ISSN 2411-1546

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

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА : МИНУЛЕ, СУЧАСНЕ, ШЛЯХИ РОЗВИТКУ

Науковий збірник

UKRAINIAN CULTURE : THE PAST, MODERN, WAYS OF DEVELOPMENT

Scientific journals

Напрям : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism

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

Засновано у 1995 році
Founded in 1995

Випуск 28
Issue 28

Рівне : РДГУ, 2018
Rivne : Rivne State University in the Humanities, 2018

УДК 94(477)

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

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

Друкується за рішенням вчених рад РДГУ (протокол № 11 від 25 листопада 2018 р.) та Інституту культурології (протокол № 10 від 22 листопада 2018 р.)

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

Видання індексується: Index Copernicus (Польща), Google Scholar, РИНЦ (РФ); «Cosmos» (США) та «Research Gate» (Німеччина)

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

Головний редактор:

Виткалов С. В. – доктор культурології, професор кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету

Редакційна колегія:

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

Виткалов В. Г. – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології і музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету, відповідальний секретар, заступник голови редколегії

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

Випих-Гавронська А. – доктор мистецтвознавства (габілітований), професор, ректор Університету ім. Я. Длугоша (Польща)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 28 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов ; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін. ; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2018. 313 с.

Редагування англомовного тексту анотацій – канд. пед. наук, доц. кафедри практики англійської мови РДГУ **Фрідріх А.В.**

Рецензенти:

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

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

Редакційна колегія не завжди поділяє точку зору авторів.

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

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

ISSN 2411-1546

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2018
© Інституту культурології Національної академії мистецтв України, 2018

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

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

УДК 477.035

ДІАЛОГ КУЛЬТУР: УКРАЇНА-ПОЛЬЩА В МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ НАМУ ІМ. П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Берегова Олена – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, провідний науковий співробітник Інституту культурології НАМ України, м. Київ
ORCID ID 0000-0003-4384-9365
s.m.volkov@i.ua

Статтю присвячено вивченню сучасних форм співпраці музичних вишів України і Польщі на основі угод Національної музичної академії України ім. П. Чайковського з музичними академіями Кракова, Гданська та Бидгоща. Здійснено огляд найяскравіших україно-польських музичних акцій останнього десятиріччя. На прикладі контактів наукових, композиторських та виконавських осередків Києва й Бидгоща продемонстровано значний потенціал можливостей для створення позитивного іміджу України в Європі і світі.

Ключові слова: українсько-польські зв'язки, музична академія, угода про співпрацю, наукова конференція, композитор, творчий проект, Київ, Бидгощ.

Постановка проблеми. Позитивні тенденції зближення України з Європою позначилися активізацією діяльності закордонних культурних представництв, інформаційних центрів інших держав, які проводять численні заходи в нашій країні з популяризації своїх національних культур. Взаємодіючи з такими європейськими інституціями, як Французький культурний центр, Німецький Гете-інститут, Швейцарська фундація «Про Гельвеція», Польський інститут у Києві тощо, Україна залучає до процесів євроінтеграції і творчу молодь навчальних закладів, що мають прямі угоди про співробітництво з європейськими ВНЗ і при цьому ефективно використовують досвід і традиції міжнародної співпраці, закладені попередниками.

Так, Національна музична академія України ім. П. Чайковського, як провідний центр музичної освіти держави, за свою понад 100-літню історію мала і сьогодні має творчі і наукові контакти та угоди про співпрацю з вищими музичними навчальними закладами багатьох країн світу. Це Франція, Німеччина, Нідерланди, США, Італія, Туреччина, Китай та багато ін. Польща посідає в цьому переліку гідне місце. Міжнародні творчі зв'язки і контакти яскраво презентують чинні на сьогодні угоди про науково-педагогічну й творчу співпрацю між НМАУ ім. П. Чайковського та вищими навчальними музичними закладами Польщі: Краківською музичною академією, Музичною академією ім. Ф. Нововейського у м. Бидгощі, та Гданською музичною академією ім. С. Монюшка. У рамках цих угод відбуваються обміни студентами, викладачами і творчими колективами, міжнародні музичні конкурси, фестивалі, майстер-класи провідних педагогів, виступи з концертними програмами, участь у великих творчих проектах, наукових конференціях.

Водночас можемо констатувати, що різноманітні і плідні зв'язки провідного вишу України в галузі музичного мистецтва з польськими партнерами, особливо на сучасному етапі, в науковій літературі практично не висвітлені, чим і зумовлена *актуальність* статті.

Метою статті є виявлення тенденцій в євроінтеграційних процесах між Україною та Польщею на прикладі контактів між вищими музичними навчальними закладами країн.

Стан наукової розробки проблеми. Зауважимо, що за останні десятиліття українсько-польська проблематика досить часто поставала в центрі уваги науковців різних гуманітарних спеціалізацій. Історичні, політичні та інші загальні аспекти українсько-польських взаємин розглядають О. Бабак, С. Геленарський, Д. Горун, Я. Дашкевич, Ю. Макар, Б. Осадчук, Ю. Станкевич, С. Стоєцький, О. Хиль, П. Федорчак, Н. Чорна, Л. Чекаленко, М. Чех та ін. Проблеми культурної співпраці України і Польщі аналізуються в роботах О. Берегової, Ю. Богуцького, О. Гнатюк, Н. Гончаренко, Г. Грабовича, Н. Завітневич, І. Зубавіної, О. Калакури, М. Литвина, В. Лишко, Н. Медведчук,

© Берегова О., 2018

Г. Новоженець-Гаврилів, Б. Осадчука, Ю. Пачос, І. Романюка, І. Савчука, Л. та В. Стрільчуків, Б. Сюти, Ж. Тоценко і ін.

Зокрема, Г. Грабович дає періодизацію польсько-українських літературних взаємин, виділяючи чотири основні періоди або фази: ранній від останніх десятиліть XVI до XVIII ст. (охоплює пізній польський Ренесанс і більшу частину польського та українського бароко), романтичний (перша третина XIX ст.), постромантичний (до Другої світової війни) і повоєнний (сучасний). Він розглядає українську тематику в польській літературі, з'ясовує впливи, контакти і стосунки двох літератур у різні періоди, які з плином часу стають доволі складними і багатогранними. Однією з найвищих форм зацікавлення польських письменників і літераторів українською культурою Г. Грабович справедливо вважає феномен козакофільства – беззастережне прийняття козацького минулого, оспівування духу козаччини у зразках польської літератури романтичної доби [3].

Г. Новоженець-Гаврилів, вивчаючи вплив польського мистецтва на формування українських художників і музикантів, звертається до історії Краківської академії мистецтв, яка упродовж століть виконувала роль транслятора мистецьких традицій із Заходу на Схід. У поле зору дослідниці потрапляють творчі постаті художників Р. Сельського, К. Звіринського, Л. Левицького, композитора А. Нікодимовича, етномузиколога В. Гошовського та ін. представників української мистецької еліти середини XX ст. Заслуговує на увагу її думка про те, що в часи «залізної завіси» ознайомлення радянських митців із модерними тенденціями сучасного мистецтва відбувалося через контакти з їх польськими колегами, від яких вони «…перейняли реформаторську естафету і розвинули модерністичні ідеї у своєму мистецтві, запропонували нові варіанти та моделі їх виразу» [6; 23].

І. Савчук на основі аналізу соціокультурної ситуації 1930-1940-х рр. та епістолярної спадщини видатного українського композитора Б. Лятошинського (зокрема двох його листів до польських композиторів Т. З. Кассерна і Т. Маєрського з меморіальної квартири-музею Б. Лятошинського в Києві) робить висновки щодо різновекторності творчих зв'язків композитора з польською культурою [10].

О. Калакура, досліджуючи досвід Галичини в контексті сучасної українсько-польської співпраці, визначає такі форми співробітництва в культурно-гуманітарному просторі як фестивалі традиційної культури, ярмарки, спортивні заходи, обміни учнівською та студентською молоддю, театральними колективами, музейними експозиціями, спільні конференції та інші наукові заходи, співробітництво вузів, бібліотек, культурно-гуманітарна діяльність громадських організацій, проекти зі збереження культурної спадщини, дні добросусідства тощо [4; 286].

І. Романюк та Ю. Пачос зосереджують свою увагу на такій важливій формі збереження національної ідентичності українців як фестивалі української культури в Польщі [9]. Форми презентації польської музичної культури на українському міжнародному фестивалі «Київ Музик Фест» відстежує О. Берегова [1].

Наголошуючи на різноманітті форм культурної співпраці України і Польщі, Ю. Богуцький закликає дбати «…не лише про збереження традиційних контактів між митцями, письменниками, науковцями наших країн, а й про системну розбудову співпраці наших культурних індустрій, про взаємну промоцію польського та українського культурного продукту на обох національних ринках, про їхню помітнішу присутність у глобальному віртуальному культурному просторі» [2; 10].

Найближче до теми нашої статті стоять дослідження з історії українсько-польських відносин у системі вищої освіти, представлені в роботах О. Коваленко, Н. Моднічко, М. Стрензевського, М. Сікорського та ін., а також статті з питань співробітництва окремих вишів (Л. Зашкільняк, Н. Камардаш, Н. Кацан, Я. Конєва, Г. Лєвковіч та ін.).

Слушною для статті є думка О. Калакури про стратегічне значення для України і Польщі співпраці українських і польських університетів, які «…покликані здійснювати спільну взаємовигідну гуманітарну співпрацю, побудовану на постійному і безперешкодному міжособистісному спілкуванні, науковому дискурсі,…щоб посісти своє вагоме місце у просторі європейської цивілізації і пам'яті» [4; 290]. Подібну позицію обстоює й Н. Камардаш, яка вважає, що «ефективність міжнародних контактів у гуманітарній сфері сьогодні розглядається як рушій євроінтеграційних процесів, через що Україна та Польща прагнуть до масштабного співробітництва в галузі науки і освіти, надаючи величезного значення розширенню контактів між ученими, науково-дослідними установами, навчальними закладами усіх рівнів…» [5; 166].

Отже, при всьому розмаїтті наукових розробок українсько-польської проблематики очевидною є прогалина у вивченні форм і методів співпраці музичних вишів України і Польщі на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. За останні 10 років спостерігається значне пожвавлення контактів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського з польськими навчальними закладами-партнерами.

Так, у рамках співпраці з Краківською музичною академією 24 вересня 2009 р. відбувся концерт оркестру студентів Краківської музичної академії під керуванням ректора, проф. С. Кравчинського, а з 4 по 7 жовтня того ж року камерний оркестр НМАУ під керівництвом проф. І. Андрієвського здійснив гастрольну поїздку до м. Кракова. У концертах оркестру поряд із творами класиків світової музики П. Чайковського, Б. Бартока, Д. Шостаковича виконувалися оркестрові мініатюри видатного польського композитора К. Шимановського і твори українських композиторів І. Щербакова та М. Скорика. Виступи українського студентського колективу відбулися також у містах Закопане і Кельце.

Із Краковом пов'язана ще одна визначна для розвитку українсько- польських культурних відносин подія. У концертному сезоні 2016/2017 н. р. відбулася міжнародна презентація кафедри оперної режисури НМАУ: її вихованці здійснили постановку опери американського композитора італійського походження Дж. К. Менотті «Медіум» на Міжнародному театральному фестивалі «Схід-Захід» у Кракові (реж. – О. Співаковський). Вистава здобула звання лауреата в номінаціях «Найкраща акторська група» і «Найкращий сценічний дебют».

Мав резонанс і концерт «Б. Півненко та її учні» в Музичній академії Кракова.

Резонансні спільні творчі проекти реалізовані НМАУ ім. П. Чайковського із Гданською музичною академією ім. С. Монюшка. У серпні 2010 р. камерний оркестр НМАУ під керівництвом проф. І. Андрієвського взяв участь у трьох міжнародних музичних фестивалях, що відбувалися в Гданську, Ястремб'їй Гурі і Фромборку. У концертних програмах поряд із творами української, польської і світової класичної музики виконувався Концерт для органа і струнних польського композитора М. Сави, а сольну партію виконував тодішній ректор Гданської музичної академії, прекрасний органіст Р. Перуцький. Прикметно, що на концертах фестивалю у Гданську були присутні члени Уряду Польщі – міністри культури та соціальної політики з дружинами, які після концерту вітали українських музикантів. Високу оцінку професійній майстерності українського колективу дали і польські ЗМІ, які широко висвітлювали фестивальні події.

Особливо плідно розвиваються стосунки НМАУ ім. П. Чайковського з Академією Музики ім. Ф. Нововейського в Бидгощі (Польща). Зупинімося детальніше на основних етапах співробітництва цих музичних вишів.

Музичні контакти Бидгоща і Києва розпочалися ще в середині 1960-х рр. Тоді директор бидгощської філармонії А. Швальбе організував міжнародну конференцію «Musica Antiqua Europae Orientalis» («Старовинна музика Східної Європи»), на якій науковці світу вперше дізналися про багатство традиції середньовічної музики країн Східної Європи та усвідомили важливість її дослідження. Саме тоді закладено початки наукових студій і використання у виконавській практиці цілого шару старовинної музики зі Східної Європи, у т. ч. й України. Як відомо, доповідачем від України на тій доленосній конференції була видатна українська дослідниця, музикознавець, завідувачка кафедри історії музики Київської консерваторії О. Я. Шреєр-Ткаченко. Її доповідь «Розвиток української музики у XVI–XVIII ст.» викликала надзвичайний резонанс і надала імпульс для розвитку одного з найпотужніших напрямів українського історичного музикознавства – розробки проблем музичної медієвістики.

У 1990 рр. музичні контакти Києва і Бидгоща набули офіційного статусу: ректори музичних академій обох міст О. Тимошенко та Є. Кашуба, познайомившись під час роботи в журі на одному з міжнародних конкурсів, вирішили започаткувати співпрацю між двома закладами через укладання Угоди. Скріплена підписами обох ректорів понад 20 років тому Угода про співробітництво між НМАУ ім. П. Чайковського та Музичною академією ім. Ф. Нововейського в Бидгощі щороку наповнюється змістовними науковими і творчими проектами.

Упродовж багатьох років співпраця між музичними академіями Києва та Бидгоща зосереджувалася, в основному, в науковій сфері. На щорічній міжнародній науковій конференції, яка проводиться в Бидгощі з 2004 р., побували з доповідями відомі українські музикознавці Т. Гнатів, О. Сакало, М. Копиця, О. Берегова, В. Жаркова, Є. Ігнатенко, І. Савчук та ін. Багаторічну наукову співпрацю між закладами задокументовано в публікаціях згаданих осіб у наукових виданнях Бидгощської музичної академії. Частим гостем конференцій і симпозіумів у Києві в різні роки була А. Новак – доктор мистецтвознавства, професор, багаторічний проректор із навчальної, наукової роботи і міжнародних зав'язків, а нині – декан факультету композиції, теорії музики та звукорежисури Академії музики в Бидгощі. Особливо цікавим був її виступ на Міжнародному науковому симпозіумі «Україна – Польща: діалог культур» (НМАУ, 19–21.04.2018 р.) А. Новак висвітлила у доповіді цікаву і маловідому в Україні сторінку польсько-українських мистецьких взаємозв'язків, віднайшовши та проаналізувавши оригінальні твори – солоспіви польського

композитора В. Фрімана на вірші Т. Шевченка. Статтю за матеріалами доповіді А. Новак опубліковано в провідному науковому виданні НМАУ «Українське музикознавство» [7]. А ще одна учасниця симпозіуму з Бидгоща, доктор мистецтвознавства, проф. А. Клапут-Вишневська докладно розповіла про роль міжнародних фестивалів і конгресів «Musica Antiqua Europae Orientalis» у представленні польським слухачам творів українських композиторів XVII–XIX ст.

Загалом 2018 р. видався плідним у реалізації Угоди і позначився розширенням напрямів співробітництва через започаткування контактів композиторських і виконавських осередків Києва та Бидгоща. У пленарному засіданні ІІ Міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях», яку 1–2.11. 2018 р. проводила кафедра історії української музики та музичної фольклористики НМАУ, взяв участь проф. З. Баргельський – завідувач кафедри теорії музики та композиції Музичної академії в Бидгощі, котрий розповів про сучасні принципи навчання композиції в цьому закладі і власну творчість. Як композитор З. Баргельський сформувався, навчаючись у Н. Буланже в Парижі та вищих музичних навчальних закладах Польщі й Австрії. З кінця 1960-х років його творчість, відзначена численними нагородами композиторських конкурсів, престижними державними преміями та іншими відзнаками, є помітним явищем сучасної польської музичної культури. В рамках конференції уперше реалізовано масштабний концертний проект «Нова європейська музика в Україні: Київ – Бидгощ» (куратор проекту – викладач кафедри композиції Л. Юріна). Вибаглива київська публіка була ознайомлена з творами п’яти молодих, але досить титулованих польських композиторів Л. Годили, Є. Рохецького, Ш. Годземби-Тритека, М. Доброжинського та М. Копчинського. Усі вони є випускниками Бидгощської музичної академії, дехто з них студіював композицію в Університеті Ф. Шопена у Варшаві (Л. Годила, Є. Рохецький, М. Доброжинський) та Вищому музичному інституті провінції Реджо-Емілія в Італії (М. Доброжинський, Ш. Годземба-Тритек). Вони є переможцями численних композиторських конкурсів, учасниками фестивалів, стажувань, майстер-курсів, мистецьких інтернет-проектів як у Польщі, так і за кордоном. Наприклад, опера М. Доброжинського «Танго» визнана кращою оперою Польщі в 2017 р. за версією найважливішого національного театрального порталу teatrdlawas.pl. Усі бидгощські композитори співробітничають із відомими виконавцями і музичними колективами, мають аудіо- та відеозаписи своїх творів, публікації в національних та зарубіжних нотних видавництвах, відгуки в пресі, а також викладають композицію в Alma Mater.

Програму концерту «Нова європейська музика в Україні: Київ – Бидгощ» 2.11.2018 р. у Малій залі НМАУ вибудовано за принципами смислової та змістовної драматургії, неповторюваності виконавських складів, динамічних та емоційних контрастів. Блискуча, віртуозна п’єса «Фенікс» для 2-х фортепіано Л. Годили (2012 р.) якнайкраще підійшла для яскравого початку імпрези. Сатиричний «Проспект» на сл. В. Шимборської для сопрано Ш. Годземби-Тритека (2018 р.) та інтенсивні «Конденсації» для сопрано-саксофона і фортепіано Л. Годили (2015 р.) змінилися медитативними композиціями М. Копчинського та М. Доброжинського. Намагання втілити рух від земного до небесного було відчутним у п’єсі «Елізіум» М. Копчинського для віолончелі та фортепіано (2000 р.). Згідно з античною міфологією, Елізіум – це частина потойбічного світу, прекрасна країна вічної весни, де перебувають душі блаженних і праведних. У музиці медитативні, повільні епізоди з ніби спадаючими звуками-краплинами чергуються з рухливішими, базованими на фактурі лінеарного типу. Віолончель уособлює людське начало, що підтверджується розмовним, часто запитальним типом інтонацій, особливо у фрагменті віолончелі соло. Останній, найбільш ліричний і наспівний епізод віолончелі символізує вічне прагнення людини до краси, спокою, щастя. Медитативність у Квартеті № 2 для струнних М. Доброжинського (2013 р.) створювалася зовсім іншими засобами музичної виразності: відсторонена, непроникна гра флажолетами у скрипок на тлі протяжних звуків низьких струнних у крайніх частинах і кульмінаційний середній епізод із сурдинами – більш теплий, ліричний, схожий на колискову.

Українська частина концерту складена таким чином, щоб дати публіці і польським гостям уявлення про те, чим «дихає» нині українська композиторська молодь, показати, що у творчих пошуках вона може скласти гідну конкуренцію європейським колегам. Талановитий студент ІІІ курсу композиторського факультету НМАУ М. Чедрик (клас проф. І. Щербакова) у своїй Сонаті для гітари (2018 р.) продемонстрував масу розширених технік гри на гітарі, в т.ч. флажолетами, біля підставки, чвертьтонові притискання струн тощо. А випускник 2018 р. і володар Гран-прі минулорічного конкурсу композиторів ім. І. Карабиця Д. Гетьман (клас доц. Л. Юріної) в композиції «Морок» на сл. Г. Шкурупія для сопрано, фортепіано та віолончелі (2017 р.) тонко відчув фонізм вірша та винайшов оригінальні звукозображальні прийоми для музичного втілення тексту.

Цикл «Прелюдія, фантазія і токата» для фортепіано та ударних М. Копчинського (2017 р.) своєю нестримною енергетикою ніби надав нового імпульсу концертній програмі, одночасно

нагадавши про ударну функцію фортепіано, яка часто актуалізується в сучасній музиці. Основними настроями п'єси «Contemplatio» («Споглядання») для альта і фортепіано Ш. Годземби-Тритека (2016 р.) були ліричність, пасторальність, світла печаль. Три пісні на слова Л. Стаффа для сопрано і фортепіано Є. Рохецького («Місячна ніч», «Натхнення» та «Пришестя», 2008 р.) також розкрили різні грані ліричних почуттів, а його ж «Метаморфози» для флейти і фортепіано (2010 р.) із чергуванням контрастних засобів (фрулато, глісандо, репетиційні повторення звуків, синкоповані ритми, рухливі пасажі тощо) та частими змінами швидких, пружних, енергійних епізодів на повільні, наспівно-мелодійні символізували контрастність і дуалізм людського буття. Контрастна драматургія з елементами мінімалістичної і репетативної технік визначила суть композиційного модусу п'єси М. Копчинського «Хвилі» для скрипки, акордеона та фортепіано (2014 р.). У фіналі концерту представлена світова прем'єра – велична, піднесена, написана в кращих традиціях Й. С. Баха «Фантазія» для органа відомого українського композитора, лауреата численних премій В. Антонюка (2015 р.), що стала достойним завершенням проекту.

Польська частина спільних науково-творчих заходів була не менш насиченою й цікавою. 27-28.11. 2018 р. авторка цієї статті мала честь представляти Національну музичну академію України ім. П. Чайковського в Бидгощській музичній академії ім. Ф. Нововейського на IV Міжнародній конференції «Interpreting musical works. Universalism versus national values» з доповіддю про творчість сучасної української композиторки Л. Юріної, сприйнята з великим інтересом. У рамках конференції відбувся концерт із творів молодих українських композиторів. Силами студентів-інструменталістів Бидгощської музичної академії виконані опуси студентів композиторського факультету НМАУ ім. П. Чайковського А. Приймак (III курс, клас проф. О. Костіна), Г. Фаренюка (II курс, клас проф. Є. Станковича), О. Сук (IV курс, клас викл. Д. Щирици), А. Бєліцької (IV курс, клас доц. А. Загайкевич), Є. Дубовика (IV курс, клас доц. І. Тараненка) і С. Каденка (випускник 2018 р., клас доц. І. Алексійчук). Усі вони є лауреатами всеукраїнських і міжнародних конкурсів, учасниками академічних композиторських концертів, фестивалів, майстер-класів, благодійних проектів.

Фортепіанна п'єса А. Приймак «City blocks» («Міські квартали», 2017 р.) вирізнялася розширеними техніками гри – щипками струн рояля, стуком по корпусу інструмента тощо. Водночас твір далекий від суто технологічного, урбаністичного піанізму, в ньому відчувався потужний ліричний струмінь, який утворювався завдяки алюзіям до музики С. Рахманінова, О. Скрябіна. В образному наповненні П'яти п'єс для віолончелі та фортепіано (2017 р.) Г. Фаренюка відбувався рух від тривожного початку (Ч. І) через скерцозний епізод фортепіано (Ч. ІІ) та філософський монологічний розділ віолончелі соло (Ч. ІІІ) до драматичної кульмінації – дуету інструментів (Ч. IV) і заключної романтичної музики з прекрасною мелодією і поступовим згасанням звучання наприкінці (Ч. V). О. Сук у Сонаті для контрабаса та фортепіано (2017 р.) захоплена сучасними техніками композиції в обох інструментів (пуантилістичні епізоди у фортепіано, щипки струн контрабаса з одночасними ударами по ним смичком тощо), однак композиторці вдається вибудувати контрастну драматургію твору завдяки чергуванню енергійних епізодів і спокійніших, споглядальних. П'єса А. Беліцької «Sztuka» («Мистецтво», 2015 р.) для віолончелі та фортепіано розгортається як діалог двох інструментів. Особливо підкреслена «розмовність» у партії віолончелі, в якій чути то запитальні, то розповідні, то зітхальні інтонації. Особливим ліричним колоритом позначений «Прелюд» Є. Дубовика для флейти та струнного квартету (2017 р.), а завершився концерт запальною композицією С. Каденка «Сирба. Декомпозиція» (2016 р.). Як відомо, сирба – швидкий народний хороводний танець, популярний у молдован і румунів, а також в українців, угорців, східноєвропейських євреїв і поляків, які живуть у Татрах. У виборі складу інструментів (флейта, кларнет, фортепіано, дві скрипки, альт, віолончель), поперемінній грі парами та загальному пружному ритмі звучання помітною була опора на клезмерську традицію інструментального музикування, а швидка зміна контрастних епізодів явно запозичена з принципів кадрової кіномонтажної драматургії.

Концерт із творів українських студентів-композиторів, які спеціально завітали до Бидгоща на польську прем'єру своїх творів, пройшов із великим успіхом, особливо якщо врахувати, що для більшості з них це перша закордонна презентація їх майстерності. Якщо ж порівняти київську та бидгощську імпрези найновішої композиторської творчості, то при всіх відмінностях між ними, однією з яких є вік композиторів (поляки – старші, досвідченіші, всі вони вже є викладачами, а українці – зовсім юні і майже всі ще студенти бакалаврату), можна виявити і деякі спільні тенденції. Це, зокрема, вільне володіння сучасними композиторськими техніками, в т.ч. розширеними, намагання підпорядкувати технічні експерименти і технологічні новації творчій меті більш високого порядку – пошуку гармонії, краси, людського начала в музиці, чим пояснюється відчутна перевага ліричних концепцій над раціоналістично-конструктивними у програмах обох концертів. А ще обидва

заходи виконали головне завдання, задля якого вони проводилися – започаткування творчого діалогу молодих композиторів і виконавців України і Польщі та поширення інформації про їхню творчість.

Інтенсивні зв'язки НМАУ ім. П. І. Чайковського з польськими музичними академіями-партнерами сприяють не лише практичній реалізації угод про співробітництво, а й пошуку шляхів співпраці через прямий обмін досвідом і творчими ідеями між українськими та польськими музикантами. З успіхом у НМАУ відбуваються майстер-класи за участю таких відомих польських виконавців як Р. Перуцький (орган), Р. Золодзієвський (саксофон), Р. Ревакович (диригент, музикознавець) та ін. Традиційно високий інтерес викликають майстер-класи провідної польської клавесиністки, проф. Краківської музичної академії Е. Стефаньської, яка є частим гостем кафедри старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Уже кілька років триває співтворчість студентів НАМУ ім. П. Чайковського з Європейським молодіжним оркестром «I. Culture Orchestra», яку підтримують Польський інститут А. Міцкевича, Польський інститут у Києві та Посольство Польщі в Україні. Сьогодні цей міжнародний колектив молодих музикантів визнаний одним із кращих симфонічних оркестрів Європи. У 2017 р. до оркестру відібрали 12 студентів і випускників оркестрового факультету НМАУ – М. Салтанову, О. Корун, О. Микитей (скрипка), В. Юрчака (віолончель), С. Діденка (гобой), О. Шебету-Драгана, Д. Фонарюка (кларнет), І. Пташника, Б. Шевченка (фагот), О. Скакуна (труба), А. Мисьо (туба), Є. Чурикова (валторна). Оркестр із великим успіхом гастролював у Києві, Мінську і Берліні.

Тісні зв'язки єднають НМАУ з польськими музикознавцями, які погодилися увійти до складу редакційних колегій наукових журналів, засновником і видавцем яких є НМАУ ім. П. Чайковського. Так, серед членів редколегії наукового збірника «Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського» є доктор філософії, доц. Ін-ту музикології Ягеллонського університету у Кракові М. Дзядек; а також професори Університету Зеленої Гури Б. Троха та Р. Сапенько, до складу редколегії «Наукового вісника НМАУ» входить доктор мистецтвознавства, проф. Академії музики в Бидгощі А. Клапут-Вишневська, активну участь у роботі «Українського музикознавства» вже багато років бере доктор мистецтвознавства, проф. Академії музики в Бидгощі А. Новак; у редколегії журналу «Проблеми етномузикології» плідно працює П. Дагліг – доктор мистецтвознавства, проф., керівник відділу етномузикології Інституту музикознавства Варшавського університету.

НМАУ ім. П. Чайковського підтримує поширену в світі академічну практику присвоєння звання «Почесний професор Академії». Почесними професорами НМАУ є всесвітньо відомий польський композитор К. Пендерецький та клавесиністка Е. Стефанська.

Насичена подіями, продуктивна та успішна співпраця НМАУ ім. П. Чайковського з музичними навчальними закладами, творчими колективами і провідними митцями Польщі демонструє величезний потенціал можливостей і творчих обмінів у різних сферах музичного мистецтва. Тож є сподівання, що подальше співробітництво з музичними інституціями Польщі, Франції, Німеччини, Італії, Нідерландів, Швейцарії, Португалії, Іспанії, США, Китаю та інших країн, з якими НМАУ ім. П. І. Чайковського має угоди про співпрацю, сприятиме створенню позитивного іміджу нашої держави і ширше відкриє Європі і світові невичерпні скарби України музичної.

Список використаної літератури

1. Берегова О. Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» як сучасний формат презентації національних музичних культур: польські імпрези. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 3. С. 201–208.

2. Богуцький Ю. П. Потенціал міжнародної культурної співпраці в умовах глобалізації: українсько-польські кореляції. *Культурологічна думка*. 2018. Вип. 13. С.7–13.

3. Грабович Г. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи. *До історії української літератури*. Київ : Критика, 2003. С. 129–156.

4. Калакура О. Я. Цивілізаційний вимір українсько-польської співпраці на тлі євроінтеграційних процесів (досвід Галичини). *Наук. зап. Ін-ту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*. 2016. № 2. С. 283–295. Режим доступу: http://ipiend.gov. ua/wp-content/uploads/2018/07/kalakura_tsivilizatsiinyi. pdf (дата звернення – 03.03.2019).

5. Камардаш Н. В. Українсько-польське стратегічне партнерство в контексті аналізу двосторонніх відносин в системі вищої освіти. *Проблеми та перспективи формування національної гуманітарно-технічної еліти : зб. наук. пр.* / ред. О. Г. Романовський. Харків : НТУ «ХПІ», 2016. Вип. 45 (49) : матер. ІІ міжнар. наук.-практ. конф. : «Ідеї академіка І. Зязюна у працях його учнів і соратників», 25-26 травня 2016 р. Ч. 2. С. 163–173.

6. Новоженець-Гаврилів Г. До питання українсько-польських культурно-мистецьких зв'язків середини ХХ століття та їх роль у творчій еволюції українських митців. *Вісник Львів. ун-ту. Серія мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 19–24.

7. Nowak A. Пісні Вітольда Фріманна на вірші Т. Шевченка: до питання про польсько-українські інспірації в мистецтві. *Українське музикознавство.* 2018. Вип. 44. С. 38–45.

8. Пачос Ю. Фестивалі української культури в Польщі початку XXI ст. як форма збереження ідентичності українців у Польщі. *Політичне життя*. 2016. № 1-2. С.102–107.

9. Романюк І., Пачос Ю. Фестивалі української культури в Польщі як елемент мистецької українсько-польської співпраці початку XXI ст. *Україна XX століття: культура, ідеологія, політика*. 2014. Вип. 19. С. 206–213.

10. Савчук І. Українсько-польські культурні зв'язки кінця 1930–1940-х на прикладі джерелознавчої спадщини Б. М. Лятошинського. *Мистецтвознавство України.* 2016. Вип. 16. С. 92–103. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2016_16_14 (дата звернення: 02.03.2019).

References

1. Berehova O. (2018), International festival «Kyiv Music Fest» as a contemporary format for presentation of national musical cultures: Polish premieres [Mizhnarodnyi muzychnyi festyval' «Kyiv Musyk Fest» yak suchasnyi format prezentacii nacionalnyh muzychnyh kultur: pol's'ki imprezy], *Visnyk NAKKKiM*, №.3. P. 201–208.

2. Bohutskyi Yu. (2018), Potential of International Cultural Cooperation under Conditions of Globalization: Ukrainian-Polish Correlation [Potencial mizhnarodnoii spivpraci v umovah globalizacii: ukrains'ko-pol's'ki korelyacii], *Kul'turolohichna Dumka*, issue 13. P.7–13.

3. Hrabovych H. (2003), Polish-Ukrainian Literature Relations: Culture Perspective Question [Pol's'ko-ukrains'ki literaturni vzaiemyny: pytannya kulturnoi perspektyvy], Do istorii ukrains'koii literatury, Kyiv : Krytyka. P. 129–156.

4. Kalakura O. (2016), Civilization dimension Ukrainian-Polish cooperation against the backdrop of the European integration process (experience of Galicia) [Cyvilizaciinyi vymir ukraiins'ko-pol's'koii spivpraci na tli evrointehraciinyh procesiv (dosvid Halychyny)], *Naukovi zapysky Instytutu politychnyh i etnonacional'nyh doslidzhen' imeni I. F. Kurasa NAN Ukraiiny*. № 2. P. 283–295. Available at: http://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2018/07/kalakura_tsivilizatsiinyi.pdf (access – 03.03.2019).

5. Kamardash N. (2016), The Ukrainian-Polish Strategic Partnership in the Context of the Analysis of Bilateral Relations in Higher Education [Ukraiins'ko-pol's'ke stratehichne partnerstvo v konteksti analizu dvostoronnih vidnosyn v systemi vyshchoii osvity], *Problemy ta perspektyvy formuvannya natcional'noi humanitarno-tehnichnoii elity*. P. 163–173.

6. Novozhnets-Havryliv G. (2015), Ukrainian and Polish cultural relations in mid-twentieth century and their role in the creative evolution of Ukrainian artists [Do pytannya ukraiins'ko-pol's'kyh kul'turno-mystec'kyh zv'yazkiv seredyny XX stolittya ta ih rol' u tvorchii evolucii ukraiins'kyh mytciv], *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies.* Issue 16. Pt. 1. P. 19–24.

7. Nowak A. (2018), Songs by Witold Friemann set to the poems of Taras Shevchenko: Polish-Ukrainian inspirations in art. Ukrainian Musicology. Issue 44. P. 38–45. URL: http://musicology. com.ua/article/view/152719

8. Pachos I. (2016), The Ukrainian Culture Festivals in Poland at the beginning of XXI century as a form of preserving the identity of Ukrainians in Poland [Festyvali ukraiins'koii kul'tury v Pol'shchi pochatku XXI st. yak forma zberezhennya identychnosti ukraiinciv u Pol'shchi], *Politychne Zhyttya*. № 1-2. P. 102–107.

9. Romanuk I., Pachos Yu. (2014), The Festivals of Ukrainian Culture in Poland as Part of Artistic Ukrainian-Polish Cooperation at the Beginning of XXI Century [Festyvali ukraiins'koii kultury v Pol'shchi yak element mystec'koii ukraiins'ko-pol's'koii spivpraci pochatku XXI st.], *Ukraiina XX stolittya: kultura, ideolohiya, polityka*, Issue 19. P. 206–213.

10. Savchuk I. (2016). The Ukrainian-Polish cultural relations in the late 1930-s–1940-s at the example of authentic sources of B.M.Lyatoshinsky's heritage [Ukraiins'ko-pol's'ki kulturni zv'yazky kincya 1930-1940-h na prykladi dzhereloznavchoi spadshchyny B.M.Lyatoshyns'koho], *Mystectvoznavstvo Ukraiiny*, Issue 16, pp. 92–103. Available at: http://nbuv.gov.ua/ UJRN/Mysu_ 2016_16_14 (access: 02.03.2019).

ДИАЛОГ КУЛЬТУР: УКРАИНА-ПОЛЬША В ТВОРЧЕСКИХ ПРАКТИКАХ НМАУ им. П.И. ЧАЙКОВСКОГО

Береговая Елена – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, ведущий научный сотрудник Института культурологии НАИ Украины, г. Киев

Статья посвящена изучению современных форм сотрудничества музыкальных вузов Украины и Польши на основе прямых соглашений Национальной музыкальной академии Украины им. П. Чайковского с музыкальными академиями Кракова, Гданьска и Быдгоща. Осуществлен обзор наиболее ярких украино-польских музыкальных акций последнего десятилетия. На примере контактов научных, композиторских и исполнительских сообществ Киева и Быдгоща продемонстрирован значительный потенциал возможностей для создания положительного имиджа Украины в Европе и мире.

Ключевые слова: украино-польские связи, музыкальная академия, соглашение о сотрудничестве, научная конференция, композитор, творческий проект, Киев, Быдгощ.

DIALOGUE OF UKRAINE-POLAND CULTURES IN MUSICAL PRACTICES OF NMAU NAMED AFTER P. TCHAIKOVSKY

Beregova Olena – Doctor of Art Criticism, Professor, Vice-Rector for Scientific Work, National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Lead Researcher Institute of Culturology of National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The article is devoted to the study of modern forms of cooperation between musical colleges of Ukraine and Poland on the basis of direct agreements of National Tchaikovsky Music Academy of Ukraine with the musical academies of Krakow, Gdansk and Bydgoszcz. An overview of the brightest Ukrainian-Polish musical actions of the last decade has been conducted. The example of the contacts of the scientific, composer and performing ccommunities of Kyiv and Bydgoszcz demonstrated significant potential for creating a positive image of Ukraine in Europe and the globe.

Key words: Ukrainian-Polish relations, music academy, cooperation agreement, scientific conference, composer, creative project, Kiev, Bydgoszcz.

UDC 477.035

DIALOGUE OF UKRAINE-POLAND CULTURES IN MUSICAL PRACTICES OF NMAU NAMED AFTER P. TCHAIKOVSKY

Beregova Olena – Doctor of Art Criticism, Professor, Vice-Rector for Scientific Work, National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, Lead Researcher Institute of Culturology of National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv

The article is devoted to the study of the forms and methods of cooperation of musical colleges of Ukraine and Poland at the present stage on the example of international activity of the National Music Academy of Ukraine named after Pyotr Tchaikovsky. This leading musical education centre of our country has over 100 years of history in its history and now has creative and scientific contacts and direct agreements on cooperation with higher educational institutions of many countries of the world. This is France, Germany, the Netherlands, the USA, Italy, Turkey, China and many other countries. Poland takes a worthy place in this list. International creative connections and contacts clearly present current agreements on scientific-pedagogical and creative cooperation between the NMAU named after Pyotr Tchaikovsky and the higher educational institutions of Poland: the Krakow Music Academy, Felix Novoyevsky Music Academy in Bydgoszcz, and the Gdańsk Music Academy named after S/ Monyushko. Within the framework of these agreements exchanges of students, lecturers and creative groups take place, international music contests, festivals, master classes of leading lecturers, performances with concert programs, participation in major creative projects, scientific conferences are organized.

At the same time, the author states that the various and fruitful connections of the leading college of Ukraine in the field of musical art with Polish partners, especially at the present stage, are not practically described in the scientific literature, which conditions ***the relevance*** of this article.

The purpose of the article is to identify tendencies in European integration processes between Ukraine and Poland on the example of direct contacts between higher educational institutions of both countries.

The research is based on the methods of historicism and biography in the presentation and interpretation of the facts of cooperation between the NMAU named after P. Tchaikovsky and the musical academies of Krakow, Gdansk, Bydgoszcz, comparative studies and elements of holistic and stylistic musicological analysis when considering the joint concert projects of the NMAU and the Musical Academy named after F. Novoveisky in Bydgoszcz.

Research results. The author emphasizes that over the past 10 years there has been a significant revival of contacts between the Pyotr Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine and Polish educational institutions. A panoramic overview of the most striking Ukrainian-Polish musical actions has revealed a variety of forms of cooperation. The relations of the Pyotr Tchaikovsky NMAU with the Felix Novoyevsky Music Academy in Bydgoszcz (Poland) are particularly fruitful. For many years, the cooperation between the music academies of Kyiv and Bydgoszcz has been concentrated mainly in the scientific field (speeches at international conferences, publication of articles in scientific journals, participation in the work of editorial boards of scientific journals, etc.). Year 2018 turned out to be particularly fruitful in implementing the Agreement on cooperation between the two musical academies and was marked by expansion of cooperation directions through the establishment of contacts between composers and performing centres of Kyiv and Bydgoszcz. Within the framework of international scientific conferences, two large-scale concert projects were implemented, in which the music of young Polish composers – teachers of the Bydgoszcz Music Academy Lukasz Godili, Erszew Rochicki, Shimon Godzembi-Triteka, Michał Dobrzyński and Marcin Kopczynski was performed in Kyiv, and it was possible to present creative works of Ukrainian composers – students and graduates of the National Music Academy of Ukraine Anna Pryimak, Hlib Farenyuk, Oleksiy Suk, Anastasiya Belitskaya, Yevhen Dubovik and Sergey Kadenko in Bydgoszcz.

Comparison of Kyiv and Bydgoszcz's musical impresas allowed the author to reveal many common tendencies in the latest composers' creativity. This is, in particular, the fluent possession of contemporary composite techniques, including the expanded attempts to subordinate technical experiments and technological innovations to the creative goal of a higher stage – the search for harmony, beauty, humanity in music, which explains the tangible advantage of lyrical concepts over rationalist-constructive in both concerts' programs. The author also emphasizes that both activities

fulfilled the main task for which they were organized and conducted – the launch of a creative dialogue between young composers and performers of Ukraine and Poland and the dissemination of information about their work.

Conclusions. The event-rich, productive and successful collaboration of the Pyotr Tchaikovsky NMAU with music schools, creative teams and leading artists from Poland demonstrates the huge potential of opportunities and creative exchanges in various fields of musical art. Further cooperation with the musical institutions of Poland, as well as other countries with which the Pyotr Tchaikovsky NMAU has agreements on cooperation, will contribute to the creation of a positive image of our state and will wider open the inexhaustible treasures of Ukraine music to Europe and the world.

Key words: Ukrainian-Polish relations, music academy, cooperation agreement, scientific conference, composer, creative project, Kiev, Bydgoszcz.

Надійшла до редакції 25.11.2018 р.

УДК [94/304.2](477)«19»

ІДЕЙНА РЕГЛАМЕНТАЦІЯ В ТЕАТРАЛЬНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ (ДРУГА ПОЛОВИНА 40-х – ПОЧАТОК 50-х РОКІВ ХХ ст.)

Сірук Наталія Михайлівна – кандидат історичних наук, викладач історії,
Волинський коледж Національного університету
харчових технологій, м. Луцьк
siruk.nat@meta.ua

На основі вивчення архівних матеріалів, праць узагальнюючого характеру та статей періодичної преси аналізується ідеологічний тиск на театральне життя в Україні другої пол. 40 – поч. 50-х років ХХ ст. Театральне мистецтво республіки набуло яскраво вираженого ідеологізованого характеру, утвердженням єдиного, офіційного підходу до оцінки мистецьких явищ. В останній період сталінщини вийшла низка постанов ЦК КП(б)У з питань літератури та мистецтва, які стали складовою ідеологічних кампаній, відомих під назвою «ждановщини». Вони слугували одним із засобів політико-ідеологічного контролю влади за діяльністю інтелігенції, духовним життям суспільства. Вістря партійної критики спрямовувалося на подолання самобутнього національного змісту, особливого національного колориту української літератури та мистецтва, «викриття українського буржуазного націоналізму».

Ключові слова: культура, ідеологія, мистецтво, театр, вистава, постанова.

Постановка наукової проблеми. Осмислення суспільно-політичних та культурних процесів в сучасній Україні неможливе без глибокого вивчення її історичного минулого, зокрема подій в театральному житті останнього періоду сталінщини. Відтворення об'єктивної картини культурно-мистецького життя України повоєнного періоду, сутності політико-ідеологічного контролю у літературі, мистецтві та науці, визначення впливу на національно-культурне життя українського народу повоєнного періоду.

Аналіз досліджень і публікацій. Аналіз архівних матеріалів, передусім постанов та рішень ЦК КП(б)У, розкриває суть, методи і наслідки ідеологічних кампаній в театральному житті України повоєнного періоду. Введені у науковий обіг праці узагальнюючого характеру та матеріали преси дають змогу об'єктивно оцінювати ідейну регламентацію театрального життя республіки та важливі аспекти діяльності мистецької інтелігенції другої пол. 40 – початку 50-х років ХХ ст.

Мета та завдання дослідження. Враховуючи недостатню вивченість в історіографії зазначеної проблеми, за мету поставлено дослідження та відтворення об'єктивної картини ідеологічних процесів у театральній сфері України останнього періоду сталінщини на основі аналізу, узагальнення архівних джерел та опублікованих праць, матеріалів періодичної преси.

Виклад матеріалу. У повоєнний час культурне життя України почало набирати нових форм і змісту, продиктованих часом, характером соціальних перетворень, а точніше – нав'язуваних сталінським режимом. Перед театральними колективами ставились, насамперед, ідейно-політичні завдання, зокрема пропагувати досягнення радянської влади, формувати у глядачів комуністичну свідомість, виховувати у них почуття радянського патріотизму, повинні були знайомити місцеве населення з мистецькими цінностями, здобутками радянської культури, «спрямувати творчі зусилля на осмислення радянської дійсності, на розвиток і поглиблення реалістичних начал сценічного мистецтва» [9; 241]. На західноукраїнській сцені ставилися п'єси О. Корнійчука, К. Треньова, К. Симонова, Б. Лавреньова, В. Собка, О. Левади, Л. Дмитерка. В останній період сталінського правління методом заборон і цензурних утисків, як і в 30-ті роки ХХ ст., гальмувалися індивідуально-художнє новаторство та вільне змагання різних стильових течій в мистецтві. Антидемократичні принципи критики насаджувалися в процесі широкого обговорення музичної творчості в постановах ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У, що стали свідченням примітивного тлумачення принципів реалізму й народності в музиці.

© Сірук Н. М., 2018

Як уже зазначалося, в другій пол. 40-х – поч. 50-х років ХХ ст. наступ тоталітаризму на духовну сферу життя українського суспільства відбувався, насамперед, під гаслами боротьби проти «буржуазного націоналізму». Однак поряд із цим влада використовувала й інші ідеологічні прийоми, щоб підтримувати жорсткий контроль над інтелігенцією. В зазначений період була розгорнута кампанія боротьби проти «формалізму» та «примітивізму» у музично-драматичній сфері. Найвизначніші радянські композитори на чолі з Д. Шостаковичем та С. Прокоф'євим звинувачувалися у «формалізмі, творча платформа яких чужа народові та його художнім смакам» [5; 96]. З цих же «вульгарно-соціологічних» позицій шельмовано й групу українських композиторів та музикознавців – Б. Лятошинського, М. Вериківського, Г. Таранова, І. Белзу.

Така жорстка централізована адміністративна регламентація в галузі культури призвела до нівелювання національної самобутності мистецтва народів СРСР, відмови від урахування історичної своєрідності розвитку національних культур, протиставлення одних радянських народів іншим. На тлі цих негативних тенденцій заохочувався показний псевдопатріотизм у репертуарній політиці самодіяльних та професіональних художніх колективів. Усі ці принципові підходи тоталітарної влади до організації мистецького життя знайшли яскраве втілення в повоєнних ідеологічних кампаніях. У серпні 1946 р. вийшла постанова ЦК ВКП(б) «Про репертуар драматичних театрів і заходи щодо його поліпшення», в якій висувалися суттєві застереження на адресу театральних колективів. У цьому документі наголошувалося на тому, що «в театрах СРСР різко знизився ідейно-художній рівень вистав. Репертуар перевантажений застарілими п'єсами етнографічного і побутового характеру, західноєвропейськими п'єсами гумористичного жанру, а вистав на сучасні теми зовсім мало, а інколи і зовсім немає» [8]. У цьому ж дусі була ухвалена в серпні 1946 р. і Постанова ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи щодо його поліпшення», в якій теж йшлося про «незадовільний стан репертуарів театрів України і погане керівництво театрами зі сторони Комітету в справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР» [10]. У Постанові зазначалося, що головний недолік репертуарів полягав у тому, «що п'єси радянських авторів на сучасні теми були фактично витісненими». В репертуарах театрів переважали п'єси дореволюційних і західних авторів, «знаходили місце ідеологічно шкідливі твори, здатні лише отруювати свідомість глядача» [4; 271].

Найвище партійне керівництво вважало, що головною причиною цих «найсерйозніших хиб» театрального репертуару був «низький рівень ідеологічного керівництва театрами з боку Комітету у справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР, який проявив політичну безтурботність і безвідповідальність щодо репертуару театрів, забувши, що ним визначається ідейно-політичне обличчя театрів і ступінь їх участі у вихованні народу» [12]. У «буржуазно-націоналістичній просвітянині» звинувачувались театри за п'єси «Циганка Аза», «Лимерівна», «Ой, не ходи, Грицю», «Кум-мірошник», «Запорізький скарб», «Бувальщина», «Хмари», п'єси «Моя знайома» Л. Юхвіда, «Нащадок гетьмана» Ю. Мокрієва, «Змова сердець» Шільмана. Їх критикували за те, що в основі лежали не актуальні питання сучасного радянського життя, а начебто надумані, фальшиві, дрібні проблеми. Їх звинувачували в тому, що в п'єсах на сучасну тематику радянські люди зображалися «примітивними, малокультурними, наївними й відсталими» [3; 273]. Окремі п'єси драматургів України критикувалися за прояви національної обмеженості, помилки і перекручення буржуазно-націоналістичного характеру, наприклад, «Чому не гаснуть зорі?» О. Копиленка, «Я живу» М. Пінчевського.

ЦК КП(б)У відзначав, що однією з важливих причин незадовільного стану репертуару є «відсутність принципової більшовицької критики, деякі критики керувались не інтересами партії і народу, а груповими, приятельськими, особистими інтересами, і тому виникали проблеми в цьому питанні». Партійне керівництво критикувало редакцію журналу «Радянське мистецтво», яка не допомагала театрам і драматургам у створенні та постановці нових вистав. На противагу п'єсам побутово-етнографічного характеру, пропонувалося включати до репертуарного плану театрів твори радянських авторів, зокрема «Переможці» Б. Чирскова, «Далеко від Сталінграду» А. Сурова, «Старі товариші» Малюшка, «За тих, хто в морі» Б. Лавренова, «Під каштанами Праги» К. Симонова, «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, «Ластівка» Л. Смілянського, «Шлях на Україну» О. Левади [10].

Згадана Постанова ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних і оперних театрів УРСР і заходи щодо його поліпшення» ще більш ускладнила ситуацію в мистецькому житті республіки. ЦК КП(б)У зобов'язав Голову Комітету в справах мистецтв при Раді Міністрів УРСР М. Компанійця в найкоротший термін усунути відзначені в цій Постанові хиби і помилки. Перед драматургами України було поставлене завдання – «створити яскраві, високохудожні твори про перемогу радянського ладу в нашій країні, про Велику Вітчизняну війну, про героїчну працю радянських людей, про сталінську дружбу радянських народів, про споконвічне братерство» [3; 275]. З іншого боку, після опублікування цієї Постанови в театрах України почалося вишукування «безідейних,

націоналістичних» творів. В управлінні агітації і пропаганди ЦК КП(б)У була створена спеціальна група, завдання якої було «розкривати у мистецтві безумовно наявні факти безідейності, пошлятини, національної обмеженості, націоналістичного розуміння дійсності і історії мистецтва». 5 вересня 1946 р. «Літературна газета» в статті «Докорінно поліпшити репертуар драматичних театрів України» відзначала, що головним недоліком репертуару театрів є те, «що п'єси радянських авторів на сучасні теми фактично виявилися витісненими з найбільших драматичних творів країни» [2].

Загалом у середині 1946 р. з репертуарів українських театрів вилучені п'єси класичної спадщини, «які показували життя фальшиво, пропагували відсталі ідеї та погляди, виховуючи глядача у дусі національної обмеженості». До них належали – «Ой, не ходи, Грицю», «За двома зайцями», «Вій», «На Україні милій», «Назар Стодоля». Ці твори критикувалися за «ідейно-політичні помилки, які проповідували буржуазний націоналізм» [1]. З п'єс радянської драматургії, як малоцінні та такі, що фальшиво показували життя радянських людей, знято «Вікно в лісі», «Розкинулось море широке».

Отже, у другій пол. 40 – поч. 50-х років ХХ ст. театральне мистецтво УРСР було активним засобом впливу на громадську свідомість, пропагандистом соціалістичної ідеології, допомагало виховувати людину нового радянського зразка. Необхідність спрямовування діяльності театральних колективів насамперед «на політичне виховання народу» змусила театри взяти курс на переважання п'єс радянських авторів та збагачення репертуарів театрів радянськими п'єсами.

Не оминув ідеологічний контроль і українських композиторів. У статтях М. Компанійця і В. Довженка, вміщених у журналі «Радянське мистецтво», йшлося: Постанови ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У засвідчували «велике відставання мистецьких організацій і закладів в Україні від вимог сучасності» [6]. «Композитори не виконували своїх обов'язків, приділяли головну увагу історичним темам і обминали важливі теми сучасності», в результаті чого не були створені високоякісні «нові опери, присвячені радянському життю». Спілку радянських композиторів України звинувачували в байдужості і незацікавленості в тому, щоб на сценах українських оперних театрів звучали опери, які б «оспівували життя Радянської України, героїку наших днів». Провідних композиторів України – М. Вериківського, П. Козицького, Б. Лятошинського критикували за невиявлену ініціативу і «самоусунення» від створення радянської опери на сучасну тему. Лауреатів Сталінських премій Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, А. Штогаренка звинувачували в тому, що вони «не втручалися в оперні справи», а М. Вериківського – за те, що взяв казкові мотиви з творів М. Гоголя «Вій». Були розкритиковані також опери «Наталка Полтавка» та «Пан сотник», оперу ж «Наймичка» критикували за те, що М. Вериківський «надмірно замилувався стародавніми формами, в ряді картин не вийшов за межі етнографізму», хоча в самій опері з переконливою силою відтворив образ скривдженої кріпацтвом жінки» [7].

Черговий удар радянській музичній культурі завданий Постановою ЦК ВКП(б) від 10 лютого 1948 р. «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі, яка осуджувалась як формалістична та «невиразна, бідна» [3; 47]. Головне звинувачення полягало в тому, що «історично фальшивою і штучною є фабула опери, що претендує на зображення боротьби за встановлення Радянської влади і дружби народів на Північному Кавказі в 1918–1920 рр. Опера створює невірне уявлення, ніби такі кавказькі народи, як грузини і осетини, перебували в ту епоху у ворожнечі з російським народом, що є історично фальшивим…» [13]. На зборах діячів радянської музики А. Жданов заявив, що опера зазнала повного провалу. Постанова фактично ставила осторонь від радянської культури видатних композиторів СРСР Д. Кабалевського, Н. Мясковського, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна, В. Шебалина, Д. Шостаковича. Вони були оголошені засновниками і керівниками «антинародного формалістичного напряму».

Після цієї Постанови пошуки «помилок і перекручень» у музичному мистецтві розпочалися і в Україні. 23 травня 1948 р. ухвалена Постанова ЦК КП(б)У «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні у зв'язку з рішенням ЦК ВКП(б) «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі». В ній йшлося про неблагополучний стан музичного мистецтва в Україні, засуджувався «формалістичний, антинародний напрям» у радянській музиці, творчості українських композиторів та в діяльності закладів музичного мистецтва [11]. Українські композитори звинувачувалися в тому, що вони пішли хибним шляхом псевдоноваторства. «Замість того, щоб учитися на класичних творах російських і українських композиторів, зміцнювати і розвивати зв'язки з культурою братнього російського народу і правильно використовувати невичерпні джерела української народної творчості, частина українських композиторів скотилася на позиції епігонів занепадницької буржуазної музики Європи і Америки» [3; 341].

В Україні гостро критикувалася творчість Б. Лятошинського, І. Белзи, М. Гозенпуда, Г. Таранова, М. Тіца, композиторів західних областей – М. Колесси, С. Людкевича, Р. Симовича, А. Солтиса та ін., яких звинувачували у проповідуванні антинародного формалістичного напряму в українському музичному мистецтві, псевдоноваторстві, «відриві від народу, голому техніцизмі й вульгарному натуралізмі».

2–4 грудня 1948 р. відбувся Пленум правління Спілки радянських композиторів України, присвячений обговоренню творчої діяльності композиторів України за період, що минув після опублікування Постанови ЦК ВКП(б) про оперу «Велика дружба» В. Мураделі і Постанови ЦК КП(б)У «Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва в Україні». У доповіді Голови Спілки Г. Верьовки зазначалося, що композитори України «зробили перші кроки в перебудові своєї роботи відповідно до вказівок ЦК». Г. Верьовка відзначив появу нових творів: симфонії О. Зноско-Боровського «Київ», симфонічної поеми Ю. Мейтуса «Нескорена полтавчанка», симфонічної поеми В. Рибальченка «Визволення України», циклу романсів композиторів А. Штогаренка і М. Дремлюги.

У травні 1949 р. на засіданні оперної секції Спілки радянських композиторів України обговорено перший акт опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький». Критики В. Велінський та А. Філіпенко дали позитивну оцінку твору. «Цією оперою ми будемо гордитися», – заявив В. Велінський. У жовтні того ж року Г. Жуковський продемонстрував свою нову оперу «Від усього серця», створену за однойменним романом Є. Мальцева та лібрето А. Багмета. А. Штогаренко, А. Філіпенко, Г. Верьовка схвально відгукнулися про оперу: «вперше за останній час створено оперний твір, який дає уявлення про ідейну направленість, драматургію та музику. Це дійсно патріотичний твір. В опері вдало розкритий образ передових людей – новаторів, які віддають всі сили на встановлення і розвиток соціалістичного ладу» [4].

Однак 19 квітня 1951 р. газета «Правда» опублікувала редакційну статтю «Невдала опера», в якій гостро розкритиковано оперу Г. Жуковського «Від усього серця». Ще через кілька місяців – 20 липня 1951 р. у тій же газеті з'явилася стаття «Про оперу «Богдан Хмельницький», в якій звучали численні критичні зауваження на адресу композитора К. Данькевича та авторів лібрето В. Василевської і О. Корнійчука. У відповідь на згадані статті вийшла низка розгромних публікацій в українській пресі. Проведено чергові засідання партійних комітетів і творчих Спілок, присвячені музичному мистецтву. На них йшлося про «великі помилки і грубі перекручення в галузі мистецтва», незадовільну творчу роботу композиторів України.

У листопаді 1951 р. відбувся Пленум ЦК КП(б)У, який констатував: ще задовго до появи цих опер на сцені навколо них була піднята неправдива інформація, композиторів захвалювали і оголошували «живими класиками». На думку ЦК КП(б)У, в цьому проявилась безвідповідальність до створення радянської опери з боку керівництва Спілки радянських композиторів України.

У другій статті газети «Правда» – «Про оперу "Богдан Хмельницький"» відзначалося, що лібрето опери, написане В. Василевською та О. Корнійчуком, містить численні «ідейні прорахунки», неправильно висвітлює історичні події, не показує визвольної боротьба українського народу з польською шляхтою. У лібрето «не відображено горе, злидні і безправ'я українського народу та не розгорнуто на сцені картин, які б переконливо розкривали тему визвольної війни» [8].

Отже, композитори змушені були творити відповідно до вимог партії, наголошуючи на соціальних мотивах, водночас нівелюючи національні традиції українського музичного мистецтва. Крім того, обов'язковим, що значно сковувало творчу ініціативу, було наслідування російської класичної музики. Більшість мистецьких творів створювалась на замовлення і присвячувалась тій чи іншій даті. Практично пропонувався перелік тем, що визначали ідеологічну спрямованість музичної творчості. Проте, незважаючи на ідеологічні перепони, композитори намагалися уникати соцзамовлення та створювати свої незабутні шедеври. Театральне мистецтво УРСР було активним засобом впливу на громадську свідомість, активним пропагандистом соціалістичної ідеології, допомагало виховувати людину нового радянського зразка. Необхідність спрямовування діяльності театральних колективів насамперед «на політичне виховання народу» змусила театри взяти курс на переважання п'єс радянських авторів і збагачення репертуарів театрів радянськими п'єсами.

Список використаної літератури

1. Держархів Волинської обл., Ф. 1 (Волинський обласний комітет КП(б)У. Партархів), оп. 3, спр. 896. Приемно-здаточные акты, информации, сводки, отчеты о работе кинофикации, театров, протоколы III областной олимпиады художественной самодеятельности. 1 января – 25 декабря 1946 г.

2. Докорінно поліпшити репертуар драматичних театрів України *Літературна газета.* 1946. 5 верес.

3. Культурне будівництво в Української РСР, червень 1941-1950 / Головне арх. упр. при Раді Міністрів УРСР; упоряд.: А. Бичкова, В .Даниленко та ін. Київ, 1989. 576 с.

4. Культурне життя в Україні. Західні землі. Документи і матеріали / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, упоряд., Т. Галайчак, О. Луцький. 1939-1953. Київ, Т. 1. 1995. 747 с.

5. Музична культура Радянської України. *Історія української радянської музики.* Київ : Муз. Україна, 1990. 296 с.

6. Нариси з історії української культури. С. Яременко. Українські композитори. Валеріян Ревуцький. *Українська драма й театральне мистецтво на історичному шляху*. Едмонт, Вид. Союзу Українок Канади з Фундації ім. Н. Кобринської з допомогою Шевченківської Фундації, 1984. 141 с.

7. Радянське мистецтво. 1946. 8 жовт.

8. Російський державний архів соціально-політичної історії (далі – РДАСПИ), Ф. 17 (Центральный Комитет Всероссийской Коммунистической партии большевиков), оп. 125, д. 405. Проекты Постановлений ЦК ВКП(б), записки, справки отдела пропаганды по письмам и телеграммах ЦК КП(б)У, обкомов, горкомов, об ошибках в идеологической работе на Украине, об антисемитизме, об организации парткабинетов, Дома партийной пропаганды на Украине и по другим вопросам.

9. Соціалістичні перетворення в культурі та побуті західних областей України (1939–1989) / М. Глушко, О. Голубець, Г. Гонтар та ін. Київ, 1989. 264 с.

10. ЦДАГО України, Ф.1 (Центральний Комітет Комуністичної партії більшовиків України), оп. 70, спр. 440. Отчет, информация о проведеных мероприятиях по улучшению пропагандистской и идеологической работы на Украине в связи с решениями ЦК ВКП(б).

11. ЦДАГО, Ф. 1. оп. 70, спр. 1533. Проекты постановлений ЦК КП(б)У, информации и другие материалы о состоянии и мерах улучшения музыкального искусства на Украине в связи с решением ЦК ВКП(б) «Об опере «Большая дружба».

12. Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі – ЦДАГО України), Ф.1. оп. 70, спр. 601. Справки, переписка с Комитетом по делам искусств при СНК УССР по вопросам работы театров на Украине.

13. Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України), Ф. 661 (Спілка радянських композиторів України), оп. 1, спр. 70. спр. 70. Отчет о работе Правления ССКУ за февраль-июнь 1948 года.

References

1. Derzharkhiv Volynskoi obl., F.1. (Volynskyi oblasnyi komitet KP(b)U. Partarkhiv), op. 3, spr. 896. Pryemno-zdatochnыe aktы, ynformatsyy, svodky, otchetы o rabote kynofykatsyy, teatrov, protokolы III oblastnoi olympyadы khudozhestvennoi samodeiatelnosty. 1 yanvaria – 25 dekab. 1946 h.

2. Dokorinno polipshyty repertuar dramatychnykh teatriv Ukrainy *Literaturna hazeta*. 1946. 5 veres.

3. Kulturne budivnytstvo v Ukrainskoi RSR, cherven 1941–1950 / Holovne arkh.upr. pryRadi Ministriv URSR; uporiad.: A. Bychkova, V. Danylenko ta in. Kyiv, 1989. 576 s.

4. Kulturne zhyttia v Ukraini. Zakhidni zemli. Dokumenty i materialy / Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy, uporiad., T. Halaichak, O. Lutskyi. 1939–1953. Kyiv, T. 1. 1995. 747 s.

5. Muzychna kultura Radianskoi Ukrainy. *Istoriia ukrainskoi radianskoi muzyky.* Kyiv : Muzychna Ukraina, 1990. 296 s.

6. Narysy z istorii ukrainskoi kultury. Serhii Yaremenko. Ukrainski kompozytory. Valeriian Revutskyi. *Ukrainska drama y teatralne mystetstvo na istorychnomu shliakhu*. Edmont, Vydannia Soiuzu Ukrainok Kanady z Fundatsii imeni Natalii Kobrynskoi z dopomohoiu Shevchenkivskoi Fundatsii, 1984. 141 s.

7. Radianske mystetstvo. 1946. 8 zhovt.

8. Rosiiskyi derzhavnyi arkhiv sotsialno-politychnoi istorii (dali – RDASPY), F. 17 (Tsentralnыi Komytet Vserossyiskoi Kommunystycheskoi partyy bolshevykov), op. 125, d. 405. Proekty postanovlenyi TsK VKP(b), zapysky, spravky otdela propahandy po pysmam y telehrammakh TsK KP(b)U, obkomov, horkomov, ob oshybkakh v ydeolohycheskoi rabote na Ukrayne, ob antysemytyzme, ob orhanyzatsyy partkabynetov, doma partyinoi propahandy na Ukrayne y po druhykh voprosakh.

9. Sotsialistychni peretvorennia v kulturi ta pobuti zakhidnykh oblastei Ukrainy (1939-1989) / M. Hlushko, O. Holubets, H. Hontar ta in. Kyiv, 1989. 264 s.

10. Ts DAHO Ukrainy/ F.1 (Tsentralnyi Komitet Komunistychnoi partii bilshovykiv Ukrainy), op. 70, spr. 440. Otchet, ynformatsyia o provedenyy meropryiatyiakh po uluchshenyiu propahandystskoi y ydeolohycheskoi raboty na Ukrayne v sviazy s reshenyiamy TsK VKP(b).

11. TsDAHO, F.1. op. 70, spr. 1533 Proektы postanovlenyi TsK KP(b)U ynformatsyy y druhye materyalы o sostoianyy y merakh uluchshenyia muzykalnoho yskusstva na Ukrayne v sviazy s reshenyem TsK VKP(b) «Ob opere «Bolshaia druzhba».

12. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv hromadskykh ob'iednan Ukrainy (dali – TsDAHO Ukrainy), F.1. op. 70, spr. 601 Spravky, perepyska s komytetom po delam yskusstv pry SNK USSR po voprosam raboty teatrov na Ukrayne.

13. Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv-muzei literatury ta mystetstva Ukrainy (dali – Ts DAMLM Ukrainy), F. 661 (Spilka radianskykh kompozytyriv Ukrainy), op.1, spr. 70. spr. 70. Otchet o rabote pravlenyia SSKU za fevral-yiun 1948 hoda.

ИДЕЙНАЯ РЕГЛАМЕНТАЦИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ УКРАИНЫ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА 40-х – НАЧАЛО 50-х ГОДОВ XX В.)

Сирук Наталья Михайловна – кандидат исторических наук, преподаватель истории, Волынский колледж Национального университета пищевых технологий, г. Луцк

На основе изучения архивных материалов, источников обобщающего характера и статей периодической прессы анализируется идеологическое давление на театральную жизнь в Украине второй пол. 40-х годов XX ст. Театральное искусство республики приобрело ярко выраженный идеологизованный характер, утверждения единственного официального подхода к оценке художественных явлений. В последний период сталинщины вышел ряд постановлений ЦК КП(б)У, посвященных вопросам литературы и искусства, ставших составной частью идеологических кампаний, известных под названием «ждановщины». Они служили одним из средств политико-идеологического контроля тоталитарной власти творческой деятельностью интеллигенции, духовной жизни общества. Острие партийной критики было направлено на преодоление самобытного национального содержания, национального колорита украинской литературы и искусства, «разоблачения украинского буржуазного национализма».

Ключевые слова: культура, идеология, искусство, театр, представление, постановление.

IDEOLOGICAL REGULATION IS IN THEATRICAL LIFE OF UKRAINE (THE SECOND HALF OF 40 TH IS BEGINNING OF 50 TH OF XX)

Siruk Natalia – Candidate of Historical Sciences, teacher of history of Volyn college of National University of Food Technologies, Lutsk

The ideological pressure on theatrical life in Ukraine of the second half of 40's – early 50's of the XX centuryis analyzedon the basis of study of the archive materials,works of generalizing character and articles of the periodical press. The theatrical art of republic obtained the brightly expressed ideological character by the approval of the unique, official approach to the estimation of the artistic phenomena. In the last period of Stalin state, a number of resolutions of the TsK KP(b)U on literary and artistic were publishedwhichbecame the part of ideological campaigns known as «zhdanovshchyna». They served as one of the means of political and ideological control over the creative activity of the intellectuals,the spiritual life of the society. Party criticism was directed at overcoming the original national content, a special national coloring of Ukrainian literature and art, and «exposing of Ukrainian bourgeois nationalism».

Key words: culture, ideology, art, theater, play, decision.

UDC [94/304.2](477)«19»

IDEOLOGICAL REGULATION IS IN THEATRICAL LIFE OF UKRAINE (THE SECOND HALF OF 40 TH IS BEGINNING OF 50 TH OF XX)

Siruk Natalia – Candidate of Historical Sciences, teacher of history of Volyn college of National University of Food Technologies, Lutsk

The purpose of given research is to study the ideological pressure on theater life in Ukraine on the second half of 40's – early 50's of the XX century. However, the art and culture of the republic have obtained the brightly expressed ideological characterby the approval of the unique, official approach to the estimation of the artistic phenomena.

Research methodology. On the basis of the study of archive materials, works of generalizing character and articles of the periodical press, the essence, methods and consequences of ideological campaigns in the theater life of Ukraine in the postwar period are analyzed.

Results. On the basis of wide range of sources, archival documents and materials, critical reflection of predecessors' works – domestic and foreign scholars, Ukrainian historiography provides the integral and comprehensive analysis of the political control of the totalitarian state for cultural and artistic (theatrical) life in Ukraine in the second half of the 40's – the beginning 50's years of the XX century. An important contribution is the attraction of new factual material, first of all unpublished documents of the central state archives of Ukraine and the Russian Federation, which are introduced into scientific circulation and allow to analyze deeper the problems raised and to complement the views on the chosen topic.

Novelty. On the concrete historical material, the content, forms and methods of political and ideological control of the Stalinregime in the Ukrainian artistic and theatrical life, the activities of the creative intellectuals were investigated, while some scientific subjects and separate principal questions have not yet been the subject of Ukrainian historians study.

The practical meaning. The main positions of the article can be used in writing general works on the contemporary history of Ukraine, the preparation of museum exposition, as well as in the development of normative, special lecture courses and seminars in educational institutions and in enlightment work.

Key words: culture, ideology, art, theater, presentation, decision.

Надійшла до редакції 20.11.2018 р.

УДК 78.421;78

МАЛИЙ ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ У ДОРОБКУ ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 1920-х–1950-х РОКІВ (СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ)

Стрілецька Ольга – аспірантка, Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, м. Львів
olgastriletska@gmail.com

Здійснено спробу узагальнення щодо спадкоємності національної традиції, спостереження генеральних тенденцій та рис авторської індивідуальності. На підставі творчості Г. Бацевич, Р. Мацеєвського, П. Перковського, А. Малявського та низки інших польських музикантів окреслено палітру стильових напрямів і ознак індивідуального авторського стилю, притаманних польській фортепіанній творчості окресленого періоду у жанрі малого циклу. Їх єднає спільність творчих установок, що веде від здобутків К. Шимановського (його жанрових пріоритетів, кола образності, синтезу фольклорного начала з модерним музичним словником і композиторсько-технічними засобами).

Ключові слова: малий цикл, національна традиція, стильовий напрям, композиторська техніка, фольклорно-етнічне начало.

Постановка проблеми. Серед циклічних фортепіанних композицій малі цикли мініатюр для фортепіано посідають особливе місце. Цей жанр часто приваблював К. Шимановського, в доробку якого такий різновид фортепіанної творчості представлено циклами «Чотири етюди» (1900-1902 рр.), «Метопи» (1915 р.), «Три маски» (1915-1916 рр.), «Чотири польські танці» (1926 р.). Їм притаманна особлива афористичність, виваженість драматургічної логіки і побудови, оскільки художнє ціле передається у двох-п'яти частинах. Достатньо виразним є представництво подібних циклів у польській фортепіанній творчості 1920-1950-х років, яка віддзеркалює мистецьку діяльність наступної генерації після К. Шимановського і представників «Молодої Польщі». Формат малого циклу є достатньо гнучким і універсальним для різних стильових орієнтирів, що й зумовлює численність і багатогранність звертань до нього польських композиторів.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У музикознавчій літературі ця жанрова сфера творчості фігурує здебільшого побіжно, без виходу на рівень узагальнень щодо спадкоємності і спостереження генеральних тенденцій та рис авторської індивідуальності. Серед найбільш інформативних щодо досліджуваного аспекту є розвідки М. Гонсьоровської, присвячені дослідженням стильових рис доробку Г. Бацевіч [6; 7], дослідження А. Брожек щодо національно-стильових ознак у танцювальних мініатюрах Р. Мацеєвського [4], серія статей, коментарів до нотних видань [3; 10] та дослідження М. Вєчорек «Роман Мацєєвський – класик XX століття» [14], збірка статей за загальною редакцією Б. Шеффера «Артур Малявський. Життя і творчість» [13], дослідження Т. Кобєжицкого [9] та серія публікацій (Й. Станкєвіча, М. Борковського, М. Дембської-Трембач, Й. Гуделя і ін.) у збірці статей «Пьотр Перковський. Життя і доробок» [12], спостереження над стильовими ознаками композиторської творчості окресленого періоду на підставі особистих інтерв'ю Й. Цегєлли [5], а також статистичні дані в словниково-енциклопедичних виданнях за редакцією А. Миргоня [11] і Б. Шефера [13].

Мета статті – виявити палітру стильових напрямів і рис індивідуального авторського стилю, притаманних польській фортепіанній творчості окресленого періоду у жанрі малого циклу.

Виклад основного матеріалу дослідження. У доробку Г. Бацевич малі цикли представлено чималим переліком опублікованих і рукописних композицій: «Чотири прелюдії» (1924 р.), «Прелюдія і фуга» (1927 р.), «Adagio e Fugue», «Дві мініатюри», «Andante e Allegro», «Три характеристичні п'єси», «Три бурлески», «Етюди на подвійні звуки» (усі – в 1930-х роках), «Три гротески» (1935 р.), «Три прелюдії» (1941 р.), «Малий триптих» (1965 р.) тощо. Крім очевидних образно-стильових орієнтирів, заданих програмністю заголовку, у «Трьох характеристичних п'єсах», написаних у роки навчання в Парижі, наявні конструктивістські жорсткі графічні мелодико-гармонічні побудови у поєднанні зі специфічною лірикою інструментального типу (суголосно до подібних тенденцій в доробку П. Гіндеміта, Б. Бартока, С. Прокоф'єва).

«Три характеристичні п'єси» («Trois pieces caractéristiques pour piano») – один із циклів, що постали в роки навчання композиторки в Парижі в класі Н. Буланже після завершення Варшавської консерваторії. Визначення жанру п'єс – типове для творів другої пол. XIX – поч. XX ст. Характеристична п'єса – це інструментальна (переважно фортепіанна) мініатюра, довільного жанру чи форми, що підлягає певному емоційно-образному визначенню. Таким чином композиції цього жанру є на межі між суто інструментальною і програмною музикою.

© Стрілецька О., 2018

Цикл складається з трьох п'єс без програмних назв: 1. Allegretto; 2. Moderato: 3. Vivace. Перша п'єса (Allegretto, 3/4, ***mf***, legato) – легка, пастельна, картинна. Цей твір раннього періоду знаходиться під сильним впливом мазурок К. Шимановського, насамперед, у сфері гармонії. Фактурно композиція має пасажну будову з особливою увагою до сонорних ефектів забарвлення верхніх регістрів. Пасажі відрізняються химерною нерегулярною ритмікою (основний поділ тридцятьдругими, тріолі, септолі, новемолі), що створює відчуття природності, безпосередності висловлювання.

Друга частина (Moderato, 6/8, *p*) привносить жанрово-темповий контраст: наближена до колискової в її салонно-романтичному сенсі. Проте за стилем вона близька до імпресіоністичного трактування музичного матеріалу, звідси споглядальність, уникнення кульмінаційної точки, розосереджена у фактурі мелодика дубльована інтервальними й акордовими смугами, а гармонічна складова постає у вигляді розкладених кластерів та співзвуч кварто-квінтової, кварто-секундової структури. Бравурна і стрімка заключна п'єса (Vivace, 4/4, ***f***) сповнена суперечностей: зіткнення фраз у далеких регістрах, штрихах, фактурних типах із постійним подоланням метрики (міжтактовим синкопуванням, паузуванням сильних доль, примхливої акцентуації).

Названий цикл, незважаючи на ранній період створення, несе в собі риси спадкоємності з національною традицією і, водночас, наділений комплексом ознак, притаманних індивідуальному композиторському стилю авторки.

У повній мірі він постає й у малому циклі «Малий триптих» Г. Бацевич (1965 р.) [3]. Його стилістику та музичну мову характеризують сміливі кластерні комплекси, остинатні формули, сонористичні та колористичні засоби звукоутворення. «Малій триптих» присвячений Р. Смєндзянці, яка була першовиконавицею цієї композиції у Гельсінки того ж року (в її ж першопрочитанні прозвучали цикл «10 етюдів» та Друга соната композиторки).

Це мініатюрний цикл п'єс (майже 3 хв. загального звучання), багатий на часті зміни образності і емоційного тла (фантастика, скерцозність, імпресіоністична споглядальність). У ньому відчувається бартоківський підхід до тембральності і виразових засобів: поєднання суто ударної природи інструменту і колористики.

П'єси мають чітку структуру, урельєфнену яскравим багаторівневим контрастом (фактурним, метричним, аґогічним, динамічним, регістровим) як самих частин, так і їх розділів. Подібно до бартоківського «Мікрокосмосу», темпові ремарки на початку частин відсутні, їх замінено на метрономічні показники і оптимальний сумарний час тривання п'єси.

Перша п'єса циклу має тричастинну динамізовану репризну будову (12+8+7 тактів). Її початковий розділ (2/4, ***f***) характеризується контрастом співставлення жорсткого каскаду акордових комплексів додекафонної організації і витриманими трелями на останньому звуку 12-тонового комплексу з його подальшим проведенням в інверсії у високому регістрі.

Середній розділ (poco pió mosso, ***mp***, 6/8) має поліпластовий, політональний принцип організації фактури. Диференціації матеріалу правої і лівої рук сприяє також геміола (шістнадцятковий рух верхнього шару має дводольну метроритмічну організацію), напрям мелодичного руху та штрихи (низхідне legato шістнадцяток і висхідне staccato вісімок).

На зміну напористому токатному рухові приходить повернення початкового темпу і точне відтворення першого розділу, але зі скороченням (без інверсії).

Друга частина циклу (6/8, ***ff***) базується на поєднанні засобів остинатності і гармонічно-фактурної колористичної організації. Вихідним інтонаційним комплексом п'єси є 12-тоновий розкладений ламаний вісімковий комплекс, в основі якого низхідні терцові ходи. Останні чотири звуки серії слугують основою висхідного тетрахордового остинато ***pp*** з геміолою на тлі безперервно відкритої педалі. Звуковий шлейф відкритих демпферів зберігається після завершення побудови ще півтори такти. Наступний виклад ламаного 12-тонового комплексу (17 такт) базується на низхідних квартах із подальшою серією його секвенційних переміщень і ритмічних ущільнень до додекафонно організованих інтервально-акордових вертикалей, де основною структурою постає квінта. Заключна побудова – остинатна фігурація дещо видозміненої структур на відкритій педалі з поступовим вигасанням (2/4, perdendosi) при збереженні темпу.

Той же принцип поєднання 12 тонових акордових фігурацій чи комплексів з остинатним рухом дотримано й у третій частині циклу. Вона енергійна, активна за рухом, має три фактурно контрастних розділи. В першому з них акордика здебільшого кластерного типу, викладена 4–5 звучними комплексами або пуантилістичним чергуванням секунд і септим, розділених паузами і регістрами. Другий розділ урбаністичного характеру, викладено висхідними пасажами з секвенційним переміщенням чотиризвучних шістнадцяткових мотивів із прихованою поліфонією.

Заключна побудова повертає трихордової кластерної педалі, переміщеної квінтою вище і розкладеним пуантилістичним кластером.

Єдність частин триптиху забезпечується наскрізним принципом організації інтонаційного матеріалу (в різний спосіб осмислених 12-тонових акордових комплексів і остинатних розвиткових формул), співставленням ударного трактування інструменту та сонорно-колористичних засобів.

В обох циклах спостерігаємо спільність авторського письма: афористичність висловлювання, концентрацію змісту, активне контрастування, а іноді парадоксальне співставлення виразових засобів та способів звукоутворення, інтонаційно окреслена чіткість структури при подоланні пропорційності розділів і метричної пульсації, конструктивне начало композиційної техніки: варіативність і остинатність у роботі над музичним матеріалом.

Малий цикл самобутньо представлено й у доробку Р. Мацеєвського. Фортепіанна творчість композитора несе на собі віддзеркалення важливої сфери його творчої співпраці з осередками авангардної хореографії: приватної школи танцю В. Шапошнікової-Вєковіч у Познані, Школі ритміки і пластики Я. Мєчинської у Варшаві, спільної роботи з К. Джуссом (Kurt Joos) у Дартінгтон Холлі. Стилістика композицій, традиційно відтворюваних засобами ритмопластичного та вільного танцю, присутня і у деяких із фортепіанних циклів митця.

Саме тому циклізація в фортепіанному доробку композитора здебільшого відбувається за танцювальними жанровими ознаками («Два мазури», «Чотири мазурки» для фортепіано, 1928 р.; «Сім шведських танців» для двох фортепіано, 1940 р.). Достатньо чіткий і послідовний у своїх музичних уподобаннях Р. Мацеєвський поєднує танцювальність та модерністично потрактоване етнічне начало («Чотири мініатюри» для фортепіано, «Мазурка. Тарантела. Колискова» для двох фортепіано). Виняток складає необароковий «Триптих» (1932 р.), написаний в класі композиції К. Сікорського зі структурою: Preludium (Allegro), Intermezzo (Adagio) і Fuga (Allegro ma non troppo).

Прикладом другого типу формування малого циклу може слугувати твір «Чотири мініатюри» (1940 р.), до якого входять п'єси з програмними заголовками: 1. «Прелюдія»; 2. «Мана»; 3. «Мрії»; 4. «Відлуння». Виникнення циклу, як припускають біографи, інспіроване Е. Лундстрьом (Ellen Lundström, дружини І. Бергмана), яка запросила композитора до співпраці на своїх Курсах хореографії за методою М. Вігман у Швеції. Проте достеменно не відомо чи вони трактувалися як чотири незалежних сюжети, цикл контрастних композицій, чи мали наскрізну ідею. Музична мова композитора модерна, ладове мислення підпорядковується здебільшого дванадцятитоновій тональності чи униканню тонального центру, який можуть заміщати змінні тяжіння чи інтервал.

Вступна композиція «Прелюдія» несе в собі необарокові стильові алюзії, завдяки окресленому темпохарактеру (Maestoso, non troppo presto), масивній акордовій фактурі та панівному пунктирному ритму у крайніх розділах тричастинної репризної форми.

