнього музикування, досвідом аматорства та процесом професіоналізації мистецької діяльності. Основними осередками музичної освіти у регіоні протягом другої половини XIX століття стали навчальні заклади при польських товариствах, де викладання музичних предметів відбувалося на високому рівні, оскільки його забезпечували музиканти-професіонали. З діяльністю Тернопільської філії Вищого Музичного інституту ім. М. Лисенка пов'язуємо початок професіоналізації музичної освіти. У першій половині XX століття у Тернопільському краї функціонувала розгалужена мережа українських та польських гімназій, де діяло чимало мистецьких осередків. Відтак, міжкультурна взаємодія у сфері музичної освіти служила збагаченню національних культурно-освітніх традицій та достойному входженню нашої держави у світовий культурний простір.

Література

1. Барна І. Історико-географічні чинники формування етнічного складу населення Тернопільщини / Ірина Барна // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія: Географія. – 2002. – №2. – С.109-113.
2. Бережанська земля : Історико-мемуарний збірник НТШ // ред. В. Лев, В. Стецюк. – Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 1970. – 877 с.
3. Бойчук О.М. Внесок диригентів родини Анткових у розвиток хорового мистецтва Тернопільщини : кінець XIX – XX століття / Бойчук Оксана Миколаївна // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2014. – №3. – С. 150-155
4. Бойчук О. М. Постать Владислава Вшелячинського у культурно-мистецькому житті м. Тернополя II половини XIX століття / Бойчук Оксана Миколаївна // Zbiór raportów naukowych "Nauka dziś: teoria, metodologia, praktyka, problematyka" (30.07- 31.07.2014). – Sopot, 2014. – S. 55-57.
5. Бойчук О. Хорове мистецтво Тернопільщини в контексті соціокультурних процесів XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Бойчук Оксана Миколаївна ; Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – К., 2013. – 16 с.
6. Бойцун Л. С. Тернопіль у плині літ... / Любомира Бойцун. – Тернопіль : Джура, 2003. – 1026 с.
7. Державний архів Тернопільської області (далі – ДАТО). – ф.33. – оп.1. – спр.554.
8. ДАТО. – ф.131. – оп.1. – спр.251.
9. ДАТО. – ф.275. – оп.1. – спр.25.
10. ДАТО. – ф.470. – оп.1. – спр.1.
11. Легкун О. Діяльність канікулярного осередку (Muzyczne ognisko wakacyjne) Кременецького ліцею (1920-1939) / Оксана Легкун // Режим доступу – [http://esteticamente.ru/portal// S-oc_Gum/MuzS/2009_04 /index_2009_04.htm](http://esteticamente.ru/portal//S-oc_Gum/MuzS/2009_04/index_2009_04.htm)
12. Назар Л. Розвиток української музичної освіти та виховання в Галичині першої половини XX століття / Лілія Йосифівна Назар // Musica Galiciana. – Rzeszow, WWSP, 2000. – Т.V – С. 231–247.

13. Тернопіль : історія міста / О. Петровський, О. Гаврилюк, В. Окаринський, І. Крочак ; фотогр.: Е. Кислинський, І. Крочак. – Тернопіль : Астон, 2010. – 216 с.
14. Ткач В. Культурно-освітня діяльність поляків Тернопільщини наприкінці ХХ – на поч. ХХІ ст. / Володимир Ткач // Мандрівець. – 2007. – № 2. – С. 47-51.
15. Drugi powszechny spis ludności z dn. 9. XII. 1921 R.. Województwo Tarnopolskie. – Warszawa, 1938. – 300 s.
16. Pierwszy powszechny spis Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 30 września 1921 roku. Województwo Tarnopolskie. – Warszawa, 1921. – 278 s.
17. Sprawozdanie dyrecji C.K.Gimnazjum II. Z jęz. Wykł. Polskim w Tarnopolu za rok szkolny 1911/12. – Tarnopol, 1912. – 76 s.
18. Sprawozdanie dyrekcji II Państwowego Gimnazjum w Tarnopolu za rok szkolny 1929/30. – Tarnopol, 1930. – 45 s.

References

1. Barna I. Istoryko-heohrafichni chynnyky formuvannia etnichnoho skladu naseleння Ternopilshchyny / Iryna Barna // Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu. Serii: Heohrafiia. – 2002. – № 2. – S.109–113.
2. Berezanska zemlia : Istoryko-memuarnyi zbirnyk NTSh // red. V. Lev, V. Stetsiuk. – Niu-York, Paryzh, Sidnei, Toronto, 1970. – 877 s.
3. Boichuk O.M. Vnesok dryhentiv rodyny Antkovykh u rozvytok khorovoho mystetstva Ternopilshchyny : kinets XIX – XX stolittia / Boichuk Oksana Mykolaivna // Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv : nauk. zhurnal. – K. : Milenium, 2014. – № 3. – S. 150–155.
4. Boichuk O. M. Postat Vladyslava Vsheliachynskoho u kulturno-mystetstkomu zhyttia m. Ternopolia II polovyny XIX stolittia / Boichuk Oksana Mykolaivna // Zbiór raportów naukowych "Nauka dziś: teoria, metodologia, praktyka, problematyka" (30.07- 31.07.2014). – Sopot, 2014. – S. 55–57.
5. Boichuk O. Khorove mystetstvo Ternopilshchyny v konteksti sotsiokulturnykh protsesiv XX stolittia : avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn. : 17.00.03 / Boichuk Oksana Mykolaivna ; Nats. akad. nauk Ukrainy, In-t mystetstvozn., folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho. – K., 2013. – 16 s.
6. Boitsun L. S. Ternopil u plyni lit... / Liubomyra Boitsun. – Ternopil : Dzhura, 2003. – 1026 s.
7. Derzhavnyi arkhiv Ternopilskoi oblasti (dali – DATO). – f.33. – op.1. – spr.554.
8. DATO. – f.131. – op.1. – spr.251.
9. DATO. – f.275. – op.1. – spr.25.
10. DATO. – f.470. – op.1. – spr.1.
11. Lehkun O. Diialnist kanikuliarnoho oseredku (Muzyczne ognisko wakacyjne) Kremenetskoho litseiu (1920-1939) / Oksana Lehkun // Rezhym dostupu – http://esteticamente.ru/portal// Soc_Gum/ M-uzS/2009_04/index_2009_04.htm
12. Nazar L. Rozvytok ukrainiskoi muzychnoi osvity ta vykhovannia v Halychyni pershoi polovyny XX stolittia / Liliia Yosyfvna Nazar // Musica Galiciana. – Rzeszow, WWSP, 2000. – T.V – S. 231–247.
13. Ternopil : istoriia mista / O. Petrovskiy, O. Havryliuk, V. Okarynskiy, I. Krochak ; fotohr.: E. Kyslinskyi, I. Krochak. – Ternopil : Aston, 2010. – 216 s.
14. Tkach V. Kulturno-osvitnia diialnist poliakiv Ternopilshchyny naprykintsi XX – na poch. ХХІ st. / Volodymyr Tkach // Mandrivets. – 2007. – № 2. – S. 47-51.
15. Drugi powszechny spis ludności z dn. 9. XII. 1921 R.. Województwo Tarnopolskie. – Warszawa, 1938. – 300 s.
16. Pierwszy powszechny spis Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 30 września 1921 roku. Województwo Tarnopolskie. – Warszawa, 1921. – 278 s.
17. Sprawozdanie dyrecji C.K.Gimnazjum II. Z jęz. Wykł. Polskim w Tarnopolu za rok szkolny 1911/12. – Tarnopol, 1912. – 76 s.
18. Sprawozdanie dyrekcji II Państwowego Gimnazjum w Tarnopolu za rok szkolny 1929/30. – Tarnopol, 1930. – 45 s.

УДК 793.38

Базела Дмитро Дмитрович,
заслужений артист України,
завідувач кафедри бальної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв
e-mail: ddbazela@gmail.com

**ДО ПРОБЛЕМИ ОНОВЛЕННЯ НАВЧАЛЬНОЇ
ДИСЦИПЛІНИ "ТЕОРІЯ ТА МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ
ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ"**

Автор аналізує стан методичного забезпечення навчальної дисципліни "Теорія та методика викладання латиноамериканського бального танцю", що входить до циклу професійної підготовки фахівця бальної хореографії у вищій школі, демонструє динаміку оновлення методики її викладання. Зроблено висновок про розрив між практикою та теорією у сфері викладання бальної хореографії, про необхідність створення вітчизняних підручників та навчальних посібників, які б відповідали світовим стандартам та сучасним вимогам вищої освіти в Україні.

Ключові слова: латиноамериканський бальний танець, хореографія, кафедра бальної хореографії, методика викладання.

Базела Дмитрий Дмитриевич, заслуженный артист Украины, заведующий кафедрой бальной хореографии Киевского национального университета культуры и искусств

К проблеме обновления учебной дисциплины "Теория и методика преподавания латиноамериканского бального танца"

Автор анализирует состояние методического обеспечения учебной дисциплины "Теория и методика преподавания латиноамериканского бального танца", входящей в цикл профессиональной подготовки специалиста бальной хореографии в высшей школе, демонстрирует динамику обновления методики ее преподавания. Сделан вывод о разрыве между практикой и теорией в сфере преподавания бальной хореографии, о необходимости создания отечественных учебников и учебных пособий, которые отвечали бы мировым стандартам и современным требованиям высшего образования в Украине.

Ключевые слова: латиноамериканский бальный танец, хореография, кафедра бальной хореографии, методика преподавания.

Bazela Dmytro, Honored artist of Ukraine, Head of the department choreography Kyiv National University culture and arts

On the problem update discipline "Theory and methods of teaching Latin American ballroom dance"

The article analyzes the condition of the academic support of the subject matter "Theory and methods of the teaching of Latin ballroom dancing" from the cycle of professional and practical preparation of specialists in the sphere of ballroom choreography in the higher school.

The article retraces the updating of the teaching methods of the abovementioned academic discipline in the higher school (exemplified by the ballroom choreography department of the Kyiv National University of Culture and Arts). On the basis of few works of the practitioners and on their own experience the teachers create their own proprietary teaching methodologies and curricula in

professional disciplines of ballroom choreography, one of which is "Theory and methods of the teaching of Latin ballroom dancing".

Nowadays the need in ballroom dancing lessons in Ukraine can be met not only in the sphere of entertainment, but also by obtaining choreographic education as an extensive network of schools (extracurricular, medium and higher) is created. Only in 1994 the Kyiv National University of Culture and Arts opened the first and only at that time in Europe choreography department. One of the priorities was the academic support of the disciplines. The educationalists had to be pioneers, to create proprietary teaching methodologies, using the practical experience of various dancing schools of Ukraine and of the world, being guided by the theoretical and methodological works of the professionals in classical and folk stage choreography.

No wonder that the opening of the first department of choreography became possible only after the collapse of the USSR, where the negative attitude to the ballroom dancing, which was considered not worthy of the Soviet citizen, was observed at the level of senior party and government bodies for a long time.

Most of the recommended dances, verbal and graphic records of which were edited in the USSR in the mass circulation in 1950-1980's, were created on the basis of folk dances and were compulsory in contests as "domestic" program.

In the mid 1990's papers in ballroom dancing could not become the basis for creating full curricula in choreography in the higher school, because they were created to promote ballroom dancing in amateur environment, not to train professional performers and teachers.

Creating training programs in basic subjects of the cycle of professional and practical choreography training, including "Theory and methods of the teaching of Latin ballroom dancing", was the main problem in the department. Virtually the only literary source, which the author was guided by while creating the first training program in Latin ballroom dancing, was the book of a renowned British dancer, teacher and scholar Walter Laird "Technique of Latin Dancing".

Learning of the teaching methods and tuition the basic figures of Latin ballroom dancing were distributed according to the classification that exists in Ukraine up to now. Each term respectively, the practical work on creating variations of the relevant class and conducting lessons as a teacher in his academic group was offered.

After this curriculum in the "Theory and Methods of Teaching Latin Ballroom Dancing" the choreography department conducted training of specialists for over ten years.

But in due course there appeared a need to revise teaching methods that did not correspond to the modern level of the development of Latin ballroom dancing and to the world practice ballroom dancing teaching in general. While studying the activity of foreign educational and art institutions the main attention was paid to the experience of the British school of classification the figures of Latin ballroom dancing and their specific learning and teaching.

Taking into consideration the current domestic educational requirements to graduates of the higher school and expanding the geographical range of its employment, the program discipline "Theory and Methods of Teaching Latin Ballroom Dancing" was modernized in accordance with the Imperial Union of Teachers of Dancing and domestic standards of higher education.

The aim of the course is mastering the theory and methods of teaching Latin ballroom dancing that are necessary for future teachers of professional and amateur dancing groups, teachers of specialized vocational and higher schools. The program proposes distribution in such a way: "Student – Teacher", "Associate", "Licentiate", "Fellow".

In the process of mastering the discipline students not only study the technical aspects of performing and teaching basic movements of Latin ballroom dancing program, but also create combinations and variations of the certain level considering age-related physical and mental characteristics.

The main task of the course "Theory and Methods of Teaching Latin Ballroom Dancing" in modern conditions is gradual formation of students' special theoretical knowledge, practical skills and skills in the theory and methods of teaching Latin ballroom dancing as future choreography teachers in educational institutions of different levels, clubs, dance ensembles and professional groups.

The article concludes on the absence of domestic textbooks and study guides on the theory and methods of teaching Latin ballroom dancing that would meet international standards and requirements of modern higher education in Ukraine and on a big gap between theory and practice in this area.

Key words: Latin American ballroom dance, choreography, Department of ball choreography, methods of teaching.