Друга частина циклу «Мана» («Spętany», в інших виданнях зустрічається формулювання назви як «Opętanie» – нав'язлива думка) (Lento, secco, ***mp***); побудована на контрасті регістрів, динамічних відтінків, фактурних типів коротких фраз-поспівок, які нанизуються на остинатну репетиційну формулу басу з домінуючим секундовим комплексом f-ges.

У п'єсі «Мрії» контрастно-складова форма підпорядкована ідеї калейдоскопу образів, в яких панує зміна емоції крізь призму танцювального начала. Звідси – чергування різнохарактерних розділів-образів зі змінами метру і ремарками тепохарактеру, яке мають конкретні хореографічні алюзії: Lento (***pp***, leggiero, 4/4) – Tempo di valse (***mp***, 3/4) – Allegro (***f***, 2/4) – Tempo di fox (***mp***, 2/4) – Tempo primo (4/4). Матеріал початкового розділу в образній трансформації об'єднує весь твір, набуваючи наскрізного значення, стаючи уособленням певної персоніфікації

Заключна п'єса «Відлуння» (Andante, ***p***) має в основі конструктивну ідею розвитку музичного матеріалу у концентричній формі. Її наскрізним інтонаційним зерном є поєднання різноспрямованих мелодично інтонацій вигуку – заклику і відповіді, в ломбардському ритмі. З них виростають контрастні розвиткові епізоди з тріольним пасажним рухом, в яких, однак, стійко зберігається каркас висхідної закличної інтонації (з варіантним трактуванням інтервалу – від кварти до октави).

Фортепіанний доробок А. Малявського не є головною сферою творчості, скрипаля за освітою. Проте, серед його композицій, відзначених конкурсними нагородами, – низка творів для фортепіано з оркестром. Серед прикладів малих фортепіанних циклів у доробку митця – «П'ять мініатюр» (1947 р.) та «Гуральський триптих» («Tryptyk Góralski»), який здобув відзнаку на композиторському конкурсі ім. Ф. Шопена у 1949 р. Наступного року митець реалізував їх оркестрову версію.

У своїй творчості композитор великою мірою розвинув здобутки своїх кумирів юності – К. Дебюссі і К. Шимановського, першого – в плані сонорно-колористичних підходів до організації

музичного матеріалу, другого – у модерному осмисленні національно-етнічного начала. Поряд із цим його індивідуальному композиторському почерку властиві неокласичні стильові орієнтири.

Народно-інтонаційна природа циклу, підкреслена програмним заголовком вказує на те, що композитор бере за основу нефольклорні стильові засади. Як і К. Шимановського, його приваюблють риси музичного мистецтва Татр, Підгалля. Цикл утворюють три п'єси без програмних підзаголовків. Перша з них ділиться на три контрастних розділи. Перший (Andante) – сонорно-колористичний, зі статичними педальними співзвуччями нетерцової будови та мелодичними утвореннями, які викладаються акордовими паралелізмами, створюючи просторові ефекти. Вже них акцентуються ладові особливості фольклорного плану (алюзії на лідійський та дорійський лади в межах розширеної тональності). Другий і третій розділи, розділені невеликою ліричною зв'язкою – низка стилізованих у фольклорному дусі запальних танцювальних різнотемних поспівок-награвань із неухильним наростанням темпу (Allegro con brio–Vivo). Фактурна організація виявляє прагнення відтворити тембральність народних інструментів, розгортання музичного матеріалу базується на коротких, чітко ритмізованих, що розвиваються варіантно і творять контрастно-складову форму.

Друга частина триптиху (Andante) витримана в жанрі колискової. П'єса має тричастинну форму, що базується на двох образно і темпово споріднених темах. Перша тема служить основою для крайніх розділів, пронизаних єдністю ритмічної структури чотиритактового мотиву. Середній розділ розгортається на підставі остинатно-варіантного проведення другої теми, яке накладається на постійно оновлювану гармонізацію.

Заключна частина циклу (Vivo) доводить вихреву танцювальну стихію до гранично можливої динамічної і темпової кульмінації; в ній чергування контрастних тем у етноінструментальних звуконаслідуваннях відбувається з калейдоскопічною різнобарвністю. Завершує композицію кода, що починається величною імітацією трембітання і поступовим вигасанням, яке перекидає інтонаційно-образну арку до вступного розділу твору.

Малі цикли представлено і в творчості П. Перковського («Зимові казки. Шість прелюдій для фортепіано» / «Bajki zimowe», 1926 р.; «Чотири легкі твори»). Окрім цього митець також докладно дотримується етнохореографічної жанрової орієнтації («Чотири краков'яки» (1927 р.), «Краков'яки» ор. 12), неостилістики та алюзій до програмної творчості його викладачів К. Шимановського і А. Руссо («Les Masques», «Зимові казки. Шість прелюдій»).

Дослідник творчості П. Перковського Т. Кобєжицький стверджує: «Зв'язки між Перковським і Шимановським не руйнують творчої індивідуальності в подальшому перебігу художнього розвитку.

Не можливо віднести музику П. Перковського на узбіччя видатної постаті. Прагнення вийти за межі цього порівняння змушує П. Перковського до відмінності, креативності, розвитку власної творчої особистості. Про це свідчить навчання в А. Русселя, вибір французького esprit, духу легкості, яскравості та імпресіоністичної атмосфери» [9; 161].

Висновки. Поворот до стильового плюралізму між модерном і авангардом зумовив багатство мистецьких вирішень у доробку Гражини Бацевич, Романа Мацеєвського, Пьотра Перковського, Артура Малявського та низки інших польських музикантів. Їх єднає спільність творчих установок, що веде від здобутків Кароля Шимановського (його жанрових пріоритетів, кола образності, синтезу фольклорного начала з модерним музичним словником і композиторсько-технічними засобами). Однак, попри спільність низки ознак і вихідних принципів, кожен із митців вирізняється яскраво індивідуальною композиторською мовою, технічними засобами (розширена тональність, 12-ступенева тональність, додекафонія, співзвуччя нетерцової структури, кластери, поліакордика та поліметрія, остинатність тощо) і стильовими пріоритетами, серед яких неофольклоризм, імпресіонізм, неокласицизм, необароко, урбанізм та ін. застосування подібного підходу в різних жанрових моделях може послужити розширенню уявлень щодо ліній спадкоємності національної традиції та більш широких і достовірних узагальнень генеральних тенденцій і рис окремих авторських індивідуальностей.

Список використаної літератури

1. Кокорева Л. М. Музыкальная культура Польши XX века: Кароль Шимановский, Витольд Лютославский, Кшиштоф Пендерецкий: очерки. М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1997. 162 с.
2. Artur Malawski. Życie i twórczość: Praca zbiorowa pod red. B. Schaeffera. Kraków : PWM, 1969. 422 s.
3. Bacewicz G.Trzy groteski. Kraków : PWM, 1999. 15 s.
4. Brożek A. Obraz duszy polskiej w mazurkach Romana Maciejewskiego.Warszawa–Lublin : Polihymnia, 2014. 392 s.
5. Cegiełła J. Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej: rozmowy z kompozytorami. Kraków : PWM, 1976. 200 s.

6. Gąsiorowska M. Folkloryzm w twórczości Grażyny Bacewicz: Inspiracja czy konwencja? In Inspiracje w muzyce XX wieku: *Filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*. Warsawa : Związek Kompozytorów Polskich, 1993. S. 202–218.
7. Gąsiorowska M. Stylistyka twórczości Grażyny Bacewicz po 1956 roku. Poznań : Brevis, 1998. S. 77–87.
8. Halec M. Z Romanem Maciejewskim (1910-1998) w Lesznie i okolicy. Leszno : Oddz. SBP, 2010. 127 s.
9. Kobierzycki T. Osobowość twórcza Piotra Perkowskiego (Czyli co stało się 8. kwietnia 1924 roku w Konserwatorium w Warszawie?). Piotr Perkowski. Życie i dzieło (red. nauk. prof. M. Borkowski, red. tomu A. Gronau-Osinska). Warszawa : UMFC, 2003. S. 157–177.
10. Maciejewski R. Tryptyk: na fortepian. Wyd. 2. Kraków : PWM, 2004. S.16–18.
11. Mrygoń A. Perkowski Piotr. Encyklopedia Muzyczna PWM (część biograficzna pod red. E. Dziębowskiej). T. «pe-r», Kraków : PWM, 2004. S.753–755.
12. Piotr Perkowski. Życie i dzieło (pod red. Mariana Borkowskiego), Warszawa : AMW, 2003.
13. Schäffer B. Perkowski, Piotr. W: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. P. Oxford : Oxford University Press, 2004.
14. Wieczorek M. Roman Maciejewski. Klasyk XX. Wieku. A 20th Century Classic. Gdańsk : Nadbałtyckie Centrum Kultury, 2004. 67 s.

References

1. Kokoreva L. M. Muzykalnaya kultura Polshi XX veka: Karol Shimanovskiy. Vitold Lyutoslavskiy. Kshishtof Penderetskiy: ocherki. M. : MGK im. P. I. Chaykovskogo. 1997. 162 s.
2. Artur Malawski. Życie i twórczość: Praca zbiorowa pod red. B. Schaeffera. Kraków : PWM, 1969. 422 s.
3. Bacewicz G.Trzy groteski. Kraków : PWM, 1999. 15 s.
4. Brożek A. Obraz duszy polskiej w mazurkach Romana Maciejewskiego.Warszawa–Lublin : Polihymnia, 2014. 392 s.
5. Cegiełła J. Szkice do autoportretu polskiej muzyki współczesnej: rozmowy z kompozytorami. Kraków : PWM, 1976. 200 s.
6. Gąsiorowska M. Folkloryzm w twórczości Grażyny Bacewicz: Inspiracja czy konwencja? In Inspiracje w muzyce XX wieku: *Filozoficzno-literackie, religijne, folklorem. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej*. Warsawa : Związek Kompozytorów Polskich, 1993. S. 202–218.
7. Gąsiorowska M. Stylistyka twórczości Grażyny Bacewicz po 1956 roku. Poznań : Brevis, 1998. S. 77–87.
8. Halec M. Z Romanem Maciejewskim (1910–1998) w Lesznie i okolicy. Leszno : Oddz. SBP, 2010. 127 s.
9. Kobierzycki T. Osobowość twórcza Piotra Perkowskiego (Czyli co stało się 8. kwietnia 1924 roku w Konserwatorium w Warszawie ?). Piotr Perkowski. Życie i dzieło (red. nauk. prof. M. Borkowski, red. tomu A. Gronau-Osinska). Warszawa : UMFC, 2003. S. 157–177.
10. Maciejewski R. Tryptyk: na fortepian. Wyd. 2. Kraków : PWM, 2004. S.16–18.
11. Mrygoń A. Perkowski Piotr. Encyklopedia Muzyczna PWM (część biograficzna pod red. E. Dziębowskiej). T. «pe-r», Kraków : PWM, 2004. S.753–755.
12. Piotr Perkowski. Życie i dzieło (pod red. Mariana Borkowskiego), Warszawa : AMW, 2003.
13. Schäffer B. Perkowski, Piotr. W: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. P. Oxford : Oxford University Press, 2004.
14. Wieczorek M. Roman Maciejewski. Klasyk XX. Wieku. A XX th Century Classic. Gdańsk : Nadbałtyckie Centrum Kultury, 2004. 67 s.

МАЛЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ В НАСЛЕДИИ ПОЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 1920-х–1950-х годов (СТИЛЕВОЙ АСПЕКТ)

Стрилецкая Ольга – аспирантка, Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенка, г. Львов

Предпринята попытка осуществить обобщения относительно преемственности национальной традиции, исследования генеральных тенденций и черт авторской индивидуальности. На основании творчества Г. Бацевич, Р. Мацеевского, П. Перковского, А. Малявского и других польских музыкантов очерчена палитра стилевых направлений и признаков индивидуального авторского стиля, присущих польскому фортепианному творчеству указанного периода в жанре малого цикла. Их объединяет общность творческих установок, которая ведет от достижений К. Шимановского (его жанровых приоритетов, круга образности, синтеза фольклорного начала с модернистическим музыкальным словарем и композиционно-техническими средствами).

Ключевые слова: малый цикл, национальная традиция, стилевое направление, композиторская техника, фольклорно-этническое начало.

SMALL PIANO CYCLE IN THE LEGACY OF THE POLISH COMPOSERS OF 1920–1950 S (STYLE ASPECT)

Striletska Olga – Post-graduate student M. Lysenko LNMA, Lviv

The article attempts to make generalizations about the lines of continuity of the national tradition, the study of general trends and features of the author's individuality. Based on the works of Grazyna Bacewicz, Roman Matseevsky, Peter Perkovsky, Arthur Malyavsky and a number of other Polish musicians, the palette of style trends and characteristics of the individual author's style inherent in the Polish periodical genre of the small cycle are outlined. They are united by the commonality of creative installations, which leads from the achievements of Karol Shimanovsky (his genre priorities, the circle of figurativeness, the synthesis of folklore beginning with modernistic musical vocabulary and compositional and technical means).

Key words: small cycle, national tradition, stylistic direction, composer technique, folk-ethnic origin.

UDK [78.421;78.2I]

SMALL PIANO CYCLE IN THE LEGASY OF THE POLISH COMPOSERS OF 1920–1950 s (STYLE ASPECT)

Striletska Olga – postgraduate student, M. Lysenko LNMA, Lviv

The aim of this work is to reveal the palette of styles and features of the individual author's style inherent in the Polish piano compositions of the aforementioned period in the genre of the short cycle.

Research methodology. 14 main publications on this topic (scientific studies and thematic collections, encyclopedic articles, interviews with composers, musical publications) were studied.

Results. It was found that particular aphoristic nature, balanced dramatic logic and construction are characteristic of short cycles of sketches for piano, since the artistic whole is conveyed in two to five parts. Representation of similar cycles in the Polish piano works of the 1920–1950 s is quite noticeable, which reflects the artistic activity of the next generation after K. Szymanowski and representatives of the Young Poland. The format of the small cycle is quite flexible and versatile for various stylistic reference points, which is the reason why Polish composers used it so often and in so many ways. They are united by the generality of creative paradigms, which stems from the achievements of Karol Szymanowski (his genre priorities, picturesqueness, the synthesis of folk music with modern music vocabulary, compositional and technical means). However, despite the fact that there are several common features and principles, every artist had a distinct individual compositional language and technical means (extended scale, 12-step scale, dodecaphony, consonance with the non-third structure, clusters, polymetry, ostinado, etc.) and stylistic priorities, which include neo-folklore, impressionism, neoclassicism, neo-baroque, urbanism, etc.

Novelty. The article includes attempts to generalize about the continuity of the national tradition, observation of general tendencies and features of author's individuality on the basis of works by Grażyna Bacewicz, Roman Maciejewski, Piotr Perkowski, Artur Malawski, and a number of other Polish musicians who created works in the genre of the small cycle for piano.

The practical significance. The use of a similar approach in different genre models can help broaden knowledge about continuity of the national tradition and about broader and more reliable generalizations of general tendencies and features of author's identities.

Key words: small cycle for piano, national tradition, stylistic direction, compositional technique, folklore-ethnic origin.

Надійшла до редакції 15.11.2018 р.

УДК [378.164]

КОНЦЕРТИ ДЛЯ АКОРДЕОНА-БАЯНА ПОЛЬСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ. БРОНІСЛАВА КАЗИМИРА ПШИБИЛЬСЬКОГО

Булда Марина Володимирівна – кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»,
м. Івано-Франківськ
https://orcid.org/0000-0002-3546-7917
accomaryna81@gmail.com

Основну увагу зосереджено на аналізі Концертів, написаних для акордеона-баяна польського композитора-акордеоніста Броніслава Казимира Пшибильського. Його оригінальні, створені для акордеона-баяна твори, часто виконуються на престижних міжнародних конкурсах акордеонно-баянного виконавства. До вивчення творчості Б. К. Пшибильського музикознавча наука тільки починає приступати, а акордеонно-баянна музика згаданого композитора ще не була предметом спеціального вивчення

Ключові слова: акордеонно-баянна творчість, композитор, оригінальний репертуар, теоретичний аналіз, Концерт для акордеона.

© Булда М. В., 2018

Постановка проблеми. Плідний розвиток академічного акордеонно-баянного мистецтва у другій пол. ХХ ст. значною мірою сприяв становленню в Україні оригінального репертуару. З'являється значна кількість творів для баяна, в основу яких закладені не лише фольклорні традиції, а й досвід розвитку саме академічних жанрів. Паралельно з вітчизняною музикою відбувався розвиток культури акордеонно-баянного мистецтва Польщі, що бере свій початок із 20-х років ХХ ст. Серед найпопулярніших зразків національних музичних жанрів Польщі – обереки і куяв'яки. Тому в репертуарі музикантів немало мініатюр, що засновувалися на національних польських жанрах, розповсюджених серед польських акордеоністів і записані на грамплатівках та в програмах радіо. Разом із тим, ці жанри тісно переплiталися також із музичним побутом України і Європи (вальси, польки, фокстроти, танго, популярні салонні п'єси) [4; 156-157]. В контексті цього взаємозв'язку, важливим є розгляд проблеми еволюції баянного мистецтва на прикладі огляду творчості, польського композитора другої пол. ХХ ст. Броніслава Казимира Пшибильського. Втім, до вивчення його творів музикознавча наука лише починає приступати, проте акордеонно-баянна творчість згаданого композитора спеціально не досліджувалася. Саме ця проблематика обумовила *мету й актуальність* теми нашої роботи.

Виходячи з цього, *її завдання:*

– проаналізувати популярні Концерти для акордеона видатного польського композитора другої пол. ХХ ст. Б.К. Пшибильського.

Об'єктом дослідження є загальна характеристика акордеонної творчості згаданого польського композитора.

Предметом дослідження є теоретичний аналіз Концертів польського композитора акордеоніста Б. К. Пшибильського.

Стан наукової проблематики досліджень польської музики для акордеона-баяна висвітлюється через загальний огляд основних публікацій. Якщо вітчизняна наукова-дослідна сфера в галузі баянного мистецтва охоплює у більшості коло проблем, пов'язаних із теорією та історією вітчизняного виконавства, а також педагогікою, то питання вивчення оригінального репертуару Б. К. Пшибильського є актуальним з точки зору пояснення закономірностей сприйняття творів музичного мистецтва польських композиторів другої пол. ХХ ст.

Броніслав Казимир Пшибильський – один із тих польських композиторів, які значну частину своєї творчості присвятили акордеону. Його прізвище з'являється вже у «піонерський» період творчості для цього інструменту, тобто на початку 60 років. Разом із технічним розвитком акордеону композитор розширює перелік нових найменувань сольного й камерного репертуару, а також педагогічної та концертної літератури.

Народився Б. К. Пшибильський 1941 р. у м. Лодзь, де й навчався у ДВМШ і отримав дипломи з теорії музики (1964 р.) та композиції (1969 р.). Навчання продовжував у докторантурі ДВМШ (Варшава) та Вищій школі музики й виконавського мистецтва (Hochschule fur Musik und Darstellende Kunst) у Відні. До акордеону як композитор звернувся ще під час навчання; саме 1963 р. створена композиція «Три твори для акордеону». Цю дату композитор вважає початком своєї діяльності, а згадану композицію – першим значним твором для цього інструменту.

Його твори удостоєні багатьох нагород і звучать на престижних фестивалях сучасної музики, таких як «Варшавська осінь», «Музична весна» в Познані, «Нова музика Польщі у Вроцлаві, а також у різних країнах Європи, Азії, США, Південної Америки. Саме Б. Пшибильському належить створення у 1963 р. циклу «Трьох п'єс» для акордеона з виборною клавіатурою. Серед творів великої форми – «Фолія», «Весняна соната», «Класичний концерт» для акордеона з оркестром, «А. В.Соната», «Чотири спогади про літо», «Зустріч» для акордеонного оркестру, Варіації на теми С. Монюшки «Пряля», Польський концерт для акордеона з оркестром у 3-х частинах та ін. Композитор також створив велику кількість різноманітних ансамблевих творів, написаних для знаменитого Варшавського квінтету акордеоністів під керівництвом В. Пухновського. Серед них – «Варіаційна концертна п'єса», «Концертне скерцо», «Аллегро», «Астероїди», «Модальні та Бімодальні п'єси».

В його інших творах акордеонний тембр поєднується з різними інструментами камерного ансамблю. В їх числі «Метаморфози» для акордеона й струнного квартету, Тріо для акордеона, скрипки й віолончелі, «Нічна музика» для акордеона, флейти й гітари, «Три концертні п'єси» для двох акордеонів і ударних, «скерцо для акордеона і флейти.

В алеаторичному стилі письма виділяються п'єси «Гра для двох» та «Подвійна гра», створені для двох акордеонів. У цих творах переважають споглядальні, статичні образи, викладені у вишукано-прозорій звучності [8; 252].

Б. К. Пшибильський – композитор яскравої творчої активності. Поруч із величезною кількістю різних композицій для акордеона соло, або за участю цього інструмента, він написав чимало сольних, камерних та симфонічних творів. Однак залишається вірним акордеону і ця вірність вилилась у багатство форм і їх змісту. Пройдений ним творчий шлях (мається на увазі створена Б. К. Пшибильським література для акордеона, починаючи від 1963 до 1988 р.) відображає розвиток інструмента і його можливостей, а також спосіб їх використання. Це справжня різностороння творчість як у формальному, так і стилістичному плані, а також у плані змісту й майстерності.

Завдяки Б. К. Пшибильському фахова література збагатилась трьома концертами для акордеона, що відрізняються за характером, формою, використаними в них засобами та змістом, а також різним ступенем складності.

Перший з них, *Concerto polacco,* створений 1973 р. Сольна партія призначена для акордеона з вибірною клавіатурою, а в передмові до видання 1975 р. композитор зазначає: «Concerto Polacco я писав із думкою про молодих музикантів. Як у сольній партії, так і в оркестровій враховані технічні можливості учнів музичних шкіл другого ступеня. Головні тематичні мотиви пов'язані з польським фольклором» [7; 68].

Частина I *Allegro scherzando* витримана у формі сонатного алегро. Теми контрастують між собою: перша характеризується рішучістю ритму і різким артикуляційним рисунком; друга простягається «широкою дугою» кантиленної мелодійності.

Варто відзначити характерні для творчості Б. К. Пшибильського хроматичні переходи в лівій руці, які пізніше становитимуть важливий елемент обробки матеріалу. Після оркестрового tutti, в якому означаються провідні мотиви цієї частини концерту, починається партія соліста, демонструючи теми у діалозі з оркестром, обробляючи вільно наведені тут мотиви й теми, композитор доводить до віртуозної каденції, яка починається у 252 такті. Також у ній помітно чимало елементів, характерних для пізнішої творчості композитора: повторюються мелодійні послідовності й ритмічні структури, вільно трактовані їх переходи в часі, домінування секунди, терції і септими у відносинах інтервалів, міхове tremolando і динамічна пульсація. Це дозволяє солісту показати свої віртуозні вміння.

Після каденції починається реприза, що веде до бравурної коди.

Частина II *Tempo rubato, molto espressivo* – розпочинається з ліричної, простої та дуже співучої мелодії, якій передує вступ на 5 тактів, на основі двох звуків: a-b. Тут характерним є ведення фрази разом в обох клавіатурах. У 30 такті відбувається зміна темпу; оркестр починає «делікатний» акомпанемент, який готує появу, власне, теми спочатку у правій, а потім у лівій руці партії акордеона.

У 91 такті з'являється нова думка, що починає фрагмент, у якому композитор використовує імітаційну техніку, ведучи цю тему в чотирьох голосах: в обох клавіатурах акордеону і в оркестрі, після чого повертається мелодія з першого елементу частини II, але цього разу у g-moll. Через короткочасне пожвавлення, внаслідок оформлення його рухом тріолей, композитор доводить рух композиції до своєрідної коди, на основі того ж матеріалу, що використовував на початку частини. Ця частина наповнена романтичним ліризмом, м'якістю кольорів в партії акордеона.

Частина III *Presto* сповнена розмаху. Її характеризує стихійна віртуозність, швидкий темп і рухлива мелодика. Композитор використовує хроматичні мелодійні переходи, потоки яких перериваються на деякий час упровадженням у середній частині спокійнішої, навіть ліричної мелодії, яку передають один одному акордеон та оркестр. Від 214 такту оркестр починає, однак, приготування до введення віртуозної фактури восьмими нотами паралельно з акордеоном не завершується. Все це увінчується стихійними «проходами» мажорних акордів, підготовленими віртуозним фрагментом tremolando.

Concerto polacco – твір у певному сенсі унікальний. З його надзвичайно комунікативною мовою, виразним зверненням до фольклору (ч. I виразно нагадує краков'як, ч. II – куяв´як, ч. III – оберек), який ані трохи не застарів. Навпаки, цей твір постійно виконують, його рекомендують до обов'язкового виконання на кількох конкурсах акордеоністів, зокрема й за кордоном, на міжнародному конкурсі у м. Клінгенталь. Це свідчить про те, що *Concerto Polacco* містить поруч із безсумнівними дидактичними елементами також інші цінності. Цей твір скомпонований виразно у «формальному пласті», відзначається прозорою фактурою, незважаючи на вміст зазначених під час обговорення першої частини, різнорідних компонентів. Вони використовуються у вимірі, який дозволяє молодому виконавцю зосередитись на музичному пласті, без необхідності балансування на межі виконавських можливостей, хоча твір виконується охоче зрілими віртуозами.

Через десять років (1983 р.) написано «Concertino» для акордеона та 12 інструментів (флейти, кларнета, ксилофона, дзвіночків, 4 скрипок, 2 альтів, 2 віолончелей і контрабаса). Що, насправді

може бути, показав фінал І загальнопольського конкурсу акордеоністів – учнів ДМШ ІІ ст. та музичних ліцеїв, де молоді фіналісти, виконуючи *Concertino,* продемонстрували надзвичайно різноманітний підхід до цієї композиції.

Частина І *Allegro* формально нагадує структуру сонатного алегро, хоча існуючі тут «стосунки» у структурі конструкції зазнають далекосяжних спрощень. Композитор представляє дві теми, ритмічну і мелодійну, але засновану на остинатно-повторюваній, ритмічно-гармонійній схемі в лівій руці. Відразу ж після їх появи звучить сольна каденція, після якої повертаються теми І і ІІ, при чому друга – на малу секунду вище. Синкоповані, ритмічні переходи акордів ведуть до коди, що виконується технікою міхового tremolando.

Частина ІІ *Molto rubato* (конструкція А-В-А), заснована на ліричних, широких, невизначених у принципі тонально мелодійних темах, причому тема відрізку А контрастує з темою відрізку В за рахунок використання різних видів артикуляції.

Частина ІІІ *Vivo* побудована з фігур шістнадцятих нот, що проходять у постійному метрі 2/4, що контрастують у середньому відрізку цієї частини фрагментом tremolando на змінних акордах.

Concertino написане для традиційного акордеона і звуковою палітрою нагадує найбільш ранні композиції Б. К. Пшибильського. Переміщення у гармонічній фактурі, ланцюжки включень, миттєвих відхилень у переходах функціональних і негайних повернень, «затуманена» цими переходами тональність є однією з особливостей цієї композиції. Другою особливістю є постійна змінність чергування метричних одиниць, що відбувається за певним логічним принципом. Вона з'являється тільки в тих фрагментах ч. І і ІІ, які спираються на рухливу мелодику і лише в тих місцях, що мають різноманітний образ артикуляційних нашарувань. Унаслідок цього структура композиції стає ще жвавішою, більш контрастною і рухливою.

Третя частина проходить у тому ж метрі, рух тут створюється використанням віртуозних елементів у їх «природній» формі.

Для виконання цього твору акордеоніст повинен володіти основними навичками і традиційним об'ємом умінь. Такими є головні ідеї Б. К. Пшибильського при створенні *Concertino.*

Останній твір з цієї групи написаний у 1986 р. Це «Concerto Classico», – сповнена ліричного настрою композиція для професійних інструменталістів, що складається з трьох розгорнутих частин, тривалістю майже 18 хвилин.

Концерт починається з каденції ad libitum, яка готує появу, власне, *Allegro.* Класичний хід у мелодійному, гармонійному та ритмічному русі переривається після 114 такту коротким нагадуванням про каденцію, після якого оброблений матеріал теми приводить до каденції, що базується на типових для творчості композитора хроматичних ходах, мелодійних, ритмічних та акордових груп, розділених цезурними паузами. Після каденції йде повторення матеріалу з початку Allegro; своєрідна реприза, що віртуозно завершує цю частину.

Частина ІІ *Andante sostenuto* характеризується величезною простотою і своєрідною красою. Оркестр вже на початку цієї частини показує тему, яку веде акордеон кілька разів, «насичену» у чергових переходах гармонійно і фігурно, як у структурі власної фактури, так і в оркестровому плані.

Частина ІІІ – це 10 варіацій, виконання яких вимагає значних технічних навичок, а також бравурний фінал, який виконавець повинен подолати після цих десяти поглинаючих концентрацію шістнадцятими варіантів теми. Тональність і характер, що постійно змінюється, необхідність використання на коротких відрізках різних видів виконавської техніки, мінливість артикуляції, становлять матеріал, що не є порогом і який легко подолати менш досвідченим акордеоністам. Цікавими тут є наслідки тональності в окремих варіаціях; так, як і відносини тональності між окремими частинами концерту. Очевидно, що композитор у цій нетиповій і, безумовно, не класичній схемі варіацій підкреслив домінуючий елемент у всій своїй творчості – хроматичними ходами, підкреслюючи таким способом її значення у формуванні структур, форм і переплетінь фактури.

Concerto Classico, завдяки розумінню Б. К. Пшибильським формотворчих елементів способом, що нагадує риси, які асоціюються з поняттям класицизму, підступно «прошитих» елементами з його сучасної композиторської майстерності, є вінцем загального підходу цього мистця до широкої сфери явищ на лінії -творець-виконавець-слухач.

Наскільки далекими полюсами є обидві циклічні композиції – *Katzenmusik* та *Spring sonata.* Простір, що їх розділяє, наповнений різноманітністю сучасної композиторської мови. Ілюстративність, програмність, образність у творах для дітей, розвиток форми, що йде завжди в парі із застосованими виразними засобами, або, іншими словами, адаптація виразних засобів до форми, пристосування мови висловлювання до можливостей інструменту – це важливі характеристики

творчості Б. К. Пшибильського. Усі ці риси є причиною того, що призначення окремих композицій для конкретного виконавця чи інтерпретатора стає ясним [11; 56].

Б. К. Пшибильський ніколи не відстає від технічних змін акордеона. Його спосіб застосування артикуляції, написання так часто презентованих чергових творів із прозорою фактурою, мінливою, часто піднесеною динамікою, вдається реалізувати повністю, особливо у творах, призначених для професійних виконавців на інструментах високого класу.

Твори композиторів Польщі міцно посідають високі позиції в концертних програмах виконавців багатьох країн світу, що свідчить про їх внесок до скарбниці сучасного акордеонно-баянного репертуару. Завдяки цьому суттєво розширюються міжнародні мистецькі взаємини польських музикантів зі своїми колегами в Європі та Україні на рівні проведення фестивалів і конкурсів, концертів відомих виконавців і колективів, організації наукових конференцій, практичних семінарів та майстер-класів.

У підсумку відзначимо, що акордеонно-баянна школа Польщі розкрила нові художні можливості сучасного акордеона і баяна та спрямувала цей вид мистецтва у професійне русло світового розвитку.

Творчий доробок Б. К. Пшибильського 1963–1988 років – це двадцять композиції для акордеона соло, сімнадцять камерних і три концерти. Він є автором численних невеликих обробок і педагогічних творів мініатюрних розмірів, призначених для дітей, що навчаються грати на акордеоні. Але творчість для акордеона є лише одним із шляхів, якими рухається композитор у своїй творчій діяльності. Цей шлях веде в різних напрямах і саме завдяки різносторонньому й універсальному використанню можливостей акордеона. Знання цих можливостей, підтримане використанням різних ступенів складності, широкого кола майстерності, а також умілим охопленням питань пов'язаних із технікою гри на цьому інструменті, є причиною того, що вони доходять до широкого кола виконавців – учнів, студентів та їх педагогів, а також слухачів, для яких важливий лише художній шарм його композиції.

Творчість Б. К. Пшибильського характеризується своєрідним переплетенням матеріалу, що складає зміст твору з формотворчими елементами. З одного боку, пульсація, блиск, рух, хроматика, контрастність, свобода трактування звукової фактури та сучасність в її організації, з іншого – класичне, часто майже математичне оформлення цілого твору з тенденцією до охоплення його рамками сюїти, сонати, рондо, варіації. Усе це робить творчість композитора різноманітною і компактною стилістично. Достатньо звернутися до деяких обговорених раніше композицій, щоб стверджувати, що це дійсно так. Це важлива риса, а тому й переконливість творчості Б. К. Пшибильського.

З часом можна побачити як змінюється обсяг і мова виразу в камерній творчості композитора. Це проявляється в пошуках нових поєднань інструментів, щораз більш сольному їх трактуванні у випадку як однорідних, так і змішаних ансамблів.

Отже, підсумовуючи вище досліджене, у творчості польського композитора Б. К. Пшибильського можна виділити такі ознаки:

1. Зростає інтерес композитора до акордеона як камерного інструмента і, як наслідок цього, у подальших творах композитор приділяє все більш значну роль цьому інструменту.
2. Хоча композитор і залишає виконавцям певний обсяг творчої свободи у різних творах, він дбає про цілковиту його форму. Він досягає цього однозначними, точними коментарями до кожної композиції, в яких передбачає таку свободу діяльності виконавця.
3. Композитор все частіше бере за основу побудови форми різноманітні математично-логічні системи подій.
4. Б. К. Пшибильський залишає виконавцю більше свободи в напрямі художнього забарвлення. У більшості композицій останнього періоду він дає лише примітку стосовно дотримання висоти звуків відповідно до нотного запису, залишаючи виконавцю вибір регістрів.

Список використаної літератури

1. Андриевский И. Медитативность в современном европейском исполнительстве. *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля*. Киев, 1993. С. 113–122.
2. Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство. *Справочник*. М., 2003. 560 с.
3. Бычков В. Баянно-аккордеонная музыка России и Европы: В 2-х кн. *Акордеонная музыка Европы*. Челябинск, 1997. 290 с.
4. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного исскуства. Учеб. пос. М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
5. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для аккордеона и баяна. Уч. пос. для для музыкальных вузов и училищ. М., 2004. 376 с.

6. Єргієв Д. Український «модерн-баян» – феномен світового мистецтва. Навч. посіб. для вищих муз. навч. закладів. Одеса, 2008. 168 с.
7. Маркова О. Нариси історії зарубіжної музики 1950-1970 років. Одеса, 1995. 104 с.
8. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. М., 1967. 195 с.
9. Мирек А. Гармоника: Прошлое и настоящее. *Научно-историческая энциклопедическая книга*. М., 1994. 534 с.
10. Черепанин М. Акордеонно-баянна творчість польських музикантів у контексті міжнародних мистецьких взаємин *Багатокультурність Івано-Франківської області і Опольського воєводства: Зб. наук. пр. за матеріалами Міжнар. наук.-практ. конф*. І-Франківськ, 2008. С. 156–161.
11. Bogdan Dowlasz. Akordeon w tworczosci Bronislawa Kazimierza Przybylskiego w latach 1963–1988. Warszawa, 1996. 80 s.
12. Teresa Adamowicz-Kaszuba. Muzyka programowa XX wieku w repertuarze akordeonowym. Warszawa, 2005. 106 s.

References

1. Andryevskyi Y. Medytatyvnost v sovremennom evropeiskom yspolnytelstve. *Ystorycheskye y teoretycheskye problemy muzykalnoho stylia*. Kyiv, 1993. S. 113–122.
2. Basurmanov A. Baiannoe y akkordeonnoe yskusstvo. *Spravochnyk*. M., 2003. 560 s.
3. Bychkov V. Baianno-akkordeonnaia muzyka Rossyy y Evropy : V 2-kh kn. *Akordeonnaia muzyka Evropy*. Cheliabynsk, 1997. 290 s.
4. Ymkhanytskyi M. Y. Ystoryia baiannoho y akkordeonnoho ysskustva. Ucheb. posobye. Moskva, RAM ym. Hnesynykh, 2006. 520 s.
5. Ymkhanytskyi M. Muzyka zarubezhnykh kompozytorov dlia akkordeona y baiana. Uchebnoe posobye dlia dlia muzykalnykh vuzov y uchylyshch. M., 2004. 376 s.
6. Ierhiiev D. Ukrainskyi «modern-baian» – fenomen svitovoho mystetstva. Navch. posibnyk dlia vyshchykh muz. navch. zakladiv. Odesa, 2008. 168 s.
7. Markova O. Narysy istorii zarubizhnoi muzyky 1950–1970 rokiv. Odesa, 1995. 104 s.
8. Myrek A. Yz ystoryy akkordeona y baiana. M., 1967. 195 s.
9. Myrek A. Harmonyka : Proshloe y nastoiashchee. *Nauchno-ystorycheskaia эntsyklopedycheskaia knyha*. M., 1994. 534 s.
10. Cherepanyn M. Akordeonno-baianna tvorchist polskykh muzykantiv u konteksti mizhnarodnykh mystetskykh vzaiemyn *Bahatokulturnist Ivano-Frankivskoi oblasti i Opolskoho voievodstva: Zbirnyk naukovykh prats za materialamy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*. I-Frankivsk, 2008. S. 156–161.
11. Bogdan Dowlasz. Akordeon w tworczosci Bronislawa Kazimierza Przybylskiego w latach 1963–1988. Warszawa, 1996. 80 s.
12. Teresa Adamowicz-Kaszuba. Muzyka programowa XX wieku w repertuarze akordeonowym. Warszawa, 2005. 106 s.

КОНЦЕРТЫ ДЛЯ АККОРДЕОНА-БАЯНА ПОЛЬСКОГО КОМПОЗИТОРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА БРОНИСЛАВА КАЗИМИРА ПШИБИЛЬСКОГО

Булда Марина Владимировна – кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкальной украинистики та
народно-инструментального искусства, ГВУЗ «Прикарпатский
национальный университет им. В. Стефаника»,
г. Ивано-Франковск

Внимание сосредоточено на анализе Концертов, написаных для аккордеона-баяна польского композитора-аккордеониста Бронислава Казимира Пшибильского. Его оригинальные, созданные для аккордеона-баяна произведения, часто исполняются на престижных международных конкурсах аккордеонно-баянного исполнительства. К изучению творчества Б. К. Пшибильского музыковедческая среда только начинает приступать, а аккордеонно-баянная музыка этого композитора еще не была предметом специального изучения.

Ключевые слова: аккордеонно-баянное творчество, композитор, оригинальный репертуар, теоретический анализ, Концерт для аккордеона.

THE ORETICAL ANALYSIS OF CONCERTS IS FOR ACCORDION-BAYAN OF THE KNOWN POLISH COMPOSER OF THE SECOND HALF XX CENTURE BRONISLAV KAZYMYR PSHYBYLSKIY

Bulda Maruna – Candidate of Art Studies, docent of Scientific Institute of Arts
of the State Higher Educational Establishment
«Vasyl Stefanyk Precarpathian National University»,
Ivano-Frankivsk

The study focuses on theoretical analysis of Concerts written by the accordion-bayan known in the whole world by the Polish composer-accordionist Bronislav Kazymyr Pshybylskiy. His original works, created for accordion-

bayan, are often performed at prestigious international contests of accordion-bayan performance. By studying the creativity of B.K.Pshybylsky musicology science only begins to begin, and accordion -bayan music of the mentioned composer has not yet been the subject of special study.

Key words: accordion-bayan creativity, composer, original repertoire, theoretical analysis, concert for accordions.

UDC [378.164]

THE ORETICAL ANALYSIS OF CONCERTS IS FOR ACCORDION-BAYAN OF THE KNOWN POLISH COMPOSER OF THE SECOND HALF XX TO CENTURE BRONISLAV KAZYMYR PSHYBYLSKY

Bulda Maryna – Candidate of Art Studies, docent of Scientific Institute of Arts
of the State Higher Educational Establishment
«Vasyl Stefanyk Precarpathian National University»,
Ivano-Frankivsk

The development of academic accordion-bayan art in the second half of the XX-th century greatly contributed to the creation of an original repertoire in Ukraine. There is a significant number of original works for the accordion, based not only on folk traditions, but also on the development experience of the academic genres. Along with domestic music, the development of the culture of accordion-bayan art of Poland took place, which dates back to the 20's of the twentieth century. Among the most popular samples of the national musical genres of Poland – laces and cobblestones. Therefore, in the repertoire of musicians there were many miniatures that were based on the national Polish genres, which were distributed among Polish accordionists and recorded on gramophiles and radio programs. At the same time, these genres are closely interwoven with the musical life of Ukraine and Europe (waltzes, polka, foxtrot, tango, popular salon plays). In the context of this relationship, it is important to consider the problem of the evolution of bayan art on the example of a brief review of creativity, the Polish composer of the second half of the twentieth century, Bronislav Kazimir Pshebilskiy. However, until the study of his works musicology science only begins to proceed, but the accordion-Bayan creativity of the aforementioned composer was not specifically investigated. It is this problem that predetermined the purpose and relevance of the topic of our work.

Based on this, we defined its task:

– to characterize and analyze the popular Concerts for the accordion of the prominent Polish composer of the second half of the twentieth century. B.K.Pshebylskiy.

The object of the study is a general description of the accordion creativity of the outstanding Polish composer Bronislaw Kazimir Pshebilskiy.

The subject of the study is a theoretical analysis of the concert by Polish composer accordionist B. K. Pshybylskiy.

The state of scientific problems concerning the research of Polish music for accordion-bayan is covered through a general overview and a list of main publications. If the national scientific and research sphere in the field of artistic art covers, in the majority, the range of problems related to the theory and history of domestic performance, as well as with pedagogy, then the question of research of the original repertoire B.K.Pshybylskiy is relevant from the point of view of explaining the regularities perception of works of musical art by Polish composers of the second half of the twentieth century.

Key words: accordion-bayan creativity, composer, original repertoire, theoretical analysis, concert for accordions.

Надійшла до редакції 2.11.2018 р.

УДК 78.071:780.614.13-051(477=162.1)

ЖІНОЧЕ БАНДУРНЕ ВИКОНАВСТВО В ЕМІГРАЦІЙНОМУ СЕРЕДОВИЩІ ПОЛЬЩІ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ

Бобечко Оксана Юріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка, м. Дрогобич
bobechko@list.ru

Висвітлюється мистецька діяльність жінок-бандуристок в еміграції. Досліджується історія становлення та функціонування бандурного мистецтва в Польщі. Аналізується вплив історично сформованих стереотипів та упереджень, пов'язаних із властивою кобзарській культурі системою цінностей, на формування сольного та ансамблевого бандурного виконавства на теренах сусідньої держави. Розглядається творчо-виконавська і організаційно-просвітницька діяльність подвижниць бандури, які зробили вагомий внесок у розвиток та становлення виконавства на бандурі в еміграційному середовищі Польщі.

Ключові слова: Україна, Польща, Перемишль, бандура, жінка-бандуристка, бандурне мистецтво, ансамбль бандуристок.

© Бобечко О. Ю., 2018

Постановка проблеми. Успішно функціонуючи впродовж декількох століть в Україні, бандура міцно вкоренилася і в еміграційному середовищі Америки, Канади, Західної Європи та Австралії. Для українців діаспори вона стала символом духовної консолідації та етнічного самоусвідомлення в межах чужої культури, спричинила до зростання національної свідомості та патріотичного духу, адже ніщо так не єднає людей, як споконвічні національно-духовні цінності, до яких і належить бандурне мистецтво. Вагоме місце в його історії посідає жіноча складова. Становлення, розвиток та популяризація сольного, а також ансамблевого бандурного виконавства української діаспори нерозривно пов'язані з жіночими іменами.

Останні дослідження та публікації. Вивченню та дослідженню діяльності бандуристів за кордоном присвячені музикознавчі дослідження ники фахівців, серед яких праці В. Ємця [8, 9], С. Наріжного, А. Горняткевича, В. Мішалова, М. Досінчука-Чорного, В. Дутчак [6; 7], Г. Карась [12], О. Ваврик [5], Оксани й Ольги Герасименко, М. Бурбана [4] та ін. Низка статей, опублікованих на сторінках відомого американського журналу «Бандура», також розкриває діяльність окремих представників кобзарського зарубіжжя. Однак, пропоновані наукові розвідки практично не розглядають виконавство на бандурі в українському зарубіжжі в контексті фемінізації бандурного мистецтва [1-3], яка є особливо увиразненою стосовно бандурної творчості. Відтак, зазначена проблематика залишається малодослідженою. Представлена публікація, в якій висвітлюються творчо-виконавська та просвітницька діяльність жінок-бандуристок, що здійснили вагомий внесок у розвиток та становлення виконавства на бандурі в еміграційному середовищі Польщі, стала оптимальним продовженням напрацювань автора в досліджуваному питанні.

Мета статті – визначення ролі та місця жінок-бандуристок у становленні й розвитку бандурного мистецтва в Польщі. Для досягнення мети конкретизовано такі *пошукові завдання:* проаналізувати історію становлення та розвиток жіночого бандурного виконавства на території Польщі, виділити основні постаті жінок-бандуристок і колективи, а також висвітлити їх внесок у розвиток і популяризацію бандурного мистецтва в означеному регіоні.

Виклад матеріалу дослідження. Кобзарське мистецтво, як феномен української музичної культури, її національного надбання в контексті фемінізаційних та гендерних процесів ХХ ст., зазнало трансформацій і набуло нової якості. Потрібно зауважити, що стереотипи й упередження стосовно жіночого виконавства в бандурному мистецтві сформовані історично і пов'язані з властивою кобзарській культурі системою цінностей. Проте, вже на зламі ХІХ–ХХ ст. у традиційно чоловічому виді мистецтва починають з'являтися жінки-бандуристки [1; 7]. Зберігаючи виконавські традиції своїх попередників-кобзарів, поєднуючи їх із новими напрацюваннями (академічне виконавство, створення розгалуженої системи освіти, реконструкція та вдосконалення бандури, створення навчально-педагогічного репертуару, відкриття численних конкурсів і фестивалів, наукових досліджень тощо), що з'явилися в бандурному мистецтві впродовж ХХ ст., бандуристки, безперечно, збагатили кобзарство власними мистецькими здобутками, зуміли не лише зберегти, а й передати наступним поколінням духовну спадщину народу.

Аналізуючи історію становлення та розвиток бандурного виконавства за кордоном, відзначимо, що започаткування бандурної справи в зарубіжжі пов'язане теж із чоловічими іменами, а саме В. Шевченка, В. Ємця, М. Теліги, Г. Китастого, М. Чорного-Досінчука, Л. Гайдамаки та ін. Однак, на нашу думку, тут справа не лише в кобзарських традиціях. Не останню роль у цьому відіграло й те, що на чужину в пошуках заробітків, кращої долі та, нерідко, втечі від переслідувань, вимушені їхати в переважній більшості чоловіки. За кордоном, як і в Україні, в довоєнний період з'являються лише поодинокі імена жінок-бандуристок і лише з другої пол. ХХ ст. більш інтенсивно починається процес «ожіночування» бандури.

На початку ХХ ст. у Європу та США бандуру привезли українці другої еміграційної хвилі. Початок кобзарської справи за кордоном пов'язаний, насамперед, із неперервною постаттю українського бандуриста, композитора, педагога та громадського діяча В. Ємця (1890–1982 рр.), який від 1920 р., проживаючи у Празі, організував там школу і капелу бандуристів, а переїхавши 1939 р. до Парижа створив капелу бандуристів, з якою гастролював в Канаді та США, де і оселився від 1940 р. у м. Лос-Анджелес.

Важливу сторінку в розвиток бандурного мистецтва діаспори вписав Г. Китастий (1907–1984 рр.) – засновник класу бандури при Українському Музичному Інституті в Нью-Йорку та багаторічний керівник Капели бандуристів ім. Т. Шевченка.

Немало зусиль для розвитку кобзарської справи за кордоном доклав М. Чорний-Досінчук (1918–1999 рр.), який 1972 р. у Нью-Йорку (США) став засновником та адміністратором Школи кобзарського мистецтва. Слід зауважити, що саме при школі видавався бюлетень «Кобзарський

листок», який згодом переріс у відомий та популярний журнал «Бандура», головним редактором якого був М. Чорний-Досінчук [13; 50].

Завдяки різноманітним формам освітніх інституцій та популяризації бандури за кордоном з'явилося чимало прихильників і послідовників кобзарської справи, серед яких все частіше почали й жіночі імена. Жінки-бандуристки зарубіжжя впевнено торували свою дорогу в кобзарському мистецтві діаспори і «це було неймовірно: молода жінка творила з бандурою на сцені в глушині Південної Америки таке диво, яке під силу справжнім співцям-рапсодам, що їх в українських степах називали бандуристами-кобзарями» [11; 22].

Широкому розповсюдженню бандури за кордоном сприяла робота провідних педагогів-бандуристів та їх учнів (ряди яких уже в другій пол. ХХ ст. поповнили чимало жінок), що вели активну творчу та просвітницьку діяльність не лише за місцем проживання, але й в інших осередках українського зарубіжжя – Південній Америці, Європі, Австралії, збагачуючи кобзарські лави новими шанувальниками.

У контексті нашої розвідки, варто зауважити, що територія Польщі географічно значною мірою прилягає до України, а історія двох сусідніх держав упродовж останніх століть була щільно переплетена. «У музичному відношенні слов'янське коріння обох народів проявлялося і на рівнях спільності тематики народної творчості, на гармонічних особливостях мелодики пісень та інструментальних награшів, тощо. Розвиток бандури в Польщі зумовлений значними в часовій протяжності історичними передумовами» [7; 133].

Прикметним є той факт, що польські дослідники одними з перших зареєстрували в історичних літописах згадки про кобзу, бандуру та її різновид – торбан. Згадки про побутування козацького інструментарію можна віднайти в польських наукових та літературних джерелах ще XVI–XVII ст. «Найраніші згадки про ці інструменти знаходимо у писемних джерелах часів Польсько-Литовського князівства, дещо пізніші походять з теренів Речі Посполитої (значну частину якої на той час складали давньоукраїнські етнічні землі» [10; 163], читаємо в розвідці І. Зінків. Трактати Б. Папроцького, М. Дяковського, С. Сарніцького, а також твори М. Коберніцького, В Зіморовича містять часткові відомості про деяких представників кобзарського мистецтва, а також розповідають про їх соціальний стан та виконавський репертуар.

Очевидним є те, що інструменти з родини кобзовидних поширювалися у польському світському середовищі та при дворах королів і заможних магнатів. Відома дослідниця бандурного мистецтва українського зарубіжжя, доктор мистецтвознавства, проф. В. Дутчак, покликаючись на архівні матеріали, наводить відомості про популярних на той час виконавців-бандуристів Чурила (1498 р.) (грав за панування польського короля і Великого князя Литовського Жигмонта І Старого (1467–1548 рр.), Рафала Тарашка (1441 р.) (професійний бандурист при воєводі Станіславі Гаштовані), Самійла Корецького (грав на кобзі за часів Сигизмунда ІІІ (1588–1632 рр.), Веселовського (улюблений музикант-бандурист при дворі короля Яна Собєського), Альберта Длугограя (лютняр-бандурист у капелі короля Стефана Баторія) та ін. [7; 134], підтверджуючи той факт, що в згаданий історичний період на кобзах та бандурах грали виключно чоловіки. Потрібно зауважити, що придворні музиканти, на відміну від козаків-бандуристів та народних кобзарів, виконували, доволі, своєрідний репертуар (популярні оперні арії, канти, ліричні та жартівливі українські народні пісні), який не передбачав наявність героїчних, волелюбних пісень чи творів гострої соціальної спрямованості.

Згадки про те, що «значний поштовх розвитку світського бандурництва на початку XIX ст. надали так звані «українські школи» польсько-українських поетів, письменників і шляхтичів-авантурників, а саме Тадеуша Падалиці, Владислава Войциховського, Богдана Залєського» [5; 59–60] та про «заснування школи бандуристів і лірників при дворі польського магната, композитора Вацлава Ржевуцького (1765–1831), у м. Саврані (тепер – Одеська обл.) у 1825 році» [7; 135] – підтверджують велике зацікавлення тогочасного польського суспільства українським виконавським мистецтвом та свідчать про популярність бандури і торбана, особливо серед вищих верств населення.

На жаль, інформація про імена жінок-бандуристок згаданого історичного періоду, які були б виконавицями, чи випускницями названих шкіл відсутня. Не сприяла їх появі й наступна фаза суспільного розвитку Польщі, коли польське, а згодом російське панування та помітне розшарування громади спричинили появу творів національно-визвольної та гостро-соціальної тематики. Як наслідок, тотальне переслідування виконавців з боку польського уряду та каральних загонів, адже «пісні кобзарів більше, ніж проповіді православних ченців, вселяли в українське селянство ненависть до католицьких панів, відданість своїй національності, своїй релігії…» [7; 135].

Варто зазначити, що згадки про розвиток бандури у Польщі (20–30-ті роки ХХ ст.), відомі в історії розвитку інструмента, на думку В. Дутчак «не можна вважати однозначно діаспорним явищем.

З одного боку, це збереження власних традицій на історичних етнічних територіях, з іншого, – популяризація української культури в Польщі, активний розвиток українсько-польських музичних взаємин» [7; 93]. У той період бандурне виконавство в означеному регіоні було представлено постаттю бандуриста А. Кістя, який виступав у польських містах впродовж 1924–1925 рр. [14; 251].

Незважаючи на жорстокі перипетії Другої світової війни та подальші важкі випробування українсько-польських відносин у той історичний період (операція «Вісла» (1947 р.), традиції української культури в Польщі, особливо у другій пол. ХХ ст., вдалося зберегти завдяки подвижникам і активним пропагандистам бандурного мистецтва. Одним із них у повоєнні роки став митець трагічної долі Петро Лахтюк (1911–2001 рр.) (справжнє ім'я Пантелеймон Бондарчук), який «після майже дванадцяти років таборів у Воркуті (1944–1955 рр.), опинившись на Заході, став першим бандуристом повоєнної Польщі, організатором не лише колективів бандуристів, а й навчання молодого поповнення. П. Лахтюк ще в таборах опанував гру на бандурі (від дніпропетровського бандуриста Закори), а в Польщі, спершу в Тшебятові, а пізніше в Щеціні, продовжував радувати своїм мистецтвом усіх українців» [7; 136]. Завдяки йому на території сусідньої держави відновилася бандурна справа.

Наприкінці 60-х років, після заснування П. Лахтюком ансамблів бандуристів у містах Тшебятів та Щецін у Польщі з'явилися перші жінки-бандуристки. Однією з них стала Анна Хранюк-Савіцька, яка народилася 27 липня 1953 р. у Варшаві. Навчаючись гри на інструменті у П. Лахтюка, вона виступала з бандурою разом із братом Л. Савіцьким у Варшаві, Ґданську, Ельблонзі, Кошаліні, де виконувала українські народні пісні.

Будучи стипендіатом Міністерства культури Польської народної республіки та за сприяння О. Мінківського (тодішнього художнього керівника Державної капели бандуристів України), 1972 р. вона поступила на навчання до Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського (нині – Національна музична академія України) в клас бандури С. Баштана. Після повернення до Польщі – почала працювати інструктором Українського Суспільно-Культурного Товариства, де проводила різноманітні творчо-освітні курси, присвячені, в т. ч., й бандурному мистецтву [17; 53].

У 1977–1980 рр. фахова бандуристка навчала гри на бандурі в українській загальноосвітній школі ім. Т. Шевченка в Білому Борі. Серед її учнів: М. Наконечна, Богдана і Надія Ковальські, В. Ковальчик, Є. Сивак та ін. Окрім педагогічної, літературознавчої, перекладацької та просвітницької роботи, А. Хранюк активно займалася творчо-виконавською діяльністю – виступала як солістка-бандуристка, акомпанувала на бандурі українським колективам, керувала збірною капелою бандурисок Польщі, побувавши з концертами в Кракові, Вроцлаві, Лігниці, Кентшині та ін. містах. 1983 р. знана популяризаторка української культури, створила музичне оформлення до польського фільму «Око Пророка» та записала програму про бандуру на польському телебаченні. В її репертуарі переважали твори Г. Генделя, Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Лисенка, С. Людкевича, С. Баштана, українські народні та авторські пісні. Окрім Польщі, бандуристка активно пропагувала українську культуру та бандурне мистецтво в Німеччині (Мюнхен), США (Вашингтон, Нью-Йорк, Філадельфія) [7; 138]. Сьогодні А. Хранюк продовжує просвітницьку діяльність на ниві українського музичного мистецтва. Зокрема, вона є організатором І з'їзду бандуристів Польщі в рамках Днів української культури в Щецині (2018 р.), де виступив дівочий ансамбль бандурисок із Перемишля та бандуристка з Кракова З. Гжибовська.

1970 р. завдяки П. Лахтюку до лав бандуристів долучився незрячий диригент перемишльського хору «Горі серця» В. Пайташ (1927–2014 рр.) – великий подвижник української духовної хорової музики. Ставши виконавцем та популяризатором бандурного виконавства, 1973 р. він вперше на території Польщі організував ансамбль бандурисок при церковному хорі греко-католицької катедри в Перемишлі. Колектив, репертуар якого наповнили релігійні пісні, колядки, а також шевченківські твори, проіснував до середини 80-х років та вів активну концертну діяльність, беручи участь у культурно-просвітницьких заходах. За плідну культурну та релігійну діяльність 1996 р. В. Пайташу присуджена державна відзнака Міністра культури і мистецтв Польщі «Заслужений діяч культури». Саме від його мистецької постаті «тягнеться сполучна ланка до Ольги Левчишин-Попович» [7; 137], яка стала визначною постаттю в популяризації української культури в Польщі.

О. Попович (дівоче прізвище Левчишин) (народилася 25.01.1961 р.) – професійна співачка (сопрано), кандидат мистецтвознавства (2003, Київ), Габілітований доктор (2011, Катовіце, Польща), професор Інституту музики Ряшівського університету, Краківської музичної академії та, водночас, – учитель Державної музичної школи ІІ ступеню м. Перемишль, Член НСКУ (2008 р.). «Важко переоцінити її діяльність на українській культурно-освітній і музичній ниві не лише в Перемишлі та в Польщі, але й загалом за кордоном» – зауважує проф. В. Дутчак [7; 139]. Вражає багатогранністю

універсальна творча особистість мисткині, в якій майстерно поєднуються педагогічна практика; концертно-виконавська діяльність (солістка-співачка, бандуристка, хоровий диригент); наукова праця (автор монографії та понад 50 статей); музично-громадська та організаційна робота.

Спрямувавши своє життя в творче русло, О. Попович свого часу очолила перемиський ансамбль із промовистою назвою «Бандура». Цей колектив, який 1978 р. організували чотири бандуристки – Ольга Левчишин, Марія Фіцак, Мирослава Осєчко та Маргарета Крайня, від часу створення визначив для себе основоположний творчий пріоритет – розширення мистецьких граней бандурного виконавства. Основою репертуару знаного колективу, що вже згодом, налічував шість осіб, стали українські народні пісні, авторські твори, а також духовні композиції. Від часу створення ансамблю бандуристки неодноразово виступали в Україні, Польщі, Німеччині, Австрії, Італії, Бельгії, Югославії, США, Канаді та інших країнах, залучивши велику кількість слухачів до лав шанувальників бандурного мистецтва. 1995 р. «Бандура» стала лауреатом XIV фестивалю Української культури (Польща), 2000 р. – лауреатом телевізійного фестивалю «Горицвіт» (Україна). Зауважимо, що до вдосконалення виконавської майстерності учасниць «Бандури» причетна А. Хранюк-Савіцька. 2003 р. ансамбль під керівництвом О. Попович відзначив своє 25-ліття. У його творчому доробку два аудіо-диски: «Бандура – луна степів України» (записаний 1986 р. із метою популяризації українського бандурного мистецтва у співавторстві з ансамблями з Перемишля, Ґданська та солісткою А. Хранюк-Савіцькою) і «З далекого краю» (виданий 1999 р.).

1983 р. у Ґданську Л. Савицький створив ансамбль бандуристів «Відгомін», який під керівництвом О. Ґбур проіснував до 1993 р. Колективи «Бандура» і «Відгомін» кілька разів брали участь у Курсах гри на бандурі при Українському Вільному університеті в Мюнхені (1986; 1990 рр.), де вдосконалювали свою майстерність під наглядом фахівців зі США та Канади, серед інших учнів легендарного бандуриста і диригента Г. Китастого.

Важливим є те, що завдяки своїй просвітницькій діяльності учасниці згаданих колективів зуміли залучити до виконавства на бандурі підростаюче покоління. У 90-х роках XX ст. започаткували свою діяльність нові ансамблі бандуристів. У Перемишлі з'явилась капела «Молода Бандура», яка протягом 1990–1992 рр. виступала в Польщі та Україні під керівництвом Р. Золотник. Від 1994 р. у Кентжині, з ініціативи О. Ґбур діяв ансамбль бандуристок, який брав участь у багатьох концертах та загально-польських імпрезах.

Наступного року виникла Молодіжна Капела Бандуристів «Перемишль», яка з великою активністю концертувала до 2003 р. під керівництвом Н. Якимець. Згадана бандуристка у рамках факультативних занять вела офіційний курс навчання гри на бандурі початківців, відкритий у Перемиській державній музичній школі за клопотанням української громади міста та з дозволу Міністерства освіти Польщі. На сучасному етапі в Перемишлі існує ансамбль «Веселі Бандурки», з яким працює М. Корецька.

Повертаючись до постаті О. Попович, варто зауважити, що 1994 р. вона ініціювала проведення Міжнародного фестивалю «Дні бандурової музики» ім. Г. Хоткевича. З цього часу Перемишль став своєрідним культурним центром традицій бандурного мистецтва в Польщі. Окрім, власне, концертних виступів, представлених різноманітними формами сольного та ансамблевого музикування, у межах фестивалю проводилися курси, лекції, семінари, міжнародні наукові симпозіуми, що сприяли розвитку культури бандурного виконавства, підвищенню професійного рівня та популяризації українського бандурного мистецтва [16; 43]. Проведення п'яти таких бандурних фестивалів (1994, 1996, 1998, 2000, 2005 рр.) засвідчили зацікавлення польських та українських слухачів виконавством на бандурі. Відтак була досягнута основна мета фестивалю, що передбачала «об'єднання зусиль музикантів для пропаганди старовинного за коренями інструмента бандура в контексті його сучасного побутування» [6; 43].

Чималі мистецькі здобутки О. Попович й в якості хорового диригента. Від 1989 р. вона очолює жіночий хор «Намисто», який під орудою мисткині став лауреатом III премії на Загальнопольському фестивалі коляд та пастораль ок (Бендзін, 2001 р.), учасником багатьох загальнопольських хорових фестивалів, концертів церковної музики та колядок. Колектив, у репертуарі якого музика М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортнянського, Д. Котка, Б. Фільц, А. Кос-Анатольського, І. Поклада, українські народні пісні, зробив незабутні записи для українського та польського радіо і телебачення. 2000 р. записано на аудіо-касету цикл коляд та щедрівок «Бог ся рождає». Понад 200 концертних виступів – Сопіт, Львів, Перемишль, Краків, Варшава та багато інших міст, принесли велику популярність колективу. 2001 р. хор «Намисто» удостоєний честі співати під час пам'ятного для України візиту Папи Івана Павла II до Львова [12; 303]. Від 1992 р. мисткиня веде мішаний хор загальноосвітнього ліцею з українською мовою навчання у Перемишлі. Згаданий колектив виступає

на конкурсах та фестивалях як у Польщі, так і в Україні. 1998 р. він став лауреатом Воєводського конкурсу шкільних хорів (Перемишль, ІІІ премія), а 2001 р. – міжнародного фестивалю «Презентації культур пограниччя» (Перемишль) [4; 259].

Визнаними є науково-теоретичні дослідження О. Попович у сфері вокальної музики, історичного музикознавства та музичної україністики. Її ґрунтовна дисертаційна праця на тему «Українське музичне життя Перемишля у ХХ ст.», дослідження теорії і практичного виконавства під назвою «Український солоспів» та низка наукових публікацій, які висвітлюють музичне життя Перемишля різних часових періодів – стали визначальними для популяризації української культури за кордоном. Адже, за визначенням дослідниці «умови польсько-українського пограниччя завжди відкривали широкі можливості для взаємин, творчих контактів, як у сфері артистичного виконавства, так і наукових досліджень. Особливо слід відзначити, що саме через Перемишль прокладала шляхи на світову арену українська музична культура» [15; 17].

Як голова «Перемиського Центру культурних ініціатив «Митуса», заснованого 1998 р., О. Попович, упродовж тривалого періоду координує більшість культурно-мистецьких акцій регіону. Очолюване нею товариство постійно впроваджує в життя різноманітні творчі проекти та організовує концерти. Знаковими подіями в культурному та музичному житті Польщі стали: ІІІ Міжнародний бандурний фестиваль «Зустрічі з бандурною музикою» (1998), IV Міжнародний курс інтерпретації вокальної музики (1998 р.), святкування роковин С. Людкевича (1999 р.), Міжнародний фестиваль «Презентації культур пограниччя» (1999 р.) та Міжнародний науковий симпозіум «На пограниччі культур» (1999 р., Перемишль). Ці заходи сприяли поглибленню творчої співпраці у виконавській та науковій сферах, а також зміцненню культурно-мистецьких зв'язків митців сусідніх держав. На започаткованих товариством літніх курсах для дітей, проведення яких стало традицією, окрім вивчення мови, співу та малювання, представники підростаючого покоління отримали можливість опанувати українські музичні інструменти, серед яких бандура зайняла чільне місце.

Важливим є той факт, що подвижницька діяльність О. Попович на культурно-мистецькій ниві в царині пропагування української культури в Польщі та за кордоном гідно поцінована на загально-державному рівні. 1999 р. мисткиня нагороджена почесним знаком «За заслуги перед культурою Польщі», а 2003 р. – Відзнакою Президента Польщі «Срібний хрест заслуги».

Висновок. Підсумовуючи, потрібно відзначити, що традиційно, перші згадки та початковий етап утвердження бандури як в Україні, так і в польському середовищі, пов'язані з чоловіками-кобзарями. Однак, розвиток та популяризація сольного, а також ансамблевого бандурного виконавства як на аматорському, так і професійному рівні, починаючи від другої пол. ХХ ст. у Польщі, пов'язані з жіночими іменами. Відзначимо, що інтенсивність піднесення бандурного мистецтва в досліджуваному регіоні зумовлена суспільно-історичними обставинами, що мали визначальний вплив на перспективи функціонування українських товариств, освітніх та культурно-мистецьких закладів. Ключову роль у збереженні і функціонуванні бандурного виконавства в Польщі відіграли: А. Хранюк-Савіцька, О. Левчишин-Попович, О. Ґбур і ін., бандурна освіта яких пов'язана з освітніми традиціями України. Мистецьку діяльність жінок-бандуристок, що працюють на польських теренах, характеризує високий професіоналізм і надзвичайна вимогливість до мистецького рівня організованих та очолюваних ними колективів, плідна праця на педагогічно-просвітницькій і громадській нивах, а також вагомі наукові здобутки. Їх універсальна мистецька діяльність спрямована на популяризацію бандури як інструмента високої художньої спроможності, утвердження академічного виконавства бандуристів та виховання молодого покоління поціновувачів української музичної культури в Польщі.

Список використаної літератури

1. Бобечко О. Перші жінки-бандуристки України. *Наук. зап. Тернопіль. держ. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та Нац. муз. акад. ім. П. Чайковського: Серія Мистецтвознавство*. № 1 (16). Тернопіль-Київ, 2006. С. 7–11.

2. Бобечко О. Кобзарське мистецтво – жіночий аспект. *Музикознавчі студії: Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. Вип. 21 / Ред.-упор: О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2009. С. 22–31.

3. Бобечко О. Жіноче бандурне виконавство в українському зарубіжжі: персоналії та колективи. *Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*: Зб. наук. пр. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. Вип. 6. С. 155–166.

4. Бурбан М. Українські хори і диригенти: монографія. Дрогобич : Посвіт, 2007. 668 с.

5. Ваврик О. Кобзарські школи в Україні. Тернопіль : Збруч, 2006. 221 с.

6. Дутчак В. Дні бандурової музики. *Музика*. 1995. № 3. С. 21.

7. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.+ 72 іл.

8. Ємець В. Кобза та кобзарі; [бібліограф. додат. З. Кузелі]. Київ : Муз. культура, 1993. 11 с. (репринтне видання).

9. Ємець В. І. У золоте 50-річчя служби Україні. *Про козаків-бандурників.* Голливуд, ЗДА; Торонто : УВАН, з друкарні о. Василіян, 1961. 381 с.

10. Зінків І. Кобза і бандура у давніх польських джерелах. *Вісник Прикарпат. ун-ту. Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 29. Ч. І. С. 163–168.

11. Зубанич Ф. Живі струни полудневої Америки. Бандура. 1993. № 45–46. С. 22–27.

12. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : [монографія]. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

13. Обух Л. Типологія освітніх інституцій кобзарського мистецтва українського зарубіжжя (за матеріалами журналу «Бандура»). *Музикознавчі студії: Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. Вип. 21 / Ред.-упор: О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2009. С. 49–57.

14. «Перемишль – Західний бастіон України / [ред Б. Загайкевич]. Нью-Йорк; Філадельфія, 1061. 414 с.

15. Попович О. Українське музичне життя Перемишля (1919-1999) : автореф. дис… канд. мистецтвознавства. : 17.00.03. Київ, 2003. 18 с.

16. Фільц Б. Другий міжнародний фестиваль бандурного мистецтва у Перемишлі. *Бандура*. 1997. № 61–62. С. 41–49.

17. Хранюк А. Польща. Варшава. Бандура (Нью-Йорк). 1984. № 7–8. С. 53–59.

References

1. Bobechko O. Pershi zhinky-bandurystky Ukrayiny. *Naukovi zapysky Ternopilskogo derzhavnogo pedagogichnogo universytetu im. V. Gnatyuka ta Nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi im. P. Chajkovskogo: Seriya Mystecztvoznavstvo*. № 1 (16). Ternopil-Kyyiv, 2006. S. 7–11.

2. Bobechko O. Kobzarske mystecztvo – zhinochyj aspekt. Muzykoznavchi studiyi: *Naukovi zbirky Lvivskoyi nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka.* Vyp. 21 / Red.-upor: O. Katrych, A. Dushnyj, B. Pycz. Drogobych : Posvit, 2009. S. 22–31.

3. Bobechko O. Zhinoche bandurne vykonavstvo v ukrayinskomu zarubizhzhi: personaliyi ta kolektyvy. *Muzykoznavchi studiyi instytutu mystecztv Volynskogo nacionalnogo universytetu imeni Lesi Ukrayinky ta Nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chajkovskogo:* Zbirnyk naukovyx pracz. Luczk: Volyn. nacz. un-t im. Lesi Ukrayinky, 2010. Vyp. 6. S. 155–166.

4. Burban M. Ukrayinski xory i dyrygenty: monografiya. Drogobych, Posvit, 2007. – 668 s.

5. Vavryk O. Kobzarski shkoly v Ukrayini. Ternopil: Zbruch, 2006. 221 s.

6. Dutchak V. Dni bandurovoyi muzyky. Muzyka. 1995. № 3. S. 21.

7. Dutchak V. Bandurne mystecztvo ukrayinskogo zarubizhzhya: monografiya. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2013. 488 s.+ 72 il.

8. Yemecz V. Kobza ta kobzari; [bibliograf. dodat. Z. Kuzeli]. K.: Muz. Kultura, 1993. 11s. (repryntne vydanya).

9. Yemecz V. I. U zolote 50-richchya sluzhby Ukrayini. *Pro kozakiv-bandurnykiv. Gollyvud*, ZDA; Toronto : UVAN, z drukarni o. Vasyliyan, 1961. – 381 s.

10. Zinkiv I. Kobza i bandura u davnix polskyx dzherelax. Visnyk Prykarpatskogo universytetu. Mystecztvoznavstvo. 2014. Vyp. 29. Ch. I. S. 163–168.

11. Zubanych Fedir. Zhyvi struny poludnevoyi Ameryky. Bandura. 1993. № 45–46. S. 22–27.

12. Karas G. Muzychna kultura ukrayinskoyi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittya : [monografiya]. Ivano-Frankivsk: Tipovit, 2012. 1164 s.

13. Obux L. Typologiya osvitnix instytucij kobzarskogo mystecztva ukrayinskogo zarubizhzhya (za materialamy zhurnalu «Bandura»). *Muzykoznavchi studiyi: Naukovi zbirky Lvivskoyi nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka*. Vyp. 21 / Red.-upor: O. Katrych, A. Dushnyj, B. Pycz. Drogobych : Posvit, 2009. S. 49–57.

14. «Peremyshl – Zaxidnyj bastion Ukrayiny. / [red B. Zagajkevych]. Nyu-Jork; Filadelfiya, 1061. 414 s.

15. Popovych O. Ukrayinske muzychne zhyttya Peremyshlya (1919-1999) : avtoref. dys. na zdobuttya naukovogo stupenya kand. mystecztvoznavstva. : 17.00.03. – K., 2003. – 18 s.

16. Filcz B. Drugyj mizhnarodnyj festyval bandurnogo mystecztva u Peremyshli. Bandura. 1997. № 61–62. S. 41–49.

17. Xranyuk A. Polshha. Varshava. Bandura (Nyu-Jork). 1984. № 7–8. S. 53–59.

ЖЕНСКОЕ БАНДУРНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В ЭМИГРАЦИОННОЙ СРЕДЕ ПОЛЬШИ: ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Бобечко Оксана Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент,
Дрогобычский государственный педагогический университет им. И. Франка,
г. Дрогобыч

Освещается художественная деятельность женщин-бандуристок в эмиграции. Исследуется история становления и функционирования бандурного искусства в Польше. Анализируется влияние исторически сложившихся стереотипов, связанных с присущей кобзарской культуре системой ценностей, на формирование сольного и ансамблевого бандурного исполнительства на территории соседнего государства.

Рассматривается творческо-исполнительская и организационно-просветительская деятельность бандуристок, которые сделали весомый вклад в развитие и становление исполнительства на бандуре в эмиграционной среде Польши.

Ключевые слова: Украина, Польша, Перемышль, бандура, женщина-бандуристка, бандурное искусство, ансамбль бандуристок.

WOMEN'S BANDURA PERORMANCE IN THE POLISH EMIGRATION ENVIRONMENT: THE ART STUDIES ASPECTS

Bobechko Оксana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
I. Franko State Pedagogic University in Drohobych

The article covers the artistic activity of female bandura players in the conditions of emigration. The history of the formation and functioning of bandura art in Poland is explored. The influence of historically formed stereotypes and prejudices related to the system of values inherent in the kobzar culture, on the formation of solo and ensemble bandura performances on the territory of the neighboring country is analyzed. The creative, performing and educational activities of bandura ascetics are considered, who made a significant contribution to the development and establishment of bandura performance in the emigration environment of Poland.

Key words: Ukraine, Poland, Przemysl, bandura, woman-bandura-player, bandura art, ensemble of bandura players.

UDC 78.071:780.614.13-051(477=162.1)

WOMEN'S BANDURA PERORMANCE IN THE POLISH EMIGRATION ENVIRONMENT: THE ART STUDIES ASPECTS

Bobechko Оксana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
I. Franko State Pedagogic University in Drohobych

The aim of this paper is to determine the role and place of female bandura players in the establishment and development of bandura art in Poland.

Research methodology. The purpose of our research is the comprehensive, objective and thorough study and research of female bandura performance in the emigration environment of Poland based on the scientifically developed principles and methods of cognition, namely: theoretical, analytical and chronological, as well as methods of generalization and systematization of the revealed materials, reflecting the creative achievements of female bandura players on Polish territory.

Results. Traditionally, the first mentions and the initial stage of the establishment of bandura in Ukraine, as well as later on in the Polish environment, were associated with male bandura players. However, the development and popularization of the solo, and also the ensemble bandura performances, both at the amateur and the professional level, starting from the second half of the twentieth century in Poland, are inextricably linked with women's names. The key role in the preservation and functioning of bandura performance in Poland was played by Anna Hranyuk-Savitska, Olga Levchyshyn-Popovych, Oleksandra Gbur and others whose bandura education is mainly related to the educational traditions of Ukraine.

Novelty. For the first time, the role and place of women bandura players in the establishment and development of bandura art in Poland was determined; the history of the formation and development of female bandura performance in Poland was analyzed; the main female figures and ensembles are outlined, and their contribution to the development and popularization of bandura art in the designated region is highlighted.

The practical significance. The materials of the research can be used in lecture and practical classes of the educational courses of special musical education, as well as in the preparation of teaching and methodological literature on bandura art and gender policy issues

Key words: Ukraine, Poland, Przemysl, bandura, woman-bandura-player, bandura art, ensemble of bandura players.

Надійшла до редакції 1.11.2018 р.

УДК 78.071.2(477.84+100)

ЗАРУБІЖНА КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ СПІВАКІВ БЕРЕЖАНСЬКОГО КРАЮ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ ТА ЇХ ВНЕСОК У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Гайдичук Олена Степанівна – аспірантка, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ.
olenkamar@gmail.com

Наведено огляд публікацій, в яких йдеться про бережанських співаків. Систематизовано інформацію про творчу діяльність тих, що народилися або проживали, вчилися або працювали на Бережанщині починаючи з другої пол. XIX ст., розглянуто їх роль у музичному просторі зарубіжжя, охарактеризовано їх внесок у

© Гайдичук О. С., 2018

популяризацію української пісенної культури за кордоном, виявлено та виправлено помилки в їх біографічних даних. Досліджено діяльність співаків, інформація про яких відсутня в наукових публікаціях або лише згадуються їх прізвища, висвітлена їх роль у пропагуванні вокального мистецтва за межами України.

Ключові слова: Бережанщина, співаки, солісти, репертуар, концертно-виконавська діяльність, зарубіжні країни, діаспора.

*Постановка проблеми***.** На скрижалях світового вокального мистецтва золотими літерами вписані імена співаків, що прославили в світі Тернопільщину, зокрема С. Крушельницької, М. Скала-Старицького, І. Синенької, К. Чічки-Андрієнка, Й. Гошуляка.

Дане дослідження – перша спроба систематизації і узагальнення відомостей про співаків одного з районів Тернопільщини – Бережанщини, які своїми здобутками на світових сценах (під час навчання, концертних подорожей, а також перебування в еміграції) зробили чималий внесок у пропагування вокального мистецтва України за її межами, але їхня діяльність мало висвітлена в друкованих джерелах. Зустрічаються також у публікаціях розходження в біографічних даних та у написанні прізвищ.

Останні дослідження та публікації. Про співаків Бережанщини В. Їжака, І. Грегоровича, Р. Любенецького йдеться у наукових розвідках І. Лисенка [8], П. Медведика [10], Я. Михальчишина [12]. Присвятив сторінки своїх нарисів бережанським співакам Ю. Лаврівському [4; 128–130] і С. Королишин-Цимбаліст [4; 106-108] музикознавець А. Житкевич. Цінною є монографія Г. Карась, у якій подані відомості про В. Їжака [5; 887], Р. Любенецького [5; 1135], П. Гуньку [5; 191–192], а також згадані прізвища інших співаків: С. Королишин-Цимбаліст [5; 192, 835], Ю. Лаврівського [5; 384, 773], І. Грегоровича [5; 835]. Однак, прізвища інших вартісних співаків або лише згадуються, або й взагалі немає про них інформації. Зокрема, у праці «Внесок української еміграції в розвиток національної та світової культури» групи тернопільських учених Б. Лановика, М. Траф'яка, Р. Матейка, в іменному покажчику жодне прізвище бережанських співаків не згадано, а, отже відсутня інформація про них [7; 383]. Усе це актуалізує вибір теми даного дослідження.

Мета статті – систематизувати і узагальнити інформацію про відомих у друкованих джерелах співаків В. Їжака, І. Грегоровича, Р. Любенецького.

Виклад матеріалу дослідження. Вокальне мистецтво та українську культуру за кордоном вихідці з Бережанщини пропагували ще з кінця XIX ст. Бережанська гімназія виплекала багатьох видатних людей, зокрема, діячів мистецтва. У музичній сфері «саме співаки найбільше спричинилися до пропаганди українського мистецтва за кордоном… на оперних чи концертних сценах,…доклали чимало зусиль для популяризації української народної пісні» [8; 3]. У даній статті систематизовано відомості про співаків Бережанщини, які народилися чи вчилися, проживали чи працювали в цьому краї, але волею долі були закинуті за межі України (навчання, еміграція, концертні подорожі).

Першим відкрив дорогу на зарубіжні сцени уродженець Бережан *Володимир Їжак* (1857–1920 рр., псевдонім Роберт) – оперний і камерно-концертний співак-баритон (у джерельній базі [12; 66] помилково вказана місцевість народження – Буковина, замість Галичина). Сценічну кар'єру розпочав у 1880 р. хористом Львівського оперного театру; дебютував тут партією Графа Рудольфо у 1881 р. в опері «Сомнамбула» В. Белліні. Разом із О. Мишугою співав в опері «Марта» Ф. Флотова. Вокальну освіту здобув у Міланській консерваторії (1881–1883 рр.). Виступав в Італії, Польщі, Румунії, Греції, Туреччині у складі італійської оперної групи. З нею приїжджав і в Україну – в Одесу. Оскільки співав в італійській оперній групі, то в репертуарі переважали партії з опер зарубіжних авторів: Дон Жуан і Альмавіва («Дон Жуан» і «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта), Граф ді Луна, Жермон, Ренато і ді Поза («Трубадур», «Травіата», «Бал-маскарад» і «Дон Карлос» Дж. Верді), Астон («Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті), Валентин («Фауст» Ш. Гуно), Ескамільо («Кармен» Ж. Бізе) [2; 654–655]. Однак, як концертно-камерний співак, виступаючи на сценах Європи, Галичини і Буковини, виконував українські народні пісні, твори М. Лисенка, Й. Кишакевича, А. Рубінштейна, а також – Д. Січинського та О. Нижанківського, які працювали і творили на Бережанщині.

Другим торував стежки за межі Бережанщини в чужі країни *Іван Грегорович* (1876–1937 рр., псевдонім Яницький) – співак (тенор), скрипаль, диригент, педагог. Навчався у гімназії в Бережанах, де й деб'ютував своїми талантами. Вокальну освіту удосконалював приватно в О. Баронча у Львові (1896 р.). Виступав на оперних сценах Кракова (1889, 1890, 1905 рр.), Загреба (1901 р.), Белграда (1903 р.). У складі театру товариства «Руська бесіда» гастролював майже в усіх містах Галичини. У концертах пропагував українські пісні та романси, твори М. Лисенка, В. Матюка, О. Нижанківського, був засновником у Бережанах товариства «Боян» і диригентом однойменного хору, котрий існує і плідно працює до цих пір. Співав оперні партії Петра, Вакули, Пискаря, Івана («Наталка Полтавка», «Різдвяна ніч», «Чорноморці» М. Лисенка), Івана («Катерина» М. Аркаса), Андрія («Запорожець за

Дунаєм» С. Гулака-Артемовського); опереткові: Якве («Весілля при ліхтарях» Ж. Оффенбаха), Барінкоя («Циганський барон» Й. Штрауса), Степана («Підгір'яни» М. Вербицького), Йонтека («Галька» С. Монюшка) та ін. [11; 3]. Помилково у статті П. Медведика «Золотий голос» [11; 3] прізвище співака подається як Гр**и**горович і ця помилка згодом перейшла в енциклапедичні і наукові видання [8], [5]. У журналі № 1 (А-Д) списку учнів 5 класу 1893 р. Бережанської гімназії його прізвище на основі документів записано Gr**e**gorowicz.

Популярним оперним співаком, особливо на зарубіжних сценах, у міжвоєнний період був лірико-драматичний тенор *Роман Любенецький* (1885–1945 рр.) – один із найкращих співаків Бережанської гімназії, пізніше – її професор співу, а згодом – професор Львівської консерваторії. Він мав, за висловом проф. Віденської музичної академії (Akademie für Musik und darstellende Kunst), «не голос, а діяманти». Після відспівання твору «Ой, Нечаю» Д. Січинського, Романа туди «беззастережно прийняли на науку і дали стипендію» [6; 235]. В останні роки студій співав в операх із найкращими учнями академії, яку закінчив із відзнакою у 1914 р. Був солістом Дрезденської (1914–1915 рр.), Краківської (1917–1918 рр.) та першим тенором Загребської (1918–1929 рр.) опер [5; 361-362]. Із 1929 р., повернувшись до Галичини, працював у Польському музичному товаристві (Львів), музичному інституті (згодом музичне училище), в 1941–1944 рр. – професор оперного співу у Львівській консерваторії. Відомими його учнями з Тернопільщини були М. Скала-Старицький, бережанці Ю. Лаврівський і М. Мороз. Під кінець життя працював над підручником із навчання оперного співу, який завершив уже в еміграції (Чехословаччині), де й раптово помер у Комарні, біля Пільзна. Надзвичайну красу голосу бережанського гімназиста оцінила більшовицька влада під час першої окупації (1939–1941 рр.), планувала «службово» перевести його до Москви (перешкодила німецько-радянська війна).

Про виступи Р. Любенецького з особливим схваленням і захопленням відгукувалися німецькі, польські, українські, югославські газети, про що свідчить дослідження Я. Михальчишина [12; 77–78]. Артист умів легко перевтілюватись у кожну роль і вписуватись у загальну атмосферу опери. Виконував провідні тенорові партії в операх «Фауст» Ш. Гуно, «Трубадур» та «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Сільська честь» П. Масканьї, «Паяци» Л. Леонкавалло, «Богема» Дж. Пуччіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Янек» В. Желенського, «Галька» С. Монюшка, «Продана наречена» Б. Сметани, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Міньйон» А. Томи та ін. [12; 77]. Р. Любенецький співав у містах Німечинни, Австрії, Польщі, Югославії, Чехословаччини. У концертні програми, крім арій з окремих, опер включав українські пісні, твори Д. Січинського, М. Лисенка, С. Людкевича та ін.

У працях Г. Карась [5] та І. Лисенка [8] прізвище співака подано як Любинецький, а у Я. Михальчишина [12] та О. Кравченюка [6] – Любінецький. Правильним слід вважати написання прізвища Любенецький, так воно і подане у ювілейній книзі Бережанської гімназії [2; 678], укладачі якої посилалися на списки учнів-гімназистів, надруковані на основі навчальних журналів у виданні до 100-річчя гімназії, яке підготував відомий історик проф. С. Томашівський. У списках зазначений учень Roman Lub**ie**niecki.

Успішно презентувала українське музичне мистецтво у міжвоєнний і післявоєнний періоди на сценах Америки емігрантка *Стефанія Королишин-Цимбаліст* (1894–1983 рр.) – оперна і камерно-концертна співачка (ліричне сопрано), драматична актриса, громадсько-культурна діячка (була учасником 16 відділу Союзу українок у Детройті, США).

Народилася в с. Багатківці Бережанського повіту (нині Теребовлянського р-ну) 12.07.1894 р. З 1904 р. – жила в еміграції в США разом із родиною, всі члени якої були наділені талантами (співаки, актори, режисери, диригенти, музиканти) і творили родинний театр у Детройті. 1.08.1915 р. поставили драму М. Старицького «Ніч під Івана Купала» (муз. М. Лисенка) спільно з членами товариства «Українська народна рада». А вже 29.08.1915 р. повним складом родини, вперше у Детройті, була поставлена опера «Наталка Полтавка» М. Лисенка. Крім цих драм, Стефанія виконувала головні ролі у виставах «Вій» за драмою М. Гоголя, «Назар Стодоля» і «Катерина» Т. Шевченка, «Ой не ходи, Грицю», «Циганка Аза» та «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Жидівка-вихристка» І. Тогобачного та ін. Закінчила Чиказьку консерваторію, часто співала на радіо «WW Daily NEWS» Детройта, виступала у Чикаго, Бостоні, Клівленді, Рочестері, Баффало як оперна співачка, солістка хорів, драматична актриса, виконавиця народних пісень. У її репертуарі оперні партії: Оксана («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), у цій же опері – Одарка (у парі з Карасем – оперним співаком М. Карлашем), Наталка («Наталка Полтавка» М. Лисенка), Маруся («Чорноморці» М. Лисенка), Гандзя – в опереті «Ой, не люби двох» Н. Альбіковського та ін.

Мистецькі здобутки Стефанії оцінив знаменитий О. Кошиць і запросив її у Чикаго до свого хору. Похвали удостоїлася співачка і від уродженки Тернопілля, славетної С. Крушельницької, перед

якою на зустрічі 2.08.1928 р. у залі готелю «Бісмарк» виконувала пісні «Ой у полі садок» та арію Наталки з опери «Наталка Полтавка». У 1933 р. Стефанія виступала як солістка з хором Ю. Бенецького та сольною програмою на Всесвітній виставці українського мистецтва в Чикаго. Виконувала твори М. Лисенка, Я. Лопатинського, С. Гулака-Артемовського та ін. У фортепіанному супроводі дочки Галі, відомої в Детройті та його околицях піаністки, співачка у 1939 р. записала платівку з піснями «Віють вітри, віють буйні» та «Чого вода каламутна» з опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Ой, казала мені мати» С. Гулака – Артемовського, «Плавай, плавай, лебедоньку» К. Стеценка, «Горить моє серце» Я. Лопатинського, «На крилах пісні» Ф. Мендельсона, «Баркарола» Ф. Шуберта, народні пісні, пісні на слова Т. Шевченка («У перетику ходила», «Якби мені, мамо, намисто») та ін. [4; 108]. Нестало співачки 1 липня 1983 р., похована біля Детройта.

У гаслі про С. Королишин-Цимбаліст в енциклопедичному виданні І. Лисенка [8] рік народження співачки помилково зазначено як 1905, а рік смерті – «невідомо». У нарисах А. Житкевича є помилка в назві її родинного села: Б**о**гатківці [4; 106], замість Б**а**гатківці [14; .222]. На жаль, членів славної мистецької родини Королишиних уже не пам'ятає рідне село, і в гаслі про нього вони не згадані [14; 222-224].

Період кінця Другої світової війни і повоєнний, так звану третю хвилю еміграції, яку, на відміну від першої (заробітчанської) і другої (змішаної, заробітчансько-політичної), називають політичною або і скитальською, під час якої тисячі українців опинилися у переходових «Ді-Пі» таборах біженців у Європі і таборах військовополонених, представляють Ю. Лаврівський та Я. Бабуняк.

Юрій Лаврівський (28.03.1909 р. м. Ніско, нині Підкарпатського воєводства, Польща – 24.06.1982 р., м. Баффало, США) презентував Бережанщину як співак (баритон), а також актор, диригент, педагог і композитор. Навчався в Бережанській гімназії, солоспів і гру на скрипці студіював у Львові в 1927-1934 рр. (солоспів опановував у вищезгаданого професора, оперного співака Р. Любенецького). Закінчив в 1927 р. Львівську консерваторію ім. К. Шимановського та педагогічний факультет Львівського університету. Від 1939 р. у Бережанах викладав спів у гімназії, був диригентом хору «Боян», одним із засновників міського театру (згодом названого «Українським державним пересувним театром м. Бережани», 1940-1941 рр.), одночасно працював актором Тернопільського обласного театру, ядром якого були бережанці. В 1941 р. Ю. Лаврівський з дружиною Іреною, уродженкою Бережан, стали членами колективу Львівського театру опери і балету. Юрій вдало дебютував в опері «Тоска» Дж. Пуччіні, а Ірена – в балеті. В 1942-1944 рр. був солістом театрально-концертного гурту «Веселий Львів», де вперше виконував нові пісні, які згодом співала вся Галичина. За висловом поета О. Лисяка, у «Веселому Львові» Ю. Лаврівський став головною постаттю. Він був веселої вдачі. За оцінкою сучасників, його популярності сприяли «голос, талант, оригінальна манера співу, радісне сприймання життя» [4; 129-130].

Із театром «Веселий Львів» перебував в еміграції з 1944 р. (Мюнхен-Берлін-Відень-Мюнхен). Після війни «Веселий Львів» об'єднався з театром В. Шишаровського «Камерна сцена» у таборі «Ля гард». Юрій, як співак, концертував із театром по різних таборах, щоб підняти дух біженців. Від 1949 р. проживав у США, в м. Баффало, де заснував і очолював український мистецький відділ при радіостанції WWOL. Тут часто звучали пісні у його виконанні та колективів, у яких він співав. Брав вагому участь у культурно-музичному житті міста і штату, організував театральний ансамбль «Чайка», співав у чоловічому вокальному квартеті «Трубадури з Ніагари» (кер. В. Божик), які були активними у 1950-х роках. Виступав на українських заходах солістом та в дуеті з дружиною. Із відновленням театру «Веселий Львів» гастролював у багатьох осередках українських поселень в США і Канаді. У репертуарі, крім старих популярних пісень, були новостворені: «Лист зі Львова», «Ти вже скапцанів», «Ми повернемось», «Галицьке містечко», «Легенда Бродів», «Гуцулка Ксеня в Америці». Як бачимо, в основному це були пісні легкого, веселого жанру або ностальгійні. Ю. Лаврівський створив особисто майже 100 вокальних композицій, багато з них у стилі фокстроту, танго та повільного вальсу. В 1953 р. записав 14 пісень, випущених на платівках фірмою «Арка» в Нью-Йорку.

Велику ношу в розвитку музичної культури української діаспори взяв на себе Ю. Лаврівський, заснувавши в Баффало у 1959 р. до 15-річчя битви під Бродами репрезентативний чоловічий хор «Бурлаки» братства колишніх вояків Першої української дивізії Української Національної Армії (1 УД УНА). Згодом організував ще й жіночий хор і за потреби об'єднував їх у мішаний. З хором Ю. Лаврівський працював 25 років, записав і видав платівку з українськими колядками і щедрівками. За те, що був непересічним, популярним співаком, а також педагогом з вишколу хористів, Ю. Лаврівський удостоївся медалі Архистратига Михаїла – нагороди головної управи братства 1 УД УНА. Як і всіх емігрантів, в останню земну дорогу співака проводжали під звуки широковідомої в

світі пісні «Журавлі» бережанських авторів братів Богдана і Левка Лепких, творчість яких у Радянській Україні була заборонена [9]. Ю. Лаврівський є першим учителем вокалу бережанського гімназиста Я. Бабуняка

Ярослав Бабуняк (4. 01. 1924, с. Вербів Бережанського повіту – 12.07.2012, м. Манчестер, Англія) – знаний у Великобританії і діаспорі не тільки як талановитий диригент, бандурист, але й як співак (тенор, баритон, бас). Інформація про нього як співака в наукових джерелах відсутня, бо досі ніхто його вокальну діяльність не досліджував. На основі матеріалів архіву Я. Бабуняка з історико-краєзнавчого і культурно-просвітницького музею ім. родини Бабуняків у селі митця та особистого листування сім'ї автора статті з дружиною співака Тамарою, співаком-бандуристом В. Луцівим, розмовою з дочкою Ромою, виводимо основні штрихи вокальної біографії Ярослава.

Я. Бабуняк – багаторазовий лауреат міжнародних музичних фестивалів, конкурсів, у т.ч. і вокальних, двох всеукраїнських премій – ім. братів Богдана і Левка Лепких (1999 р.) та ім. І. Огієнка (2002 р.), удостоєний почесного звання «Заслужений діяч мистецтв України» (2001 р.) [3; 160-167].

Основи його вокальної кар'єри закладені у Бережанах, де яскравим прикладом був Ю. Лаврівський, і Львові (1939–1942 рр.), де став лауреатом Другого крайового конкурсу (1942 р.) та співав при Інституті народної творчості у професійних хорах В. Осташевського і Т. Лозинського (хор «Бандура»). В останньому Я. Бабуняк був солістом (тоді тенор), бандуристом і скрипалем (в архіві митця зберігається угода-договір).

Із піснею та бандурою пройшов дороги війни (1943–1945 рр.) як вояк дивізії «Галичина» (з квітня 1945 р. – Перша українська дивізія Української національної армії – 1 УД УНА). У таборі військовополонених (1945–1947 рр. – Італія, м. Ріміні; 1947–1948 рр. – Англія) був солістом (бас, баритон) хору «Бурлака», організатором вокального октету з бандурами, членом вокального квартету; об'їхав із концертами всю Італію, найбільші міста Великобританії і трудові табори. Лише за 1948 р. взяв участь у 80 концертах в Англії, Шотландії, Уельсі. Збереглася платівка Рімінського ансамблю «Бурлака» (1948 р., перевидана на CD у 2002 р.) із записом співу Я. Бабуняка (соло, дует, тріо з хором).

Після звільнення з полону працював у Болтоні на фабриці текстилю (початок 1949 р.). Потім і аж до пенсії – у Манчестері на фірмі з продажу газового обладнання (від простого робітника виріс до керівника). У Манчестері був співорганізатором вокального тріо «Три Ярослави» (Я. Бабуняк, Я. Паньків і Я. Ліщинський). Згодом створив мішаний квартет, продовжував виступати з вокальним октетом, який організував ще перебуваючи в полоні. Виступав на сценах Великобританії дуетом із відомим співаком і бандуристом В. Луцівим, а також із І. Туєшиним та з сопрано Г. Солтикевич і дружиною Тамарою; брав участь у концертах разом із відомим у діаспорі київським оперним співаком Г. Шведченком. Навчив співати українською мовою народні пісні та романси валійця Джонса, який виступав як соліст в українсько-англійських заходах.

У 1950-х роках з метою пропаганди української пісні та України часто виступав як гість на престижних міжнародних традиційних фестивалях у Ллянголлені (Уельс), де, починаючи від 1947 р., у липні з'їжджаються співаки, музиканти, хорові колективи з усього світу, щоб презентувати свою націю, і де однаково високі вимоги до митців як професійних, так і аматорських. У 1954 р. Ярослав у Ллянголлені особисто здобув нагороди у двох номінаціях: як співак-бандурист – 1 місце та у солоспіві (баритон) – 2. Проф. Д. Левицький у відгуку про фестиваль назвав Я. Бабуняка «національною гордістю»: «У змаганнях солоспіву він легко побив досить сильних конкурентів і досить вчинив, щоб сказати: «Слава, Слава Вам, пане Ярославе Бабуняк!» (із газети «Українська думка» (Лондон) за липень 1954 р. з архіву митця). У гаслі про Я. Бабуняка в «Українській музичній енциклопедії» [15; 113] подана неточна і застаріла інформація. Серед помилок: неправильно написано по батькові (Ілларіонович замість Ілярійович [2; 122], рік лауреатства у співі та у грі на бандурі (1953 замість 1954) і зовсім не згадані три лауреатства у солоспівах.

Я. Бабуняк 1955 р. виступав у чотирьох номінаціях і одержав чотири дипломи лауреата – був, як писала преса, «найбільш успішним серед змагунів-солістів... і гідно репрезентував українське ім'я» [1; 3]: отримав два лауреатства у солоспівах: 1 місце – бас, 2 – баритон, а також – 1 місце як співак-бандурист і 2 – як диригент із репрезентативним Союзу українців у Великій Британії (СУБ) чоловічим хором «Гомін», засновником (1949 р.) і багатолітнім (до 2003 р.) керівником якого був. Громадсько-культурний діяч Я. Смольський (Англія) у статті «Земля талантів» захоплено стверджував, що в історії фестивалів досі не зареєстровано, щоб одна людина в одному році на одному і тому ж фестивалі здобула чотири лауреатства [13; 3].

У 1957 р. Я. Бабуняк закінчив науку солоспіву (вчився з 1949 р. у Манчестерській консерваторії у викладачів Гвідо Дельні і Гіндлея Тейлора). Але професійним оперним співаком не судилося стати.

Ще у 1956 р. пройшов конкурсний відбір до королівської опери «Ковент Гарден», проте відсутність британського громадянства завадила здійсненню мрії. Співав як концертно-камерний співак, виконував басові і баритонові партії з опер українських та зарубіжних композиторів, українські пісні, романси, мав виступи на радіо Бі-Бі-Сі і телебаченні. У музеї імені родини Бабуняків (с. Вербів Бережанського р-ну Тернопільської обл.) зберігаються численні фото, запрошення на виступи, газети «Українська думка» (Лондон) із схвальними відгуками про концерти. Архів ще не описаний.

Із травня 1964 р. Ярослав став єдиним диригентом і мистецьким керівником репрезентативного хору СУБу «Гомін», а далі – диригентом хору «Трембіта» Спілки української молоді (1970–1980 рр.), Ювілейного пластового хору (1970-ті рр.), Ювілейного «Хору Тисячоліття з Великобританії» (1987–1988 рр.) до Тисячоліття Хрещення Руси-України. Всі свої вміння співака-вокаліста й педагогічний хист Я. Бабуняк зосередив на вишколі голосів хористів (особливо солістів) і сам, як концертний співак, більше не виступав. Хори під його орудою славилися успіхами, а солісти забезпечували призові місця на фестивалях [3]. Своїх солістів дуже шанував. За спогадом його дочки Роми, батько не дозволяв собі виступати як соліст, щоб не заступити своїм голосом солістів хорів, якими диригував. СУБ у своїх річних звітах неодноразово зазначав, що Я. Бабуняк «многонадійний соліст з високою голосовою клясою» (звіт за 1953 р., газета «УД»).

Окремої статті в пресі, присвяченої Я. Бабуняку як солісту, немає і це може стати темою для обширного дослідження. Автор відгуку в «УД» на Шевченківський концерт у Манчестері, даний в перший день Великодніх свят у квітні 1953 р. (вирізка з газети), відзначає силу і мистецьку тонкість голосу співака: «Ширина скалі, м'якість і милозвучність голосу, силу «форте» у найнижчих і найвищий позиціях, тонкість у мережі змін в скалі у півтонах – оце скарб вродження і науки».

У 1950-х роках платівка із записом співу Я. Бабуняка була в числі трьох призів за найкращу фотографію до газети «Українська думка». До наших днів зберігся в архіві митця лише звуковий запис із концертів в Англії в 1952–1954 рр. співу Я. Бабуняка з дружиною Тамарою під акомпонемент бандури. До платівки увійшли пісні: «Зажурилась Україна», «Ой у полі могила», «Ой у полі три криниченьки», «В гаю зеленім», «Човен хитається», «Посадила огірочки», «Ой у полі та вітер віє», «Гей на горі та женці жнуть», «Ой у полі та Баришполі», «Ой коли б той вечір». За спогадом дружини, Я. Бабуняк не був славолюбним і, на жаль, у 1950 – поч. 60-их років, коли у них підростали троє малих дітей, не приділяв уваги записам свого голосу, хоча саме виконання оперних партій українських і зарубіжних класиків та народних пісень принесли йому звання лауреата міжнародних престижних фестивалів у Ллянголлені. Я. Бабуняк був учителем колишнього хориста і соліста «Гомону», всесвітньо відомого оперного співака (баритона) П. Гуньки.

Павло Гунька народжений в 1959 р. у м. Ковентрі (Великобританія), але коріння його по батьківській лінії – с. Мужилів, тепер Підгаєччина (у свій час належала до Бережанщини). Із особистої розмови зі співаком дізнаємося про вирішальну роль Я. Бабуняка в його мистецькій долі. «Я. Бабуняк побачив у мені свою нереалізовану мрію – оперний спів. Інтенсивно працював з моїм голосом. Першою піснею була «Гуде вітер вельми в полі» М. Глінки. Мій батько хотів бачити своїх синів панами, бізнесменами (брат вивчав економіку, менеджмент, а я – право). Як для простої людини, спів для батька був ніщо. Але маестро Бабуняк наполіг, щоб я серйозно опановував вокал. Він, всупереч батькові, повів мене на пробу голосу у Королівський Північний музичний коледж в Манчестері і, навіть, підключивши Главу УГКЦ Й. Сліпого з Риму, допоміг із коштами на навчання», – з вдячністю згадує співак. Так, після закінчення університету і уже на той час чотирьох років юридичної практики, завдяки Я. Бабуняку П. Гунька змінив фах і ступив на шлях оперного співака. Завершивши музичне навчання в Манчестері, а потім у Швейцарії, удосконалював і шліфував голос із камерною співачкою М. Сандулеску, співаючи провідні партії у Базельській опері. Із вдячності своєму першому учителю Я. Бабуняку завжди приїжджав як соліст на відповідальні концерти «Гомону». Брав участь як соліст і диригент із «Хором Тисячоліття з Великобританії» у ювілейному міжнародному концерті 29.05.1988 р. у Королівській залі в Лондоні у день відкриття пам'ятника Володимиру Великому, а також – заключних липневих торжествах у залі Павла XVI у Римі з нагоди Тисячоліття Хрещення Руси-України.

У 1995 р., співаючи твір Л. Бетховена «Фіделіо» на фестивалі в Австрії, що транслювали по телебаченню у Європі і, навіть, Японії, П. Гунька здобув широке визнання, світові диригенти почали запрошувати його на роботу. З того часу і почалась успішна міжнародна кар'єра оперного співака. Виступав на сценах Відня, Мюнхена, Берліна, Зальцбурга, Амстердаму, Брюсселя, Парижа, Флоренції, Мадриду, Москви, Торонто; виконував партії Дона Пізаро у опері «Фіделіо» Л. Бетховена), Дона Базиліо в «Севільському цирульнику» Дж. Россіні, Каспара у «Вільному стрільці» К. Вереба, Макбета і Фальстафа в однойменних операх Дж. Верді, Клінгзора в «Парсіфалі», Гундінґа у «Валькірії», Альберіха в «Зигфріді» Р. Вагнера, Томського у «Піковій дамі»

П. Чайковського, старця Шігольха у «Лулу» та Воцека в однойменній опері А. Берга, Сімона у «Флорентійській трагедії» О. Цемлінського, Шишкова у «Із мертвого дому» Л. Яначека та ін.

Особливе місце у репертуарі П. Гуньки посідає українська пісня у супроводі фортепіано або оркестру. Співак вважає, що в академічній музиці «мистецька пісня» – це найбільш розвинута форма для голосу й інструменту, він стверджує, що за кількістю відомих мистецьких пісень класичної музики українці на другому місці після німців (відомо про близько 1400 класичних українських пісень). В 2004 р. П. Гунька був ініціатором та став художнім керівником фундаментального проекту «Українська мистецька пісня» («The Ukrainian Art Song Project»), метою якого є створення антології понад 1000 камерно-вокальних творів 26 українських композиторів, зокрема М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, О. і Н. Ніжанківських, Д. Січинського, В. Барвінського, С. Людкевича, С. Туркевич, М. Волинського, Я. Лопатинського (пошуки, вивчення нот, перевидання оригінальних текстів із латинською транслітерацією, перекладів, оформлення безкоштовної інтернет-бібліотеки повного зібрання клавірів, електронне відтворення пісень з можливістю вибору тональності), виконання цих пісень на концертах, пропагування їх серед іноземних виконавців та публіки, випуск студійних записів. Проект реалізується в Канаді спільно з Українсько-канадським товариством любителів класичного мистецтва, щоб викликати інтерес зарубіжних професійних співаків до українських творів і бажання їх співати. На даний час видано 5 книг-альбомів із 17 компакт-дисками (Інформація взята з особистого архіву митця та безпосередньо з розмови з ним).

Останні десятиліття XX ст. і часи незалежності України за її межами найактивніше пропагує пісенне вокальне мистецтво *Микола Сікора* з Бережан. Саме так він себе і Бережанщину презентує зі сцени, на радіо і телебаченні, у яких би не виступав країнах світу, хоча народився 5.10.1952 р. у Ленінграді (нині Санкт-Петербург, РФ). Виріс у Бережанах, закінчив тут музичну школу і восьмирічну у ратуші, де у свій час перебувала славнозвісна гімназія, яка виплекала чимало видатних особистостей, у т. ч. й співаків. У 1972 р. закінчив Львівське музичне училище ім. Ф. Колесси (здобув фах диригента хору, співака), у 1981 р. – Київську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського (за фахом оперний співак (тенор); педагоги: Є. Мірошниченко і Н. Макарова). М. Сікора є лауреатом міжнародних конкурсів (Будапешт – 1987 р., Івано-Франківськ – 1997 р., Мюнхен – 1997 р.), удостоєний почесного звання «Заслужений діяч мистецтв України» (2012 р.). Співає і гастролює по всьому світу, пропагуючи українське вокальне мистецтво.

Він – музичний редактор, режисер музичних фестивалів, засновник і художній керівник мистецько-продюсерського центру «Нота-СіМ» у Києві (1991–2002 рр.). Був солістом-вокалістом Київської державної філармонії ім. М. Лисенка (1981 р.), Національного заслуженого академічного народного хору ім. Г. Верьовки (1987-1991 рр.); учасником мистецької програми літньої Олімпіади – 2000 (Австралія, Сідней), зимової Олімпіади – 2002 (Солт-Лейк-Сіті, США). Чотири роки (1984–1987 рр.) працював в Угорщині солістом інтернаціонального музичного об'єднання (ВІГАДО), де кожна нація представляла свій національний репертуар. З концертами виступав М. Сікора у багатьох країнах Європи, Північній Америці та Африці. Із 2014 р. постійно виїжджає з концертами для захисників вітчизни. Належить до волонтерського патріотичного мистецького МУЗБАТу. У репертуарі – оперні арії, українські народні пісні, романси, пісні патріотичної тематики, а також – пісні мовами країн, де виступав і виступає. Серед оперних партій: Неморіно («Любовний напій» Г. Доніцетті), Молодий циган («Алеко» С. Рахманінова), Альфред («Травіатта» Дж. Верді), Альфред («Летючий кажан» Й. Штрауса), Пастух («Розумниця» К. Орфа), Петро («Наталка Полтавка» М. Лисенка) та інші. З усіх вищезгаданих співаків із Бережанщини М. Сікора найкраще представлений дискографією на різні уподобання і вік: «Музика мрій» (2001 р.), три різні CD плити на спортивну тематику (2000, 2002, 2004 рр.), «Ми – з України» (2000 р.), «Остап Европа» (2002 р., старовині вокальні твори), «Співочий віночок» – 1,2 (2004, 2005 рр.), «Українське Різдво» (2014 р.), «СіЧ» (Сікора М. і Чернюк А.) – 2003, 2006 рр. (пісні січових стрільців і воїнів УПА), «Я з Бережан!» (2006 р.) – записані з Національним академічним оркестром народних інструментів України українські пісні, в т.ч. народжені на Бережанщині («Як вз Бережан до кадри», «Човен хитається» Р. Купчинського) та бережанських авторів, зокрема, співця січового стрілецтва Л. Лепкого («Гей, видно село», «Прощаюсь, ангеле, з тобою», «Ішов відважний гайовий» та ін.). Американський диригент З. Модрицький із Чикаго для популяризації української пісні спеціально під голос і репертуар співака розробив партитури, створив із найкращих музикантів збірний оркестр і разом протягом 1999–2000 років вони дали у США майже 20 концертів у штатах Огайо, Пенсільванія. Вінцем цих заходів української культури на запрошення українського уряду і штату Іллінойс у залі елітного готелю «Шератон» був концерт, присвячений відкриттю Національної української виставки авіабудування та космосу.

Із 2012 р. М. Сікора викладає вокал у Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв України, продовжує активно концертувати Україною та за її межами, пропагуючи українську музичну культуру і вокальне мистецтво (Інформація взята з особистого архіву митця та безпосередньо з розмови з ним).

Висновки. Досліджуючи мистецьку діяльність співаків – вихідців з Бережанського краю, простежується вокально-педагогічна естафета: вчитель – учень, де учень згодом стає теж учителем уже наступного покоління і так далі. Жоден учень не підвів свого вчителя-професора, а виправдав його надії, кожен учитель продовжив себе у славі своїх учнів.

Співаки Бережанського краю гідно презентували і презентують не лише малу Батьківщину, гімназію, де навчалися, місцевість, де проживали, а й Тернопілля і Україну. Про це свідчать відгуки світової преси, здобуті лауреатства, державні звання співаків. Дане дослідження поглиблює і розширює відомості про митців вокального мистецтва Тернопільщини та їх мистецькі здобутки на світових сценах, доповнює сторінки історії української музичної культури. Практична цінність у тому, що воно може бути використане для внесення змін і доповнень у енциклопедичні видання України, а також для підготовки книги «Музична Бережанщина» з серії «Бережанщина в іменах».

Список використаної літератури

1. Б. Т. Гідно репрезентував українське ім'я Ярослав Бабуняк. *Українська думка*. Лондон, 1955. 15 лип. № 27 С. 3.
2. Бережанська гімназія. Сторінки історії. Ювілейна книга / [упор. і відп. ред. Н. Волинець]. Бережани – Тернопіль : Джура, 2007. 1027 с.
3. Гайдичук О. Творча діяльність бандуриста Ярослава Бабуняка в 1939–1947 рр.: основні періоди. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Міленіум, 2017. Вип. II (9) . С. 160–167.
4. Житкевич А. Розсіяні світами. Нариси з життя та творчої діяльності відомих українських діячів музичного мистецтва на заокеанських берегах Америки. Тернопіль : Підручники і посібники, 2015. Т. 2. 287 с.
5. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1162 с.
6. Кравченюк О. Роман Любінецький. *Рогатинська земля.* Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто : Центральний комітет «Рогатинщина», 1996. Т. 2. С. 235–236.
7. Лановик Б., Траф'як М., Матейко Р. Внесок української еміграції в розвиток національної та світової культури. Тернопіль : Економічна думка, 2000. 409 с.
8. Лисенко І. Співаки України. *Енциклопедичне вид*. (вид. 2-ге). Київ : Знання, 2011. 629 с.
9. Лоза М. Ще одна втрата. *Свобода* (США). 1982. 14–16 верес. С. 4.
10. Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника). *Збірник НТШ. Праці музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Т. CCXXVI. С. 370–455.
11. Медведик П. Золотий голос. *Вільне життя*. 1977. 12 січ.
12. Михальчишин Я. З музикою крізь життя. Львів : Каменяр, 1992. 231 с.
13. Смольський Я. Земля талантів. *Бережанське віче*. 1993. 7 серп. С. 3.
14. Тернопільщина. Історія міст і сіл: у трьох томах / Тернопіль : ТзОВ «Терно граф», 2014. Т. 3. 608 с.
15. Українська музична енциклопедія / [гол. ред. Г. Скрипник]. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т. 1 (А-Д). 680 с.

References

1. B. T. Hidno reprezentuvav ukrainske imia Yaroslav Babuniak. *Ukrainska dumka*. London, 1955. July 15, № 27. P. 3. [in Ukrainian].
2. Berezhanska himnaziia. Storinky istorii. Yuvileina knyha / [ed. N. Volynets]. Berezhany . Ternopil: Dzhura, 2007. 1027 p. [in Ukrainian].
3. Haidychuk O. Tvorcha diyalnist bandurysta Yaroslava Babuniaka v 1939–1947 rokakh: osnovni periody. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, fililohiia, muzykoznavstvo.* Kyiv : Milenium, 2017. Iss. II (9). pp. 160–167. [in Ukrainian].
4. Zhytkevych A. Rozsiiani svitamy. Essays on life and creative activity of famous Ukrainian figures in music art on the overseas shores of America. Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky, 2015. Vol. 2. 287 p. [in Ukrainian].
5. Karas H. V. Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia. Ivano-Frankivsk : Tipovit, 2012. 1162 p. [in Ukrainian].
6. Kravcheniuk O. Roman Liubinetskyi. *Rohatynska zemlia.* New York–Paris–Sidney–Toronto : Tsentralnyi komitet «Rohatynshchyna», 1996. Vol. 2. P. 235–236 [in Ukrainian].
7. Lanovyk B., Trafiak M., Mateiko R. Vnesok ukrainskoi emihratcii v rozvytok natcionalnoi ta svitovoi kultury. Ternopil : Ekonomichna dumka, 2000. 409 p. [in Ukrainian].
8. Lysenko I. Spivaky Ukrainy *The encyclopedia edition* (2-nd edition). Kyiv : Znannia, 2011 [in Ukrainian].
9. Loza M. Shche odna vtrata. *Svoboda* (USA). 1982. September 14–16. p. 4 [in Ukrainian].

10. Medvedyk P. Diiachi ukrainskoi muzychnoi kultury (the materials to biographical dictionary). Digest NTSh. *The works of musicology commission*. Lviv, 1993. Vol. CCXXVI. P. 370–455 [in Ukrainian].
11. Medvedyk P. Zolotyi holos. *Vilne zhyttia*. 1977. January 12 [in Ukrainian].
12. Mykhalchyshyn Ya. Z muzykoiu kriz zhyttia. Lviv : Kameniar, 1992. 231 p. [in Ukrainian].
13. Smolskyi Ya. Zemlia talantiv. *Berezhanske viche*. 1993. August 7. P. 3 [in Ukrainian].
14. Ternopilshchyna. Istoriia mist i sil: u triokh tomakh / Ternopil : Ternohraf, 2014. Vol. 3. 608 p. [in Ukrainian].
15. Ukrainska muzychna entcyklopediia. / [ed. H. Skrypnyk]. Kyiv : NAN Ukrainy, IMFE im. M. T. Rylskoho, 2006. Vol. 1 (A-D). 680 p. [in Ukrainian].

ЗАРУБЕЖНАЯ КОНЦЕРТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ПЕВЦОВ БЕРЕЖАНСКОГО КРАЯ ТЕРНОПОЛЬЩИНЫ И ИХ ВКЛАД В РАЗВИТИЕ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Гайдичук Елена Степановна – аспирантка, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Представлен обзор публикаций, в которых идет речь о бережанских певцах. Систематизирована информация о творческой деятельности тех, которые родились или жили, учились или работали на Бережанщине начиная со второй пол. XIX века, рассмотрена их роль в музыкальном пространстве зарубежья, охарактеризован их вклад в популяризацию украинской песенной культуры за границей, обнаружено и исправлено ошибки в их биографических данных. Исследована деятельность певцов, о которых отсутствует информация в научных публикациях или вспоминаются только фамилии, освещена их роль в пропаганде вокального искусства за пределами Украины.

Ключевые слова: Бережанщина, певцы, солисты, репертуар, концертно-исполнительская деятельность, зарубежные страны, диаспора.

THE FOREIGN CONCERT ACTIVITY OF SINGERS FROM BEREZHANY DISTRICT OF TERNOPIL REGION AND THEIR CONTRIBUTION IN DEVELOPMING OF UKRAINIAN MUSIC CULTURE

Gaidychuk Olena – graduate student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

This paper presents the review of publications, that refer to singers of Berezhany region. The author systematizes the information about the creative activity of singers, who were born or lived, studied or worked in Berezhany district since 2 nd half of XIX century, considers their role in the music space overseas, characterizes their contribution in the popularization of Ukrainian music song culture abroad, detects and corrects errors in their biographical data. The article also investigates the activity of singers information about which is absent in the scientific publications or are mentioned only the surnames, there is elucidated their role in the promoting vocal art outside Ukraine.

Key words: Berezhany region, singers, soloists, repertoire, concert and performing activity, foreign countries, diaspora.

UDC 78.071.2 (477.84+100)

THE FOREIGN CONCERT ACTIVITY OF SINGERS FROM BEREZHANY DISTRICT OF TERNOPIL REGION AND THEIR CONTRIBUTION IN DEVELOPMING OF UKRAINIAN MUSIC CULTURE

Gaidychuk Olena – graduate student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the paper is to generalize and systematize the information about the creative activity of singers, who were born or lived, studied or worked in Berezhany district since 2 nd half of XIX century, to consider their role in the music space overseas, to characterize their contribution in the popularization of Ukrainian music song culture abroad, to detect and correct errors in their biographical data.

Research methodology. The author have been studied the materials from funds of museums in Berezhany, personal singers' archives, have been analyzed the printed publications, memories from members of the singers' families, musicologists, the talks and interviews with the nowaday singers.

Results. Exploring the artistic activity of singers coming from Berezhany region, we trace a kind of a relay race from teacher to pupil, after what the pupil becomes the teacher of next generation and so on. Every pupil has justified the hope of his teacher and every teacher has continued himself in fame of his pupil. The singers from Berezhany region worthily have presented and present now not only their small motherland, gymnasium, where they have studied, place, where they have resided, but the Ternopil region and Ukraine in general. The evidence of this is the responses of world press, the titles of laureates, state awards of singer's.

Novelty. This study is the first attempt to show the combined information about the singers from only one district in Ternopil region. This paper presents the review of publications, that refer to well-known singers of Berezhany and also investigates the activity of singers information about which is absent in the scientific sources or are mentioned only the surnames. The article elucidates their role in the promoting vocal art outside Ukraine, as well as detects and corrects errors in biographical data of singers.

The practical significance. This work deepens and widens data about vocal artists of Ternopil region and their achievements on the world stages, fills up the pages in the history of Ukrainian musical culture. This exploration can be

used in making changes and additions encyclopedic editions and also to preparation the book «Berezhany musical» from the series «Berezhany in names».

Key words: Berezhany region, singers, soloists, repertoire, concert and performing activity, foreign countries, diaspora.

Надійшла до редакції 2.11.2018 р.

УДК 785.11(477)

ЕВОЛЮЦІЯ ОБРАЗУ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ У «ВОЄННИХ» СИМФОНІЯХ ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА

Гриценко Ольга Григорівна – завідувач теоретичного відділу Маріупольської спеціалізованої музичної школи-десятирічки, м. Маріуполь, centremar2015@gmail.com
ORCID 0000-0001-9765-2379

Проаналізовано еволюцію образу ліричного героя у «воєнних» симфоніях сучасного київського композитора В. Антонюка. Матеріал для аналізу складають симфонії № 5 «Про Війну» та № 6 «Лемент Над Прірвою», написані і виконані в 2014–2015 рр. у Грузії та Україні. Виявлено закономірності, що дали можливість розглядати архетипізацію образу ліричного героя цих творів, враховуючи драматургічні можливості жанрового підґрунтя музики, виявити стилеві індекси, що мають прояв у застосуванні ним засобів музичної виразності (тематизму, гармонії, фактури, тембрового колориту тощо) та окреслити специфіку авторського стилю композитора на фабульно-сюжетному й драматургічному рівнях. У рамках культурологічного дослідження розглянуто роль особистості конкретного виконавця в процесі втілення образу ліричного героя цих симфоній. У результаті мистецтвознавчого аналізу зазначених опусів засобами культурологічного дискурсу висвітлено особливості їх виконавського прочитання крізь відображення (калькування, змінення, збагачення) первинного композиторського плану.

Ключові слова: архетип, «воєнні» симфонії Валерія Антонюка, еволюція образу ліричного героя, культурологічний дискурс, стиль, художня система.

Постановка проблеми та її актуальність. Валерій Антонюк – представник української композиторської школи XXI ст. – здатний гостро сприймати прогресивні духовні тенденції та бути надзвичайно чутливим до ідейно нового і світоглядно передового, бо саме інкорпоративність в актуальний ідеологічний контекст свого часу надихає його на витвір концептуальних симфонічних полотен. На сьогодні В. Антонюк – автор десяти симфоній: № 1 «Гармонія Руху» (2011 р.); № 2 «Фанфари» (2012 р.); № 3 «Передбачувана Музика»(2013 р.); № 4 «Система Бажань» (2014 р.); № 5 «Про Війну» (2014 р.); № 6 «Лемент Над Прірвою»(2014–2015 рр.); № 7 «Маскарад Непобачених Снів» (присвячується невинним жертвам воєн і терору, 2015–2016 рр.); № 8 «Театр Післязвуч» (2016–2017 рр.); № 9 «Сонячні Містерії» (2017 р.),№ 10 «Уособлення Іншого»(2018 р.). Декотрі з них, на нашу думку, доцільно об'єднати в цикл (про це вже йшлося в матеріалі про перші чотири «довоєнні» симфонії В. Антонюка), інші (як-от Симфонія № 7 «Маскарад Непобачених Снів») виступають як самостійні [1], [2]. Поява кожного твору композитора у *створеній ним формі наративної симфонії* привертає зацікавлену увагу аудиторії, захоплює слухацьку уяву саме тому, що він у повному обсязі демонструє володіння концептуальним симфонічним мисленням. У формуванні даного дискурсу – центральна роль його світоглядних публіцистичних концептів, викладених в образному змісті симфонічної музики. Актуалізація та моделювання загального світоглядного контенту ліричного героя його симфоній пропонує екзистенційну основу буття людини в соціумі (тобто, орієнтовану на внутрішнє буття людини, дещо ірраціональне в людському «Я», внаслідок чого людина є неповторною особистістю). У широкому ж сенсі, звертання до неоказіональних тем допомагає цьому митцю в його самовизначенні як особистості, в полі націє творчих прогностичних тенденцій; засобами симфонічного жанру «вербалізує» базові світоорієнтири. Семіотичний принцип композиторського мислення В. Антонюка, емоційна яскравість висловлення, театральність і кінематографічність драматургії його симфоній є результатом нових технічних засобів роботи з музичним матеріалом, а це вмотивовує слухачів до «корпоративної» роботи, спілкування в дискурсивному просторі. Доцільність і своєчасність дослідження обґрунтована необхідністю спеціального вивчення значного художнього внеску цього молодого композитора в естетичний пласт сучасної української культури

Розглянемо в цьому контексті дві «воєнні» симфонії В. Антонюка «Про Війну» (2014 р.) та «Лемент Над Прірвою» (2015 р.).

© Гриценко О. Г., 2018

Метою дослідження є встановлення ідейно-філософського підґрунтя творчого процесу композитора-симфоніста, що має свій відбиток як у драматургічній експлікації, так і в якості музичної тканини, зафіксованої в авторській партитурі (шляхом вивчення етапів процесу побудови драматургії, створення образних характеристик «персонажів» твору, завдяки використанню певних засобів композиторської техніки, що мають своє відображення на семіотичному рівні та спрямовані на формування рис стилю автора і ліричного героя його музики).

Завдання – здійснити цілісний аналіз виконавських інтерпретацій «воєнних» симфоній В. Антонюка через втілення ідейно-творчих спрямувань автора, сформованих на концептуальному (світоглядному, філософському, культурологічному) рівні у процесі еволюції музичного образу ліричного героя.

Застосовано *методологію* системного аналізу (для вивчення рис стилю та основ композиторського письма з урахуванням виконавської інтерпретації означених творів) та культурологічний підхід (для осягнення системи цінностей музичного художнього тексту, авторської моделі світу і людини в процесі формування образу ліричного героя в симфонічній музиці).

Огляд останніх публікацій. Практика авторських апелятивів, що мають на меті створення своєрідної установки (налаштування слухацького сприйняття у потрібному художньому спрямуванні) є досить розповсюдженою. Традиційно симфонічні твори, що мають назву, музикознавці відносять до так званої програмної музики. Неможливо обійти увагою відповідні наукові результати Л. Кияновської, М. Копиці, А. Мухи, А. Фрайт, Н. Яковчук у царині програмної музики [5–6], [8], [12], [18], [20]. Розвідки цих та інших науковців, присвячені особливостям культурологічних архетипів у створенні образу, стилю, інтертекстуальності у творчості композиторів та інтерпретаторів їхньої музики є істотним доробком на цій ниві [3–4], [7], [9–11], [13–16]. Серед композиторів, які віддали данину програмній музиці, слід згадати А. Єдлічку, С. Людкевича, Ф. Якименка, Б. Лятошинського, В. Витвицького, Н. Нижанківського, В. Барвінського, В. Косенка, В. Кирейка. Цей перелік можна доповнювати та розширювати, додавши й інші імена. Необхідно назвати в цьому ряду І. Шамо, Є. Станковича, В. Птушкіна, В. Губу, А. Загайкевич, В. Рунчака, І. Щербакова, О. Щетинського та ін. Однак музика В. Антонюка не є програмною у звичному сенсі. Надаючи назви своїм творам, композитор менш за все прагне закласти в найменування програму відповідного музичного ряду. Скоріш за все, початковий «слоган» потрібно сприймаючи як вектор, що вказує напрям руху композиторської думки та спробувати виявити лінії зв'язку назви з самим твором. Програмність композитор розуміє та реалізовує не як формування наочного ряду музичними засобами. Це більше нагадує створення певного тла, своєрідного дискурсивного поля, що надає можливість кожному слухачеві скласти із запропонованих автором «пазлів» власну картину, зрозуміти процес народження авторських образів, зазирнути в його творчу лабораторію, спробувати отримати ланцюжок асоціацій, – усвідомлених автором, або таких, що підсвідомо відбилися в його роботі. В. Антонюк, застосовуючи звукову імітаційність (створення звукового ряду, що відтворює рух поїзду, хід годинника, постріли тощо), створюючи конкретні риси портретних чи сюжетних образів, рухається за ідеєю драматургічної логіки. Побудова його образів (це стосується як ліричного героя, так і персонажів другого плану), завдяки технічно досконалим прийомам обробки, завжди демонструє справжню своєрідність та певний рівень узагальненості [2]. Тож назва для В. Антонюка – це імпульс, поштовх, завдяки якому кожен із слухачів має змогу сформувати власний образний ряд, створити власний художній твір. Про це йдеться в інтерв'ю композитора, записаному І. Шестеренко [19].

Виклад основного матеріалу. Симфонія № 5 «Про Війну» В. Антонюка вперше прозвучала 26.X. 2014 р. у фінальному концерті Музичного фестивалю «Українські Дні» в Тбілісі у виконанні Грузинського філармонічного оркестру під керівництвом диригента Н. Рачвелі. Символічно, що саме цю симфонію обрано для представлення України; ще більш значущим є той факт, що твір виконано саме у Тбілісі.

Шість років, що відділяли на той час трагічні події в Грузії від аналогічних – в Україні, надали можливість грузинським музикантам віднайти у своїх душах струни, що бринять в унісон з нашими, але й узагальнити деякі моменти, переосмислити буремні події власної історії. Православна місія Грузії надала Центральній програмі Українського телебачення фільм про виконання цієї симфонії на Фестивалі «Тбілісо», й під час його демонстрації 26.IV.2015 р. можна було побачити, як оркестранти, диригент і слухачі емоційно, зі сльозами сприймають музику цієї симфонії, що отримала широкий розголос у ЗМІ.

Інтерпретація Н. Рачвелі симфонічного твору українського композитора – яскравий приклад проникнення в сутність буремних воєнних подій, доступного далеко не всім, а лише деяким митцям. Схожість загальнокультурної ментальності української та грузинської націй сприяли найточнішому осягненню диригентом особливостей симфонічного письма сучасного українського композитора.

Отже, під час «Українських Днів» у Грузії відбулося не лише знайомство із зразком чужої культури, що здійснено шляхом, так би мовити, «перекладу» з мови однієї культури на мову іншої. Виконання П'ятої симфонії В. Антонюка грузинським філармонічним оркестром стало важливим чинником формування дискурсу, виявилося тим масштабним проектом, що розмиває кордони національного, змушуючи переосмислити традиційне місце української музики в контексті світової. Звернення видатного грузинського митця до твору українського композитора виявило потребу поєднати культурні світи наших країн, завдяки якому «чуже» отримує своє право на існування в межах іншого культурного досвіду.

Симфонія № 5 «Про Війну» починається Вступом, що змальовує картину тендітного ранку. Звуки народжуються наче нізвідки, із самої тиші, – валторнові тони, підтримані сурмами злегка, на *p* ,ледь колихають повітря. Традиційні для композитора секундові напластування сприяють відтворенню майже справжньої звукової палітри, наочно змальовують картину тиші й спокою. Невичерпність темброво-звукових ресурсів, що характеризує оркестрову палітру В. Антонюка, вочевидь привабила диригента, який уже у Вступі симфонії виразно презентує традиційні для цього автора кластерні співзвуччя, що, наче візитівка, є своєрідним маркером творчого письма композитора. Традиційно кластерні грона тут мають насичене емоційне, драматичне навантаження. На відміну від попередніх симфоній, типові для В. Антонюка акорди звучать ясно й прозоро, ажурним візерунком накладаючи легкий серпанок на звучання теми, зокрема, – у флейт. Доручивши виконання кластерів не звичним до пасіонарного звучання мідним, а дерев'яним інструментам зі світлим, тендітним тембром, композитор створив основу для подальшого звучання пісенної теми ліричного героя. Оркестр тонко й точно відчув завдання й сформував необхідне за якістю звучання фарботонове поле. Забігаючи наперед, зазначимо: ці специфічні гармонічні вертикалі й надалі не мають традиційного для В. Антонюка грізного, іноді – трагічного забарвлення, як в інших його творах: тут суттєвішою є саме колористична складова.

Пісенна тема – наче зміна кадру на кіноекрані, наче погляд в інший бік – з'являється й одразу захоплює увагу повнотою звучання, широким «диханням», звучить вільно й емоційно наповнено. Надана партії струнних, мелодія виспівується, розвивається, ллється, долаючи синкопи, наче трохи збиваючись із дихання при жвавій ході свого ліричного героя та непередбачувано змінюючи ритм руху на тріольних фігурах. Секвенції в партії альтів та валторн створюють відчуття поміркованості і ясної впевненості головного образу. Несподіване тремоло струнних, наче грім, перервало поетичний настрій. Аж ось тремоло, що почалося як відлуння, набираючи сили, вибухнуло на *ff* – перший мотив, – у мідних духових. Мирний спів перервано звуками війни. Диригент так вибудовує баланс звучання партитури, що рівні четвертні ноти нагадують хід годинника: видзвонюють та відміряють перебіг часу. Висхідний напрям символізує розгортання дня, – рух у зворотному напрямів може сприйматися як алюзія на прихід ночі. До звучання віброфону додає свій голос челеста: її партія заснована на терцових (спершу – трьох, згодом – восьми) висхідних ходах із наступним зворотним рухом. Інтонаційно висхідні та низхідні терції також дуже схожі на цокання невеличкого годинника, – оркестр тепер працює як своєрідний часомір, імітуючи звичне слуху «тік-так». Композитор традиційно зосереджує увагу слухача на проявах Часу, включаючи в партитуру відповідні інструменти, створюючи звучання дзигарів різного розміру, настроєних та певному тоні, персоніфікуючи та надаючи сенсового навантаження цьому класичному архетипу. На тлі годинникового перегукування з'являється мелодія в партії струнних. Вона має спільне ритмо-інтонаційне зерно з темою труб, – репетиційна тріоль із наступним синкопованим розширенням. Ця тема не дуже розлога, але має досить значне конструктивне й драматургічне значення: проростаючи з жорсткого звучання теми труб, вона вносить у загальне музичне тло інтонацію, що може сприйматися як рух ліричного героя назустріч війні. Розспівність, виражена в широких вокальних ходах, емоційна насиченість (тріольний рух четвертних, що поєднується з подовженим лігою звучанням півнот), хвилева лінія мелодичного малюнка, з виникненням та затуханням локальних кульмінацій, – усе це є важливим для подальшого розвитку музичного потоку. Поява теми труб у звучанні всього оркестру є репризою, яка, нарощуючи звукову та емоційну напругу, приходить до потужної кульмінації оркестрового*tutti*, що, відлунавши, розчиняється у тиші, –лише перкусії ксилофону відбивають час.

Тиша у відтворенні В. Антонюка – завжди наповнена, матеріальна: вона бринить звуками, які в партитурі доручено виконати групі дерев'яних духових. До них додають свої голоси валторни та труби. Довгі бревіси та півноти наче повисають у тиші, з'являються нізвідки та, втративши силу, тануть у повітрі, наводячи слухача на думку про зміну дня на вечір. Атмосфера неначе не рухається, все переливається з одного в інше, наповнюючись і спустошуючись одночасно.

Кінематографічний метод зміни кадрів стає композиторові в нагоді й цього разу: його ліричний герой, перевівши погляд із загального плану кудись убік, знову натрапляє на годинник. Тепер візію

ліричного героя, трансформованого в образ Пана-Часу, доручено відтворити роялю. Неможливо обійти увагою цю креативну знахідку автора, який, змінивши темп і туше, перетворив формальний акомпанемент (добре відомий із сонат віденських класиків) на образ ще одного годинника, – метронома. Септові ходи, що є основою мелодії, також дуже нагадують інтонацію «бім-бом». Рояль звучить на педалі струнної групи, а, власне, мелодія отримує підголосок у партії флейт, потім сповзає до високих тонів фаготів, остаточно розчиняючись у серпанку звуків віброфону.

Образ Часу є улюбленою візією ліричного героя цього композитора: мабуть, саме тому він звертається до нього протягом усіх своїх симфонічних опусів. Тією чи іншою мірою, в тому чи іншому аспекті, але Час стало займає увагу В. Антонюка. Іноді час персоніфікується, отримуючи більш-менш розлогу «роль зі словами»; іноді він є тим тлом, на якому проходять різні події; іноді він є лише нагадуванням та імпульсом задля створення ланцюжка асоціацій. Але ця дійова особа – присутня в усіх його симфонічних творах і має місію наскрізного символу. Залучення архетипу Часу необхідно композитору для створення своєрідного метадискурсивного поля, що виникає як реакція на певну реальну подію. Такою подією, з точки зору В. Антонюка, є саме наше життя, – його швидкоплинність, неповторність і короткостроковість. Звернення до образу Часу в нього є формуванням своєрідної ідіоглоси, – одиницею словника автора, «маркером індивідуальної манери процесу творення», своєрідним сенсовим акцентом твору [17; 896].

Наступний швидкий епізод симфонії немов розриває тишу, починаючись на *fff* злетом хроматичної квартолі: мабуть, так звучить Біда, – водночас із усіх боків стискуючи свідомість в єдиний нерв, перетворюючи та змінюючи всі відчуття, коли розум втрачає волю, а душа навчається передбачувати. Квартоль у струнних, у відповідь – така сама фігура у дерев'яних духових, а далі – у мідних. Тремоло складає звукове тло, й за мить важкою ходою починає рухатися тема, що є модифікацією попередньої пісенної теми. Але її характер змінився на протилежне, – насувається щось велике, грізне, немилосердне: мідні духові разом із струнною групою, підтримані ударними, створюють картину насування Лиха. Низхідний фрагмент нібито змінює ситуацію, – похмурий колорит дещо прояснюється, але наступний момент не лишає надії на швидку перемогу: динамічна реприза, в якій тема звучить засобами усього оркестру, свідчить про інше. Принцип монотематизму, за яким створює музику В. Антонюк, у черговий раз отримав своє втілення в партитурі П'ятої симфонії. Елегійна тема струнних є дещо видозміненою модифікацією попередньої мелодичної формули: це – її змінений образ. Вишукана тема кларнета – також інтонаційно близька першоджерелу: пісенній темі з першого епізоду. Вона справді надзвичайна: тендітна, примхлива, крихка. Звучання кларнета додає їй особливої чистоти та кришталевої прозорості, що створює відчуття, начебто Хтось дивиться на світ ізгори, – Звідтіля: споглядально та розмірковано позирає на всілякі наші дії, події та перипетії. *Moderato* – це епізод, що є своєрідним лірико-філософським роздумом щодо внутрішнього світу людини в апокаліптичну добу, силу її надії, прірву відчаю та спробу зрозуміти витоки, першоприроду. Наступний епізод *Meno Mosso* – ще одне зіставлення, що кінематографічно перемикає кадр та переводить погляд камери на віддалений план, при якому деталі втрачають обриси, але формується, створюється загальна багатошарова картина. Усіма засобами композитор змальовує світ без тривог; світ, що має цінність уже тому, що він є. Флейти, англійський ріжок, гобої та усі інші дерев'яні духові разом із ксилофоном, віброфоном, челестою та арфою на педалі струнних змальовують картину мирного буття. Драматургічна роль цього епізоду полягає в тому, що він є тихою кульмінацією симфонії, її позитивно наповненою, емоційною висвітленою зоною, тим джерелом, що надає сили й натхнення. Цей епізод є також енергетичним імпульсом для подальшого розвитку, з якого виростає новий. Звук сурм сприймається як заклик до дії спротиву. Схвильований, збуджений, знервований, цей заклик ліричного героя лунає мов гасло, скликаючи всіх до єднання. Короткий, але дуже емоційно сконцентрований, наче спалах блискавки, він пронизує собою музичну тканину. З'являється вже знайома мелодія, що набуває характеру здавленого голосіння. Але цей плач – внутрішньо стриманий, не афектований, не демонстративний, що лише посилює його драматизм. Тріольні репетиції труб та настирливе грізне гуркотання ударних звучать немилосердним тлом для скорботного солоспіву. Та згодом емоційна складова посилюється, чому сприяють невпинні репетиції труб, посилені таким самим принтом у перкусій. Арпеджовані фігури арфи також додають щільності загальному музичному полотну. Драматизм поступово нарощується, аж доки хвиля не отримує певну міць та підіймається на кульмінаційний пік, який, у свою чергу, утримуючи пасіонарну насиченість, переростає в кульмінаційне плато. Настає епізод *Meno Mosso,* – звукова та драматургічна кульмінація: фактичне завершення, фінал симфонії. Цей розділ побудовано на інтонації попереднього, – переосмислена інтонацією «зойку» (висхідні тріолі 16-х) з наступним низхідним ходом, який сенсово змінено на інтонацію, що набувши характер голосіння у

попередньому варіанті перетворилася на мотив з яскраво вираженим імперативним характером. У новому вигляді ця синтагма надана в партіях мідної духової групи та скрипок. За інтенсивної підтримки групи ударних, загальне звучання суттєво висвітлюється та набуває вираженого оптимістичного колориту. Завершується розділ та одночасно – корпус твору на високій ноті емоційного піднесення й загального завзяття, формуючи основний пафос завершальної думки як стійке переконання щодо однозначної справедливості миру та життя.

Останній розділ Симфонії можна зазначити як післямову. Свідомий архітектонічної врівноваженості, композитор традиційно збалансовує конструкцію свого твору. Але гармонічно упорядкована музична форма майже завжди є відкритою щодо змістовно-драматургічного сенсу. Інтенції композитора незмінно спрямовані на залучення аудиторії до участі у, власне створенні твору, що відбувається у свідомості слухача, у тиші його душі, відлунні внутрішнього світу. Тож повернення образу Часу (у виконанні фортепіано, що вносить у звучання додаткові емоційні конотації) – це не що інше, як створення семантичного зв'язку з головною ідеєю твору: життя людське – занадто швидкоплинне, крихке й неповторне, воно має найвищу цінність. Те, що звучання умовного «годинничка» відбувається саме за допомогою артикуляції фортепіано – традиційно головного ліричного героя В. Антонюка – виводить цей нібито фоновий момент на рівень драматургічного висновку: війна – справа рук людини, націлена проти людини, і основних втрат у ній зазнає саме людина. Та час минає, а ментальність людства залишається незмінною. Війна руйнує все, спустошує та вихолощує, – залишається лише Час, але й він – на руці (слід розуміти – в руках) людини, тож, поєднавшись, Людина й Час напевно зможуть повернути світ на краще. У цьому ключі завершується останній фрагмент твору, – висвітлено, кришталево прозоро, наче розчиняючись у високому та вічному Небі; останні звуки симфонії «Про Війну» тануть і ще деякий час відлунюють у свідомості та пам'яті аудиторії.

Симфонія № 6 В. Антонюка «Лемент Над Прірвою» була вперше виконана 28.V.2015 р. у Колонній залі ім. М. В. Лисенка Національної філармонії України. Світова прем'єра твору відбулась у рамках XXV Міжнародного фестивалю Київської організації НСК України «Музичні Прем'єри сезону» у виконанні Заслуженого академічного симфонічного оркестру Українського радіо під керівництвом головного диригента В. Шейка. Новий симфонічний опус В. Антонюка маестро В. Шейко репрезентував публіці яскраво, поетично й одночасно – просто. Завдяки натхненній і ретельній роботі диригента і колективу оркестру, з яким композитора пов'язує чимало постановок і фондових записів на Українському радіо, твір відбувся, а слухач відчув безпосереднє «дихання» вулиці, лемент натовпу, свист сніговію, звуки міста, піднесене скандування гасел. В уяві слухача та чи інша «сцена» миттєво змінювала свої лаштунки та під світло «юпітерів» потрапляли узагальнені образи, маски, візії. Такі кардинальні зміни були майже наочними, досягалися вони завдяки тонкій, майстерній тембровій артикуляції. До того ж, диригенту дуже добре вдалося створити ефект цілісної, єдиної драматургічної лнії твору та втримати його інтригу до останнього такту: цьому сприяла мозаїчність партитури симфонії, що є втіленням кінематографічного способу створення музичної тканини та представляє неабияку складність для формування архітектонічної врівноваженості, коли важливо не втратити живого биття пульсу музичної п'єси.

Вступ до Шостої симфонії розпочинається тендітними руладами арфи, які, за підтримки інструментів мідної духової групи, складають тло для пробудження першої теми. Якість музичної тканини Вступу, її прозора, розріджена фактура (створена, завдяки зіставленню тривалого, на 36 тактів витриманого звуку в третій октаві у партії альта з підголоском арфи, також у високому регістрі, й «грудним» воркотання мідних) націлена на відчуття тиші, спокою й вмиротворення. Секвенційна тема віолончелей розгортається поступово та неквапно, час від часу з підголоском альта на тихій, мов обертоновій, педалі контрабасів. Такий серпанковий «фактурний абрис» застосовується композитором, по-перше, з метою створити потрібну йому художню атмосферу, надати слухачеві час задля поступового занурення у світ музики, а по-друге – привернути увагу аудиторії до музичної синтагми або теми, яка є тим інтонаційним зерном, тією монотематичною клітиною, з якої в подальшому виросте увесь корпус твору [4; 8]. До того ж на матеріалі теми віолончелей створюється дещо драматичний образ ліричного героя, що виявляє певну стурбованість, сум, але надається слухачеві в сконцентрованому, стриманому вигляді. Цю мелодію можна означити як тему Людини. Саме головна тема Вступу «проростає» в музичній тканині першого розділу, – спершу з'являється невеличка інтонація, що поки ще не має яскраво вираженого самостійного поетичного голосу: її емоційно теплий тон щоразу перериває то звук арфи, яка нібито так само збирається стати то якоїсь нарації, то механічні звуки різних (дерев'яних, мідних) духових, що *glissando* сповзають зі свого інтонаційного місця. Та за мить тема віолончелей начебто долає перепони й з'являється в повному обсязі, але глісандові зсуви, мов застерігаючи щодо непевності ґрунту, що вібрує під ногами, не

дають їй можливості набрати сили. Наче снігові вихори, що кружляють та замітають усе живе, розвиваються тематичні візерунки струнних. Поодинокі дзвони нагадують про Час, що неодмінно є важливою дійовою особою майже всіх творів В. Антонюка. У процесі занурення в музику цього розділу, нарешті, як із негативу світлини, проступає у свідомості та стає зрозумілим, про що ж саме йдеться у назві: Прірва – це Смерть, – те Ніщо, одна думка про яке охоплює моторошним холодом серце й зупиняє дихання. На тлі «заметілі», група дерев'яних духових контрапунктом повторює, мов важливу тезу, вісімкову тріольну інтонацію, яка спершу поступається місцем темі, викладеній у тромбонів (у другому проведенні – всієї мідної групи), а за мить (уже в насиченішому звучанні та у вигляді квартолі вісімок із пунктирним переходом у цілу), вона повертається та звучить ще більш емоційно насичено. Тема тромбонів охоплює весь акустичний простір та імперативно артикулюється з подвоєною силою. Враження від цього протистояння, зображеного у густих драматичних тонах, посилюється, завдяки додатковим призвукам міді *tambouro, campane* й *timpani.* Залучення такої кількості мідних має ще й окреме семантичне навантаження: мідна монета потрібна небіжчику, щоб заплатити богу Харону за доставку душі померлого в Аїд. Ще за часів давніх греків склалася традиція класти покійникам під язик маленьку мідну або бронзову монету вартістю в один обол, – схожа язичницька практика довго існувала й у побуті українців. Ніхто й ніколи не замислювався, – навіщо тому Харону гроші на Тому Світі, але скрізь – свої закони. На українських теренах ще й досі знаходять так звані цешинські оболи, – дрібні (півграмові) польські монети 1650–1654 рр., що карбувалися у Цешинському герцогстві та дорівнювали 1/36 гроша. Тож звучання міді в партитурі цього розділу має дещо інфернальний відтінок. Тема тромбонів створює образ невмолимої та безжальної сили. Загальний драматизм доповнюють передзвони віброфону та челести, що імітують звуки різних – за розмірами й голосами – дзигарів і хронометрів. Архетип Часу в Антонюка тісно пов'язаний з мотивом самотності ліричного героя перед неминучою зустріччю з Вічністю, тому поєдинок Буття й Небуття неодмінно супроводжується, фіксується, арбітрується таким собі Стороннім Спостережником, – Паном-Часом. Даний епізод, проходячи декілька етапів розробки, вводить у кульмінаційну зону й завершується яскравим емоційним сплеском.

Фінал Симфонії сповнений неприхованого драматизму. Композитор не дозволяє ні ліричному герою, ні аудиторії підпасти під магічну дію ілюзії чи омани: наприкінці людського життя усіх нас очікує Неминуче. Дана симфонія В. Антонюка – твір про цінність людського життя, – адже свідомість кожної окремої людини, в кінцевому рахунку, змінює світ. Людина для В. Антонюка – важлива складова вічності, безсмертна формотворча сила, яка в собі самій усвідомлює мету й сама себе створює: саме на цій точці зору ґрунтується розуміння цілісної світоглядної системи композитора.

Висновки. Проаналізовані нами дві «воєнні» симфонії В. Антонюка виявляють певну багатошаровість художніх рівнів автора, що відображається у вигляді його думок, естетичної програми кожної з його симфонічних композицій. Висвітлення їх виконавської інтерпретації має суттєве значення, саме тому в схему традиційного цілісного аналізу доцільно включати виконавську редакцію. Найважливішою умовою народження твору є поєднання композиторського та виконавського задуму з метою донесення його концепту до слухацької аудиторії. Інтерпретація виконавця може рухатись у напрямі до вияву засадничих стильових рис виконуваного твору, а може мати протилежний вектор; репрезентація твору може мати риси оказіональності чи сталої художньо-сформованої редакції, але головним є скерування майбутнього результату на слухача, створення дискурсивого поля задля полілогічного спілкування, що надасть виконавському акту особливої ідейної та духовної насиченості та, врешті-решт, стане чинником виникнення катарсису. Визначено, що В. Антонюк послуговується надбаннями різних стильових доктрин, у його творчому методі можна знайти риси різних музичних напрямів. Але всі вони – інструмент задля досягнення певної художньої мети митця: створення образного світу ліричного героя його музики. Цікавим є зіставлення не лише старих жанрових форм із музикою сучасності (стиль *New-Rock*), хронотип (часопростір, від «хронос»-час, «топос»-місце) музичного тексту, як певної форми відчуття часу і певного ставлення його до просторового світу. Цей ефект створюється також за допомогою тембрових (оркестрових) можливостей: колорит непрофесійного провінційного вуличного ансамблю, з нестійким звучанням інструментів, непевним інтонуванням та нечітким метроритмічним малюнком, ефектом старої, «заїждженої» плівки (завдяки глісандовій артикуляції), специфічна фоніка (сопілчана, мандолінова) інструментів. Виявлена в результаті здійсненого культурологічного аналізу діалогічність часів, яку композитор зображує у зіставленні та протистоянні, формує певний план взаємовідношень хронотопів із наскрізними архетипами Людини, Всесвіту, Смерті, Любові, що виводять твори цього автора на певний рівень ідейно-художнього узагальнення, підкреслюючи цементуюче образотворче значення архетипу Часу для ліричного героя його музики. Компонуючи

сюжетне тло та насичуючи його життєвими епізодами задіяних персонажів, завдяки створенню специфічних звукових рис часу, В. Антонюк досягає не лише аттрактивної мети, – привернути увагу аудиторії до важливої драматургічної сцени, але й створює певний аперциптивний момент: слухач краще запам'ятає той чи інший фрагмент саме завдяки хронотиповому колориту. Доведено, що в сучасній музиці пізнання й освоєння дійсності, аналіз окремих її проявів із подальшим створенням більш-менш повної картини світу неможливе без осягнення духовного світу ліричного героя, без заглиблення у мікрокосмос його особистості з усіма рефлексіями й скарбами інтелектуального та психічного буття, без вияву рис стилю.

Список використаної літератури

1. Гриценко О. Г. Метадискурс симфонізму XXI століття (на прикладі «довоєнних» симфоній Валерія Антонюка). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Вип. 24. Рівне : РДГУ, 2017. С. 99–111.
2. Гриценко О. Г. Образ ліричного героя (Валерій Антонюк та його симфонія № 7 «Маскарад непобачених снів»). *Музика.* № 3. 2018. С. 24–27.
3. Каленіченко А. П. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр.* Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 106–113.
4. Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена :автореф. дис. … канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2001. 19 с.
5. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик : людина і митець. Львів : Незалежний культурологічний журнал «Ї», 2008. 591 с.
6. Кияновська Л. О. Сад пісень Івана Карабиця. Львів : Dukh i Litera, 2017. 285 с.
7. Коменда О. І. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр*. Вип. 9. 2009. С. 113−118.
8. Копиця М. Д. Симфонии Б. Лятошинского. Эпоха. Коллизии. Драматургия. Київ : Муз. Україна, 1990. 134 с.
9. Коханик И. Н. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры. *Київське музикознавство : зб. ст.* Київ – Дюссельдорф, 2013. Вип. 45. С. 68−93.
10. Кримський С. Б. Архетипи української культури. *Феномен української культури: методологічні засади осмислення :зб. наук. пр.* Київ :Фенікс, 1996. С. 91–112.
11. Москаленко В. Г. Про задум і музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Київ, 2002. Вип. 21 : *Музичний твір як творчий процес.* С. 10–17.
12. Муха А. І. Принцип програмності в музиці. Київ : Наукова думка, 1966. 175 с.
13. Назайкинский Е. В. Стиль как маска. *XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования : сб. статей.* М., 2006. С. 17–23.
14. Самойленко О. І. Музикознавство з позиції культурологічної діалогістики. *Наукові записки культурологічного семінару : зб. наук. пр*. Київ, 2002. Вип. 2. С. 108–115.
15. Северинова М. Ю. Культурологические архетипы в композиторском творчестве: память и припоминание в создании события как образа целостности. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство : зб. ст.* Київ : Київ. ін.-т музики ім. М. Глієра, 2012. Вип. 41. С. 60–70.
16. Сюта Б. О. Інтертекстуальність як засіб організації форми музичного твору в українській музиці постмодернізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : Українська та світова музична культура: сучасний погляд.* Київ : 2005. Вип. 36, кн. 1. С. 20–32.
17. Словарь языка Достоевского**.**Идиоглоссарий. Т. 1. А – В / под ред. чл.-корр. РАН Ю. Н. Караулова. М. : Азбуковник, 2008. 962 с.
18. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис.... канд. мистецтв. 17.00.03. Київ : 2000. 18 с.
19. Шестеренко І. В. «Найголовніше – власний стиль» (ексклюзивне інтерв'ю з Валерієм Антонюком)**.** *Музика: електрон. верс. журн. 2015. № 3. URL: http://music.cultua.media/2816-valerij-antonyuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/*(дата звернення: 22.12.2018).
20. Яковчук Н. Д. Програмність у камерно-інструментальних ансамблях Олександра Яковчука як складова авторського стилю. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв***.** 2015. № 4. С. 102–107.

References

1. Hrytsenko O. H. Metadyskurs symfonizmu XX Istolittia (na prykladi «dovoiennykh» symfonii Valeriia Antoniuka). *Naukovyi visnyk Rivnenskoho derzhavnoho humanitarnoho universytetu.* Vyp. 24. Rivne, 2017. S. 99–111.
2. Hrytsenko O. H. Obraz lirychnoho heroia (Valerii Antoniuk ta yoho symfoniia № 7 «Maskarad nepobachenykh sniv»). *Muzyka.* № 3. 2018. S. 24–27.
3. Kalenichenko A. P. Napriamy, styli, techii ta estetychni sytuatsii v ukrainskii muzytsi *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii:* zb. nauk. pr. Kyiv : IMFE im. M.T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2009. Vyp. 9. S. 106–113.
4. Kasianenko L. O. Vykonavska interpretatsiia faktury preliudii F. Shopena :avtoref. dys. … kand. mystetstv.: 17.00.03. Kyiv : 2001. 19 s.

5. Kyianovska L. O. Myroslav Skoryk : liudyna i mytets. Lviv : Nezalezhnyi kulturolohichnyi zhurnal «I», 2008. 591 s.
6. Kyianovska L. O. Sad pisen Ivana Karabytsia. Lviv : Dukh i Litera, 2017. 285 s.
7. Komenda O. I. Muzykoznavchi interpretatsii poniattia styliu. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*: zb. nauk. pr. Vyp. 9. 2009. S. 113−118.
8. Kopytsia M. D.Symfonyy B. Liatoshynskoho. Epokha. Kollyzyy. Dramaturhyia. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1990. 134 s.
9. Kokhanyk Y. N.Yntertekstualnost kak osnova dyaloha v prostranstve sovremennoi muzykalnoi kultury. *Kyivske muzykoznavstvo* : zb. statei. Kyiv – Diusseldorf, 2013. Vyp. 45. S. 68−93.
10. Krymskyi S. B. Arkhetypy ukrainskoi kultury. *Fenomen ukrainskoi kultury: metodolohichni zasady osmyslennia* :zb. nauk. pr.Kyiv :Feniks, 1996. S. 91–112.
11. Moskalenko V. H. Pro zadum i muzychnu ideiu tvoru. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 2002. Vyp. 21 : *Muzychnyi tvir yak tvorchyi protsess*. S. 10–17.
12. Mukha A. I. Pryntsyp prohramnosti v muzytsi. Kyiv : Naukova dumka, 1966. 175 s.
13. Nazaikynskyi E. V. Styl kak maska. XX vek y ystoryia muzyky. *Problemy styleobrazovanyia* : sb. statei. M., 2006. S. 17–23.
14. Samoilenko O. I. Muzykoznavstvo z pozytsii kulturolohichnoi dialohistyky. *Naukovi zapysky kulturolohichnoho seminaru* : zb. nauk. prats. Kyiv, 2002. Vyp. 2. S. 108–115.\
15. Severynova M. Yu. Kulturolohyche skyearkhetypy v kompozytorskom tvorchestve: pamiat y prypomynanye v storenyysobytyiakak obraza tselostnosty. *Kyivske muzykoznavstvo*. *Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo* : zb. st. Kyiv : Kyivskyi instytut muzyky im. M. Hliiera, 2012. Vyp. 41. S. 60–70.
16. Siuta B. O.Intertekstualnist yak zasib orhanizatsii formy muzychnoho tvoru v ukrainskii muzytsi postmodernizmu. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho : *Ukrainska ta svitova muzychna kultura:* suchasnyi pohliad. Kyiv : 2005. Vyp. 36, kn. 1. S. 20–32.
17. Slovar yazyka Dostoevskoho.Ydyohlossaryi. T. 1. A – V / pod red. chl.-korr. RAN Yu. N. Karaulova. M. : Azbukovnyk, 2008. 962 s.
18. Frait O. V.Osoblyvosti vtilennia pryntsypu prohramnosti v ukrainskii fortepiannii muzytsi: avtoref. dys.... kand. mystetstv. 17.00.03. Kyiv : 2000. 18 s.
19. Shesterenko I. V. «Naiholovnishe – vlasnyi styl» (ekskliuzyvne interviu z Valeriiem Antoniukom). Muzyka: elektron. vers. zhurn. 2015. № 3. URL: http://music.cultua.media/2816-valerij-antonyuk-najholovnishe-dlya-mene-stvoryty-vlasnyj-styl/ (data zvernennia: 22.12.2018).
20. Yakovchuk N. D. Prohramnist u kamerno-instrumentalnykh ansambliakh Oleksandra Yakovchuka yak skladova avtorskoho styliu. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2015. № 4. С. 102–107.

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В «ВОЕННЫХ» СИМФОНИЯХ ВАЛЕРИЯ АНТОНЮКА

Гриценко Ольга Григорьевна – заведующая теоретическим отделением Мариупольской специализированной музыкальной школы-десятилетки, г. Мариуполь

Проанализирован процесс эволюции образа лирического героя в «военных» симфониях современного киевского композитора Валерия Антонюка. Материал для анализа составляют его симфонии № 5 «О Войне» и № 6 «Рыдание Над Пропастью», написанные и исполненные в 2014–2015 гг. в Грузиии и Украине. В процессе их изучения обнаружены закономерности, дающие возможность рассматривать архетипизацию образа лирического героя с учетом драматургических возможностей жанровой основы музыки; выявлены стилевые индексы, проявляющиеся в плоскости применения им средств музыкальной выразительности (тематизма, гармонии, фактуры, тембрового колорита и др.) и очерчена специфика авторского стиля композитора на фабульно-сюжетном и драматургическом уровнях. В рамках культурологического исследования рассмотрена роль личности конкретного исполнителя в процессе воплощения образа лирического героя этих симфоний. В результате целостного искусствоведческого анализа «военных» симфонических опусов средствами культурологического дискурса, высветлены особенности их исполнительского прочтения через отображение (копирование, измененне, обогащенне) первичного композиторского плана.

Ключевые слова: архетип, «военные» симфонии Валерия Антонюка, эволюция образалирического героя, культурологический дискурс, стиль, художественная система.

EVOLUTION OF THE LYRICALCHARACTER'S IMAGE IN «WAR» SYMPHONIES BY VALERIY ANTONYUK

Hrytsenko Olga – head of the theoretical Department of Mariupol specialized music secondary school, Mariupol

The article analyzes the process of evolution of the image of the lyrical character in the «war» symphonies by the modern Kyiv composer of the XXI st century Valeriy Antonyuk. The analysis material includes his

symphonies No. 5 «About The War» and No. 6 «Laments Over The Abuss», written and performed in 2014–2015 in Georgia and Ukraine. Their study showed some patterns that make it possible to consider the process of evolution of the image of the lyrical characterin the symphonic works by V. Antonyuk taking into account the dramatic possibilities of the genre background of music, to find style indices that are manifested in the plane of application of musical expression means (themes, harmony, texture, tone color, etc.) and tooutline the specifics of the author's style of the composer at the plot-storyline and drama levels. The culturological research investigated the role of the person of a specific performer in the process of embodiment of the image of the lyrical character. As a result of a holistic art analysis of V. Antonyuk's «war» symphonic opuses, the means of culturological discourse disclose the peculiarities of performer's interpretation through the reflection (calquing, alteration, enrichment) of the original composer's plan.

Key words: archetype, «war» symphonies by Valeriy Antonyuk, evolution of the image of the lyrical character, cultural approach, style, artistic system.

UDC 785.11(477)

EVOLUTION OF THE LYRICALCHARACTER'S IMAGE IN «WAR» SYMPHONIES BY VALERIY ANTONYUK

Hrytsenko Olga – head of the theoretical Department of Mariupol specialized music secondary school, Mariupol

The aim. The aim of the study is to establish the ideological and philosophical framework of the creative process of a composer-symphonist, which is reflected both in dramatic explication and in musical canvasrecorded in the author's score (by studying the stages of the process of constructing drama, creating figurative characteristics of the «characters» of the work, using certain means of composer technique reflected on the semiotic level and aimed at forming features of the author's style and the lyrical character of the music).

Objective: to carry out a holistic analysis of the performer's interpretations of the «war» symphonies by V. Antonyuk No. 5 «About The War» and No. 6 «Laments Over The Abuss», through the implementation of the ideological and creative focuses of the author formed on the conceptual (worldview, philosophical, culturological) level in the process of evolution of the musical image of the lyrical character.

Research Methodology. The methodology of the system analysis (to study the features of the style and the frameworks of the composer's writing taking into account the executive interpretation of the mentioned works) and the culturological approach (to comprehend the system of values of musical artistic text, the author's model of the world and human in the process of forming the image of the lyrical character in symphonic music by V. Antonyuk) have been applied.

Results. We have found that one of the manifestations of the existential approach to the creation of his own picture of the world is the use by V. Antonyuk of a specific narration technique which creates a new form of functioning and subsequent evolution of the image of the lyrical character of his «war» symphonies. Personalization (using intonation, tone, texture) of the main character helps the performer to create, and listener to trace the inclusive development of the leitmotif «portrait» material experiencing all the plot twist from the first to the last note of the score, which enables the composer to bring the key message of the work – the main idea, his vision, his own comment – across to the public in the most thorough, comprehensive and detailed way. This combination of concert and symphony genres enriches symphonic scores by this composer and makes them multidimensional. The dialogic sof times, which is portrayed by V. Antonyuk in comparison and confrontation and revealed as a result of a culturological analysis, forms a certain plan of interrelations between chronotopes and cross-sectional archetypes of the Human, the Universe, Death, and Love, which bring the works of this author to a certain level of ideological and artistic generalization emphasizing cementing figurative meaning of the archetype of the Time for the lyrical character of his music.

Novelty. The scientific novelty of the study is that the figurative content of the «war» symphonies of this composer, from the perspective of evolution of the image of the lyrical character of his music, has been discovered for the first time.

The practical significance. The article contains material that is important for understanding the features of the style of modern Ukrainian composer Valeriy Antonyuk and his achievements in the field of symphony music. The results of this work may be used to find out the important issues of composer's and performer'swork – urgent problems associated with the general cultural situation and further research on the problems of contemporary musical culture.

Key words: archetype, «war» symphonies by Valeriy Antonyuk, evolution of the image of the lyrical character, cultural approach, style, artistic system.

Надійшла до редакції 1.12.2018 р.

УДК 784.4+793.31.077-054.57(477-25)«20»

ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНІХ КОЛЕКТИВІВ ЕТНІЧНИХ СПІЛЬНОТ М. КИЄВА

Кдирова Інеш Осербаївна – доцент кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
inesh-k@ukr.net

Стаття присвячена творчій діяльності художніх колективів етнічних спільнот м. Києва. Представники національно-культурних громад приділяють велику увагу збереженню і розвитку національного традиційного мистецтва. Дбайливо зберігаючи кращі зразки народної творчості та фольклору, репертуар художніх колективів збагачується новими творами і сучасними інтерпретаціями народних пісень й традиційних танців із використанням нової лексики рухів і композиційної техніки. Мистецтво народного танцю демонструють шанувальникам етнічної культури кращі художні колективи етнічних спільнот міста Києва.

Ключові слова: етнічні спільноти, національна культура, творча діяльність, народна творчість, фольклор, традиційна хореографія, сучасна інтерпретація народних танців.

Постановка проблеми. Демократичні перетворення в сучасній Україні стали надійним стимулом активізації національної самосвідомості етносів на шляху до збереження й примноження історичних традицій, народної художньої творчості та фольклору. Унікальність етнічного мистецтва кожного народу відтворюється в специфічному, притаманному лише для нього, поєднанні різноманітних елементів і форм. У художніх творах, витворах мистецтва та архітектури відбивається буття етносу, його прагнення і вірування. Ця творча спадщина надає можливість прийдешнім поколінням доторкнутися до історичного минулого свого народу і доповнити цю скарбницю новими зразками своєї епохи.