Починаючи з другої половини ХХ століття, в нашій країні (як і у світі в цілому) спостерігається невпинне зростання зацікавленості бальними танцями. Збільшується кількість студій, клубів, гуртків бального танцю, де займаються особи від дошкільного до похилого віку; все більшої популярності набувають конкурси бального танцю різного рівня, особливо такі міжнародні форуми, як Блекпульський фестиваль бального танцю (Blackpool Dance Festival), Відкритий чемпіонат Об'єднаного Королівства (Великобританії) (UK Open Championship), Відкритий чемпіонат Німеччини (German Open Championship) тощо. Телевізійні трансляції таких подій привертають увагу численної аудиторії, відеозаписи фінальних виступів розходяться тисячними тиражами. Вагоме місце у розвитку хореографічної культури посіли телевізійні проекти танцювальної тематики, велика кількість яких заснована власне на бальних танцях. І це не дивно, адже видовищність бального танцю, поєднуючи в собі красу музики і руху, в усі часи привертала до себе підвищену увагу.

Попри велику кількість феноменів, безпосередньо пов'язаних із бальною хореографією, їх наукове осмислення проходить досить повільне. Нечисленні приклади осмислення педагогами, мистецтвознавцями, культурологами емпіричного матеріалу зі сфери бальної хореографії (якого, до речі, накопичено чимало) призводить до повільного розвитку як науково-теоретичного, так і навчально-методичного аспектів бальних танців. Особливо потерпають від нестачі професійної науково-методичної бази освітні заклади, де викладають бальні танці. Педагоги на основі нечисленних праць практиків та власному досвіді створюють авторські методики викладання та навчальні програми з фахових дисциплін бальної хореографії, однією з яких є "Теорія та методика викладання латиноамериканського бального танцю".

Мета даної статті – простежити процес оновлення методики викладання зазначеної навчальної дисципліни у вищій школі (на прикладі кафедри бальної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв).

Сьогодні в Україні потребу в заняттях бальними танцями можна не лише задовольнити у сфері дозвілля, але й отримати хореографічну освіту з бального танцю, починаючи від шкільного рівня (школи мистецтв, хореографічні студії тощо) – до середньо-спеціальних та вищих навчальних закладів. Однак подібна ситуація склалася порівняно нещодавно: якщо аматорські колективи бального танцю існували з кінця 50-х років, то історія вищої освіти у бальній хореографії веде відлік лише з 90-х років ХХ століття. 1994 року в Київському національному університеті культури і мистецтв було відкрито першу та єдину на той час у Європі кафедру бальної хореографії [3], яка й започаткувала підготовку фахівців бальної хореографії з вищою освітою. Засновник кафедри – кандидат мистецтвознавства Олена Василівна Касьянова, нині заслужений діяч мистецтв України, професор. Саме вона доклала чималих зусиль для формування навчальних планів з підготовки

спеціалістів за напрямом "хореографія" (спеціалізація "бальна хореографія"). Одним з першочергових завдань стало науково-методичне забезпечення дисциплін новоствореної кафедри. Педагоги зіткнулися з величезним дефіцитом літератури з теорії та методики викладання бального танцю, довелося бути першопрохідцями, створювати авторські навчальні програми, використовуючи практичний досвід різних шкіл бального танцю України та світу, спираючись на теоретико-методичні праці фахівців класичної та народно-сценічної хореографії.

Не дивно, що відкриття першої кафедри бальної хореографії стало можливим лише після розпаду СРСР, де тривалий час на рівні керівних партійних та державних органів спостерігалось негативне ставлення до бального танцю, який вважався не достойним радянського громадянина. Однак потребу людей у бальному танцюванні, спричинену проникненням ритмів західної естради та розвитком вітчизняної естрадної музики, показами іноземних кінофільмів з елементами бальних танців, привезення з-за кордону піратських відеозаписів танцювальних конкурсів тощо, не можна було знищити. Тому періодично з'являлися методичні рекомендації щодо організації роботи гуртків бального танцю як складової загальнодержавної системи художньої самодіяльності. В одному з таких видань М. Д. Яницька та А. А. Жуков категорично стверджують: "Радянській танцювальній культурі далекі формалістичні перекошення, зразком яких можуть слугувати різноманітні "чечітки", "ритмічні вальси" та ін. Подібні танці позбавлені будь-якого змісту. Замість розкриття образу людини та її характеру в них ми бачимо безглуздий набір рухів. Такі танці не виховують, а притупляють смак і є провідниками бездіяльності та вульгарності. Їм не повинно бути місця на нашій радянській сцені" [10, 16]. Наведене висловлювання цілком відображає загальну тенденцію негативного ставлення до бальних танців у середині ХХ століття в СРСР.

Більшість рекомендованих танців, словесно-графічні записи яких масовими накладами виходили у 1950–1980-х роках у Радянському Союзі, були створені на основі народних і входили до обов'язкової програми конкурсів як "вітчизняна" програма. У посібнику "Современный бальный танец" під редакцією В. Стриганова та В. Уральської [8], вихід якого став помітною подією на теренах колишнього СРСР та на довгі роки став чи не єдиною методичною розробкою такого рівня, велику увагу приділено саме національним бальним танцям (російський ліричний, туяна, ятраночка, полонез, мазурка, словацький тощо), однак уваги не позбавлені й стандартизовані танці європейської та латиноамериканської програм (хоча й у спрощеному вигляді).

Видання (у скороченому переклад з французької) книги Гі Денні та Люка Дассвіля "Всі танці" [1], де систематизовано та класифіковано танці ХХ століття, стало певним етапом у процесі проникнення західної методичної літератури з бального танцю на терени СРСР.

Однак, в середині 90-х років ХХ століття зазначені вище праці не могли стати повноцінною основою для створення навчальних програм з бальної хореографії у вищій школі, оскільки призначалися вони, передусім, з метою популяризації бальних танців в аматорському середовищі, а не для підготовки професійних виконавців та викладачів. Хоча на практиці, в умовах відсутності

вибору, цією літературою як додатковою ще тривалий час послуговувалися студенти в процесі опанування фахових дисциплін.

Створення навчальних програм з базових дисциплін циклу професійної та практичної підготовки фахівців бальної хореографії, серед яких і "Теорія та методика викладання латиноамериканського танцю", стало основною проблемою на кафедрі. Практично єдиним літературним джерелом, на яке спирався автор даної статті при створенні першої навчальної програми з латиноамериканського танцю, була книга відомого англійського танцівника, педагога та науковця Уолтера Лерда "Техніка латиноамериканських танців" ("Technique of Latin Dancing"). Праця вийшла у 1961 році і стала основним посібником для танцюристів латиноамериканської програми у світі та привела до якісно нового етапу у розвитку латиноамериканських танців. У подальшому книга перевидавалася в 1964, 1972, 1977, 1983 та 1988 роках. Перші видання включали словесний опис фігур, а починаючи з видання 1972 року, всі фігури були представлені у вигляді таблиць зі словесним поясненням (у такому вигляді книга перевидається й до сьогодні). Згадана праця стала основним підручником у різних танцювальних організаціях по всьому світу [4], [5].

Після опрацювання досвіду українських та зарубіжних організацій бального і спортивного танцю, програму було розроблено за методикою роботи ансамблів та клубів бального спортивного танцю. Навчання фахівців бального танцю пропонувалося проводити за принципом класифікаційних рівнів підготовки виконавців спортивного бального танцю. У світі – на той час і до сьогодні – виокремлюють такі групи танцювальних пар за рівнем підготовки: "Початківці", "Е" клас, "Д" клас, "С" клас, "В" клас, "А" клас, "М" або "S" клас. Відповідно, кожен клас виконує певну кількість танців і демонструє техніку виконання тих чи інших фігур, дозволених у певному класі. Вивчення методики виконання та викладання базових фігур латиноамериканського бального танцю розподілялось наступним чином: у першому семестрі першого курсу вивчали програми "Початківців", у другому семестрі – програми класу "Е"; на другому курсі – програми класів "Д" та "С"; на третьому курсі – програми класів "В" та "А"; протягом четвертого курсу – технічно найскладнішу програму класу "М". На кожен семестр було запропоновано практичну роботу по створенню варіацій відповідного класу та проведення студентами занять у якості педагога в своїй академічній групі [6].

За даною програмою з "Теорії та методики викладання латиноамериканського бального танцю" кафедра бальної хореографії вела підготовку фахівців протягом понад десяти років. Спостереження за студентами доводили ефективність змісту програми в опануванні дисципліни. Вагомим аргументом на користь застосування саме такої програми стали результати працевлаштування випускників кафедри, яким надавався пріоритет при прийомі на роботу до освітніх закладів та професійних танцювальних колективів.

Однак, з часом виникла потреба у перегляді методики викладання, яка не відповідала сучасному рівню розвитку латиноамериканського бального танцю та світовій практиці викладання бального танцю. Відхід від класифікаційного підходу на користь детальнішого вивчення елементів, фігур, композиційних прийомів латиноамериканського бального танцю був продиктований вимогами сучасності.

При вивченні діяльності зарубіжних освітніх та мистецьких закладів було звернено увагу на досвід англійської школи класифікації фігур латиноамериканського бального танцю, специфіку їх вивчення та викладання. Яскравим прикладом у даному випадку стала Імперська спілка вчителів танцю (Imperial Society of Teachers of Dancing – ISTD, Великобританія) [11], яка представила офіційну техніку виконання латиноамериканських танців, у відповідності до якої проводяться екзамени викладачів.

Враховуючи сучасні вітчизняні освітні вимоги до випускників вищої школи та розширення географічного діапазону їх працевлаштування, програму дисципліни "Теорія та методика викладання латиноамериканського бального танцю" було модернізовано у відповідності до положень Імперської спілки вчителів танцю й вітчизняних стандартів вищої школи. Аналіз навчальних програм інших вітчизняних ВНЗ, де викладається бальний танець (Б. Колногузенко, "Бальний танець та методика його викладання" [2]; С. Крицький, "Теорія та методика викладання сучасного бального танцю" [9] та ін.) дає право говорити про оригінальність запропонованої нами програми [7]. Програму дисципліни створено у відповідності до новітніх положень Імперської спілки вчителів танцю, що викладені у низці видань, кожне з яких присвячене детальному аналізу техніки та методики виконання танців латиноамериканської програми бального танцю [12–16].

Метою курсу є оволодіння теорією та методикою викладання латиноамериканських бальних танців, що є необхідним для майбутніх педагогів професійних та аматорських колективів бального танцю, викладачів середніх спеціальних та вищих навчальних закладів. У програмі запропоновано розподіл за курсами наступним чином: на першому курсі – програма "Student – Teacher" (студент – викладач); на другому – програма "Associate" (молодший член), на третьому – програма "Licentiate" (лиценціат); на четвертому – програма "Fellow" (дослідник).

У відповідності до розподілу курсів за семестрами, вивчаються певні фігури та танці. У процесі опанування дисципліни студент не лише засвоює технічні аспекти виконання та викладання базових рухів танців латиноамериканської програми, але й створює комбінації та варіації певного рівня з урахуванням вікових фізичних та психічних особливостей. Також вивчаються принципи побудови занять з латиноамериканських бальних танців, принципи розвитку самостійності та ініціативи виконавців.

Під час вивчення дисципліни на практиці засвоюються специфічні особливості побудови конкурсних варіацій на матеріалі латиноамериканських танців Самба (Samba), Ча-ча-ча (Cha-cha-cha), Румба (Rumba), Пасодобль (Pasodoble), Джайв (Jive) за програмою "Student – Teacher", "Associate", "Licentiate", "Fellow"; проводиться аналіз методики виконання конкурсних варіацій за даною програмою латиноамериканських бальних танців; корегується індивідуальна майстерність при виконанні латиноамериканських бальних танців у відповідності до вимог дуетності; проводиться аналіз латиноамериканського репертуару за певною програмою курсу в спеціалізованих мистецьких навчальних закладах різного рівня. Важливою складовою навчального курсу є організація самостійної роботи студентів в умовах навчального та позанавчального процесу.

Основним завданням курсу "Теорія та методика викладання латиноамериканського бального танцю" в сучасних умовах є поетапне формування у студентів (майбутніх викладачів бальної хореографії у навчальних закладах різного рівня, клубах, ансамблях бального танцю та професійних колективах) спеціальних теоретичних знань, практичних умінь та навичок з теорії та методики викладання латиноамериканських бальних танців.

Підбиваючи підсумок, можемо констатувати великий розрив між практикою та теорією у сфері викладання бальної хореографії. Практична незабезпеченість навчально-методичною літературою основних дисциплін програми підготовки фахівців бального танцю спонукає вітчизняних педагогів до створення підручників та навчальних посібників з теорії та методики викладання бального, зокрема латиноамериканського, танцю, що відповідали б світовим стандартам та сучасним вимогам вищої освіти в Україні. Саме цей напрямок розвитку навчально-методичної літератури з хореографії у вищій школі вважаємо одним з найбільш перспективних.

Література

1. Дени Г. Все танцы / [пер. с фр. Г. Богдановой, В. Ивченко] / Ги Дени, Люк Дассвиль. – К. : Музична Україна, 1987. – 336 с.
2. Бальний танець та методика його викладання : [навч.-метод. матеріал до курсу] / [укл. Б. Колногузенко]. – Харків : ХДАК, 2006. – 66 с.
3. Кафедра бальної хореографії. Факультет хореографічного мистецтва [Електронний ресурс]. – Режим доступу: m.knukim.edu.ua/fakultet... /kafedra-balnoi-xoreografii/
4. Лэрд У. Техника латиноамериканских танцев. Ч. 1 / [пер. с англ.] / Уолтер Лэрд. – М. : Артис, 2003. – 180 с.
5. Лэрд У. Техника латиноамериканских танцев. Ч. 2 / [пер. с англ.] / Уолтер Лэрд. – М. : Артис, 2003. – 244 с.
6. Робоча програма "Теорія та методика викладання латиноамериканського бального танцю" для студентів за напрямом підготовки "хореографія" 6.020202 / [розробник Д.Д. Базела]. – К. : КНУКіМ, 2003. – 42 с.
7. Робоча програма "Теорія та методика викладання латиноамериканського бального танцю" для студентів за напрямом підготовки "хореографія" 6.020202 / [розробник Д.Д. Базела]. – К. : КНУКіМ, 2014. – 73 с.
8. Современный бальный танец : пос. для студентов институтов культуры, учащихся культ.-просвет. училищ и руководителей коллективов бального танца / [под ред. В. М. Стриганова и В. И. Уральской]. – М. : Просвещение, 1977. – 431 с.
9. Теорія та методика викладання сучасного бального танцю : [програма курсу для студентів спеціальності 7.020202 "Хореографія"] / [упор. С. М. Крицький]. – К. : ДАКККіМ, 2002. – 9 с.
10. Яницкая М. Д. Работа танцевального коллектива художественной самодеятельности / М. Д. Яницкая, А. А. Жуков. – М., 1956. – 87 с.
11. Imperial Society of Teachers of Dancing [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.istd.org/
12. Cha cha cha / World Dancesport Federation. – Roma : Grafiche BIME, 2013. – 227 p.
13. Jive / World Dancesport Federation. – Roma : Grafiche BIME, 2013. – 174 p.
14. Paso doble / World Dancesport Federation. – Roma : Grafiche BIME, 2013. – 173 p.
15. Rumba / World Dancesport Federation. – Roma : Grafiche BIME, 2013. – 189 p.
16. Samba / World Dancesport Federation. – Roma : Grafiche BIME, 2013. – 213 p.

References

1. Deni G. Vse tantsy / [per. s fr. G. Bogdanovoi, V. Ivchenko] / Gi Deni, Liuk Dassvil'. – K. : Muzychna Ukraina, 1987. – 336 s.
2. Balnyi tanets ta metodyka yoho vykladannia : [navch.-metod. material do kursu] / [ukl. B. Kolnohuzenko]. – Kharkiv : KhDAK, 2006. – 66 s.
3. Kafedra balnoi khoreografii. Fakultet khoreorafichnoho mystetstva [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: m.knukim.edu.ua/fakultet... /kafedra-balnoi-xoreografii/
4. Lerd U. Tekhnika latinoamerikanskikh tantsev. Ch. 1 / [per. s angl.] / Uolter Lerd. – M. : Artis, 2003. – 180 s.
5. Lerd U. Tekhnika latinoamerikanskikh tantsev. Ch. 2 / [per. s angl.] / Uolter Lerd. – M. : Artis, 2003. – 244 s.
6. Robocha prohrama "Teoriia ta metodyka vykladannia latynoamerykanskoho balnoho tantsiu" dlia studentiv za napriamom pidhotovky "khoreografiia" 6.020202 / [rozrobnyk D.D. Bazela]. – K. : KNUKiM, 2003. – 42 s.
7. Robocha prohrama "Teoriia ta metodyka vykladannia latynoamerykanskoho balnoho tantsiu" dlia studentiv za napriamom pidhotovky "khoreografiia" 6.020202 / [rozrobnyk D.D. Bazela]. – K. : KNUKiM, 2014. – 73 s.
8. Sovremennyi bal'nyi tanets : pos. dlia studentov institutov kul'tury, uchashchikhsia kul't.-prosvet. uchilishch i rukovoditelei kollektivov bal'nogo tantsa / [pod red. V. M. Striganova i V. I. Ural'skoi]. – M. : Prosveshchenie, 1977. – 431 s.
9. Teoriia ta metodyka vykladannia suchasnoho balnoho tantsiu : [prohrama kursu dlia studentiv spetsialnosti 7.020202 "Khoreografiia"] / [upor. S. M. Krytskyi]. – K. : DAKKKiM, 2002. – 9 s.
10. Ianitskaia M. D. Rabota tantseval'nogo kollektiva khudozhestvennoi samodeiatel'nosti / M. D. Ianitskaia, A. A. Zhukov. – M., 1956. – 87 s.
11. Imperial Society of Teachers of Dancing [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : www.istd.org/
12. Cha cha cha / World Dancesport Federation. – Roma : Grafiche BIME, 2013. – 227 p.
13. Jive / World Dancesport Federation. – Roma : Grafiche BIME, 2013. – 174 p.
14. Paso doble / World Dancesport Federation. – Roma : Grafiche BIME, 2013. – 173 p.
15. Rumba / World Dancesport Federation. – Roma : Grafiche BIME, 2013. – 189 p.
16. Samba / World Dancesport Federation. – Roma : Grafiche BIME, 2013. – 213 p.

УДК 738(477.53)"18–19"

Шолуха Олександр Миколайович,
викладач Миргородського художньо-промислового
коледжу імені М. В. Гоголя
e-mail: seyruk@rambler.ru

**ФОРМУВАННЯ МИРГОРОДСЬКОЇ ШКОЛИ
ХУДОЖНЬОЇ КЕРАМІКИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ:
НА ПЕРЕХРЕСТІ ВПЛИВІВ**

Стаття присвячена дослідженню культурних впливів, які формували миргородський навчально-керамічний осередок на зламі ХІХ – ХХ століть. Дослідження здійснювалося на матеріалах музею Миргородського художньо-промислового коледжу, де зберігаються твори учнів періоду становлення навчального закладу та колекція зарубіжної кераміки, предмети з якої слугували взірцями у навчальному процесі. Зроблено висновок про домінування європейських мистецьких тенденцій у виробі учнів періоду становлення навчального закладу.

Ключові слова: Миргородська художньо-промислова школа, кераміка, декорування, художні особливості.

Шолуха Александр Николаевич, преподаватель Миргородского художественно-промышленного колледжа им. Н.В. Гоголя

Формирование Миргородской школы художественной керамики конца ХІХ – начала ХХ веков: на перекрестке влияний

Исследование посвящено культурным влияниям, формировавшим миргородский учебно-керамический центр на рубеже ХІХ – ХХ веков. Исследование осуществлялось на материалах музея Миргородского художественно-промышленного колледжа, где хранятся изделия учеников периода становления учебного заведения и коллекция зарубежной керамики, предметы из которой служили образцами в учебном процессе. Сделан вывод о доминировании европейских художественных тенденций в изделиях учеников периода становления учебного заведения.

Ключевые слова: Миргородская художественно-промышленная школа, керамика, декорирование, художественные особенности.

Sholukha Alexander, lecturer of M. Gogol Mirgorod Industrial Arts College

The formation of Mirgorodskia school art pottery late ХІХ – beginning of ХХ centuries: at the crossroads of influences

The article investigates the cultural influences that formed Myrhorod ceramic educational center at the turn of ХІХ-ХХ centuries. The purpose of the publication is to identify the impacts that formed the unique artistic image of one of the oldest art and industrial schools, to show that Ukrainian people belong to the European cultural circle. Cultural diversity is the result of violent historical processes that have taken place in all periods of Ukrainian history especially at the turn of ХІХ-ХХ centuries.

It was made an attempt to consider different artistic influences that have taken place in the development of teaching and educational process relying on the materials of the archival documents of the institution. Still not sufficiently highlighted aspects of the history of the ceramic educational institutions were supplemented.

At the beginning of the work it was given an overview of recent publications on the history of Myrhorod ceramic training center. It was outlined the prerequisites of the establishment of the

institution. Due to historical circumstances Ukrainian lands in the late XIX century were occupied by two empires, Left Bank Ukraine belonged to Russia sphere of influence. The Russian government led the "specific" policies on controlled areas, it hampered the development of Ukrainian culture. Nevertheless the own Ukrainian mentality has always been open to creative impulses of the leading European schools.

Myrhorod is an ancient Cossack town where a lot of crafts were developed (shoe, sewing, blacksmithing, weaving, potter, icon painting etc.) at the times of the Polish–Lithuanian Commonwealth. There were craft guilds. A famous portrait painter of the Baroque period V. Borovykovsky originated from Myrhorod creative center. The creation of art and industry school on a similar "foundations" was not accidental.

Myrhorod art and industrial establishment was founded with the support of the Poltava province zemstvo (a form of local government) at the end of XIX century. The processes taking place in European art in the represented period were reflected with a certain lag and transformations in the East of the continent. Among the latest trends and influences that agitated European artists was the discovery of the Japanese art. The art teachers were shown in a new way they came from different artistic centers and instilled some art schools features of these centers in Myrhorod.

The first teachers of Myrhorod art and industrial school were graduates from the major art schools of Russia: O. Slastion, a teacher and draftsman, H. Bondarenko, a draftsman, M. Herardov, an engraver, M. Rozanov, a teacher.

Myrhorod art and industrial school have developed close relations with Stroganov School of Technical Drawing, whose director was N. Globa. His desire to make his school leading in the artistic sense led to the introduction of new technologies and European artistic trends in ceramics and decoration in Myrhorod as well.

The workshop of S. Mamontov in Abramtsevo, P. Vaulin a teacher of Myrhorod art and industrial school was its graduate, was engaged in the revival of traditions of hand craftsmanship on the principles of Art Nouveau. In the works of the pupils of Myrhorod art and industrial school we can see the features of Abramtsevo workshop in the early XX century. It was noted that they had peculiar theatrical originality in conjunction with the "spectacular" watering.

In the article it was noted the importance of the contribution of the students of Kolomyiapottery school that held a leading position among similar institutions in Central and Eastern Europe, and also had an impact on the kind of artistic language in Myrhorod art and industrial school. The teachers from Halychyna have come to Myrhorod since 1906, among them S. Patkovsky, the head of majolica and faience workshop (1906), M. Biloskursky, the head of building ceramics workshop (1908), H. Berezovsky, a master patternmaker (1911); Yu. Lebischak, a master ceramist (1914), A. Borovyhko.

The publication noted that European trends in ceramics decorating came to Myrhorod school in different ways: on the one hand through Russia, on the other hand from the Europa.

Museum collection in that period was replenished with the collections of pottery products of Kolomyiapottery schools and Ivan Lewinsky's factory in Lviv. Over time, this was reflected in the works of Myrhorod students, particularly in the rationalism of geometric decoration with polychrome picture. This is inherent in the art production design of Lviv enterprises.

The article observed that the dominance among the teachers of Myrhorod art and industrial school who were the graduates from imperial institutions did not contribute to the preparation of creative young people on the basis of Ukrainian national culture and negatively affected the products of Myrhorod workshops.

The publication complements the previously not highlighted aspects of the history of the ceramic educational institution. It was discovered the role of artist teachers representing different concepts of art education.

The article is supplemented with photographs, each photo illustrates the features of the mentioned ceramic centers in the works of Myrhorod school students and in products from the collection of school. It was represented the pages from the book "Etude de la Plante. Son application aux industries d'art. pochoir, papier peint et toffes, ceramique" of the Myrhorod school library. This book

was used in the educational process of Myrhorod art and industrial school at the beginning of the twentieth century.

On the example of Myrhorod art and industrial school it was made a conclusion about the dominance of European ceramic art experience in the formation of Ukrainian professional ceramics.

Ukraine occasionally felt artistic reflection of the leading western and eastern art centers because of its geographical position between Europe and Russia.

Myrhorod ceramic educational institution underwent the variety of artistic influences in the late XIX – beginning of XX century which evidently demonstrated violent artistic processes that had taken place in Europe and, with some delay, still reached Poltava region. The belonging of Central Ukraine to the Russian Empire led to the dominance of artistic influences "from the East". However, the latest in its primary nature were European, although eventually underwent changes.

Key words: *Mirgorod Art and Industry School, ceramics, decoration, artistic features.*

Через географічне положення між Європою та Росією в Україні періодично відчувалися мистецькі рефлексії з провідних західних та східних художніх центрів країн оточення.

Розуміння причетності до певного родового, етнічного цивілізаційного середовища є важливим для напрацювань успішних стратегій розвитку у майбутньому. Важливим результатом було би усвідомлення українцями європейської ідентичності та розуміння належності українського народу до певного культурного та цивілізаційного кола. Культурне багатоманіття – наслідок бурхливих історичних процесів, які мали місце в усі періоди української історії, зокрема на зламі ХІХ–ХХ століть. У цей час на теренах колишньої історичної Гетьманщини постав новий навчальний заклад – Миргородська художньо-промислова школа.

Актуальність дослідження продиктована необхідністю аналізу культурних впливів, що мали місце у конкретному освітньому закладі, який протягом більш ніж століття зазнавав численних метаморфоз як у назві, так і в змісті освітнього процесу: Миргородська художньо-промислова школа, Миргородський художньо-промисловий інститут, Миргородський художньо-керамічний технікум.

Тривалий період мистецькі процеси на Полтавщині вивчає мистецтвознавець В. Ханко; значна їх частина присвячена Миргороду й Миргородській художньо-промисловій школі МХПШ [5; 7]. Провідним дослідником мистецької освіти в Україні є доктор мистецтвознавства Р. Шмагало, котрий вивчав історію Миргородського навчально-мистецького осередку [9; 10]. У межах вивчення історії українських керамічних виробництв тему досліджувала О. Школьна [8]. Окремих аспектів поступу Миргородського навчально-керамічного закладу торкалися етнологи й культурологи О. Щербань, О. Белько [3].

У наявній розвідці здійснено спробу розглянути різнобічні мистецькі впливи, що мали місце у розвитку навчально-педагогічного процесу на матеріалах архівних джерел навчального закладу. Мета даної публікації – визначити домінуючі впливи, що сформували неповторне мистецьке обличчя одного з найстаріших художньо-промислових навчальних закладів.

Миргородський художньо-промисловий заклад постав за підтримки Полтавського губернського земства наприкінці ХІХ століття, в часи, коли суспільство переживало складні процеси економічного буття: зростання ролі промислового виробництва з послабленням позицій кустарництва, формування нових, потужних,

ринків збуту. Неординарних рішень вимагали й соціо-культурні процеси, пробудження національної ідентичності на тлі утисків з боку імперської адміністрації. Багато у чому цими факторами можна пояснити певні невдачі на концептуальному та художньо-ідейному фронті у перші десятиріччя існування МХПШ.