Творча діяльність художніх колективів етнічних спільнот України багатогранна та різноманітна. Особливе місце за мистецьким потенціалом посідають етнічні товариства м. Києва. На сучасному етапі в столиці України функціонують 52 національно-культурних товариства міського рівня і 20 – загальнодержавного, що репрезентують 36 етнічних груп населення; створено 9 центрів культур національних меншин, видається 31 газета, функціонують театри, художні колективи, вищі навчальні заклади, недільні школи. На базі національних культурних центрів розпочали своє творче життя професійні і аматорські музичні колективи етнічного напряму, мистецька діяльність яких потребує уваги науковців-культурологів і мистецтвознавців, а також представників державного управління у сфері культури і освіти [8; 195–199].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У суспільному житті національно-культурних громад важливе місце посідає мистецький напрям. Крізь творчість художніх колективів та солістів національних товариств ми краще пізнаємо історію, культуру та ментальність етносів.

Досвід музичної народної творчості в широкому спектрі видів і жанрів вивчали А. Гуменюк, З. Василенко, А. Іваницький, В. Сокіл. Основу науково-етнографічної методики збирання та вивчення народної творчості заклали у свій час О. Аляб'єв, Ф. Колесса, К. Квітка, М. Максимович, М. Лисенко, С. Людкевич, Й. Роздольський, О. Сєров. Серед фахівців, котрі присвятили своє життя дослідженню грузинської культури – відомі науковці та творчі особистості: С. Джанашія та Н. Бердзенвілі, І. Зурабишвілі, Г. Робакідзе, А. Татарадзе, П. Хучуа, Д. Джанелідзе та ін.

Практичним матеріалом для дослідження національного грузинського танцю стала професійна діяльність видатних хореографів-балетмейстерів К. Манджгаладзе, Б. Сванідзе, Ф. Сулаберідзе, О. Мхеідзе, Р. Чанишвілі.

У книзі Д. Джавришвілі «Грузинские народные танцы» ґрунтовно розглянута хореографічна лексика та технічні прийоми виконання різних форм грузинського танцю з описом традиційних фольклорних костюмів регіонів Грузії.

На сучасному етапі збереження традицій національного мистецтва етносів України є неодмінним атрибутом високодуховного європейського суспільства, підтвердженням демократичних цінностей гармонійного існування багатонаціонального суспільства. Зростаючий інтерес до етнічного мистецтва в багатонаціональному українському суспільстві потребує більш глибокого проникнення у сферу народної художньої творчості і фольклору національних спільнот.

Метою статті є дослідження мистецького напряму діяльності хореографічних колективів етнічних товариств, виявлення тенденцій творчого процесу (на прикладі провідних художніх колективів етнічних спільнот м. Києва).

© Кдирова І. О., 2018

Виклад основного матеріалу дослідження. Характерною ознакою сучасного етапу суспільного розвитку в Україні є активізація культурно-просвітницької і мистецької діяльності національних товариств. Поява численних громадських організацій етнічних спільнот обумовлена поліетнічним складом населення нашої країни.

Національні товариства нерідко виступають у формі асоціацій, культурних центрів, земляцтв та ін. Основні завдання функціонування національні громадські об'єднання вбачають, насамперед, у захисті соціальних, юридичних прав своїх членів, а також, просування передбачених статутами різних видів економічної, політичної та культурно-просвітницької діяльності, встановлення зовнішньоекономічних зв'язків. Але найбільшу увагу суспільства та науковців привертає культурно-мистецька специфіка етносів: традиційно-побутові особливості матеріальної і духовної культури, що склались у минулому, та нові культурні досягнення народу, його внесок у національну та сучасну світову культуру [8; 195-199].

Етапи еволюції етнічної культури яскраво розкривається d явищах мистецтва, де відображено суть громадського життя тієї або іншої історичної епохи й етнічної групи. Саме мистецтво концентрує в собі конкретне вираження художнього генія та прагнень народу [10]. Воно також має відповідний культурно-історичний ґрунт, на якому завдяки зусиллям творців проростають зерна нових надбань і досягнень. Зразки народної творчості в широкому спектрі видів і жанрів, що нерідко паралельно йдуть з видами і жанрами професійного мистецтва, найкращим чином підтверджує цю думку [11].

Особливе місце в багатонаціональній культурній палітрі України посідає культурно-мистецька діяльність Грузинської діаспори. Народна грузинська хореографія здобула популярність в Україні. Важливе місце у процесі збереження і поширення цієї культури посідають художні колективи національних громад. Мистецтво народного танцю демонструють шанувальникам етнічної культури кращі художні колективи грузинської спільноти в Україні, які розпочали свою діяльність у м. Києві.

Представники Грузинської діаспори приділяють велику увагу творчому вихованню молоді. У 2000 р. у Києві створена дитяча Грузинська школа-студія «Іберія», перетворена 2008 року в однойменний Грузинський культурно-освітній центр. Засновник і художній керівник закладу – заслужений працівник культури України, кавалер Ордена «Честь Грузії» – М. Сулаквелідзе.

Провідною метою створення Грузинського центру «Іберія» є сприяння процесу національної єдності, пропаганда дружби між народами України і Грузії, ознайомлення населення з грузинською культурою. На базі центру розпочав своє творче життя Ансамбль грузинського народного танцю «Іберія» під керівництвом М. Сулаквелідзе. Мистецький доробок колективу складають хореографічний фольклор Грузії в сучасній інтерпретації: танці «Осетинський», «Казбегури», «Аджарський», «Рачинський», «Сванський», «Кавказький», «Абхазький», популярний грузинський народний парний танець «Картулі», широко відома «Лезгинка», військові танці – «Хорумі» та «Ханджлурі» з кинджалами, обрядові композиції у виконанні творчої молоді.

Відомий своїми професійними досягненнями ще один творчий колектив Грузинської діаспори. 2001 р. у Києві на базі культурно-просвітницького центру «Дружба» створений Ансамбль грузинського народного танцю «Іберіелі» та дитячий хореографічний ансамбль «Оцнеба».

Завдяки копіткій праці і ентузіазму художнього керівника колективу – заслуженого діяча мистецтв України М. Ломсадзе, ансамбль здобув популярність в країні і з успіхом презентує грузинську культуру широкому загалу шанувальників [7; 25]. Ансамбль є лауреатом багатьох міських, республіканських і міжнародних фольклорних конкурсів та фестивалів. Репертуар ансамблю містить хореографічний фольклор Грузії: «Парца», «Давлурі», «Картулі», «Ачарулі», «Шехведра мташі», «Жіночий Хорумі», «Нарнарі», «Рачулі», «Хевсурулі», «Старий Тбілісі», «Симді» [4].

Поряд із відомими народними танцями «Іберіелі» має в репертуарі сучасні постановки М. Ломсадзе, а також і авторські композиції «Зустріч у горах», «Самані», «Кавказький», створені хореографами ансамблю з використанням нових елементів сучасної хореографії, що додають художньо-емоційних рис.

У кожному регіоні Грузії, своя манера виконання танців – особливий танцювальний «діалект». Так, різняться кахетинський, карталинський, рачинський, сванський, мингрельський, імеретинський, гурійський, аджарський, мтиульський танці [3; 4].

Сучасна інтерпретація відомих народних танців «Мтіулурі» (Гірський), «Ханджурулі» (танець із кинжалами), «Мхедрулі» (танець вершників) має свої особливості: багаторазове збільшення кількості виконавців, прискорення темпу та постійна зміна ритму, вдосконалення грузинських прийомів з акцентом на класичну танцювальну техніку і їх вільне комбінування, лінійна розстановка танцювальної маси на сцені й повністю розрахований, добре збалансований загальний малюнок танцю, чіткий поділ солістів і масовки за балетним принципом [7; 26-28].

У процесі інтерпретації відомі хореографічні композиції набувають нових форм і лексичних новоутворень. У грузинських танцях, особливо в жіночих, виразність пластики рук та пальців зосереджують на собі найважливіші художньо-емоційні акценти. Збагачення танцю новими рухами потребує від балетмейстера досконалого володіння національною танцювальною лексикою і високого художнього смаку для відтворення потрібного стилю і жанру.

Велике значення у народно-сценічному танці має хореографічна лексика – окремі рухи, пози, з яких складається малюнок танцю. Зазначена лексика виникає на основі узагальнення й специфічного перетворення виразних рухів людини. Протягом багатьох століть вона накопичувалася, удосконалювалася й шліфувалася. Хореографічна лексика вивчається в балетних школах, складаючи основу формування професії танцівника й розвитку його здібностей. Самі по собі елементи лексики не є носіями певного образного змісту, але володіють спектром виразових можливостей, що реалізуються в конкретному контексті танцю. З послідовності й взаємозв'язку елементів хореографічної лексики складається хореографічний текст, що втілює змістовний образ [1; 86].

Конструктивні лексичні новоутворення вживаються у численних танцювальних композиціях і разом з іншими рухами сприймаються як традиційні. Важливе значення у процесі інтерпретації мають стилістичні новоутворення, потрібні постановнику для певного хореографічного тексту. Метою їх застосування є досягнення наступних цілей: відтворити ту чи іншу типову рису характеру людини, розкрити ідейно-тематичну спрямованість твору, звернути увагу глядачів на суттєву деталь і, таким чином, зафіксувати всю постановку у своїй пам'яті. І хоча такі рухи не набувають великої популярності і мало дають для збагачення лексики загалом, їх роль важлива, вони допомагають вирішити головне завдання – розкрити ідейно-художній задум автора мистецького твору [2; 60].

Активним творчим життям живе Ансамбль традиційного корейського танцю «Тораді» Корейського культурного центру в м. Києві. З 2000 р. художнім керівником колективу є М. Лі – відома актриса театру «Дивний замок», режисер і педагог. Метою створення ансамблю стало бажання учасників колективу ознайомити українського глядача з яскравою і самобутньою культурою країни ранкової свіжості – Кореї [9; 378-379].

Традиційний корейський танець можна розділити на «придворний» і народний танці. Статичні, граціозні рухи «придворного» танцю відбивають красу емоційної стриманості. На противагу цьому корейські народні танці є відбитком побуту, праці та вірувань місцевого населення.

У захоплюючій і романтичній манері традиційні корейські танці відтворюють щирі почуття корейського народу. До народного танцю належать сільський танець, танець у масках і шаманський танець. Розуміння корейської традиційної музики і танців допомагає краще зрозуміти саму Корею.

За національною традицією ансамбль «Тораді» має жіночий склад. Танцівниці в яскравих національних костюмах із величезними віялами, прикрашеними корейськими візерунками, рухаються у супроводі етнічної мелодії, створюючи на сцені унікальні композиції. Деколи вони на мить завмирають, і перед глядачами постають майже намальовані картини юних красунь у граціозних позах. «Танок із віялами» – улюблена композиція артистів ансамблю. В репертуарі «Тораді» понад 20 хореографічних композицій. Серед них – «Імператорський танок із рукавами». Історія танцю сягає глибокої давнини, але вміння берегти найкращі традиції у творах мистецтва допомогло донести до нашого часу красу національного корейського танку [9; 379-380].

Учасниці колективу не зупиняються на досягнутих успіхах і вдосконалюють свою професійну майстерність за допомогою провідних хореографів із Південної Кореї, які приїздять працювати з ансамблем на замовлення Корейського культурного центру.

Мистецтву імператорського танцю учасниці ансамблю вчилися у кращих майстрів східної хореографії, перебуваючи на стажуванні в Національному Сеульському театрі. Так, у репертуарі колективу з'явилися сучасні інтерпретації імператорських танців хореографа-постановника Со Чі Ні: «Танець квітів» і «Хваганму» (Танок квіткових корон).

Пишні костюми і неквапливі мелодії передають урочистий настрій танцю. Відповідно до етикету імператорського двору, руки танцівниць укриті довгими, білими рукавами, а голови красунь прикрашають високі фігурні зачіски з традиційними прикрасами – шпильками «пінйо», виробленими з золота, срібла, нефриту та коралів. На чорному смоляному волоссі танцівниць закріплені білосніжні квіти лотосу. Лотос у Кореї шанують як символ створення життя, процвітання, звільнення від страждання. Мотиви лотоса в корейських прикрасах символізують чистоту і цнотливість, оскільки вважалося, що хоча лотос росте в мулі, на болоті або в ставку, він завжди залишається чистим. У релігійних корейців лотос символізує відродження, визначає нерозривний зв'язок між символами життя – сонцем і водою, а також є ознакою благородної бідності і піднесеної самотності.

Танцювальні композиції ансамблю «Тораді» виконуються у супроводі традиційної корейської музики « *кугак*», що має загальнокультурні коріння з музичним мистецтвом Китаю та Японії. Кугак розподіляється на дві основні категорії: *минсогак,* або народна музика, та *чонгак* – музика для вищих верств корейського суспільства.

Танок *«Пуче-чум»* хореографа-постановника Лім Хі Джонга відтворює калейдоскоп химерних образів. Граціозні рухи танцівниць з яскравими віялами підкреслюють вишуканість стилю придворної музики «чонгак». Особливість його полягає в тому, що мелодія має медитативний характер, виконується в дуже повільному темпі і спрямована на інтелектуально-філософське відчуття образів. Музичні акценти співпадають із ритмом дихання, кожний звук лунає не менше трьох секунд. Корейський «чонгак» виконувався для високої знаті імператорського оточення. Тому і образи танцівниць, і танцювальні рухи мають вишукану гармонію, притаманну культурі Сходу.

У репертуарі ансамблю «Тораді» є зразки традиційного фольклору, один з яких – танець *«Чанго-чум»* (хореограф-постановник – Со Чі Ні) передає запальний характер і оптимізм сільських свят. Цей старовинний корейський танець виконується під акомпанемент перекинутого через плече барабана у формі пісочного годинника [9; 380-381].

Особливе місце в традиційному корейському мистецтві посідає шаманський танок. Шаманізм – найдавніше вірування, що зародилося на зорі первісної історії Кореї. Шаманісти одухотворяли видиму природу, населяючи безліччю духів і демонів все живе і неживе на землі, будь-то скелі, дерева, гори, струмки або небесні тіла. Для корейця, що дотримується традиційного способу життя, шаманізм – це релігія страху і забобонів, тоді як для сучасного покоління це барвистий, видовищний елемент національної культури. Шаманський обряд з його численними заклинаннями для вигнання злих духів знайшов відображення у театралізованих виставах із музикою і танцями.

У репертуарі ансамблю «Тораді» успіхом користується хореографічна композиція «Сам-бук», що бере свій початок від шаманських традицій і виконується під бій трьох барабанів. Експресивні рухи, ритмічне розмаїття в динаміці хореографічного малюнку є відображенням сили духу корейського народу в прагненні до перемоги добра і світла.

Незвичайний національний колорит має танок із ножами «Кальчум». Зачаровують плавні рухи танцівниць у виконанні шаманського ритуалу й унікальна техніка володіння ножами, що вишукано і гармонійно поєднує агресію і витонченість.

Поява більш складних релігій, зокрема даосизм, конфуціанство і буддизм, не призвели до повної відмови від вірувань і обрядів шаманізму, який і досі є глибинною основою релігійних вірувань корейців, невід'ємним елементом національної культури.

Крім традиційних корейських танців ансамбль «Тораді» поповнює свій репертуар новими сучасними композиціями. Авторський танець «Аріранг» керівника і балетмейстера колективу Марини Лі гармонійно поєднав традиційні рухи корейських танців і сучасне хореографічне мистецтво. Танок виконується з ліхтариками. Містична музика і вогники, що виринають із темряви, неначе закликають у світ душевної рівноваги і краси.

Багаторічна творча праця ансамблю «Тораді», удосконалення професійної майстерності допомогли колективу здобути популярність серед численних шанувальників етнічної культури. Ансамбль «Тораді» прикрашає тематичні свята відомих корпорацій – LG, Samsung, Wrigley's, Лукойл, Ssang Yong, має виступи у шоу-програмах телеканалів, зокрема «Новий канал!, 1 + 1, М-1, О-TV, Київ, Перший Національний, а також брав участь у відео кліпі «Іноземець» В. Меладзе.

Ансамбль «Тораді» є лауреатом і дипломантом всеукраїнських фестивалів «Всі ми діти твої, Україно», «Фольклорама», «Кореада», Міжнародного фестивалю «Калинове літо на Дніпрі», Міжнародного танцювального конкурсу «Веселкова Терпсіхора».

Висновок. Народну творчість та фольклор етносів України зберігають художні колективи національно-культурних громад. Досліджуючи творчість відомих хореографічних колективів національних товариств, маємо зробити висновок, що в процесі творчої діяльності на базі сталих традицій народного танцю формуються нові оригінальні обробки та інтерпретації хореографічних композицій. У творчих пошуків виникають нові лексичні знахідки, що збагачують і доповнюють національний колорит традиційних танців, визначаючи тим самим новітній етап розвитку етнічної хореографії. Дослідження цієї сфери народної творчості етносів допоможуть виявити цікаві особливості сучасного періоду розвитку хореографічного мистецтва етнічних спільнот в Україні.

У жовтні 2017 р. к Києві заснована «Асоціація діячів етнічного мистецтва», членами якої стали майстри мистецтв України та творча молодь. Асоціацію очолила заступник голови Ради національних спільнот України, заслужена артистка України І. Кдирова. Відома співачка і громадський діяч об'єднала у творчому процесі провідних митців і кращі художні колективи

етнічних товариств. Всеукраїнський фестиваль «Мистецька палітра етнічних спільнот України» за участі художніх колективів і солістів етнічних спільнот, засновником якого є автор цієї статті, став яскравою сторінкою в культурному житті країни.

Таким чином, процес збереження та розвитку національної культури етнічних громад має позитивні тенденції в сучасній демократичній Україні, і активно триває, знаходячи нові реалії художнього перевтілення.

Список використаної літератури

1. Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. М., 1950. 214 с.
2. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю Київ, 1996. 494 с.
3. Гварамадзе Е. Л. О некоторых специфических особенностях грузинского народного танца. М. : Наука, 1964. 7 с.
4. Джавришвили Д. Грузинские народные танцы. Тбилиси, 1975. 279 с.
5. Кдирова І. О. Мистецтво народного грузинського танцю в сучасній інтерпретації хореографічних колективів етнічних громад м. Києва. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 272–276.
6. Кдирова І. О. Традиції і новаторство в творчій діяльності хореографічних колективів грузинських товариств м. Києва. *Імідж сучасного педагога : електронне наукове видання.* 2017. № 5. С. 25–28.
7. Культура і побут населення України: Навч. посіб. Вид. 2-е доп. і перероблене. Київ, 1993.
8. Kdyrova I. O. Ethnicity as a factor of cultural organization of multinational Ukrainian society *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ, 2014. № 2. 326 с. С. 195–199.
9. Kdyrova I. O. National Korean Art community in the cultural diversity of ethnic groups Ukraine. *Економіко-культурологічне позиціонування України в світовому глобалізованому просторі: матеріали І Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Кошице, 14-15 лют., 2016 р.), Ч. 2. Кошице, 2016. С. 378–381.
10. Енциклопедія етнокультурознавства. Ч. І: Особа, нація, культура. Кн. І. Київ, 2000; Ч. І. Кн. ІІ. Київ, 2001; Ч. І. Кн. ІІІ. Київ, 2001; Ч. ІІ: *Культура і мистецтво в етнонаціональному вимірі.* Київ, 2001.
11. Етнічна спільнота. *Енциклопедія етнокультурознавства: понят.-термінол. інструментарій, концептуал. підходи* / Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького НАН України, Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. 2-е вид. Київ : Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького НАН України : Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв, 2001. Ч. 2; [редкол.: Римаренко Ю. (гол.) та ін.]. Культура і мистецтво в етнонаціональному вимірі, кн. 1 : «Н-Я», 2001. С. 211–213.
12. Макарчук С. Етнічна історія України. Київ : Вікар, 2008. 471 с.

References

1. Amyranashvyly Sh.Ia. Ystoryia hruzynskoho yskusstva. M., 1950. 214 s.
2. Vasylenko K.Iu. Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu Kyiv. 1996. 494 s.
3. Hvaramadze E. L. O nekotorykh spetsyfycheskykh osobennostiakh hruzynskoho narodnoho tantsa. M. Nauka, 1964. 7 s.
4. Dzhavryshvyly D. Hruzynskye narodnye tantsy. Tbylysy, 1975. 279 s.
5. Kdyrova I. O. Mystetstvo narodnoho hruzynskoho tantsiu v suchasnii interpretatsii khoreohrafichnykh kolektyviv etnichnykh hromad mista Kyieva. *Molodyi vchenyi*. 2017. № 10. S. 272–276.
6. Kultura i pobut naselennia Ukrainy: Navch. posibnyk. Vyd. 2-e dop. i pereroblene. Kyiv, 1993.
7. Kdyrova I. O. Tradytsii i novatorstvo v tvorchii diialnosti khoreohrafichnykh kolektyviv hruzynskykh tovarystv mista Kyieva. Imidzh suchasnoho pedahoha : elektronne naukove vydannia. 2017. № 5. S. 25–28.
8. Kdyrova I. O. Ethnicity as a factor of cultural organization of multinational Ukrainian society *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv:* nauk. zhurnal. K. 2014. № 2. 326 s. S. 195–199.
9. Kdyrova I. O. National Korean Art community in the cultural diversity of ethnic groups Ukraine. *Ekonomiko-kulturolohichne pozytsionuvannia Ukrainy v svitovomu hlobalizovanomu prostori*: materialy I Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii (m. Koshytse, 14-15 liutoho, 2016 r.), Ch. 2. Koshytse, 2016. 250 s. S. 378–381.
10. Entsyklopediia etnokulturoznavstva. Chastyna persha: Osoba, natsiia, kultura. Knyha persha. Kyiv, 2000; Chastyna persha. Knyha druha. Kyiv, 2001; Chastyna persha. Knyha tretia. Kyiv, 2001; Chastyna druha: Kultura i mystetstvo v etnonatsionalnomu vymiri. Kyiv, 2001.
11. Etnichna spilnota // Entsyklopediia etnokulturoznavstva: poniat.-terminol. instrumentarii, kontseptual. pidkhody / In-t derzhavy i prava im. V. M. Koretskoho NAN Ukrainy, Derzh. akad. keriv. kadriv kultury i mystetstv. 2-e vyd. Kyiv : In-t derzhavy i prava im. V. M. Koretskoho NAN Ukrainy : Derzh. akad. keriv. kadriv kultury i mystetstv, 2001. Ch. 2; [redkol.: Rymarenko Yu. (holova) ta in.]. Kultura i mystetstvo v etnonatsionalnomu vymiri, kn. 1 : «N-Ya», 2001. S. 211–213.
12. Makarchuk S. Etnichna istoriia Ukrainy. Kyiv : Vikar, 2008. 471 s.

СОХРАНЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТАРДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОЛЛЕКТИВОВ ЭТНИЧЕСКИХ СООБЩЕСТВ КИЕВА

Кдырова Инеш Осербаевна – доцент кафедры музыкального искусства,
Киевский национальный университет культуры и искусств,
г. Киев

Статья посвящена творческой деятельности художественных коллективов этнических сообществ г. Киева. Представители национально-культурных общин уделяют большое внимание сохранению и развитию национального традиционного искусства. Бережно сохраняя лучшие образцы народного творчества и фольклора, репертуар художественных коллективов обогащается новыми произведениями. В современных интерпретациях народных песен и традиционных танцев используется новая лексика движений и композиционной техники. Искусство народного танца демонстрируют поклонникам этнической культуры лучшие художественные коллективы этнических сообществ города Киева.

Ключевые слова: этнические сообщества, национальная культура, творческая деятельность, народное творчество, фольклор, традиционная хореография, современная интерпретация народных танцев.

PRESERVATION OF NATIONAL TRADITIONS IN THE CREATIVE ACTIVITY OF ART GROUPS OF ETHNIC COMMUNITIES OF KYEV

Kdyrova Inesh – Associate Professor at the Department of Musical Art of the Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The article is devoted to creative activity of artistic groups of ethnic communities of the city of Kyiv. Representatives of national-cultural communities pay great attention to the preservation and development of national traditional art. By carefully preserving the best examples of folk art and folklore, the repertoire of artistic groups is enriched with new works and modern interpretations of folk songs and traditional dances, using the new vocabulary of movements and compositional techniques. The arts of folk dance show the admirers of ethnic culture the best artistic collectives of ethnic communities of Kyiv.

Key words: ethnic communities, national culture, creative activity, folk art, folklore, traditional choreography, modern interpretation of folk dances.

UDC 784.4+793.31.077-054.57(477-25)«20»

PRESERVATION OF NATIONAL TRADITIONS IN THE CREATIVE ACTIVITY OF ART GROUPS OF ETHNIC COMMUNITIES OF KYEV

Kdyrova Inesh – Associate Professor at the Department of Musical Art of the Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of the article is devoted to creative activity of artistic groups of ethnic communities of the city of Kyiv. Representatives of national-cultural communities pay great attention to the preservation and development of national traditional art. By carefully preserving the best examples of folk art and folklore, the repertoire of artistic groups is enriched with new works and modern interpretations of folk songs and traditional dances, using the new vocabulary of movements and compositional techniques.

Research of methodology. The object of our research is the latest stage in the development of ethnic choreography in Ukraine, an analysis of contemporary trends in the creative process on the example of the leading artistic collectives of ethnic associations in the city of Kyiv. The subject of the research is the artistic groups of the national communities of Kiev and their creative activity. Among the methods we use in our study: Empirical method – accumulation of actual material, comparison of individual parameters and aggregate features of the objects under study, observation of the dynamics of the development of genre varieties and the establishment of differences and similarities between them; Theoretical method – aimed at studying art criticism and scientific literature, normative documents on the subject; Historical method – an analysis of historical processes in society and cultural and artistic space; Analytical method – analysis of history, literature, events, factors of influence on the activity of the subject in the artistic space.

Results. Folk art and folklore of ethnos of Ukraine are kept by artistic groups of national-cultural communities. Investigating the work of famous choreographic teams of national societies, we must conclude that in the process of creative activity, based on the constant traditions of folk dance, there are new original processing and interpretation of choreographic compositions. In the creative search there are new lexical finds that enrich and complement the national coloring of traditional dances, thus defining the latest stage in the development of ethnic choreography. Studies of this sphere of folk art of ethnic groups will help to find interesting features of the modern period of development of choreographic art of ethnic communities in Ukraine.

In October 2017, a creative association «Association of Ethnic Arts» was founded in Kyiv, the members of which were the masters of arts of Ukraine and creative young people. The Association was headed by Deputy Chairman of the Council of National Communities of Ukraine, Honored Artist of Ukraine, Inesh Kdyrova. A well-known singer and public figure combined in the creative process of leading artists and the best artistic groups of ethnic societies. All-Ukrainian festival «Art palette of ethnic communities of Ukraine» with the participation of art groups and soloists of ethnic communities, the founder of which was made by Inesh Kdyrova, became a bright page in the cultural life of the country. Thus, the process of preserving and developing the ethnic culture of ethnic communities has positive tendencies in modern democratic Ukraine, and is actively continuing to find new realities of artistic reincarnation.

Novelty. The novelty of the article is a detailed analysis of the peculiarities of the creative process of artistic groups of ethnic communities, the discovery of spiciness and dynamics of artistic activity at the present stage.

Key words: ethnic communities, national culture, creative activity, folk art, folklore, traditional choreography, modern interpretation of folk dances.

Надійшла до редакції 28.11.2018 р.

УДК 687.016:[050.486:338.4:391

ПРЕЗЕНТАЦІЯ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМІВ У ДИЗАЙНІ ОДЯГУ НА СТОРІНКАХ FASHION-ВИДАНЬ

Наку Анастасія Валеріївна **–** аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ.
anastasia.naku10@gmail.com

Розглядаються стильові напрями в дизайні одягу, що презентуються на сторінках сучасних fashion-видань. Подається історія становлення, що представлена у хронології від давнини до сучасності, причини популярності fashion-видань та їх вплив на формування модних тенденцій. Акцентується дослідницька увага на сучасних виданнях fashion-індустрії («Collezioni», «Vogue», «Harper's Bazaar», «L'Officiel», «Burda Moden»). Fashion-виданння позіціонуються як транслятори модних тенденцій та стають частиною історії костюма, знайомлять читача із захоплюючим світом моди, виступають у ролі експерта, задаючи тон дизайнерам і надихаючи їх своїм баченням і матеріалами на створення нових колекцій.

Ключові слова: індустрія моди, модний продукт, стиль, fashion-ринок, модні тенденції, жіночий журнал.

Актуальність проблеми. Серед глобальних секторів креативної діяльності виділяють fashion-індустрію. Цей підсектор є відносно невеликим, але достатньо перспективним для інтеграції у міжнародний ринок. Сьогодні дизайн, включаючи дизайн одягу, є важливим інструментом економічного розвитку. В цьому контексті аналіз основних тенденцій та стильових напрямів у дизайні одягу є перспективним напрямом і досліджень, і розвитку національного культурного продукту. Однак, попри здобутки у дизайні та опис стилів в одязі, залишається ще багато прогалин у дослідженні жіночого костюму в колекціях європейських дизайнерів XXI ст.

Важливим завданням є опис та систематизація базових стилів (авангардний, класичний, романтичний, спортивний, фольклорний), причини їх виникнення та прояв у колекціях жіночого одягу європейських дизайнерів початку XXI ст. Одним із важливих кроків у висвітленні заявленої теми є й аналіз сучасних fashion-видань. Усе вищенаведене й становить актуальність дослідження.

Мета статті полягає у виявленні основних аспектів формування та розвитку fashion-видань (від давнини до сучасності у контексті соціально-культурних процесів). У статті вперше стильові напрями у дизайні одягу розглядаються в контексті історичного розвитку fashion-видань. Акцентується увага на сучасних виданнях fashion-індустрії.

Аналіз публікацій. Основою даного дослідження є джерела, в яких проаналізовано процес становлення поняття «стиль» (Т. Адорно, Ю. Борев, О. Вальцель, Г. Вельфлін, В. Виноградова, І. Вінкельман), формування fashion-видань (М. Кондратьев Е. Кондрашева, Л. Пориваєва, Д. Раєва).

Попри значний доробок поза дослідницькою увагою залишився аналіз змін, що відбувалися з жіночими журналами моди («Collezioni», «Vogue», «Harper's Bazaar», «L' Officiel», «Burda Moden») у контексті соціально-культурних і мистецьких процесів.

Виклад матеріалу дослідження. Модні журнали з моменту своєї появи і до сьогодні передають еталони жіночої краси і основні риси стилю епохи. За рахунок того, що видання цього типу є основними трансляторами модних тенденцій, з часом вони стають частиною історії костюма. Зовнішній вигляд і зміст видань про моду за рахунок технічного прогресу і специфіки кожного історичного періоду неодноразово змінювалися з плином часу.

З огляду на мету дослідження варто згадати історію становлення жіночих журналів.

Перші прототипи модних журналів з'явилися в Стародавньому Римі. Глиняні ляльки висотою майже 25 см розмальовувалися відповідно до римської моди і пересилалися в провінцію з метою інформування населення про нові віяння в пошитті костюма. Наприкінці XVI ст. в Іспанії стали видавати книги-рекомендації для жінок і чоловіків, що стежать за модою. Видання роз'яснювали принципи створення модного туалету, містили ілюстрації і керівництво з шиття. Оскільки іспанські книги про моду мали тривалий період підготовки до випуску, вони демонстрували модні тенденції зі значним запізненням.

© Наку А. В., 2018

На початку 1640-х років у Франції з'явилися воскові ляльки Пандори, що стали третьою спробою цілеспрямованого поширення моди. На них надягали модні туалети і виставляли у вітрині паризького магазину на Сен-Оноре. Після демонстрації в Парижі, ляльок відправляли в інші європейські столиці. Ці ляльки були дуже популярними. Так, у зоні транспортування воскових Пандор припинялися військові дії. Ляльки використовувалися для демонстрації моди до 1860-х років, після чого їх замінили манекенами. У той час в Європі вже поширювалися модні журнали і вже 1679 р. у Ліоні почав друкуватися невеличкий літературно-критичний журнал «Mercure galant dedie a Monseigneur Le Dauphin». Привілей на його видання король Людовик XIV особисто видав видавцеві Жану Донно де Візе (Jean Donneau De Vize). Журнал займав восьму частину сторінки (листа). «Mercure galant» мав розділ світської хроніки, де публікувалися літературні новинки, замітки про події у вищому суспільстві, а також модні огляди з картинками (ілюстраціями).

Перший номер журналу відкривався описом весілля короля Іспанії Карла II і принцеси Марії-Луїзи Орлеанської. До статті додавалося гравюра Трувій, де зображено вбрання нареченої.

Із наступного року в додатку до журналу стали друкувати ілюстрації, присвячені паризькій моді. В «Mercure galant» працювали Абрахам Бос (Abraham Bosse), П'єр Боннар (Pierre Bonnard) та інші французькі художники. На жаль, повністю примірники «Mercure galant» не збереглися, тому не можна стверджувати, до якого часу друкувався безпосередній «предок» модних журналів.

У другій пол. XVIII ст. з'явилися перші спеціалізовані журнали, повністю присвячені моді. У 1776 р. з'явився паризький «Galerie des modes et costumes francais» («Галерея мод і французькі костюми»). 1785 р. вийшов друком французький «Cabinet des modes ou les modes nouvelles» («Управління образами і останніми модами»), 1779 р. – німецький «Bertuchsche Journal des Luxus und der Moden» («Журнал розкоші і моди»), в 1786 р. – італійський «Journal des dames et des modes en France» («Жіночий журнал і моди Франції»), 1794 р. – англійська «Gallery of Fashion» («Галерея моди») Еккерман, у 1797 р. – французький «Journal des Dames et des Modes» («Жіночий журнал мод») та ін. Вони складалися з окремих великих гравюр, розфарбованих акварельними фарбами вручну, мали опис кожної конкретної модної деталі. «Вважається, що «жіноча журналістика» виникла на сторінках міланського «Journal des dames et des modes en France». У той же період відбулася демократизація моди, що стала доступна всім верствам населення» [5].

До середини XIX ст. жіночі журнали про моду набули широкого поширення завдяки збільшенню кількості індивідуальних швейних машин, а також прогресу в галузі друкарства, що дозволив зменшити ціну на видання. До II пол. століття в журналах почали друкувати докладні описи презентованих моделей: керівництва з пошиття одягу, виготовлення аксесуарів тощо. Наприкінці XIX ст. модні видання вже співпрацювали з відомими кутюр'є: наприклад, моделі від Чарльза Фредеріка Ворта (Charles Frederick Worth) з'являлися у французькому журналі «Le Paravent Rouge».

Як зазначають історики моди, «з 1829 р. у Франції почав друкуватися журнал «La Mode» Емілії де Джірарді. Вся інформація в ньому подавалася в специфічному суспільно-філософському стилі. У журналі був літературний розділ, де поряд з іншими письменниками публікували молодого Оноре де Бальзака. Зображення для видання створював знаменитий французький художник Поль Гаварни» [7].

Перше жіноче видання в його сучасному розумінні вийшло в Філадельфії в 1830 р. і називалося. Головною причиною затребуваності випусків були розфарбовані вручну додатки з ілюстраціями модного одягу. За його номерами в даний час вивчають історію костюма тієї епохи. У листопаді 1867 р. у США вийшов перший номер журналу «Harper Bazaar» – найстаріший з нині існуючих журналів про моду. У щотижневому виданні для представниць середнього і вищого класу публікувалися зразки французької та німецької моди. З 1901 р. періодичність випуску журналу становила один раз на місяць. Основне завдання цього журналу – дати певне уявлення про моду, що позиціонувалася з вишуканістю і витонченістю. Для цього до роботи над формуванням журналу залучалися відомі художники-ілюстратори, а згодом і фотографи.

1883 р. у США ознаменувався виходом журналу «Ladie Home Journal», який спочатку був додатком до видання «Tribune and Farmer». У кожному номері містилася інформація про модні і косметичні новинки. Це видання й до тепер є одним із найуспішніших модних американських журналів.

У 1880 р. у Франції почав видаватися щотижневий журнал, назву якого можна перекласти як «Маленьке відлуння моди». Мода була головною темою випусків – у виданні описувалися тенденції крою, кольору, тканини. До середини 1930-х років у журналі з'явилися фотографії.

Під час німецької окупації видання друкувалося раз на місяць і скоротило обсяг до восьми сторінок, але при цьому не втратило актуальності.

Після війни періодичність знову стала щотижневою. До 1950 р. тираж видання зріс до 1,5 млн. прим., але пізніше журнал почав втрачати популярність і в 1983 р. його згорнуто.

1886 р. у Нью-Йорку вийшов перший номер журналу для вищого суспільства «Cosmopolitan». Спочатку його цільовою аудиторією були не лише жінки: журнал під керівництвом П. Шліхта (Paul Schlicht) призначався для всієї родини, в ньому існували навіть дитячі сторінки. Жінкам призначалися окремі статті: поради по догляду за дітьми та ведення домашнього господарства, кулінарні рецепти та рекомендації щодо оформлення інтер'єру, а також статті про моду. Після зміни власника, журнал став використовувати кольорові ілюстрації, а також друкувати рецензії на літературні новинки. Відродила журнал Хелен Герлі Браун (Helen Gurley Brown), посівши посаду головного редактора в 1965 р. Вона зробила журнал більш демократичним: змінила тон публікацій на більш м'який, помістила на сторінки видання теми моди.

У 1873 р. у США зявився журнал «The Queen». У 1897 р. його перейменували на «McCalls Magazine – The Queen of Fashion» (пізніше друга частина назви була знята). Спочатку в виданні мало 12 сторінок, але пізніше зміст доповнився статтями про здоров'я, красу, подорожі. Журнал став успішним завдяки викрійкам одягу, розробленими творцем журналу Джеймсом Маккола, які друкувалися аж до його смерті в 1884 р.

У 1932 р. з'явився особливий формат видання «три в одному»: журнал складався з трьох великих розділів – «Новини і читання», «Краса і стиль», «Домоводство». В такому форматі видання функціонувало до 1950 р.

У 1949–1962 рр. Його особливою рисою була колонка Е. Рузвельт, з відповідями на надіслані до редакції листи. Він припинив своє існування в 2002 р.

У 1892 р. у США вийшов перший випуск журналу «Vogue». Спочатку видання було щотижневим і складалося з 16 сторінок розміром у четверту частину аркуша; був красиво оформлений і якісно видрукуваний. «Vogue» розповідав про життя світського суспільства, театральні вистави, музичні концерти, художні виставки і літературні новинки, а також моду і стиль. У журналі друкувалися якісні ілюстрації, публікувалися ескізи одягу, які часто відбивали нові модні віяння та тенденції, стилі.

Коли в 1909 р. «Vogue» придбав видавець К. Наст (Conde Nast), модна спрямованість видання ще більш посилилася. У 1916 р. з'явилася британська версія журналу, а в 1920 h/ – французька. До початку 1960-х років у видання змінилася аудиторія: відтепер «Vogue» орієнтувався на працюючих успішних жінок. Журнал став першим виданням, що опублікувало кольорову фотографію на обкладинці, містило знімки на розгорнутих сторінках без білих полів по краях зображення, вперше використовувалися «постановочні зйомки» [7].

Більше журналів з'являлося на межі XIX-XX ст. Були серед них і такі, що не досягли успіху і загальносвітової популярності («Gazette du Bon Ton», «Le Trait parisien» і «Art Gout Beaute»), однак і вони зробили свій внесок у формування модних тенденцій та стилів того часу.

У 1913 р. вийшов перший номер журналу для модної публіки «Vanity Fair». Тоді ж з'являються видання, призначені для домогосподарок і рукодільниць: у 1919 р. у Франції виходить «Modes et Travaux» («Мода і праця»), 1923 р. – «le Jardin des Modes» («Модні сади»). 1920-1950 роки – це так званий «золотий вік глянцю». У цей час підвищеними темпами відбувася розвиток друкованих технологій, завдяки яким покращилася якість ілюстрацій, знизилася вартість випуску і скоротився час доставки видань. Жовтий папір низької якості, що використовувався протягом майже двох століть, був замінений на білий, а потім і на глянсовий. Журнали стали найдоступнішим і масовим типом ЗМІ. У «золотий вік глянцю» в США з'явилися видання «Time» (1923 р.) і «New Yorker» (1925 р.), а також перший журнал для чоловіків «Esquire» (1932 р.).

У 1921 р. у Парижі з'явився журнал «Officiel de la couture», який став найстарішим із французьких модних видань, що випускаються до сьогодні. У 1938 р. журнал першим помістив на свої сторінки кольорові фотографії.

У 1937 р. у Франції вийшов щотижневий журнал «Marie-Claire», присвячений не лише моді: видання публікувало світські новини, читацьку пошту, рецепти збереження краси і здоров'я тощо. Журнал, що висвітлював різні грані життя жінки, мав значний успіх.

У 1945 р. з'явився французький журнал «Elle». Основною темою цього видання стала мода. Перші номери були розкуплені в рекордні терміни, а через кілька десятиліть він став найпопулярнішим у світі. Унікальна концепція «Elle» – розгляд моди крізь спосіб життя. Журнал дотримується принципу «змішуй і поєднуй», коли моделі люксових брендів становлять один комплект із речами середньої цінової категорії. Такий підхід демонструє головний закон «Elle»: індивідуальний стиль важливіше сьогохвилинних течій моди [5]. У журналі публікуються статті про красу, огляди косметичних новинок, новини про зірок, нариси про подорожі. В кожен номер журналу вкладаються пробники косметики і парфумерії. Видання дає рекомендації, але не нав'язує власні уявлення про стиль.

У 1950 р. у Німеччині вийшов журнал «Burda Moden», який пропонував жінкам самостійно шити модний одяг за прикладеними до видання викрійками. У повоєнний час подібна спрямованість стала революційною. Журнал придбав міжнародну славу за рахунок елегантності і практичності моделей одягу, а також завдяки високій точності викрійок розміром 1:1. Відмінністю від інших видань, що пропонують самостійне пошиття одягу, стала саме модна й стильова орієнтація «Burda Moden»: робочий процес починався з відвідування показів колекцій дизайнерів, де вибиралися найбільш вдалі моделі, які потім адаптувалися під смаки і можливості читачок журналу. «Burda» (Бурда) – журнал про моду, що випускається німецьким видавничим концерном Hubert Burda Media. Виходить із викрійками моделей одягу в натуральну величину.

Як зазначає Л. Пориваєва і Е. Кондрашова, «одним із важливих явищ в історії зарубіжної і вітчизняної культури стала поява і поширення жіночої періодичної преси, що вплинула на соціальні процеси. Жіночі видання, особливо у XIX – початку XX ст., сприяли не лише збереженню традиційних цінностей і установок, а й формуванню нових смислів у культурному світі жінок» [5].

Аналіз історії становлення та розвитку журналів мод дозволяє зробити узагальнення, що найпопулярнішим і єдиним журналом, що висвітлює лише моду, є «Vogue». Протягом майже 60 років, із моменту виходу першого номера і до 50-х років XX ст., цільовою аудиторією «Vogue» були забезпечені жительки Нью-Йорка – представниці вищого стану.

На початку 1960-х рр. журнал змінив спрямованість на ділових працюючих жінок – сучасних, активних, думаючих і стильних. Із 1988 р., з приходом А. Вінтур на посаду головного редактора американського «Vogue», аудиторія журналу розширилася. Видання продемонструвало, що мода може бути доступна не лише обраним, але і всім, хто захоплюється цією темою. В даний час аудиторія «Vogue» – жінки у віці від 25 до 45 років, що цікавляться модою.

Найвпливовішими в світі є «Vogue US», «Vogue UK», «Vogue France» і «Vogue Italia». «Велика четвірка» розробляє ексклюзивний зміст кожного номера, на відміну від інших версій, які можуть використовувати їх матеріали повторно. Американська і британська версії більше орієнтовані на масовий ринок, у той час як французький «Vogue» є самим розкішним виданням цього сімейства.

Основою лідерства й авторитету «Vogue» є унікальна роль бренду, як культурного барометра для глобальної аудиторії. «Vogue» подає моду в контексті культури і світу, в якому живемо, як одягаємося, спілкуємося; що їмо, слухаємо і спостерігаємо. «Vogue» занурюється в моду; це журнал, що не лише презентує останні тенденції моди, а й безпосередньо впливає на них, визначає стильові тенденції.

Сучасна версія «Harper's Bazaar» позиціонує себе як гід зі стилю для жінок, які хочуть завжди залишатися в темі, незалежно від того, вважають за краще вони класичний стиль або «casual» [8].

Стильове розмаїття чоловічої моди презентує «LOfficiel Hommes» – чоловіча версія журналу. Видається у Франції з 2005 р. і виходить раз у три місяці; орієнтований на чоловіків, які цікавляться модою і стилем [4].

Серед розмаїття сучасних fashion-видань широко відомим у світі є «Collezioni». У центрі уваги журналу – найостанніші дизайнерські колекції сезону і прогнози на майбутнє.

«Collezioni» – сезонний журнал моди (осінь-зима, весна-літо), що дещо випереджає час. Колекції сезону публікуються на місяць раніше, ніж вони з'являються в інших модних журналах і зберігають свою актуальність протягом тривалого часу [7].

Основні розділи та рубрики журналу «Collezioni»: Мода, аксесуари, прикраси. Тут представлені всі найвідоміші марки і ексклюзивні речі від провідних дизайнерів.

- Тенденції. – Подіумний блок актуальних трендів.
- Колекції. – Подання колекцій відомих дизайнерів світу.
- Краса. – Інформація про новинки парфумерії та косметики.
- Стиль життя. – Вплив моди на спосіб життя. Модні інтер'єри, ресторани, місця відпочинку тощо.
- Зоряний стиль. – Мистецтво одягатися (Поради зірок).
- Новини. – Новини у світі моди. Огляд книжкових новинок.
- Майстерня. – Як створюються шедеври моди. Задуми і втілення.
- Словник. – Розмова про вміння правильно називати предмети одягу, аксесуари, тканини.
- Спалах. – Сторінки світської хроніки.

Видання в повному обсязі представляє весь спокусливий і привабливий світ моди, розкриваючи всі аспекти сучасної модної індустрії.

«Collezioni» – це ще й тематичні сезонні випуски:

1. DONNA (Жіноча мода) – Одяг для сучасної жінки, що намагається в будь-якій ситуації виглядати гідно, впевнено і комфортно. Тут все присвячено жіночій красі: як підкреслити свої достоїнства, створити оригінальний образ, підкреслити свій стиль. 2. UOMO (Чоловіча мода) – Все, що хоче знати чоловік про модні новинки: основні тенденції в одязі, аксесуари, годинники, напої, а також автомобілі та нові технології. 3. BAMBINI (Дитяча мода) – Основні колекції провідних модельєрів світу для дітей від народження до 14 років, а також все, що розвиває почуття прекрасного у дитини: іграшки, предмети інтер'єру та багато ін. 4. BEACHWEAR (Колекції пляжного одягу). 5. SPOSA (Все для нареченої). 6. SPECIAL ISSUE (Все найдивніше, розкішне і цікаве).

«Collezioni» не лише знайомить читача із захоплюючим світом моди, але і виступає в ролі експерта, задаючи тон дизайнерам і надихаючи їх своїм баченням і матеріалами на створення нових колекцій.

Аналіз матеріалів fashion-видань засвідчує, що одним із ключових джерел натхнення для дизайнерів є живопис, графіка і сучасне мистецтво – абстракціонізм і графіті. Так, Міучча Прада при роботі над колекціями Prada зверталася до сучасного мистецтва і стріт-арту, а от східними мотивами і мистецтвом орігамі дизайнерський дует Dolce & Gabbana оспівував любов до розкішних золотих мозаїк із храму в сицилійському м. Монреалі. Модний будинок Louis Vuitton у різні роки надавав натхнення роботам художниці Яеі Кусама, майстра поп-арту Такаші Муракамі та художника по графіті Стівена Спрауза [7]. На сторінках модних журналів презентуються модні колекції, які є прикладами яскравих колоборацій. Останнім часом молоді дизайнери все частіше черпають натхнення в роботах авангардистів. Роботи К. Малевича, П. Мондріана, В. Кандинського, а також учнів художньої школи Баухауз часто по-новому інтерпретуються в модних принтах дизайнерів.

Як зазначають Е. Манвельяні та А. Свиридова, «сьогодні мода і мистецтво не можуть існувати одне без одного. Дизайнери надихаються роботами як майстрів епохи Ренесансу, так і сучасними провокаційними роботами Дж. Кунса і Д. Херста. Молоді художники все частіше беруть участь у колабораціях як із відомими, так і з новими брендами. Вони розуміють, що колекції, натхненні їх творчістю, можуть стати чимось дивним і дати новий поштовх їхній кар'єрі» [7].

З моменту заснування журналів у них працюють одні з найкращих фотографів, художників, дизайнерів і журналістів, що дозволяє цим виданням щомісяця подавати своє власне витончене бачення світової моди, краси й поп-культури та стилю.

Отже, жіночі журнали стали незамінним помічником, допомагаючи краще орієнтуватися і адаптуватися в швидко мінливій дійсності, засвоювати нові цінності і стилі. Сучасні fashion-видання не лише презентують стильові напрями в дизайні одягу, а й активно їх формують. Висвітлені у статті положення не претендують на вичерпаний і всебічний розгляд проблеми і вимагають більшої дослідницької уваги.

Перспективи подальших досліджень полягають в аналізі сучасних інтернет видань fashion-індустрії.

Список використаної літератури

1. Casual. Женский журнал о моде, стиле и красоте [Электронный ресурс]. URL: http://www.casual-info.ru/moda/wardrobe/168/44778/ (дата звернення 14.10.2018 р.).

2. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб : МИФРИЛ, 1994. 428 с.

3. Історія розвитку журналів про моду [Электронный ресурс]. URL: https://wiki.wildberries.ru/%D0%B3%D0%BB%D1%8F%D0%BD%D0%B5%D1%86/magazines/elle

4. Кондратьев М. Первый «модный журнал» основал мужчина... для мужчин [Электронный ресурс]. URL: http://www.pravda.ru/society/27-06-2010/1037765-magazine-0/ (дата звернення 24.10.2018 р.).

5. Порываева Л. В., Кондрашева Е. В. История возникновения женских журналов в Европе [Электронный ресурс]. URL: http://pnu.edu.ru/media/ ejournal/articles-2016/TGU_7_142.pdf

6. Раева Д. М. Социокультурный анализ советской моды 20–30-х гг. XX века: автореф. дис. … д-ра филол. наук : 24.00.01. Нижний Новгород, 2007. 175 с.

7. Эволюция женских журналов в ходе истории [Электронный ресурс]. URL:http:// www. haskor.ru/article/evolyutsiya_zhenskih_zhurnalov_v_hode_istorii_36518 (дата звернення 24.10.2018 р.).

8. Энциклопедия моды [Электронный ресурс]. URL: https://wiki.wildberries.ru/%D0%B3% D0%BB%D1 %8F%D (дата обращения 18.02.2016 г.).

References

1. Casual. Zhenskiy zhurnal o mode, stile y krasote [Casual. Womens magazine about fashion, style and beauty] [online] Available at: http://www. casual-info.ru/moda/wardrobe/168/44778/ [Accessed 14 October 2018].

2. Velflin G. (1994) Osnovnye ponjatija istorii iskusstva: Problemy evoljucii stilya v novom iskusstve.[Basic concepts of the history of art: The problem of the evolution of style in the new art]. St. Petersburg: MIFRIL. 428 pages.

3. Istoriya rozvy`tku zhurnaliv pro modu [History of fashion magazine development] [online] Available at: ttps://wiki.wildberries.ru/%D0%B3% D0%BB%D1%8F%D0%BD%D0%B5%D1% 86/ma gazines/elle

4. Kondratyev M., *Pervyi «modnyi zhurnal» osnoval muzhchyna... dlya muzhchyn* [The first «fashion magazine» was founded by a man ... for men] [online]. Available at: http://www. pravda.ru/ society/27-06-2010/1037765-magazine-0/ [Accessed 24 October 2018].

5. Poryvaeva L. V., Kondrasheva E. V. *Istoriya vozniknovenyiya zhenskyh zhurnalov v Evrope* [The history of the emergence of women's magazines in Europe] [online] Available at: http://pnu.edu. ru/media/ejournal/articles-2016/TGU_7_142.pdf

6. Raeva D. M. (2007), Sotsiokulturniy analiz sovetskoy mody 20–30-h godov. XX veka: avtoreferat dyssertatsiy. …doctora filologicheskikh nauk: 24.00.01 [Socio-cultural analysis of the Soviet fashion in 20-30-ies. of XX century: dissertation thesis abstract... Doctor of Philology]. Nizhniy Novgorod, 175 pages.

7. Evoluciya zhenskyh zhurnalov v khode istoriy [The evolution of women's magazines in the course of history] [online] Available at: http://www.haskor.ru/article/evolyutsiya_ zhenskih_ zhurnalov _v_hode_istorii_36518 [Accessed 24 October 2018].

8. Enciklopediya mody [Fashion encyclopedia] [online] Available at: https://wiki.wildberries. ru/% D0%B3% D0%BB%D1%8F%D [Accessed 18 February 2016].

ПРЕЗЕНТАЦИЯ СТИЛЕВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ В ДИЗАЙНЕ ОДЕЖДЫ НА СТРАНИЦАХ СОВРЕМЕННЫХ FASHION-ИЗДАНИЙ

Наку Анастасия Валерьевна – аспирантка,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Рассматриваются стилевые направления в дизайне одежды, представленные на страницах современных fashion-изданий. Акцентируется на истории их становления, а также причинах популярности fashion-изданий и их влиянии на формирование модных тенденций. Обращается исследовательское внимание на современные издания fashion-индустрии («Collezioni», «Vogue», «Harper' s Bazaar», «L' Officiel», «Burda Moden»), которые позиционируются как трансляторы модных тенденций и становятся частью истории костюма, знакомят читателя с увлекательным миром моды, выступают в роли эксперта, задавая тон дизайнерам и вдохновляя их своим видением и материалами на создание новых коллекций.

Ключевые слова: индустрия моды, модный продукт, стиль, fashion-рынок, модные тенденции, женский журнал.

PRESENTATION OF STYLE PRINCIPLES IN THE FASHION DESIGN ON THE PAGES OF THE MODERN FASHION MAGAZINES

Naku Anastasiia – postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Style trends in fashion design, which are represented on the pages of fashion magazines has been examined in the article. The history of the fashion magazines formation from the old to the modern times, the reasons for the fashion magazines popularity and their influence on the fashion trends formation have been represented. The research attention has been focused on the modern magazines of the fashion industry (such as «Collezioni», «Vogue», «Harper's Bazaar», «L' fficiel», «Burda Moden»). Fashion magazines are positioned as the main translators of fashion trends, become a part of the costume history over time, introduce the fascinating world of fashion to the reader, serve as an expert, setting the tone for designers and inspiring them with their vision and materials to create new collections.

Key words: fashion industry, fashion product, style, fashion market, fashion trends, women's magazine.

UDC. 687.016:[050.486:338.4:391

PRESENTATION OF STYLE PRINCIPLES IN THE FASHION DESIGN ON THE PAGES OF THE MODERN FASHION MAGAZINES

Naku Anastasiia – postgraduate, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

The aim of the article is to study the main aspects of the fashion magazines formation and development in the context of socio-cultural processes. Style trends in the fashion design in the context of the fashion magazines historical development, which is represented in chronological order from the old to the modern times, have been examined for the first time in the article. The research attention has been focused on the modern magazines of the fashion industry.

Research methodology. The sources in which the process of the «style» concept formation (such as works of T. Adorno, Yu. Borev, O. Walzel, G. Velflin, V. Vinogradova, I. Winkelmann) and the process of the fashion magazines formation (such as works of E. Kondrasheva, L. Porivayeva) have been analyzed became the basis of this study. The analysis of the changes that took place in women's fashion magazines (such as «Collezioni»,

«Vogue», «Harper's Bazaar», «L' Officiel», «Burda Moden») in the context of socio-cultural processes (such as works of M. Kondratiev, E. Kondrasheva, L. Porivayeva, D. Raeva) has been held.

Scientific novelty. The materials of the article can be used for further studies of the style, as well as during the Design History lectures for students of the design specialties.

Fashion magazines reflect the women's beauty standards and the main features of the style of the epoch since its appearance and till the present days. They become a part of the costume history over time due to the fact that publications of this type are the main translators of fashion trends. The appearance and fashion magazines content have repeatedly undergone changes over time due to the technical progress and the specifics of each historical period.

Key words: fashion industry, fashion product, style, fashion market, fashion trends, women's magazine.

Надійшла до редакції 2.11.2018 р.

УДК 73:72/747.012

АВТЕНТИЧНІ СКЛАДОВІ МИСТЕЦТВА Й АРХІТЕКТУРИ МАРОККО ЯК ДЖЕРЕЛО ДЛЯ РОЗРОБОК СУЧАСНОГО ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРІВ

Конопліна Олена Василівна – аспірантка кафедри дизайну,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
ORCID –ї 0000-0002-0912-3141
konoplina.info@gmail.com

Розглянуто і систематизовано першоджерела мистецтва країн Магрибу. Визначено основні характерні риси і джерела інспірацій мавританського стилю. Охарактеризовано етнокультурні особливості мистецтва Марокко. Розглянуто етнокультурну специфіку розвитку окремих видів декоративно-ужиткового мистецтва та архітектури, що в синтезі дали початок появі протодизайнерських рішень. Розроблено «абетку» художньої мови, що буде незамінна при створенні сучасних європейських дизайнерських стилізацій інтер'єрів. Виконана робота буде корисна як архітекторам і дизайнерам, так і студентам профільних вузів.

Ключові слова: дизайн інтер'єру, екстер'єр, Марокко, мавританський стиль, першоелементи.

Постановка проблеми. Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст, можемо спостерігати небувалий сплеск інтересу до східного мистецтва. Перш за все, до ісламського, зокрема, арабського. Цю цікавість поділяють вчені і студенти, архітектори і дизайнери всього світу. Оскільки раніше східне мистецтво розглядали радше як предмет для посвячених, то і інформацію про нього можна було почерпнути в основному лише у спеціальних виданнях. Останнім часом стали з'являтися публікації про східне мистецтво для більш широкої аудиторії. Поступово в колі споживачів інформація починає систематизуватися і ставати більш упорядкованою і доступною. У тому числі і відносно найбільш «екзотичних» культур, наприклад, Марокко.

Дана робота є актуальною з огляду на те що, всі матеріали, які в ній зібрані воєдино, мають дуже розрізнені джерела, які не висвітлюють повною мірою архітектурні елементи, предмети побуту й оздоблювальні матеріали, які що притаманні саме мавританському стилю. Дана праця буде корисна не лише науковцям, що вивчають проблематику окресленого регіону, а й практикам, архітекторам і дизайнерам, зокрема й студентам профільних закладів вищої освіти.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Великий внесок у вивчення і аналіз архітектури та декоративного мистецтва Марокко, яке входить до так званих країн Магрибу внесла Т. Каптєрєва. У своїй монографій «Мистецтво країн Магрибу» 1988 р. [5] вона дала глибокий аналіз формування художньої культури країн даного ареалу. Значний внесок у вивчення південно-африканського регіону також вніс відомий радянський вчений Б. Веймарн, у розділі «Мистецво близького і середнього Сходу» в т. ІІ «Загальної історії мистецтв» (в 6 т.), випущеної в Москві 1961 р. [2]. Вичерпне визначення Мавританського стилю склав В. Власов у т. 1 свого словника термінів «Стилі в мистецтві. Архітектура, графіка, декоративно-прикладне мистецтво, живопис, скульптура» (1995 р.) [3].

Мета статті – розглянути і систематизувати першоджерела мистецтва країн Магрибу, визначити характерні риси і джерела інспірацій мавританського стилю, охарактеризувати етнокультурні особливості мистецтва Марокко, розробити «абетку» художньої мови.

Завдання даної статті – відділити та вивчити, а також зробити опис першоелементів, доступних із розрізненої літератури, систематизувати першоджерела мистецтва країн Магрибу, виокремити джерела інспірацій і характерні риси мавританського стилю, охарактеризувати етнокультурні особливості мистецтва Марокко, створити «абетку» художньої мови, яка буде незамінна при створенні архітектурних екстер'єрів, а також сучасних європейських дизайнерських стилізацій інтер'єрів.

© Конопліна О. В., 2018

Виклад основного матеріалу дослідження. Магриб (у перекладі з арабської «захід») – таку арабську назву отримали північно-африканські землі, розташовані на захід від Єгипту. В означений конгломерат народів увійшли представники таких держав, як: Алжир, Туніс і Марокко. Після вторгнення на Піренейський півострів арабо-берберських військ, одне з берберських племен північно-західної Африки мало назву маври (від грецького слова «темний»), саме так унаслідок стали називати всіх мусульманських завойовників Іспанії [4; 53].

Середньовічне мистецтво Тунісу, Марокко, Алжиру і мусульманської Іспанії, в основному її південні області, Андалусія, отримало умовну назву «мавританське». Початково воно розвивалося у тісному контакті з мистецтвом східно-арабського світу. Яскраво виражені культурні особливості були набуті в наслідок умов політичної і культурної незалежності феодальних держав Магрибу та Іспанії. Країни Північної Африки та Іспанія вже у перші століття ісламу ізолювались від Халіфату [4; 53].

У 800 році на території сучасного Тунісу виникла і вела активну завойовницьку політику в Середземному морі незалежна держава Аглабідів. Династія Аглабідів досягла успіхів у сільському господарстві, землеробстві, розвитку ремесел, розширенні торгівлі, спорудженні нових будівель і акведуків, оборонних фортець. Зокрема, характерним прикладом є мечеть Сіді Окба в Кайруні, одна з найбільш ранніх видатних будівель арабського Середньовіччя, яка довгі роки слугувала зразком для наслідування в країнах Магрибу [4; 54].

До епохи розквіту Кордовского халіфату належить зародження мавританського мистецтва. Для його подальшого розвитку визначальне значення мав релігійно-політичний рух північно-африканських берберських племен. З другої пол. XI ст., в ході якого склалися держави Альморавідів (1061–1146 рр.), а потім Альмохадів (1121–1269 рр.) було покладено початок об'єднанню Магрибу і мусульманської Іспанії в одну державу [4; 59].

Завоювання Іспанських земель сприяло проникненню до країн Магрибу андалуської культури. XII–XIV ст. були періодом найвищого піднесення мавританського мистецтва, що виник на основі взаємодії арабо-іспанської традиції і місцевих північноафриканських художніх форм. Явною оригінальністю і своєрідністю відзначено мистецтво періоду правління берберської династій Альмохадів. Незважаючи на всю свою войовничість, у другій пол. XII ст Альмохади багато будували і залишили після себе видатні пам'ятки архітектури [5; 12].

Перш за все особливе місце в архітектурі тих років посіли споруди міських укріплень. Міста, що вже існували, і такі що лише починали мурувати, оточували потужними стінами і вежами; невід'ємною містобудівною частиною були вхідні ворота. Такі брами споруджені у Марокко в XII ст., належать до числа класичних пам'ятників архітектури мусульманського Середньовіччя. Монументальні міські ворота Рабата-Баб аль-Алу, Баб ар-Руа та інші брами косби (фортеці) є хрестоматійними прикладами таких пам'яток. Зразком високого зодчества так само є мечеть Кутубія в Марракеші, зведена протягом 1153–1196 рр. З-поміж інших видатних пам'яток того періоду відзначається мінарет мечеті Кутубія, перший з трьох «Великих мінаретів» арабського Заходу XII ст. [2; 46].

До останніх належить: Вежа Хасана в Рабаті та мінарет у Севільї, перебудований згодом у соборну дзвіницю католицького собору «Ла Хиральда». Загалом, архітектура Магрибу від другої пол. XII ст. стала масштабною і виразною, врівноваженою і при цьому просторою і стрімкою [2; 46-47]. Як пише Т. Каптєрєва у своїй книзі «Мистецтво середньовічного Сходу»: «В ньому все крупно, чітко, врівноважено і разом із тим вільно і жваво. При великій кількості площин, воно підкорює пластичністю цілого, простою і ритмічною композицією. Мистецтво це є надзвичайно урочистим. Багато споруд створені з каменю, що посилює враження їх моці» [4; 60].

Велич, оригінальність композиції та цілісність стилістичного вирішення означених пам'яток вражає. Так, Т. Каптєрєва описує спадщину, яку залишила після себе держава Альмохадів: «Пам'ятники архітектури немов породжені самою природою; вони схожі на її величні образи. Кольорове поєднання вохристо-червоних будівель і звучних смарагдово-зелених черепичних покрівель нібито втілює тони північно-африканських червоноземів і квітучих оаз. Це мистецтво могло народитися тільки на цій землі, вирости з традицій народів, які її населяли. Але відчуття ґрунтовного початку тісно зливається в ньому з естетичною досконалістю, властивими творчості високих і розвинених цивілізацій» [4; 60].

У XIII ст. після розпаду цієї держави, до влади у Магрибі прийшли Маріниди, їх династія проіснувала в Марокко впродовж 1196–1549 рр. За часів їх правління, зодчі використовували у нових архітектурних формах накопичений раніше досвід колишніх майстрів. Чудовими пам'ятниками того часу є медресе (мусульманські навчальні заклади, що виконують функцію середньої загальноосвітньої школи та мусульманської духовної семінарії). Означені зразки, зведені у той час,

по праву вважаються шедеврами марокканської архітектури. Особливо відомі споруди м. Феса, серед яких на окрему увагу заслуговує медресеаль-Аттарін [4; 63].

Загалом мистецтво Магрибу протягом XIV ст. увійшло до світової спадщини як найчистіший зразок мавританського стилю. Важливу роль у цьому відіграли андалуські впливи, представлені в той час мистецтвом Гранадского емірату, єдиного володіння мусульман на Піренейському півострові. Сильним також був зв'язок між Гранадським еміратом і державою Магрибу. Культура іспанських мусульман під тиском християн поступово переміщувалася до Північної Африки. Цей зв'язок культур мав велике значення, оскільки через Іспанію мавританська культура поширювалася в країни Нового Світу. Крім того, мавританські традиції продовжували існувати у Магрибі в умовах турецького панування й європейської колоніальної експансії, і стали органічними складовими національних культур Марокко, Алжиру і Тунісу [4; 64].

Слід зазначити, що Марокко знаходиться у Північній Африці, що межує із Середземномор'ям і Атлантикою відповідно. Різноманітні кліматичні зони і послідовні хвилі переселенців відображені в архітектурі та мистецтві цієї країни. Крім того, в архітектурі Марокко важливу роль відіграла ісламізація регіону. Якщо говорити про етногенез, першою незалежною державою Марокко було берберське королівство Мавританія, яким керував клан берберів. За їх часів країну кілька разів брали в облогу загарбники, що не могло не відбитися на місцевій архітектурі. Проте, ритуали і традиції берберів, незважаючи на змішування з арабами, як і раніше залишалися і домінували в архітектурі та мистецтві країни. З того часу починається етап становлення автентичної берберської архітектури Марокко [2; 40].

Вона помітна тим, що для будівництва використовувалися цеглини, виготовлені з землі і глини, так званий pisé (землебитна цегла). Багато з будівель тієї епохи, як головні торгові пости і порти, мали оборонні функції, оскільки масивні стіни охороняли їх від ворогів. Землебитний метод будівництва споруд сягає своїм корінням сивої давнини, але позаяк сама цегла була досить крихкою і вимагала постійної реконструкції та оновлення, можемо спостерігати як це позначилося на специфіці розвитку архітектури Марокко. Зокрема, нашаруванням різних смаків і уподобань, що змінювалися у залежності від правлячих кіл.

Наприклад, будинки, виконані у мавританському стилі, приєднували один до одного, вони переростали у багатоярусні композиції, на старих зруйнованих стінах зводилися і зміцнювалися нові. Оскільки землебитна цегла є водопроникним матеріалом, фундамент необхідно було регулярно перебудовувати. Так, повторне використання форм, матеріалів і моделей призвело до відмінних рис зодчества Марокко. Крім того, мавританська традиційна архітектура також потрапила під деякий вплив з боку сусідніх країн і народностей, які періодично захоплювали території сучасного Марокко.

Ісламізація країни вплинула й на загальний архітектурний стиль. Поступово склалися його основні риси, які від XX ст. відбиваються у дизайні інтер'єру і екстер'єру. А саме – використання арок, куполів невеликої форми, водограїв, кахельної поліхромної плитки, геометричного дизайну, геометричних візерунків, схематизованих квіткових мотивів. Риси сформованого стилю сьогодні виразно проступають у мавританських ансамблях палаців і житлових будинків [2; 13].

Матеріали і конструкції, вибрані для інтер'єрів та екстер'єрів марокканської класичної архітектури, у більшій частині пояснюються необхідністю охолодження у посушливому кліматі Марокко. Землебитні конструкції, облицювання стін, стель і підлог каменем, плиткою і мінеральною глянцевою штукатуркою, охолоджували простір і не давали гарячому повітрю наповнити приміщення. Безліч наскрізних арок, вузькі вулиці, що не дозволяють сонцю проникнути і нагріти камінь, значна кількість фонтанів, забезпечували повітря вологою. Все це проектувалося з однією метою – уберегтися від денної спеки і нічної задухи. Але естетична складова для жителів Марокко так само була важливою, оскільки вони споконвічно естетизували цей простір, розподіляли і ділили його на зони, наділяючи їх декором.

До ісламізації цього регіону вода від самого початку була важливою частиною марокканської культури. Згодом в Ісламі вона набула особливої функції, пов'язаної з мусульманським ритуальним обмиванням перед молитвою. Це дало новий поштовх архітектурі малих форм – спорудженню водограїв. Таким чином, фонтани, що представляють у мусульманської релігії невід'ємну складову образу раю, можна побачити повсюдно [5; 24-25].

У жителів Марокко також завжди було особливе ставлення до садів, як утім, і в усіх мусульманських країнах, оскільки сад – це земна версія Раю, описаного в Корані. У Марокко, а особливо в Марракеші, що знаходиться на межі пустелі і сільськогосподарських угідь, поява мавританських садів виглядає цілком закономірним явищем. Вони слугували древнім берберам не так місцем відпочинку або культивування фруктових дерев, скільки пасовищами. Ці землі завжди знаходилися в зоні особливої уваги і догляду.

Крім того, ісламізація регіону Марокко дала новий виток для місцевої архітектури, збагативши її вишуканістю споруд мечетей з їх прикметними особливостями. Куполи є невід'ємною окрасою місцевої архітектури мечетей. Арабський тип мечеті найдавніший, його архітектурне виконання може бути різним, але існує два обов'язкові елементи – міхраб (ніша для молитви, спрямована на Каабу) і – мінарет (висока вежа для заклику до молитви) [4; 57].

Так само традиційним елементом ісламської архітектури стала арка. Найчастіше у формі підкови. В цілому, арки різних форм і розмірів присутні майже в усіх типах марокканського житла, а саме – в одвірках, входах, вікнах і нішах. Загалом мавританські арки можна розподілити на два основних типи. Перша – підковоподібна, що має форму конюшини. Другий різновид – форма як ніби вирізана, як заокруглена замочна щілина. Обидва типи є складовою рафінованого мавританського стилю.

Так само важливим елементом мавританської архітектури стали міхраби-ніші у стіні мечеті, звернені в сторону Кааби (мусульманської святині, побудованої у м. Мекка). З огляду на те, що під час молитви віруючий мусульманин спілкується з Всевишнім, ніші міхраба прикрашаються багатими у своєму плетиві візерунками, ошатними орнаментами, арабесками та різьбою по каменю. Верхню частину міхраба часто розписують коранічними аятами [2; 41].

Ят – найменший відокремлений текст Корану, вірш, стилізований напис. Аяти малюють або вирізують на камені, дереві або стуку (різновиді алебастру) [1; 115].

Також в якості декоративних, архітектурних елементів в іспано мавританському мистецтві застосовувалися мукарни, мукарнаси. Вони являють собою декоративні виступи призматичної форми, розташовані нависаючими один над одним рядами на склепіннях ніш, тромпах, напівкуполах. Часто їх порівнюють із медовими сотами, виконаними у вигляді пірамідальних заглиблень і розташованими на різних площинах. Цей прийом широко використовується у марокканській архітектурі: як у культових, так і в світських будівлях [2; 51].

Основним елементом, з якого утворюють мукарнас, є невелика ніша або її фрагменти у вигляді заглиблення штибу мушлі. Також мукарнас часто називають сталактитовим склепінням, оскільки він нагадує природні прообрази. Часто мукарнасами прикрашають об'ємні поверхні, склепіння будівель, заповнюють простір між склепінням і несучими конструкціями. Також їх використовують замість вітрила; ними часто декорують ніші міхрабів, віконних прорізей, оздоблення колон, вінчають ними капітелі замість карнизів [2; 51].

Крім перерахованого вище, особливу увагу у мавританському мистецтві відводять керамічній плитці або кахлям – зеллідж. Основний матеріал для обробки під назвою «зеллідж» (zellige, zillij, zellij) – глиняна арабська плитка, вкрита емаллю. Цей різновид декоративно-прикладного мусульманського мистецтва виник на території Марокко завдяки персам. Плитка використовувалася для покриття поверхонь, як внутрішніх, так і зовнішніх приміщень, а також для облицювання різноманітних побутових і декоративних предметів – ємностей, ваз, фонтанів тощо. Розквіт кахельного мистецтва припадає на іспано-мавританський період.

Особливу популярність у мавританському мистецтві набула марокканська мінеральна глянцева штукатурка – таделакт. Вона використовувалася для обробки стін, стель, підлог, імітуючи зріз натурального каменю. Спочатку вироби у цій техніці виготовлялися виключно з піску і вапна, які знаходили поблизу м. Марракеш [11].

Крім названих першоелементів, важливою складовою мавританського інтер'єру є килими, їх можна побачити у різноманітних формах ісламського мистецтва й архітектури. В основному – у вигляді настінних і підлогових тканих вовняних килимів і шовкових килимів із геометричним орнаментом. Дане ремесло сягає своїм корінням у найдавніший пласт культури держави, – період язичництва берберів. Для забарвлення цих автохтонних виробів й досі використовуються виключно натуральні барвники. Килими марокканських майстринь поділяються на три основні групи: берберські (ткані), рабатські (вузлові), і гобелени (безворсові).

Для тканих килимів властива тонкість виробу, для них характерні яскраві колірні рішення та візерунки, в основу яких лягають традиційні мотиви. Рабатским килимам притаманні симетричність, яскравість кольорів, геометричний і квітковий орнамент. Гобелени в Марокко тчуть у техніці заміни піткання, коли малюнок формується із задньої сторони килима. Цим виробам властиві яскраві кольори і своєрідний примітивізм візерунку [8].

Ще одним важливим елементом арабської архітектури є машрабія. Вона являє собою візерункові дерев'яні решітки, що закривають зовні вікна, балкони, або використовуються як ширми чи перегорожі всередині будівлі. Решітка забезпечує безперешкодне проникнення у внутрішні приміщення потоку свіжого повітря, у той же час надійно захищає від палючих сонячних променів. Також вона не дає можливості розгледіти що або хто знаходиться в середині. У той же час, якщо

дивитися крізь неї назовні, вона не заважає хорошому огляду околиць. Деталі ґратчастих вставних полотен виточені і набрані таким чином, щоб зовні вони були непроникні, але проглядалися зсередини [9].

Термін «мушарабі» так само можна зустріти у фортифікаційному словнику: ним називають виступаючі балкони на стінах середньовічних укріплень для навісної стрільби. Останні встановлювалися переважно над брамами для їх оборони. Як зазначає автор: «Перші зачатки Мушарабі з'явилися у Стародавньому Єгипті і Вавілонії, але особливого поширення не отримали» [11; 21].

Крім вищеназваних засобів виразності в іспано-мавританському мистецтві часто використовується різьблення по дереву, камінню та стуку (різновиду алебастру). Воно поширене в інтер'єрі й екстер'єрі Марокко, має різноманітний, часто орнаментальний характер, багато наповнене всілякими візерунками, завитками, котрі мають як прямі, так і округлі форми. Його можна знайти на різних поверхнях будівель, так само художнє різьблення присутнє і в інтер'єрах, оздобленні стін, стель, вікон, галерей і балконів [4; 56].

Додатковим засобом виразності іспано-мавританського стилю є кераміка. Вона різноманітна як за формою, так і за візерунком покриття. Розфарбована і глазурована кераміка використовується для оформлення в архітектурі, інтер'єрі, а також у предметах домашнього побуту. Яскраві кольори і різноманітність рослинних і геометричних візерунків є головною характеристикою марокканської кераміки.

Геометричний дизайн і рослинні орнаменти є ще однією невід'ємною частиною мавританського стилю, сформованого під впливом мусульманської культури. Прямі лінії, правильні кути і рослинні лінійні орнаменти або арабески з часом стали основною частиною декоративного мистецтва ісламу, перш за все через релігійну заборону на зображення людей. На окрему увагу заслуговує історія походження і поширення арабески як декоративного елемента. Культурологи пов'язують родовід арабських орнаментальних візерунків із давньоримськими, єгипетськими та китайськими. При цьому порівнюють і поділяють східний і західний тип арабески, підтверджуючи і спростовуючи релігійний підтекст у використанні подібних орнаментів [2; 13].

Серед іншого, важливою складовою мавританського стилю є маловідоме нині мистецтво курдибану. Так називають особливий сорт шкіри, позолоченої і розфарбованої, прикрашеної тисненими (ритованими) візерунками. Це мистецтво було популярним у Європі в епоху Відродження, але мало хто знає, що назва походить від Іспанського міста Кордова, де за часів Середньовіччя було багато курдебів (майстрів виготовлення курдибанів). Курдебами управляли маври, але саме мистецтво курдибана відомо Арабам набагато раніше і прибуло до Іспанії з Північної Африки [6], [7].

Що стосується колористики, важливо відзначити, що для Марокко характерна традиційна природна колірна гама. Теплі, «землисті» тони: вохра, теракота, умбра, коричневий, апельсин та колір піску є основою всіх місцевих колірних рішень. Насичення простору кольором, контрастними поєднаннями блакитного, ультрамарину, смарагдово-зеленого, бірюзового і білого кольорів, – є однією з найважливіших особливостей мавританського мистецтва. Колірними акцентами, які можна використовувати в сучасному європейському дизайні інтер'єру в мавританському стилі можуть виступати червоний, золотий і фіолетовий, а також яскраві й контрастні поєднання означених кольорів [4; 64].

Висновки. Отже, першоелементами марокканського й іспано-мавританського стилів є:

1. Pisé – землебитна цегла.
2. Фонтан – невід'ємна складова образу Раю.
3. Сад – земна версія Раю.
4. Арки – у формі підкови і замочної щілини.
5. Купол – виконує функцію стелі і нагадує форму небесного склепіння.
6. Ніша міхрабу – ніша для молитви.
7. Мінарет – висока вежа для заклику до молитви.
8. Ят – найменший відокремлений текст Корану, вірш, стилізований напис.
9. Мукарни і мукарнаси – декоративні виступи призматичної форми.
10. Зеллідж – глиняна плитка з візерунками.
11. Таделакт – мінеральна глянцева штукатурка.
12. Килими – берберські (ткані), рабатські (вузлові) і гобелени (безворсові).
13. Машрабія – візерункові дерев'яні решітки.
14. Різьблення по дереву,каменю і стуку – різновид алебастру.
15. Кераміка – розфарбована і глазурована, має притаманні цьому регіону яскраві кольори і рослинні орнаменти.

16. Арабеска – орнаментальні візерунки.

17. Курдибан – особливий сорт шкіри, розфарбований і прикрашений тисненими візерунками.

18. Колористична гама – традиційна природна колірна гама з насиченими і яскравими акцентами і контрастними поєднаннями.

Усі вище перелічені елементи у сукупності складають своєрідний стиль, який вирізняється вишуканою екстравагантністю та величавим східним узороччям, пишністю й ошатністю. Йому притаманні райдужні переливи кольорів, світлоповітряність, специфічна музичність образу, деяка іманентність сприйняття світла та кольору, численні увігнутості й опуклості об'ємів, блиск переливчастих поверхонь, тощо.

Список використаної літератури

1 Али-заде А. А. Исламский энциклопедический словарь. М. : Ансар, 2007. 400 с.

2 Веймарн Б. В., Колпинский Ю. Д. Всеобщая история искусств. Т II*: Искусство средних веков. Книга вторая.* М. : Искусство, 1961. 527–LVIII с.

3 Власов В. Стили в искусстве. Архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура. Т. 1. С.-Пб. : Лита, 1995. 672 с.

4 Каптерева Т. П., Виноградова Н. А. Искусство Средневекового Востока. М. : Детская литература, 1989. 239 с.

5 Каптерева Т. П. Искусство стран Магриба. Средние века. Новое время. М. : Искусство, 1988. 310 с.

6 Курдибан http://www.andalucia.com/cities/cordoba/fascinating-facts-2. htm 15.04.2018).

7 Kurdyban https://www.meryancor.com/en/cordoban-guadameci (дата звернення 15.04.2018).

8 Марокканские ковры URL: https://www.smartkilim.com/ proizvoditeli-kovrov/marokkanskie-kovry.html. (дата звернення 20.04.2018).

9 Машрабия URL: https://www.mashrabiot.co.il/mashrabiot-laying-recommendations. (дата звернення 22.04.2018).

10 Таделакт URL: http://homy.com.ua/article/tadelakt-tradicionnaya-marokkanskaya-shtukaturka. (дата звернення 25.04.2018).

11 Шперк В. Ф. Фортификационный словарь. М.: ВИА, 1946. 103 с.

References

1. Ali-zade A. A. (2007). Islamskiy entsiklopedicheskiy slovar [Islamic encyclopedic dictionary]. M. : Ansar.

2. Veymarn B. V. Kolpinskiy Yu. D. (1961). Vseobschaya istoriya iskusstv. T II: Iskusstvo srednih vekov. Kniga vtoraya. [General History of Art. T II: The Art of the Middle Ages. Book two]. M. : Iskusstvo.

3. Vlasov V. G. (1995). Stili v iskusstve. Arhitektura, grafika, dekorativno-prikladnoe iskusstvo, zhivopis, skulptura. T. 1. [Styles in art. Architecture, graphics, arts and crafts, painting, sculpture]. Sankt-Peterburg : Lita.

4. Kaptereva T. P., Vinogradova N. A. (1989). Iskusstvo srednevekovogo Vostoka. [Art of the Medieval East]. M. : Detskaya literature.

5. Kaptereva T. P. (1988). Iskusstvo stran Magriba Srednie veka Novoe vremya. [The Art of the Maghreb Middle Ages New Time]. M. : Iskusstvo.

6. Kurdyban http://www.andalucia.com/cities/cordoba/fascinating-facts-2. htm 15.04.2018).

7. Kurdyban https://www.meryancor.com/en/cordoban-guadameci **(**дата звернення 15.04.2018).

8. Marokkanskie kovryi [online] Available at: <https://www.smartkilim. com/ proizvoditeli-kovrov/ marokkanskie-kovry. html> [Accessed 20 April 2018].

9. Mashrabiya [online] Available at: <https://www.mashrabiot. co.il/ mashrabiot- laying-recommendations > [Accessed 22 April 2018].

10. Tadelakt [online] Available at: <http://homy.com.ua/article/tadelakt-tradicionnaya-marokkanskaya-shtukaturka> [Accessed 25 April 2018].