Метою новоствореного закладу, який мав стати "пам'ятником" видатному земляку М. Гоголю, була підтримка ремісництва у Полтавській губернії, поширення передових художніх і технічних знань у середовищі кустарів у період зростання ролі промислового виробництва та послаблення позицій ремісника-кустаря. На тлі історичних реалій помітні тенденції бурхливого розвитку промисловості, результатом яких стало формування двох течій у керамічній галузі: промислового дизайну й індивідуальної художньої творчості (кустарного ремісництва).

Значущі соціальні зміни відгукувались низкою реакцій у культурній сфері. Процеси, котрі відбувалися в європейському мистецтві, рефлексували з певним відставанням і трансформаціями на Сході континенту. Серед новітніх тенденцій і впливів, що хвилювали європейських художників, було відкриття далекосхідного, зокрема, японського мистецтва. Розширення горизонтів його світосприйняття спричинило формування окремих граней нового багатоманітного стилю модерн. Він проявився насамперед в увазі до природи, праці ремісника; зацікавленості національною своєрідністю; підвищенні ролі різного роду "спецефектів" (колір, фактура, структура, світіння, виблискування і т. ін.); значущості ролі експерименту (елемент непередбачуваності); нових підходів до осягнення традиційних матеріалів.

Показовим було звернення до кераміки, яку в окреслену добу починають широко використовувати й по особливому цінувати за її універсальність, живописні, графічні, пластичні якості та гарну поєднуваність з архітектурою.

Перебування Лівобережного Подніпров'я у складі Російської імперії пригальмувало національний розвиток краю, проте не виключило його з європейської культурної орбіти. Оскільки на глибинних рівнях український народ завжди належав до європейської цивілізації, домінували процеси долучення до загальноєвропейських тенденцій розвитку мистецтва, які часом набували неовізантійського (неоруського) варіанту. Якщо ґрунтом для новаторства в європейських країнах ХІХ ст. була готика, то в Росії – мистецтво Середньовіччя, пов'язаного з ремінісценціями мистецтва еллінізованої Візантії. По суті європейськими були й передумови появи навчально-керамічної установи у Миргороді.

Миргород – давнє козацьке містечко, де ще за часів Речі Посполитої набули розвитку ремесла: шевське, кравецьке, ковальське, ткацьке, гончарське, ікономалярське та ін., існували ремісничі цехи [5, 338]. З миргородського творчого осередку походив й відомий портретист доби бароко – класицизму В. Боровиковський. Створення художньо-промислової школи на подібному "підмурку" не було випадковим.

Перед означеним відрізком часу на художню промисловість звернули особливу увагу в європейських країнах. Прикладом закладів нового типу були школи, засновані австрійським Художньо-промисловим музеєм у Відні, німецькі художньо-промислові музеї у Берліні. З часом, наслідуючи ці тенденції,

постали споріднені заклади в Росії. Зокрема, найбільш відомі столичні училища барона Штіглиця (Санкт-Петербург) та московське Строгановське училище.

Нині важливим джерелом інформації про тенденції розвитку художньої кераміки виробництва майстерень миргородської навчально-керамічної інституції кінця XIX – початку XX століття є музей (кімната дипломних робіт) Миргородського художньо-промислового коледжу (МХПК). У залі раннього періоду існування закладу, крім виробів, виготовлених у майстернях установи, зберігається й колекція зарубіжної кераміки: китайський, японський, європейський фарфор, перський фаянс, італійська майоліка. Вироби провідних світових осередків були взірцями для учнів при опануванні керамічного мистецтва. Можна припустити, що колекція закладу мала опосередкований вплив на формування мистецького смаку учнів, як і гарна збірка фахових видань з бібліотеки школи.

В силу історичних обставин українські землі наприкінці XIX ст. перебували під окупацією двох імперій, Лівобережжя територіально належало до російської зони впливу. Російський уряд провадив "специфічну" політику, щодо підконтрольних інонаціональних територій, яка не сприяла розвитку української культури. Тим не менше власне українська ментальність завжди була відкритою до осягнення творчих імпульсів з провідних європейських шкіл, що прослідковується за навчально-виробничими та дипломними роботами закладу різних років.

Першими викладачами МХПШ були випускники найбільших мистецьких шкіл Росії, зокрема, Імператорської академії мистецтв (О. Сластьон – викладач-рисувальник, Х. Бондаренко – рисувальник, М. Герардов – гравірувальник, М. Розанов – викладач). Художники – викладачі образотворчого мистецтва – не завжди розуміли специфіку керамічної ужитковості. Вихованці академії мистецтв сповідували принципи академізму й переносили їх на новий для себе матеріал – кераміку. Вироби набували класичних обрисів, центральне місце посідали сюжетні композиції, часом з народного побуту (пошкоджена майолікова ваза у холодному колориті, таріль "Свати" авторства О. Сластьона). Також художники-академісти через недостатнє розуміння природи декоративно-ужиткового мистецтва були схильні прикрашати вироби оздобами, штучно перенесеними з інших матеріалів (вишивання, різьблення та ін.).

Тісні зв'язки склалися у миргородців зі Строгановським центральним училищем технічного рисування, директором якого тривалий період був українець М. Глоба. Він вітав відкриття МХПШ й заохочував збереження традиційних мотивів національного мистецтва, перебував у Миргороді, інспектуючи навчальний заклад [4, 7]. Серед викладачів МХПШ вихованцем Строгановського училища був О. Леонідов [6, 4]. З 1914 по 1918 роки у майстернях закладу працював відомий гжельський кераміст, колись керівник Строгановської керамічної майстерні Г. Монахов, котрий впроваджував тут різноманітні "ефектні" поливи (потічні, пломеніючі, кристалічні, з металевим полиском), які стали популярними в Європі після "відкриття" далекосхідного мистецтва. Згодом стараннями все того ж М. Глоби всі ці знахідки декорування керамічних виробів впроваджувалися й у етнічній Росії [1, 269].

Зараз у музеї МХПК зберігаються кілька предметів, вкритих потічними й кристалічними поливами червоного та сріблясто-зеленкуватого кольорів. Прагнення М. Глоби зробити своє училище провідним у художньому сенсі призвело до впровадження нових європейських технологій і мистецьких напрямків оздоблення кераміки на миргородському ґрунті. Впроваджувався історизм (повернення до стилю попередніх епох, що у російському варіанті набув неовізантійсько-неоруської форми, зокрема в керамічних посудних предметах з'явилися нові форми: блюда, ковші, кубки. Створювалися численні копії за східними взірцями. Виконувалися комерційні замовлення на керамічне облицювання: кахлі, фризи, іконостаси, що відображали загальноєвропейську тенденцію до захоплення керамікою нових сфер побутування.

До реалізованих строгановських впливів на кераміку миргородської школи зламу століть можемо віднести попільничку з фігурними вінцями та арабською в дзеркалі, що декорована кольоровими емалями, з колекції МХПК. Також до реалізованих проектів слід віднести нещодавно знайдену гіпсову модель ковша з рельєфним гербом м. Лубен, керамічні ковші – характерний виріб строгановської керамічної майстерні. Училище увібрало й позитивні новітні тенденції з приватних російських художніх майстерень, зокрема, Талашкіна й Абрамцева.

Майстерня С. Мамонтова в Абрамцево займалася відродженням традицій ручного ремісництва на засадах стилю модерн з використанням елементів місцевого походження. Заклад очолював видатний кераміст П. Ваулін, котрий з 1903 р. протягом наступних трьох років завідував майстернею Миргородської Гоголівської школи.

Абрамцевські риси, котрі зустрічаємо у виробках вихованців МХПШ початку ХХ століття – театральна феєричність у поєднанні з "ефектними" поливами (насамперед потічні та відновного вогню (з металевим полиском) та ще масивність черепка виробу. Як приклад подібних творів можемо згадати менажницю з колекції МХПК у формі казкового птаха, що вкрита сірою поливою з металевим полиском.

Нові технічні прийоми на місцевому ґрунті зазнавали метаморфоз. Цікавим зразком синтезу абрамцевської техніки з українським орнаментом є червоно-металізована ваза з маленькими квадратними у розрізі вушками при боках, що вкрита рельєфним українським узором. Саме у таких неочікуваних поєднаннях зазвичай з'являлися варті особливої уваги речі.

В особі П. Вауліна талант кераміста супроводжувався неабиякими організаторськими здібностями, які проявилися під час виготовлення облицювання для будинку Полтавського губернського земства у відновленій опішнянській керамічній майстерні, а також при заснуванні музею керамічних виробів (Опішне). До того ж художник причетний до створення та діяльності низки керамічних виробництв, зокрема підприємства в Кікерино, де працювали випускники МХПШ й широко використовувалася українська орнаментика, що дозволяє говорити про вже зворотній миргородський вплив на російську кераміку.

Абрамцевські експерименти не були винятковими для свого часу, бо частково наслідували загальноєвропейські тенденції. Зокрема, "ефектні" поливи

спершу були впроваджені на копенгагенських виробках (кристалічні поливи) та фабриці В. Жолнаї (металізовані люстри). Відомо й про прямі зв'язки Абрамцева й Жолнаї [2, 118]. Візитівкою останньої згаданої фабрики були поливи з металізованим різнобарвним полиском. Подібного характеру ваза тюльпаноподібної форми з вибагливими хвилеподібними ручками та маркою "Zsolnay, Pecs" – тисненою у тісто – зберігається серед колекції кераміки МХПШ. Та найголовнішим принципом, яким керувалися на цьому виробництві, було задоволення найрізноманітніших смаків пересічного споживача. Широкий стильовий діапазон у поєднанні з досконалою технікою виконання забезпечили підприємству комерційний успіх, завдяки якому виробництво існує донині.

Ще одним керамічним навчально-виробничим центром, що займав провідні позиції серед подібних закладів у центрально-східній Європі, і також мав вплив на розвиток своєрідної мистецької мови МХПШ, була Коломийська гончарна школа. Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. це відомий осередок керамічної освіти, де новітні європейські шукання набували виразно українських національних рис. Серед спектру декорувальних технік, що застосовувались у закладі, були й вже згадувані "ефектні" поливи – зокрема, потічні, металізовані, з іризацією. Проте найважливішим досягненням школи є застосування набутків народного гончарства у практиці професійних керамістів і промисловості. За взірць бралися вироби гуцульського гончара О. Бахматюка. Рухаючись у руслі віянь часу, Коломийській гончарній школі (КГШ) вдалося зберегти й новаторськи осучаснити традиції народного гончарства.

Помітну роль вихованці коломийської школи відіграли й у становленні керамічних осередків на великій Україні, зокрема Миргородської художньо-промислової школи. Починаючи з 1906 року, викладацький колектив МХПШ поповнюють керамісти з Галичини – випускники КГШ. У їх числі – керівник майоліково-фаянсової майстерні С. Патковський (1906), керівник майстерні будівельної кераміки М. Білоскурський (1908), майстер-модельник Г. Березовський (1911), майстер-кераміст Ю. Лебіщак (1914), фарфорист А. Боровичко. Серед принесених галицькими майстрами новацій була поява нових форм виробів: плесканці, вази, одноріжкові свічники. Розширено арсенал способів декорування виробів: риткування, мармуризація, декорування потічними поливами, подекуди з ефектом іризації. Подібні європейські віяння потрапляли до миргородської школи різними шляхами, – з одного боку через Росію, у вже вторинному осягненні, чи як у випадку з галицькими майстрами, безпосередньо від тодішніх носіїв європейської ментальності.

На початку ХХ ст. книгозбірня МХПШ збагатилася дарунком Львівського промислового музею "Взори промислу домашнього селян на Русі" 1889 року видання. Музейне зібрання у цей час поповнила колекція виробів Коломийської гончарної школи і Львівської фабрики І. Левинського. Риси, які були притаманні артдизайнерській продукції цього підприємства, з часом знайшли своє відображення й у творах миргородських школярів, зокрема у раціоналізмі геометричного ритованого декору із заливанням рисунка кольоровими емалями.

В оздобленні виробів, виконаних у майстернях Миргородської школи, де взірцем мотивів для художника була природа, прослідковується ще одна суттєва тенденція інтернаціонального характеру. Це – спільні риси, пов'язані з джерелами інспірацій, популярних у європейському мистецтві доби модерну: комахи, квіти, пагони, птахи, елементи водної стихії тощо. Їх поява у миргородському мистецтві початку ХХ ст. передусім пов'язана з пробудження цікавості до декоративних якостей флори, що спиралися на відкриття європейцями японського, й, загалом, східного мистецтва.

Ознайомлення учнів з новітніми тенденціями у декоративній творчості поглиблювалося через друковані посібники з бібліотеки закладу. Приміром, у бібліотеці коледжу досі зберігається книга "Etude de la Plante son application aux industries d'art" [11], що поповнила книгозбірку на початку ХХ століття. Прикладом втілення ідей ар нуво в матеріалі може бути циліндрична ваза з короткою горловиною, двома листкоподібними ручками та рельєфним декором з квітів будяка, суцільно вкрита зеленою поливою (зберігається у музеї МХПШ).

Впроваджувачами нової стилістичної мови доби модерну були майстри та викладачі, пов'язані з виробництвами товариства М. Кузнєцова. Наприклад, інженер С. Масленніков, скульптор М. Анненський, майстер І. Панкратов. Водночас вони стали носіями сумнівних рис "кузнєцовського стилю" в художній кераміці, до яких відносимо: еkleктизм, потурання міщанським смакам споживача, імітація інших матеріалів (тканина, дерево, метал тощо).

Різноманіття мистецьких впливів, яких зазнавав миргородський навчально-керамічний заклад наприкінці ХІХ – початку ХХ ст., унаочнюють бурхливі мистецькі процеси, що прокочувалися хвилями Європою та, хоча іноді з деяким запізненням, все ж досягали Полтавщини. Належність Центральної України до Російської імперії зумовила домінування мистецьких впливів "зі Сходу". Проте останні за своєю первинною природою були європейськими, хоча з часом зазнавали змін. Домінування серед викладацького складу МХПШ кінця ХІХ ст. випускників імперських навчальних закладів не дозволяло вести підготовку творчої молоді на засадах української національної культури та негативно позначалося на виробі майстерень МХПШ.

Радикальна зміна умов розвитку кераміки у Миргороді відбулася в період української революції, коли на зміну МХПШ постав новий заклад – Миргородський художньо-промисловий інститут (1918) з В. Кричевським на чолі та художниками кола М. Бойчука у викладацькому складі (М. Касперович, С. Бойчук, Ю. Михайлів). У цей час поглиблюється увага до вивчення національних українських традицій, тривають пошуки новаторських методів роботи з ними. Національно орієнтовані експерименти з формою та декором продовжилися й у перші роки радянської влади в Україні.

Таким чином, формування школи української професійної художньої кераміки миргородського осередку стало можливим завдяки вивченню досвіду європейського керамічного мистецтва й засвоєння надбань українського народного гончарства.

Ілюстрації (фото автора)



Майолікова ваза, виготовлена в майстернях МХПШ. Початок XX ст. Приватна збірка.



Майолікова ваза, виготовлена в майстернях МХПШ. Початок XX ст. З експозиції музею МХПК.



Майолікова ваза, виготовлена в кераміко-художній майстерні "Абрамцево". Вкрита поливою відновного вогню. Початок XX ст. З експозиції музею МХПК.



Майолікова ваза, виготовлена в майстернях МХПШ. Вкрита потічними поливами. Початок XX ст. З експозиції музею МХПК.



Гіпсова модель ковша, виготовлена в майстернях МХПШ. З рельєфним гербом м. Лубен. Початок ХХ ст. Музей МХПК.



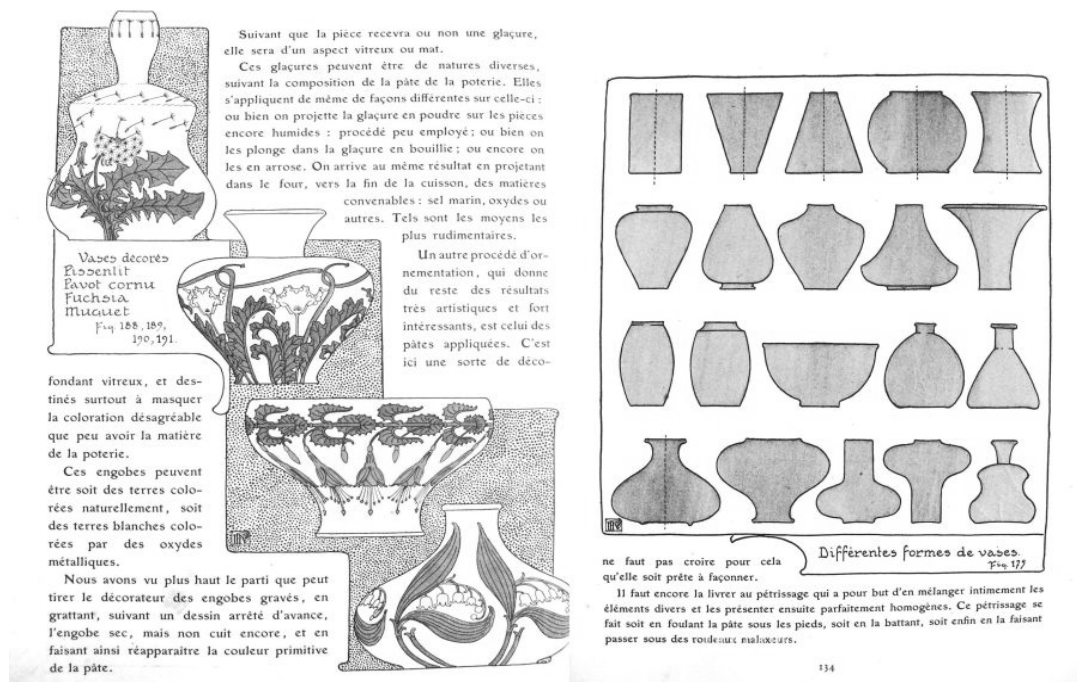
Майолікова ваза, виготовлена в майстернях МХПШ. Вкрита металізованою поливою відновного вогню. Початок ХХ ст. З експозиції музею МХПК.



Майолікова ваза, виготовлена мануфактурою "Жолнаї" та марка зі звороту ніжки (збільшено). Виріб вкрито іризаційною поливою. Початок ХХ ст. З експозиції музею МХПК.



Майоліковий таріль, виготовлений в майстернях МХПШ. Автор О. Сластьон. З експозиції музею МХПШ. Початок ХХ ст.



Сторінки книги «Etude de la Plante. Son application aux industries d'art. pochoir, papier peint etoffes, ceramique». Початок ХХ ст. З фонду бібліотеки МХПК



Керамічні вази виготовлені на фабриці І. Левинського. Початок ХХ ст. З експозиції музею МХПК.



Керамічні вироби Коломийської гончарної школи. Початок ХХ ст. Фонд Музею етнографії та художніх промислів у Львові.

Література

1. Академик Императорской Академии художеств Н. В. Глоба и Строгановское училище / [отв. ред. Т. Л. Астраханцева] / НИИ теории и истории изобразит. искусств РАХ, МГХПА им. С. Г. Строганова. – М. : Индрик, 2012. – 432 с.
2. Арзуманова О. И. Керамика Абрамцева в собрании Московского государственного университета инженерной экологии / О. И. Арзуманова, В. А. Любартович, М. В. Нащокина. – М. : Жираф, 2000. – 224 с.

3. Белько О. До історії Миргородської художньо-промислової школи імені Миколи Гоголя (1896–1915) / О. Белько // Український керамологічний журнал. – 2004. – № 2-3. – С. 119–123.
4. Ковган В. Миргородський державний керамічний технікум ім. М. В. Гоголя / В. Ковган, В. Ханко. – Миргород : Районна друкарня, 1996. – 88 с.
5. Миргородський мистецький словник (кінець XVII – початок XXI сторіччя): Персоналії / [авт.-уклад. В. Ханко]. – Полтава, 2005. – 370 с.
6. Отчет о состоянии Миргородской художественно-промышленной школы имени Н. В. Гоголя за 1900 год. – Полтава : Электрич. типогр. Торгового дома И. Фришберга, 1901. – 70 с.
7. Ханко В. Полтавщина: плин мистецтва, діячі / Віталій Ханко. – К. : Видавець Остап Ханко, 2007. – 512 с.
8. Школьна О. Фарфор – фаянс України ХХ століття: Інфраструктура галузі, промислова політика, організаційно-творчі прочеси: [у 2 кн.] / Ольга Школьна. – К. : Інтертехнологія, 2011. – Кн. 1. – 400 с.
9. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ ст.: структурування, методологія, художні позиції. / Ростислав Тарасович Шмагало. – Львів : Українські технології, 2005. – 528 с.
10. Шмагало Р. Мистецькі якості кераміки гоголівської школи в контексті завдань художньо-промислової освіти кінця ХІХ – початку ХХ століть / Р. Шмагало // Миргородський керамічний технікум: історія, діячі, навчальний процес / Матеріали ювілейної наукової конференції. За ред. В. Ханка. – Миргород : Миргородська районна друкарня, 1996. – С. 14-20.
11. Verneuil M. P. Etude de la Plante. Son application aux industries d'art. pochoir, papier peint etoffes, ceramique / M. P. Verneuil. – Paris : Librairie Centrale des Beaux-Arts . – 326 p.

References

1. Akademik Imperatorskoi Akademii khudozhestv N. V. Globa i Stroganovskoe uchilishche / [otv. red. T. L. Astrakhantseva] / NII teorii i istorii izobrazit. iskusstv RAKh, M-GKhPA im. S. G. Stroganova. – M. : Indrik, 2012. – 432 s.
2. Arzumanova O. I. Keramika Abramtseva v sobranii Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta inzhenernoi ekologii / O. I. Arzumanova, V. A. Liubartovich, M. V. Nashchokina. – M. : Zhiraf, 2000. – 224 s.
3. Belko O. Do istorii Myrhorodskoi khudozhno-promyslovoi shkoly imeni Mykoly Hoholia (1896–1915) / O. Belko // Ukrainskyi keramologichnyi zhurnal. – 2004. – # 2-3. – S. 119–123.
4. Kovhan V. Myrhorodskiy derzhavnyi keramichnyi tekhnikum im. M. V. Hoholia / V. Kovhan, V. Khanko. – Myrhorod : Raionna drukarnia, 1996. – 88 s.
5. Myrhorodskiy mystetskyi slovnyk (kinets XVII – pochatok XXI storichchia): Personalii / [avt.-uklad. V. Khanko]. – Poltava, 2005. – 370 s.
6. Otchet o sostoianii Mirgorodskoi khudozhestvenno-promyshlennoi shkoly imeni N. V. Gogolia za 1900 god. – Poltava : Elektrich. tipogr. Torgovogo doma I. Frishberga, 1901. – 70 s.
7. Khanko V. Poltavshchyna: plyn mystetstva, diiachi / Vitalii Khanko. – K. : Vydavets Ostap Khanko, 2007. – 512 s.
8. Shkolna O. Farfor – faians Ukrainy XX stolittia: Infrastruktura haluzi, promyslova polityka, orhanizatsiino-tvorchi prochesy: [u 2 kn.] / Olha Shkolna. – K. : Intertekhnolohiia, 2011. – Kn. 1. – 400 s.
9. Shmahalo R. Mystetska osvita v Ukraini seredyny XIX – seredyny XX st.: struk?uruvannia, metodolohiia, khudozhni pozysyii. / Rostyslav Tarasovych Shmahalo. – Lviv : Ukrainski tekhnolohii, 2005. – 528 s.
10. Shmahalo R. Mystetski yakosti keramiky hoholivskoi shkoly v konteksti zavdan khudozhno-promyslovoi osvity kintsia XIX – pochatku XX stolit / R. Shmahalo // Myrhorodskiy keramichnyi tekhnikum: istoriia, diiachi, navchalnyi protses / Materialy yuvileinoi naukovoї konferentsii. Za red. V. Khanka. – Myrhorod : Myrhorodska raionna drukarnia, 1996. – S. 14-20.
11. Verneuil M. P. Etude de la Plante. Son application aux industries d'art. pochoir, papier peint etoffes, ceramique / M. P. Verneuil. – Paris : Librairie Centrale des Beaux-Arts . – 326 p.

ХРОНІКА І БІБЛІОГРАФІЯ

Тукова Ірина Геннадіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
e-mail: tukova@ukr.net

Шевчук Олена Юріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
e-mail: olenashevchuk@ukr.net

СИМПОЗИУМ "MUSICA INCOGNITA": до 15-ліття кафедри старовинної музики та 20-ліття класу клавесину НМАУ ім. П. І. Чайковського

Тукова Ірина Геннадіївна, кандидат искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Шевчук Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Симпозиум "MUSICA INCOGNITA": к 15-летию кафедры старинной музыки и 20-летию класса клавесина НМАУ имени П. И. Чайковского

Tukova Iryna, PhD in Arts, assistant professor of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Shevchuk Olena, PhD in Arts, assistant professor of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Symposium "MUSICA INCOGNITA": for the 15th anniversary of the Department of early music and the 20th anniversary of the class of harpsichord Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Наукові зустрічі, які щовесни проводить кафедра старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, є подіями, на які очікують фахівці й численні шанувальниками докласичного та сучасного мистецтва. Цього року 24–26 квітня відбувся науково-практичний симпозиум "MUSICA INCOGNITA: XVI – XXI", присвячений одразу двом ювілеям – 15-літтю кафедри старовинної музики та 20-літтю класу клавесину Національної музичної академії України. Природно, що при висвітленні такої події виникає бажання підбити деякі підсумки, говорити не лише про наукові проблеми, порушені на симпозиумі, а й про традиції унікального на пострадянському просторі центру дослідження старовинної та сучасної музики.

© Тукова І. Г., 2015

© Шевчук О. Ю., 2015

У науковій діяльності кафедри поєдналися кілька напрямів дослідницької роботи: комплексне вивчення української православної монодії й партесного співу; західноєвропейської барокової (першою чергою, в аспекті проблем виконавства) та сучасної (другої половини ХХ – початку ХХІ ст.) музики. Об'єднати таку різноманітність творчих інтересів змогла універсальна наукова особистість, котра у своїх дослідженнях торкнулася чи не всіх зазначених проблем – завідувач кафедри, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України **Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська**. Сформована нею наукова школа багато в чому розвиває ідеї, закладені в численних роботах учителя, пропонуючи на часі й власні творчі знахідки та аналітичні здобутки. Про потужність школи Н. О. Герасимової-Персидської говорить той факт, що більшість учасників наукових симпозіумів, що їх проводить кафедра, є її учнями або учнями її учнів.

Універсальність кафедри старовинної музики полягає у поєднанні дослідницької діяльності з виконавською. Засновником виконавського напрямку розвитку кафедри стала професор **Світлана Марківна Шабалтіна**, перша відома в Європі концертуюча українська клавесиністка, котра виховала багато учнів, що працюють в багатьох містах України та за її межами.



Досвід проведення науково-практичних конференцій кафедри якісно оновлює шаблонні норми академічних зібрань зі звичною для них апробацією думок лише у доповідях. Постає новий цікавий нетрадиційний формат, у якому змінюють одна одну різноманітні форми та жанри наукових дискусій: конференційні засідання та лекції провідних науковців з різних країн світу, майстер-класи виконавців старовинної музики та сучасних українських композиторів, відеоперегляди документальних фільмів з подальшим обговоренням. Обов'язковими на симпозіумах є концерти, у яких беруть участь клавесиністи кафедри, учасники вокальних ансамблів, що при ній виникли, а також запрошені колективи та окремі виконавці давньої музики. За роки проведення симпозіуму в ньому взяли участь

такі відомі вчені, як І. Барсова, О. Бурундуковська, М. Велімирович, Н. Заболотна, Ю. Медведик, А. Мілка, І. Приходько, І. Пясковський, М. Тарасевич, К. Южак, виконавці Т. Польш-Луценко, Т. Слюсарчик, Р. Стельмашук, композитори А. Загайкевич, О. Войтенко, С. Луньов, С. Пілютіков та інші.