11. Shperk V. F. (1946) Fortifikatsionnyiy slovar. [Fortification dictionary]. M.: VIA.

АУТЕНТИЧНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ ИСКУССТВА И АРХИТЕКТУРЫ МАРОККО КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ РАЗРАБОТОК СОВРЕМЕННОГО ЕВРОПЕЙСЬКОГО ИНТЕРЬЕРА

Коноплина Елена Васильевна – аспирантка кафедры дизайна,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Рассмотрены и систематизированы первоисточники искусства стран Магриба. Определены основные характерные черты и источники инспираций мавританского стиля. Охарактеризованы этнокультурные особенности искусства Марокко. Рассмотрена этнокультурная специфика развития отдельных видов декоративно-прикладного искусства и архитектуры, которые в синтезе дали начало появлению протодизайнерских решений. Разработана «азбука» художественного языка, которая будет незаменима при создании современных европейских дизайнерских стилизаций интерьеров. Выполненная работа будет полезна как архитекторам и дизайнерам, так и студентам профильных вузов.

Ключевые слова: дизайн интерьера, экстерьер, Марокко, мавританский стиль, первоэлементы.

AUTHENTIC COMPONENTS OF THE ART AND ARCHITECTURE OF MOROCCO AS A SOURCE FOR THE DEVELOPMENT OF MODERN EUROPEAN INTERIOR DESIGN

Konoplina Olena – Postgraduate Student, Department of Design,
Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv

In this paper, the primary sources of art in the Maghreb countries are reviewed and systematized. The main characteristics and sources of Moorish style inspiration are determined. The ethno-cultural features of the art of Morocco are described. Ethnocultural specificity of development of separate kinds of arts and crafts and architecture which in synthesis have given rise to occurrence of protodesign decisions is considered. Developed an «alphabet» of artistic language, which will be indispensable for the creation of modern European design stylists of interiors. The performed work will be useful both to architects and designers, and to students of specialized institutes of higher education.

Key words: interior design, exterior, Maghreb, Moorish style, elemental elements.

UDC 73:72/747.012

AUTHENTIC COMPONENTS OF THE ART AND ARCHITECTURE OF MOROCCO AS A SOURCE FOR THE DEVELOPMENT OF MODERN EUROPEAN INTERIOR DESIGN

Konoplina Olena – Postgraduate Student, Department of Design,
Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv

The purpose of the article is to reveal the essence of the authentic components of modern interior design in the Moorish style, taking into consideration the understanding of the traditional way of life in it of one or another primary elements.

The research methodology includes the use of the ontological method, historical and cultural, typology and art history analysis methods.

Result. Analysis of authentic Mauritanian art and architecture allowed us to highlight the style-forming primary elements, which can now be used in the design design of modern European interiors in Arab-Berber styling. These include an adobe-land-brick of a pise, elements of riads (mini-palaces with gardens) in the form of Zellidj mosaics (most often with walls with decorative mihrab with a fountain), tadelakt plasters, knocking (ornamental stucco with decorative projections in the form of mucarnas and mukarnas prismatic shape), decoration of partitions with carved elements of mashrabiya and ceramic tiles with ayahs (Koranic verses-compositions), Kurdishans with arabesque embroidery, an introduction to the interior of patterned textiles and carpets with geometric and titelnym ornament with local features, a metal utensils.

Scientific novelty. The study of authentic elements of the Maghrebian art by modern European designers allows you to create exquisite Moroccan-style interiors using the design and planning features of local architecture, filling the Berber house decoration with traditional objects of decorative and applied art.

Practical value. Studying the theory and history of Moroccan art allows designers to understand more deeply the essence of its traditional foundations, the ethnocultural characteristics of the way of life and the application in everyday life of certain items that can be introduced into modern European projects as primary elements, which can significantly enrich the modern understanding of Moroccan and Hispanic stylists style.

Key words: interior design, exterior, Morocco, Moorish style, primary elements.

Надійшла до редакції 3.11.2018 р.

УДК 7.012

МОДА ЯК ВИДОВИЩЕ: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

Кузнєцова Валерія Олександрівна **–** аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
LK.Ler4ik1010@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-9252-7480

Простежено взаємозв'язок феномена видовища з сучасними модними показами. Звернено увагу на необхідність комплексного вивчення моди як феномена сучасної видовищної культури, його специфіки та зв'язку з основними соціокультурними, мистецько-естетичними й технологічно-інноваційними запитами. Проаналізовано поняття дефіле як своєрідної форми театрального дійства. Наголошується, що сучасні модні покази – це приклад вдалого візуально-слухового мистецького синтезу.

Ключові слова: мода, модний показ, видовище, дефіле, театр.

Актуальність і мета дослідження. Мода – це специфічна і динамічна форма стандартизованої масової поведінки, яка виникає переважно стихійно під впливом домінуючого в суспільстві настрою і швидкоплинних смаків та захоплень [3]; це своєрідний соціально-психологічний механізм

© Кузнєцова В. О., 2018

урізноманітнення людських відносин, що надає їм рухливості та забарвлює новими яскравими відтінками. У перекладному українсько-російському словнику (1907–1909 рр.) наявне таке визначення, що мода – це недовготривале панування в суспільстві певних смаків, що проявляються у зовнішніх формах побуту, особливо в одязі.

Слово «мода» походить від латинського «modus» – міра, правило, критерій, настанова, спосіб, звичай, образ. У XVII ст. французи та італійці перетлумачують це слово (франц. «mode», італ. «modo») і застосовують його вже як термін для означення особливого соціально-психологічного феномена, що функціонує переважно у сфері побуту, поширюючись на одяг, взуття, меблі, зачіску, манеру поведінки. В українську мову слово «мода» увійшло в XVII ст. у значенні «зразок», «манера» [1].

Динамічний науково-технологічний прогрес XX ст., інноваційні технології XXI ст. значно розширили спектр поглядів на моду і уможливили її розгляд у контексті візуального мистецтва як глобальну видовищну практику. Отже, *мета дослідження* – розглянути феномен моди у контексті її візуальної презентації, тобто видовищності, видовища та супутніх їм явищ.

Ступінь наукової розробки. Значення моди в суспільстві, особливості її існування, а також способи поширення модних інновацій вже тривалий час залишаються на піку актуальності серед досліджень науковців різних галузей знань. Мода дійсно є досить привабливим об'єктом для вивчення, позаяк смислові конотації цього феномена значно ширші, ніж може здатися на перший погляд. Не останню роль у чому відіграло те, що, як зауважує М. Килошенко, функціонування моди в широких соціальних масштабах зумовлено такими чинниками як промислова революція, потокове виробництво, що, в свою чергу, спричинило злам феодальних станових бар'єрів, посилення географічної і соціальної мобільності, зростання культурних контактів, урбанізацію, розвиток засобів зв'язку, транспорту, масової комунікації [5; 13]. Можливо саме тому об'єктом дослідження мода постає в наукових розробках економістів, культурологів, істориків, філософів, мистецтвознавців, психологів, дизайнерів та інших учених.

Ще у XVII–XVIII ст. з'являються праці Н. Буало, Е. Шефтсбері, Т. Ріда, Вольтера, Ж.-Ж. Руссо, що містять перші визначення поняття «мода», пов'язуючи його значення з наявністю чи відсутністю смаку.

Сучасні концепції моди, що наприкінці XX – початку XXI ст. викликають зацікавленість, зокрема українських фахівців, практиків та теоретиків моди, спираються на вивчення природи, специфіки поширення моди як соціокультурного феномена (Ю. Легенький, Л. Дихнич, О. Шандренко, М. Мельник, Н. Камінська, С. Нікуленко, Л. Ткаченко, Г. Куц, Ю. Шестопалова, Н. Ілляшенко та ін.). Проте дослідження моди як видовища та всіх її складових у даному контексті залишається ще достатньо новою сферою пошуків українських науковців, що й актуалізує наш пошук.

Виклад матеріалу дослідження. Як відомо, набути статусу «модності» щось може лише за умов масового захоплення ним. Не дарма сьогодні мода є своєрідним мейнстрімом, позаяк вона відображає популярні, масові тенденції, спрямування захоплення в певний період часу.

Свого часу Ч. Ворт фактично «дозволив» моді змінюватися щорічно, а К. Діор зробив моду сезонною. Таке нововведення закріплено Паризьким синдикатом високої моди. відтепер модні будинки – члени синдикату – зобов'язані випускати дві колекції на рік у строго визначений термін. При цьому показ нової колекції – це завжди прем'єра, що пов'язує моду з театром та дотичним до його практик поняттям сезонності. Взагалі, поняття «видовище» має грецьке походження, безпосередньо пов'язане зі становленням театру та організацією відповідних приміщень ще у VI ст. до н. е. Тому у перекладі з грецької «видовище» означає «місце для глядачів».

У т. 11 «Словника української мови» (http://sum.in.ua) «видовище» (від вид, видіти [бачити], видіння) тлумачиться як відкрите споглядання, те, що привертає увагу, вистава. За тлумачним словником С. Ожегова видовище – це: 1) те, що постає перед поглядом; привертає погляд: явище, подія, пейзаж тощо (видовище пожежі; незвичайне видовище); 2) театральна або театралізована вистава (масові видовища; видовищні заходи) [8]. Д. Ушаков трактує слово «видовище», як: 1) (книжк.) те, що належить, відкривається погляду, що привертає погляд: явище, подія, пейзаж. У переносному значенні – це те, що привертає до себе увагу (заст.); 2) інсценування, вистава, розрахована на численних глядачів [11].

У практичному словнику синонімів української мови видовище – це (у театрі) вистава; (у цирку) атракціон; (казкове) феєрія; (ганебне) позорище; видиво [4]. Для порівняння: у російській мові поняття «зрелище» походить від слів зрение, зреть; в англійській – show (шоу) – вистава, від однойменного дієслова, яке означає показувати, виставляти, являти [2]. Проте світ моди більш категоричний і жорсткіший, ніж світ театру, адже кожен дизайнер моди дає свою виставу лише один

раз. Саме тому сучасні модні дефіле потребують яскравості, незвичності, що перетворює їх у справжнє видовище, характеристики якого відповідають сучасним уявленням і глядацьким потребам.

Видовища мають свої історичні, соціальні й культурні витоки, включаючи народні обряди та дійства. Вони завжди перебувають у стані постійного оновлення, дієво реагуючи на суспільні запити. Тому надто складно відслідкувати їх стрімкий розвиток та виникнення нових різновидів.

Так, перша згадка про публічний виступ з'являється в творі Аристотеля «Поетика», в якому розповідається про Софрона та його сина Ксенарха, які жили в V ст. до н. е. та були авторами мімів – сатиричних сценок – мініатюр на побутову тему, які в одних випадках просто читалися в голос, а в інших – розігрувалися [13; 15].

Режисер та педагог В. Кісін щодо походження видовища висловлює думку, що сучасна видовищна культура походить від двох стародавніх явищ: поховального обряду та мисливських ігор. Саме на цих прикладах учений простежує процеси у зміні змісту та форм видовища, зазначаючи, що глядач, виконавець, організація простору, часу, костюм, маска, зорове та звукове зображення – ті складові, що формують сучасний спектр видовищ [6].

У своїх дослідженнях М. Хрєнов поділяє видовища на різновиди: традиційні видовища (ритуали, свята, гуляння); традиційні види мистецтва (цирк, театр, естрада); технічні масові видовища сучасності (кіно, телебачення) [12; 227].

У дослідженні «Видовище як гра: природний, історико-культурний і мистецький виміри» український вчений О. Рожок зазначає, що сучасне видовище – це процес взаємодії та взаємовпливу людей, виникаючий внаслідок певного публічного медіа-дійства, в якому особливе – частіше за все головне – місце посідають аудіовізуальні компоненти театралізації (сукупність видимого та почутого), організуючі сприйняття глядачів певним чином, що викликають сильні емоційні переживання, загострене відчуття колективності, спільності, приналежності до цілого [9].

У своїй статті К. Станіславська констатує: «Сучасне видовище з об'єкта споглядання перетворюється на феномен, що залучає або спонукає до участі у дійстві самого глядача, який свідомо чи несвідомо приміряє на себе роль співавтора, співтворця: подібне спостерігається у формах художньої акції, інструментального та хорового театру, перформансу, хепенінгу, тотальної інсталяції, флешмобу, боді-арту, стріт-арту, електронної відеогри. Сучасна публіка вже не хоче лише спостерігати – глядач потребує сильніших вражень та відчуттів, і така «погоня за емоціями» сприяє тому, що він стає повноправним учасником візуального дійства» [10].

Крім того, форми та жанри видовищної культури трансформуються, еволюціонують, набувають нових властивостей, постановочних прийомів тощо. Театралізовані видовища можуть мати елементи театралізації або досягати повноти форми театральної вистави в умовах показу, які не притаманні театру [14]. Характер дійства, простір, у якому вони відбуваються, засіб спілкування з глядачами кардинально вирішують стиль заходу. Проте чим більше режисером буде знайдено нюансів, неочікуваних стиків, трюкових моментів і комбінацій параметрів, тим яскравішим та неповторним буде дійство [7].

Видовищне мистецтво – найбільш доступне, а тому й найбільш поширене серед публіки. Масові народні дійства стали часткою «монументальної пропаганди». Масова вистава є точкою координації життєплинів глядача та сцени, глядача й глядацького натовпу, це акт самоусвідомлення людини в суспільній системі координат.

Одним із різновидів масових видовищ є театралізовані видовища – витвір, що захоплює глядацькі маси в процесі координації життєплинів за законами театру. Їм притаманне ідейно-тематичне наповнення, конфліктне підґрунтя, образне вирішення, сюжетна лінія, наскрізна дія. Вони можуть мати елементи театралізації або досягати повноти форми театральної вистави в умовах показу, не притаманних театру. Театральне видовище слід типологізувати за:

– засобом спілкування з глядачем: а) відсутній розподіл на виконавців і глядачів – усі учасники; б) є розподіл на ролі та сплановані функції глядачів і виконавців; в) дійство самостійне й відводить масам роль лише глядача;

– характером події театрального видовища: а) відбувається регулярно за календарною датою; б) присвячено унікальній події або започатковує традицію; в) відбувається в рамках іншого заходу;

– місцем дії: а) у відкритому просторі, який уже існує; б) у відкритому просторі, який спеціально організовується; в) у закритому просторі [2].

Отже, можемо зазначити, що сучасні видовищні дійства набувають найбільш візуального характеру, інтерактивних рис, завдяки яким автор і глядач стають співтворцями видовищної дії, що чи найбільш наглядно демонструють сучасні модні покази.

Недарма однією з форм видовища є дефіле (dsl фр. defile – тіснина). Дефіле у перекладі – це ущелина, вузький прохід між височинами або водними перешкодами, утворений непрохідною або

важко прохідною місцевістю. Термін «дефіле» спочатку використовувався тільки у тактичному контексті, а згодом прижився в модній індустрії. Поняття «дефілювати» стало означати красиві граційні рухи.

Одним із перших, хто використав слово «дефіле» у такому «модному» значенні, був відомий модельєр Ч.-Ф. Ворт, який започаткував демонстрацію одягу продавчинями свого ательє заможнім клієнтам. Наприкінці XIX – поч. XX ст. така практика стала своєрідною візитівкою відомих Будинків моди, які пропонували замовникам ознайомитися з колекцією.

Уперше дефіле у сучасному розумінні організувала в 1905 р. у Лондоні дизайнер Люсілль, яка в своєму ательє на невеличкій сцені провела справжній парад моделей під музичний супровід.

Таке нововведення швидко поширилося за океаном – із 1903 р., зокрема в Нью-Йорку, дефіле «живих моделей» стає популярною формою демонстрації одягу американських виробників, які ще задовго до того стали об'єднуватися в асоціації і проводити покази для оптових замовників одягу і аксесуарів. Щоправда на них використовувалися манекени, які, звичайно ж, не могли забезпечити такого видовища та викликати захоплення у вибагливих заможних глядачів-замовників.

Краса одягу поряд із привабливістю моделей перетворили презентації у справжнє масове видовищне дійство, взяти участь в якому від сезону до сезону прагнула дедалі більша кількість бутіків. Уже у 60-х роках дефіле перетворюються в грандіозні шоу з музичним оформленням, світловим антуражем та яскравим дизайном подіуму, який підносився над глядачами в залі, не лише полегшуючи перегляд колекції, а й демонструючи своєрідну величність, нетривіальність того, що відбувається.

Україна теж слідує за модними тенденціями. У нашій країні в листопаді 1997 р. з'явився власний Тиждень Моди, до речі, перший не лише на пострадянському просторі, а й на території Центральної та Східної Європи. Тоді, крім англомовної назви Ukrainian Fashion Week, він мав ще й другу назву – Тиждень прет-а-порте «Сезони моди». Наприкінці 2005 р. оргкомітет офіційно повідомив дизайнерів та пресу про використання лише одного варіанту Ukrainian Fashion Week, що акцентує увагу на професійному показі дизайнерських колекцій, формат яких повністю відповідає світовим стандартам. Крім того, право на бренд «Сезони моди» оскаржував відомий фотограф В. Кармінський, посилаючись на те, що з 1995 р. він видавав фотожурнал «Новий сезон» із фотографіями паризьких дефіле.

Організатори дефіле не шкодують коштів на антураж, музику і світло, запрошуючи відомих моделей та стилістів. Модель заробляє десятки тисяч доларів за один показ, створений Будинком моди. Покази часто повторюються з сезону в сезон, тому постановники і продюсери намагаються знайти «родзинку», здатну відрізнити покази компанії або дизайнера. Незвичайні покази вже стали візитною карткою дизайнерів. Так, подіум із рожевим неоновим підсвічуванням характерний для модельних показів Джона Гальяно (John Galliano), а дзеркальний – для Christian Dior.

Найбільш престижними є паризькі тижні моди, які проходять два рази на рік. У столиці моди демонструються досягнення кравецького мистецтва. Кутюр'є влаштовують справжнє свято, що досить часто нагадує видовищне шоу чи театральне дійство, яке завдяки сучасним технологіям перетворюється на грандіозне шоу. Тому можна констатувати, що мода – це видовище, яке саме завдяки його ознакам і надалі розвиватиметься швидкими темпами, привертаючи увагу і викликаючи захоплення у масового глядача.

Висновки. Отже, мода, модні покази тісно пов'язані з театральним дійством, яке, у свою чергу, безпосередньо пов'язане з видовищем. Відтак, сучасні дослідження моди повинні акцентувати увагу на необхідності комплексного її аналізу як феномена сучасної видовищної культури, його специфіки та зв'язку з основними соціокультурними, мистецько-естетичними та технологічно-інноваційними запитами. Особлива увага у цьому контексті повинна приділятися дефіле – як своєрідній формі театрального дійства, яке є прикладом вдалого візуально-слухового і інноваційно-технологічного мистецького синтезу.

Список використаної літератури

1. Дихнич Л. П. Феномен моди в соціокультурних процесах XX ст.: автореф. дис… канд. іст. наук. Київ, 2002. 17 с.

2 Жуковін О. В. Видовище як універсальне явище загальнолюдської культури. *Вісник НАКККіМ*. 2012. С. 154–157.

3. Ілляшенко Н. В. Мода як соціокультурний феномен. URL: http:// www. rusnauka. com/ NTIP_2006/Philosophia/4_il_jashenko.doc.htm.

4. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови. 2-ге вид. Київ, 2000. 411 с.

5. Килошенко М. И. Психология моды: теоретический и прикладной аспект. СПб. : СПГУТ, 2001. 192 с.

6. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія. Життя. Актор. Образ : Із творчої спадщини. Київ : КМ Academia, 1999. 268 с.
7. Кужельний О. П. Основи режисури театралізованих видовищ і свят: навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2012. 140 с.
8. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1990. 921 с.
9. Рожок О. В. Видовище як гра: природний, історико-культурний і мистецький виміри. *Вісник НАКККіМ.* 2011. Вип. 3. С. 83–88.
10. Станіславська К .І. Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури. *Науковий вісник КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого.* 2013. Вип. 13. С. 180–189.
11. Толковый словарь: в 4 т. / Д. Н. Ушаков и др. М. : Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935–1940.
12. Хренов Н. Зрелище в эпоху восстания масс. М., 2006. 646 с.
13. Шароев И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учеб. М. : Просвещение, 1986. 463 с.
14. Шаумян С. С. Генезис зрелищной культуры от истоков до зрелости (XVIII в.): Западная Европа и Россия: дисс… канд. ист. наук. М., 2001. 131 с.

References

1. Dykhnych L. P. Fenomen mody v sotsiokulturnykh protsesakh XX st.: avtoref. dys... kand. ist. nauc. Kyiv, 2002. 17 s.
2. Zhukovin O. V. Vydovyshche yak universalne yavyshche zahalnoliudskoi kultury. *Visnyk NAKKKiM*. 2012. S. 154–157.
3. Illiashenko N. V. Moda yak sotsiokulturnyi fenomen. URL: http://www.rusnauka.com/ NTIP_2006/Philosophia/4_il_jashenko.doc.htm.
4. Karavanskyi S. Praktychnyi slovnyk synonimiv ukrainskoi movy. 2-he vyd. Kyiv, 2000. 41 s.
5. Kyloshenko M. Y. Psykholohyia mody: teoretycheskyi y prykladnoi aspekt. SPb. : SPHUT, 2001. 192 s.
6. Kisin V. B. Rezhysura yak mystetstvo ta profesiia. Zhyttia. Aktor. Obraz : Iz tvorchoi spadshchyny. Kyiv : KM Academia, 1999. 268 s.
7. Kuzhelnyi O. P. Osnovy rezhysury teatralizovanykh vydovyshch i sviat: navch.posibn. Kyiv : NAKKKiM, 2012. 140 s.
8. Ozhehov S. Y. Slovar russkoho yazyka. M., 1990. 921 s.
9. Rozhok O. V. Vydovyshche yak hra: pryrodnyi, istoryko-kulturnyi i mystetskyi vymiry. *Visnyk NAKKKiM.* 2011. Vyp. 3. S. 83–88.
10. Stanislavska K. I. Mytets i hliadach: pohliad na vzaiemyny u modusakh postmodernistskoi vydovyshchnoi kultury. *Naukovyi visnyk KNUTKiT im. I. K. Karpenka-Karoho.* 2013. Vyp. 13. S. 180–189.
11. Tolkovyi slovar: v 4 t. / D. N. Ushakov y dr. M. : Sov. entsykl.: OHYZ, 1935–1940.
12. Khrenov N. Zrelyshche v epokhu vosstanyia mass. M., 2006. 646 s.
13. Sharoev Y. H. Rezhyssura estrady y massovykh predstavlenyi: ucheb. M. : Prosveshchenye, 1986. 463 s.
14. Shaumian S. S. Henezys zrelyshchnoi kultury ot ystokov do zrelosty (XVIII v.): Zapadnaia Evropa y Rossyia : dyss. kand. yst. n. M., 2001. 131 s.

МОДА КАК ЗРЕЛИЩЕ: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА

Кузнецова Валерия Александрова – аспирантка,
Киевский национальный университет культуры и искусств,
г. Киев

Рассмотрено взаимосвязь феномена зрелища с современными модными демонстрациями. Обращено внимание на необходимость изучения моды как феномена современной зрелищной культуры, ее специфику и связи с основными социокультурными, художественно-эстетическими и технологически-инновационными запросами. Проанализировано понятие дефиле как своеобразной формы театрального действия. Акцентируется на том, что современные модные демонстрации – это пример удачного визуально-слухового художественного синтеза.

Ключевые слова: мода, модная демонстрация, зрелище, дефиле, театр.

FASHION AS A LITERARY: BEFORE THE POSITATION OF THE QUESTION

Kuznietsova Valeriia – Kiev National University of Culture and Arts,
Kiev

The publication traces the relationship of the phenomenon of the spectacle with modern fashion shows. The attention is paid to the need for a comprehensive study of fashion as a phenomenon of modern spectacle culture, its specificity and connection with the main socio-cultural, artistic-aesthetic and technological and innovative inquiries. The concept of a defile as a kind of theatrical action is analyzed. It is noted that modern fashion shows are an example of successful visual and auditory artistic synthesis.

Key words: fashion, fashion show, spectacle, defile, theater.

UDC 7.012

FASHION AS A LITERARY: BEFORE THE POSITATION OF THE QUESTION

Kuznietsova Valeriia – Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The methodology of the research is based on a combination of general scientific methods and research tools of art criticism and culturological approaches. Methods of analysis and synthesis were used to generalize data on art studies, culturological, and others. scientific literature, in particular concerning the content of the concepts of «entertainment», «spectacle», «spectacle», «show», «fashion», «defile». other The greatest attention is paid to the art-study approach – to analyze the content-artistic peculiarities of fashion as an example of a combination of visual, auditory and innovation-technological achievements of contemporary art.

Results. The attention is paid to the need for a comprehensive study of fashion as a phenomenon of modern spectacle culture, its specificity and connection with the main socio-cultural, artistic-aesthetic and technological and innovative inquiries. The concept of a defile as a kind of theatrical action is analyzed. It is noted that modern fashion shows – is an example of successful visual-auditory artistic synthesis.

Novelty. The article outlines the main directions of the study of fashion, fashion shows, defiles as examples of successful visual-auditory, innovation-technological artistic synthesis in the context of meeting the requirements of modern spectacle culture.

The practical significance. Materials of the research can be used in the further development of the chosen theme in the study of fashion.

Key words: fashion, fashion show, spectacle, defile, theater.

Надійшла до редакції 5.11.2018 р.

УДК 745.521

АРТТЕКСТИЛЬ У КОНТЕКСТІ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛ. XX – ПОЧ. XXI СТ.

Луковська Ольга Ігорівна – заступник генерального директора Львівського палацу мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент, м. Львів
olhalukovska@yahoo.com
ORCID ID 0000-0002-4074-7454

Проаналізовано провідні тенденції розвитку професійного арттекстилю України др. пол. XX – поч. XXI ст. Доведено, що авторський текстиль зазначеного періоду посідає одне з важливих місць у національній художній культурі та розвивається у художньо-стилістичному руслі, притаманному декоративному мистецтву України. З'ясовано роль національних традицій у формуванні образно-художньої мови сучасного арттекстилю, проаналізовано використання європейського досвіду художньої культури, простежено інноваційні тенденції в авторських роботах. Розглянуто творчість провідних художників, які працювали у цій галузі декоративного мистецтва.

Ключові слова: арттекстиль, митець, декоративність, монументальність, народні традиції, новації.

Постановка проблеми. Національне відродження кінця XX – поч. XXI ст. вплинуло на весь культурно-мистецький процес України. Художньо-стилістичні зміни відбулися й у професійному декоративному мистецтві: кожен вид мистецтва, в якому сформувалися професійні школи та осередки, зробив вагомий внесок до національної художньої культури. У цьому контексті особливої уваги заслуговує художній текстиль, який є невіддільною складовою декоративного мистецтва. Прикметні риси професійного арттекстилю зумовлені багатьма чинниками, необхідність дослідження яких визначає *актуальність* нашої статті та дозволяє зрозуміти загальну картину його розвитку.

Зв'язок з важливими практичними завданнями. Проблематика статті суголосна сучасному мистецтвознавству в царині теоретичного дослідження декоративного мистецтва. Тема є складовою частиною комплексної науково-дослідницької роботи Львівського Палацу мистецтв.

Останні дослідження та публікації. Проведення дослідження вимагало використання значної кількості наукових джерел. У теоретичному осмисленні важливе значення мали колективні монографії, зокрема «Історія українського мистецтва» та «Історія декоративного мистецтва України», що написані як необхідність перегляду історії і розвитку української культури та мистецтва з позицій сучасного бачення [7-8].

© Луковська О. І., 2018

Особливої уваги заслуговують також праці мистецтвознавців різних поколінь, зокрема, В. Андріяшка, Л. Жоголь, Т. Кари-Васильєвої, З. Чегусової, К. Гончар, В. Савицької та ін., які вивчали різні аспекти розвитку текстильного мистецтва [1, 4, 9, 13, 3, 12]. У контексті дослідження історії розвитку народного ткацтва та килимарства до уваги бралися праці А. Жука, Я. Запаска, О. Никорак [5-6; 11].

При розгляді динаміки змін у процесі розвитку арттекстилю враховувалися точки зору багатьох інших мистецтвознавців, які досліджували роль традицій, а також розвиток інноваційних тенденцій у текстилі та вивчали зміни, пов'язані з новою репрезентацією текстильних творів на зламі тисячоліть. Аналіз джерельної бази засвідчив недостатність висвітлення досліджуваної нами теми та необхідність комплексного її вивчення та узагальнення.

Отже, *мета статті* – проаналізувати тенденції розвитку арттекстилю др. пол. ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті декоративного мистецтва України. Визначити пріоритетні напрями творчості провідних художників, простежити прикметні риси текстильних творів, виконаних у зазначений період, визначити роль традицій та простежити сучасні впливи.

Виклад матеріалу дослідження. У другій пол. ХХ ст. у декоративному мистецтві, яке ідеологічно залишалось у межах соціалістичного реалізму, спостерігаються пошуки оновлення і розширення художньо-образної структури творів. Надбанням декоративного мистецтва були засоби умовної символіко-алегоричної системи, метафоричності в інтерпретуванні того чи іншого сюжету, в розкритті образної підоснови ідей [10; 18-19].

Твори декоративного мистецтва у той час формували образ радянських споруд. Художники прагнули втілити свої творчі ідеї у по-новому осмислені форми. Варто зазначити, що цей процес не обмежувався лише формальними пошуками виразності художнього мовлення: він охоплював концептуальну лінію образного осягнення тієї чи іншої теми.

Важливою тенденцією українського мистецтва др. пол. ХХ ст. є прагнення до широких образних узагальнень, зростає міра художньої умовності, що вирішується засобами монументальності та виявлення декоративних якостей матеріалу.

У професійному арттекстилі, який розвивався у загальному руслі декоративного мистецтва, охарактеризовані тенденції найбільше проявилися у створенні сюжетно-тематичних килимів, гобеленів, панно, адже саме ці твори вдало поєднують у собі декоративність і монументальність.

Тенденція до створення тематичних текстильних творів стає надзвичайно поширеною у 1970–1980-ті рр., що пояснюється чималою кількістю державних замовлень, адже текстиль посідав важливе місце в оформлені інтер'єрів та часто виконував роль смислової домінанти у ньому. Твори арттекстилю використовували в найрізноманітніших приміщеннях – палацах урочистих подій, клубах, бібліотеках, музеях, театрах, школах, лікарнях, санаторіях, закладах громадського харчування, готелях тощо.

У той час над створенням творів арттекстилю інтер'єрного призначення активно працювали митці Л. та Т. Дмитренки, Л. Жоголь, М. і І. Литовченки, Л. Міщенко, В. Прядка, А. Гайдамака, Т. Чувалова, В. Федько, В. Андріяшко, О. Владимирова та ін.

Незважаючи на ідеологічне спрямування мистецтва, художники намагалися створювати зразки, які розкривали найкращі риси національного мистецтва у сучасних інтер'єрах та були високо професійними [7; 16].

Серед інших митців варто вирізнити Л. Жоголь – народну художницю України, яка виконувала численні замовлення для оздоблення інтер'єрів. У гобеленах Л. Жоголь відчутні генетично закладені основи народних традицій, вміння володіти матеріалом, відчувати його У них також простежується опосередкований зв'язок з давніми французькими та фламандськими шпалерами типу «мільфльор» XV–XVI ст., що підкреслює причетність до європейських культурно-художніх традицій. Досягнення синтезу народного мистецтва з сучасними тенденціями – саме ці аспекти визначають авторське новаторство Л. Жоголь.

Головними мотивами декоративних гобеленів Л. Жоголь є квіти, трави, плоди, дерева, птахи тощо. Особлива колористична виразність прочитується у гобеленах «Зимовий Київ», «Озеро в лісі», «Горобина», «Золота нива» та ін.

Так, у гобелені «Бережіть природу» авторка милується силуетами квіток, трав, дерев, шукає контрастні та нюансні поєднання кольорів і тональних зіставлень. Реалістичне зображення рослин у творах майстрині не тотожне натуралізму. Авторка з тонким відчуттям художнього такту опрацьовує кожну форму, лінію, пляму, прагне максимально точно передати характер обраного мотиву.

Розвиток сюжетно-тематичних творів уніс суттєві корективи в їхню художню-смислову структуру: Розширюється палітра образних вирішень, відчутнішою стає тенденція до збагачення декоративних засобів формотворення.

Мистецтвознавці відзначають, що часто за декоративністю художники намагалися маскувати свої пошуки та експерименти в ділянці формотворення, розмежовувати та зіставляти традиційні і новаторські підходи [2; 21]. Особливо це стосується майстрів львівської школи, які завжди вирізнялися на тлі арттекстилю України. При виборі тем митці Н. Паук, О. Парута-Вітрук, О. Риботицька, М. Шеремета та інші акцентують свою увагу на композиціях, присвячених класикам української літератури, виявляють велике зацікавлення до сюжетів на історичну тему, звертаючись до витоків духовної культури українського народу. Зокрема це відчутно у творах «Олекса Довбуш» С. Шабатури, «Запорізькі козаки» Н. Паук, «Касандра» О. Крип'якевич тощо.

Підкреслена декоративність львівського арттекстилю, яка суттєво вплинула на оновлення образної системи, не була випадковою. Визначну роль у вирішенні усього комплексу образно-художніх проблем відіграло пильне вивчення надбань народного мистецтва як явища національної культури, його філософсько-поетичного ладу. Саме у творах народного мистецтва реальна дійсність подається ідеалізовано, крізь призму умовності та декоративності.

Звернення українських митців до національного коріння, зокрема витоків килимарського мистецтва, багатовікового його розвитку дозволяло краще зрозуміти сучасні процеси. Протягом століть у народному ткацтві, вибійці та килимарстві викристалізувався низку іконографічних та композиційних схем, які сучасні майстри арттекстилю творчо опрацьовують при розробці власних робіт. Використання традиційних схем здійснюється відповідно до творчого задуму автора, але домінуючим принципом при цьому є не копіювання зразка текстильного виробу певної епохи чи регіону, а творче переосмислення композиційної структури твору, його інтерпретація крізь призму сучасності.

У цьому контексті варто згадати творчість О. Саєнка, яка і сьогодні слугує прикладом для наслідування. Художник створив численні ескізи авторських килимів, а також серію тканин, призначених для оздоблення інтер'єрів. Творчість митця базувалася на засадах національної культури та відповідала ментальності українців, їхнім звичаям й уподобанням. В ескізах килимів О. Саєнка бачимо глибоке сприйняття та переосмислення народного мистецтва. Це простежується зокрема в килимах «Козак Мамай», «Українська старовина», «Зустріч козака», «Диво-сад» та ін. Усі ці твори позначені оригінальністю образно-пластичного задуму, глибоким відчуттям кольору, ритму і професіоналізмом реалізації.

Творчий підхід до загальної стилістики старовинних килимів, зокрема полтавських, що мали безпосередній зв'язок із народною творчістю і свідомістю, спостерігаємо у творчій практиці І. Вінницької, Л. Жоголь, М. Біласа, С. Ганжі, О. Владимирової, Н. Паук та ін.

Дослідження показує, що наприкінці XX ст. значного поширення набуває виконання декоративних текстильних творів камерного формату, у яких зовсім зникають риси монументальності. Якщо у 1970-х рр. акцент ставився на великий громадський інтер'єр, то наприкінці 1980-х рр., коли значно зменшується кількість державних замовлень, спостерігається виконання декоративних творів, що зберігають свою традиційну функцію прикрашати стіну.

З'являються декоративні текстильні композиції, у яких художники відмовляються від сюжету, а вибудовують композицію твору на основі довільних декоративних мотивів. Вибір художніх засобів ґрунтується на асоціативності, що стає головною ознакою цих творів. Митці що раз більше концентрують свою увагу на декоративній виразності плями, лінії та кольору як головних носіїв у розкритті творчого задуму.

Активний розвиток текстилю в Європі та в усьому світі, що розпочався у 1960-х рр. та активно набрав сили у 1970–1980-х рр., змінив усталені поняття і значення текстилю загалом. Помалу текстиль відмовляється від призначення бути неодмінною частиною плоскої стіни. Відтепер він починає виступати як самостійний об'ємний предмет у просторі, тим самим підпорядковуючись законам не лише текстилю, а й живопису та пластики.

Звичайно, українське мистецтво, як і все радянське, в ті роки було залежне від ідеології соцреалізму. Сучасні мистецькі тенденції не могли стрімко розвиватися в Україні з огляду на тоталітарну систему, а світові досягнення хоча й доходили сюди, але зі значним запізненням.

Важливим джерелом для митців були періодичні видання мистецького профілю, що надходили з сусідніх країн. З них вони отримували новини про реформатора шпалерного мистецтва Ж. Люрса, про динаміку розвитку польського гобелена та творчість М. Абаканович, яка одержала світове визнання, про міжнародні Бієнале в Лозанні тощо [14].

Спостерігається також активізація контактів із художниками республік Прибалтики, які були найбільш прогресивними у плані експериментів. Саме звідти наші митці черпали інформацію про новації в арттекстилі. Популярними для українських художників стали поїздки на всесоюзні

мистецькі симпозіуми до Латвії, де відбувалися контакти з колегами з Польщі, Чехословаччини тощо. Такі виїзди мали помітний вплив на їх творчість, яка збагачувалася новітніми віяннями.

Серед українських майстрів експериментальними рисами найбільше позначена творчість авторів львівського текстильного осередку, серед яких відзначимо Н. Паук, Л. Крип'якевич, О. Риботицьку, О. Паруту-Вітрук, С. Бурак та ін.

Поєднання досвіду традицій народного мистецтва та новітніх мистецьких віянь суттєво вплинуло на розвиток новаторських тенденцій у вітчизняному арттекстилі, що проявилося наприкінці XX – поч. XXI ст.

Розвиток декоративного мистецтва України на зламі тисячоліть зумовлений значною трансформацією поняття «образу» та змінами, які відбуваються в розумінні поняття «декоративність».

На початку нового тисячоліття українські митці намагаються брати участь у формуванні нової моделі українського світобачення, усвідомлюючи необхідність органічного єднання глибинно національного та загальносвітового мистецьких процесів. Творення «образу» митці розуміють як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософськими розмірковуваннями [9; 62].

Як й інші види декоративного мистецтва, український художній текстиль кінця XX – поч. XXI ст. перебуває у стані активного розвитку. Формування провідних його тенденцій відбувається під впливом важливих чинників. Стійкою основою розвитку залишаються традиції народного мистецтва, проте відбувається його активна взаємодія з професійною творчістю, що сприяє генерації зовсім нових художніх форм і смислів. Важливу роль відіграють також інноваційні мистецькі тенденції та зовнішні впливи, які прийшли із західного мистецтва.

Митці усіх поколінь, вивчають зразки народного мистецтва з його оригінальним площинним трактуванням образів, звертаються до мистецької спадщини В. Кричевського, М. Бойчука, О. Саєнка, які у своїй творчості прагнули до національної своєрідності українського мистецтва.

Прикметним є те, що відбувається переосмислення фольклорного та історичного матеріалу: новітнє трактування явищ національної історії відображається у площині філософсько-етичних понять.

Такі риси яскраво проявилися у спільних творах Н. Паук і Л. Крип'якевич (гобелен «Івана Купала на Волині»), О. Риботицької (гобелени «Недоспівана пісня», «Очікування»), М. Шеремети («Українська драма»), О. Дробахи («Сон»), А. Шнайдера («Місяць») та ін., виконані у 1990-х рр. Митці демонструють дивовижне вміння вбирати й трансформувати національні традиції та висвітлювати глибокі теми у своїх творах.

Знаменним є те, що у зазначений період звернення художників до народного мистецтва позначене пошуками нових засобів виразності, посиленням індивідуального, авторського мислення у реалізації ідей.

Так, у глибокому проникненні в традиції свого народу виконали свої гобелени І. та М. Литовченки. У творах «Птах Фенікс», «Тривога», «Гуцул», «Двоє», «Подружжя», «Троїсті музики» майстри оригінально інтерпретували орнаментальні мотиви, які створені вже не народною фантазією, а фактично вигадані самими художниками. Частина їхніх творів технічно наближена до традиційного європейського гобелена, що виконується на вертикальному верстаті, як і народний килим Подніпров'я у техніці «кругляння». Інша частина творів виконана в характерній для народного килимарства «лічильній» техніці. Гобелени Литовченків «Вир», «Боротьба», «Молитва», «Прометей», «Дума про Україну» та ін. на вигляд сприймаються як гобелени та килими водночас, оскільки їх сюжетна і композиційна побудова характерна для «європейського» фігуративного гобелена чи шпалери. Проте технічно вони виконані на горизонтальному верстаті, на якому звичайно тчуть геометричні килими, особливо в Західній Україні [13; 43].

Арттекстиль початку XXI ст. відзначається надзвичайною широтою експериментальних пошуків. У мистецькій практиці міцніше утверджується тенденція до створення декоративних текстильних творів абстрактно-асоціативного спрямування.

У той період в арттекстилі активно працюють художники різних поколінь, зокрема Н. Борисенко, М. Базак, І. Семесюк, О. Маріно, О. Парута-Вітрук, Н. Шимін, Т. Барабаш, Т. Печенюк, О. Риботицька, О. і О. Левадні, Т. Лукашевич, А. Шнайдер, А. Попова, І. Шостак-Орлова, Е. Грекова, Л. Богайчук, Е. Серпіонова, А. Голодецька та багато ін.

Часто митці абстрагуються від конкретних зображень, фантазуючи, будують асоціативні образи на основі вільної інтерпретації різноманітних мотивів. У своїх творах вони втілюють безмежні образи на перетині предметного, асоціативного та орнаментального світів: Авторські твори дивують символізмом, метафорами, філософським наповненням.

Приміром, абстрактно-умовною мовою орнаментальних зображень позначені композиції Л. Квасниці-Амбіцької. У тканій композиції «Химера» вона використовує гострокутні геометризовані форми меандру. Твір створений із льону, вовни та додатку шовку на контрастах чорного та білих, бежевих і сірих кольорів, що додає йому оригінальності.

Абстрактну мову орнаменту, а також графічність лінії використовує і Н. Пікуш у гобелені «Карпатський щоденник»: композиція виконана у стриманій сіро-бежевій гамі з акцентами вохри та теракоти.

До абстрактних інтерпретацій у свої творчості звертається Д. Якимчук, Т. Мистковець, Л. Лупул, М. Тіменик, О. Побережна, Л. Богайчук та багато ін.

Висновки. Дослідження показує, що розвиток арттекстилю другої пол. XX – поч. XXI ст. відбувався у загальному руслі декоративного мистецтва України. Аналіз творчої практики професійних митців доводить, що прикметною рисою текстилю означеного періоду є утвердження національно-своєрідної системи художніх рис. Поєднання досвіду традицій народного мистецтва, інноваційних тенденцій та мистецьких віянь суттєво вплинуло на художньо-стильові особливості мистецьких творів. Найбільш характернішими рисами художньої системи арттекстилю слід вважати декоративне площинне трактування композиції, умовність форм і кольору, монументальність образів, багате абстрактно-асоціативне наповнення творів.

Перспективи використання результатів дослідження. Матеріали статті можуть стати підґрунтям для подальшого теоретичного дослідження історії українського сучасного арттекстилю, а також вивчення творчості художників-текстильників. Крім цього, дослідження може бути використане для написання курсу лекцій та методичних посібників для студентів мистецьких навчальних закладів.

Список використаної літератури

1. Андріяшко В. Формування інтер'єру громадських споруд Києва засобами художнього текстилю (1970–1990-ті роки). *Українське мистецтвознавство (матеріали, дослідження, рецензії)* : зб. наук. пр. Київ, 2008. Вип. 8. С. 91–99.

2. Голубець О. Українське мистецтво: актуальні проблеми сьогодення і перспектива XXI ст. *Мистецтвознавство' 2000* : наук. зб. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2001. С. 17–34.

3. Гончар К. Традиції та новації у сучасному декоративно-прикладному мистецтві України. *Мистецтвознавство України* : зб. наук. пр. / Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМУ. Київ : Фенікс, 2013. Вип. 13. С. 62–68.

4. Жоголь Л. Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР. Стекло, фаянс, гобелен, текстиль. М. : Современный художник, 1982. 86 с.

5. Жук А. Український радянський килим. Київ : Наук. думка, 1973. 167 с.

6. Запаско Я. Українське народне килимарство. Київ : Мистецтво, 1973. 112 с.

7. Історія декоративного мистецтва України : у 5 т. Т. 5 / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; гол. ред. Г. Скрипник. Київ, 2016. 546 с.

8. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; гол. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєвої. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво XX століття. 1048 с.

9. Кара-Васильєва Т. В. Історія мистецтва XX століття: концепція, нові підходи й оцінки. *Українське мистецтвознавство (матеріали, дослідження, рецензії)* : зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. Вип. 7. С. 53–64.

10. Криволапов М. О. Про мистецтво та художню критику України XX століття : вибр. ст. різн. років. Кн. 1. *Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні XX століття* / Ін-т пробл. сучас. мистец. Акад. мистец. України. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. 268 с.

11. Никорак О. Українська народна тканина. Типологізація, локалізація, художні особливості. Інтер'єрні тканини. Ч. 1. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2004. 583 с.

12. Савицкая В. Превращение шпалеры. М. : Галарт, 1995. 87 с.

13. Чегусова З. Фігуративний гобелен України XX–XXI ст.: мистецький поступ, провідні митці, особливості творчості. *Українське мистецтвознавство* : зб. наук. пр. *Київ*, 2016. Вип. 16. С. 37–54.

14. III Triennale tkaniny unikatowej i przemysłowej. Katalog tkaniny przemysłowej. Łódź: Centralne Muzeum Włókiennictwa, 1978. 35 s.

References

1. Andriiashko V. (2008). *Formuvannia interieru hromadskykh sporud Kyieva zasobamy khudozhnoho tekstyliu (1970–1990-ti roky).* [Formation of the interior of public buildings in Kiev by means of artistic textiles (1970–1990)]. Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii). [Ukrainian art studies: materials, research, reviews]. Kyiv, # 8. pp. 91–99.

2. Holubets O. (2001). Ukrainske mystetstvo: aktualni problemy sohodennia i perspektyva XXI st. [Ukrainian art: current issues and perspectives of the XXI century]. *Mystetstvoznavstvo' 2000*. [Art studies`2000]. Lviv. P. 17–34.

3. Honchar K. (2013). Tradytsii ta novatsii u suchasnomu dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi Ukrainy. [Traditions and innovations in modern decorative and applied art of Ukraine]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy* [Art studies of Ukraine]. Kyiv : Feniks, # 13. P. 62–68.

4. Zhohol L. (1982). Dekorativno-prikladnoye iskusstvo Ukrainskoy SSR. Steklo, fayans, hobelen, tekstyl. [Decorative and applied art of the Ukrainian SSR. Glass, faience, tapestry, textiles]. M. : Sovremennyy khudozhnik, 86 p.

5. Zhuk A. (1973). Ukrainskyi radianskyi kylym. [Ukrainian Soviet carpet]. Kyiv : Nauk. dumka, 167 p.

6. Zapasko Ya. (1973). Ukrainske narodne kylymarstvo. [Ukrainian folk carpet weaving]. Kyiv : Mystetstvo, 112 p.

7. Istoriia dekoratyvnoho mystetstva Ukrainy. (2016). [History of decorative art of Ukraine]. U 5 t. T. 5. Kyiv, IMFE, 546 p.

8. Istoriia ukrainskoho mystetstva. (2007). [History of Ukrainian art] u 5 t. T. 5. Mystetstvo XX stolittia. [Art of XX century]. Kyiv : IMFE, 1048 p.

9. Kara-Vasylieva T. (2007). Istoriia mystetstva XX stolittia: kontseptsiia, novi pidkhody i otsinky. [The art history of the XXth century: concept, new approaches and evaluations.]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii).* [Ukrainian art studies: materials, research, reviews]. Kyiv, # 7. P. 53–64.

10. Kryvolapov M. (2006). Pro mystetstvo ta khudozhniu krytyku Ukrainy XX stolittia [About Art and Art Criticism of Ukraine of the XX century]. Kn. 1. Formuvannia ta rozvytok natsionalnoi mystetskoi shkoly i mystetstvoznavchoi nauky v Ukraini XX stolittia. [*Formation and development of the national art school and art critic science in Ukraine of the XX century*]. Kyiv : Vydavnychyi dim A+S, 268 p.

11. Nykorak O. (2004). Ukrainska narodna tkanyna. Typolohizatsiia, lokalizatsiia, khudozhni osoblyvosti. Interierni tkanyny. [Ukrainian folk fabric. Typologization, localization, artistic features. Interior fabrics]. Ch. 1. Lviv : In-t narodoznavstva NAN Ukrainy, 583 p.

12. Savitskaya V. (1995). Prevrashcheniye shpal [Transformation of tapestry]. M. : Halart, 87 p.

13. Chehusova Z. (2016). Fihuratyvnyi hobelen Ukrainy XX–XXI st.: mystetskyi postup, providni myttsi, osoblyvosti tvorchosti. [*Figurative tapestry of Ukraine in the XX-XXI centuries: artistic progress, leading artists, peculiarities of creativity*]. Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii). [Ukrainian art studies: materials, research, reviews]. Kyiv, # 16. P. 37–54.

14. III Triennale tkaniny unikatowej i przemysłowej. Katalog tkaniny przemysłowej. Łódż : Centralne Muzeum Włókiennictwa, 1978. 35 s.

АРТТЕКСТИЛЬ В КОНТЕКСТЕ ДЕКОРАТИВНОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ ВТОРОЙ ПОЛ. XX – НАЧ. XXI ВЕКА

Луковская Ольга Игоревна – заместитель генерального директора
Львовского дворца искусств,
кандидат искусствоведения, доцент, г. Львов

Проанализированы основные тенденции развития профессионального арттекстиля Украины второй пол. XX – нач. XXI в. Доказано, что авторский текстиль указанного периода занимает одно из важных мест в национальной художественной культуре и развивается в художественно-стилистическом русле, присущем всему декоративному искусству Украины. Выяснено роль национальных традиций в формировании образно-художественного языка современного арттекстиля, проанализировано использование европейского опыта художественной культуры, прослежено инновационные тенденции в авторских работах. Рассмотрено творчество ведущих художников, которые работали в этой области декоративного искусства.

Ключевые слова: арттекстиль, художник, декоративность, монументальность, народные традиции, инновации.

ART TEXTILE IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN DECORATIVE ART IN THE SECOND HALF OF THE XX-th – THE BEGINNING OF THE XXI ST CENTURY

Lukovska Olha – Deputy Director of Lviv Art Palace
PhD in Art, associate professor

The paper deals with the leading tendencies of the development of professional art textile in Ukraine, in the sec. half of the XX th – the beg. of the XXI st century. It is proved that the author's textile of the specified period plays crucial role in the national artistic culture and develops artistically and stylistically following the trends typical for Ukrainian decorative art as a whole. The role of national traditions in the formation of figurative artistic language of modern art textile is defined, the use of the European experience of artistic culture is analyzed and innovative tendencies in author's works are traced. The creativity of leading artists who worked in this field of decorative art is discussed.

Key words: art textile, artist, decorativeness, monumentality, folk traditions, innovations.

UDC 745.521

ART TEXTILE IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN DECORATIVE ART IN THE SECOND HALF OF THE XX-th – THE BEGINNING OF THE XXI ST CENTURY

Lukovska Olha – Deputy Director of Lviv Art Palace
PhD in Art, associate professor

The paper presents a review of the leading tendencies of the development of professional art textile in Ukraine, in the sec. half of the XX th – the beg. of the XXI st century. It is proved that the author's textile of the specified period plays crucial role in the national artistic culture and develops artistically and stylistically following the trends typical for Ukrainian decorative art in general. It is noted thatan important trend of Ukrainian art in the sec. half of the XX th century is the desire for wide-scale figurative generalizations and monumentality.

The author investigates that in professional art textile these trends were most prominently manifested in the creation of story-themed carpets, tapestries and panels, because these works successfully combined decorativeness and monumentality.

The article also describes the trend of thematic textile works of art that became extremely popular in 1970–1980 due to large-scale state requests. It is investigated that during that period textile was an important part of interior decoration and often semantically dominant component of it. Textile artworks were used in a wide variety of interiors such as wedding places, clubs, libraries, theaters, schools, hotels, museums and many others.

It is shown that artist of older and middle generations, including L. and T. Dmytrenko, L. Zhogol, M. and I. Lytovchenko, L. Mischenko, V. Pryadka., A. Haydamaka, T. Chuvalova, V. Fed'ko, V. Andriyashko, O. Vladimirova, N. Pauk, O. Rybotycka, O. Krypyakevych and many others actively worked on creating art textile for different interiors in the sec. half of the XX th century.

The study demonstrates that chamber format of decorative textile artworks is becoming more popular in the end of the XX th century while monumental tendencies diminish.

It noted that combining folk art experience and novel trends had a significant impact on the development of innovative tendencies in Ukrainian art textile. Such features are characteristic for artworks of the early XXI st century.

Art textile of the XXI st century stands out due to wide spectrum of experimental search. The tendency of creating decorative textiles with abstract and associative notions strongly establishes.

Key words: art textile, artist, decorativeness, monumentality, folk traditions, innovations.

Надійшла до редакції 11.11.2018 р.

УДК 002.2:655:76-053.2

ІНТЕРАКТИВНА КНИЖКОВА ГРАФІКА ЄВГЕНІЇ ГАПЧИНСЬКОЇ

Аметова Ліля Маметівна – аспірантка, Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
ORCID iD: 0000-0001-8785-8701
lilya-ametova@ukr.net

Виявляються особливості трансформації художньої мови Є. Гапчинської в книжковій графіці, пов'язаній з сучасними комп'ютерними технологіями і застосуванням девайсів. Розглянуто два інтерактивних видання видавництва «А-ба-ба-га-ла-ма-га» – «Аліса в країні див» та «Аліса в Задзеркаллі» Л. Керолла, в яких автор виявляла себе як книжковий дизайнер, що співпрацювала з гейм-аніматорами. Розкрито специфіку художньої манери оформлення цих видань, що полягає у поєднанні індивідуальної авторської творчої манери (орієнтованої на слов'яно-німецьку мистецьку спадщину) зі стилізацією образів у дусі Вікторіанської епохи. Прослідкований зв'язок творчості художниці з іншими книжковими графіками України (В. Єрко) та Росії (А. і О. Дугіни, С. Румак), які працюють із виконаними вручну ілюстраціями з комп'ютерним оцифруванням.

Ключові слова: інтерактивна книжкова графіка, Є. Гапчинська, Україна, початок XXI ст., девайси, гейм-дизайн, анімація.

Актуальність теми. В історії вітчизняного графічного дизайну останнім часом актуалізується творчість непересічної української мисткині європейського масштабу Є. Гапчинської (1974 р. н.).

Аналіз останніх публікацій. З-поміж спроб осмислення сучасних процесів розвитку дизайну книги для дітей, пов'язаних з оцифровуванням, важливу роль відіграє публікація О. Позднякової з Воронежу (РФ) 2013 р. під назвою «Дизайн сучасної дитячої книги як мистецтво». Не зважаючи на дещо неоковирну назву (так, власне, дизайн чи мистецтво?), авторка спробувала дати визначення процесам нинішнього суспільства, що торкаються трансформації способів передачі інформації крізь зорові образи у сучасній друкарській справі країн СНД.

Із-поміж інших вона відзначила авторську манеру В. Єрка, що в її інтерпретації надихався спадщиною Є. Босха та П.-П. Брейгеля та відзначила, що в подібній манері «оцифрованої» ручної графіки працює також подружжя А. і О. Дугіних [4], доробку яких притаманні багатофігурні композиції та відповідна вищезгаданим митцям колірна гама. Далі в цьому ж ряду, у зв'язку з вибудовуванням «психологічного візуального простору», дослідниця навела працю «Алісою в країні мрій» С. Румак та життєдайний і світлий світ брендового «постачальника щастя № 1» Є. Гапчинської [6; 207–208].

© Аметова Л. М., 2018

Назвавши ці імена поряд, О. Позднякова певною мірою передрікала проведення паралелі з творчістю Є. Гапчинської (яка надихається спадщиною Є. Босха та П.-П. Брейгеля) з українськими та російськими колегами. Мисткиня також працює, як і В. Єрко, для київського видавництва «А-ба-ба-га-ла-ма-га». На думку О. Позднякової, творчість Є. Гапчинської в книжковій графіці близька до творчості російської мисткині С. Румак, яка пропонувала у своїх рішеннях «Аліси» естетику зачаклованого абсурду у викінчено артистичних лякливо-смішливих образах. Порівняно з останньою дизайнеркою подружжя О. та А. Дугіних на початку 2010-х років опановувало більш сюрреалістичні й аристократичні образні вирішення. При цьому вони, як і Є. Гапчинська, надихалися українською природою та німецьким середньовічним мистецтвом, адже мали пієтет до природи Полтавщини та Слобожанщини, куди виїжджали на пленери.

Питанням пошуку нових шляхів віддзеркалення власної ілюзорної реальності та її дорослої проекції в дитячий тендітний світ Є. Гапчинської займається й сучасна київська дослідниця книжкової графіки, кандидат мистецтвознавства В. Олійник, яка неодноразово згадувала її у своїх наукових розвідках [9; 19]. Значну увагу авторському стилю художниці та проявам її творчості у різних напрямах дизайну приділила знаний київський дослідник, доктор мистецтвознавства, проф. Київського університету ім. Б. Грінченка О. Школьна [8].

Мета статті – окреслити особливості творчих пошуків та експериментів у книжковій інноваційній графіці України останніх років Є. Гапчинської.

Виклад основного тексту дослідження. Успіх до Є. Гапчинської саме як до художника книги прийшов на початку 2010-х рр. від початку співпраці з київським видавництвом «А-ба-ба-га-ла-ма-га» та його творчим очільником, поетом І. Малковичем. Так, уже 13 грудня у центрі Нью-Йорка в Українському інституті Америки вона у складі групи митців (К. Лавра. С. Ус, К. Штанко, В. Гаркуші) взяла участь у відкритті виставки «для малюків від 2 до 102». Саме тоді у Нью-Йорку було представлено оновлену версію інтерактивної «Снігової королеви» В. Єрка для Ipad та стереозображення найбільш відомих ілюстрацій згаданого видавництва. Ці технічні ноу-хау в галузі інтерактивної книжкової графіки поступово захопили уяву художниці й стали змістом багатьох майбутніх творчих пошуків, пов'язаних із графічним дизайном другої пол. 2010-х рр. [2].

Уже тоді Є. Гапчинська знайшла новий вихід іманентного світла свого чарівного світу маленьких янголят і дітлахів (де-факто дорослих філософів родом із дитинства) у «позаземні цивілізації» підсвідомості. Шлях був пов'язаний із спасінням дитячої книги з ручним рисованим оформленням через шлях оцифрування контенту. Про нього ще 2010 р. писала російська оглядач означеної галузі О. Ро [7]. Є. Гапчинська, яка завжди тонко відчувала нюанси кон'юнктури ринку, розуміла що саме дитячо-доросла література, де доречні її маляткові образи і герої потребує виходу фантазії за межі буденного простору 2D площини у світ видумки, гри, перелицювання 3D, 4D, 5D, 6D, 7D.

На цій хвилі не буденних нетривіальних експериментів після праці над маленькими графічними формами (марка, поштовими листівками, щоденниками, календарями), її захопила праця над двотомником «Аліси в країні мрій». Результати доробку над цією темою вона тріумфально представила на виставці сучасної поліграфічної продукції «Book Heart: світ книжкової ілюстрації» 22 червня 2018 р. у ТРЦ «Смоленський пасаж» (Росія) [3].

Серед інших в тій експозиції зі 150 оригінальних малюнків до казок демонструвалися праці, що візуалізували героїв улюблених дітьми усього світу «Попелюшки», «Лускунчика», «Аліси в країні мрій», «Снігової королеви», «Маленького принца», «Дюймовочки», «Червоної Шапочки», «Красуні й Чудовиська» тощо. Оскільки виставка була задумана як путівник з історії книжкової графіки, художніх стилів та технік, твори Є. Гапчинської, яка сьогодні в Україні очолює напрям у новітній сучасній праці в означеній царині, посіли поважне, відведене їм у модерному стилетворенні місце з-поміж інших провідних дизайнерів-графіків. А саме – серед пострадянських митців А. Архіпової, А. Ломаєва, М. Митрофанова, Г. Зінько, Н. Ілларіонової, К. Волжиної, І. Олійникова, В. Фоміної. М. Міхальської, Ю. Гукової. З-поміж іноземців фігурували «метри» класиків ілюстрації – К. Крафта, Б. Мозера, Д. Сагди, М. Адреані, Р. Інноченті, А. Грастона [3]. Всі ці об'єднані в одному місці майстри зі світовими іменами давали можливість проілюструвати відомі казки зі світової літературної спадщини очима художників із різних країн, що уособлюють історію розвитку сучасного книжкового дизайну.

Чому ж саме «Аліса в країні мрій» посіла почесне місце у згаданій епохальній виставці книжкової графіки початку XXI ст.? Напевно, оскільки тут представлений переклад класики світової літератури в оточенні дивовижно світу фантасмагорійних образів Л. Керолла, що перевтілюються в тебе прямо перед очима. Вони оживають при наведенні на картинку мобільного телефону після закачування до нього певної програми у додаток. Цей інтерактив нагадує мініатюрне 3D-лазерне шоу, що спрацьовує персонально для кожного відвідувача сторінок видання.

Звичайно, ці сучасні «фішки» заворожують і магнетизують. Але саме образна складова ілюстрацій Є. Гапчинської, вирішених високо художньо і за всіма правилами сьогоднішнього веб-дизайну із застосуванням екранних медіа безпосередньо на площині білосніжного аркушу, то – найбільша принада цього крихітного мистецько-дизайнерського чудо-перформенсу. Адже вона втілила в образах улюблених героїв Л. Керолла фантастичний світ «мега-крутого» дитинства з гламуризованими персонажами, що безтурботно виконують видані автором тексту ролі у художньо вирішений Є. Гапчинською спосіб.

Оскільки вже існує безліч прихильників досвідчених алісоманів, що мали змогу смакувати інтерпретації улюблених героїв засобами гравюр Д. Теніела (видавництва «Лабіринт») в оточенні інтерактивних головоломок [5], які дещо перевантажували сприйняття саме образного боку ансамблю, інтерактивне видання «А-ба-ба-га-ла-ма-ги» стало новим гармонійно-довершеним випуском цього улюбленого мільйонами поціновувачів в усьому світі твору.

Застосовуючи силу виразності гротеску, вигадливі примхливі тендітні крихітні чоловічки з рум'яними щічками в ілюстративних розворотах Є. Гапчинської до Л. Керолла оживають новими своїми сторонами життя. Зокрема, емоційно-асоціативними, наповненими згущеною образністю суб'єктивно гарненьких безневинних створінь, що метушаться, виконуючи свої важливі дитячо-недитячі вибагливі справи Задзеркалля. При чому в книжково-графічних персонажах Є. Гапчинської впізнаються добре розроблені раніше в її станкових творах (упродовж середини – другої пол. 2010-х рр.) герої, добре пластично промодельовані й неодноразово «виліплені» як хара́ктерні.

Доповнена реальність у даному випадку зустрічає нас вже на обкладинці, де жвавенька «Аліска», яку можна дражнити й смикати за кіски, укладені в баранки, одягнена у суконьку з їстівним принтом, хитрувато-величаво усміхається, наче крихітна Мона Ліза XXI ст. Красуня з класичної англійської казочки оживає бешкетливою розбишакою, зануреною в світ своїх вигадливих забаганок, хоча й абсолютно пристойних для маленької непосидючої леді. Двотомник видано 2017 та 2018 рр. на українській, англійській, російській мовах, тому оформлення видання водночас носить інтернаціональний характер, аби ліпше сприймалося на різних континентах.

У цьому зв'язку Є. Гапчинська, надаючи перевагу чарівливим елементам стилістики творів Вікторіанської Англії, стилізує образи своїх героїв, що мають розкривати дух країни походження твору. Навівши камеру на сторінку, герої Л. Керолла «Чеширський кіт», «Капелюшник», «Королева», «Гусінь», «Білий Кролик» та інші замість пласких ставали об'ємними, демонструючи чудеса сучасної анімаційної індустрії.

Елементи оформлення ілюстрацій дозволяли роздивитися побутові предмети Вікторіанської епохи, розгледіти старовинний Лондон, відвідати кращий британський університет, ознайомитися з вимогами англійського етикету й навчитися грати в крокет або варити черепашачий суп, що розважує глядача й інформативно насичує молодь. Дизайн розворотів доповнюється сторінками історичних журналів, гравюр згаданого часу. Все це впливає на сприйняття аури цієї країни. Однак художниця в дизайні книги використовує лише окремі ілюстрації в розворотах, мінімізуючи дизайнерське наповнення книги в цілому. Вона не перевантажує свій проект зайвими другорядними деталями, які б уводили читача в бік від фокусування уваги на найбільш важливих персонажах та умовах їх життя у своєму за дзеркальному світі.

Перша книга мала назву «Аліса в країні див», а продовження «блокбастеру», видане рік потому – «Аліса в Задзеркаллі». Цікаво розглядати ідейну складову цього проекту, його менеджмент та піар-кампанію. За задумом автора ідеї книг із доповненою реальністю Е. Ахрамовича, власника компанії Art Nation, у першій книзі оживала обкладинка та п'ять ілюстрацій, а в другій – обкладинка й десять ілюстрацій. Крім того, останній том включає невеличку гру-раннер (комп'ютерна гра в жанрі платформер, коли маленька людинка щось збирає докупи).

Книга в Україні поширювалася через мережу АТБ-супермаркетів. Вартість у 300 карбованців можна було знизити за рахунок назбирування 10 фішок як бонусів за купівлю товарів на певну суму (на 60 грн. – 1 фішка) до 99 гривень. Партнером проекту та розробником додатку АТБ-Wonderland стала компанія Live Animations. Тираж обох книжок перебільшив 350 тис. екземплярів. За 10 діб продажу першої книжки кількість скачування мобільного додатку перевищила 258 тис., завдяки чому воно увійшло до Play Market, Google Play, App Store. Сама по собі й акція довкола продажу книжок була інноваційною й успішною [1]. Завдяки цьому автора малюнків чекав небачений успіх, уже традиційний щодо всіх сфер діяльності, за які б не бралася брендмейкер Є. Гапчинська.

Висновки. Тож огляд доробку Є. Гапчинської в галузі інтерактивної книжкової графіки свідчить про інноваційні проекти художниці. Враховуючи анімованість, окремі її персонажі «оживали» у 3D-

реальності, що передбачало її творчу співпрацю з It-ішніками, нову модель роботи графічного дизайнера з вектором до web-дизайну та game-дизайну і девайсів. Важливими складовими вдалого вирішення образної системи означених видань стало поєднання звичної авторської манери виконання персонажів книги (індивідуальний стиль Є. Гапчинської) з їх стилізацією в дусі Вікторіанської Англії, підкреслених у стереозображеннях, пластичному багатстві форм, кольорів та ліній.

Перспективи подальших досліджень в означеній царині варто пов'язувати з вивченням марок, листівок, календарів, щоденників, оздоблених Є. Гапчинською.

Список використаної літератури

1. «Алиса в Зазеркалье»: создатели книжного блокбастера выпускают вторую часть. http://sostav.ua/publication/alisa-v-zazerkale-sozdateli-knizhnogo-blokbastera-vypuskayut-vtoruyu-chast-78064.html. Дата доступу: 15.01.2019 р.

2. Впервые в Нью-Йорке показывают украинские иллюстрации лучших детских книг. https://gazeta.ua/ru/articles/culture/_vpervye-v-nyujorke-pokazyvayut-ukrainskie-illyustracii-luchshih-detskih-knig/532598?mobile=true. [18 декабря 2013 г.]. Дата доступу: 15.01.2019 р.

3. Выставка Book Heart: «Book Heart: мир книжной иллюстрации». https://www.osd.ru/newsinf.asp?nw=17144. Дата доступу: 15.01.2019 р.

4. Ольга и Андрей Дугины: «работа над одной иллюстрацией заняла целый год». http://iskusstvo-info.ru/olga-i-andrej-duginy-rabota-nad-odnoj-illyustratsiej-zanyala-tselyj-god/. Дата доступу: 15.01.2019 р.

5. Первое интерактивное комментированное издание одной из самых известных в мире сказок. https://www.labirint.ru/alice/. Дата доступу: 15.01.2019 р.

6. Позднякова О. Л. Дизайн современной детской книги как искусство. *Вестник Тамбовского ун-та. Серия: Гуманитарные науки. 2013. Вып. 2 (117).* С. 207–211.

7. Ро О. Детская книга и Интернет: реальность цифровая, альтернативная и дополненная. *Книжная индустрия*. 2010. № 1. С. 51–55.

8. Школьна О. Інтегрування творів образотворчого мистецтва в дизайн-середовищі: на прикладі творчості Євгенії Гапчинської. *Артпростір.* 2018. № 3. С. 97–100, 129.

9. Oliynyk V. Unconventional use of book illustration in moderne Ukraine. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. КУК – КНУКіМ.* Київ, 2019.

References

1. «Alisa v Zazerkale»: sozdateli knizhnogo blokbastera vyipuskayut vtoruyu chast [«Alice Through the Looking Glass»: the creators of the book blockbuster produce the second part]. http://sostav.ua/publication/alisa-v-zazerkale-sozdateli-knizhnogo-blokbastera-vypuskayut-vtoruyu-chast-78064.html. Data dostupu: 15.01.2019 r.

2. Vpervyie v Nyu-Yorke pokazyivayut ukrainskie illyustratsii luchshih detskih knig [For the first time in New York show Ukrainian illustrations of the best children's books]. https://gazeta.ua/ru/articles/culture/_vpervye-v-nyujorke-pokazyvayut-ukrainskie-illyustracii-luchshih-detskih-knig/532598?mobile=true. [18 dekabrya 2013 g.]. Data dostupu: 15.01.2019 r.

3. Vyistavka Book Heart: «Book Heart: mir knizhnoy illyustratsii» [Book Heart Exhibition: «Book Heart: The World Of Book Illustration»]. https://www.osd.ru/newsinf.asp?nw=17144. Data dostupu: 15.01.2019 r.

4. Olga i Andrey Duhiny: «rabota nad odnoy illyustratsiey zanyala tselyiy god» [Olga and Andrei Duhiny: «the work on one illustration took a whole year»]. http://iskusstvo-info.ru/olga-i-andrej-duginy-rabota-nad-odnoj-illyustratsiej-zanyala-tselyj-god. Data dostupu: 15.01.2019 r.

5. Pervoe interaktivnoe kommentirovannoe izdanie odnoy iz samyih izvestnyih v mire skazok [The first interactive commented edition of one of the most famous fairy tales in the world]. https:// www.labirint.ru/alice/. Data dostupu: 15.01.2019 r.

6. Pozdnyakova O. L. Dizayn sovremennoy detskoy knigi kak iskusstvo [Design of modern children's books as art]. *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyie nauki. 2013. Vyip. 2 (117).* S. 207–211.

7. Ro O. Detskaya kniga i Internet: realnost tsifrovaya, alternativnaya i dopolnennaya [Children's book and the Internet: digital reality, alternative and augmented]. *Knizhnaya industriya*. 2010. № 1. S. 51–55.

8. Shkolna O. Integruvannya tvorIv obrazotvorchogo mistetstva v dizayn seredovischa na prikladI tvorchostI Evgenii Gapchinskoi [Integration of the works of fine art into the design of the environment on the example of the work of Eugene Gapchynsky]. *ArtprostIr*. 2018. № 3. S. 97–100, 129.

9. Oliynyk V. Unconventional use of book illustration in moderne Ukraine. *UkraYina u svItovih globalIzatsIynih protsesah: kultura, ekonomIka, suspIlstvo: zbIrnik materIalIv MIzhnar. nauk.-prakt. konf. KUK – KNUKIM.* Kyiv, 2019.

ИНТЕРАКТИВНАЯ КНИЖНАЯ ГРАФИКА ЕВГЕНИИ ГАПЧИНСКОЙ

Аметова Лилия Маметовна – аспірантка, Киевский университет им. Б. Гринченка, г. Киев

Статья посвящена трансформациям художественного языка Е. Гапчинской в области книжной графики, связанной с современными компьютерными технологиями и применением девайсов. Рассмотрено два интерактивных издания киевского издательства «А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га» – «Алиса в стране чудес» и «Алиса в Зазеркалье» Л. Керолла, в которых художница выявляла себя как книжный дизайнер, сотрудничая с гейм-аниматорами. Раскрыта специфика художественной манеры оформления названных изданий, которую составляет объединение индивидуальной авторской творческой манеры (ориентированной на славяно-немецкое художественное наследие), со стилизацией образов в духе Викторианской эпохи. Прослежена связь творчества художницы с другими книжными графиками Украины (В. Ерко) и России (А. и О. Дугины, С. Румак), которые работают с выполненными вручную иллюстрациями с компьютерной оцифровкой.

Ключевые слова: интерактивная книжная графика, Е. Гапчинская, Украина, начало XXI ст., девайсы, гейм-дизайн, анимация.

THE INTERACTIVE BOOK DRAWING OF EVGENIYA GAPCHINSKA

Ametova Lilya – teacher of computer graphics
Kyiv Engineering High Schoolgraduate student
Borys Grinchenko Kyiv University

Article is devoted transformations of art language Evgeniya Gapchinska in the field of the book drawing connected with modern computer technologies and application of devices. It is considered two interactive editions of Kyiv publishing house «A-BA-BA-GA-LA-MA-HA» – «Alis in the country of miracles» and «Alis in land-Behind-a-mirror» of Lewis Keroll in which the artist revealed itself as the book designer and co-operated with games-animators. Specificity of an art manner of registration of the designated editions of Evgeniya Gapchinska is opened, which makes association of an individual author's creative manner, (focused on a Slavonic-German art heritage), with stylisation of images in the spirit of Victorian`s epoch. Communication of creativity of the artist with other book schedules of Ukraine (V. Erko) and Russia (A. and O. Duhiny, S. Rumak) which nowadays work with the illustrations executed manually with computer numbering is tracked.

Key words: the interactive book drawing, Evgenia Gapchinskaja, Ukraine, beginning XXI of century, devices, a game-design, animation.

UDC 002.2:655:76-053.2

THE INTERACTIVE BOOK DRAWING OF EVGENIYA GAPCHINSKA

Ametova Lilia – teacher of computer graphics
Kyiv Engineering High Schoolgraduate student
Borys Grinchenko Kyiv University

The purpose of the article is to outline the features of creative searches and experiments in the field of book innovative graphics of Ukraine in recent years by Eugenia Gapchynska.

The methodology of the research is to combine the contextual method to reveal the artistic context of the works of E. Gapchinskaya, the method of art-study analysis of its book graphics, as well as cross-cultural, historical-chronological and descriptive methods necessary for the disclosure of the specifics of design solutions of the artist in the field of contemporary innovative creative activity.

Result. The elements of the design of the books «Alice in the country see» and «Alice in Zaderkalli» by Eugenia Gapchinskaya became a manifestation of the unique style of the artist, in the illustrations of which you can see the household items of the Victorian era, see the ancient London, visit the best British university, get acquainted with the requirements of English etiquette that informatively and aesthetically saturates the viewer. The design of the spreads is complemented by pages of historical journals, engravings of those times. All this affects the perception of the aura and atmosphere of this country. Thus, the artist, in book design, minimizes the design content of the book as a whole. She does not overload her work with unnecessary secondary details that would lead the reader away from focusing on the most important characters and living conditions in their «mirror» world.

Thanks to the introduction of interactive technologies of 3D-design, the author of the drawings was waiting for unprecedented success, already traditional in all spheres of its activities, for which would not be taken talented E. Hapchinskaya.

Scientific novelty consists in the consideration of E. Hapchinskaya's artistic work in the field of modern Ukrainian interactive book graphics as a modern brand of Ukrainian book design.

Practical meaning. The introduction of the materials of the article will be an impetus for the study of the processes taking place in the contemporary artistic environment, as well as in the analysis of design objects.

Key words: interactive book graphic, Eugenia Gapchinska, Ukraine, beginning of the XXI century, brand, design, animation.

Надійшла до редакції 12.11.2018 р.

УДК 75.03(4)«18–19»

ВИТОКИ ДЕКАДАНСУ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

Сосік Ольга Данїлівна **–** аспірантка,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-2450-1235
olhasosik@gmail.com

Стаття присвячена питанню становлення декадансу у європейському культурному просторі та образотворчого мистецтва другої пол. XIX ст. Розглянуто соціокультурні та історичні процеси, що спричинили зміни в суспільних настроях та сприяли розвитку мистецтва. Виокремлено ключові стилістичні ознаки, теми та образи, притаманні декадентському живопису. Приділено увагу питанню розмежування декадансу з іншою провідною течією мистецтва межі століть – символізмом. Співставлені їх стилістичні та світоглядні особливості, що дозволило розглянути декаданс й символізм як окремі художні течії в образотворчому мистецтві.

Ключові слова: декаданс, образотворче мистецтво, прерафаеліти, Англія, Франція, Німеччина.

Постановка проблеми. Визначальним чинником мистецтва межі XIX–XX століть було віддзеркалення занепаду суспільної свідомості і, як наслідок, пошуку нових художніх форм, що відповідали складному світогляду тогочасної людини. У статті розглядаються джерела формування та тенденції розвитку декадентського руху в образотворчому мистецтві Європи як важливі складові культури епохи fin de ciecle.

Мета статті – проаналізувати характерні стилістичні риси декадансу в образотворчому мистецтві та визначити його вияви у художніх доробках європейських митців.

Виклад основного матеріалу. На межі XIX–XX ст. під впливом низки буржуазних революцій Європа втрачає вектор духовних орієнтирів. Технічний прогрес і сенсаційні наукові відкриття зруйнували звичний образ світу спричинивши крах вікових устоїв та нівелювання духовних цінностей у суспільстві. Відчуття втрати контролю над світом породжує характерні умонастрої серед людства: апатію, песимізм, душевну втому, меланхолію, які знайшли своє відображення у мистецтві декадансу.

Цілковиті зневіра та втома від пошуків нових сенсів буття, виявились для декадентів украй співзвучними з ідеями німецького «філософа песимізму» А. Шопенгауера, висловленими у його роботі «Світ як Воля та уявлення». Вони склали підґрунтя всієї декадентської творчості. Згідно з філософією А. Шопенгауера існує певна ірраціональна Воля, яка керує світом та являє собою чистий біологічний інстинкт, котрий живить людське існування і створює цілковиту залежність людини від нього.

П. Ґардінер у своїй книзі «Артур Шопенгауер. Філософ германського еллінізму», розглядаючи цю концепцію, резюмує: «<…> ми розуміємо, те що ми тільки виконувачі першочергових і найважливіших бажань, які виражаються безпосередньо поведінкою наших тіл, а також те, наскільки ми далекі від того, щоб самим контролювати та визначати наші долі <…>» [1; 239]. За його вченням, чим більше людина заглиблюється у пізнання та творчість, тим слабкішою стає Воля, а, отже, і саме життя.

Звідси витікає ключова ідея декадансу – мистецтво народжується з хвороби та смерті. Декадентське мистецтво прагне створювати форми, позбавлені життя, а заразом інстинктів Волі. Як зазначав мистецький критик А. В. Луначарський, декаданс тяжіє «<…> до цінностей, або, вірніше, мінус-цінностей життєвого занепаду, тобто до краси згасання, краси, що черпає чарівність у силі в'ялих ритмів, блідих образів, напівпочуттів, у зачарованості, якими володіють для стомленої душі настрої покірності, забуття та все, що їх навіює» [4; 281].

Декаданс, насамперед, ознаменовував цілковито новий погляд на мистецтво. Він звільнив його від догм і загальноприйнятих стереотипів про красу та потворність, добро та зло, підніс його над натовпом обивателів. Головною метою мистецтва стала проголошена естетична насолода.

Однак ідея «мистецтва для мистецтва» бере свій початок ще у романтизмі й уперше була сформульована Т. Готьє 1835 р.: «Воістину, прекрасне тільки те, що абсолютно ні на що не годиться, все корисне – потворне <…>» [2; 53]. Декаденти, як і романтики, будучи розчаровані недосконалістю навколишнього світу, намагалися втекти від дійсності, створюючи свій власний світ, у якому панував культ краси, що однаково уособлювала як чесноти, так і пороки.

Прагнучи змінити недосконалість навколишнього світу, художники-декаденти створювали на своїх полотнах виміри, у яких усі недоліки реального світу, такі як смерть, страждання, хвороби

© Сосік О. Д., 2018

робили предметом естетизації. «Спочатку декаденти сприймались, як продовжувачі напряму «чистого мистецтва» з тією, однак, вагомою обмовкою, що естетизм декадентів носить крайній, навіть хворобливий характер. Якщо для «чистого мистецтва» характерний культ прекрасного, то декаденти естетизують все – навіть огидне, навіть аморалізм, навіть сатанізм<…>» [5; 349]. Образи їх картин абстрактні, відсторонені та позбавленні життя. Одержимі ідеєю удосконалення, митці декадансу прагнули зруйнувати, занурити у пітьму старий світ, аби на його місці міг постати новий. І хвороба для декадентів була неодмінним чинником у цьому процесі. Їх мистецтво народжувалось зі смерті та було містком між реальністю та потойбіччям.

У 90-х роках XIX ст. головним центром декадентського мистецтва стає вікторіанська Англія. Хоча, перші прояви декадентських настроїв з'явилися в образотворчому мистецтві Великобританії ще у середині століття. Першопрохідцями декадентського живопису можна вважати представників «Братства Прерафаелітів». Розірвавши з академічною традицією, група молодих художників звернулась у своєму мистецтві до доктрини «чистого мистецтва» та естетичних ідей У. Пейтера, які проголошували панування в мистецтві чистих форм – холодних та нерухомих. Мистецтво, за У. Пейтером, повинно нести виключно гедоністичну функцію і аж ніяк не виховну чи моралізаторську. Він вбачав у красі не порятунок, а виключно, насолоду. «Мистецтво приходить до нас із простодушним наміром наповнити досконалістю миті нашого життя і просто заради самих цих митей» [7; 278].

Яскравим послідовником вчення У. Пейтера був Данте Габріель Россетті. Його творчість стала квінтесенцією поглядів У. Пейтера на мистецтво, як на джерело чистого гедонізму. Він втілював у жіночих образах абстрактну, суто платонічну красу, далеку та відсторонену від дійсності, здатну дарувати виключно естетичну насолоду. Мистецтвознавець і сучасник художника Р. Мутер з цього приводу писав: «Дій чи виразних рухів на картинах Россетті немає. Його довгі готичні обриси фігур нерухомі, занурені у мовчання <…>. Глибина його хворобливо-напружених відчуттів вражаюча, чисто південна мозаїка форми, в яку він з деякою штучністю вливає свої настрої, робить Россетті духовним братом Бодлера та засновником декадентства в живописі» [6; 322-323].

Ще одним художником, який стояв у витоків живопису декадансу, був друг і учень Данте Габріеля Россетті Едвард Берн-Джонс. На всій його творчості лежить відбиток містицизму та магічних чар. Його полотна, наче відображення сну, в якому живуть дивні, фантастичні, витонченні образи, позбавлені природності, а часом і ознак статі. Сюжети для своїх творів Берн-Джонс брав у рицарських романах і стародавніх легендах. «Він повертається до них, але перевтілює їх, відшукуючи в їх основі сучасні пристрасті, вносить до них нові риси та відтінки, які він прямо черпає зі світоспоглядання свого часу <…>. У картинах Берн-Джонса, якщо в них вдивитись, залишається нерозв'язаний залишок, чарівний подих, оточуючий їх, щось таємниче, казкове, невловиме. Це і є загальний настрій та відчуття нашого часу. Наче з чарівного дзеркала перед нами як примара постає наше внутрішнє я» [6; 331].