На цьогорічному симпозиумі традиція "поліформатності" також проявилася у всій повноті. Як і завжди, постали нові сюжети досліджень, з'явилися нові "дійові особи", приємно здивували несподіванки. Зацікавлення аудиторії зросло: незважаючи на те, що багато наукових подій відбувалося вихідними днями, доповідачів щоразу зустрічала повна зала вдячної публіки, яка, утім, частково змінювалася, позаяк різні творчі заходи цікавили різних слухачів.

До програми конференції увійшли три конференційних засідання, два концерти, дві відкритих лекції та два відеоперегляди з подальшим обговоренням.

Перше конференційне засідання було присвячене проблемам медієвістики, джерелознавства та практичного вивчення вітчизняного духовного співу в його визначних історичних здобутках – одній із постійних тематичних сфер досліджень кафедри. Ол. Ю. Шевчук наголосила на неперехідному значенні поширення київської нотації в середині XVII ст. з україно-білоруських земель до Московії, де "київським знаменем" стали фіксувати не лише російський, а й український (прийдешній і новий) репертуар. Подвійне спрямування – теоретичне й практичне – мала доповідь І. О. Чижик: дослідниця вийшла на новий рівень опанування знаменної нотації, завдяки чому уможливилось виконання монодійних піснеспівів безпосередньо за крюковими текстами. Історичні й теоретичні аспекти розвитку осмогласся висвітлила О. П. Прилепа. Б. Є. Жулковський здійснив реконструкцію річного святкового репертуару кондаків. О. Л. Зосім приділила увагу духовній пісенності, аргументувавши вплив принципів структурування "Богогласника" 1790–1791 років на західноукраїнські співаники XIX – XX століть (переважно Греко-Католицької церкви).

Теми доповідачів *другого конференційного засідання* віддзеркалили майже весь спектр проблем, порушених на симпозіумі. Розповідь О. В. Хорольського, яка розкрила цікаві й заплутані шляхи історії віоли да гамба, супроводжувалася унікальним ілюстративним матеріалом і власною грою доповідача на цьому інструменті. Такий ракурс у дослідженнях барокового інструментарію та виконавської практики на симпозіумі було представлено вперше. Продовжив засідання виступ А. М. Гадецької, присвячений способам формування міфів про композиторську біографію. Матеріалом аналізу стала фільмографія про життя М. І. Глинки, створена наприкінці сталінської епохи. Із середини минулого століття в сьогодення перенесла слухачів доповідь Е. Д. Джабраїлової-Кушнір про роль *basso ostinato* у творчості сучасного українського композитора М. Шалигіна (на прикладі Потрійного концерту). У двох заключних розвідках розглядалося західноєвропейська музика Нового часу: І. Г. Тукова розповіла про єдність світосприйняття в музичному мистецтві та природознавстві зазначеного періоду, окреслила методи дослідження їх зв'язків; І. М. Приходько здійснив історичний екскурс в історію розвитку багатоголосся, визначивши специфіку двоголосся в клавірній музиці Й. С. Баха.

Тематичну арку до першого засідання було встановлено на початку *третього зібрання симпозіуму*, на якому продовжилось обговорення питань розвитку українського духовного співу. Є. В. Ігнатенко оприлюднила нові результати порівняльного дослідження впливу поствізантійського співу на україно-білоруську традицію XVI – XVII ст. Дискусійною, насиченою новими історичними фактами щодо шляхів розвитку партесного співу у XVII столітті, зокрема, ролі уніатів і протестантів, була доповідь І. Ю. Кузьмінського. Б. М. Дем'яненко презентував розроблений ним новаційний підхід до аналізу партесної музики, зіставивши уявлення про ієрархічну структуру музичного стилю із системою понять, що їх вивчає математична статистика. Завершила першу половину засідання Т. В. Гусарчук, яка, оповідаючи про феномен особистості А. Веделя, дала поштовх жвавому обговоренню аудиторією існуючих соціонічних типів, можливостей їх визначення тощо.

У другій половині засідання слухачі переключилися на розгляд світської інструментальної музики та її яскравого представника – клавесину, на осмислення специфіки виконання барокової та романтичної музики. Важливо, що всі доповідачки – Н. В. Сікорська, Н. В. Фоменко, О. В. Шадріна-Личак – прийшли до наукової роботи від практичної діяльності. Ці виконавиці, відомі в Україні й за її межами, є випускницями класу клавесину С. М. Шабалтіної, яка у своїй доповіді розповіла про історію формування напрямку історично інформованого виконавства та досягнення київської клавесинної школи.

Перший концерт симпозіуму був присвячений саме 20-літтю класу клавесину НМАУ. У ньому взяли участь студенти, які тільки опановують мистецтво клавесинної гри, випускники цього класу (О. Жукова, Н. Фоменко, Н. Сікорська, О. Шадріна-Личак та ін.), інструменталісти й вокалісти, які спеціалізуються на виконанні барокової музики (флейтисти А. Шапочкіна, І. Єрмак, органістка Г. Булибенко, вокалістки О. Нагорна, Н. Хмілевська, Т. Яшвілі). Завершило концерт блискуче виконання С. Шабалтіною віртуозної п'єси Ж. Н. Руайе

"Вертіго". Першим "сюрпризом" конференції став дует інструментів, звучання яких разом неможливо собі уявити, але їх парадоксальна злагодженість викликала захоплення публіки. Це найвідоміша барокова п'еса – "Зозуля" Л. К. Дакена, зіграна на С. Шабалтіною (клавесин) та Є. Черказовою (акордеон).

Другий концерт занурив слухачів у лірико-молитовний світ слов'янського церковного співу, багатого на розмаїті традиції. Ансамбль "Покров" під орудою регента Олени Радько виконав канонічні українські й російські піснеспіви, доповнені репертуаром з візантійською та болгарською стилістикою. Цікаво, що у творах композиторки (і водночас співачки "Покрова") Тетяни Яшвілі, які також прозвучали в концерті, поєдналися ті самі мелодичні витоки – це підсилило інтонаційну монолітність концерту. У виступі вдалося досягти такої врівноваженості звучання, коли просвітлена стриманість і молитовна сконцентрованість, притаманні богослужбовому співові, в міру посилювалися ліричним тонусом і невідомою емоційністю, доречною у концертному виступі.

За традицією, на симпозіумах кафедри завжди присутні гості – відомі вчені. Цього року з *лекцією*, присвяченою творчості М. Чюрльоніса, виступила професор Литовської академії музики й театру Г. Дауноравічене. Перед зачарованими слухачами відкрився світ композитора і художника, який випередив свій час. На ґрунті ретельного аналізу партитур М. Чюрльоніса дослідниця показала його пошуки у сфері дванадцятитонової техніки, формування тематичного матеріалу творів на основі різноманітних шифрів, монограм, акровіршів тощо, зв'язок його творчості з пошуками митців-модерністів початку ХХ століття.

Ще однією традицією симпозіумів кафедри старовинної музики стали *лекції* її очільниці Н. О. Герасимової-Персидської. Цього року професор розповіла про якості часу в музиці ХХІ століття, сконцентрувавши увагу на одній із нових сторін у її розвитку – тяжінні до уповільнення, що відбувається завдяки роботі композиторів з музичним часом. Для "музики перебування" характерним є довгий час звучання, розтушовування початку та завершення твору, своєрідна емоційна відстань між слухачем та твором, обумовлена величністю й масштабністю явищ, що відображаються композитором. Лекція супроводжувалася музичними ілюстраціями з творчості сучасних литовських та українських композиторів.

І, нарешті, до уваги аудиторії було представлено два *відеоперегляди*. Є. В. Ігнатенко представила документальний фільм "Оксиринхський папірус: кінець однієї епохи і початок іншої" (реж. С. Аркенті, учасники – Л. Ангелопулос, С. Псарудакіс, С. Адам). Фільм унаочнює матеріали, зібрані грецькими дослідниками щодо унікальної історичної пам'ятки – Оксиринхського папірусу кінця III – початку IV ст., на якому записано гімн Святій Трійці. Автори фільму знайомлять з варіантами інтонаційної реконструкції давньогрецької мови та принципів давньогрецького музикування (на прикладі гімну Музі), демонструють його можливий вплив на розшифровку й виконання Оксиринхського гімну. Показ фільму став можливим завдяки Є. В. Ігнатенко, яка зробила переклад текстів українською мовою.

Завершальна зустріч симпозіуму була присвячена кіномузиці. Відомий у цій царині композитор Вадим Храпачов поділився роздумами щодо специфіки мистецтва кінематографу, виклав свій погляд на роль музики в художніх та

анімаційних фільмах. Почавши з колишньої зверхньої оцінки розуміння ролі кінокомпозитора в радянському середовищі як другорядної, він розповів про покращення відношення на часі. Окремо було наголошено на необхідності збалансування позицій режисера й автора музики, прикладом чого став обопільно талановитий результат творчої співпраці – повнометражна художня стрічка "Ніч світла". На завершення перегляду стався ще один сюрприз цьогорічного симпозіуму: поспілкуватися з глядачами прийшов режисер фільму Роман Балаян. Тож, у нашому музикознавчому колі "опинилися" представники особливих професій, які дуже рідко сюди потрапляють – кінокомпозитор і кінорежисер. Присутні захоплено слідкували за ходом полілогу трьох героїв мізансцени – В. Храпачова, Р. Балаяна та ще одного поважного і бажаного гостя – композитора Валентина Сильвестрова. Неможливо, на жаль, описати всю пристрасність бесіди, блискучі змістові повороти реплік, монологів та "ліричних відступів". Основна фабула розмови включала кілька ключових позицій: автор музики має слідувати за волею режисера, інтуїтивно й логічно розуміти усі його натяки й побажання; тоді як співпраця режисера із занадто самостійним композитором є неможливою, оскільки незалежна "повнометражна симфонія вбиває кіно".

Симпозіум завершився на яскравому, сильному емоційному тоні. Хочеться побажати всім його учасникам та організаторам нових яскравих подій у межах майбутніх зустрічей, які буде проводити кафедра старовинної музики Національної музичної академії імені П. І. Чайковського.

На фото:

Викладачі та аспіранти кафедри старовинної музики (2012 р.).

"Зупинена мить" Симпозіуму 2015 р.

Приходько Анна Володимирівна,
аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
e-mail: a-prykhodko@ukr.net

FESTSCHRIFT ЯК АВТОПОРТРЕТ

Рецензія на збірку: *Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.* – Київ, Ніжин : Видавець ПП Лисенко М.М., 2014. – 360 с.



Приходько Анна Владимировна,
аспірантка Національної академії руко-
водящих кадрів культури и искусств
FESTSCHRIFT как автопортрет

Prykhodko Anna, Postgraduate student,
National Academy of Managerial Staff of Culture
and Arts
FESTSCHRIFT as self-portrait

Festschrift в академічній науці – це збірка статей або колективна монографія, приводом якої є вшанування

ювіляра. Особливість рецензованого видання у тому, що ювіляр – не окрема персона, а кафедра. У 1989 році у НМАУ ім. П. І. Чайковського (на той час – Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського) було створено кафедру історії музики етносів України та музичної критики. З того часу минуло чверть століття – і колектив кафедри "звітував" перед науковою громадськістю своєрідним авто-Festschrift'ом. А звітувати є про що. Захищено чотири докторські дисертації та 24 кандидатські, побачили світ 16 збірок наукових статей, підручник та 12 монографій, члени кафедри взяли участь у сотнях міжнародних конференцій в Німеччині, Словаччині, Польщі, Шотландії, Нідерландах, Бельгії, Італії, Швейцарії, Латвії, Литві, Білорусі, Росії (не говорячи вже про Україну), – доробок, що дійсно вражає. Адже весь цей обшир – результат роботи невеликого (усього сім науковців), але напрочуд креативного та працелюбного колективу, очолюваного доктором мистецтвознавства, професором, членом-кореспондентом Академії Мистецтв України Оленою Сергіївною Зінкевич.

Але залишимо осторонь кількісні показники. Погляньмо уважніше на структуру та зміст ювілейного видання.

Збірка складається зі Вступу та чотирьох розділів. Вступ, як і годиться у ювілейному виданні, дає узагальнений портрет винуватця події. Велика стаття "Кафедра за 25 років" по-перше, розкриває генезу кафедри, розповідаючи про попередників, вчителів, наукові школи, яким наслідують та які розвивають її члени. По-друге, тут даються стислі, але ємні індивідуальні портрети кожного з науковців, що

упродовж чверті століття працювали і працюють сьогодні у складі цього колективу. Перед читачем зримо постає динаміка та спадкоємність наукового процесу; увиразнюється та конкретизується феномен "наукова школа"; стають зрозумілими причини та ґрунт тієї тематичної різновекторності, що характеризує наукову діяльність колективу в цілому і кожного його члена зокрема; розкриваються методологічні засади, що "тримають купи" таких яскравих і різних особистостей.

Чотири розділи збірки віддзеркалюють основні напрямки життєтворчості кафедри: "Дослідницькі розвідки", "Наукове рецензування", "Критика та публіцистика", "Тільки факти". Як слушно зазначено у передмові редакторів-упорядників (Олена Зінкевич та Юрій Чекан), "чотиричастинна композиція збірки жанром другого плану має симфонію: *Catedra Agens, Sapiens, Ludens, Communis*" (с.6). І дійсно, у першому розділі автори постають активно діючими науковцями; у другому – рефлектують над науковим доробком інших; у третьому – являють собою ще одну, ігрову іпостась учасників музичного процесу, критиків-публіцистів; у четвертому – наочно демонструють зв'язки з науковим світом – дисертаційні, дослідницькі, конференційні, навчальні...