Естетизм приніс у живопис панування форми над змістом, що з часом стало визначним чинником декадентського мистецтва. Художники-декаденти не вбачали істинної краси в навколишньому світі. Він видавався їм потворним у своїй невідворотній схильності до розкладання та тліну. Тому декаденти на своїх полотнах славили смерть, робили її прекрасною. Естетизували пороки та зло реального світу, перетворюючи їх на красу. Реальність була настільки ворожою для декадентів, що вони намагалися повністю ізолювати своє мистецтво від природніх форм.

Живопис декадансу – це культ штучності, ідеально красивої форми, застиглої та незмінної. Нарочита вишуканість, порушена перспектива, гротескні пропорції фігур, андрогенні та блідолиці образи, подібні до статуї, – характерні риси декадентської стилістики. «Необхідно пам'ятати, що декадентська краса цілковито світська, не потребує жодних метафізичних засад. Ґрунтується, перш за все, на формальних цінностях, апелює до почуттів та емоціональної вразливості. Ніщо не стоїть за нею – ані правда, ані добро, ані таємниця; вона непрозора та матеріальна…» [10; 66].

Цілком погоджуючись із вищевикладеною тезою, слід зазначити, що декаденти у своєму мистецтві свідомо порушують баланс між формою та життям, позаяк слідуючи шопенгауерівській теорії, застиглі, штучні форми позбавлені інстинктів Волі, а, отже, не підвладні руйнуванню.

Відтак мистецтво прерафаелітів, маючи в своїй основі естетичний рух, заклало ключові риси декадентського живопису. З цього приводу Е. Чура зазначає у своєму дослідженні: «За думкою Річарда Олтіка, прерафаелітізм, естетизм та декаданс слід розглядати як три послідовні стадії «реакції художника на матеріалістичну течію» [8]. Фактично, декаданс можна вважати темною стороною естетизму. Він шукає насолод не у повсякденному житті, а у хворобі та смерті.

Свого апогею англійський декаданс набув у творчості Обрі Бердслі, зокрема у його ілюстраціях до п'єси О. Уайльда «Саломея» («Salome» 1894 р.). Перший з них майстерно відтворив новаторський

погляд другого на біблійний сюжет, в якому той, по-декадентськи ідеалізував усі найстрашніші пороки. Як учень і послідовник Едварда Берн-Джонса, О. Бердслі значно глибше за свого вчителя занурився у безодню «чистого мистецтва», де етичні канони остаточно розчинились у спокусах штучної краси та екзальтованої насолоди, де краса набувала демонічності, а потворність була естетизована. Втім, декоративність та вишукана точність образів О. Бердслі досягали такого рівня неприродності, що замість відрази викликала цікавість та захоплення. Наслідуючи тенденції розвитку художньої культури Англії, декаданс в образотворчому мистецтві почав поширюватись на інші європейські країни, де набував різноманітних інтерпретацій.

У Франції найбільш яскраво декаданс знайшов втілення у роботах Гюстава Моро та Люсьєна Леві-Дюрме. На загадкових та наповнених холодною вишуканістю композиціях Г. Моро, поставали рокові жінки вбрані в екзотичні одежі, усіяні дорогоцінним камінням. Їх обличчя мають вираз безпристрасності, наче апелюють до сил зла та смерті. Та ж рокова жінка зустрічається і на картинах Л. Леві-Дюрме, але вже в іншій іпостасі. Це – образ рудої чаклунки, що своєю чуттєвістю здатна ввести в оману та приректи на загибель. Як Г. Моро, так і Л. Леві-Дюрме у своїх картинах надають жіночій красі порочного, «рокового» значення, притаманного декадентському мистецтву.

У творчості бельгійських художників з групи «Les XX» Фернана Кнопффа та Яна Тооропа відчувається помітний вплив естетизму прерафаелітів. Так, у роботах Ф. Кнопффа прослідковується властива Данте Габріелю Россетті надмірна увага до деталей і любов до яскравих, декоративних кольорів. А гротескні, стилізовані фігури з полотен Я. Тооропа нагадують витягнуті, маньєристичні пропорції персонажів Е. Берн-Джонса.

Загалом, варто констатувати, що роботи представників німецького та чеського декадансу, таких як Франц фон Штук, Макс Клінгер, Карел Главачек, Ярослав Панушка тощо, просякнуті відчуттям жаху та відчаю серед похмурих тонів й алегоричних образів з присмаком еротизму.

Загалом слід зазначити, що декаданс, як окремий напрям в образотворчому мистецтві, донині займає досить хиткі позиції. Його мотиви та образи тісно пов'язані з ще однією провідною течією мистецтва доби fin de ciecle – символізмом. Зважаючи на спільне прагнення до уникання реалістичних зображень буденного життя, соціальної тематики та пошуку нових форм відображення навколишньої дійсності, досі не існує єдиної думки стосовно розрізнення і визначення цих понять. Проте, поміж них можна виявити деякі суттєві розбіжності.

Так, художники-символісти шукали шлях нового відродження у духовному піднесенні до вищої ілюзорної реальності. Вони прагнули подолати індивідуалізм та наблизитись до загальнолюдських цінностей у своїй творчості. Символісти не замикалися у власному мистецтві, а навпаки, намагалися стати посередниками між реальністю та трансцендентними вимірами. Їм властиве звернення до глядача задля допомоги пізнання глибини, містичної сутності світу, що криється за буденною реальністю. Символізм вбачав ключ до таємниць світобудови у живій природі, духовний початок у кожному явищі. «<…> орнамент перестає застосовуватися в чистому вигляді, рослинні мотиви використовуються як прийом орнаменталізації форми, а не як візерунок» [9; 49]. Загалом, мистецтво символізму просякнуте духом надії.

Натомість декадентському мистецтву притаманний крайній суб'єктивізм. Воно замикалось у собі та носило виключно елітарний характер. Декаденти не вірили у можливість віднайдення вищої істини і передрікали неминучий крах звиклого світу. Відмовляючись вести боротьбу, вони ховалися від об'єктивної реальності у власноруч створеному, штучному світі, де чекали наближення кінця і віддавались естетичним насолодам.

Відтак, можна резюмувати, що попри спільне відчуття розчарування у навколишньому світі та гострої потреби у нових художніх засобах виразності, символісти і декаденти рухались різними шляхами. В. Крючкова у своїй книзі «Символізм в образотворчому мистецтві. Франція. Бельгія 1870–1900» наводить думку Гі Мішо з цього приводу: «Декаданс та символізм – це не дві школи, як зазвичай вважають, а дві послідовні фази одного руху <…>» [3; 11].

Висновки. Поставши на тлі застою класичних традицій у мистецтві та занепаду суспільної свідомості на межі XIX–XX ст., декаденти прискорили процеси виродження старих мистецьких форм у творчості та сприяли пошуку новаторських ідей. Декаданс явив собою своєрідний місток між романтизмом та символізмом і наклав значний відбиток на формування багатьох художніх течій XX століття.

Список використаної літератури

1. Гардинер П. Артур Шопенгауэр. Философ германского эллинизма. М. : Центрполиграф, 2003. 365 с.
2. Готье Т. Мадемуазель де Мопен. М. : Терра, 1997. 352 с.

3. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция. Бельгия 1870–1900. М. : Изобразительное искусство, 1994. 274 с.
4. Луначарский А. В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М. : Худож. лит., 1965. 756 с.
5. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. С.-Пб. : Искусство-СПБ, 2004. 480 с.
6. Мутер Р. История живописи в XIX веке. Т. 3. С.-П.б. : Знание, 1901. 426 с.
7. Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М. : Изд. дом Междунар. ун-та в Москве, 2006. 352 с.
8. Чура Е. Посмотрите на их Мадонн! *Вестник Европы*. 2014 [Электронный ресурс]. URL:http:// magazines.russ.ru/vestnik/2014/39/36ch.html (дата звернення 3.01.2019 р.)
9. Школьна О. В. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи фарфору (перша половина XX століття): дис… докт. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 2007. 257 с.
10. Walas T. Ku otchłani (dekadentizm w literaturze polskij). Kraków : wzdawnictwo literackie, 1986. 303 s.

References

1. Gardiner P. (2003). Artur Shopengauehr. Filosof germanskogo ehllinizma [Arthur Schopenhauer The philosopher of German Hellenism]. Moskva: Centrpoligraf, 365 s.
2. Gautier T. (1997). Mademuazel' de Mopen [Mademoiselle de Maupin]. Moskva: Terra, 352 s.
3. Kryuchkova V. A. (1994). Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve. Franciya. Bel'giya [Symbolism in fine art. France. Belgium 1870–1900] 1870–1900]. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo, 274 s.
4. Lunacharskij A. V. (1965). Sobranie sochinenij: v 8 t. T. 5. [Collected works of Lunacharsky, volume 5]. Moskva: Chudozhestvennaya literatura, 756 s.
5. Minz Z. G. (2004). Poehtika russkogo simvolizma [Poetics of Russian Symbolism]. Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPB, 480 s.
6. Muter R. (1901). Istoriya zhivopisi v XIX veke [History painting in the 19th century]. Sankt-Peterburg: Znanie, 426 s.
7. Pater W. (2006). Renessans. Ocherki iskusstva i poehzii [The Renaissance: Studies in Art and Poetry]. Moskva: Izdatel'skij dom Mezhdunarodnogo universiteta v Moskve, 352 s.
8. Chura E. (2014). Posmotrite na ich Madonn! *Vestnik Evropy*. № 38-39 [Look at their Madonnas!]. URL:http://magazines.russ.ru/vestnik/ 2014/39/ 36ch.html (data zvernennya 3.01.2019 r.)
9. Shkolna O. V. (2007). Tvorchist i mystetsko-pedahohichna diialnist Mykhailp Zhuka v konteksti stanovlennia ukrainskoi shkoly farforu (persha polovyna XX stolittia) [Creativity and pedagogical activity of Mikhail Zhuk in the context of the formation of the Ukrainian school of porcelain (the first half of the XX century)]: dys… dokt. mystetstvoznavstva: 17.00.06. Lviv, 2007. 257 s.
10. Walas T. 1986. Ku otchłani (dekadentizm w literaturze polskij) [To the abyss (decadence in Polish literature)]. Kraków : wzdawnictwo literackie, 303 s.

ИСТОКИ ДЕКАДАНСА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ЕВРОПЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Сосик Ольга Данииловна – аспирантка,
Киевский университет им. Б. Гринченка, г. Киев

Статья посвящена вопросу становления декаданса в европейском культурном пространстве и изобразительном искусстве второй пол. XIX ст. Рассмотрены социокультурные и исторические процессы, которые привели к изменениям в общественных настроениях и способствовали развитию искусства. Выделены ключевые стилистические признаки, темы и образы присущие живописи декаданса. Уделено внимание вопросу разграничения декаданса с другим ведущим направлением искусства рубежа веков – символизмом. Сопоставлены их стилистические и мировоззренческие особенности, что позволяет рассматривать декаданс и символизм как отдельные направления в изобразительном искусстве.

Ключевые слова: декаданс, изобразительное искусство, прерафаэлиты, Англия, Франция, Германия.

THE ORIGINS OF DECADENCE IN EUROPEAN FINE ART OF THE SECOND HALF OF THE XIX – EARLY XX CENTURIES

Sosik Olha – Postgraduate student,
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The article deals with the question of the formation of decadence in European cultural space and fine arts at the end of the 19th century. Also, the sociocultural and historical processes that caused changes in public sentiment and creative processes are analyzed. The main stylistic features, themes and images inherent in decadence painting are highlighted. In addition, attention is paid to the question of the distinction between decadence and another leading direction of the art of the turn of the centuries – symbolism. Their stylistic and ideological peculiarities are compared, which allows us to consider decadence and symbolism as separate directions in the visual arts.

Key words: decadence, fine art, Pre-Raphaelites, England, France, Germany.

UDC 75.03(4)«18–19»

THE ORIGINS OF DECADENCE IN EUROPEAN FINE ART OF THE SECOND HALF OF THE XIX – EARLY XX CENTURIES

Sosik Olha – Postgraduate student,
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The purpose of this article is to consider decadence as a separate artistic direction in the visual art of Europe, to identify the sources of its occurrence, as well as to characterize its main stylistic features.

The research methodology includes an interdisciplinary method that allowed to consider the sociocultural processes in society as key factors in the development of decadence as an artistic direction in the art of the late XIX – early XX centuries.

Results. Annotation. The origins of decadence in European fine art of the second half of the XIX – early XX centuries. The article deals with the question of the formation of decadence in European cultural space and distribution this process in fine arts at the end of the 19th century. Also, the sociocultural and historical processes, which caused changes in public sentiment and creative processes, are analyzed. The main stylistic features, themes and images inherent in decadence painting are highlighted. In addition, attention is paid to the question of the distinction between decadence and another leading direction of the art of the turn of the centuries – symbolism. Their stylistic and ideological peculiarities are compared, which allows us to consider decadence and symbolism as separate directions in the visual arts.

Novelty. An attempt was made to delineate the main stylistic features of decadence in the visual arts, as well as to identify fundamental ideological differences with the symbolist direction.

The Practical significance. The information contained in the article can serve as a methodological basis for conducting new research, developing educational material or stylistic analysis of works of art.

Key words: decadence, fine art, Pre-Raphaelites, England, France, Germany.

Надійшла до редакції 5.11.2018 р.

УДК 78.05:78.067

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНИЙ ДИЗАЙН» У ПЕРФОРМАТИВНОМУ МИСТЕЦТВІ

Каблова Тетяна Борисіва – кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувачка кафедри інструментально-виконавської майстерності,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
ORCID id 0000-0002-6664-5288

Охарактеризовано ситуацію щодо поширення сфери перформативних мистецтв у сучасному культуро-просторі. Розглянуто роль музичного супроводу у видовищних (перформативних) видах мистецтва. Визначено потребу забезпечення довготривалого естетичного інтересу публіки в межах видовищного проекту засобами музичного мистецтва, як найбільш доступного для сприйняття. Обґрунтовано різницю між поняттями саунд-дизайну та музичного. Охарактеризовано складові поняття дизайну відповідно до музичного супроводу сьогоденних «Living Art». Надано визначення поняття «музичний дизайн». Висвітлено сутність музичного дизайну в арт-практиці перформативного мистецтва.

Ключові слова: перформативне мистецтво, музичний дизайн, «Living Art», видовищність.

Постановка проблеми. У XXI столітті, поряд з усталеними та необхідними для осмислення сучасної цивілізації поняттями, все більше з'являється нових, складних за своїм визначенням категорій. Це перш за все пов'язане з тим, що соціум і культура змінюється в глобалізаційному контексті, що формує потребу збереження культурно-історичного коду тих чи тих явищ, але на новому понятійному рівні. Можливо, саме зараз відбувається та сама трансвимірність, яка дозволяє транспонувати вже відомі поняття на новий вищий категоріальний рівень. Не в останню чергу це стосується сфери мистецтва, бо саме мистецтво (зокрема музичне) є найбільш виразним носієм духа епохи (музичного етосу). Але в XXI ст. уже не можемо визначати музичне мистецтво лише як окрему ланку культури. Сьогодні морфологія мистецтва є вельми багатогранною та складною. З одного боку, існують синтетичні види, що відповідно часові використовують увесь доступний арсенал засобів виразності та підсилення емоційне-естетичної складової, а з іншого, виникають гранично мінімізовані у своїх художніх вираз жанри. Саме цим обґрунтована потреба звернення до таких новітній тенденцій як перформативне мистецтво та, зокрема, музичний дизайн .

Мета статті – на основі досліджень щодо ролі музики та перформативного мистецтва виокремити поняття сауднддизайну та сформувати погляди на нову дефініцію музичного дизайну.

© Каблова Т. Б., 2018

Огляд досліджень і публікацій. Слід зазначити, що поняття дизайну має широке поле дослідження в галузі культурології, естетики та мистецтвознавства. Серед дослідників можна назвати таких як Л. Борисова, В. Жлудько, Н. Збаровська, І. Ілюшина, А. Король, М. Каган , М. Криволапов, К. Мілютіна, О. Павловська, М. Яковенко. Зазначені дослідники в своїх працях висвітлювали ступінь визначеності поняття «дизайн», види дизайну, функціональну складову дизайнерських проектів та їх роль в естетосфері та культуро просторі. Достатньо вагомою є праця А. Короля, який стверджує, що «Дизайн у процесі свого розвитку не лише перетворився в самостійну проектно-художню культуру, але і сам став впливати на формоутворення» [5]. Це твердження дозволяє звернутися до вивчення поняття «музичний дизайн» як питомої складової сучасного мистецького культуропростору. Слід зазначити, що в музичній сфері більш менш розглядався саунд-дизайн, однак мав техніко-прикладне значення

Виклад основного матеріалу. Музика виступає як емоційна-інтонаційна образна система вираження культурної парадигми суспільства, естетично найбільш доступна людині та близька у масових формах до побуту й повсякденного життя в естетосфері культури. Мабуть не має потреби доводити значення музики на усіх етапах людського життя та людських цивілізацій. Але XXI ст. у ситуації «Post», вимагає змістовної естетичної відкритості та емоційного досвіду, пов'язаного з культурно-історичною пам'яттю щодо соціальної поведінки у тих чи інших життєвих обставинах та архетипів емоційних реакцій на соціокультурні явища. Зокрема, з цього походить, що в сучасному перформативному мистецтві, як художньо-образному втіленні будь якого роду дійств, також існує своєрідна складна музична компонента, яка, у свою чергу, покликана бути носієм певних культурно-історичних духовних рис.

Іншими словами, у перформативному мистецтві реципієнту пропонується художній публічний акт, де творчо подано синтетичний формат академічної презентації. Візуальні образи, що виникають, хоча й впливають на свідомість реципієнта, але ризикують залишитися адекватно неприйнятими, або навіть майже непоміченими через об'єктивні (погано видно, не чітка пластично-образна картинка), чи суб'єктивні (незрозумілий задум автора, невдалий ракурс сприйняття індивіда) причини. Все це формує потребу такої складової, яка імпліцитно буде втілювати основні настрої перформативного мистецтва (публічного художнього дійства) та, водночас, емоційною складовою впливати на реципієнта навіть поза його бажанням. Такими можливостями володіє звук, аудіальна компонента синтетичної презентації художнього образу. У зв'язку з цим треба зазначити, що відбувається повна інтроспективність мистецтв. Адже для визначення належності артефакту до мистецького різновиду, можна лише спиратися на домінуюче, художньо-естетичне начало, але жодним чином не репрезентувати його в чистому вигляді. Зокрема, це пояснюється тим фактом, що, наприклад, видовищність сьогодні складає універсальний контекст мистецтва та поєднує в собі візуальний і аудіальний спектр можливостей. На думку К. Станіславської «Людина кінця XX – початку XXI століть оточена численними візуальними та видовищними формами, в яких вона виступає і як спостерігач, і як учасник» [3; 45]. Українська дослідниця наголошує, що саме це стає підставою виникнення того, що Дж. Уард трактує як криза ідентифікації.

Це пов'язується з тим, що видовищність кінця XX – поч. XXI ст. функціонувала досить тривалий час як атракція, сповнена неочікуваних експонацій і презентацій, спрямованих на «Вау-ефект». Тут людина сприймає візуальне явище, що може спричиняти їй певне шокове враження, іноді можливо навіть негативного характеру. Сьогодні тяжіння до такого роду шоу-видовищ змінюється в аспекті пошуку засобів забезпечення довготривалого естетичного та камерного інтересу, пролонгованого розвитку як умови існування маркетингового видовищного проекту.

Поряд із видовищем суто візуальним, існує низка інших естетичних компонентів сприйняття, що забезпечують «утримання» в підсвідомості реципієнта образу та впливу того чи іншого видовища, яке він пережив. Йдеться, в першу чергу, про музичну складову, яка, за твердженням низки дослідників (Ф. Ніцше, О. Шпенглер, Р. Вагнер, Г. Макаренко, Ф. Анжелі, В. Личковах, О. Рябініна, В. Суханцева) є саме тією складовою людського життя, що, з одного боку, забезпечує емоційні вібрації духовності, а з іншого – становить інтонаційний базис для накопичування життєвих та естетичних вражень.

Звук водночас є і засобом комунікації та й контентом передачі інформації. При чому такими можливостями володіють як музичний, так й шумовий звуки. Хоча в культурі XXI ст. межа між цими феноменами є досить умовною. Звук за своєю природою є характерним атрибутом і супроводом людського існування, тому цілком природно, що звукове оформлення стає невід'ємною частиною соціокультурного дійства будь-якого виду. В зв'язку з глобалізаційними процесами та естетичними процесами в сучасній культурі які не оминають так само й мистецтво, все звукове оформлення

естетосфери суспільства поступово починає носити назву музичного. Але безпосередньо звуковим (за своєю суттю буквально аудіо-технічним) займаються звукорежисери, а музичним – самі носії художніх образів.

Якщо з'ясувати, то в першому випадку йдеться безпосередньо про редагування голосів; розміщення колонок та мікрофонів; вивчення запису мікрофоном та маніпуляцій з голосом чи інструментом для конкретних завдань; збалансування звуків для більш реалістичного ефекту чи втілення інших творчих задумів. Усе це формує те, що отримало у звукорежисурі назву *звуковий дизайн* (від англ. Sound Design – дизайн звуку, саунд-дизайн) – вид естетико-технічної діяльності, об'єктом якої є звук, його носії (цифрові, аналогові) і в деяких випадках акустика просторів і приміщень. Саме формулювання «звуковий дизайн» указує на діяльність, що належить до сфери технічного виробництва звуків і акустичних середовищ, робіт із звукового оформлення аудіовізуальних проектів, естетичного проектування та розробки звукошумового супроводу екранних і мультимедійних продуктів, у першу чергу для комерційного і масового використання.

Завдяки технічним можливостям новітньої апаратури звукозапис і обробка звуку перейшли на новий естетичний рівень, при якому стало можливим не лише точне звуковідтворення, а й високоякісне моделювання звуку, створення незвичайних звукових елементів за допомоги їх синтезу і обробки. Ефектні вибухи, всілякі фантастичні машини, звуки і голоси монстрів, фонові атмосфери планет і батальні звуки битв у далеких галактиках – усі ці та багато інших оригінальних компонент кіно- відеофонограм надзвичайно затребувані в сучасних комерційному кіно і мультімедіапродукції. Без незвичайних звуків, створених талантом звукового дизайнера (звукорежисера), дія на кіно- і телеекрані не буде настільки динамічною, ефектною і захоплюючою, як у сучасному видовищному мистецтві.

Як наслідок, виникає творча професія дизайнер звуку (саунд-дизайнер) – це творча професія, що має на увазі майстерне володіння навичками в галузі звукової техніки і технології, тому серед фахівців із дизайну звуку чимало професійних звукорежисерів, звукооператорів і навіть композиторів та співаків. До компетенції фахівця із звукового дизайну також входять знання і розуміння особливостей ринку аудіовізуальної індустрії, психології сприйняття екранної продукції, професійне чуття і комунікабельність, менеджерські здібності.

Отже, існує той саунд простір, де звукові механізми скоріше спираються на буденну свідомість, що фіксує лише те, що має безпосереднє відношення до повсякденного досвіду реципієнту або суб'єкта творчого процесу. Але у перформативному мистецтві з'являється естетична потреба побудувати ефективний діалог між усіма потенційними учасниками вистави, втілити художнє бачення основних образів перформенсу, при цьому не зрадити своїм творчим ідеям та адекватно донести їх до реципієнта. Це вимагає вже формування певного *музичного дизайну*.

Ми ж говоримо про музичний дизайн, що формується не технічними засобами, а існує скоріше як наслідок та повноцінний мистецький продукт будь-якого «Live art» сучасної парадигми культури. Йдеться про нове глибинне поняття драматургії і режисури аудіовізуального мистецького продукту, який виникає як взаємозв'язок візуальної дії і звукового супроводу. Слід наголосити, що дизайн виникає в результаті «розвитку соціального, економічного та технічного рівня на межі XIX–XX ст. як вид діяльності, що задовольняє іманентну потребу особистості в естетизації навколишнього простору» [8]. Далі М. Яковенко вказує, що «кінцева мета дизайну, яка полягає у формуванні гармонійного предметного середовища, що найбільш повно задовольняє матеріальні та духовні потреби людини, спонукає до необхідності усвідомлення дизайну як естетичного виразника культури». Така мета корелюється з визначенням музичного супроводу в перформативних формах, де музика постає як одна з визначальних й саме завдяки їй виходить сформована цілісна гармонійна форма, яка дозволяє висвітлити всі образні сфери мистецького продукту, який виникає в наслідок перформативних дій.

Зазначені явища дозволяють припустити, що поняття музичний дизайн має право на існування. Якщо розібратися в його контексті більш ретельно, то будь-який дизайн у процесі проектування використовує такі категорії як образ, структура, функція, морфологія, технологічна форма, естетична цінність тощо. Звісно, всі ці категорії в різних контекстах залежать від головної ідеї створення цілісного об'єкта в певній соціокультурній сфері. Але всі вони є базовими для будь-якого дизайнерського проектування, в т.ч. і музичного.

Розглянемо їх щодо музичного супроводу сьогоденних «Living Art». Як і в будь-яких інших перформативних чи сценічних мистецтвах, музика може бути похідною від домінуючого образу, чи бути такою, що цей образ створює та викликає потребу візуалізації звуку. В автентичних класичних проявах це відбувається в балеті, коли музика спрямовує творчі ідеї хореографа чи балетмейстера, та

театрі чи кіно, де музика є похідною від задуму режисера, сценариста, сюжету твору. Таке становище музики збігається з тим, на що вказує А. Король, який звертає увагу на бінарність слова «дизайн» в англійській мові.: «Це не тільки «задум», але ще і «намір», тобто проектування підґрунтя для широкого вибору рішень у створенні чи інтерпретаціях образу. У цьому сенсі дизайн стає однією з основних категорій проектування готового мистецького продукту.

Наступна категорія – функція – є необхідною умовою існування музики в сьогоденному побуті та дозвіллі. Доступність музичного супроводу теж становить певний дизайнерський проект як фоновий для метро, кафе, вулиць, прогулянок тощо. Якщо звертатися до перформативного мистецтва, де є конкретний задум і намір митця, то музика допомагає зрозуміти його ідею, а також привернути увагу до твору раніше, ніж його побачить потенційний реципієнт. Вдало розроблений музичний супровід стає невід'ємною частиною образу й викликає відповідні естетичні асоціації.

Найяскравіше це, звісно, проявляється в рекламному мистецтві, але є звукові тексти, які функціонально ширше, ніж споживацька увага до продукту, що рекламується. Тобто ця категорія теж дозволяє припустити існування поняття музичного дизайну в сучасному просторі культури, що потребує понятійного узагальнення.

Так, морфологія в дизайні – це структура і будова форми виробу або деталі, створені дизайнером. Дизайнер підбирає необхідну структуру і будову форми в залежності від того, яку функцію буде нести цей виріб; це впливає на художній задум творця, а також використовуваний дизайнером матеріал і спосіб виготовлення. Розглядаючи дану категорії в галузі музичного оформлення, то «формою» можна вважати морфологічну і об'ємно-просторову структурну організацію об'єкта засобами музичного мистецтва. Цього можна досягти за допомоги змістовного перетворення матеріалу. Тобто спираючись на візуалізовану реальність, як відносно самостійний фрагмент художнього світу, формується складна система музично-образного втілення, що звертається безпосередньо до сукупності вражень реципієнта.

Крім того, якщо в дизайні в широкому смислі під формою можна розуміти зовнішнє вираження змісту предмета, то в музичному дизайні виникає змістовна сутність використаних засобів виразності, технічних, механічних тощо. Наслідком цього є той факт, що форма несе в собі таку організованість предмета, яка виступає в якості результату, вона спрямована на досягнення взаємопов'язаної єдності всіх властивостей кінцевого продукту перформативного мистецтва.

Наступною категорією дизайну є технологічна форма. В контексті музики це скоріше належить до саунд-дизайну, де звуко-технологічна складова є основною. Застосування різних аудіо-ефектів і спеціального звукового обладнання, саунд-дизайну і технології «пост-продакшн» розширило естетичний досвід, де звукозапис став повноправним учасником творчого процесу нарівні з композиторством і виконавством. Також у сучасну естетику і дизайн як робоча категорії приходить просторове, топографічне поняття «атмосфера». Відтак наприкінці XX ст. виникає інтерес до звукового ландшафту (Soundscape) і до феномену «ембієнту» (оточення) як музичного напрямку, в основному існуючого у формі звукозапису, що стає закономірним і відповідає естетичним запитам XXI ст.

Найцікавішою в цьому переліку дизайнерського тезаурусу є категорія естетичної цінності. В дизайні така цінність є відповідною соціальній значимості культурного продукту як елемента середовища, що впливає безпосередньо на реципієнта в процесі перцептивного контакту. Щодо музичного оформлення то вирішальним стає рівень впливу цього музичного матеріалу саме через призму середовища існування, тобто в мистецькому продукті перформативного мистецтва або іншої форми «Living Art».

Висновки. Отже, сучасне музичне мистецтво в епоху технічної відтворюваності якщо десь і втрачає свою колишню ауру, то, безсумнівно, набуваючи іншої, якісно нової форми. Серед інших модифікацій ця форма отримує специфічне втілення у феномені поняття музичного дизайну як творчого процесу проектування образів (нових, народжених у музиці або похідних від іншої мистецької дії, яку супроводжує музика), орієнтованих на реалізацію та відповідність архетипів емоційних реакцій соціальних чи естетичних суб'єктів, розмаїття перформансів. Таким чином, поняття музичного дизайну генерується арт-практикою перформативного мистецтва й узагальнює нові різновиди трансмірності художніх синтезів в естетосфері XXI століття.

Список використаної літератури

1. Воронов Н. В. Суть дизайна. М. : Изд-во «Грантъ», 2002. 24 с.
2. Дизайн [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www. aquadecor.ru/aqua_ spam/ dizayn. Название с титула экрана.

3. Дизайн. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / [уклад. і гол. ред. В. Бусел]. Ірпінь : ВТФ Перун, 2009.
4. Естетика: навч. посібн. Укл. М. П. Колесніков, О. В. Колеснікова, В. О. Лозовой та ін. Київ : Юрінком Інтер, 2005. 208 с.
5. Король А. Сутність поняття дизайн і його види. *Молодь і ринок*, 2012. № 4. С.140–145.
6. Личковах В. А. Дивосад культури: *Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва.* Чернігів : РВК «Деснянська правда», 2006. 160 с.
7. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія; вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с. : іл.
8. Яковенко М. Л. Дизайн як сучасна форма вираження естетичного початку в культурі .*Філософія: зб. наук. пр*. Київ, 2012.750 с.

References

1. Voronov N. V. Sut dyzaynu. Moskva: Yzd-vo «Hrant'», 2002. 24 s.
2. Dyzayn [Elektronnyy resurs]. Rezhym dostupu: http: // www. aquadecor.ru/aqua_spam/dizayn. Nazva z tytulu ekranu
3. Dyzayn. *Velykyy tlumachnyy slovnyk suchasnoyiukrayinskoyi movy* / [uklad. y holiv. red. V.T. Busel]. Irpin : VTF Perun, 2009.
4. Estetyka: navch. posibn. ukl. M. P. Kolesnikov, O. V. Kolesnikova, V. O. Lozovyy ta in. Kyiv : Yurinkom Inter, 2005. 208 s.
5. Korol A. Sutnist Ponyattya dyzayn y eho vydy. *Molod i rynok*, 2012. № 4. S. 140–145
6. Lychkovakh V. A. Dyvosad kultury: *Vybrani statti z estetyky, kulturolohiyi, filosofiyi mystetstva.* Chernihiv : RVK «Desnyanska pravda», 2006. 160 s.
7. Stanislavska K. I. Mystetsko-vidovishchni formy suchasnoyi kultury: monohrafiya; vid.druhe, pererob. y dop. Kyiv : NAKKKiM, 2016. 352 s.
8. Yakovenko M. L. Dyzayn yak suchasna forma vyrazu estetychnoho kachana v kulturi Filosofiya: *zbirnyk prats*. Kyiv, 2012. 750 s.

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ПОНЯТИЯ «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН» В ПЕРФОРМАТИВНОМ ИСКУССТВЕ

Каблова Татьяна Борисовна – кандидат искусствоведения, доцент,
заведующая кафедрой инструментально-исполнительской підготовки,
Киевский университет им. Б. Гринченка, г. Киев

Охарактеризовано ситуацию по распространению сферы перформативных искусств в современном культурном пространстве. Рассмотрены роль музыкального сопровождения в зрелищных (перформативних) видах искусства. Определена потребность обеспечения длительного эстетического интереса публики в пределах зрелищного проекта средствами музыкального искусства, как наиболее доступного для восприятия. Обоснованно разницу между понятиями саунд-дизайна и музыкального. Охарактеризованы составляющие понятия дизайна в соответствии с музыкального сопровождения сегодняшних «Living Art». Дано определение понятия «музыкальный дизайн». Показана сущность музыкального дизайна в арт-практике перформативного искусства.

Ключевые слова: перформативное искусство, музыкальный дизайн, «Living Art», зрелищность.

TO THE DEFINITION OF THE CONCEPT «MUSICAL DESIGN» IN PERFORMATIVE ARTS

Kablova Tetiana – PhD in Arts, associate professor,
Head of the Chair of Instrumental and Performing Arts,
Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

In this article the situation regarding the expansion of the sphere of performing arts in modern cultural space is described. The role of musical accompaniment in spectacular (performative) art forms is considered. The necessity to provide long-term aesthetic interest of the public within the framework of the spectacular project by means of musical art as the most accessible for perception is determined. The substantiateddifference between the concepts of sound design and musical. The components of the concept of design are described in accordance with the musical accompaniment of the present «Living Art». The definition of «musical design» is given. The highlighted essence of musical design in the art practice of performing arts.

Key words: performative art, musical design, «Living Art», spectacle.

UDC 78.05:78.067

TO THE DEFINITION OF THE CONCEPT «MUSICAL DESIGN»IN PERFORMATIVE ARTS

Kablova Tetiana – PhD in Arts, associate professor,
Head of the Chair of Instrumental and Performing Arts,
Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The purposes of the current work are to study the state of performing arts in contemporary culture, as well as to determine the role of music art in this field of performing arts. In addition, there were analyzed the new concepts named «musical design» in the fields of performing arts through the context of development process in contemporary culture.

Methodology of research. The author analyzes the main works of the contemporary researchers about the concept of «design» in the field of spectacular art. In addition, there were analyzed and combined two main concepts «sound design» and «musical design».

Results. It was found that musical design is not formed by technical resources, but as a consequence, it is a complete artistic product of any «Living art» of the modern paradigm of culture. It is a new deep concept of dramatic art and it is directed as a audiovisual artistic product, which arises as a result of cooperation between visual action and audio. The author determined that today there is a strong tendency to find the new ways how to provide the long-term aesthetic and chamber interests, prolonged development as a condition for the existence of a marketing spectacle project. Such a tool is the usage of music material, which provides a new level of existence already as a musical design. It is noted that the form of the final product of the performing arts carries such an organization of the subject, which acts as a creative result and achieves the interconnected unity of all the properties of the artistic product.

Novelty. In this paper is made an attempt to isolate and define the phenomenon of musical design a new concept of contemporary performing arts. The components of musical design are described in accordance with the musical accompaniment of the modern «Living Art». The author highlights the essence of musical design in the art practice thought the activities in performing arts.

Practical meaning. The current research provides the information how to find new vectors of study the musical accompaniment in the fields of performative arts, and explain new ways how to use and form new aspects of the analysis of contemporary cultural space.

Key words: performative art, musical design, «Living Art», spectacle.

Надійшла до редакції 6.11.2018 р.

УДК 39:7.079(477.54)

ОСОБЛИВОСТІ НОВІТНІХ РЕЖИСЕРСЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ В СУЧАСНОМУ ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

Деркач Світлана Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
snderkatch@ukr.net
ORCID 0000-0002-5963-6463

Досліджено процес використання режисерських технологій в сучасних естрадних видовищах України. Розглянуто їх специфічні особливості та динаміку розвитку в умовах сценічних практик. Акцентовано увагу на тому, що у сучасному естрадному мистецтві відбувається активний пошук художнього образу видовищ шляхом з'єднання двох просторів – віртуального і реального. Описано режисерські постановки з використанням 3D- і LED-технологій, відеомеппінгу. З'ясовано, що компетенції початку XXI ст. спрямовані на створення нових механізмів впливу на глядача та нових форм естрадного видовища, органічне використання новітніх засобів виразності, зміну технологій.

Ключові слова: режисерські технології, естрадне мистецтво, видовище, сценографія, відеомеппінг.

Постановка проблеми. Історія європейського театру налічує майже 25 століть і протягом усього цього часу театр демонструє дивовижну гнучкість, здатність до постійного оновлення і трансформацій. Змінюється не лише театр, а й погляди на його природу. Кожне покоління пише власну «Поетику», формулює мету та завдання видовища, описує техніку і прийоми сценічного мистецтва. Видовища дають можливість найбільш доступному пізнанню навколишньої дійсності, що відповідає потребам, стилю та швидкості життя сучасної людини.

Потреба сучасного глядача бути максимально соціально активним змушує усі сфери художньої культури розвиватися у доволі специфічному діапазоні. Реципієнт, котрий спостерігає за творами мистецтва, вже не задовольняється лише роллю пасивного героя. Він потребує уваги до власної персони, а також повного усвідомлення процесу творчості, – саме тому сучасний глядач стає співучасником, а не спостерігачем.

Мистецтво естради, котре опинилося на межі між мистецтвом театру та сучасним простором шоу-бізнесу, повинне одночасно задовольняти функціональні потреби обох згаданих сфер суспільної діяльності: мати художню цінність продуктів творчої діяльності, а також створювати видовищний ефект у свідомості глядача, здатний відшкодувати власні переживання матеріально. Окрім того, що

© Деркач С. М., 2018

сучасний глядач є співучасником дії, він повністю проникає у всі сфери та етапи створення естрадного дійства. Саме тому досягнути максимального видовищного ефекту у практичному плані видається доволі складно. Сучасні режисери естради повинні володіти найновітнішим арсеналом технічних засобів, щоб залучати їх до постановки різноманітних видовищ.

Сьогодні фахівці з технічних питань оформлення естрадного шоу стають практично рівноправними його учасниками – нарівні з артистами і режисерами постановок усе частіше згадуються імена художників-постановників, художників зі світла, звукорежисерів, назви компаній-виробників апаратури, сценічного обладнання тощо.

Аналіз режисерських постановок довів, що використання технологій у сучасних шоу-програмах набуло чималої популярності. Саме «шоу», як вважають деякі дослідники «пов'язують з епохою науково-технічної революції. Технічні можливості оснащують сучасні форми розваг новими художніми прийомами. Звукопідсилювальна і звукосинтезуюча апаратура, що дозволяє домогтися великої кількості виразних, несподіваних музичних і світлових ефектів, просторові декорації, застосування кіно – все це робить сучасне шоу надзвичайно вражаючим» [6; 79]. В цьому контексті, практично у всій сучасній культурі простежується тенденція до інтерактивності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасних режисерських технологіях спостерігаються зміни технологічного забезпечення, що впливають на загальну концепцію створення сценічного образу постановки. За останні роки з'являються наукові праці, автори яких лише накреслюють шляхи дослідження даної проблематики. Сутність новітніх технологій у своїх доробках розглядали П. Браславський [1], Н. Дворко [2], С.Діксон [3], А. Доколова [4], Д. Ісмагілов [5], М. Крипчук [6;7], К. Уінслоу [12], К. Юдова-Романова [14] та ін. Особливу увагу привертає дослідження Л. Михайлова «Створення сучасного естрадного видовища: принципи художнього оформлення» [9], але поза увагою науковця залишились окремі аспекти системного вивчення питання в контексті постановочних режисерських процесів.

П. Браславський наводить приклади використання технологій «віртуальної реальності» в театральних постановках, виділяючи проектування сцен на екран, що стає «другою сценою». Автор аналізує віртуальні декорації (тривимірна графіка високої роздільної здатності, що проектується на сцену) і участь у театральній постановці поряд із живими акторами віртуальних героїв, аватарів [1].

Останнім часом з'явилися наукові роботи українських дослідників. Так, у роботі А. Доколової досліджуються засоби аудіовізуального мистецтва, а саме: 3D мтппінгу (відеомеппінгу). Автор акцентує увагу на значущості та світовому визнанні новітніх технологій, що «дають змогу створювати не лише глобальні шоу або виступи артистів на світових аренах, але й влаштовувати камерні заходи та рекламні акції» [4].

К. Юдова-Романова звертає увагу «на закономірності зв'язків між змістом і формою у сценічному дизайні» [14]. Предметом її дослідження є піротехнічні засоби виразності лише в історичному аспекті, сучасні тенденції в роботі не розглядаються.

У дослідженнях мистецтвознавця М. Крипчука акцентується увага на відомих європейських виробниках сучасної техніки [6] і засобах технічного оформлення театралізованих масових свят [7]. Однак, слід зазначити, що практично поза колом наукового інтересу українських дослідників залишається питання системного дослідження новітніх засобів виразності та їх використання саме у сучасних естрадних видовищах.

Метою статті є виявлення основних видів новітніх режисерських технологій, їх специфічних особливостей та висвітлення динаміки розвитку в сучасних естрадних видовищах України.

Виклад основного матеріалу дослідження. На сучасному етапі розвитку естради новітні технології переважно налаштовані на реформацію візуального образу, котрий виводить їх в окрему категорію мистецтва. Але використання їх у сценографії багато в чому виправдано, тому що дія стає, насамперед, універсальною на шляху створення вистави від ідеї, ескізів, макетів до декорацій, гриму і пластики. Сучасні естрадні режисери-постановники воліють створювати саме «медійні» дії, здобуваючи інтерес публіки. Технічні засоби у рішенні світлових і звукових інсталяцій, в костюмах і декораціях, спецефектах не лише забезпечують видовищність образів, але й у першу чергу, супроводжують підтримку емоційного середовища вистави, яке органічно супроводжує акторів і глядачів. Сьогодні режисерам-постановникам доступна широкий спектр технологічного обладнання: системи освітлення і звукового оформлення, відео-проекції, зображення і маппінг. Безумовно, використання медіаінструментів сценографами впливає на стиль художнього мислення. Так само як художник у пошуках ширшої виразності впливає на прогрес і розвиток образотворчих можливостей технологій, виходячи з потреб. Індустрію формують запити. Відповідно, з'явилося два типи художників, які використовують засоби техно-індустрії: художники «медіа-арт» і художники-

програмісти. У перших об'єктом відображення стає не реальний світ, а його образ, створений медіазасобами, тобто медіасвіт сам по собі. Другі ж використовують інструменти безпосередньо комп'ютера, працюючи з готовими образами і можливостями, частіше нагадуючи абстрактні композиції.

У XXI ст. уявлення про мистецтво сценографії докорінно змінилося. Вона знаходиться на новому етапі розвитку, який можна охарактеризувати як етап інноваційного оформлення сценічного простору.

Розвитку сучасної сценографії сприяли досягнення технічних засобів виразності, що дозволяють створити новий художній синтез у сценографічних рішеннях. Домінуючим засобом виразності сьогодні є світлове оформлення, використання різних екранів і відеопроекцій, керованих комп'ютерними системами. Динамічна кольорово-світлова партитура дозволяє простежити найтонші відтінки емоційно-смислової структури художнього образу. Таким чином, технічні засоби виразності мають величезний вплив на розвиток естради як виду мистецтва: з'являються унікальні форми видовищ, нові спеціальності, специфічні технології постановочної творчості тощо.

«Якщо до початку XX ст. критерієм сценографічної творчості було адекватне відображення середовища, правдоподібність, яка передбачає сюжет, то до середини XX ст. камерність сценографічних рішень, реалістичний опис життя все частіше поступається місцем метафізичного плану, звідси інтерес до умовності в театральній сценографії, до включення в сценографічний простір таких видів художньої творчості, як реді-мейд об'єкти, інсталяції, енвайроменти, акції та інші форми. Вирішенню цієї проблеми сприяють нові технології, що дозволяють побачити художній синтез у сценографічних рішеннях» [1].

Сучасна естрада змушена вирішувати одне з основних завдань, яке поставила перед нею глобалізація культури – необхідність поєднати високотехнологічну цивілізацію і співіснування в ній традиційних форм культури. У сучасному художньому просторі розвиток інформаційних (мультимедійних, проекційних, аудіовізуальних) технологій відбувається динамічно, вони стають затребуваними багатьма видами мистецтва.

Сьогодні естрадні постановники воліють завойовувати інтерес глядачів «медійною» сценографією. Сценографи використовують у своїх декораціях різні технічні, інтерактивні засоби виразності, що часто робить декорацію самостійним художнім твором. Така декорація може існувати в дійстві окремо від акторів, а інколи навіть формувати саме видовище.

У сучасному естрадному мистецтві відбувається активний пошук художнього образу видовищ шляхом з'єднання двох просторів – віртуального і реального. «Технологія, що дозволяє поєднувати реальний і віртуальний світи, отримала назву match moving. Завдання цієї технології – поєднання руху відзнятого матеріалу з об'єктами, створеними в три – і двомірному просторі» [13; 168]. Далі відбувається об'єднання візуальних елементів із різних джерел в єдиний образ.

Сучасні режисери та сценографи намагаються розкрити нові можливості технологій для збагачення вербальної ідеї. Наприклад, технологія відеомеппінга використовується для створення ілюзії тривимірного віртуального простору, в якому можна легко створювати і змінювати один антураж на інший без використання складних і дорогих декорацій.

Робота на межі естради, театру і кіно створює прецедент нового жанрового явища. Від артистів вимагається специфічний підхід до сценічної дії в штучно заданому середовищі. Якщо традиційні декорації дозволяють відчувати сценічний простір як звичне середовище існування, то відеомеппінг, миттєво змінює один простір на інший, створює чіткі асоціації з кліповою свідомістю сучасної людини.

Використання електронних проекцій, що складаються з модулів, практикується в багатьох естрадних постановках. У деяких програмах можна поєднувати різні електронні заготовки: двомірні і тривимірні зображення, фрагменти відео, малюнки, створювані безпосередньо під час дії (А-Галерея). З ними художник виробляє найрізноманітніші модифікації. Він змінює розмір, колір фігур, трансформує з двомірної в тривимірну форму, множить, надаючи остаточній проекції вид невеликих відео, запускає під час вистави готовий фрагмент і працює з новим. Такі експерименти, наприклад, проводить група шведських художників на чолі з художником Дж. Берггреном (Гетеборг) у програмі Modul 8.

Різновидом вуличного перформансу є фаєр шоу, які стали настільки важливою частиною індустрії розваг, що їх включають до свого репертуару найкращі видовищні організації світу, наприклад, Цирк Дю Солей.

Наразі існують наступні види фаєр шоу: традиційні, що увібрали в себе полінезійські культурні елементи, тубільні костюми, місцеві танці тощо; класичні, під час яких артисти виконують трюки з

різноманітним реквізитом; театралізовані, в яких маніпуляції з вогнем виступають в якості одного з елементів драматичної постановки; еротичні, що об'єднують у собі елементи бурлеску, екзотичних танців і танців з вогнем; комедійні, що являють собою поєднання жонглювання, вогняного танцю, стендапу і комедії.

«Віртуальна реальність» як прийом усе частіше використовується режисерами естради під час роботи над постановкою сучасних естрадних видовищ. Естрада є синтезатором різноманітних повідомлень і саме на естраді зародилися віртуальні світи в цілісному вигляді, де зображення, тривимірна сцена, музика, тексти, гра акторів занурюють глядачів у віртуальні світи.

На естраді органічно поєднуються прояви природної (сновидіння, мрії, фантазії, марення наяву, галюцинації тощо) і штучної віртуальності, створеної за допомогою сучасних сценічних практик (художня і технічна творчість, комп'ютерні технології, створення штучних середовищ тощо).

Перша хореографічна постановка твору «Той самий Мюнхгаузен» і перше живе 3D-шоу в Україні відбулося в 2010 р. Режисер-постановник 3D-шоу К. Томільченко констатує, що унікальні технології, які планується використовувати в проекті, створять «у залі неймовірний світ кожного з головних героїв. Безпосередньо на очах у глядачів буде йти дощ, літатимуть метелики, квіти, будуть падати смажені качки і відбуватимуться інші фантастичні дії. Наші танцюристи виконають танцювальні па не лише на сцені, а й у повітрі. За допомогою цих технічних розробок ми дамо глядачеві повне відчуття присутності в світі великого оповідача Барона Мюнхгаузена» [10].

Продовживши роботу над 3D-шоу К. Томільченко у 2015 р. створив новий проект «Вартові мрій». Під час вистави використовувалися 3D- і LED-технології, відеомеппінг та в подальшому режисер продовжив удосконалення постановок із використанням новітніх режисерських технологій у форматі нового шоу «Дім таємничих пригод».

В естрадному мистецтві активно розвивається тенденція перетворення героїв класичних творів на віртуальних персонажів, героїв коміксів, мультфільмів, комп'ютерних ігор.

В Японії створений комп'ютерний артист, який дає повномасштабні концерти. Хацуне Міку – так званий «вокалоід», анімований персонаж-голограма, що «співає» за допомогою синтезатора і виступає на сцені з групою підтримки з реальних людей. Співачка-голограма розроблена Crypton Future Media і вона є найпопулярнішим у світі вокалоідом. Принципом відображення Міку на сцені є ефект «Примари Пеппера». Оптична ілюзія була використана для розігріву на концертах Тупака і Леді Гаги.

«Віртуальні» технології стали вже змінювати звичний формат естрадних постановок, технологією VR почали користуватися і дизайнери модних будинків під час організації виставок і арт-просторів. Інтерактивні технології міцно входять у наше життя і стають його невід'ємною частиною в найбільш різноманітних сферах.

Для сучасного масового естрадного мистецтва характерним є прагнення до синтезу, використання мультимедійних підходів: музики, звуку, пластики, слова, кольорів, програмування, режисури, композиції, кіно, телебачення, що вимагає спеціальних, професійних знань у всіх цих галузях.

«Віртуальне» мистецтво, яке увійшло в сучасний сценічний твір на початку XXI ст., внесло у видовищну структуру унікальні можливості імітації реальності, відтворення життя в тривимірному відображенні місця дії, трансформації часу і простору, сприяло вдосконаленню технологій створення видовища. Інформаційні технології дозволили надати глядачеві онлайн трансляції світових прем'єр і форму інтерактивного залучення його до самого процесу естрадної дії.

Сучасні технології дозволили сформувати нові підходи до сценографії, доповнивши технікою створення ескізів більш докладними професійними характеристиками: варіативністю, просторовою композицією, точним масштабом, кількістю фактур і спеціальних ефектів; можливістю точного відтворення і передачі їх у цифровому форматі.

Отже, сьогодні використання можливостей нових технологій на естраді є невід'ємною частиною і запорукою успішного здійснення режисерської постановки. Технологія посідає усе більш значне місце в процесі розробки простору. Стають здійсненні найрізноманітніші, часом нереальні речі. Художник може собі дозволити будь-які матеріали, форми, світло. Завдяки технології сценографічна справа має можливість удосконалюватися.

Використання різноманітних нових технологій у сценографії залишається досить суперечливим питанням. Безумовно, комп'ютерні ефекти можуть збільшити кількість можливих варіантів досягнення художньої виразності на естраді. Але в той же час дисбаланс візуальних технологій з художніми елементами може зробити видовище схожим на кадри з фільму або дешеві ілюстрації. «Самодостатність мистецтва означає тільки те, що для здійснення в культурі своєї ролі йому

необхідно бути мистецтвом, а не чимось ще» [11; 156]. Публіка, постановники, артисти як і раніше сподіваються, що впровадження такої техніки не спотворить ідею і дух самої естради і не перетворить її на сценічний аналог деяких голлівудських «творів», де ефекти використовуються виключно заради самих ефектів.

Сучасні естрадні видовища потребують новітніх технологій впливу на глядача, що мають об'єднуючий, культурно-просвітницький, комунікативний характер. Багато в чому сьогодні ці функції в постановочній практиці дотримані вкрай умовно. Над ними тяжіє розважальна функція, що припускає створення яскравої картинки і так званого «wow-ефекту».

Відомо, що інноваційні процеси постановочної практики сьогодні визначаються як «новий театр», у тому числі і в режисурі естради. Компетенції початку XXI ст. спрямовані на створення нових механізмів впливу на глядача та нових форм естрадного видовища, органічне використання новітніх засобів виразності, зміну технологій [8]. Відбувається встановлення особливого ставлення сучасної людини до реальності як до візуального образу.

Висновки. Результати дослідження дають змогу зробити такі висновки: по-перше, становлення новітніх технологій пов'язане з виникненням видовищної естетизації техніки і зростаючим впливом технічної оснащеності театру, що сприяє створенню нових жанрів і форм видовищних мистецтв. По-друге, сучасні технології дозволили сформувати нову культуру сценографії з більш докладними професійними характеристиками: варіативністю, просторовою композицією, точним масштабом, кількістю фактур і спеціальних ефектів. По-третє, нові «віртуальні технології» дозволяють глядачеві перевтілитися зі спостерігача в співтворця, здатного впливати на розвиток і модифікацію творів естрадного мистецтва. По-четверте, основною причиною затребуваності візуального образу в сучасній культурі можна вважати зміну вербальної парадигми візуальною.

Список використаної літератури

1. Браславский П. И. Театр и его двойник – виртуальная реальность. URL: http:// elar.urfu. ru/bitstream/10995/24088/1/iurp-2003-27-19.pdf

2. Дворко Н. И. Профессия – режиссёр мультимедиа. СПб. : СПбГУП, 2004. 160 с.

3. Диксон С. Цифровой Перформанс : История Новых Медиа в Театре, Танце, Спектакле и Инсталляции. URL: http://lib.showconsulting.ru/?p=744

4. Доколова А. С. 3D Mapping як сучасне візуальне мистецтво. *Культурологічний альманах*. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ». Вип. 10. С. 122–125.

5. Исмагилов Д. Г., Древалёва Е. П. Театральное освещение. М. : ЗАО «ДОКА Медиа», 2005. 360 с.

6. Крипчук М. В. Проблеми використання технічних засобів у сучасних шоу-програмах. *Гуманітарний корпус*. Вінниця : ТОВ Нілан-ЛТД, 2018. Вип. 17. С. 79–81.

7. Крипчук М. В. Проблеми створення масового театралізованого видовища (принципи художнього оформлення). *Наук. зап. Тернопіль. нац. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. № 2. С. 163–168.

8. Кузнецова Е. В. Феномен массовой культуры: проблемы и противоречия. *Вестник Пермского ун-та*. 2013. № 3 (15). С. 89–96.

9. Михайлов Л. Н. Создание современного эстрадного зрелища : принципы художественного оформления : автореф. дис. … канд. искусствоведения : 17.00.01. М., 2007. 30 с.

10. Мюнгхаузен оживет в 3d. URL: https://mediananny.com/ raznoe/ 13484/ Mjunhauzen_ ozhivet_v_3d_

11. Праздников Г. А. Многообразие искусства : безграничность или беспредельность? Глобализация как тенденция культурного развития современности. *Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок*. СПб. : СПБГУП, 2009. 184 с.

12. Уинслоу К. Новые технологии для макетов театральних декораций. *Сцена.* 2004. № 4. С. 20–21.

13. Шлыкова О. В. Феномен мультимедиа. Технологии эпохи электронной культуры. М. : МГУКИ, 2003. 268 с.

14. Юдова-Романова К. В. Дизайн сценічного простору вогняними засобами конструювання. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв.* Київ : Міленіум. 2018. № 1. С. 228–232.

References

1. Braslavsky P. I. The theater and its double is a virtual reality. URL: http://elar. urfu.ru/ bitstream/10995/24088/1/iurp-2003-27-19.pdf [Digital resource].

2. Dvorko N. I. (2004) Professional – director of multimedia. [in Russian].

3. Dixon S. Digital Performance: The History of New Media at the Theater, Dance, Performance and Installs. URL: http://lib.showconsulting. ru/?p =744[Digital resource].

4. Dokolova A. S. 3D Mapping as a modern visual art. *Culturological Almanac*. Vinnytsya : Tvory Ltd. Whip. 10. P. 122-125.

5. Ismagilov D. G., Drevalova E. P (2005) Theatrical lighting. M. : ZAO DOKA Media [in Russian].

6. Krypchuk M. V. (2018) Problems of the use of technical means in modern show programs. *Humanitarian Corps* [in Ukrainian].
7. Krypchuk M. V. (2011) Problems of creating a massive dramatized sights (principles of artistic design). Scientific notes of the Ternopil nation. I know that. V. Hnatyuk. Series: Art Studies. №. 2. P. 163-168. [in Ukrainian].
8. Kuznetsova E. V. (2013) The phenomenon of mass culture: problems and Contradictions. *Bulletin of the Perm University*. №. 3 (15). Pp. 89–96 [in Russian].
9. Mikhailov L. N. (2007) Creation of a modern pop show: Principles of decorating: author's abstract. dis ... candidate art studies : 17.00.01. Moscow. [in Russian].
10. Munchhausen will live in 3d. URL: https://medianany. com/raznoe/ 13484/ Mjunhauzen_ ozhivet_v_3d_[Digital resource].
11. Prazdnikov G. A. (2009) The variety of art: infinity or infinity? Globalization as a trend of cultural development of the present. *Contemporary art in the context of globalization: science, education, art market*. St. Petersburg : SPBGUP, 184 p. [in Russian].
12. Winslow K. (2004) New technologies for models of theatrical scenery.Scene. №. 4. P. 20–21. [in Russian].
13. Shlykova O. V. (2003) The phenomenon of multimedia. Technologies of the epoch culture. M. : MGUKI. [in Russian].
14. Yudova-Romanova K. V. (2018) Design of stage space by fiery means of constructing. *Bulletin of the National Academy of Management of Culture and Arts*. Kyiv : Millennium. №. 1. P. 228–232. [in Ukrainian].

ОСОБЕННОСТИ НОВЕЙШИХ РЕЖИССЁРСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ В СОВРЕМЕННОМ ЭСТРАДНОМ ИСКУССТВЕ

Деркач Светлана Николаевна – кандидат искусствоведения, професор, заслуженный деятель искусств Украины, Киевский национальный університет культуры и искусств, г. Киев

Исследован процесс использования режиссёрских технологий в современных эстрадных зрелищах Украины. Рассмотрены их специфические особенности и динамику развития в условиях сценических практик. Акцентировано внимание на том, что в современном эстрадном искусстве происходит активный поиск художественного образа зрелищ путём соединения двух пространств – виртуального и реального. Описаны режиссёрские постановки с использованием 3D- и LED-технологий, видеомэппингу. Выяснено, что компетенции начала XXI в. направлены на создание новых механизмов воздействия на зрителя и новых форм эстрадного зрелища, органичное использование новейших средств выразительности, смены технологий.

Ключевые слова: режиссёрские технологии, эстрадное искусство, зрелище, сценография, видеомэппинг.

PECULIARITIES OF NOVEL DIRECTING TECHNOLOGIES IN CONTEMPORARY POP ART

Derkach Svitlana – Candidate of Art Studies, Professor, Honored Worker of Arts of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The article deals with the process of usage of directing techniques in modern variety shows in Ukraine. Specific features of these techniques as well as their growth dynamics are carefully studied. The article claims that modern variety art primarily focuses on the search for an artistic image of the shows by means of combing two spaces, virtual and actual. Directing performances using 3D and LED-technologies, and video mapping are described. It has been found out that the competencies of the beginning of the XXI century are aimed at creating new methods of impact on a viewer and new forms of variety shows, increasing the usage of the latest means of expressiveness, and the change of technologies.

Key words: directing technologies, pop art, spectacle, scenography.

UDC 39:7.079 (477.54)

PECULIARITIES OF NOVEL DIRECTING TECHNOLOGIES IN CONTEMPORARY POP ART

Derkach Svitlana – Candidate of Art Studies, Professor, Honored Worker of Arts of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of the work is to analyze the main types of the latest directing technologies, their specific features and coverage of the dynamics of development in modern pop sights of Ukraine.

Research methodology of the study lies in the use of methods of analysis, observation, generalization. The choice of research strategies in studying the latest technical means of directing expression determined the use of art and comparative approaches, which allows us to trace trends in the development of advanced technologies in contemporary pop art. The use of our research methods helped us to obtain our own theoretical and practical results.

Results. Firstly, the analysis proved that the establishing of modern technologies is indispensably connected with the emergence of a spectacular aesthetization of technology and growing impact of technological equipment of theatres which facilitate the creation of new genres and forms of variety shows. Secondly, modern technologies helped to create

new culture of stagecraft with more detailed professional characteristics, such as variability, spatial composition, precise scope, amount of texture and visual effects. Thirdly, new «virtual technologies» enable viewer to transform from an observer to a co-creator who is able to influence the development and modification of works of variety art. Fourthly, the main course of the demand for visual image in modern culture is the change from a verbal paradigm to a visual one.

The novelty of the obtained results lies in the fact that a new approach to the issue of usage the latest directing techniques in the context of creation stage images has been adopted during the research.

The practical significance. Stage directors may find the content of this article helpful in preparation and stage production of modern variety shows.

Key words: directing technologies, pop art, spectacle, scenography.

Надійшла до редакції 6.10.2018 р.

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

УДК 78.041/.049;784.5

МУЗИЧНА ФРАНКІАНА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-АРХЕТИПНОГО МИСЛЕННЯ

Драганчук-Кашаюк Вікторія – кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства, Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки; м. Луцьк
https://orcid.org/0000-0003-4396-8946
vdraganchuk.ukr@gmail.com

Розглянуто камерно-вокальну і хорову франкіану крізь призму втілення національної ментальності. Виокремлено дві сфери, основані на воле- та кордо- кодах національного архетипного мислення. Перша, інспірована духом боротьби і прагненням свободи, витворила архетип Революціонера-Каменяра («Вічний революціонер» М. Лисенка і С. Людкевича, «Vivere memento!» І. Карабиця та ін.). Друга, зумовлена Франковою «почуттєвої етикою», перегукується з архетипом Філософа-лірика (солоспіви про кохання і ін.). Поєднання вказаних сфер складає музично-поетичну концепцію цілісного українського ментального архетипу («Весна» М. Скорика, «Благодатна пора наступає» В. Камінського та ін.).

Ключові слова: музична Франкіана, українська музика, камерно-вокальна і хорова творчість, архетип, ментальність.

Актуальність проблеми. Ментальний розвиток національного суспільства визначається інтерпретацією Слова його моральних авторитетів, серед яких в Україні, безумовно, є Іван Франко. В силу радянсько-імперської політики у ХХ ст. спадщина «велета духу» була значною мірою і прихована, насамперед наукова, і знецінена, і трактована з вигідних для тогочасної ідеології позицій, і обмежені можливості її музичної інтерпретації. «Знаковою» подією нашого часу стала поява опери «Мойсей» М. Скорика, прем'єра якої у Львівському театрі опери і балету в 2001 р. була приурочена візиту Папи Римського Івана Павла ІІ.

Сучасна українська культура отримала унікальний образ провідника нації, показаний, на нашу думку, крізь призму універсалізму[1], який перегукується з образом Захара Беркута з опери «Золотий обруч» Б. Лятошинського, де втілено надзвичайно важливу для українців ідею самоорганізації[2]. У даному контексті звернемося до надзвичайно популярної сфери музичної франкіани – камерно-вокальної хорової, окремі твори якої, такі як «Вічний революціонер» М. Лисенка і С. Людкевича чи «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» А. Кос-Анатольського, набули статусу народних.

Аналіз цих та інших зразків музичної інтерпретації Франкового слова з позицій сьогодення і крізь призму втілення національно-архетипного мислення має *високий ступінь актуальності*.

Огляд досліджень і публікацій. Камерно-вокальна і хорова творчість на вірші І. Франка є предметом розвідок Я. Горака [1], М. Загайкевич [2], Л. Кияновської [4, 5], С. Людкевича [6], А. Рудницького [8], А. Терещенко [9], Я. Якубяка [12] та ін. Серед *останніх досліджень* вирізнимо дисертацію Л. Нємцової «Хорова франкіана: соціокультурний та жанровостильовий виміри» [7], праці Л. Кияновської, яка на прикладі окремих творів уводить поняття «егалітаризм» [5], Г. Карась, що розглядає франкіану композиторів діаспори [3] тощо. Вказані дослідження актуалізують історичний, соціокультурний, жанровостильовий та інші аспекти теми. У нашому дослідження робиться спроба поглянути на камерно-вокальну і хорову франкіану з іншого ракурсу – крізь призму втілення у цій важливій частині української культурної спадщини національно-архетипного мислення. Тому *мета статті* полягає у виявленні в музичній франкіані рис двох головних національно-ментальних первнів – кордо-софійного та вольового, що стали основою творення відповідних ментальних сфер і пов'язаних із ними архетипів.

© Драганчук-Кашаюк В., 2018

Художнє слово І. Франка – змістовний імпульс низки музично-театральних, хорових, камерно-вокальних і симфонічних творів, семантична палітра яких формує дві ідейно-образно-емоційні сфери, дві полярні ґрані цілісного світовідчуття поета, в яких відобразилася цілісна концепція «доктора універсаліса» про поезію, що «…єсть винайдення іскри божества в дійствительності» [11; 399].

*Перша ментальна сфера інспірована духом боротьби, національною ідеєю революційної звитяги, прагненням свободи, що витворила архетип Революціонера-Каменяра, оснований на ментальному воле-первні й прадавньому архетипі Воїна.*У витоках цієї сфери у франкіані – хори на вірш «Гімн», відомі як «Вічний революціонер» у С. Людкевича (1898 р.) та М. Лисенка (1899 р.), в яких відобразився спалах революційної свідомості тогочасного суспільства. Знаковими у цьому контексті стали твори «Не пора, не пора» Д. Січинського, в якому ключовою стала ідея «Нам пора для України жить» та «Ми вступаєм до бою нового» М. Колесси на вірш «Товаришам із тюрми», котрий виявляє як революційний порив, так і захоплення Франка світлою ідеєю братерства, що сприймається як національний відгук на «Оду до радості» Ф. Шиллєра та її бетовенське музичне втілення: «…Обриваються звільна всі пута…».

Якщо гімн-марш «Вічний революціонер» активно «експлуатувався» радянською пропагандою, то два інші вказані твори сьогодні отримують новий життєвий імпульс. «…Ожиємо, брати…» став «гімном волі» українства, нової української спільноти, що формується з «юрби» так, як це показав Франко у «Мойсеї»..

Яким чином можемо сформувати нову націю? Франко дає відповідь: пробудженням власного Его борця, залученням символів вогню як очищення та весни як відродження, що переніс музичний дискурс І. Карабиць у поемі для баса і симфонічного оркестру «Vivere memento!» – «Пам'ятай про життя!» (1970 р.): *«Встань, прокинься, пробудись! / Vivere memento! /...Лиш боротись значить жить… / Vivere memento!»*[3].

Образ-архетип Каменяра, що так, як і «вічний революціонер», набув широкого вживання у різних сферах суспільного життя, дещо втратив глибину своєї семантики. Тим більш важливим є його осмислення у тріаді творів львівських композиторів – симфонічних поемах «Каменярі» (1926 р.) С. Людкевича та «Пам'яті Каменяра» В. Камінського (1977 р.) й у балеті М. Скорика «Каменярі» (1967 р.) – артефактах, які стали узагальненою інтерпретацією образу-архетипу.

Актуалізація воле-первня – це ідея, яку висловлювали і Т. Шевченко, і Леся Українка крізь призму власного бачення. Яким воно є це бачення у І. Франка? Напевно, найкраще його специфіка показана у поезії «Земле моя, всеплодющая мати», уведеній у літературно-музичний дискурс Л. Дичко в однойменному солоспіві (1966 р.). Революціонер-Каменяр просить у рідної землі «Сили… щоб в бою сильніше стояти», «теплоти», «огню», «сили рукам» і «ясність думкам», і ще – те особливе, що притаманне саме І. Франкові, що стало його життєвим і творчим кредо вченого і митця: «*Дай працювать, працювать, працювати, / В праці сконать!».*

Друга ментальна сфера – витончена лірика, зумовлена кордо-первнем індивідуальної Франкової «почуттєвої етики» та перегукується з архетипом Філософа-лірика. Із десятків творів цієї сфери є ряд таких, що склали перлини української камерно-вокальної лірики – це солоспів Д. Січинського «Як почуєш вночі край свойого вікна…» (1901 р.), до цієї сфери зараховуємо і кантату Д. Січинського «Журавлі» (1906 р.).

У солоспіві композитор використав дві перші строфи поезії І. Франка, де звернення «моя пташко», «моя зірка» готують до кульмінаційного «…се любов моя плаче так гірко». У першоджерелі відзначимо кульмінаційне виявлення кордо-первня у глибоко-проникливому «..що було – схороню аж у серце на дно…». До цієї сфери відносимо тонкі переживання поета у музичній інтерпретації Н. Нижанківського у солоспіві «Поклін тобі, зів'яла квітко» (1933 р.) на вірш «Моїй не моїй» (1898 р.), В. Барвінського у «Ноктюрні» («Місяцю-князю», 1933 р.), «Сонеті» («Благословенна будь», 1933 р.) та ін. Серед вершинних творів, у котрих виявляється уся глибина та тонка проникливість українського ментального Его-концепту – солоспів А. Кос-Анатольського «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» (1956 р.), наближений до старогалицької елегії, що став кульмінацією чуттєвості у музичній франкіані.

Поєднання ментальних сфер виражене у солоспівах М. Лисенка, що увійшли до збірки, укладеної з нагоди 25-річчя письменницької діяльності І. Франка (1898 р.): «Безмежнеє поле», «Не забудь, не забудь юних днів», «Розвійтеся з вітром» та «Місяцю-князю» у жанрі ноктюрну. Прагнення свободи духу та внутрішнього горіння, поєднаного із щирим сердечним відгуком та радість та біль – головна ідея поезії «Не забудь, не забудь юних днів», котра отримує у М. Лисенка романсову інтерпретацію, куди проникає імпульс волепрагнення. Разом вони становлять літературно-музичну концепцію національної ментальності, цілісного українського ментального архетипу: *«Лиш*

хто любить, терпить, / В кім кров живо кипить, / В кім надія ще лік, / Кого бій ще манить, / Людське горе смутить, / А добро веселить, – / Той цілий чоловік».

Імпульс горіння з цього поетичного тексту на узагальненому рівні передається у симфонічній поемі «Не забудь юних днів» С. Людкевича (1957 р.), котра стала останнім твором франкіани композитора, що свого часу був головним музичним інтерпретатором поезії І. Франка.

До цієї ж теми в однойменному хорі звертався Н. Нижанківський. У даному контексті варто згадати і драматичні монологи Д. Січинського у камерно-вокальному та хоровому жанрах, сповнені експресії й глибини висловлювання – «Даремне, пісне» (1901 р.), «Пісне моя» (1902 р.), «Непереглядною юрбою» та інші твори. На новому етапі з'явилися епічно-розповідна «Пісня і праця» (1983 р.) та у жанрі старогалицької елегії «Зелений явір» (1983 р.) В. Камінського та ін.

Поєднання ментальних сфер, а радше – показ вольового імпульсу через кордоцентричну атмосферу – втілено у кантаті М. Скорика «Весна» (1960 р.) для солістів, хору та симфонічного оркестру на «Веснянки» із збірки «З вершин і низин». Крізь «пейзажність» літературно-музичного полотна, крізь зовнішнє змалювання процесу весняного оживання природи – від «Дивувалась зима» до одвічного українського хліборобства у «Зеленійся, рідне поле, українська ниво» та фінального «Земле моя, всеплодющая мати» – на узагальнено-концептуальному рівні постає ідея національного відродження, «весни народу»: «…мільйони чекають щасливої зміни», звернення до національних пасіонаріїв «…встань, орачу, встань», до кульмінаційного моменту «Земле, моя всеплодющая мати…».

Таким чином, до музичного дискурсу увійшов твір, концепція якого, за словами Л. Кияновської, відобразила, ніби у краплині води, і сприйняття поетичної філософії національного пророка, і тенденції «відродження» у добу шістдесятництва, що перегукуються з Франковими ідеями, а у музичному плані – і вікові традиції галицької музичної культури, і сприйняття модерної виразової техніки І. Стравинського, Б. Бартока, П. Гіндеміта, О. Мессіна, французької «шістки», котра захопила молодих композиторів тих років; ці тенденції втілилися у максимально раціональній, логічній формі [4; 138]. Таким чином, у кантаті втілено універсальне буття народу, його одвічні чесноти – «теплота», «що розширює груди» і «до людей безграничную будить чисту любов», його «огонь», яким можна «слово налити», і щоб «правді служити, неправду палити» – його «вічна страсть».

На новому етапі розвитку музичної франкіани універсальність національної ментальної концепції втілюється у кантаті В. Камінського «Благодатна пора наступає» для солістів, мішаного хору та оркестру (2006 р.), написаній у рік 150-річного ювілею поета.

Сучасний соціокультурний континуум виявляє доволі суперечливе ставлення до традиційних вартостей і духовних цінностей. Тому наведемо думку Л. Кияновської, яка на прикладі саме цього твору (та опери «Мойсей» М. Скорика) вводить у музикознавчий обіг термін«еґалітаризм». Визнаючи І. Франка «вельми яскравим представником еґалітарних засад» [5], дослідниця крізь призму цього явища розглядає і кантату В. Камінського «Благодатна пора наступає».

Що таке егалітаризм у музиці? На противагу постмодерній епосі «неоцинізму», у визначенні якої покликається на Л. Костенко, музикознавиця пропонує таке тлумачення терміну, що походить від французького «égalité» – «рівність»: «йдеться про особливу світоглядну основу мистецького виразу, яка передбачає рівновагу між елітарним (високим, академічним) стилем і масовим демократичним способом вислову, що його здатна зрозуміти ширша аудиторія… це мистецтво, що апелює до традиції, вступає з ним в діалог і трансформує в сучасних культурологічних вимірах різні, часто протилежні рівні свідомості та підходи» [5], та пояснює, що еґалітарна естетика знаходить «золоту середину» між крайніми підходами і зорієнтована на «середнього» реципієнта, при збереженні професійності та глибини висловлювання. У стосунку до традиційних вартостей постмодерн та еґалітаризм виявляють *кардинально різні підходи*, оскільки перший прагне «піднятися над минулим», а другий позбавлений нігілізму, епатажності та перенасиченості «чужим словом», а «звернення до традиції й історії виступає засобом на захист фундаментальних цінностей» [5]. Таким чином, кантата В. Камінського вирішена в естетиці егалітаризму, являючи крізь сучасний погляд нетлінні духовні основи.

Поетичною основою концепції твору стала «Веснянка» «Гримить!.. Благодатна пора наступає…» (1880 р.) зі збірки «З вершин і низин». У цьому семантичному полі композитор створює *музично-ментальну модель цілісного національного Его.* Її основу складають вольові інтенції «Гримить!», «Гей, уставаймо!», «Сійте!», при чому остання виражена кордоцентричним хліборобським мовленням, що є традиційним для української культури, коли битва трактується як «жнива», а меч – як «коса» (чисельні приклади – у «Слові про похід Ігорів», використаний у Симфонії-Диптиху Є. Станковича, багатьох поезіях Т. Шевченка та ін.). Вони виражені низкою закличних інтонацій та речитативно-декламаційних зворотів вольової сфери – наприклад, музично-риторичної фігури circulatio, викладеної тріолями, в оркестровому вступі, тут же маршевої мелодики, котра викликає алюзії до Лисенкового «Вічного

революціонера», на які нашаровується викладений імітаційно хоровий пласт на поезію «Розвивайся ти, високий дубе» (заборонену у радянські часи) з кульмінаційним повторенням «Весна красна буде»; семантика і стилістика сцени грози «Гримить!» (широко розповсюдженої у західноєвропейській музиці), де змальовані «розкати грому», передбачення «Розпадуться пута віковії…» та ряд інших епізодів.

Кордоцентричним центром є монолог матері у жанрі народної думи-голосіння, котра звертається до дітей нерозумних «Діти ж мої, діти нещасливі, блудні сиротята…». Втіленню образу-архетипу Батьківщини-матері передує фугато: «*Встане славна мати Україна, / Щаслива і вільна, / Від Кубані аж до Сяну-річки / Одна, нероздільна».* Кордоцентричне вираження має й епізод «Ти знов оживаєш, надіє…», але це зовсім інша «сердечність» – це світла, проникліва лірика, що новою семантичною ґранню відтіняє попередні материнські страждання. Її кульмінацією стає наповнення вольовим прагненням, висловленим у декламаційній манері: «О серце! О воле! О люди!». До цієї сфери належить і соло сопрано «О воленько, мати єдина, завчасно збудила ти сина» та ін.

У результаті наступного розвитку, через заклики «Встань, встань, орачу, встань!», у котрих буквально втілюється ідея активізації вольового первня у «суцільно-сердечній» хліборобській ментальності, В. Камінський приходить до фінального осмислення Фракових ідей, обираючи, очевидно, найголовнішу, в якій виражено, на нашу думку, *українську національну ідею – самоорганізацію*: «Гей, уставаймо, єднаймося, Українські люде! Єднаймося!». Ця Франкова інтенція втілена у жанрі канту вівату, вираженого сучасною стилістикою, чим композитор оновлює зв'язок поколінь від бароко до сьогодення у цілісному українському духовному континуумі.

Висновки. Панорама інтерпретації інтенцій І. Франка крізь призму відображення національно-ментальних первнів виявила найбільш «знакові» твори, згаданими у даному контексті. Серед прикладів втілення архетипу Революціонера бачимо вокально-симфонічну поему «Vivere memento!» І. Карабиця та інші твори, архетипу Філософа-лірика – чисельні солоспіви, а поєднання вольової і кордософійної сфер – у кантатах М. Скорика «Весна» та В. Камінського «Благодатна пора наступає». Інтелектуалізовано-раціональні та тонко-чуттєві інтенції поеташироко інтерпретовані і вдоробку композиторів діаспори,чиї творизайняли достойне місце у музичному дискурсі і передали імпульси І. Франка у сучасний соціокультурний континуум. В аналізі таких творів бачимо *перспективи подальших досліджень* даної теми.

Примітки

[1] Драганчук В. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2016. № 2 (вип. 35). С. 5–13. URL :http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznavstvo/ Must_16_2.pdf (20.08.2018).

[2] Драганчук В. Незасвоєні уроки європейської історії або українська національна ідея самоорганізації у літературно-музичному дискурсі («Захар Беркут» І. Франка – «Золотий обруч» Б. Лятошинського). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. Вип. 20 (1). С. 110–117. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2014_20(1)__23 (10.08.2018).

[3] Тут і далі фрагменти віршів І. Франка подаються за виданням: [10].

Список використаної літератури

1. Горак Я. Франкові твори в музичній інтерпретації : вступне слово.*Творчість Івана Франка в музиці : Нотографічний покажчик : До 150-ліття від дня народження І. Франка* [НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника; Упоряд. та передм. О. Осадці]. Львів, 2007. С. 3–16.

2. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Муз. Україна, 1986. 175 с.

3. Карась Г. Іван Франко в контексті музичної культури української західної діаспори. *Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ століття* : зб. наук.-теор. статей. 2006. Вип. 2. С. 239–245. URL : http://lib.if.ua/franko/1325767834.html (23.08.2018).

4. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : б/в, 2008. 602 с.

5. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів).*Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність* : зб. наук. пр. 2012. Вип. 21. С. 377–388. URL : http://dspace.nbuv.gov. ua/ handle/123456789/ 73607(21.08.2018).

6. Людкевич С. Іван Франко і музика. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* [упоряд. З. Штундер] : у 2-х тт. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. С. 273–276.

7. Нємцова Л. Хорова франкіана: соціокультурний та жанрово-стильовий виміри : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво. Львів, 2017. 20 с.

8. Рудницький А. Франко і музика. *Рудницький А. Про музику і музик*. Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1980. С. 139–145.

9. Терещенко А. Музичні рефлексії до поезій І. Франка. Сучасний вимір. *Музична україністика: сучасний вимір* : міжвідом. зб. наук. ст. на пошану д-ра мистве., проф. Марії Загайкевич. Київ, 2009. Вип. 4. С. 216–221.

10. УкрЛіб. Бібліотека української літератури. – Режим доступу : http://www.ukrlib.com.ua

11. Франко І. Поезія і її становисько в наших временах. *Студіум естетичне*. *Іван Франко. Зібрання творів: у 50 т.* Київ : Наук. думка, 1976. Т. 26 : Поезія. С. 290–291.

12. Якубяк Я. Іван Франко і Станіслав Людкевич. *Музика Галичини.* Т. VI. Львів, 2001. С. 123–132.

References

1. Horak Ya. Frankovi tvory v muzychnii interpretatsii : vstupne slovo. *Tvorchist Ivana Franka v muzytsi : Notohrafichnyi pokazhchyk : Do150-littia vid dnia narodzhennia Ivana Franka* [NAN Ukrainy, LNB im. V. Stefanyka ; Uporiad. ta peredm. O. Osadtsi]. Lviv, 2007. S. 3–16.

2. Zahaikevych M. Muzychnyi svit velykoho Kameniara. Kyiv : Muz. Ukraina, 1986. 175 s.

3. Karas H. Ivan Franko v konteksti muzychnoi kultury ukrainskoi zakhidnoi diaspory. *Etnokulturni protsesy v ukrainskomu urbanizovanomu seredovyshchi XX stolittia* : zb. nauk.-teor. statei. 2006. Vyp. 2. S. 239–245.URL : http://lib.if.ua/franko/1325767834.html (23.08.2018).

4. Kyianovska L. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. Lviv : b/v, 2008. 602 s.

5. Kyianovska L. Muzychne prochytannia poezii Franka u vymirakh suchasnoi estetyky (na prykladi tvorchosti lvivskykh kompozytoriv). *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist* : zb. nauk. pr. 2012. Vyp. 21. S. 377–388. URL : http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/ 123456789/ 73607(21.08.2018).

6. Liudkevych C. Ivan Franko i muzyka. *Liudkevych S. Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy* [uporiad. Z. Shtunder] : u 2-kh tt. Lviv : Vyd-vo M. Kots, 1999. T. 1. S. 273–276.

7. Niemtsova L. Khorova frankiana: sotsiokulturnyi ta zhanrovo-stylovyi vymiry : avtoref. dys ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – muzychne mystetstvo. Lviv, 2017. 20 s.

8. Rudnytskyi A. Franko i muzyka. *Rudnytskyi A. Pro muzyku i muzyk.* Niu-York-Paryzh-Sidnei-Toronto, 1980. S. 139–145.

9. Tereshchenko A. Muzychni refleksii do poezii I. Franka. Suchasnyi vymir. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir* : mizhvidom. zb. nauk. st. na poshanu doktora mystv., prof. Marii Zahaikevych. Kyiv, 2009. Vyp. 4. S. 216–221.

10. UkrLib. Biblioteka ukrainskoi literatury.URL : http://www.ukrlib.com.ua (20.09.2018).

11. Franko I. Poeziia i yii stanovysko v nashykh vremenakh. Studium estetychne. *Ivan Franko. Zibrannia tvoriv : u 50 t.* Kyiv : Nauk. dumka, 1976. T. 26 : Poeziia. S. 290–291.

12. Yakubiak Ya. Ivan Franko i Stanislav Liudkevych. *Muzyka Halychyny.* T. VI. Lviv, 2001. S. 123–132.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФРАНКИАНА КАК ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНО-АРХЕТИПИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Драганчук-Кашаюк Виктория – кандидат искусствоведения,
докторант кафедры истории музыки, Львовская национальная
музыкальная академия им. Н. В. Лысенка;
доцент кафедры истории, теории искусств и исполнительства,
Восточноевропейский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк

Рассмотрено камерно-вокальную и хоровую Франкиану сквозь призму воплощение национальной ментальности. Выделено две сферы, основанные на воле- и кордо- кодах национального архетипического мышления. Первая, инспирированная духом борьбы и стремлением к свободе, создала архетип Революционера-Каменяра («Вечный революционер» Н. Лысенка и С. Людкевича, «Vivere memento» И. Карабица и др.). Вторая, обусловлена «чувственной этикой» И. Франка, перекликается с архетипом Философа-лирика (романсы о любви и др.). Сочетание указанных сфер составляет музыкально-поэтическую концепцию целостного украинского ментального архетипа («Весна» М. Скорика, «Благодатная пора наступает» В. Каминского и др.).

Ключевые слова: музыкальная Франкиана, украинская музыка, камерно-вокальное и хоровое творчество, архетип, ментальность.

THE MUSICAL FRANKIANA AS AN EXPRESSOFNATIONAL ARCHETYPICTHINKING

Drahanchuk-Kashaiuk Viktoriia – Doctoral studentat the Department of history of music,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy;
Associate Professorat the Department of history, the oryofartsandperforming;
Lesya Ukrainka Eastern European National University;
Candidate of Art Criticism (Ph. D.), Docent

The chamber-vocal and choral Frankianais considered through the prism of the national mentality embodiment. Two areas are distinguished, based on the will- and cordo- codes of national archetype thinking. The first, inspired by the spirit of struggle and the aspirations of freedom, created the Revolutionary-Kamenyar archetype («The eternal revolutionary» by M. Lysenko and S. Liudkevych, «Vivere memento!» by I. Karabyts, etc.). The second, due to Franco's «sensual ethics», is echoed with the Philosopher-lyric archetype (solosinging about love, etc.). The combination of these spheres is a musical and poetic concept of the holistic Ukrainian mental archetype («Spring» by M. Skoryk, «The Blessed Time Comes» by V. Kaminskyi, etc.).

Key words: musical Frankiana, Ukrainian music, chamber vocal and choral works, archetype, mentality.

UDC 78.041/.049;784.5

THE MUSICAL FRANKIANA
AS AN EXPRESSOFNATIONAL ARCHETYPICTHINKING

Drahanchuk-Kashaiuk Viktoriia – Doctoral studentat the Department of history of music,
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy;
Associate Professorat the Department of history, the oryofartsandperforming;
Lesya Ukrainka Eastern European National University;
Candidate of Art Criticism (Ph. D.), Docent

The aim is to identify in the musical Frankiana the features of two main national-mental primers – the cordo-sophie and the volitional, which became the basis to creation of corresponding mental areas and associated archetypes.

Research methodology. The musical-historical, cultural and other kinds of chamber-vocal and choral work's analysis by Ukrainian composers on Ivan Franko's versesare applied. The fragments of musical and poetic text are analysed in order to understand the problem essence. The works byM. Lysenko, S. Ludkevych, D. Sichynskyi, N. Nyzankivskyi, M. Kolessa, A. Kos-Anatolskyi, M. Skoryk, I. Karabyts, V. Kaminskyi and other composers are mentioned in this context.

Novelty. The author came to the following conclusions. The interpreting panorama of I. Franko's intentions through the prism of national-mental reflection revealed the most «sign» works mentioned in this context. Among examples of the Revolutionary archetype embodiment we see the vocal-symphonic poem «Vivere memento!» by I. Karabytsand other works. Among examples of the Philosopher-lyric archetype embodiment we see numerous solosives (romances). The combination of volitional and cordosophyal spheres we see in the cantatas «Spring» by M. Skoryk and «The blessed time is coming» by V. Kaminskyi.

The practical significance. The article will become a good ground for researchers in the musical Frankiana by Ukrainian diaspora composers in the USA and Western Europe.

Key words: musical Frankiana, Ukrainian music, chamber vocal and choral works, archetype, mentality.

Надійшла до редакції 6.11.2018 р.

УДК 78.03(477)+008(477)

ОБРАЗ-АРХЕТИП ВОСКРЕСІННЯ У ХОРОВИХ КОНЦЕРТАХ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО ТА ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: МІЖ ЕТИКОЮ І РИТОРИКОЮ

Кухарик Ганна – аспірантка кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, викладач Луцького педагогічного коледжу
vdraganchuk.ukr@gmail.com

Визначено, що у Концерті Д. Бортнянського етичною домінантою у трактуванні Воскресіння є ліричн споглядальність, яка на узагальненому рівні передає національно-архетипне мислення, сповнене християнської мудрості, при цьому використовуються елементи загальноєвропейської риторики свого часу. У творі Г. Гаврилець з точки зору етики передано урочисту радість Воскресіння як християнське благо, а кордоцентричне відчуття звучання і трактування духовних сенсів крізь призму ліризму та веселості і народно-пісенна природа мелодизму свідчать про яскраве національно-етичне осмислення християнства.

Ключові слова: хоровий концерт, українська музика, образ-архетип Воскресіння, національно-архетипне музичне мислення.

Спосіб мислення, притаманний тій чи іншій культурі, визначається за найбільш характерними для неї артефактами. Хоровий духовний концерт є серед жанрів, які мають глибинну ментальну укоріненість в українській культурі як вершинні зразки вияву пісенності і релігійності та показу особливостей мислення спільноти водночас. *Актуальність теми* дослідження полягає у тому, що у даній статті покажемо характерні риси втілення одного із архетипів, які обґрунтовує К. Г. Юнґ як ключові для суспільної свідомості, а саме – Переродження у формі образу-архетипу Воскресіння[1] – на прикладі «знакових» творів української музики. Це хорові концерти на текст молитви до Чесного Хреста «Хай воскресне Бог», псалмів Давидових (№ 67) – зразок «золотої класики» української музики Д. Бортнянського і сучасної епохи – Г. Гаврилець.

Творчість Д. Бортнянського та українського партесного і хорового концерту є предметом чисельних *досліджень*, зокрема Н. Герасимової-Персидської [1], В. Іванова [5], О. Іванова [6] та ін. Для нашої теми також важливі праці, в яких описується музична риторика, зокрема українського

© Кухарик Г., 2018

вченого С. Шипа [14], її застосування в українській музиці – Р. Стельмащука [11] та ін. Творчість Г. Гаврилець висвітлюється у низці сучасних досліджень, предмет даної статті пов'язаний із проблематикою, що підіймалася у працях про хорову творчість мисткині Т. Маскович [7], М. Северинової [9–10], Т. Сухомлінової [12–13] та ін.

Мета статті – визначити специфіку втілення образу-архетипу Воскресіння у хорових концертах Д. Бортнянського і Г. Гаврилець на текст псалму Давидового № 67 «Хай воскресне Бог» з точки зору етики і риторики.

Отож, як же передано образ-архетип Воскресіння в українській класичній і сучасній хоровій музиці у концертах Д. Бортнянського і Г. Гаврилець? Для відповіді на це питання спробуємо розглянути вказані твори з двох точок зору – музично-етичної і музично-риторичної, що міцно закарбувалися у практиці духовної музики.

Концерт «Хай воскресне Бог» («Да воскреснет Бог») Д. Бортнянського – новаторський чотиричастинний твір хорового жанру, витриманий у лірико-споглядальному індивідуальному стилі митця, в якому у полі класичної естетики «працюють» барокові фігури музичної риторики. У кожній із частин, контрастних за характером, типом тематизму і способом його опрацювання, тонально-гармонічним розвитком, темпом, розміром тощо, передається нова ґрань змалювання ідеї радості від Воскресіння та Божественної величі.

Зерно, з якого будується розвиток у першій частині Vivace F-dur – це протиставлення двох контрастних сфер. Перша із них, зі словами «Да воскреснет Бог», показує головну ідею твору і пов'язана з образом-архетипом Воскресіння Божого. Вона втілюється гармонічною послідовністю у F-dur в чіткому акордовому викладі $I–I_6–V–V_2–I$, класична ясність, «прозорість» і «правильність» якої передає Божественну гармонійність. Друга сфера, зі словами «и расточатся врази Его», також передається на основі класичної гармонічної послідовності, але надається до розспівування з виділенням горизонтальних ліній, із застосуванням locus notationis – музично-риторичних засобів абстрактного порядку без конкретного зображального змісту. У даному випадку активно застосовуються повторення вказаної вербальної фрази з елементами imitatio та inversio. При цьому, як було вказано вище, головну виразову роль відіграє гармонія, що відхиленнями (в g-moll), модуляціями (у C-dur), «заокругленими» каденціями та іншими засобами підкреслює ключові вербальні елементи. Поліфонічний розвиток є ключовим і в подальшому у зображенні напруженої експресії виразу (фугато «…да погибнут от лица Божия»).

Вагому роль відіграють риторичні фігури й іншого розряду – locus descriptionis, тобто алегорично-метафорично-зображальні. Так, наприклад, найбільш прослуховувана із мелодичних ліній, у сопрано, двічі окреслює фігуру catabasis – на словах «…и расточатся, и расточатся врази Его» і «…и да бежат от лица Его ненавидящие Его». Це нисхідний рух, який символізує антитезу неба і землі і сходження до нижчих рівнів – аналогічно у М. Дилецького цей хід трактується як «дисценсія», тобто «сходження донизу», у М. Преторіуса – «descendendo». Catabasis чергується з anabasis'ом, тобто «сходженням» («асценсія» за М. Дилецьким, «ascendendo» за М. Преторіусом).

Таким чином, у першій частині твору М. Дилецький протиставляє (antitheton) сфери «Божественного» і «ворожого» як «ясні» акордово-гармонічні та «напружені» поліфонічні фрагменти, як висхідний і нисхідний рух, що може трактуватися як «високе» і «низьке» у людській духовності.

Звучання другої, сольно-ансамблевої частини «А праведницы да возвеселятся, да возрадуются пред Богом» Largo B-dur має значний вплив естетики сентименталізму, що проявляється, насамперед, у виразній мелодиці, усі інтонаційні кроки якої у повільній споглядальності вислову максимально передають нюанси вербального тексту. Особливого значення набуває і тональна семантика, адже модуляційний розвиток у мінорні тональності (d-moll, a-moll) створює ефект особливої, хвилюючої проникливості образності, пов'язаної із веселістю праведників. Це яскравий приклад амфотерності в музиці, двоїстості емоцій радості і смутку водночас, коли веселість передається мінорними ладотональними засобами.

З точки зору риторики, зерно мелодики цієї частини виростає із вихідного квартового ходу-вигуку, що у західноєвропейській бароковій традиції позначався як exclamatio, і, як зауважують дослідники, в українській музиці був притаманним не професійному партесному стилю, а народно-пісенній лірици [11]. Музична риторика також проявляється в antitheton жіночих і чоловічих голосів, соло та ансамблю.

Третя частина «Дадите славу Богови: на Израиле веле лепота Его, и сила Его на облацех» має характер предикту до фіналу, тому має активний гармонічний розвиток і завершується домінантою до тональності фіналу F-dur. Строгим чотириголоссям декламується ідея слави Божої та його вищої сили, згадка про останню у лексемі «на облацех» акцентується синкопою із використанням непідготовленого затримання у послідовності $D^6_5 – T – D$.

Тема четвертої частини «Дивен Бог во святых своих, Бог Израилев» F-dur спочатку звучить соло жіночих голосів, при цьому партія альта розпочинається із утвердження стійкості – тонічного органного пункту, на фоні якого у сопрано виникає наспівна мелодія із затриманнями та мелізмом (abruptio). Тема стає імпульсом до виникнення хорового фугато – кульмінації утвердження божественної величі у всьому творі. Особливий настрій теми, яка надається до імітації, містить чергування діатонічного IV ступеня і підвищеного (ввідного до домінанти) із поверненням в основну тональність. Кода фіналу є надзвичайно просвітленою, що символізує божественну ясність і світло, у ній застосовано органні пункти, довгі затримання, уведення DD з її альтерованим звуком у басу між повторенням K^6_4 і на завершення – розв'язання із фігурою cadentia duriuscula, що виникла внаслідок самостійного руху голосів і неодночасного розв'язання в тоніку. Стиль звукопису у коді робить її кульмінацією *лірично-споглядальної ідеї відчуття Бога*, висловленої музикою Д. Бортнянського.

Написаний через два століття, *Великодній концерт «Нехай воскресне Бог» Ганни Гаврилець* декларує Бога та Воскресіння Христове крізь призму ідеї радості, яка різноґранно втілюється у першій і третій частинах і відтіняється у другій.

Зупинимося детальніше на аналізі етики і риторики «титульної» – першої частини твору, основаної на вербальному тексті так само титульної першої строфи псалму Давидового в українському варіанті «Нехай воскресне Бог, і розвіються вороги Його». Символізм у трактуванні тексту полягає у відокремленні фрази «Нехай воскресне Бог», що восьмикратно повторюється в експозиції та, згодом, у репризі, а також у репризі-коді третьої частини (всього циклу). Більше того: авторка вирізняє саме словосполучення «воскресне Бог» як таке, що несе головний сенс не тільки усього твору, а й усього християнства.

Тема «Нехай воскресне Бог» складається з двох елементів – фрагменту квазі-знаменного розспіву в октавному потроєнні, який дає сильний ямбічний висхідний імпульс і секстовий (квінтовий) стрибок (фігура «знаку оклику» – exclamatio) на поліакорд з альтераціями і кластером в основі, що, «похитавшись» у колориті звучання, знаходить умиротворення у мінорному консонансі (причому співставлення цих двох консонансів, що завершують фрази у 4 і 8 тактах, має чудовий ефект просвітлення a–cis). Таким чином, композиторка дає відчути велику динамічну силу, яка прагне до відчуття Божественної висоти і величі, а Його самого, на лексемі «Бог» – як вічну субстанцію («8» – символ вічності), коли в різних голосах імітаційно повторюється ключова фраза, аж до утвердження на мажорному консонансі-устої (тризвуці) C з доданою секундою.

Наступний етап – «…і розвіються вороги Його». Цікаво, що матеріал цього періоду має яскраві риси подібності з матеріалом попереднього періоду. Так само перша фраза побудована лінійно, є висхідною, але ця лінія має нисхідні хвилі і не має стрибка до лексеми «Його», в результаті чого ілюструється інший образ, який можемо назвати «розвіювання». Цікаво, що музикою акцентується лексема не «вороги», а «Його». У цьому вбачаємо ідею Божого проникнення у все суще – з одного боку, і високу християнську етику Добра – з іншого.

Розвиток із постійними висхідними і нисхідними посекундними ходами, що ілюструють фразу «розвіються вороги», приводить до ліричної кульмінації в діалозі сопрано і тенора, в яких виникають проникливі мелодичні лінії з загостреними розальтераціями (DD – s в f-moll). Ця надзвичайно виразна тема (т. 48) звучить у повільнішому темпі, має народно-пісенну основу, розпочинається із висхідної кварти (хоч і не затактової), що є фігурою exclamatio і, як вказували вище, в українській музиці широко використовується саме в народній ліриці; для мелодії характерні особлива проникливість і ніжність (нагадаємо, мова йде про «розвіються вороги…»).

Стосовно проаналізованого вище яскравого епізоду є певне узагальнення. У ньому вбачаємо яскравий прояв національно-ментальних впливів, насамперед українського *кордоцентризму*, у поєднанні з великою християнською любов'ю, при якому навіть у гімні («Ще не вмерла Україна») вороги називаються «воріженьки», а їх знищення трактується як «загибель», при чому опоетизовано «як роса на сонці». Окрім того, уведення характерного звучання ліричного тенора ще більше підкреслює національний колорит, оскільки останній сприймається як архетип українського співу (за І. Присталовим [8]).

Наступний епізод – «нехай побіжать від лиця Його всі ненависники Його» – також, як і попередні, побудований на контрасті «повзучих» посекундових ходів, які ілюструють те, що «побіжать… ненависники», і ясної, прозорої, консонансної акордової вертикалі на лексемі «Його» із завершенням тризвуком Es.

Надзвичайно проникливою є реприза *a tempo dolce,* основана на вербальному повторенні ключової фрази «Нехай воскресне Бог». Для неї характерні постійні промовляння-благання Воскресіння, ілюстровані повторюваними на новій висоті фразами, при цьому у сопрано кожна фраза

починається exclamatio (то у квартовому, то в терцієвому ямбічному варіантах). Подальший кількаразовий нисхідний хроматичний рух у сопрано – відома фігура passus duriusculus – поєднується із висхідним хроматичним рухом у баса крупнішими тривалостями.

У коді (a tempo) утверджується основний світлий образ Божого Воскресіння, при цьому еліптичні звороти (тт. 94–95, 98–99 та ін.), коли «роз'яснюється», «просвітлюється» гармонія через перехід у дієзну сферу. Тривалості все більше укрупнюються, звучання тягнеться, рух заспокоюється на кластерах і терцієво-секундових акордах. У темі лишається одна фраза, в якій дуже показовим є збереження exclamatio. При цьому при останньому повторенні «нехай воскресне Бог» у сопрано мелодія в цій партії звучить у надзвичайно світло на основі D_7 / H-dur, просвітлено і патетично завершується частина зупинкою на витриманому акордовому звучанні лексеми «Бог».

Друга та третя частини – хорові фуги, що, нагадаємо, означає «біг», і всім викладом контрастує із попереднім переважно акордовим звучанням.

Фуга «Як щезає дим, хай щезнуть…» розпочинається у низькому регістрі чоловічих голосів у натуральній ладовості, що створює алюзію до старовинного співу. Ніби з ембріону, тема розвивається з трихордового зерна, з двох елементів – трихордового оспівування устою «як щезає» і відповіді «хай щезнуть» квартою вище, далі тема «розростається» – підіймається на сексту вгору і заокруглюється. Наступний розвиток побудований на імітаційності, голоси вступають почергово від баса до сопрано, у чому дослідники вбачають тембровий підхід, який виконує зображальну функцію, а саме – символізує образ грішників, що знаходяться на «дні» духовності [13]. Імітаціями теми зі стрибками, змінною метро-ритмікою виражається рухливість, настороженість, боротьба протилежних сил добра і зла, праведного і грішного, яка знову, як і в першій частині, приходить до ліричної етичної домінанти. У подальшому звучання насичується, створюється враження, ніби навколо все звучить. Наприкінці на органному пункті у баса верхні голоси лірико-просвітлено проводять «як щезає дим, хай щезнуть…». При цьому мисткиня уникає слова «вороги», створюючи ефект їх «щезання».

Третя частина «А праведники нехай звеселяться» – рухлива фуга, в якій втілюється радість Божого Воскресіння, що є прикладом досягнення небесного царства для праведників. З точки зору риторики, знову звертаємо увагу на використання форми фуги. Етика полягає у переданні веселості як Божественності, що є ментально-близьким до українського варіанту трактування християнства, сприйнятого від грецької (а не болгарської) доктрини, і що обґрунтовує О. Забужко у книзі «Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій» [4, 535]. Підсумком усього твору є реприза-кода «Нехай воскресне Бог» на вербально-музичному матеріалі першої теми першої частини у гімнічному звучанні.

У результаті проведеного дослідження прийшли до такого *висновку.*

Концерт Д. Бортнянського, що є одним із вершинних зразків українського класицизму в музиці, етичною домінантою у трактуванні образу-архетипу Воскресіння має ліричну споглядальність. Вона на узагальненому рівні передає національно-архетипне мислення, сповнене християнської мудрості як «софійності»[2], при цьому використовуються елементи загальноєвропейської риторики свого часу.

У творі Г. Гаврилець з точки зору етики передано урочисту радість Воскресіння як християнське благо, а кордоцентричне відчуття звучання і трактування духовних сенсів крізь призму ліризму та веселості дозволяє стверджувати про яскраве національно-етичне осмислення християнства; це відчуття посилюється народно-пісенною природою мелодизму мисткині, що неодноразово проявляється у творі.

Перспективи подальших досліджень цієї теми бачимо у розширенні сфери дослідження образу-архетипу Воскресіння та архетипу Переродження в цілому та систематизації знань про їх трактування в українській музичній культурі.

Примітки

[1] Словосполучення «образ-архетип» вживається у працях В. Драганчук-Кашаюк як таке, що позначає один із чисельних образів «початкового образу» – архетипу. Див.: [2; 3].

[2] Про архетип софійності див. у працях М. Северинової [9–10].

Список використаної літератури

1. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.

2. Драганчук В. Архетип Мойсея у музичному дискурсі: національне в рефлексіях універсалізму Івана Франка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2016. № 2 (вип. 35). С. 5–13. URL : http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznavstvo/Must_16_2.pdf (01.11.2018).

3. Драганчук В. Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української *не*-долі. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки : Мистецькі обрії ’2015* : зб. наук. праць. Київ, 2015. Вип. 7 (18). С. 65–74. URL : http://mari.kiev.ua/Myst_Obriyi_2015_WEB.pdf (01.11.2018).

4. Забужко О. Notre Dame d’Ukraine: Українка в конфлікті міфологій [вид. 3-є, випр.]. Київ : Факт, 2007. 640 с.

5. Іванов В. Дмитро Бортнянський. Київ : Музична Україна, 1980. 144 с.

6. Іванов О. Історизм православної церковності в творчих здобутках Дмитра Бортнянського : автореф. дис. … канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2009. 20 с.

7. Маскович Т. Хорова творчість Ганни Гаврилець в руслі «нової сакральності» : дис. … канд. мистецтвознав. 17.00.03. Одеса, 2018. 223 с.

8. Присталов І. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.

9. Северинова М. Архетип софійності як основа музично-драматичного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець). *Київське музикознавство* : зб. наук. праць. Київ, 2011. Вип. 38. С. 230–238. URL : http://glierinstitute.org/ukr/digests/038/22.pdf (05.11.2018).

10. Северинова М. Культурні архетипи «софійність» та «слово» як основа музично-драматургічного потенціалу (на прикладі творчості Г. Гаврилець). *Культура України* : зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип 37. С. 75–84.

11. Стельмащук Р. Барокові музично-риторичні фігури в українській музиці партесного стилю: тенденції, закономірності, особливості. *Молодь і ринок :* щомісячний науково-педагогічний журнал. Дрогобич : Коло, 2011. № 11/2011. С. 100–104.

12. Сухомлінова Т. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього Відродження національного музичного мистецтва : дис. … канд. мистецтвознав. 17.00.03. Харків, 2016. 259 с.

13. Сухомлінова Т. Особливості втілення змісту псалма Давида № 67 у хоровому концерті Г. Гаврилець «Нехай воскресне Бог». Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2014. Вип. 28–29. Ч. 2. С. 18–22.

14. Шип С. Методологическое значение доктрины о музыкальной риторике в немецком и украинском музыкознании. URL : http://glierinstitute.org/ukr/digests/037/2.pdf (03.11.2018).

References

1. Herasymova-Persydska N. Khorovyi kontsert na Ukraini v XVII–XVIII st. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1978. 181 s.
2. Drahanchuk V. Arkhetyp Moiseia u muzychnomu dyskursi: natsionalne v refleksiiakh universalizmu Ivana Franka. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia : Mystetstvoznavstvo*. Ternopil, 2016. # 2 (vyp. 35). S. 5–13. URL : http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznavstvo/Must_16_2.pdf (01.11.2018).
3. Drahanchuk V. Arkhetyp Oslavlenoi Madonny u muzychnomu dyskursi: kordotsentryzm ukrainskoi *ne*-doli. *Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky : Mystetski obrii*’ 2015 : zb. nauk. prats. Kyiv, 2015. Vyp. 7 (18). S. 65–74. URL : http://mari.kiev.ua/Myst_Obriyi_2015_WEB.pdf (01.11.2018).
4. Zabuzhko O. Notre Dame d’Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii [vyd. 3-ye, vypr.]. Kyiv : Fakt, 2007. 640 s.
5. Ivanov V. Dmytro Bortnianskyi. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1980. 144 s.
6. Ivanov O. Istoryzm pravoslavnoi tserkovnosti v tvorchykh zdobutkakh Dmytra Bortnianskoho : avtoref. dys. … kand. mystetstvoznav. : 17.00.03. Odesa, 2009. 20 s.
7. Maskovych T. Khorova tvorchist Hanny Havrylets v rusli «novoi sakralnosti» : dys. … kand. mystetstvoznav. 17.00.03. Odesa, 2018. 223 s.
8. Prystalov I. Liryzm yak zhanrova osnova ukrainskoho opernoho spivu : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03. Odesa, 2008. 16 s.
9. Severynova M. Arkhetyp sofiinosti yak osnova muzychno-dramatychnoho potentsialu (na prykladi tvorchosti H. Havrylets). *Kyivske muzykoznavstvo* : zb. nauk. prats. Kyiv, 2011. Vyp. 38. S. 230–238. URL : http://glierinstitute.org/ukr/digests/038/22.pdf (05.11.2018).
10. Severynova M. Kulturni arkhetypy «sofiinist» ta «slovo» yak osnova muzychno-dramaturhichnoho potentsialu (na prykladi tvorchosti H. Havrylets). *Kultura Ukrainy* : zb. nauk. pr. Xarkiv, 2012. Vyp 37. S. 75–84.
11. Stelmashchuk R. Barokovi muzychno-rytorychni figury v ukrainskii muzytsi partesnoho styliu: tendentsii, zakonomirnosti, osoblyvosti. *Molod i rynok* : shchomisiachnyi naukovo-pedahohichnyi zhurnal. Drohobych : Kolo, 2011. # 11/2011. S. 100–104.
12. Sukhomlinova T. Khorova tvorchist Hanny Havrylets u konteksti Novitnoho Vidrodzhennia natsionalnoho muzychnoho mystetstva : dys. … kand. mystetstvoznav. 17.00.03. Kharkiv, 2016. 259 s.
13. Sukhomlinova T. Osoblyvosti vtilennia zmistu psalma Davyda # 67 u khorovomu kontserti H. Havrylets «Nekhai voskresne Boh». *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo.* Ivano-Frankivsk, 2014. Vyp. 28–29. Ch. 2. S. 18–22.
14. Ship S. Metodologicheskoe znachenie doktrinyi o muzyikalnoy ritorike v nemetskom i ukrainskom muzyikoznani. URL : http://glierinstitute.org/ukr/digests/037/2.pdf (03.11.2018).

ОБРАЗ-АРХЕТИП ВОСКРЕСЕНИЯ В ХОРОВЫХ КОНЦЕРТАХ ДМИТРИЯ БОРТНЯНСКОГО И АННЫ ГАВРИЛЕЦ: МЕЖДУ ЭТИКОЙ И РИТОРИКОЙ

Кухарык Анна – аспирантка кафедры истории,
теории искусств и исполнительства Восточноевропейского
национального университета имени Леси Украинки,
преподаватель Луцкого педагогического колледжа

Обосновано, что в Концерте Д. Бортнянского этической доминантой в трактовке Воскресения является лирическая созерцательность, которая на общем уровне передает национально-архетипное мышление, наполненное христианской мудростью, при этом используются элементы общеевропейской риторики своего времени. В произведении Г. Гаврилец с точки зрения этики передано торжественную радость Воскресения как христианское благо, а кордоцентричное ощущение звучания и трактовки духовных смыслов сквозь призму лиризма и веселья, а также народно-песенная природа мелодизма, свидетельствуют о ярком национально-этическом осмыслении христианства.

Ключевые слова: хоровой концерт, украинская музыка, образ-архетип Воскресения, национально-архетипное музыкальное мышление.

THE RESURRECTION IMAGE-ARCHETYPE IN CHOICE CONCERTS BY DMYTRO BORTNIANSKYI AND HANNA HAVRYLETS: BETWEEN ETHICS AND RITUARY

Kukharyk Hanna – postgraduate student at the Department of history,
theory of arts and performing in Lesya Ukrainka
Eastern European National University,
teacher in Lutsk pedagogical college

It is determined that the Concert by D. Bortnianskyi as ethical dominant in the interpretation of the Resurrection has a lyrical contemplation, which at the generalized level transmits national-archetypal thinking, full of Christian wisdom, the elements of European-wide rhetoric of its time used in it. In the work by H. Havrylets, from the point of view of ethics, the solemn joy of the Resurrection was given as a Christian blessing, and the cordocentric sense of sound and interpretation of spiritual meaning through the prism of lyricism and fun and the folk-song nature of melodism testify to the vivid national-ethical conception of Christianity.

Key words: choral concert, Ukrainian music, Resurrection image-archetype, national-archetype musical thinking.

UDC 78.03(477)+008(477)

THE RESURRECTION IMAGE-ARCHETYPE IN CHOICE CONCERTS BY DMYTRO BORTNIANSKYI AND HANNA HAVRYLETS: BETWEEN ETHICS AND RITUARY

Kukharyk Hanna – postgraduate student at the Department of history,
theory of arts and performing in Lesya Ukrainka
Eastern European National University,
teacher in Lutsk pedagogical college

The aim is to determine the embodiment specifics of the Resurrection image-archetype in the choral concerts by D. Bortnianskyi and H. Havrylets on the text of David's Psalm No. 67 «Let's be resurrected God» from the view point of ethics and rhetoric.

Research methodology. The methodology is based on key idea definition of these works from two positions. The first position is ethical; this is the Christian ethics position in its Ukrainian national-mental reflection. The key mental rhythm is seen as the cordocentrism. The second position is musical rhetorical, based on European practice.

Novelty. It is determined that the Concert by D. Bortnianskyi as ethical dominant in the interpretation of the Resurrection has a lyrical contemplation, which at the generalized level transmits national-archetypal thinking, full of Christian wisdom, the elements of European-wide rhetoric of its time used in it. In the work by H. Havrylets, from the point of view of ethics, the solemn joy of the Resurrection was given as a Christian blessing, and the cordocentric sense of sound and interpretation of spiritual meaning through the prism of lyricism and fun and the folk-song nature of melodism testify to the vivid national-ethical conception of Christianity.

The practical significance. The article will become a good ground for researchers in the history of Ukrainian music, choral concert and Resurrection image-archetype.

Key words: choral concert, Ukrainian music, Resurrection image-archetype, national-archetype musical thinking.

Надійшла до редакції 27.09.2018 р.

УДК 780.8.04:780.616.432]:78.071.1(439)(092)

КОРЕЛЯЦІЯ МЕЛОСУ І КОЛОРИТУ В МУЗИЧНИХ ПОРТРЕТАХ І ПЕЙЗАЖАХ ІЗ ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «РОКИ МАНДРІВОК» ФЕРЕНЦА ЛІСТА

Шевчук Богдана – аспірант кафедри історії, теорії мистецтв і виконавства,
Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
bogdana.shevchuk@ukr.net
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3212-9138

У статті означено поняття мелосу і колориту в музичному й образотворчому мистецтвах відповідно. Також наведено співвідношення якостей звуку і кольору як основних формотворчих елементів художнього образу в музиці (звук) і живописі (колір). За цим принципом проаналізовано «музичні портрети» і «пейзажі» з циклу Ф. Ліста «Роки мандрівок»: «Капличка Вільгельма Теля», «Заручини», «Мислитель», «Фонтани вілли д'Есте».

Ключові слова: мелос, колорит, музичний портрет і пейзаж, Ф. Ліст, «Роки мандрівок».

Постановка проблеми. Взаємодія різних видів мистецтва часто призводить до виникнення нових інтегрованих жанрів. Результатом кореляції музики і живопису стало формування жанрів музичного портрета і пейзажу.

Музичний портрет – це завершений музичний твір або його самостійна частина, основною темою якого є зображення людини. Головною ідеєю музичного портрета є втілення за допомогою засобів музичної виразності наступних характеристик особи: зовнішності (жестів, манери рухатися, тембру голосу), соціальних, національних, історичних ознак.

Музичний пейзаж – це завершений музичний твір або його самостійна частина, суть якого полягає у втіленні картин природи без важливої участі суб'єкта.

Часто прообразами для музичних портретів і пейзажів були твори живопису, скульптури, архітектурні об'єкти, а також реальні люди та природні ландшафти. Прикладом цього є такі п'єси з циклу «Роки мандрівок» Ф. Ліста: «Капличка Вільгельма Теля», «Заручини», «Мислитель», «Фонтани вілли д'Есте».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Особливості жанрів музичного портрета і музичного пейзажу, як основних видів програмної музики, визначені у книзі Ю. Хохлова «Про музичну програмність». Поняття мелосу обґрунтовано Б. Асаф'євим [2; 3]. Ю. Чекан у монографії «Інтонаційний образ світу» [11] наводить визначення понять та порівняння мелосу і колориту в музичному мистецтві. Специфіку синтетизму мистецтва XIX ст. на прикладі п'єс Ф. Ліста із циклу «Роки мандрівок» розглянула О. Абрамович у статті «Вілла д'Есте і її музичне втілення у творах Ф. Ліста: особливості прояву синтетизму в музиці композитора» [1].

Мета статті полягає у визначенні точок дотику мелосу в музичному мистецтві й колориту в образотворчому мистецтві на прикладі музичних портретів і пейзажів із циклу Ф. Ліста «Роки мандрівок».

Виклад основного матеріалу дослідження. Термін «мелос» виник у Давній Греції та означав «наспів», «мелодія». Таким чином, уже в грецькій теорії музики мелос пов'язували з мелодичною природою музичного мистецтва. Пізніше, у XIX–XX ст. Р. Вагнер надав цьому поняттю загального значення, визначивши ним мелодичну виразність музики певного композитора в цілому.

Поняття мелосу часто використовував і Б. Асаф'єв. Він стверджував, що мелос, передусім, включає наспівність, єдність і динамічність як дію сил, що зумовлюють звучання, пізнаване у співвідношенні висотності, в закономірному чергуванні тонів і їх єдності [2; 197–198]. Мелос об'єднує все, що стосується музики – її плавності й протяжності [2; 207]. Таким чином, за Б. Асаф'євим мелос – поняття, що об'єднує всі форми мелодії і властивості мелодійності – якісну, виражальну сторони всіх видів звуковідношень як послідовностей у часі [3; 83].

Колорит – це система співвідношення кольорових тонів, що створюють певну єдність і є естетичним утіленням кольорового різноманіття дійсності. Колорит є важливим компонентом художнього образу і засобом естетичної емоційної виразності. Характер колориту пов'язаний із загальним задумом твору, епохою, стилем, індивідуальністю художника.

Історично склались дві колористичні тенденції. Перша особлива застосуванням системи локальних відтінків або наданням символічного значення кольорам. Для другої характерні прагнення до максимальної передачі кольорової гами світу, простору і світла. У кожному творі колорит утворюється складною взаємодією фарб, злагоджених за законами гармонії, доповнення і контрасту. В скульптурі й архітектурі система кольорових співвідношень має назву поліхромією [6].

© Шевчук Б., 2018

Б. Столяров указує, що живопис і музика, колір і звук корелюють наступним чином:

1. світло – висота;
2. кольоровий тон – музичний тон;
3. насиченість кольору – тембр;
4. колорит – гармонія;
5. фактура як властивість поверхні картини – фактура як будова музичної тканини;
6. мелодія – рисунок.

Окремо слід виділити явище синестезії, що найкращим чином поєднує колір і звук в одне ціле [9; 10].

Ю. Чекан у монографії «Інтонаційний образ світу» подає визначення мелосу і колориту в музичному мистецтві та їх порівняльну характеристику. Так, мелос – це те, що мислиться, але висловлюється в інтонації. Колорит – це «інтегративний інтонаційний комплекс, який протистоїть мелосу» [11; 147]. Протиставлення мелосу і колориту полягає у відмінних характеристиках:

1. Динаміка мелосу помірна; а колориту або дуже тиха, або дуже гучна.
2. Артикуляція мелосу – легато; артикуляція колориту – стакато, піцикато, маркато.
3. Темп мелосу – помірний; колориту – прискорений.
4. Домінування струнних характерне для тембрів мелосу; домінування тембрів дерев'яних та мідних духових – для колориту.
5. Теситура мелосу – середньо-висока; колориту – низько-середня.
6. Домінуючим засобом музичної виразності мелосу є мелодика; колориту – ритм та оркестрове забарвлення.
7. Фактура мелосу яскраво виражена, горельєфна; фактурні фонові пласти колориту активізовані.
8. Мелодика мелосу вокальної орієнтації з переважанням секвенцій, затримань, підйомів; мелодика колориту інструментальної орієнтації з переважанням стрибків та репетицій, тріолей і трелей.
9. Жанровими прообразами мелосу є індивідуально-вокальні жанри (романс), емоційна мова, кантилена; колориту – колективно-моторні жанри, гротескно-деформовані [11; 147].

Тема мандрівок була характерною для митців доби романтизму. Ф. Ліст багато подорожував, спілкувався з художниками, письменниками, поетами, захоплювався творами літератури та образотворчого мистецтва. Все це відобразилося у фортепіанному циклі «Роки мандрівок», основною ідеєю якого є синтез мистецтв і програмність музики.

За принципами кореляції живопису й музики проаналізуємо музичні пейзажі і портрети з циклу «Роки мандрівок» Ф. Ліста. Також для аналізу музичних текстів за матеріалами книги англійського музикознавця Д. Кука «Мова музики» використовується музичний словник основних мелодичних зворотів.

Перший том «Років мандрівок» навіяний, в основному, картинами природи. Показовим є те, що перше видання циклу містить ілюстрації до кожної п'єси, виконане художником Е. Кречмером.

П'єса з першого тому «Років мандрівок» «Капличка Вільгельма Теля», написана на основі швейцарської легенди та зображень фресок, якими оздоблена каплиця. В. Тель – народний швейцарський герой кінця XIII – поч. XIV ст. За легендою він змушений був втікати на озеро Урі від ландфрогта Г. Гесслера через вияв своєї непокори. На місці втечі у 1879 р. була побудована каплиця, оздоблена фресками, створеними Е. Штюкельбергом. На фресках зображені історичні події: клятва на лузі Рютлі, постріл Теля в яблуко над головою сина, втеча Теля на озеро, вбивство Гесслера.

Музичний пейзаж Ф. Ліста «Капличка Вільгельма Теля» написаний в тональності C-dur – білій тональності. Це відповідає загальному колориту каплички і фресок, адже її споруда білого кольору. В колориті фресок також переважає білий або близькі відтінки світлого сірого. Перший фрагмент твору змальовує події клятви. Темп Lento, висхідний рух четвертними тривалостями, використання пунктирів, динаміка в межах mf – ff свідчать про торжество моменту.

Другий епізод – відтворення пострілу з лука В. Теля у яблуко. Напруженість моменту передає тремоло в акомпанементі. Висхідні ходи мелодії на інтервал мелодичної малої септими – це визначник відкритого сильного почуття за словником Д. Кука. Адже Тель змушений ризикувати життям власного сина. Лихе передчуття й тривогу Ф. Ліст виражає мелодичною висхідною квінтою. Кульмінація (постріл) відтворена за допомогою посилення гучності в епізоді та октавному подвоєнні мелодії.

Третій епізод особливий згущеними фарбами, що виражено в акордовій фактурі. Хроматичні ходи в октавному подвоєнні в низькому регістрі передають відчуття відчаю та темноти (за легендою Гесслер наказав закрити В. Теля в темницю). Багаторазове повторення акордів у тріольному ритмі

відповідає зображенню кайданів, у яких закували Теля. Тут статика виступає символом скованості рухів. Далі фактура заповнюється арпеджованими акордами, що передає рух веслами при переправі В. Теля через озеро на човні. Завершується п'єса твердим, рішучим тонічним акордом як символом перемоги.

Зміст другого тому циклу Ф. Ліста пов'язаний з враженнями композитора від творів італійського мистецтва – поезії, живопису, скульптури. Так, п'єса «Заручини» з італійського року мандрівок написана під враженням від картини Рафаеля «Заручини Діви Марії».

Сюжет картини Рафаеля відповідає апокрифічній «Золотій легенді» Я. Ворагінського. Священика, Йосифа і Богородицю – головних персонажів твору, зображено на передньому плані. Йосиф одягає обручку на палець Марії і тримає в лівій руці розквітлий посох (символ обраності). Структуру композиції полотна урівноважує багатокутний храм, який і визначає розміщення фігур людей. Рафаель зробив храм центром радіальної системи, а згідно з законами віддаленої перспективи фігури «Заручин Діви Марії» пропорційно зменшуються в розмірах. Центральна вісь, визначена обручкою, ділить площу і храм на дві симетричні частини. У колориті картини Рафаеля переважає жовтувато-коричнево-золотиста гама з вкрапленнями відтінків слонової кістки, жовтого, синьо-зеленого, темно-коричневого і яскраво-червоного кольорів. Також особливе місце посідає колорит блакитного неба, що обрамлює всю картину [8].

Події на картині Рафаеля відбуваються під відкритим небом, а саме полотно має ефект сяйва сонячного проміння. Ф. Ліст при передачі цього ефекту використав верхні регістри фортепіано. Акомпанемент у партії правої руки в тактах 9 – 26 яскраво передає світло картини.

Колір і тембр корелюють таким чином: чим темніший і насиченіший відтінок на картині, тим нижчий регістр музичного інструменту. Насиченості кольорів «Заручин Діви Марії» Рафаеля дуже різноманітні – від світлих сяючих відтінків слонової кістки, світлого блакитного до темного коричневого, зеленого та ін. У свою чергу Ліст максимально скористався регістровими можливостями фортепіано – від «мі» контроктави до «ре» четвертої октави.

Для аналізу колориту і гармонії доречно звернутися до трактування кольорового звукосприйняття М. Римським-Корсаковим. Так, перша і третя частини «Заручин» Ф. Ліста написані в тональності E-dur, яка забарвлена у синій, сяючий колір. Цьому відповідає зображення світлого синього неба на картині Рафаеля. Середній розділ п'єси Ліста – G-dur, коричнево-золотиста тональність. У колориті картини домінантними є також коричнево-золотисті тони.

Кореляцію музичної мелодії та живописного рисунку яскраво демонструє середня частина фортепіанної п'єси як відповідник центрального образу картини – храму. Статичність архітектурного пейзажу, колони як опори храму Ф. Ліст відобразив за допомогою остинатного октавного басу в середній частині «Заручин».

Наступна п'єса циклу «Роки мандрівок» «Мислитель» створена на основі скульптури Мікеланджело «Ніч» у гробниці Медичі у Флоренції.

Скульптура Мікеланджело «Ніч» – це мармурова жіноча фігура, що уособлює алегорію ночі. Вона є частиною композиції надгробку Джуліано Медичі. Ніч зображена в образі жінки, тіло якої вигнуте в незручній для сну позі. Поза демонструє ефект скутості, безсилля і муки, адже «Ніч» Мікеланджело втілює смерть і тяжкі недуги. Тим не менше, на обличчі жінки спостерігається спокій. Про це свідчать риси обличчя: прямий ніс, глибокий розріз очей, невеликий рот. Алегорія виражена в атрибутах темряви (тіара з зіркою і півмісяцем на голові жінки), сну (сова, що сидить під зігнутою лівою ногою) та смерті (маска під лівою рукою).

П'єса Ф. Ліста «Мислитель» написана в тональності cis-moll. Знову ж таки звернемося до кольорового звукосприйняття М. Римського-Корсакова. Він стверджував, що cis-moll має зловісний, трагічний характер. Це дійсно перегукується із задумом скульптури Мікеланджело.

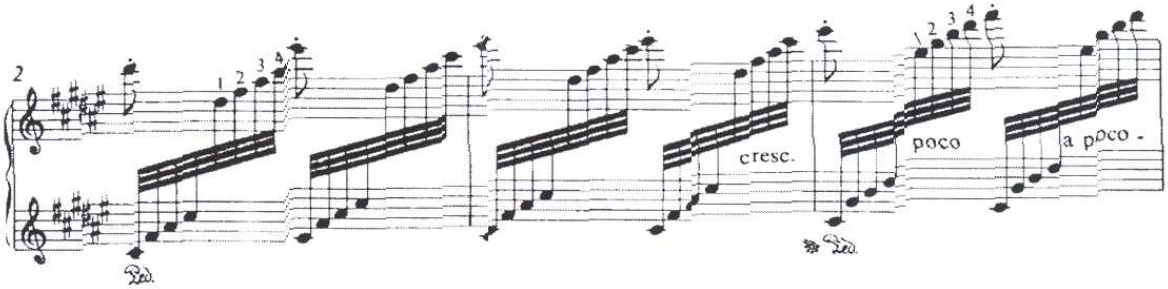
Н. Вашкевич у праці «Семантика музичної мови» наводить музичний словник Д. Кука. За цим словником розшифруємо значення темпу та інтонаційних зворотів «Мислителя» Ліста, а також співвіднесемо їх до «Ночі» Мікеланджело. Таким чином, темпове позначення Lento означає «покірний відчай», що відображає суть алегоричного змісту скульптури. Акордовою фактурою п'єси «Мислитель» та постійним поверненням до I ступеня ладу *cis#*, що ототожнюється зі стійкістю і міццю, Ф. Ліст передав мармурову фактуру «Ночі». Низхідні ходи на малу секунду слугують основою інтонацій сумних роздумів та стогонів. Низхідний мелодичний зменшений тризвук, що має в стуктурі тритон, викликає асоціації з образом смерті, стану тривоги, настороженості, невизначеності. Також Ф. Ліст використав елементи хроматичної гами в діапазоні контроктави, це надало образу фатального характеру та підсилило відчуття скорботи. Отже, зазначені інтонаційні особливості «Мислителя» Ф. Ліста уособлюють алегорію скульптури, а саме атрибути темряви і смерті.

Прикладом музичного пейзажу також є п'єса Ф. Ліста «Фонтани вілли д'Есте» з третього тому «Років мандрівок».

Вілла д'Есте, що розташована в Тіволі неподалік Риму, є однією з найвідоміших резиденцій Пізнього Відродження в Європі. Територія вілли славиться італійським садом, фонтанами, котрих налічується понад 500, басейнами, гротами, скульптурами. Крім того, всі фонтани та оточуючі їх скульптури мають символічний зміст.

Так, створення «Фонтану чотирьох драконів» приурочене до приїзду папи Григорія XIII, на гербі якого також зображений дракон. Фонтан знаходиться в ніші між сходами і двома басейнами у формі дельфінів і черепашок. Гучний шум води, що виривається стрімкими потоками з пащ драконів, створює візуально-звуковий ефект дихаючих вогнем голів. «Алея ста фонтанів» пов'язана з символікою Овідія «Метаморфози». Фонтани виконані у вигляді голів тварин. «Фонтан Ромет» символізує сім пагорбів Риму. «Овальний фонтан» («Фонтан Тіволі») є символом однойменного міста. «Фонтан Орган» оригінальний тим, що він здатний видавати музичні звуки. З його допомогою можна отримати широку палітру звуків, навіть ефект пташиного співу [13].

Для втілення образу стихії води у п'єсі «Фонтани вілли д'Есте» Ф. Ліст створив багатошарову фактуру з ефектом автономного існування цих шарів, де мереживо малюнку дрібних бризок поєднується з пасажними переливами і наспівною виразною мелодією [4; 38]. Велика кількість і різноманітність фонтанів виражена у Ф. Ліста зміною тональностей і фактури. Наприклад, послідовність висхідних мотивів на початку п'єси ототожнюється з будовою «Алеї ста фонтанів» вілли.



Фрагмент «Фонтани вілли д'Есте» Ф. Ліста

Яскраве відображення у музичному пейзажі Ф. Ліста знайшов «Фонтан чотирьох драконів», ключовим визначником якого є саме число 4. Адже експресивна тема, що вперше проводиться з 48 по 63 такт у партії лівої руки, загалом звучить у різних викладах 4 рази.

Висновки. Отже, мелос – це поняття, що об'єднує усі форми мелодії і властивості мелодійності. Колорит – це система співвідношень кольорових тонів, що створюють певну єдність і є естетичним втіленням кольорового різноманіття дійсності. Мелос у музиці, а колорит в живописі – це важливі компоненти художнього образу і засоби естетичної виразності. Характер мелосу/колориту пов'язаний із загальним задумом твору, епохою, стилем, індивідуальністю митця.

П'єса Ф. Ліста «Капличка Вільгельма Теля» – зразок музичного пейзажу, адже написана під враженням побаченого композитором архітектурного об'єкту, каплиці, збудованої на честь В. Теля та прикрашеної фресками. Музика передає загальний зміст зображених на фресках подій, а також загальний колорит споруди. Так, тональний план чітко відповідає основному кольору: C-dur – білий. Інтонаційні звороти, темпові та динамічні позначення ми розшифрували за допомогою музичного словника Д. Кука та провели паралелі між значеннями музичних засобів виразності та зображенням на фресках каплиці.

Наступна проаналізована п'єса з циклу «Роки мандрівок» Ф. Ліста «Заручини» – твір з елементами архітектурного музичного пейзажу, написаний за картиною Рафаеля «Заручини Діви Марії». Паралелі між п'єсою і картиною такі:

1. Центральною віссю картини є храм, а середня частина музичного твору виражає архітектурну статику.
2. Колорит картини – коричнево-золотиста гама. Тональність середньої частини – G-dur (за М. Римським-Корсаковим має коричнево-золотистий колір).
3. Синє небо, що обрамлює картину, виражене в тональності I і III частини E-dur.
4. Сяйво сонячних променів на картині – це використання верхніх регістрів фортепіано в музиці.

П'єса Ф. Ліста «Мислитель» – музичний портрет, написаний за мотивами скульптури Мікеланджело «Ніч». Алегорія, вкладена в зміст скульптури, знайшла вираження й у музиці. Таким чином, тональність cis-moll має трагічне забарвлення. Повторення I ступеня тональності означає

стійкість, міць каменю. Низхідна мала секунда – це стогони, низхідний зменшений тризвук – символ смерті, а хроматизми наповнені фатальним змістом.

Музичним пейзажем є «Фонтани вілли д'Есте» з циклу «Роки мандрівок» Ф. Ліста. П'єса поєднує в собі елементи водяного й архітектурного пейзажу. Музична тканина твору втілює образ водяних потоків, бризок, хвиль. Навіть графічно рух музичної мелодії на початку твору нагадує структуру «Алеї ста фонтанів» вілли. Архітектурний пейзаж виявляється у самій структурі музичного твору: споруда «Фонтану чотирьох драконів» зображена у чотирикратному повторенні однієї музичної теми.

Так, твори образотворчого мистецтва нерідко стають основою для музичних образів. Ф. Ліст відтворив колорит за допомогою вибору відповідних тональностей; характер, настрої, символи знайшли відгук у певних інтонаціях. У випадку з водяним пейзажем є місце звукоімітації.

Список використаної літератури

1. Абрамович О. А. Вилла д'Эсте и ее музыкальное воплощение в произведениях Ф. Листа: особенности проявления синтетизма в музыке композитора. *Манускрипт.* 2018. № 12. Ч. 2. С. 318–326.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
3. Асафьев Б. Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. М., 1978. 200 с.
4. Басманова Т. Н. Фонтаны виллы д'Эсте и их влияние на процесс формирования музыкального импрессионизма. *Вестник ландшафтной архитектуры.* 2013. № 2. С. 35–39.
5. Ванечкина И. А., Галеев Б. М. «Цветной слух» в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. *Русская музыка и традиция*. 2003. С. 182–195.
6. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М. : Искусство, 1965. 214 с.
7. Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления : История. Становление. Сущность. М. : Музыка, 1984. 302 с.
8. Рогов М. А. Античная нумизматика в творчестве Рафаэля: «Обручение Марии». *Научный электронный журнал «Артикульт».* URL : http://artikult.rsuh.ru/articult-23-3-2016/articult-23-3-2016-rogov.php.
9. Столяров Б. А. Восприятие произведений изобразительного искусства и музыки в духовном развитии детей в условиях музея. *Педагогика искусства*. 2014. № 4. С. 1–23.
10. Тучков И. И. Живописная декорация вилл Рима XVI столетия. Принципы и художественные особенности. *Вестник МГУКИ.* 2018. № 1. С. 212–217.
11. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : Монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.
12. Cooke Deryck. The language of music. Oxford University Press, 1989. 289 p.
13. Giovanna Ardesi. Villa d'Este a Tivoli. L'arte incontra la scienza idraulica. *Arte Scienza.* №. 7 giugno 2017. P. 12 –133.

References

1. Abramovich O. A. (2018) Villa d'Este i ee muzykalnoe voploshchenie v proizvedeniyakh F. Lista: osobennosti proyavleniya sintetizma v muzyke kompozitora [Villa d'Este and its musical embodiment in the works of F. Liszt: features of the manifestation of synthetism in the composer's music]. *Manuskript*, vol. 12, part 2. P. 318–326.
2. Asafev B. (1971) *Muzykalnaya forma kak protsess* [Musical form as a process]. Leningrad : Muzyka.
3. Asafev B. (1978) *Putevoditel po kontsertam: Slovar naibolee neobkhodimykh terminov i ponyatiy* [Guide to concerts: A dictionary of the most necessary terms and concepts]. Moscow.
4. Basmanova T. N. (2013) Fontany villy d'Este i ikh vliyanie na protsess formirovaniya muzykalnogo impressionizma [Fountains of Villa d'Este and its influence on the formation of musical impressionism]. *Vestnik landshaftnoy arkhitektury*, vol. 2. P. 35–39.
5. Vanechkina I. A., Galeev B. M. (2003) «Tsvetnoy slukh» v tvorchestve N. A. Rimskogo-Korsakova [«Color hearing» in the works of N. A. Rimsky-Korsakov]. *Russkaya muzyka i traditsiya*, pp. 182–195.
6. Volkov N. N. (1965) *Tsvet v zhivopisi* [Color in painting]. Moscow : Iskusstvo.
7. Orlova Ye. M. (1984) *Intonatsionnaya teoriya Asafeva kak uchenie o spetsifike muzykalnogo myshleniya : Istoriya. Stanovlenie. Sushchnost* [Intonational theory of Asafiev as a doctrine of the specifics of musical thinking: History. Becoming. Essence]. Moscow : Muzyka.
8. Rogov M. A. Antichnaya numizmatika v tvorchestve Rafaelya: «Obruchenie Marii» [Antique numismatics in Raphael's work: «Betrothal of Mary»]. *Nauchnyy elektronnyy zhurnal «Artikult»* [Scientific electronic journal «Artikult»]. URL : http://artikult.rsuh.ru/articult-23-3-2016/articult-23-3-2016-rogov.php (accessed 11 January 2019).
9. Stoljarov B. A. (2014) Vosprijatie proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva i muzyki v duhovnom razvitii detej v uslovijah muzeja [Cultural development of children through perception of pieces of fine arts and music in conditions of museum]. *Pedagogika iskusstva*, vol. 4, pp. 1–23.
10. Tuchkov I. I. (2018) Zhivopisnaya dekoratsiya vill Rima XVI stoletiya. Printsipy i khudozhestvennye osobennosti [The picturesque scenery of Rome villas of the XVI century. Principles and artistic features]. *Vestnik MGUKI*, vol. 1, pp. 212–217.
11. Chekan Yu. (2009) *Intonacijnyj obraz svitu : Monoghrafija* [Intonational image of the world: monograph]. Kyiv : Logos.

12. Cooke Deryck (1989) *The language of music.* Oxford University Press.
13. Giovanna Ardesi. (2017) Villa d'Este a Tivoli. L'arte incontra la scienza idraulica [Villa d'Este in Tivoli. Art meets hydraulic science]. *Arte Scienza,* no. 7. P. 12–133.

КОРРЕЛЯЦИЯ МЕЛОСА И КОЛОРИТА В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОРТРЕТАХ И ПЕЙЗАЖАХ ИЗ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «ГОДЫ СТРАНСТВИЙ» ФЕРЕНЦА ЛИСТА

Шевчук Богдана – аспирантка кафедры истории, теории искусств и исполнительства,
Восточноевропейский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк

В статье обозначено понятие мелоса и колорита в музыкальном и изобразительном искусствах соответственно. Также представлено соотношение качеств звука и цвета как основных формообразующих элементов художественного образа в музыке (звук) и живописи (цвет). В соответствии с этим принципом проанализировано «музыкальные портреты» и «пейзажи» из цикла Ф. Листа «Годы странствий»: «Часовня Вильгельма Телля», «Обручение», «Мыслитель», «Фонтаны виллы д'Эсте».

Ключевые слова: мелос, колорит, музыкальный портрет и пейзаж, Ф. Лист, «Годы странствий».

CORRELATION OF MELOS AND COLORIT IN THE MUSICAL PORTRAITS AND LANDSCAPES FROM THE «YEARS OF PILGRIMAGE» PIANO CYCLE OF FRANZ LISZT

Shevchuk Bogdana – postgraduate student of the department of history,
theory of arts and performing of Lesya Ukrainka
Eastern European National University, Lutsk

The article denotes the concept of melos and colorit respectively in musical and visual arts. Also relationship between the qualities of sound and color as the main formative elements of the artistic image in music (sound) and painting (color) is presented. Under this principle, musical portraits and landscapes from Franz List's «Years of Pilgrimage» cycle by Franz Liszt («William Tell's chapel», «Marriage of the Virgin», «The Thinker», «The fountains of the villa d'Este») are analyzed.

Key words: melos, colorit, musical portrait and landscape, F. Liszt, «Years of Pilgrimage».

UDC 780.8.04:780.616.432]:78.071.1(439)(092)

CORRELATION OF MELOS AND COLORIT IN THE MUSICAL PORTRAITS AND LANDSCAPES FROM THE «YEARS OF PILGRIMAGE» PIANO CYCLE OF FRANZ LISZT

Shevchuk Bogdana – postgraduate student of the department of history,
theory of arts and performing of Lesya Ukrainka
Eastern European National University, Lutsk

The purpose of this article is to determine touchpoints between melos in musical art and color in visual art on the example of musical portraits and landscapes from the aforementioned «Years of Pilgrimage» cycle.

Research methodology. When writing this article, we used the intermediate method as a benchmarking method.

Results. The interaction of different types of Art often leads to the appearance of new integrated genres. Emergence of musical portrait and musical landscape genres was result of the correlation of music and painting. Following pieces from Franz Liszt's «Years of Pilgrimage» cycle are such examples: «William Tell's Chapel», «The Marriage of the Virgin», «The Thinker», «The Fountains of the Villa d'Este». «William Tell's Chapel» − an example of a musical landscape, because it was written under the impression of an architectural object. Music conveys the generalmeaning of the events depicted on the frescoes, as well as the general colouring of the structure. «The Marriage of the Virgin», the following analyzed play from the cycle − a work with elements of an architectural musical landscape, written after Raphael's painting «The Betrothal of the Virgin Mary». The parallels between the play and the picture are as follows: the central axis of the picture is the temple, and the middle part of the musical work expresses architectural statics; the colouring of the picture is brown-golden scale. The tony of the middle part is G-dur (according to M. Rimsky-Korsakov, it has a brownish-golden color); the blue sky that frames the picture is expressed in the key of I and III parts of E-dur; the shining of the sun rays in the picture is reflected by using the upper registers of the piano in music. «The Thinker» − a musical portrait, written based on the Michelangelo's «Night» sculpture. Allegory, which was enclosed in the content of the sculpture, also found expression in music. «Fountains of the Villa d'Este» – a musical landscape. The play combines elements of water and architectural landscape. The musical texture of this work embodies the image of water flows, splashes and waves.

Novelty. In this article the musical works of F. Liszt are analyzed based on works of painting, sculpture and architecture with the help of the method of intermediaries. The points of touch of melos and color were found as the main components of the artistic image of musical portrait and landscape.

The practical significance. The results of this article can be used by teachers, students and musicologists during the study of the history and theory of musical art and cultural studies.

Key words: melos, colorit, musical portrait and landscape, F. Liszt, «Years of Pilgrimage».

Надійшла до редакції 5.11.2018 р.

УДК 78.27;1

МУЗИЧНА ЕВРИТМІЯ РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА: ДО ІСТОРІЇ ВИНИКНЕННЯ

Салдан Світлана Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівський національний університет ім. І. Франка
svitlana.saldan@gmail.com

Розглядаються історичні етапи становлення та розвитку мистецтва музичної евритмії, створеного на початку ХХ ст. австро-німецьким ученим Р. Штайнером. Зокрема зазначається, що естетичні принципи евритмії, що у перекладі з грецької означає «прекрасний ритм», мають глибоке коріння, яке сягає античного періоду історії, в якому сформувалися її основні засади. Вказується на її інтегративний характер, що лежав в основі античного синкретизму з пріоритетною роллю музичного елементу. Особливістю музичної евритмії є відображення музичної тканини твору крізь «евритмічний жест» або відповідний рух людського тіла. Мистецтво грунтується на цілісному охопленні тілесно-душевно-духовної субстанцій людини, що знайшло відображення у синтезі мистецтв: музиці, руху/жесту та кольорі.

Ключові слова: евритмія, тон-евритмія, антропософія, жест, рух, гармонія.

Постановка проблеми. Створене у першій третині ХХ ст. австро-німецьким ученим Р. Штайнером мистецтво евритмії – стало помітним явищем сучасного європейського та світового культурного простору. За понад сторічний період свого існування музична евритмія (Ton-eurythmie) сформувалася у самостійний вид мистецтва та здобула міжнародне визнання й набуває популярності в Україні.

Використання поняття «евритмія» зустрічаємо у працях із педагогіки, філософії, медицини, спорту, а також у літературі, театрі, музиці, хореографії, малярстві, архітектурі тощо. Етимологія слова «евритмія» вказує на її грецьке походження (eu – «прекрасний, благий», rhythmos – «ритм, рівномірність»). Ключовим поняттям тут є «ритм». який вважався з прадавнього часу основою не лише внутрішньої духовної гармонії людини, а й Божественного та досконалого Всесвіту.

Останні дослідження та публікації. Здебільшого про евритмію у науковій вітчизняній літературі згадується у зв'язку з вальдорфською (штайнерівською) педагогікою. Як вид розвиваючого заняття у школі евритмія розглядається у докторському дослідженні харків'янки О. Іонової, а також побіжно згадується у педагогічних роботах М. Масол, В. Новосельської, О. Папач, В. Партоли, С. Журавльової, Л. Литвин, О. Отич та ін. Частково вивченню впливу евритмії Р. Штайнера і його філософського вчення на творчість українських митців присвячені роботи Н. Корнієнко [5], Л. Вежбовської [2], У. Михайляк. І. Качуровського. Водночас онтогенез евритмії, зокрема її відгалуження – тон-евритмії в українській науці залишається маловідомим. У зв'язку з поступовим її розповсюдженням як самостійного виду мистецтва в Україні виникає необхідність її теоретичних та практичних обгрунтуваннях.

Мета статті – розглянути основу історичних витоків формування евритмії Р. Штайнера, які надали творчі імпульси для розвитку її різновиду – тон-евритмії, виявити її специфіку тамузичний контекст.

Виклад матеріалу дослідження. Естетичні принципи евритмії мають глибоке коріння. Перші згадки про «прекрасний ритм», як основу «гармонії сфер», належать до античного періоду історії культури. Строга і прекрасна розміреність руху небесних світил вражала давніх філософів. Числово-ритмічні пропорції як основа гармонії Універсуму дивовижним чином проектувалися на музичне мистецтво, що володіло здатністю впливати на психіку людини, її душевний стан, виявляло лікувальні властивості й здатність відновлення фізично-душевної рівноваги. Відомі філософи Піфагор, Платон, Аристотель, Аристоксен та ін., указуючи на божественне походження музики, вважали її віддзеркаленням порядку та гармонії Всесвіту. Вселенська гармонія, злагодженість і ритм розглядалися Піфагором як основа усього сущого. Музика Всесвіту, яку він називав «гармонією сфер» вбирала в себе звуки небесних світил, які рухалися у просторі із злагодженим ритмом, «впорядковані один відносно одного певною наймузичнішою пропорцією, відтворювалися в наймелодійніший спосіб, і разом із тим, з дивовижним прекрасним розмаїттям» [17; 41]. Поняття «прекрасного», а отже злагодженого, ритму лежало в основі світобачення Піфагора, тому він вважав важливим уміння знаходити правильний ритм «у всіх проявах життєдіяльності: співі, грі, танці, мові, жестах, думках, вчинках, народженні і смерті. Через знаходження цього вірного ритму людина, що розглядалася в певному сенсі як мікрокосмос, могла гармонійно ввійти спочатку у ритм полісної гармонії, а потім й підключитися до космічного ритму світового цілого. Від Піфагора прийшла

© Салдан С. О., 2018

традиція порівнювати суспільне життя як із музичним ладом, так із музичним інструментом» [8; 10]. Знаменитий філософ, який за переказами почерпнув свої знання про «гармонію сфер» від жреців давнього Єгипту, за свідченням Ямвлиха, відповідно підібраними мелодіями та ритмами позитивно впливав на людський норов та пристрасті, «відновлюючи первинну гармонію душевних сил» [17; 40].

Платон, визнаючи музику та ритм важливими чинниками впливу на душевний стан людини, вказував на виняткову їх здатність «…проникати в глибину душі і найсильніше її зачіпати; ритм і гармонія несуть у собі чарівність і красу, а вони роблять такою ж і людину, якщо хто правильно вихований, якщо ж ні, – то навпаки» [9; 201]. Тому, на думку Платона, заняття музикою має посідати провідну роль у виховному процесі, поруч із заняттями фізичними вправами, про що він вказує у своїй монументальній праці «Держава». Платон вперше використовує поняття «евритмія», пов'язуючи його з красою гармонії духовної і тілесної: «Завдяки тілу проникає в людську душу евритмія, виразник порядку душі; пластичні вправи научають нас гармонії» [16; 2].

Отже, на думку античних філософів, музичне мистецтво – є необхідним духовним актом й важливим життєвим заняттям, а евритмія, основою якої є рух – способом звершення найвищої мети – досягнення гармонії людини з природою та Всесвітом. Знаходження правильного, а отже прекрасного ритму було покликане долати життєві дисонанси, пробуджувало «дрімаючі» духовні сили людини, і оскільки музика володіла здатністю катарсису, захищаючи від хаосу та впорядковуючи світ, то вважалося, що вона, а також ритм, танець та спів, – наближає людину до Творця.

Теза про евритмію як «прекрасний ритм», що лежав в основі «гармонії сфер», знайшла своє продовження в епоху Середньовічної культури, про що згадується у відомих трактатах Боеція та Кеплера, Регіно з Прюма та ін. Зокрема, у відомому творі Боеція «Настанова до музики» висловлена думка про існування її трьох видів, що об'єднують ритм і число: світова (mundana) – власне «музика сфер», включно з природою та порами року; людська (humana) – пов'язана з взаємодією душі та тіла людини та інструментальна (instrumentalis).

У музично-теоретичних трактатах Дж. Царіно, В. Галілея, Адама з Фульда та ін., в епоху Відродження мистецтво Давньої Греції проголошується еталоном, проте у поглядах щодо музичного мистецтва, приблизно з XVI ст. відбувається поступовий відхід від евритмічної рівноваги. У висловлюваннях тогочасних філософів та музикантів спостерігаємо думку, в якій вони піддають сумніву доцільність розгляду гармонії космосу та людини як єдину цілісність. Ця тенденція чітко окреслена у праці Т. Кампанелли: «Даремне Платон та Піфагор представляють гармонію світу подібно до нашої музики – вони безумствують у цьому як і той, хто намагався б приписувати Всесвіту наші відчуття та запахи…Якщо існує гармонія у небі і у ангелів, то вона має інакші обґрунтування та співзвуччя, аніж кварта, квінта чи октава» [11; 147].

Повернення до піфагорійської тези єдності прекрасної гармонії Всесвіту та музичного мистецтва спостерігаємо в епоху Романтизму. Музика розглядалася як вираз душі з вивільненою силою стихії життя та ритмічною пульсацією Універсуму. «Де той артист, чию душу б не охоплював би трепет при згадці про вражаючу музичну прониливість Піфагора?» [7; 24]. Цю тезу Ф. Ліста підтримав і Р. Вагнер: «Числа Піфагора можна зрозуміти як щось живе – тільки з музики…» [1; 126-127].

Своє оновлене відображення евритмія як ідея гармонійної взаємодії людини та Всесвіту, в 1912 р., отримує у творчій інтерпретації вченого, доктора філософії Р. Штайнера. Створене ним мистецтво евритмії відштовхувалося від його філософсько-релігійного вчення – антропософії, яка ґрунтувалася на цілісному світобаченні, що вбирало в себе природничу науку та духовно-релігійну сферу. Головна мета вчення полягала у прагненні «духовне у людині привести до духовного у Всесвіті» [15], отже людина розглядалася не відособлено від космосу, а як його органічна частина, що походить із Божественного світу, що внаслідок еволюційних змін (руху) набула певного вигляду (форми). Евритмія, за Р. Штайнером, трактувалася як «продовження Божественного руху, Божественного витворення форми людини. Через неї людина наближається до Божественного…» [13]. Мистецтво Р. Штайнер вважав мостом між матеріально-фізичним простором та духовним світом. Вірогідно, на цю думку його наштовхнули природничі праці Й.Гете, висловлювання якого він часто цитував у своїх численних роботах. «Мистецтво є одкровенням таємних законів природи, без яких вони залишалися б прихованими» [4], – ця думка знаменитого поета-мислителя знайшла відображення у штайнерівській евритмії, яка б мала стати своєрідним налаштуванням душевних струн людини на лад космічної гармонії. Мистецькі твори безпосередньо, за Р. Штайнером, зверненні до людської душі, наділеної здатністю надчуттєвого переживання, що є джерелом творчого натхнення.

Евритмія, що ґрунтувалася на цілісному охопленні тілесно-душевно-духовної субстанцій людини спиралася на синтез мистецтв: музику, світло/колір, жест (тон-евритмія), а також слово/мова, світло/колір, жест (мовна евритмія). Спільним елементом обох видів слугує рух, який ретранслює

внутрішньо-духовне начало (невидиме) – за допомогою використання жестів людського тіла – у видимий простір, надаючи йому зовнішнє відображення (звідси походить вислів Р. Штайнера «видима» музика (хорова, вокальна, інструментальна) та «видима» мова. «Надати можливість внутрішньому переживанню виявитися у зовнішньому русі – у цьому сутність евритмії, у втіленні образного переживання кожного окремого звука у певному русі людського тіла – в «евритмічний жест» [3; 24].

Основні елементи евритмії мали певні алюзії з давньо–сакральним ритуальним дійством єгипетських жреців, в якому вагоме значення мала музика, рух, ритм, колір та мова, що відігравало функцію спілкування з богами, віддзеркалювало «колообіг сузір'їв і відображення його у сфері людини у вигляді планетарного танцю, храмового танцю» [13]. Вважалося, що давнє містеріальне підґрунтя, до якого зверталася евритмія, мало б повернути мистецтво до своїх духовних джерел, через синтез науки, мистецтва та релігії, проте на вищому й більш відкритому, «видимому» рівні.

Штайнерівську ідею «видимого слова», як «видимого» духу, вперше продемонструвала (1912 р.) Л. Смітс, у виконанні якої поетичний твір, завдяки жестам виражав «думку, емоційний і вольовий зміст вірша. Так внутрішня сутність вірша ставала видимою, і у цьому відкривалася його духовна цінність. Вона (Лорі Смітс – С.С.) показувала евритмічно також окремі слова на різних мовах і перед нами постала видимо своєрідність кожної народної душі» [10], писала М. Сабашникова у своїх спогадах про Р. Штайнера.

Перші евритмічні постановки були незрозумілими для широкої публіки, оскільки виступи відрізнялися від традиційного балету чи танців: від сценічних костюмів – до освітлення. Музична евритмія, як поєднання руху і музики, не трактувалася Р. Штайнером як новий вид танцю, оскільки сутність дійства лежала значно глибше. Відштовхуючись від думки (як і античні філософи), що Всесвіт, людина й музика мають Божественну природу, то, як вважав мислитель, – відповідно душа людини наділена можливістю на підсвідомому рівні сприймати «музику сфер». Звуки, якими наповнена людська душа, мають можливість матеріалізовуватисяу музику «земну», яку слухові органи людини мають здатність почути. Музика «пробивається із найсокровенніших глибин людини» [12; 8] і завдяки евритмічним жестам ці духовні імпульси, за Р. Штайнером, стають «видимими», отже «У музичній евритмії стає наочним те, що у музиці живе в невидимому-почутому» [12; 7]. Завдання виконавця тон-евритмії полягає у відображенні на сцені музичного твору, почуттів, духовних переживань. Його тіло наче стає музичним інструментом видимого відображення музики. Акцент уваги хореографії зміщений на руки, покликані віддзеркалювати щонайменші метаморфози музики. Через жест відбувається візуалізація звуків, інтервалів, мелодії, гармонії, метро-ритму, інструментальних партій. Усі засоби музичної виразності знаходять своє відображення: висота татриваліть звуку, динамічна амплітуда, акорд та його розв'язок, відображення мажору чи мінору, затриманих нот чи пауз, розвиток музичної фрази у часі тощо. Наприклад, залежно від величини кута, який утворюється положенням рук відносно корпусу – відображалась мажорна гама, зігнені руки у лікті з кутом 90 градусів – зображали дієз. Рух чи жест «у напрямку «догори-вниз» – зображає звуковисотність, напрям «вправо-вліво» – метричну сторону музики. Напрям «вперед-назад» дає ритм. Ось ці три елементи стають основою музичних форм» [12; 149]. У такий спосіб виконавський колектив має можливість виступати у ролі не тільки музичного інструменту, а й цілого оркестру.

Р. Штайнер застерігав від неправильного розуміння мистецтва евритмії, наголошуючи на його відмінності від пантоміми. «Ані найменшого натяку на пантоміму, і хіба що слабий-слабий відзвук танцю <…>… в цілому евритмія дійсно може залишатися у рамках видимого співу (йдеться не тільки про вокал, а й про гру-спів на інструменті. – С.С.) – ніякого танцю, ніякої пантоміми, тільки видимий спів, який виражає усі відтінки інструментального виконання. Ні в якому разі не повинно виникати враження, що ви маєте справу з чимось іншим, крім видимого співу» [12; 135]. І ще: «Евритмія по своїй суті – зовсім не є виконанням фігур; вона є рухом» [12; 51-52]. Відмінність від інших танцювальних композицій полягає у відсутності традиційних позицій, рух корпусу майже непомітний, так само як і ніг, відносно пасивна функція яких зводиться до майже «невагомого» переміщення виконавця у просторі. Р. Штайнер, а згодом і спеціально підготовлені евритмісти, добирав форми руху для музичних творів композиторів різних епох: Й.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, Л. Бетговена, Й. Брамса, В.-А. Моцарта, а також композиторів-антропософів, сучасників Р. Штайнера: Л.ван дер Пальса, М. Шуурмана, Я. Стутена та ін. «Ці форми, у яких розмаїті лінії, усе більш індивідуальні, дифенренційні шляхи зливалися у прекрасне, гармонійне ціле, самі по собі представляли дійсно досконалий витвір мистецтва».[5; 157].

Рух, що супроводжує музику, здійснюється у костюмі спеціально підібраної кольорової гами (довга туніка й поверх неї тонка, майже прозора накидка) – покликаний створити особливу атмосферу

психологічного контакту виконавця-глядача. Р. Штайнер зауважував, що для евритмії важливим є не лише сам звук, а й паузи чи міжзвуковий простір, оскільки «духовний елемент музики лежить, власне, не у відтворенні тону, а в тому, що знаходиться поміж тонами, що не є звуком/тоном» [13]. Отже й костюм, особливо його важлива деталь – легка накидка, яка начебто продовжує рух й після зупинки жесту, допомагає «візуалізації» непомітного руху між звукового простору. Неповторний колорит евритмічної вистави створює світлове оформлення й архітектура сцени. «Так, використання евритмії як поетичної мови жесту, посилення музичного елементу як складника сценічної фактури, метод перетворення та мова символу вели до становлення синкретичного мистецтва, характерного для давньої релігійної містерії» [2]. Отже, відродження давніх містерій храмового танцю відбулося на новому рівні й отримало новітню форму вираження. Музична евритмія як синтез мистецтв, на думку Р. Штайнера, покликана наблизитись до духовного світу, сприяла поглибленню самопізнання й заповнювала нішу, що утворилася внаслідок однобокого трактування людини лише як продукту еволюції матерії й бездуховної істоти.

Музика є відображенням внутрішньо духовної сутності, а евритмічний жест – її зовнішня візуалізація, спирається на розвиток творчої інтуїції, що поглиблюється у процесі творчої та виконавської діяльності.

Деякий період евритмія залишалася доступною відносно невеликому колу людей. Проте, зважаючи на її великий творчий, педагогічний та лікувальний потенціал, Р. Штайнер вважав, що вона має бути загальнодоступною і для широкої публіки: «Евритмічне мистецтво повинно бути так вмонтовано у життя людей, щоб воно належало не вузькому колу, але слугувало усьому людству. Це мистецтво повинно вмонтовувати себе у життя майбутнього» [14; 78].

Попервах короткі евритмічні виступи, що відбувалися після лекцій Р. Штайнера, незабаром переросли у повноцінні вистави. Музична евритмія здобула велику популярність, поширюючись у всьому світі. Сьогодні мистецтву евритмії навчають у спеціальних центрах Німеччини, Швейцарії, Голландії, Франції, Австрії, Англії, Швеції, Данії, Норвегії, Америці, Південній Африці, Росії. Існує Академія Евритмії і в Україні.

Висновки. Сучасний культурний простір сповнений розмаїттям мистецьких течій та напрямів, проте усе більше митців у своїх творчих пошуках прагнуть віднайти нові форми та засоби вираження, які часто поєднують у собі різні мистецькі площини. І таким прикладом синтезу мистецтв – служить музична евритмія, універсальність якої полягає в охопленні нею триєдності тілесно-душевно-духовної площини людини, а тому розглядалася Р. Штайнером як мистецтво майбутнього, яке веде до найвищої творчої продуктивності та усвідомлення гармонії буття. Аналіз історичних засад формування евритмії показує, що вона стала етапом в історії мистецтва загалом, оскільки є виявом загальних еволюційних процесів розвитку культури, а її синкретизм, як єдність різних видів мистецтв, що містить основні засади різних видів художньої діяльності, охоплює також і філософсько-релігійні засади людської свідомості. Завдяки своїм виразовим засобам евритмія надає можливість збагнути внутрішні закономірності мистецьких жанрів, зокрема музики, стає засобом співпраці та взаємодії, а отже узагальненням для усіх видів мистецтв.

Список использованной литературы

1. Вагнер Р. Бетховен. Пер. с нем. изд. второе. М. : СПб, 1912. 137 с.
2. Вежбовська Л. Р. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст. : автореф. дис.… канд. мист. : 17.00.01. Київ, 2006. 20 с. URL: https://revolution.allbest. ru/culture/ 00453385_1.html
3. Волкова Л. Семантика жеста – творческая составляющая искусства. Евритмические жесты. *Простір арт-терапії: палітра емоцій* : тези доп. ІІІ міжнар. міждисцип. наук.-практ. конф. (м. Київ, 2016 р.). Київ, 2016. С. 23–25.
4. Гете И.-В. Из «Максимов и рефлексий». URL : http://jwgoethe.ru/ about-art-part12.htm.
5. Киселёва Т. Эвритмическая работа с Рудольфом Штайнером. Киев : Наири, 2010. 303 с.
6. Корнієнко Н. Лесь Курбас і духовні засади українського авангарду. URL: http://storinka-m.kiev. ua/article.php?id=72
7. Лист Ф. Избранные статьи. М. : Гос. муз. издат, 1959. 463 с.
8. Петрушин В. И. Музыкальная психотерапия. М. : Владос, 1999. 176 с.
9. Платон. Государство: в 4 т. / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. С.-Пб. : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. Т. 3. Ч. 1. 752 с.
10. Сабашникова (Волошина) М. Зеленая Змея. URL: https://www. rulit.me/books/zelenaya-zmeya-get-423155.html
11. Шестаков В. П. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. Изд. 2-е. М. : ЛКИ, 2010. 376 с.
12. Штайнер Р. Эвритмия как «видимое пение». Киев : Наири, 2016. 158 с. .

13. Штайнер Р. Эвритмия как видимая речь. GA 279. URL: http://bdn-steiner.ru/ modules. php?name=Books&go=page&pid=4304
14. Штейнер Р. Духовное обновление педагогики / пер. с нем. Д. Виноградова. М. : Парсифаль, 1995. 256 с.
15. Штейнер Р. Антропософское руководящие положение / перевод. Богословский В. А., Усачев Д. А. 1996. URL: http://bdn-steiner.ru/ modules.php?name=Ga_Book&Id=026&Bid=1
16. Шторк К. Система Далькроза. URL: https: // stydopedia. ru/5x12a.html.
17. Ямвлих. Жизнь Пифагора. URL: https://royallib.com/book/ yamvlih/gizn_pifagora.html

References

1. Wagner R.(1912), *Betkhoven* [Beethoven], SPB, M., Russia.Vezhbovskaya L. R. (2006).
2. «Anthroposophical tendencies in the Ukrainian art of the XX of the twentieth century», Ph.D. Thesis, Theory and history of culture., Kiev National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine.
3. Volkova L. (2016), Gestures emantics – thecreativ ecomponentofart. Euritmicgestures», Prostirart-terapiyi: palitraemotsiy [Spaceartther apy: a paletteofemotions], Mizhdystsyp. nauk.-prakt. konf. [Interdisciplinescience-practiceconf.], NationalUniversity, Kyiv, Ukraine. P. 23–25.
4. The official site of Johann Wolfgang von Goethe (2012), «From Maksimov and reflections.», available at: http://jwgoethe.ru/about-art-part 12.htm (Accessed 4 December, 2018).
5. Kiseleva T. (2010), *Evritmicheskaya rabota s Rudol'fom Shtaynerom* [Eurythmic work with Rudolf Steiner], Nairi, Kiev, Ukraine.
6. Korniyenko N. (2009), «Kurbas and the spiritual principles of the Ukrainian avant-garde», Dzerkelotyzhnya, [Online], vol .5, available at: https://dt.ua/CULTURE/les_kurbas_i_ duhovni_zasadi_ ukrayinskogo_avangardu.html (Accessed 4 December 2018).
7. Liszt F.(1959), *Izbrannyyestat'i* [Selected articles], Gos. Muz. izdat, Moscow, Russia.
8. Petrushin V.I. (1999), *Muzykal'naya psikhoterapiya* [Music psychotherapy], Vlados, Moscow, Russia.
9. Losev A. F. and Asmus V. F. (2007), Eplaton. Gosudarstvo [Plato. State], SPbSU, St. Petersburg, Russia.
10. Sabashnikova M. V. (1993), «Green Snake», available at: https://www.rulit.me/books/ zelenaya-zmeya-read-423155-1.html (Accessed 4 December 2018).
11. Shestakov V. P. (2010), *Istoriya muzykal'noy estetikiot Antichnosti do XVIII veka* [The history of musical aesthetics from Antiquity to the eighteenth century.], 2nd ed, LCI, M., Russia.
12. Steiner R. (2016), *Evritmiya kak vidimoye peniye* [Eurythmy as visible singin],Nairi, Kiev, Ukraine.
13. Steiner R.. (1927), Eurythmy as visible speech, available at: http://bdn-steiner.ru/ modules. php?name=Books&go=page&pid=4304 (Accessed 4 December 2018).
14. Shteyner R. (1995), *Dukhovnoye obnovleniye pedagogiki* [Spiritual renewal of pedagogy], Parsifal, M., Russia.
15. Steiner R. (1996), Anthroposophical governing position, available at: http://bdn-steiner.ru/ modules.php?name=Ga_Book&Id=026&Bid=1 (Accessed 4 December 2018).
16. Shtork K. (1923), System of Dalkroza, available at: https://stydopedia.ru 5x12a.html (Accessed 4 December 2018).
17. Yamvlikh (1998), Life of Pythagoras, available at: https://royallib. com/book/ yamvlih/ gizn_ pifagora.html (Accessed 4 December 2018).