Отже, *Catedra Agens*. Наукові дослідження, що утворюють цей розділ, можна розділити на кілька груп. Перша – методологічні. До них належать статті Юрія Чекана, Валентини Реді та Олени Д'ячкової. У статті Ю. Чекана "Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства (кілька попередніх зауваг)", аналізується сучасний стан історії музики як науки і дається визначення предмету історії музики та ключової її категорії – інтонаційного образу світу. Стаття В. Реді "Феномен перехідності в історії художньої культури" – фундаментальне дослідження, що на історичному матеріалі з'ясовує типологічні паралелі між двома принципово важливими "переходами" в історії російської культури – від Середньовіччя до Нового Часу (XVII ст.) та від нового Часу до Новітнього (злам XIX–XX ст.). Розвідка О. Д'ячкової "Метафора в музиці: нотатки до визначення поняття" пропонує адаптацію загальногуманітарної теорії метафори до специфіки музичного мистецтва. Для аргументації авторка "занурює" досліджуваний феномен (метафору) у контексти кількох теорій (порівняння, контраверзи) та розглядає його у ряду синонімічних понять. Усі загальнотеоретичні положення ілюструються прикладами з музичних творів, що надає статті додаткової переконливості та проводить своєрідний "місток" до статей другої групи. Вони пов'язані з компаративним аналізом музичного матеріалу, що належить до різних інтонаційних практик та історичних епох. Це, насамперед, ґрунтовне дослідження Ольги Соломонової "Скоморошина у жанровій системі Давньої Русі: до проблеми взаємодії", у якому здійснюється компаративне дослідження одного з ключових музично-поетичних жанрів Середньовіччя – скоморошини. Феномени, у порівнянні з якими увиразнюється специфіка скоморошини, охоплюють практично всю тогочасну жанрову систему: це фольклор (у таких його жанрових проявах, як плясова пісня, билина, духовний стих, плач) та культова професійна традиція. Компаративна установка зумовлює і пафос розвідки Тетяни Волошиної "Два погляди на художній світ штетлу. Шолом Алейхем та Марк Шагал". Як впливає з назви, авторка розглядає специфіку звукового світу єврейського містечка, реконструюючи

його через літературні тексти Шолом Алейхема та порівнюючи/коригуючи з візуальними образами Марка Шагала.

Третя група наукових досліджень пов'язана з архівними пошуками. До неї відноситься стаття Валентини Реді "Українські вектори життєтворчості Федора Стравінського", у якій системно розглянуто українські сторінки життя видатного оперного співака – батька геніального композитора та на документальних свідченнях доведено визначальну роль України і у формуванні митця, і у процесі його життєтворчості. Архівні матеріали стали й основою статті Олени Зінкевич "Київські роки у долі Лії Яківни Хінчин" – трагічної долі видатного музикознавця, яку зацькували у сумновідомі роки боротьби з формалістами та "безродними космополітами".

Нарешті, четверту групу наукових статей утворює корпус робіт, присвячений аналізу конкретних творів. Діапазон аналізованого матеріалу та застосовуваних методів викликає лише захоплення. Статті Олени Д'ячкової та Юрія Чекана "отілеснюють" теоретичні побудови, пов'язані з метафорою та інтонаційним образом світу. Текст Катерини Войціцької розкриває особливості інтонаційного втілення екзистенційних мотивів у опері Д. Шостаковича "Леді Макбет Мценського повіту". Олена Пономаренко розглядає програмні українські фортепіанні концерти. І як кульмінація – блискуче дослідження Олени Зінкевич "Музика виявилась більшою за техніку", у якому скрупульозно проаналізовано будову "Містерії" В. Сильвестрова: 12-звучну серію, що лежить в основі композиції цього непересічного авангардного твору, технологічні подробиці роботи з нею – і абсолютно несподівані, але дуже ґрунтовно аргументовані й художньо переконливі паралелі з класико-романтичною традицією та, конкретніше, "Пополудневим відпочинком Фавна" К. Дебюссі...

Тільки побіжний огляд першого розділу *Festschrift*'у свідчить: перед нами – одна з найцікавіших за змістом та проблематикою музикознавча збірка, що вийшла друком в Україні за останні роки. Однак інші розділи – не менш ґрунтовні та різнобарвні – надають колективному портрету кафедри-ювіляра додаткового обсягу та глибини. Це і наукові рецензії, що репрезентовані у своїх найрізноманітніших жанрових різновидах: від відгуку на автореферат докторської дисертації (О. Соломонова) – через низку відгуків офіційних опонентів (О. Зінкевич, В. Редя, Ю. Чекан,) – до розлогої рецензії на наукову монографію (О. Д'ячкова). Жодна з цих рецензій не є формальною, жодна не побудована за шаблоном, – і всі вони можуть бути взірцем наукового рецензування.

Важливою складовою діяльності кафедри є музично-критична робота. У третьому розділі збірки читач знайде прецікаві тексти різних жанрів та різної тематичної спрямованості. Це і ювілейний буклет (В. Редя), і творчі портрети (Ю. Чекан), і рецензії (О. Д'ячкова, О. Соломонова, Ю. Чекан), і проблемний репортаж (О. Зінкевич).

Нарешті, заключний ("фактологічно-статистичний") розділ *Festschrift*'у, названий дуже просто – "Тільки факти" – малює перед нами вражаючу картину різновекторної діяльності кафедри: захисти, конференції, публікації...

25 років. Чверть століття. Людські долі. І – невпинна робота, яскраві досягнення та вражаюча послідовність. Все це – кафедра історії музики етносів України та музичної критики. З ювілеєм!

ЗМІСТ

МУЗИКОЗНАВСТВО

Чекан Ю. І.	"Ненормативне тіло" в романі Енн Райс "Плач до небес": музикознавчий дискурс	3
Лю Бінциан	Методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи	14
Тарасова О. О.	Домінанти музичної ментальності італійців	24
Бацак К. Ю.	Італійська опера Одеси 1825–1831 рр.: антреприза без антрепренера.....	33
Сікорська Н. П.	Принципи едиційних технік другої половини ХІХ століття в особливому типі редакцій клавірної музики Бароко.....	46
Титаренко Л. С.	Фітцвільямова вірджинальна книга у музикознавчих дослідженнях ХХ – ХХІ століть	65
Бабенко К. С.	Алонімія як феномен авторства музичних творів: методика побудови алгоритмів аналізу	77
Стасюк С. О.	Аспект жанрової архетипічності у сучасній методології аналізу опери	87
Редя В. Я., Співаченко О. С.	"Успіх його йшов crescendo..." (київський період у творчій кар'єрі Федора Стравінського)	96
Глівінський В.	Igor Stravinsky and the music of the renaissance epoch [Ігор Стравінський та музика епохи Відродження]	106
Яцковська А. О.	Ігор Стравінський: композитор і коментатор (на прикладі симфоній)	111
Іванніков Т. П.	Про перспективи феноменологічного дослідження сучасної гітарної музики (до постановки проблеми)	123
Сташевський А. Я.	Метроритмічна організація музичного матеріалу в сучасних творах для баяна (на прикладі творчості українських композиторів).....	136
Кравченко А. І.	Традиції і новаторство у камерно-інструментальній музиці одеських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть.....	142

<i>Пруднікова Л. П.</i>	Поліфонічні "приношення" В. Бібіка для фортепіано: інтонаційні та фактурні рішення	151
<i>Яковчук Н. Д.</i>	Соната-фантазія пам'яті А. П'яццоли для скрипки та фортепіано О. Яковчука: жанрові та стильові особливості	159
<i>Чень Шань</i>	Художньо-стильова специфіка пісень Й. Брамса (виконавські аспекти)	168

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ, ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

<i>Северинова М. Ю.</i>	Значення та роль архетипів у вітчизняній гуманітаристиці	177
<i>Ліва Н. В.</i>	Історична ретроспектива рецепції сакрального у європейській культурі	190
<i>Устінов С. Д.</i>	Трансформація речі у культурі повсякденності: прикраси та зброя	198
<i>Афоніна О. С.</i>	Становлення концепту "кодування" в культурі	207
<i>Опанасюк О. П.</i>	Інтенціональний стиль як художній феномен заключного періоду становлення європейської культури	217
<i>Куц Є. В.</i>	Історична динаміка музичного інструментарію в контексті концепції тембрового простору.....	228
<i>Вакуленко В. Ф.</i>	The reflection of indo-european spiritual culture in Ukrainian folklore [Відображення індоєвропейської духовної культури в українському фольклорі]	238
<i>Мезіна С. С.</i>	Національна традиція в українському авангарді 1960-х років: до постановки проблеми.....	246

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

<i>Романенкова Ю. В.</i>	Помандер як елемент західноєвропейського костюму XV – XVI століть	255
<i>Рижова О. О.</i>	Європейська гравюра як джерело іконографії лаврського іконопису XVIII століття	269
<i>Денисюк О. Ю.</i>	Виставкова діяльність мистецького гуртка "Спокій" у Варшаві (1920–1930-ті роки).....	278

Осада М. З.	Міські краєвиди у творчості іноземних художників на теренах Івано-Франківщини (XIX – початок XX ст.)	288
Студенець Н. В.	З історії київської мистецтвознавчої школи: Тетяна Мишківська	299
Будник А. В.	Українська театральна афіша 1920–1930-х рр.: від еkleктики до конструктивізму	308
Шнайдер А. Б.	Сучасний об’ємно-просторовий текстиль як явище культури та меседж	319
Коропенко М. В.	Мистецький спадок К. Малевича у творчому переосмисленні французьких майстрів дизайну одягу	328

ТЕАТР ТА ЕКРАННІ МИСТЕЦТВА

Зубавіна І. Б.	Самоорганізація культури: постнекласичний проект екранного моделювання	337
Шлемко О. Д.	Доброчинність Марії Заньковецької в контексті доброчинності нації	348
Велимчаниця О. В.	Діалогічний тип мистецтва: комунікація в сучасному українському театрі	360
Волошенюк О. В.	Становлення хронікально-документального кінематографу України: 1930-ті роки	369

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Бойчук О. М.	Розвиток музичної освіти на Тернопільщині в умовах полікультурного середовища (1880-1939 рр.)	378
Базела Д. Д.	До проблеми оновлення навчальної дисципліни "Теорія та методика викладання латиноамериканського бального танцю"	386
Шолуха О. М.	Формування миргородської школи художньої кераміки кінця XIX – початку XX ст.: на перехресті впливів	394

ХРОНІКА І БІБЛІОГРАФІЯ

Тукова І. Г., Шевчук О. Ю.	Симпозіум "MUSICA INCOGNITA": до 15-ліття кафедри старовинної музики та 20-ліття класу клавесину НМАУ ім. П. І. Чайковського	406
Приходько А. В.	FESTSCHRIFT як автопортрет	412

СОДЕРЖАНИЕ

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

<i>Чекан Ю. И.</i>	"Ненормативное тело" в романе Энн Райс "Плач к небесам": музыковедческий дискурс	3
<i>Лю Бинцянь</i>	Методологические аспекты проблемы историко- типологической синхронии музыкального искусства Китая и Европы	14
<i>Тарасова О. А.</i>	Доминанты музыкальной ментальности итальянцев	24
<i>Бацак К. Ю.</i>	Итальянская опера Одессы 1825–1831 гг.: антреприза без антрепренера	33
<i>Сикорская Н. П.</i>	Принципы эдиционных техник второй половины XIX столетия в особом типе редакций клавишной музыки Барокко	46
<i>Титаренко Л. С.</i>	Фитцуильямова верджинальная книга в музыковедческих исследованиях XX – XXI столетий	65
<i>Бабенко Е. С.</i>	Аллонимия как феномен авторства музыкальных призведений: методика построения алгоритмов анализа	77
<i>Стасюк С. А.</i>	Аспект жанровой архетипичности в современной методологии анализа оперы	87
<i>Редя В. Я., Спиваченко О. С.</i>	"Успех его шел crescendo..." (киевский период в творческой карьере Федора Стравинского)	96
<i>Гливинский В.</i>	Igor Stravinsky and the music of the renaissance epoch [Игорь Стравинский и музыка эпохи Возрождения]	106
<i>Яцковская А. А.</i>	Игорь Стравинский: композитор и комментатор (на примере симфоний)	111
<i>Иванников Т. П.</i>	О перспективах феноменологического исследования современной гитарной музыки (к постановке проблемы) ...	123
<i>Сташевский А. Я.</i>	Метроритмическая организация музыкального материала в современных произведениях для баяна (на примере творчества украинских композиторов)	136
<i>Кравченко А. И.</i>	Традиции и новаторство в камерно- инструментальной музыке одесских композиторов конца XX – начала XXI столетий	142

<i>Прудникова Л. П.</i>	Полифонические "приношения" В. Бибика для фортепиано: интонационные и фактурные решения	151
<i>Яковчук Н. Д.</i>	Соната-фантазия памяти А. Пьяццолы для скрипки и фортепиано А. Яковчука: жанровые и стилевые особенности	159
<i>Чень Шань</i>	Художественно-стилевая специфика песен И. Брамса (исполнительские аспекты)	168

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ, ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

<i>Северинова М. Ю.</i>	Значение и роль архетипов в отечественной гуманитаристике	177
<i>Левая Н. В.</i>	Историческая ретроспектива рецепции сакрального в европейской культуре	190
<i>Устинов С. Д.</i>	Трансформация вещи в культуре повседневности: украшения и оружие	198
<i>Афонина Е. С.</i>	Становление концепта "кодирование" в культуре	207
<i>Опанасюк А. П.</i>	Интенциональный стиль как художественный феномен заключительного периода становления европейской культуры	217
<i>Куц Е. В.</i>	Историческая динамика музыкального инструментария в контексте концепции тембрового пространства	228
<i>Вакуленко В. Ф.</i>	The reflection of indo-european spiritual culture in Ukrainian folklore [Отображение индоевропейской духовной культуры в украинском фольклоре]	238
<i>Мезина С. С.</i>	Национальная традиция в украинском авангарде 1960-х годов: к постановке проблемы	246