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭВРИТМИЯ РУДОЛЬФА ШТАЙНЕРА: К ИСТОРИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ

Салдан Светлана Александровна – кандидат искусствоведения, доцент,
Львовский нициональный университет им. И. Франка,
г. Львов

Рассматриваются исторические этапы становления и развития искусства музыкальной эвритмии, созданного в начале XX в. австро-немецким ученым Р. Штайнером. В частности отмечается, что эстетические принципы эвритмии, что в переводе с греческого означает «прекрасный ритм», имеют глубокие корни, которые касаются античного пери ода истории, в котором сформировались ее основне принципы. Указывается на ее интегративный характер, который лежал в основе античного синкретизма с приоритетной ролью музикального элемента. Особенностью музыкальной эвритмии есть отображение музыкальной ткани произведения посредством «эвритмического жеста» или соответствующего движения человеческого тела. Искусство основывается на целостном охвате телесно-душевно-духовной субстанций человека, что нашло отражение в синтезе искусств: музыке, движении/жесте и цвете.

Ключевые слова: эвритмия, тон-эвритмия, антропософия, жест, движение, гармония.

MUSICAL EVRYTHMIA OF RUDOLF STANNER: BEFORE THE HISTORY OF SOURCE

Saldan Svitlana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor.
of Lviv National University Franko,
Lviv

The article deals with the historical stages of the formation and development of the art of musical evrythmika. It was created at the beginning of the twentieth century by the Austro-German scientist R. Steiner. In particular, the aesthetic principles of the evrythmik, translated from the Greek «perfect rhythm», have deep roots. It dates back to the

ancient period of history, where its basic principles formed. Evrythmik has its integrative nature, it was the basis of ancient syncretism with a greater role in the musical element.

The feature of musicularеurythmia is the reflection of the musicians through the «eutrophication gesture» or the corresponding movement of the human body. The art is based on the whole reach of the body, the soul and the spiritual part of man, it is reflected in the synthesis of arts: music, movement / gesture and color.

Key words: eutrythmia, tone-eutrition, anthroposophy, gesture, movement, harmony.

UDC 78.27;1

MUSICAL EVRYTHMIA OF RUDOLF STANNER: BEFORE THE HISTORY OF SOURCE

Saldan Svitlana – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
of Lviv National University Franko,
Lviv

The aim to consider the basis of the historical sources of the formation of R. Steiner's evrythmia, which gave creative impulses for the development of tone-rhythm, to identify its peculiarities and the musical context.

Research methodology. The study examined 17 publications on this topic (monographs, articles) and on their basis an analysis of the formation of music eurythmy in different historical periods was made.

Results. Aesthetic principles of eutrytmia, translated from the Greek language means «beautiful rhythm», have deep roots. It dates back to the ancient period of history. Then its foundations were formed. Eurytmia corresponded to the idea of synthesis of arts: music, color, movement. In this way, music became «visible». The task of the performer of tone-eutrimony is to display on the stage musical works, feelings, spiritual experiences. His body seems to be a musical instrument for the visible display of music.

Gesture and movement reflects the sounds, rhythm, melody, harmony, akord, the development of musical phrase in time. In this way, the performing group may have a role as a musical instrument and whole orchestra.

Novelty. The idea of evrythmia is considered in the context of a method that is closer to an understanding of the spiritual world. It is aimed at the development of human creative forces. Evrythmia is aimed at understanding the essence of the spiritual world.

The practical significance. Musical eurythmia is an example of the synthesis of arts. Her universality consists of her body, soul and human spirit, R. Sheiner considered eutrimony the art of the future, which leads to the highest creative productivity and awareness of the harmony of being. It is an expression of the general processes of the evolution of the development of culture, combining various types of art, embracing the spiritual world of man. Due to its expressive means, eurythmia helps to understand the internal patterns of artistic genres, in particular music, as a means of cooperation and interaction of all kinds of arts.

Key words: eutrythmia, tone-eutrition, anthroposophy, gesture, movement, harmony.

Надійшла до редакції 11.11.2018 р.

УДК 784.3

«СЛОВО – ЦЕ НІБИ ТАКИЙ МАЛЕНЬКИЙ БУДИНОЧОК, А ЗВУК – ВОГНИК У НІМ»: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕКСТІВ ДЖ. КІТСА ТА П. Б. ШЕЛЛІ У «ТИХИХ ПІСНЯХ» В. СИЛЬВЕСТРОВА

Гловацька Ірина Володимирівна – аспірантка, Східноєвропейський
національний університет ім. Лесі Українки, м. Луцьк
irakravchuk@ukr.net
ORCID ID 0000-0001-8551-215X

Досліджено пісні В. Сильвестрова на тексти Дж. Кітса та П. Б. Шеллі з циклу «Тихі пісні». Проаналізовано характерні особливості музичного та поетичного текстів цих композицій на фонетичному, семантичному, жанровому, метроритмічному рівнях. Зроблено висновки про вагоме значення поетичного і музичного метроритму (рими), пошук їхніх збігів і суголосностей, як основи художнього рішення композитора. Проаналізовано жанрові особливості музичних і поетичних текстів, переведено у понятійну систему технології музичної композиції основні філософсько-естетичні позиції В. Сильвестрова – «мелодійну вловленість», «коментаторство», «зустріч мелодії зі словом».

Ключові слова: інтерпретація текстів, вокальний цикл «Тихі пісні», семантика, фонетика, композиція, метроритм, жанр, творчість В. Сильвестрова.

Постановка проблеми. В. Сильвестров – цікава постать в українській музиці сучасності. Філософ і лірик, авангардист і традиціоналіст, сформований переважно російським середовищем адепт усього українського, мислитель симфонічного масштабу з послідовним інтересом до мініатюри.

© Гловацька І. В., 2018

Таких парадоксів творча фігура Валентина Васильовича містить чимало. І що важливо, що в нього вони не досягають до рівня конфронтації. І відбувається це так, можливо, тому, що всі ці речі не є для нього визначальними, а скоріше – частковими проявами якихось, можливо і самому композитору не завжди до кінця відкритих і зрозумілих, вищих художніх закономірностей.

В. Сильвестров любить і вміє пояснювати свою музику, любить тлумачити свої світоглядні позиції, яскраво і зі смаком висловлюється про творчість сучасників принагідно до власних творчих рішень і знахідок (і в цьому він далеко не винятковий у наш час). Проте, як завжди, з цікавістю слідкуючи за ходом його думок, розумієш, що навіть в умовах детальних пояснень і наведення прикладів, щось у музиці композитора завжди залишається такого, що неможливо осягнути раціональним шляхом, такого, про що можна лише здогадуватися, але ніколи не бути впевненим остаточно, намацувати, але так і не взяти в руку.

Важливе місце у творчому доробку композитора належить циклу «Тихі пісні». Ним позначено перехід музиканта до естетики «нової простоти». І цим зумовлено особливе значення цього циклу не лише у творчості самого митця, але і в українській музиці останньої чверті ХХ ст., зумовлене яскравістю творчої фігури В. Сильвестрова, силою його художнього внеску в національний та світовий музично-історичний процес.

Аналіз попередніх досліджень. Творчість В. Сильвестрова тривалий викликає значне зацікавлення в середовищі українських музикознавців. Про різні її аспекти підготовлено чимало наукових публікацій, серед яких – праці С. Павлишин [6], О. Козаренка [2], О. Кужелєвої [3], М. Кузнецової [4] та ін. Проте запропонований нами аспект жодного разу не ставав предметом дослідження, що зумовлює новизну і актуальність цієї статті.

Мета дослідження – визначити особливості інтерпретації поетичних текстів Дж. Кітса та П. Б. Шеллі у «Тихих піснях» В. Сильвестрова.

Виклад матеріалу дослідження. Цикл «Тихі пісні» складається з 24 композицій, що входять до чотирьох розділів. Він розрахований на те, щоб його виконували без перерви, і включає пісні на слова Є. Баратинського, О. Пушкіна, Т. Шевченка, О. Мандельштама, М. Лєрмонтова, Ф. Тютчева, С. Єсеніна, Г. Жуковського, Дж. Кітса, П. Шеллі. Отож, серед десятка авторів, чиї поезії увійшли до циклу, серед яких (звернімо увагу) лише один вірш Т. Шевченка, і 21 вірш російських поетів різних періодів, двоє англійців, представників англійського поетичного романтизму початку XIX ст.[1]. Цей факт – цікавий. Але пояснити його можна, на мій погляд, не стільки сприйняттям цієї поезії, як власне англійської, а як включення до циклу англійських віршів у російській інтерпретації, оскільки В. Сильвестров (і це зрозуміло) звертається не до оригінальних текстів, а до перекладів. Зокрема, текст знаменитої балади Дж. Кітса «Жорстока красуня» композитор використовує у перекладі В. Левіка – блискучого російського перекладача радянського періоду, переклад балади Дж. Кітса якого вважається одним з його найвищих літературних досягнень. А текст вірша «Острівець» П. Б. Шеллі – у перекладі також перекладача і поета радянської доби, уродженця Харкова – О. Големби (Рапопорта)[2]. Причому останньому він віддає перевагу перед загальновідомим перекладом К. Бальмонта, використаного С. Рахманіновим у однойменній композиції. З цього погляду цікаво зауважити, що таким чином увесь цикл є російськомовним (за винятком єдиної пісні «Прощай, світе» на текст Т. Шевченка), а англійська поезія подана в циклі крізь призму російського перекладу, а, відповідно, і російської картини світу. Така ситуація добре відображає мовно-культурну ситуацію Української РСР 1970-х років (не важливо – випадково так вийшло у В. Сильвестрова чи свідомо; так чи інакше це важливий показник мислення, адже мова, як відомо, – не лише засіб комунікації, але і ракурс бачення, точка зору й картина світу).

Повертаючись до віршів Кітса та Шеллі, варто зауважити, що перший знаходиться в першому підциклі (пісня № 3), а другий – в другому підциклі (№ 7 в підциклі та пісня № 12 у всьому циклі)[3]. Їхнє місцеположення є важливим, оскільки, як зазначає сам В. Сильвестров, у перших трьох підциклах – пісні простіші, вони існують самі по собі, тоді як останні п'ять – є своєрідним узагальненням усього циклу, на що вказують навіть їхні жанрові, а не інципітні, як у попередніх підциклах, назви[4]. Цікаво також зауважити, що пісня № 12 є номерним екватором усього циклу. І, можливо, цим також пояснюється її деяка відмінність від пісні № 3, помітна при порівнянні.

Звернемося до аналізу поетичних і музичних текстів зазначених пісень.

Джон Кітс (1795–1821 рр.) – видатний англійський поет початку XIX ст., один із представників нової школи англійської романтичної поезії. Його поеми і вірші («Ендіміон», «Гіперіон», «Ізабелла», «Переддень святої Агнеси», «Ламія», «Ода грецькій вазі» та ін.) відзначені сповідуванням духу еллінізму, культом краси, гармонії та насолоди життям. Поряд з еллінізмом у поезії Дж. Кітса присутні ознаки містицизму, що, окрім поем, властивий усім його одам («Ода до солов'я», «До

осені», «До меланхолії»), а також баладам («Переддень святої Агнеси», «Ізабелла», «La Belle Dame sans Merci» тощо).

Балада «La Belle Dame Sans Merci» («Жорстока красуня») є одним із найпопулярніших творів Дж. Кітса. Вона написана у 1819 р. і вважається маніфестом романтизму. На думку біографів поета, в цій баладі виразилися його настрої періоду закоханості у Ф. Браун, а також гнітючі думки про неможливість одруження з нею у зв'язку з його непевним матеріальним становищем. Невиліковне спадкове захворювання Дж. Кітса на туберкульоз також поглиблювало трагічну забарвленість цієї поезії: мотиви кохання, змальовані в містичних тонах, чергувалися з мотивами смерті.

У баладі «Жорстока красуня» описано зустріч безіменного лицаря і загадкової феї. Її сюжет, поширений в англійській і шотландській народній поезії, запозичений поетом із переспівів середньовічної провансальської балади Алана Шартьє[5]. Композиція балади – кільцева, як у народних зразках, і включає 12 строф по 4 рядки в кожній, написаних катренами[6], заключний рядок кожного з яких скорочений.

«La Belle Dame Sans Merci» має виразно пісенний характер, відбувається це завдяки стійкості ритмічних повторів, грі алітерацій тощо. Серед головних смислових конотацій – самотність, осінній ліс, зів'яле листя, мовчання птахів, меланхолія, романтична недомовленість, фатальний сон героя.

Пісня В. Сильвестрова написана в куплетній формі і включає чотири куплети. Композитор об'єднав в одну строфу по три строфи тексту Дж. Кітса, відтак із 12-ти строф Кітса в Сильвестрова вийшло чотири. Крім того, всі ці чотири строфи співаються на один наспів, із точним повторенням і мелодії, і гармонії, і фактури, і форми. Так, із розгорнутого баладного тексту з різноманітними поворотами сюжету виходить дуже лаконічний, стислий музичний переспів.

Зачем, о рыцарь, бродишь ты
Печален, бледен, одинок?
Поник тростник, не слышно птиц,
И поздний лист поблек.

Зачем, о рыцарь, бродишь ты,
Какая боль в душе твоей?
Полны у белок закрома,
Весь хлеб свезен с полей.

Смотри: как лилия в росе,
Твой влажен лоб, ты занемог.
В твоих глазах застывший страх,
Увяли розы щек.

Я встретил деву на лугу,
Она мне шла навстречу с гор.
Летящий шаг, цветы в кудрях,
Блестящий дикий взор.

Я сплел из трав душистых ей
Венок, и пояс, и браслет
И вдруг увидел нежный взгляд,
Услышал вздох в ответ.

Я взял ее в седло свое,
Весь долгий день был только с ней.
Она глядела молча вдаль
Иль пела песню фей.

Нашла мне сладкий корешок,
Дала мне манну, дикий мед.
И странно прошептала вдруг:
«Любовь не ждет!»

Ввела меня в волшебный грот
И стала плакать и стенать.
И было дикие глаза
Так странно целовать.

И убаюкала меня,
И на холодной крутизне
Я все забыл в глубоком сне,
В последнем сне.

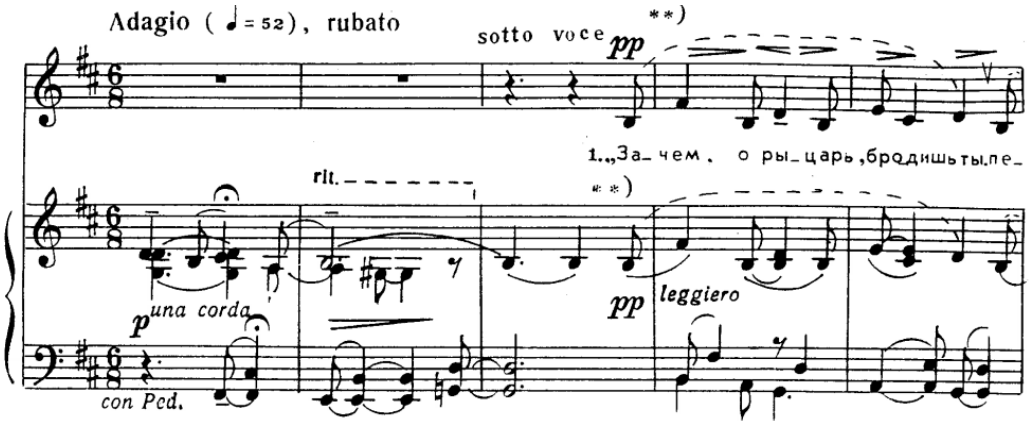
Мне снились рыцари любви,
Их боль, их бледность, вопль и хрип:
La belle dame sans merci
Ты видел, ты погиб!

Из жадных, из разверстых губ
Живая боль кричала мне,
И я проснулся – я лежал
На льдистой крутизне.

И с той поры мне места нет,
Брожу печален, одинок,
Хотя не слышно больше птиц
И поздний лист поблек.

Таким шляхом, на наш погляд, балада ліризується, втрачає ознаки баладності, перетворюючись в ліричну пісню. Саме так, виходячи зі слів В. Сильвестрова, передано узагальнений характер художнього образу – не окремі повороти сюжету, а загальний тон вірша, стверджено здатність музики уподібнювати [7; 132].

Відкриває твір двотактовий вступ (на цьому ж матеріалі побудовано завершення пісні), який можна назвати її інтонаційним зерном. В ньому обіграно ключові інтонації твору. Перше – це терцієвий низхідний мотив, в т.ч. із натуральним сьомим ступенем у мінорі, що звучить безнадійно сумно. Друге – мелодико-гармонічні паралельні чисті квінти – бурдон, що в т.ч. асоціюється зі звучанням волинки, але носить не лише звукозображальний (як символ старовини, лицарських часів), але більше звуковиражальний сенс (як уособлення порожнечі, пустоти і безнадійності думок героя про щастя). Важливе значення має тональність h-moll (у Бетховена і Шуберта – дуже важливого в системі цінностей Сильвестрова композитора – тональність смерті), розмір 6/8 і ознаки сиціліани, повільний темп, притишена динаміка та використання лівої педалі (una corda).

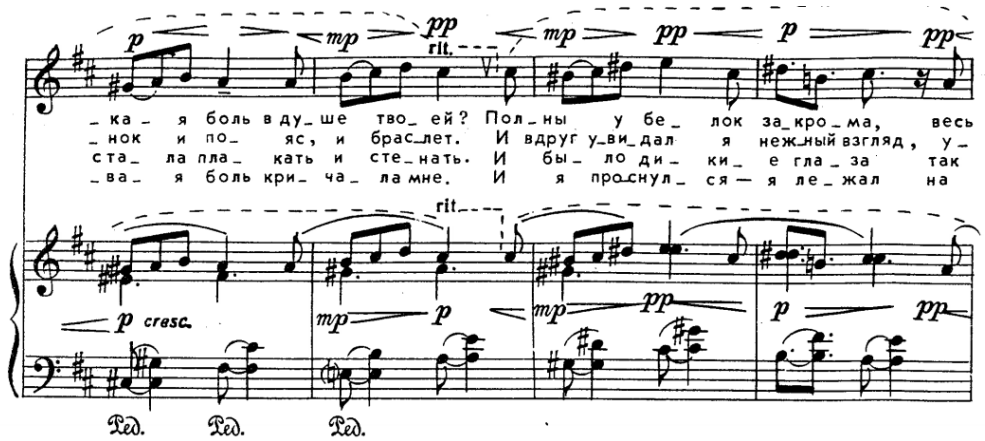


Куплет містить два речення (8 т. + 8 т.). Це період повторної будови. Його мелодико-ритмічний зміст виростає з матеріалу вступу. Власне це не стільки сама сиціліана, скільки спогад про танець. «La Belle Dame Sans Mercі» має також риси балади. Це пов'язано з сюжетом, але в музичному відношенні баладності як наскрізної симфонізованої, театралізованої форми немає. Навпаки тут панує пісенність, обумовлена дубляжем фортепіанною партією вокальної мелодії, залігованими, протягнутими звуками фортепіано, що сприймаються як ехо, як ефект містичного, чарівного, потойбічного, не лише через особливості сюжету, але і як позиція автора-філософа, лірико-філософського героя, для якого всі ці події в минулому, а можливо він їх розповідає з того світу. Така неоднозначність, множинність і розпливчата смислова багатоваріантність художнього образу посилюється численними залігованими, протягнутими педалями як в нижньому регістрі фортепіано, так і в ряді середніх голосів фактури. Крім того, використовується терцієві дублювання мелодії, що посилюють вокальність тематизму.

У гармонічному відношенні в цій композиції використовуються плагальні звороти (тризвук сьомого натурального ступеня, шостий), акордові паралелізми. В розвитку мелодії та гармонії – повтори і варіантні повтори, в ладотональності – відхилення в паралельний D-dur (прийом близький до паралельної змінності, що широко застосовується в народній пісні). Зрештою, близькість до пісні у всіх інших параметрах також сприймається як фольклоризація твору. Загалом панує тенденція до простоти і скромності фактури, мелодії, форми, переважають штрихи leggiero, sotto voce, динаміка pp.

Друге речення пісні починається в паралельному D-dur. Інтонаційно воно продовжує перше. Його тонально-гармонічна малорозвиненість нагадує середньовічну лицарську лірику – трубадурів, труверів, шпільманів, жонглерів та ін. Зрештою, назву, винесену в заголовок у В. Сильвестрова («La belle dame sans mercі» – дослівно «Безжальна прекрасна дама») – написано французькою, а не англійською, незважаючи на те, що Дж. Кітс – англійський поет, а не французький, таким чином, це вказівка на французьке коріння жанру).

У другому реченні пожвавлення образу, його психологічне витончення і ліризація відбуваються за рахунок часткового перенесення мелодії вгору, відхилення в тональність мінорної домінанти – fis-moll (це ознака старовинного стилю та уособлення зв'язку з натуральним сьомим тризвуком першого речення), а також низького сьомого ступеня – A-dur та другого ступеня – cis-moll.



Важливим інтонаційним штрихом є співставлення H-dur і h-moll (власне як звуків dis і d в мелодії у сусідніх тактах, т. зв. хроматизм на відстані). Після цього відбувається немов би згортання, зворотній хід подій – дзеркальне їх відбиття (порів. тт.. 20 і 14; 22 і 7; 14, 12 та 4 в мелодичному і гармонічному відношенні). Динаміка – гнучка і сповнена багатоманітності відтінків, але в межах pp, p, mp.

Однотипність фактурного, мелодико-ритмічного і гармонічного малюнку та колориту нагадує мінімалістичні прийоми. Але водночас цей твір не є винятково мінімалістичним: він поєднує ознаки мінімалізму з рисами романтичної пісні фольклоризованого зразка. Цікавою інтонаційною знахідкою бачиться заміна ритмічного мотиву три восьмих у розмірі 6/8 на восьму і дві шістнадцятих (дуоль) в тому ж розмірі 6/8 у другому реченні і, зокрема, заключній частині цієї форми в зоні кадансу (т. 23 і т. 26 порівняти з т. 10), що сприймається як філософічний ухил у розвитку художнього образу.

У пісні, судячи зі слів В. Сильвестрова, немає слідування за окремими інтонаціями і поворотами словами. Її зміст необхідно шукати в узагальненому вираженні характерної інтонаційної атмосфери. Спостерігаючи за співвідношенням метро-ритмічних наголосів поетичного і музичного тексту, необхідно відзначити їхнє точне співпадіння, і таким чином посилення мелодією наголошених і ненаголошених складів віршового тексту. Ямбічна стопа вірша сполучається із затактовими (ямбічними) побудовами мелодії. Причому наявні розспіви не порушують ці закономірності, а лише згладжують, як віяння легесенького вітру. Таким чином, мелодія не ламає вірш, не видозмінює його, а, за словами В. Сильвестрова, – зустрічається зі словом [7; 126–127].

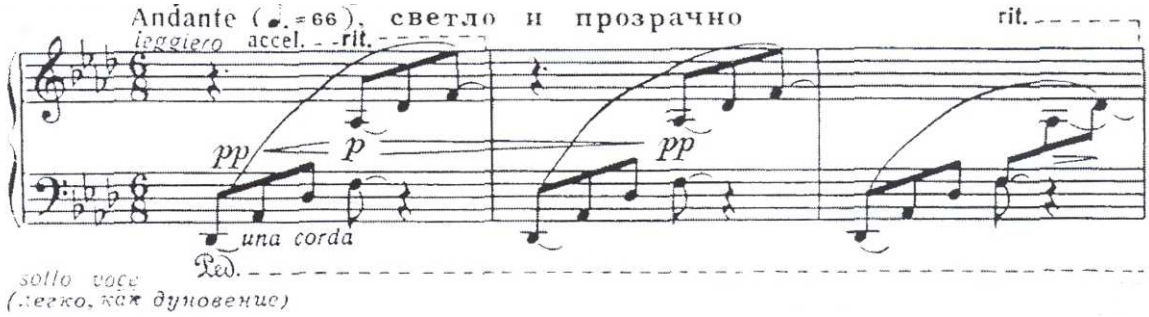
Персі Біші Шеллі (1792–1822 рр.) – англійський поет і драматург початку XIX ст., що за своїми цінностями і переконаннями сповідував ідеї Просвітництва, але за якістю поезії, її образним змістом належав до романтизму. П. Б. Шеллі належать поеми «Аластор», «Лаон і Цитна» («Обурення Іслама»). Найбільш відомими його творами є написані в Італії, куди він змушений був переїхати з сім'єю у 1818 р., тікаючи від суспільного осуду співвітчизників через атеїстичні погляди і вкрай невпорядковане особисте життя. В Італії П. Б. Шеллі створені «Звільнений Прометей», трагедія «Ченчі», поема «Адоніс», присвячена пам'яті Дж. Кітса, «Рядки, написані серед Євганейських пагорбів», «Юліан і Маддало» та інші твори, сповнені артистичного захоплення мистецтвом еллінізму та італійського Відродження, крізь призму яких він сприймав і англійську літературу різних періодів.

Одним із найбільш відомих віршів П. Б. Шеллі є «Острівець», написаний у 1822 р. Це витончений пейзаж, що в поетичній формі розкриває враження поета від краси італійської природи.

Переклад К. Бальмонта	Переклад О. Големби	Переклад С. Семенова
Из моря смотрит островок, Его зеленые уклоны Украсил трав густых венок, Фиалки, анемоны. Над ним сплетаются листы, Вокруг него чуть плещут волны. Деревья грустны, как мечты, Как статуи, безмолвны. Здесь еле дышит ветерок, Сюда гроза не долетает, И безмятежный островок Все дремлет, засыпает.	Островок лесистых склонов, Белоснежных анемонов, Где фиалковую тень Влажной свежестью колыша, Дремлет лиственная крыша; Где ни дождь, ни ветер синий Не тревожат стройных пиний; Где царит лазурный день; Где, поверх блаженных гор, Что до плеч в жемчужной пряже, Смотрят облачные кряжи В синеву живых озер.	Заснул тенистый островок; Фиалки, анемоны, дрок Мозаику-ковёр сплетают: Цветов и листьев виснет крыша, Дыханье знойное колышет Её; и геммы сосн застывших Ни юркий луч, ни бриз оживший Немой покой не нарушают. Сквозь блеск лазурных волн зияет – Там облака и скалы тают – Озёрной бездны синева.

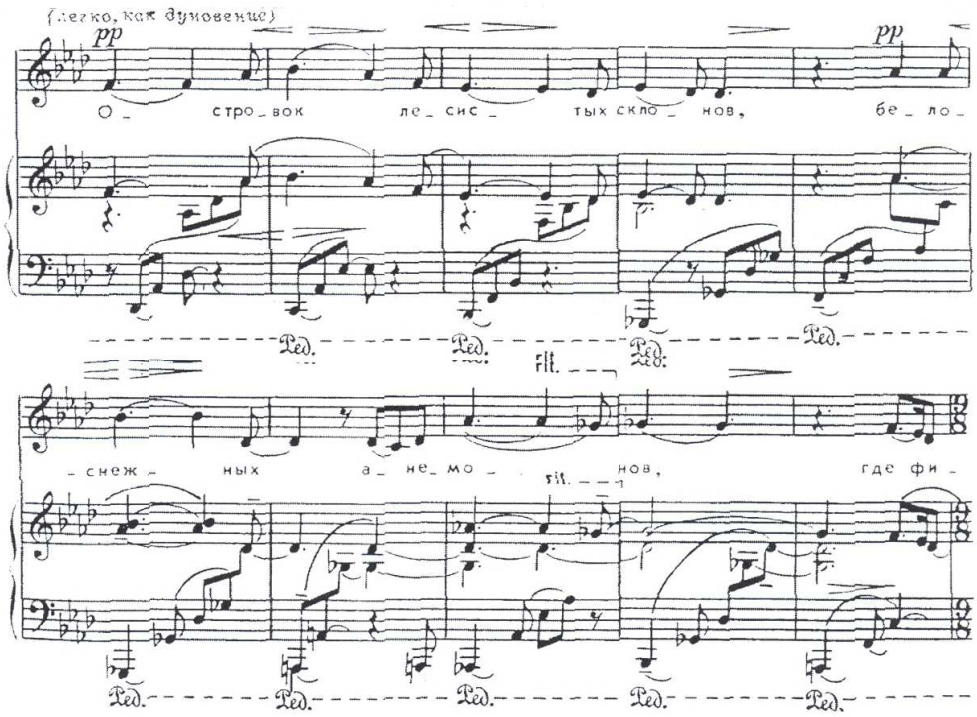
Порівняння наведених вище поетичних перекладів вірша П. Б. Шеллі К. Бальмонта, О. Големби та С. Семенова показує, що єдиний із цих текстів – О. Големби – витриманий в хореїчній стопі, тоді як переклади К. Бальмонта і С. Семенова – в ямбічній. Хореїчна стопа, як відомо, сприймається значно м'якше, легше порівняно з ямбічною. Тому переклад О. Големби порівняно з іншими, сприймається легким, летючим, піднесеним, поетично й інтонаційно спрямованим уверх. Пригадаймо при цьому, що «Тихі пісні» В. Сильвестрова переслідують мету sotto voce (впівголоса, тобто легко і м'яко), на що вказує і сама назва циклу. Таким чином, виходячи зі світлого піднесеного образного змісту вірша П. Б. Шеллі, таке могло послужити однією з причин вибору В. Сильвестровим саме цього варіанту перекладу.

Іншим постає «Островок» і порівняно з «Жорстокою красунею» власне в музичному відношенні (хоча, як можна було б припустити: між двома піснями, написаними на вірші єдиних у циклі англійських поетів, мало б бути більше спорідненого, ніж відмінного). Створена в куплетно-варіаційній формі, ця пісня побудована на послідовно витриманій фігураційній моделі, викладеній у тритактовому вступі. Це арпеджіо, близькі гітарній фактурі. Подані в розмірі 6/8, вони викликають асоціації з мендельсонівськими «піснями гондольєрів». Ця алюзія видається доречною, виходячи і з жанру «Пісня без слів», і з філософічної «мовчазності» сильвестровських текстів («без слів» – як без описової функції слова), з одного боку, а також – виходячи з водної асоціативності сюжету пісні («Островок»).



Необхідно також звернути увагу на роль педалі у вступі. Вона не змінюється. Натомість у подальшому викладі – змінюється, проте вживається з разючою постійністю. Внаслідок такого виникає ефект реверберації – гудіння, огортання гулом вокальної партії, що немов проникає крізь насичену вологою, туманну атмосферу. Таким чином, пісня набуває рис імпресіоністського письма. В цьому відношенні вона значно більш «коментуюча» [7; 126–127] в системі понять В. Сильвестрова, ніж попередня пісня. На це вказують навіть самі ремарки – «світло і прозоро», «легко, як подих» тощо. Зрештою, наявні асоціації з вагнерівським лейтмотивом Рейну, зумовлені і бемольною тональністю (тут – Des-dur, там – Es-dur), але також і винятковою тонікальністю гармонії фігураційного вступу.

Мелодичний рельєф пісні витриманий в дусі італійської пісенності. Це хвилеподібні фрази в діапазоні сексти, заповнені сходинчастим рухом або ж ходи на сексту з оспівуваннями опорних тонів. Звертає на себе увагу також використання гармонічної форми романтичного зразка (I–V6–VI–IV…).



Плинність, передбачуваність розміреного руху час від часу порушують міжтактові синкопи та предйоми, що то випереджують («анемонов»), то затримують («снежных») узгоджений мелодико-гармонічний розвиток.

Цікаво, що в другому реченні інтонаційні акценти дещо зміщуються. Так, важливим, оскільки багатократно повторюваним в варіантах, постає заповнений низхідний мелодичний терцієвий мотив (нерідко з пунктиром), що сприймається як вузлова інтонація цієї ділянки форми, а також несподівані септимові ходи-питання («колыша», «крыша»), які в т.ч. з'являються в умовах вищевказаних синкоп і предйомів. Варто зауважити, що всі ці мелодичні нюанси поєднуються з хроматизованим гармонічним планом, що робить загальний колорит хитким і текучим.

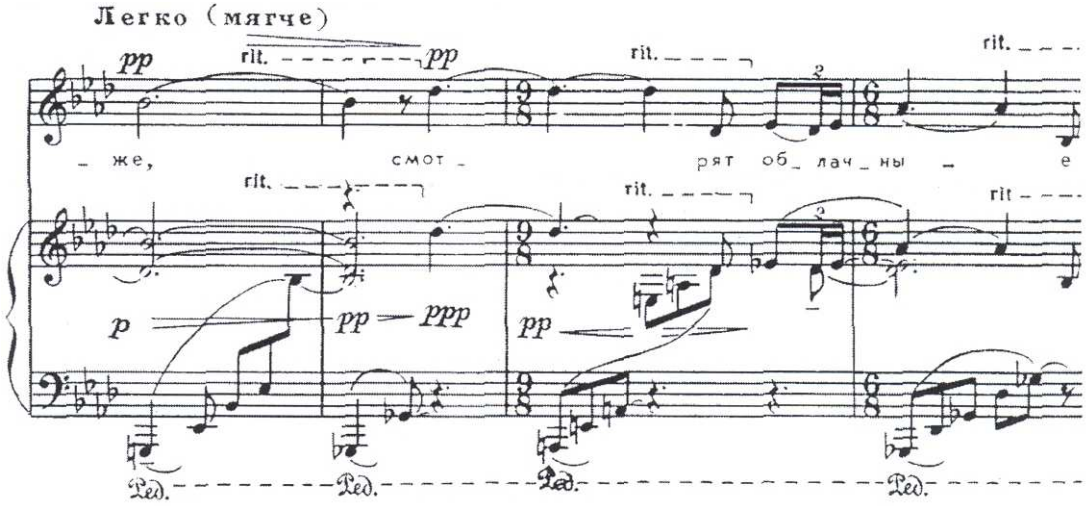
Відмінність другої строфи від першої полягає в скороченні другого речення, але не в створенні нового тексту і не в послідовному його варіюванні, а у випусканні окремих фрагментів і «склеюванні» тих, що залишилися. У результаті замість тринадцяти тактів другого речення першої строфи залишається п'ять тактів другого речення другої строфи («где царит лазурный день»). Проте, в цілому мелодичний контур залишається таким, як і у першому реченні, за винятком окремих нових затримань та згладжування септимових ходів октавними.

У третій строфі вказаний принцип варіювання продовжує використовуватися ще більш інтенсивно, ніж в другій. Це проявляється значною видозміною мелодичного рельєфу вже у першому реченні форми. Зміни відбуваються в бік поглиблення вокальності і пісенності інтонаційного матеріалу. Друге речення (третьої строфи) представляє собою синтез фрагментів другого речення другої строфи і першого речення. Таким чином у строфічній формі виникають ознаки репризи.

Досить об'ємна фортепіанна постлюдія (21 такт) фактично співрозмірна обсягу строфи (перша строфа: 22 т.; друга строфа: 14 т.; третя строфа: 20 т.) і побудована на варіюванні оспівувального мотиву з другого речення. Завдяки цьому вона сприймається як відлуння того, що вже прозвучало.

Порівнявши особливості співвідношення ритміки поетичного і музичного тексту в цій пісні, можна переконатися, що хореїчному складу вербальної строфи відповідає хореїчна будова мелодичних мотивів і фраз. Тобто тут, як і в першій пісні, існує відповідність ритміки слова і ритміки мелодії. Це принципово важлива річ, яку спостерігаємо в обох піснях в умовах однакового розміру 6/8 і близького темпу (чвертка дорівнює 52 – в першій пісні та чвертка з крапкою дорівнює 66 – в другій). Разом із тим, певною мірою «коментаторський» характер другої пісні зумовлений значними розспівами, які збільшуються в кожній наступній строфі, а відтак відбувається розтягування фрази на кілька тактів, при тому що її відповідність хореїчній схемі зберігається, але вона постає не такою виразною, як в умовах співвідношення слова і звуку силабічного складу, тобто так, як це було в першій пісні. Нагадаємо, що у першій пісні також були наявні розспіви, але значно скромніші порівняно з розспівами другої пісні. І саме цей фактор, імовірно, виступає однією з причин, а, можливо, і єдиною причиною, якщо так можна виразитися, меншої органічності цієї пісні В. Сильвестрова порівняно з першою.

Наприклад, в останній строфі це виглядає таки чином.



Висновки. Яким же чином відбувався рух слова і мелодії у цих піснях назустріч один одному, з точки зору В. Сильвестрова? Що про це думає власне сам композитор? У книзі «Дочекатися музики» він стверджує, що ключовим фактором в цьому відношенні виступає ритм: «Самий вірш (я маю на увазі вірш, у якому є ритм) – він уже ніби натякає на музику: пропорції, чергування строф» [7; 116].

Або: «Всередині цих текстів, антологічних, є ще анонімні можливості. Коли, припустимо, текст збігається, ритміка вірша збігається, так що музиці вже ніщо не заважає»[7] [7; 127-128]. Такі твердження, на наш погляд, є перенесенням у понятійну систему технології іншого твердження В. Сильвестрова, винесеного нами в назву статті: «Слово – це ніби такий маленький будиночок, а звук – вогник у нім», тобто, що саме ритміка (і вірша, і мелодії) виступає тим місцем, в якому відбувається їхня зустріч як тих сутностей, що, за словами В. Сильвестрова, «спочатку були єдиними. Та потім вони розділилися задля того, щоб набути свободу поодинці» [7; 116].

В. Сильвестров наголошує: «Важливо почути вірш, як він сам себе хоче промовити» [7; 118]. «Це те, що переважає… у дилетантів: вони чують не самий вірш, а його структуру, переносять її в музику, внаслідок чого виходить такий анонімний збіг» [7; 119]. Так, за словами В. Сильвестрова, з'являється новизна, котра полягає у «мелодійній «вловленості», в тому, як вірш із мелодією пов'язалися» [7; 120]. Поєднання вірша і мелодії, на думку композитора, і є тим найголовнішим, що є в цих піснях [7; 121]. Це поєднання ототожнює різні емоційні стани та ситуації, змушує сприймати радість і горе однаково відсторонено, по-філософськи. Воно відбувається, коли мелодія ритмічно збігається зі словом, тоді, коли, образно кажучи, є рима. «Себто за рахунок того, що щось римується (якщо римується вдало), виникає *філософія.* Якась річ римується, ототожнюється й об'єднується з тим, що, здавалось би, з нею несумісне, проте вона об'єднується й об'єднується добре» [7; 132].

Цікаво, що поряд із метро-ритмічними, жанрові особливості поетичних текстів також впливають на якість кінцевого результату. Як показав проведений аналіз, балада («Жорстока красуня»), користуючись виразом В. Сильвестрова, демонструє вищий ступінь «мелодійної вловленості», ніж ліричний вірш («Острівець»). Очевидно, такий результат є наслідком жанрового змісту поезії, зокрема, *пісенної ґенези* віршової балади, тобто дії реліктів синкретичної єдності вірша і мелодії. І, як наслідок, у баладі, як було відзначено, спостерігаємо точне співпадіння наголошених і ненаголошених долей поетичного і музичного тексту. Натомість у ліричному вірші («Острівець») цей ступінь «мелодійної вловленості» є нижчим, і не за рахунок розбіжності наголосів, а через використання досить складних розспівів, що порушують чіткість «зустрічі мелодії зі словом»[8], вносячи риси «коментаторства» в цю пісню.

З іншого боку, особливістю інтерпретації цих віршів є їх зближення[9], по-перше, тому що обидва – перекладені[10] російською, і в цьому сенсі – і на фонетичному рівні[11], і на рівні семантики – включаються в контекст російської культури, фігурують як її складові і репрезентанти. Сам В. Сильвестров зізнавався, що більшість віршів, використані в циклі, в т.ч. вірш Дж. Кітса, він добре знав ще багато років до того, як з'явився цикл «Тихі пісні»[12]. І знав він їх російською мовою, сприймаючи англійську поезію, крізь призму російської культури і російського світобачення. В цьому плані ці перекладені англійські тексти, використані в циклі, є дуже близькими до всіх інших російських текстів, а таких, між іншим, в циклі «Тихі пісні» – аж 23 із 24-х. Єдиний виняток – вірш Т. Шевченка «Прощай, світе», не перекладений російською, а представлений в циклі один єдиний *не російською* (це спостереження видається дуже цікавим з точки зору наступних послідовних звернень В. Сильвестрова до поезії Т. Шевченка в низці хорових циклів, і дуже симптоматичне з точки зору глибокого, нетривіального тлумачення В. Сильвестровим Т. Шевченка як псалмоспівця).

Прагнення до того, щоб увесь цикл був, як одна пісня, має не лише мовне, але й жанрово-інтонаційне підґрунтя, про що неодноразово висловлювався В. Сильвестров, проводячи паралелі з шашмакомом або рагою [7; 113]. Ця думка звучить також і в його рекомендаціях щодо виконання цих пісень. Він обстоює право на sotto voce (впівголоса) [7; 114], право на «нормальний спів», як у Ф. Шуберта, з двома чи трьома піано, а «не такий от поставлений» [7; 122]. Йому «потрібен співак, що має голос, але здатний його приховати» задля «безкінечної тиші віршів» [7; 122].

В. Сильвестров говорить також про персоналізм цих пісень, проте у нього дещо інше розуміння персоналізму – не як відмінність цих пісень одна від одної, а як *відсутність в них автора*, і *заміщеність автора піснями*[13] [7; 125]. В цих піснях «персонажем є сама лірична поезія», не персонаж співає вірш, як в романтичних циклах, але «вірш сам себе співає» [7; 114].

Примітки

[1] Доцільність дослідження окремих пісень циклу підтверджує вислів В. Сильвестрова про імовірність виконання циклу фрагментами: «Я впевнився, що фрагмент може бути сильнішим і багатшим, аніж ціле, якщо він несе в собі це ціле, тому що тоді навкруг нього виникає *свобода*» [7; 115].

[2] Вірш цей також існує у перекладах російською мовою С. Семенова та Р. Дубровкіна, що з'явилися уже після створення циклу «Тихі пісні».

[3] Перший розділ – 5 пісень (всі вони йдуть attacca). Другий розділ – 11 пісень (також attacca). Третій розділ – 3 пісні (attacca). Четвертий – п'ять пісень (attacca).

[4] В. Сильвестров зазначає: «Останні п'ять пісень побудовані ніби на фонемах попередніх, простіших пісень. Але там є начебто стрибок, це вже не просто пісні, а щось більш сучасне, за структурою вони інші. Це й визначає їхню фінальну позицію. Якби виконати їх окремо, вийшла би цілковито інша річ. Та вони вписуються в ціле, тому що за всієї своєї строгості складаються зі слабких мотивів, які були у простіших піснях. Ці мотиви набули в них нового життя. Там навіть назви інші: «Елегія», «Постлюдія», «Ода», а не просто заголовки, що збігаються з віршами» [7; 115].

[5] На думку О. Смольницької, у баладі відтворено елементи куртуазного культу Прекрасної Дами, а також є ознаки звертання до мотивів «Королеви фей» Е. Спенсера, «Анатомії Меланхолії» Р. Бертона, «Сна літньої ночі» та «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіра тощо [8; 205].

[6] Катрен – це строфа, що складається з чотирьох рядків із суміжним, перехресним чи кільцевим римуванням.

[7] У цих піснях «не приховується куплетність, рима не приховується» [7; 114].

[8] «Музика не коментує вірш, а зустрічається зі словом… як слово співається, так воно і співається, сенс є вже у самому слові, а не в тому, про що там ідеться» [7; 127].

[9] С. П.: «Чи не здається Вам, що внаслідок Вашого музичного прочитання різниця між цими поетичними світами ніби затушовується, стирається? Що Ви ніби накидаєте на всю цю поетичну різнобарвність таке собі покривало, в результаті чого Шевченко, Гете, Баратинський набувають якогось єдиного, тьмяного й туманного забарвлення»? В. С.: «…Так, це одноманітність води: якщо уважно придивитися, річкова вода вельми розмаїта. Особливо вода спокійна. Спочатку все в ній здається тобі абсолютно однаковим, але потім ти починаєш розрізняти там величезну різноманітність, яка ховається за однаковістю…» [7; 126-127]. Така однаковість – певною мірою результат близькості «Тихих пісень» до раги або шашмакому – багатопісенних циклів східної музичної традиції, в яких різні тексти і різні пісні звучать в однаковому характері, як одне ціле [7; 114].

[10] Ставлення В. Сильвестрова до перекладу неоднозначне. За його словами: «Музика, як і поезія, не терпить перекладів. Втрачається багато важливого» [1]. З іншого боку, він належить до тих музикантів, які дуже добре відчувають семантичну різницю між сказаним українською мовою і сказаним російською мовою: «Я – російськомовний у побуті. Українська – забарвленіша, російська – прозоріша. Різкий перехід із російської на українську чи навпаки – небажаний. Це різні системи. Наші філософські думки матимуть різний сенс залежно від мови. Візьміть для прикладу слова «божевільний» – як вільний від Бога, та «сумасшедший» – як технологічний процес. В українському варіанті звучить зі співчуттям, на відміну від російського» [1]. Зрозуміло, що такі смислові нюанси стосуються не лише української і російської мови. Це стосується усіх мов. Адже будь-який смисл є в т.ч. породженням культурного контексту.

[11] В. Сильвестров зазначає: «Коли музика збігається зі словом, то в цьому збігові є й чутливість фонетична: наприклад, як голосна живе. Але тут важливо проскочити між двома такими можливостями: якщо ти звертаєш увагу тільки на фонетику, то втрачаєш мелодію» [7; 131].

[12] «Ці вірші я знав напам'ять багато років, усі майже, навіть Кітса, вони вже були. Треба було зробити цей крок, і раптом вони самі заспівали» [7; 122].

[13] З цього приводу у своїй книзі «Дочекатися музики» В. Сильвестров слушно згадує про однойменний цикл І. Анненського («Тихі пісні»), що потрапив йому до рук уже після того як його цикл був завершений. Цикл Анненського був підписаний «Ник. Т-о». Це була спроба анонімності. Сильвестров чинить те саме, що й Анненський (хоча й без впливу Анненського), проте робить це на інших рівнях – персонажа (героя твору) та «голосу автора», присутніх у переважній більшості текстів романтизму. У цьому циклі В. Сильвестрова немає ні традиційного персонажа, ні традиційного голосу автора. Таким чином «Тихі пісні» – анонімні [7, 115].

Список використаної літератури

1. Балакир А., Сарахман Е. Сильвестров В. «Ми звикаємо до всього, але не все можемо збагнути», *Валентин Сильвестров, композитор*. *Gazeta ua. Журнал «Країна»*. 24.10.2012. URL: https://gazeta.ua/articles/opinions-journal/_mi-zvikayemo-do-vsogo-ale-ne-vse-mozhemo-zbagnuti-valentin-sil-vestrov-kompozitor/462913 (дата звернення: 19.02.2019).

2. Козаренко О. Постмодерністичний акцент у музичній мові В. Сильвестрова. *Syntagmation: зб. наук. ст. на пошану д-ра мистецтвознавства проф. Стефанії Павлишин*. Львів: Сполом, 2000. С. 80–86.

3. Кужелєва О. Неактуальний стиль у творчості В. Сильвестрова. *Наук. вісник Нац. муз. акад.. України ім. П. І. Чайковського. Вип. 25: Теоретичні питання культури, освіти і виховання.* Київ, 2003. С. 31–35.

4. Кузнецова М. Вокальные циклы В. Сильвестрова в диалоге с традицией медитативной музики. *Музыковедение*. Киев, 2005. № 4. С. 28–33.

5. Опанасюк О. П. Творчість В.Сильвестрова в контексті інтенціональної форми художнього образу. *Українське мистецтвознавство*. Вип. 5. Київ : ІМФЕ, 2004. С. 76–81.

6. Павлишин С. С. Валентин. Сильвестров. Київ : Муз. Україна,. 1989. (Творчі портр. укр. композиторів).

7. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди (за матеріалами зустрічей, організованих С. Пілютіковим). Київ : Дух і Літера, 2012. 368 с.

8. Смольницька О. Компаративний аналіз балади Роберта Бернса «The lass that made the bed to me» (1795 р.) із джерелами кельтського фольклору і вибраними баладами Джона Кітса та Редьярда Кіплінґа. *Наук. вісник МНУ ім. В. О. Сухомлинського. Філологічні науки.* 2017. № 1 (19). С. 202–207.

References

1. Balakyr A., Sarakhman E. Sylvestrov V. «My zvykaiemo do vsoho, ale ne vse mozhemo zbahnuty», Valentyn Sylvestrov, kompozytor. *Gazeta ua. Zhurnal «Kraina».* 24.10.2012. URL: https://gazeta.ua/articles/opinions-journal/_mi-zvikayemo-do-vsogo-ale-ne-vse-mozhemo-zbagnuti-valentin-sil-vestrov-kompozitor/462913 (data zvernennia: 19.02.2019).
2. Kozarenko O. Postmodernistychnyi aktsent v muzychnii movi V.Sylvestrova. *Syntagmation: zbirka naukovykh statei na poshanu doktora mystetstvoznavstva profesora Stefanii Pavlyshyn*. Lviv : Spolom, 2000. S. 80–86.
3. Kuzhelieva O. Neaktualnyi styl u tvorchosti V. Sylvestrova. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chajkovskoho. – Vyp. 25: Teoretychni pytannia kultury, osvity i vykhovannia*. Kyiv, 2003. S. 31–35.
4. Kuznetsova M. Vokalnyie tsykly V. Sylvestrova v dialohie s tradytsiiei medytatyvnoi muzyky. *Muzykoviedieniie.* Kyiv, 2005. № 4. S. 28–33.
5. Opanasiuk O. P. Tvorchist V.Sylvestrova v konteksti intentsionalnoi formy khudozhnoho obrazu. *Ukrainske mystetstvoznavstvo*. Vyp. 5 Kyiv : IMFE, 2004. S. 76–81.
6. Pavlyshyn S. S. Valentyn. Sylvestrov. Kyiv : Muz. Ukraina,. 1989. (Tvorchi portr. ukr. kompozytoriv).
7. Sylvestrov V. Dochekatysia muzyky. Lektsii-besidy (za materialamy zustrichei, orhanizovanykh Serhiiem Piliutikovym). Kyiv : Dukh i Litera, 2012. 368 s.
8. Smolnytska O. Komparatyvnyi analiz balady Roberta Bernsa «The lass that made the bed to me» (1795) z dzherelamy keltskoho folkloru i vybranymy baladamy Dzhona Kitsa ta Rediarda Kiplinga. *Naukovyi visnyk MNU im. V. O. Sukhomlynskoho. Filolohichni nauky*. 2017. № 1 (19). S. 202–207.

«СЛОВО – КАК МАЛЕНЬКИЙ ДОМИК, А ЗВУК – ОГОНЕК В НЕМ»: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТОВ ДЖ. КИТСА И П. Б. ШЕЛЛИ В «ТИХИХ ПЕСНЯХ» В. СИЛЬВЕСТРОВА

Гловацкая Ирина Владимировна – аспирантка, Восточноевропейский национальный университет им. Леси Украинки, г. Луцк

Исследованы песни В. Сильвестрова на тексты Дж. Китса и П. Б. Шелли из цикла «Тихие песни». На фонетическом, семантическом, жанровом, метроритмическом уровнях проанализированы характерные особенности музыкального и поэтического текстов этих композиций. Сделаны выводы об особом значение поэтического и музыкального метроритма (рифмы), поиск их совпадений и созвучности, как основы художественного решения композитора. Проанализированые жанровые особенности музыкальных и поэтических текстов, переведены в понятийную систему технологии музыкальной композиции основные философско-эстетические позиции В. Сильвестрова – «мелодическая вловленость», «комментаторство», «встреча мелодии со словами».

Ключевые слова: интерпретация текстов, вокальный цикл «Тихие песни», семантика, фонетика, композиция, метроритм, жанр, творчество В. Сильвестрова.

«THE WORD IS LIKE A LITTLE HOUSE, AND SOUND IS A FLAME IN IT»: THE INTERPRETATION OF TEXTS BY J. KEATS AND P. B. SHELLEY IN SILENT SONGS BY V. SILVESTROV

Hlovatska Iryna – postgraduate student, Lesya Ukrainka Easten European National University, Lutsk

In this article it was examined V. Sylvestrov's songs on J. Keats and P. B. Shelley's words in «Silent Songs». Specific characteristics of musical and poetic texts of this compositions on the phonetic, semantic, genre and metro rhythmic levels were analyzed and described in details. Conclusion about the importance of the poetic and musical metro rhythm (rhymes), search of their coincidences and consonants as the basis of the composer's artistic decision are made. The genre personalities of musical and poetic texts are analyzed, the basic philosophical and aesthetic positions of V. Sylvestrov are carried out in the conceptual system of the technology of musical composition.

Key words: interpretation of texts, vocal cycle «Silent songs», semantic, phonetics, composition, metro rhythm, genre, oeuvre of V. Sylvestrov.

UDC 784.3

«THE WORD IS LIKE A LITTLE HOUSE, AND SOUND IS A FLAME IN IT»: THE INTERPRETATION OF TEXTS BY J. KEATS AND P. B. SHELLEY IN SILENT SONGS BY V. SILVESTROV

Hlovatska Iryna – postgraduate student, Lesya Ukrainka Easten European National University, Lutsk

The main goal of this work is defining features of the interpretation of poetical texts of J. Keats and P. B. Shelley in «Silent Songs» by V. Sylvestrov.

The research methodology is based on ideas and concepts of musical interpretation concepts (V. Moskalenko, O. Katrych),intonation and genre-style analysis (O. Markova, I. Kohanyk, O. Komenda), semantic analysis

(O. Zinkevych, O. Kozarenko), logic of musical way of thinking (I. Piaskovskii, Yu. Chekan), and development of musical form (N. Horyuhina, Ya. Yakubiak, S. Shyp).

Results. In this article specific characteristics of musical and poetic texts of this compositions on the phonetic, semantic, genre and metro rhythmic levels were analyzed and described in details. Conclusion about the importance of the poetic and musical metro rhythm (rhymes), search of their coincidences and consonants as the basis of the composer's artistic decision are made. The genre personalities of musical and poetic texts are analyzed, the basic philosophical and aesthetic positions of V. Sylvestrov are carried out in the conceptual system of the technology of musical composition.

The novelty of the study is to reveal the specificity of poetic and musical texts in vocal works of V. Sylvestrov, as the basis of the composer's interpretation of the texts of English poets, determining the direction of the composer's movement towards the lost by European art of the New Time musical-poetic syncretism.

Practical meaning. The results of the study may be useful for further studying the features of the interpretation of poetic text in musical compositions of different genre and may be widely used in the educational process in the specialty «Musical Art».

Key words: interpretation of texts, vocal cycle «Silent songs», semantic, phonetics, composition, metro rhythm, genre, oeuvre of V. Sylvestrov.

Надійшла до редакції 1.11.2018 р.

УДК [781.2]

ПРОБЛЕМА МУЗИЧНОЇ СЕМІОТИКИ В КОНЦЕПЦІЇ Ю. СОЗАНСЬКОГО

Босак Ірина Юріївна – аспірантка, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ.
irina-se@i.ua

Розглянуто монографію українського вченого Ю. Созанського «Музична семіотика». Охарактеризовано основні положення проблеми музичної семіотики в концепції автора. Подано різні методологічні підходи, які автор використовує у дослідженні. Розглянуто семіотичну модель музичного твору як багаторівневу систему та її складові рівні: рівеньелементів теорії (моделі) музичної драматургії, рівень зв'язків, рівень цілісності. Проаналізовано елементи семіотичної моделі музичного твору інструментальної музики, поняття «музичної теми», поняття «образу», «система контрастів», поняття «образно-смислової синтагми» та «музично-синтаксичної одиниці».

Ключові слова: музична семіотика, семіотична модель, знак, музична граматика, структурний аналіз.

Постановка проблеми. Питання, пов'язані з природою знакових систем виникали на різних етапах розвитку людства починаючи з давніх часів. Вони не втрачають своєї актуальності і сьогодні. Однією з сучасних наук, що вивчає знаки і знакові системи в різних сферах людської діяльності, є семіотика, що слугує методологічною основою для здійснення систематичного аналізу структури і функціонування знакових систем у різних суміжних науках, галузі культури і мистецтва (в т.ч. музичного). Семіотика музики є одним із нових напрямів сучасної семіотики мистецтва, вивчає проблему музичного знаку, синтаксису, інтерпретації музичного тексту, трактуючи музичне мистецтво як інформаційно-знакову систему.

Останні дослідження та публікації. Важливе значення для дослідження семіотики мають праці з різних галузей науки: філософії (Ч. С. Пірс [9], Ч. Морріс [7]), лінгвістики (Ф. де Соссюр [12], Р. Якобсон [16]), літературознавства (Ю. Лотман [5]), семіотики (У. Еко [15], Р. Барт [2], М. Бонфельд [3]), музикознавства (М. Арановський [1], В. Холопова [13], С. Шип [14]), семантики мистецтва (В. Медушевський [6], Е. Назайкінський [8]) окремі музикознавчі праці О. Капічиної [4], І. П'ятницької-Позднякової [10] та ін. Однак, поза увагою науковців залишилось ґрунтовне дослідження українського вченого Ю. Созанського «Музична семіотика» [11]. Монографія порушує широке коло наукових проблем і є першою узагальнюючою працею в галузі семіотики музичного мистецтва. Дослідження Ю. Созанського заслуговує на достойне місце серед музикознавчих праць.

Метою статті є аналіз семіотичної моделі музичного твору та її складових елементів у науковій інтерпретації Ю. Созанського.

Виклад матеріалу дослідження. Монографія Ю. Созанського – ґрунтовна праця, над якою науковець працював упродовж багатьох років. Автор спробував узагальнити й синтезувати наукові дослідження різних міжгалузевих дисциплін, таких як фізика, інформатика, лінгвістика, математика

© Босак І. Ю., 2018

тощо і ретранслювати їх на проблематику музикознавства. Дослідник висуває чимало припущень та суджень, уводить низку нових понять та підходів, гіпотез й неологізмів.

Ю. Созанський зазначає, що «…музика, як одна з найстародавніших мов, мова з виключно розвиненою ієрархічною структурою, володіючи високим ступенем універсальності, створивши в процесі свого функціонування самостійну конвенціональну систему, могла б претендувати на власну «музичну семіотику» [11; 18–19]. Як наголошує Л. Назар-Шевчук «саме спроба узагальнити і структурувати понятійні та категоріальні параметри музичної семіотики, довести її життєздатність і співмірність з іншими типами семіотичних систем – становило генеральну мету дослідження Ю. Созанського» [11; 7].

Спираючись на наукові принципи музикознавства, автор стверджує, що «певний тип драматургії є в той же час і певною семантичною моделлю музичного твору» [11; 16]. І далі виводить гіпотезу про визначення музичної драматургії в інструментальній музиці як «навмисний і цілеспрямований комунікаційний процес для передачі інформації пропозамузичне, тобто, в більш широкому плані, – релевантний процес, спрямований на відображення дійсності в музичному творі» [11; 17].

У роботі Ю. Созанський обмежується жанрами інструментальної музики, в яких драматургія музичного твору представлена в її «чистому» виді. Натомість, у синтетичних жанрах музика вступає в синтез з іншими видами мистецтва, що ускладнює дослідження.

У монографії музикознавець використовує різні наукові методи і підходи: гіпотетико-дедуктивний, метод триаспектного аналізу, запропонований В. Гошовським для створення семіотичної моделі народної пісні. Триаспектний аналіз заснований на ідеї граматики музичної мови вміщує три розділи: фонетику, морфологію і синтаксис. Ю. Созанський розвиває ідеї В. Гошовського і застосовує їх до жанрів інструментальної музики. Широко застосовує «методи посилань, методи таблиць і матриць… метод графів» [11; 30].

Семіотична модель драматургії в інструментальній музиці становить структуровану багаторівневу систему, що складається з декількох пластів: 1) рівень елементів теорії (моделі) музичної драматургії; 2) рівень зв'язків; 3) рівень цілісності.

На першому рівні елементів теорії (моделі) музичної драматургії науковець розглядає складні питання граматики музичної мови та поступово вибудовує систему понятійних елементів. У семіотичній концепції Ю. Созанського функцію знака виконує музична тема. Це підтверджують його тези: «тема це досить матеріальна структура, що може бути осягнута як слухом (у процесі виконавського акту), так і зором»; «музична тема – це знак, що асоціативно об'єднує предмет або явище екстра музичної дійсності з його звуковим образом (моделлю) у музичному творі і, таким чином, виконує комунікаційну функцію в передачі інформації від композитора до слухача»; «на відміну від загальних форм руху індивідуалізований матеріал завжди прагне до відокремлення від контекстуального оточення в конкретній музично-синтаксичній одиниці: мотиві, фразі, реченні, періоді» [11; 105–106]. Це і є, на думку вченого, однією з головних семіотичних характеристик музичної теми. «Гарантом цілісності теми є період» [11; 107]. Далі автор узагальнює «систему тем» і розглядає її складові елементи в синтагматичному та парадигматичному аспектах.

Наступною категорією елементарного рівня моделі музичної драматургії є поняття «образ». Як зазначає автор, «проблема образу – це проблема естетична (в першу чергу), однак (крім цього) термінологічна, і структурна, і інформаційна, і системотворча» [11; 120]. Ю. Созанський розглядає образ як елемент атрибутивний, сукцесивний і симультанний, динамічний і статичний. Також він виводить поняття «система образів».

Третім рівнем елементів теорії (моделі) музичної драматургії в інструментальній музиці є «система контрастів». За допомогою структурного аналізу автор приводить найрізноманітніші типи контрастів і співвідношення між ними.

Розглядаючи рівень зв'язків теорії (моделі) музичної драматургії, в які вступають елементи семіотичної моделі, Ю. Созанський проводить кореляцію «тема – образ» у різноманітних комбінаціях. «Аксіомою кореляції «тема – образ» є те, що система тем і система образів, як концептуальні складові семіотичної моделі, можуть поєднуватися двома способами: жорстко і рухомо (із зсувом теми відповідно до образу)» [11; 139, 141]. Також науковець розглядає кореляції теми з динамічними та статичними образами.

Третій рівень – рівень цілісності підсумовує попередні дослідження, розглядаючи цілісність теорії (моделі) музичної драматургії. Автор пропонує поняття «образно смислової синтагми» як універсальної одиниці для об'єднання всіх елементів семіотичної моделі. «Образно-смислова

синтагма – це той фрагмент музичного твору, де на основі кореляції «тема-образ» відбувається осмислення (семантизація) взаємодії двох систем, системи тем і системи образів» [11; 214].

Ю. Созанський виокремлює низку проблемних питань, серед яких поняття полісемії в музиці, поняття конфлікту і проблема його втілення в інструментальній музиці. Спираючись на «граматичні структури» і елементи, автор поступово намагається систематизувати і узагальнити семіотичну модель в інструментальній музиці. Вчений пробує створити систему категорій «асоціації через жанр» і «жанрового стилю». Автор аналізує стильові моделі різних історичних типів: бароко, класицизму, романтизму і приходить «до типологізації семіотичних моделей за рівнем драматургії, провідним генеральним типом серед яких стає модель монотематична», – вважає Л. Назар-Шевчук [11; 12].

Розглядаючи два аспекти семіотичної моделі, Ю. Созанський зазначає семіотичну модель як модель драматургічну і семіотичну модель, як модель мовну. Підводячи підсумки, автор виходить на рівень проблеми «поетичної моделі світу» в музиці: «…це фактично проблема позамузичного як об'єкта моделювання в музичному мистецтві, тоді як проблема музичної висловлюваності («глагольності») – це проблема загальної форми руху як матеріалу і об'єкта зображальності» [11; 474].

Свої роздуми автор спробував узагальнено і схематично відобразити в «Схемі семіотичної моделі музичного твору», на якій концептуальний простір зображений у вигляді опозиції: «дійсність позамузична – дійсність музична». Дійсність позамузична в цьому зіставленні є первинною і в якості об'єкту моделювання піддається вербалізації у першу чергу.

«Щоб відтворити логічну, тобто створену на основі мови, поетичну модель світу, структура музичного твору неодмінно повинна володіти аналогами таких самих первнів, що і мова вербальна. Таким чином – аналогом висловлюваності («глагольності») стає процесуальність самої музичної форми, а аналогом рівня «предметів» є іманентна музична «річ» – музична тема» [11; 471–472].

Далі автор підкреслює: «висловлюваність («глагольність») семіотичної моделі практично виключає висловлюваність («глагольність») ономатопеічну» [11; 472].

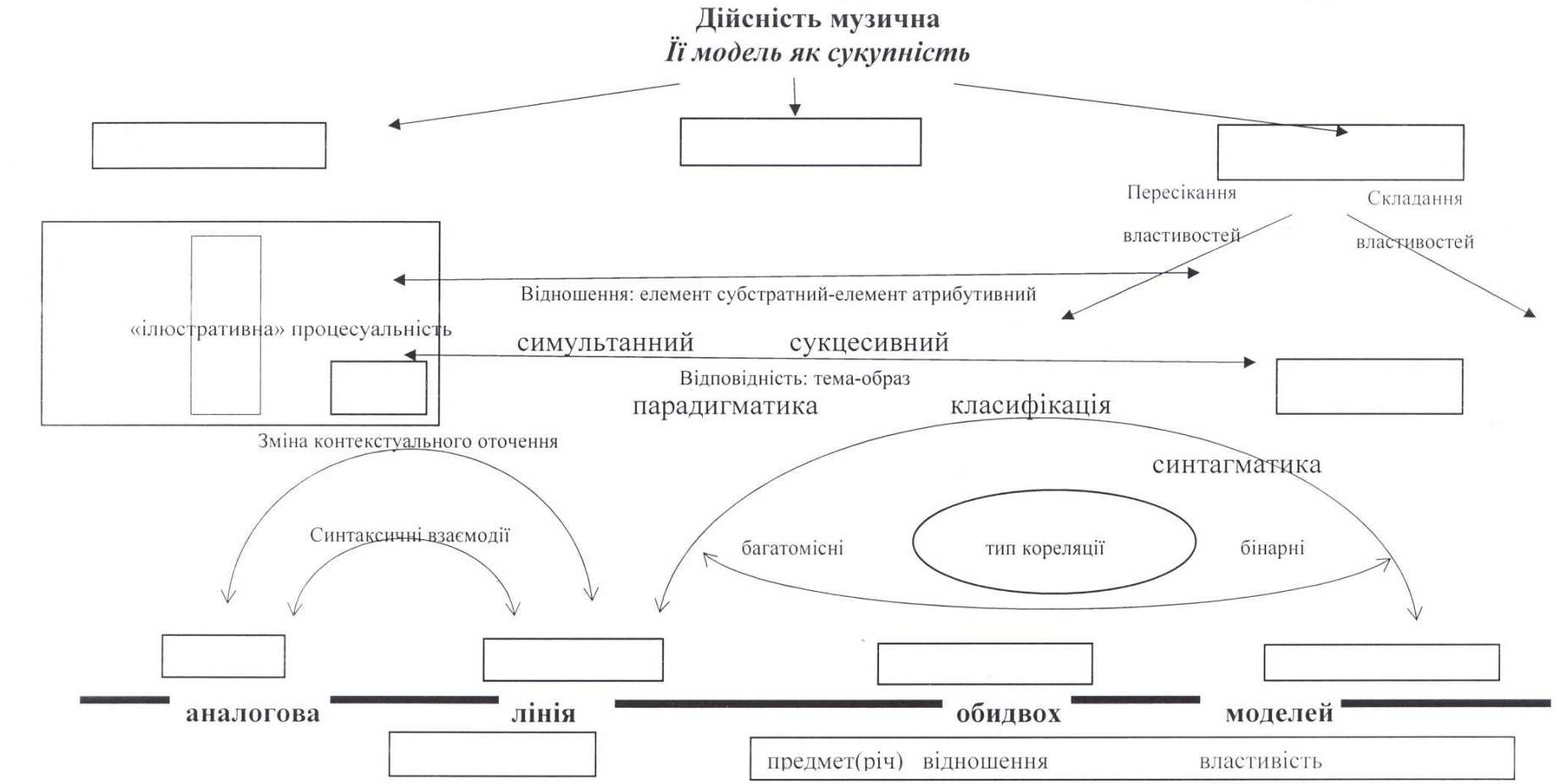
Аналізуючи схему «Семіотичної моделі музичного твору» (див. додаток), бачимо два конструкти – об'єкт і модель – які розділяє «аналогова лінія» двох моделей: нижче неї знаходиться дійсність позамузична; вище – поле конструкта «дійсності музичної». Автор наголошує, «що «аналогова лінія» є важливим структурним компонентом схеми, оскільки, з одного боку, розмежовує обидві системи – та, яка моделює, і та, яку моделюють, з іншого – оголює їх тріадну сутність» [11; 473].

«Категорії предметності обидвох систем зображені у вигляді двох поелементно співпадаючих тріад, розміщених по обидві сторони від аналогової лінії. Між цими системами безпосередній зв'язок (подібність) відсутній. Таким чином адекватність у них змінюється аналогією елементів атрибутивних» [11; 473–474].

Висновки. Таким чином «Музична семіотика» Ю. Созанського – ґрунтовне дослідження, що охоплює велике коло наукових проблем, виходячи за межі суто музикознавчої сфери. В даній роботі автор долучається до процесів глобалізації сучасності і створює «мета-теорію – знаку великого синтезу», зазначає Л. Назар-Шевчук [11; 12]. Монографія насичена схематичними і обчислювальними матеріалами та термінологією інших галузей знань. У роботі подана практична частина дослідження – приклади аналізу музичних творів (наприклад, сонати Л. ван Бетховена, ноктюрнів Ф. Шопена, симфонічної поеми Б. Лятошинського «Гражина», увертюри-фантазії П. Чайковського «Ромео і Джульєтта» та ін.). Ю. Созанський широко застосовує термінологію інших галузей знань.

Ю. Созанський вводить низку наукових теорій, понять і гіпотез, які заслуговують на подальший розгляд і впровадження в осмислення музичного мистецтва.

ЗАГАЛЬНА СХЕМА СЕМІОТИЧНОЇ МОДЕЛІ МУЗИЧНОГО ТВОРУ *Додаток*



Список використаної літератури

1. Арановский М. Г. Тезисы о музыкальной семантике. *Музыкальный текст: структура и свойства*. М. : Композитор, 1998. С. 315–345.
2. Барт Р. Избранные работы: *Семиотика. Поэтика*: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М. : Прогресс, 1989. 616 с.
3. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. *Опыт системного исследования музыкального искусства*. Вологда : Русь, 1999. 508 с.
4. Капічна О. О. Музичний семіозис ХХ століття як естетичний феномен: автореф. дис… д-ра філос. наук: 09.00.08. Луганськ, 2012. 35 с.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Об искусстве*. СПб. : Искусство-СПб, 2005. С. 14–285.
6. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993. 268 с.
7. Моррис Ч. Основания теории знаков. *Семиотика: антология* [сост. и общ. ред. Ю. С. Степанов]. М. : Академ. проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. С. 45–110.
8. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 384 с.
9. Пирс Ч. Начала прагматизма. СПб: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПб ГУ : Алетейя, 2000. 318 с.
10. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в дискурсі мовно-знакових теорій. *Українське музикознавство:* наук.-метод. зб. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 39. С. 31–44. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2013_39_4.
11. Созанський Ю. Музична семіотика / Ред.-упор. Л. Й. Назар-Шевчук. Львів : Сполом, 2008. 522 с.
12. Соссюр Ф. де Курс общей лингвистики. Екатеринбург : УрГУ, 1999. 432 с.
13. Холопова В. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление. *Слово и музыка*. Сб. 36. М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2002. С. 43–51.
14. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: [навч. посіб.]. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
15. Эко У. Роль читателя. М. : Симпозиум, 2007. 502 с.
16. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. *Структурализм «за» и «против»*: Сб. ст. под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова. М. : Прогресс, 1975. URL: http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp. htm.

References

1. Aranovskiy M. G. Tezisy o muzicalnoy semantike. *Muzykalnuy tekst: struktura I svoystva*. M. : Kompozitor, 1998. S. 315–345.
2. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika: Per. s fr./ Sost., obsch. red. ivstup. sl. G. K. Kosikova. M. : Progress, 1989. 616 s.
3. Bonfeld M. Muzyka: Yazyk. Rech. Myshlenie. *Opyt sistemnogo issledovaniya muzykalnogo iskusstva.* Vologda: Rus, 1999. 508 s. URL:http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/ bonfeld/01.htm.
4. Kapichna O. O. Muzychniy semiosyz XX stolittya yak estetychniy fenomen: avtoref. dys. doktora filosofskih nauk: 09.00.08. Lugansk, 2012. 35 s.
5. Lotman U. M. Struktura hudozhestvennogo teksta. *Ob iskusstve*. SPb. : Iskusstvo-SPb, 2005. S. 14–285.
6. Medushevskiy V. V. Intonazionnaya forma muzyki. M. : Kompozitor, 1993. 268 s.
7. Morris Ch. Osnovnaya teoriya znakov. *Semiotika: antologiya* [sost. I obsch. redactor U. S. Stepanov]. M. : Akadem. Proekt; Ekaterinburg: Delovaya kniga, 2001. S. 45–110.
8. Nazaykinskiy E. O psihologii muzykalnogo vospriyatiya. Moskva: Muzyka, 1972. 384 s.
9. Pirs Ch. Nachala pragmatizma. SPb: Laboratoriya metafizicheskih issledovaniy filosofskogo fakulteta SPbGU: Alteya, 2000. 318 s.
10. Pyatnicka-Pozdnyakova I. Muzychne movlennya v dyskusi movno-znakovyh teoriy. *Ukrayinske muzykoznavstvo*: nauk.-metod. zb. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaykovskogo, 2013. Vyp. 39. S. 31–44. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2013_39_4.
11. Sozanskiy U. Muzychna semiotyka / Red.-upor. L. Nazar-Shevchuk. Lviv: Spolom, 2008. 522 s.
12. Sossur F. Kurs obschey lingvistiki. Ekaterinburg: UrGU, 1999. 432 s.
13. Holopova V. Yazyk muzykalniy I slovesniy: ih sistemnoe sopostavlenie. *Slovo I muzyka*. Sb. 36. M. : MGK im. P. I. Chaykovskogo, 2002. S. 43–51.
14. Shyp S. Muzychna forma vid zvuku do stylu: [navch. posibnyk]. Kyiv: Zapovit, 1998. 368 s.
15. Eko U. Rol' chitatelya/ Moskva: Simpozium, 2007. 502 s.
16. Yakobson R. Lingvistika I poetika. *Strukturalizm «za» I «protiv»*: Sbornik statey pod red. E. Basina, M. Polyakova. M. : Progress, 1975. URL: http://philologos.narod.ru/classics/ jakobson-lp.htm.

ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМИОТИКИ В КОНЦЕПЦИИ Ю. СОЗАНСКОГО

Босак Ирина Юрьевна – аспирантка, ГВУЗ «Прикарпатский национальный університет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Рассмотрено монографию украинского ученого Ю. Созанского «Музыкальная семиотика». Охарактеризовано основные положения проблемы музыкальной семиотики в концепции автора. Раскрыто различные методологические подходы, которые автор использовал в исследовании. Рассмотрено

семиотическую модель музыкального произведения как многоуровневую систему и ее составляющие уровни: уровень элементов теории (модели) музыкальной драматургии, уровень связей, уровень целостности. Проанализировано элементы семиотической модели музыкального произведения инструментальной музыки, понятие «музыкальной темы», понятие «образ», «система контрастов», понятие «образно-смысловой синтагмы», и «музыкально-смысловой синтагмы».

Ключевые слова: музыкальная семиотика, семиотическая модель, знак, музыкальная грамматика, структурный анализ.

THE PROBLEM OF MUSICAL SEMIOTICS IN THE CONCEPTOF Y. SOZANSKY

Bosak Irina – Postgraduate student Educational and
Scientific Institute of Arts of the State Higher Educational
Establishment «Vasyl Stefanyk Precarpation national University»
Ivano-Frankivsk

The article considers the monograph of the Ukrainian scientist Y.Sozansky «Musical semiotics». The main theses of the problem of musical semiotics in conception of the authorare characterized.Various methodological approachesthe author used in the study are proposed. The article reviews the semiotic model of a musical composition as a multilevel system with its constitutive levels: the level of elements of musical drama, the level of their connections, and the level of integrity of the semiotic model. The concept of a «musical theme», the concept of «image», the «system of contrasts», the concept of «figurative semantic syntagma», and the «musical semantic unit»are analyzed.

Key words: musical semiotic, semiotic model, sign, musical grammar, structural analysis.

UDC [781.2]

THE PROBLEM OF MUSICAL SEMIOTICS IN THE CONCEPTOF Y. SOZANSKY

Bosak Irina – Postgraduate student Educational and
Scientific Institute of Arts of the State Higher Educational
Establishment«Vasyl Stefanyk Precarpation national University»
Ivano-Frankivsk

The aim of the article is to analyze the semiotic model of a musical composition and its constitutive elements in the scientific interpretation by Y. Sozansky.

Research methodology. The research methodology is based on the use of structural and functional, typological, analytical methods.

Results. Semiotic isone of the modern sciences. It studies signs and sign system in various spheres of human activity. Semiotics serves as a methodological basis for making a systematic analysis of the structure and functioning of sign systems in various related sciences, culture and art. Music semiotics studies the problem of musical sign, syntax, interpretation of musical text and explains musical art as a kind of informational sign system.

Novelty. The scientific novelty of this research is that regarded for the first time in the musicology the monograph «Musical semiotics» of the Ukrainian scientist Y. Sozansky. The author made an attempt to generalize scientific research in different related disciplines, such as physics, computer science, linguistics, mathematics and others, and forwards them to the problems of musicology. The author builds asemiotic model of a musical composition as a multilevel system. Thescientist considers two aspects of the semiotic model: semiotic model as a dramatic model and semiotic model as a linguistic model. Then he imposes one model onto another in the form of opposition: the reality of non-musical and the reality of musical.

The practical significance. The «Musical semiotics» by Y. Sozansky is a thorough research, which covers a large number of scientific problems. The author adjoins to the process of globalization of the present and in his workhe goes beyond the framework of a strictly musicological sphere. Y. Sozansky introduces a number of scientific theories, concepts and ideas that require future study, and implementation in the practice of musical art.

Key words: musical semiotic, semiotic model, sign, musical grammar, structural analysis.

Надійшла до редакції 1.12.2018 р.

УДК 7.067:316.728

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ ВИМІР ГЛАМУРУ

Безугла Руслана Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри графічного дизайну, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
r.bezuhla@gmail.com;
orcid.org/0000-0003-1190-3646

Стаття присвячена дослідженню гламуру, який виявляє свою специфіку крізь призму теорії симулякрів культури постмодернізму. Розглянуто категорії «художність» і «естетичний ідеал» в контексті сучасної естетики постмодернізму, а також процеси естетизації повсякденного життя людини, які набувають сьогодні загальний і вельми неоднозначний характер. Мистецтво розглядається як динамічна система, яка зазнає впливу зовнішнього середовища: digital-технологій і суспільства споживання. Обґрунтовується ідея про те, що сучасні гламурні «твори» наділені певною ауратичністю, що частково пояснює їх значну популярність в сучасному суспільстві.

Ключові слова: гламур, візуальне мистецтво, художність, твір мистецтва, естетичний ідеал, образ, аура, повсякденність.

Постановка проблеми. Сучасні мистецтвознавці стверджують, що на межі XX–XXI століть змінилося не тільки уявлення про межі художності, змінився і сам феномен художності. Відбулися радикальні зміни в уявленнях про художників, художню творчість, твори мистецтва тощо, відповідно змінився й естетичний ідеал та естетичне бачення світу. Художній простір став простором соціальним, а естетичний ідеал – маркером особистісних цінностей і можливостей самопрезентації людини в суспільстві, при цьому відношення естетичного ідеалу до декларованих «ззовні» культурних цінностей є досить умовним. Відбулася зміна естетичних уявлень суспільства про прекрасне і розмивання моральних норм поведінки індивіда в соціумі. Digital-технології дозволили авторам (навіть якщо вони перебувають в різних країнах) спільно створювати твори в режимі реального часу. Всі ці нові форми існування мистецтва в сучасності змінюють і простір художньої культури.

Огляд останніх публікацій. В сучасній гуманітарній науці існує значна кількість досліджень присвячених проблемі дослідження «критеріїв» художності. В межах нашої статті ми зупинимося тільки на деяких напрямах та підходах. В. Бичков і Н. Маньковська вважають, що радикальні зміни, які відбулися в сучасній естетичній парадигмі, вимагають докорінного перегляду підходів, які склалися в естетичній науці в її класичному розумінні, оскільки традиційні естетичні категорії «художній образ», «художнє» все частіше замінюються поняттями «концепт», «симукляр», «об'єкт» тощо [4;10]. Домінуючими стають цінності постмодернізму – терпимість до маргінальності і бунтарства, космополітизму, індивідуалізму тощо. При оцінці рівня художності важливу роль почали відігравати такі позахудожні критерії, як модність, актуальність, популярність автора, інвестиційна привабливість, комерційний успіх, які надають художній оцінці ще більш суб'єктивний характер і означають відхід від розуміння мистецтва, як вираження певних загальнозначущих і ціннісних смислів. На думку О. Кривцуна, позиція сучасного художника, визначається, з одного боку, втратою відчуття високої місії творця, «покликання» художника, з іншого – завищеною зарозумілістю [9]. Головним досягненням постмодерністської культури став плюралізм художніх «думок» та підходів, точніше, їх паралельності по відношенню один до одного. Для розкриття сутності та специфіки сучасного гламуру в контексті трансформаційних процесів, в тому числі і комодифікації та теорії симулякрів важливими стали роботи Дж. Агамбена, В. Беньяміна, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза, В. Дьяконова, І. Нікітіної.

Мета статті: розглянути гламур та гламурний образ у співвідношенні з критеріями художності та крізь призму теорії симулякрів культури постмодернізму.

Виклад основного матеріалу. В останнє десятиліття XX століття в системі аксіологічних домінант сучасного суспільства посилився вплив такого художньо-мистецького феномену як гламур, який увібравши в себе певні «трансцендентальні передумови смислоутворення, спирається на певний естетичний канон та містить певні сценарії соціальної поведінки» [12, С.131]. Гламур – це втілення «нереальності», яка зачаровує своєю красою, блиском, молодістю, здоров'ям тощо, своєрідна естетична деформація традиційних художніх цінностей, яка з особливою очевидністю виявляє себе в сучасній масовій культурі та мистецтві. І хоча, атрибутивні характеристики гламуру існували і в

© Безугла Р. І., 2018

попередніх епохах, безсумнівною залишається їх принципово нова інтерпретація саме в сучасному суспільстві, що пояснюється з одного боку, підвищеним інтересом до проблем естетизації повсякденності, а з іншого – культурними стереотипами масової культури, необхідністю дотримуватися загальноприйнятих зразків, а також і процесами комодифікації.

Сутність та специфіка сучасного гламуру виявляється крізь призму теорії симулякрів (Ж.Бодрійяр). Симулякр – одне з ключових понять в постмодерній естетиці і, на думку Н. Маньковської це – «образ відсутньої дійсності, правдоподібна подоба, позбавлений оригіналу, поверховий, гіперреалістичний об'єкт, за яким не стоїть будь-яка реальність» [10]. Вважається, що симулякр в естетиці «зайняв місце», яке раніше в класичних естетичних системах належало художньому образу [11]. В цьому контексті важливо відмітити, хоча б схематично, основну відмінність між художнім образом і симулякром. Художній образ – це образне відображення того, що існує, певний фрагмент реальності, те що має в реальному світі власний оригінал, образ який більш менш адекватно «описує» певні об'єкти і виражає почуття митця. Симулякр – це образ відсутньої дійсності, подоба, яка не має в реальному світі власного оригіналу, це явище, якого насправді не існує, але яке, згідно задуму митця, повинне існувати. Симулякр орієнтований не на теперішнє або минуле, а на майбутнє, пропонує певну