ПРОБЛЕМЫ ПЛАСТИЧЕСКОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

<i>Романенкова Ю. В.</i>	Помандер как элемент западноевропейского костюма XV – XVI столетий	255
<i>Рыжова О. О.</i>	Европейская гравюра как источник иконографии лаврской иконописи XVIII столетия	269

<i>Денисюк О. Ю.</i>	Выставочная деятельность художественного кружка "Спокій" в Варшаве (1920–1930-е годы)	278
<i>Осадца М. З.</i>	Городские виды в творчестве иностранных художников на территории Ивано-Франковщины (XIX – начало XX ст.)	288
<i>Студенец Н. В.</i>	Из истории киевской искусствоведческой школы: Татьяна Мышковская	299
<i>Будник А. В.</i>	Украинская театральная афиша 1920–1930-х гг.: от эклектики к конструктивизму	308
<i>Шнайдер А. Б.</i>	Современный объемно-пространственный текстиль как явление культуры и месседж	319
<i>Коропенко М. В.</i>	Художественное наследие К. Малевича в творческом переосмыслении французских мастеров дизайна одежды	328

ТЕАТР И ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА

<i>Зубавина И. Б.</i>	Самоорганизация культуры: постнеклассический проект экранного моделирования	337
<i>Шлемко О. Д.</i>	Добродетельность Марии Заньковецкой в контексте добродетельности нации	348
<i>Велимчаница О. В.</i>	Диалогический тип искусства: коммуникация в современном украинском театре	360
<i>Волошенюк О. В.</i>	Становление хроникально-документального кинематографа Украины: 1930-е годы	369

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

<i>Бойчук О. Н.</i>	Развитие музыкального образования на Тернопольщине в условиях поликультурной среды (1880–1939 гг.)	378
<i>Базела Д. Д.</i>	К проблеме обновления учебной дисциплины "Теория и методика преподавания латиноамериканского бального танца"	386
<i>Шолуха А. Н.</i>	Формирование миргородской школы художественной керамики конца XIX – начала XX вв.: на перекрестке влияний	394

ХРОНИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

<i>Тукова И. Г., Шевчук Е. Ю.</i>	Симпозиум "MUSICA INCOGNITA": к 15-летию кафедры старинной музыки и 20-летию класса клавесина НМАУ имени П. И. Чайковского	406
<i>Приходько А. В.</i>	FESTSCHRIFT как автопортрет	412

CONTENTS

MUSICOLOGY

<i>Chekan Y.</i>	"Abnormal body" in the Novel by Anne Rice "Cry to Heaven": Musicology Discourse	3
<i>Liu Bingqiang</i>	Methodological aspects of the historical and typological synchrony of musical art of China and Europe	14
<i>Tarasova O.</i>	The Dominants of Italians' Music Mentality	24
<i>Batsak K.</i>	Odessa Italian Opera 1825–1831: Theatrical Enterprise without Entrepreneur	33
<i>Sikorska N.</i>	The Principles of Editorial Techniques in the Special Type of the Baroque Keyboard Music Publications of the Second half of 19th Century	46
<i>Titarenko L.</i>	Fitzwilliam virginal book in works of music-researchers of the 20-21st centuries	65
<i>Babenko K.</i>	Allonymy as a phenomenon of authorship of musical compositions: methods of the construction of analysis algorithm	77
<i>Stasyuk S.</i>	Aspect of Genre Archetypicity in Contemporary Metodology of Opera Analysis	87
<i>Redya V., Spivachenko O.</i>	"His Success Evolved Crescendo..." (on Kiev Period in Fyodor Stravinsky's Creative Career)	96
<i>Glivinsky V.</i>	Igor Stravinsky and the music of the renaissance epoch.....	106
<i>Yatskovska A.</i>	Igor Stravinsky: Composer and Commentator (by Symphony Examples)	111
<i>Ivannikov T.</i>	On Prospects of Phenomenological Research of Contemporary Guitar Music (to Statement of the Problem)	123
<i>Stashevs'kyi A.</i>	Metro-rhythmical Organization of the Musical Material in Modern Works for Button-accordions (for example, Works of Ukrainian Composers)	136
<i>Kravchenko A.</i>	Tradition and Inovation in Chamber Music of Odessa Composers in the End of the XXth – Beginning of the XXIst Century	142

<i>Prudnikova L.</i>	The Polyphonic "Offering" for the Piano by Valentyn Bybyk and These Thematic and Form Incarnations	151
<i>Jacovchuk N.</i>	Sonata-fantasy dedicated to the Memory of A. Piazzolla for Violin and Piano by A. Jacovchuk: Genre and Style Features	159
<i>Chen Schan</i>	Artistic and Stylistic Specificity of Songs by Johannes Brahms (the Performing Aspect)	168

ISSUES OF CULTURAL STUDIES, THEORY AND HISTORY OF CULTURE

<i>Severynova M.</i>	The Significance and Role of Archetypes in the Domestic Humanities	177
<i>Liva N.</i>	Historical Retrospect of the Reception of the Sacral in the European Culture	190
<i>Ustinov S.</i>	Transformation of Thing in Culture of Everyday: Jewellery and Weapons	198
<i>Afonina O.</i>	Formation of concept "coding" in Culture	207
<i>Opanasiuk A.</i>	Intentional Style as an Artistic Phenomenon of the Final Period of Formation of European Culture	217
<i>Kushch E.</i>	Historical Dynamics of Musical Instruments in the Context of the Timbral Space Concept	228
<i>Vakulenko V.</i>	The reflection of indo-european spiritual culture in Ukrainian folklore	238
<i>Mezina S.</i>	National tradition in the Ukrainian avant-garde of the 1960-s: for the problem definition	246

PROBLEMS OF PLASTIC AND APPLIED ARTS

<i>Romanenkova Ju.</i>	Pomander as Detail of the Dress of Western Europe of XV – XVIth Centuries	255
<i>Ryzhova O.</i>	European Engravings as the Basis of Iconography of Lavra Icon Painting of the XVIII century	269

<i>Denysiuk O.</i>	Exhibition activity artistic group "Spokij" in Warsaw (1920–1930s)	278
<i>Osadtsa M.</i>	Cityscapes in FOREIGN Artists' Creative Work on the Territory of the Ivano-Frankivsk Region (XIXth – Early XXth Century)	288
<i>Studenets N.</i>	From History of Kiev School of Art Criticism: on Tetiana Myshkivska	299
<i>Budnyk A.</i>	Ukrainian Playbill 1920-1930's: from Eclecticism to Constructivism	308
<i>Schneider A.</i>	Contemporary Spatial Textile as Culture Phenomenon and Message	319
<i>Koropenko M.</i>	The Artistic Legacy of K. Malevich's in the Creative Rethinking of the Masters of French Fashion Design	328

THEATER AND SCREEN ARTS

<i>Zubavina I.</i>	Self-Organizing of Culture: Post-Nonclassic Project of Screen Modeling	337
<i>Shlemko O.</i>	The Charity of Mariya Zan'kovetska in the Context of the Charity of the Nation	348
<i>Velymchanytsia O.</i>	Dialogical Type of Art: Communication in the Contemporary Ukrainian Theatre	360
<i>Voloshenyuk O.</i>	Becoming the Documentary Film of Ukraine:1930s	369

ART EDUCATION: PAST AND PRESENT

<i>Boichuk O.</i>	Development Musical Education in the Ternopil Region at the Multicultural Environment (1880–1939)	378
<i>Bazela D.</i>	On the Problem Update Discipline "Theory and Methods of Teaching Latin American Ballroom Danct"	386
<i>Sholukha A.</i>	The Formation of Mirgorodska School art Pottery Late XIX – Beginning of XX Centuries: at the Crossroads of Influences	394

CHRONICLE AND BIBLIOGRAPHY

<i>Tukova I., Shevchuk O.</i>	Symposium "MUSICA INCOGNITA": for the 15th anniversary of the Department of early music and the 20th anniversary of the class of harpsichord Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music	406
<i>Prykhodko A.</i>	FESTSCHRIFT as Self-Portrait	412

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього рецензування статей та організація зовнішнього (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт <http://academy-journals.in.ua/index.php/index>) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до наукової частини академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 18.00) за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 37 (тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkim.edu.ua).

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) обов'язково супроводжуються рецензією із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим у кадровому підрозділі.

3. До наукової частини академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруковки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. Відомості про автора українською, російською та англійською мовами, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.*

3. Контактна інформація: номер телефону, електронна пошта.

4. Назва статті українською, російською та англійською мовами.

5. Анотації та ключові слова:

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати. Середній обсяг анотації – **500-600 друкованих знаків** (ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76)). Приклад: У статті розкрито поняття обумовленості жанру скрипкового перекладу еволюційними процесами, що відбуваються в суспільстві на тому чи іншому історичному етапі. За основу взято творчість Фріца Крейсера, яка яскраво відобразила онтологічні і гносеологічні тенденції тогочасного художнього світогляду у підходах до жанрових модифікацій скрипкового перекладу. На основі теорії ігрових структур в музиці В. Клименка показано втілення різних рівнів "гри" в творчому доробку видатного австрійського скрипаля і композитора;

б) анотація російською мовою є перекладом україномовного варіанту;

в) розширена **анотація англійською** є тезисним викладом змісту наукового дослідження у вигляді основних, стисло сформульованих положень. Середній обсяг – **5000 друкованих знаків**.

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" (Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).

6. Вимоги до основного тексту:

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Список використаних джерел оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

8. References (література латиницею) необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Технічне оформлення

1. Обсяг – близько 0,5 д.а. (20000 друкованих знаків з пробілами).

2. Текстовий процесор Microsoft Word.

3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.

4. Поля: не менше 2 см.

5. Полуторний міжрядковий інтервал.

6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].

7. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: ""..."".

8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел. Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо¹ та концепцією...

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки:

¹ Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
(державний вищий навчальний заклад IV рівня акредитації)

Оголошує конкурсний прийом в 2015 році

- до докторантури з відривом від виробництва зі спеціальності:

26.00.01 – теорія та історія культури (культурологія, мистецтвознавство, філософські та історичні науки);

- до аспірантури з відривом та без відриву від виробництва з таких спеціальностей:

26.00.01 – теорія та історія культури (культурологія, мистецтвознавство, філософські та історичні науки);

26.00.04 – українська культура (культурологія);

27.00.02 – документознавство, архівознавство (історичні науки);

08.00.04 – економіка та управління підприємствами (за видами економічної діяльності) (економічні науки).

До аспірантури приймаються особи, які мають повну вищу освіту і мають кваліфікацію магістра.

Вступники до аспірантури подають на ім'я ректора: заяву, особовий листок з обліку кадрів, копію диплома про вищу освіту, додаток до диплому, копію трудової книжки, медичну довідку про стан здоров'я за формою № 086-у, посвідчення про складені кандидатські экзамени (за наявності), список опублікованих наукових праць і винаходів, реферат з обраної наукової спеціальності, копію паспорта, копію ідентифікаційного коду та складають конкурсні экзамени: зі спеціальності, філософії, іноземної мови (англійська, німецька, французька) у жовтні-листопаді 2015 р.

Особи, що вступають до докторантури, подають, крім зазначеного вище, також копію диплома про присудження наукового ступеня кандидата наук, обґрунтування теми та розгорнутий план докторської дисертації.

Документи приймаються з 10 по 30 вересня поточного року. Паспорт та диплом про вищу освіту подаються вступником особисто.

Гуртожитком академія не забезпечує.

Документи подавати за адресою:

Київ – 15, вул. Лаврська, 9; корп. 11; відділ аспірантури-докторантури.

Довідки за телефоном: (044)501-78-28.

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
(державний вищий навчальний заклад IV рівня акредитації)

ДО УВАГИ АБІТУРІЄНТІВ!

Кафедра культурології та інноваційних культурно-мистецьких проєктів оголошує набір абітурієнтів за освітнім ступенем «Бакалавр» напрям підготовки 6.020101 «Культурологія» кваліфікація «Культуролог із фаховим знанням іноземної мови»

НА БАЗІ ПОВНОЇ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ

Термін навчання – 4 роки

НА БАЗІ ДИПЛОМА МОЛОДШОГО СПЕЦІАЛІСТА

Термін навчання – 2 роки.

При прийомі на навчання за освітнім ступенем «Бакалавр» на базі диплома молодшого спеціаліста проводяться фахові випробування у формі тестів.

ДОКУМЕНТИ

необхідні для вступу:

- заява на ім'я ректора НАКККіМ;
- результати ЗНО:
 - українська мова та література;
 - іноземна мова;
 - історія України.
- оригінал атестата про загальну середню освіту – на термін навчання 4 роки;
- оригінал диплома молодшого спеціаліста з додатком та їх копії – на термін навчання 2 роки;
- 6 фотокарток (3x4 см);
- медична довідку – форма 086-У;
- паспорт та копії 1,2,11 сторінок;
- копія ідентифікаційного коду;
- військовий квиток або приписне посвідчення (для денної форми навчання).

Детальну інформацію можна отримати:
м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 18, ауд. 23.
Тел.: 044-280-36-19

ЩИРО ЗАПРОШУЄМО НА НАВЧАННЯ!

Наукове видання

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

NOTES ON ART CRITICISM

Випуск 27

Головний редактор

В. Я. Редя

Комп'ютерна верстка

М. М. Геращенко

Підписано до друку 2.02.2015. формат 60x84 ¹/₁₆.
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 24,87.
Облік.-вид. арк 28,92. Наклад 300 прим.

Видавництво "Міленіум"

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в.
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua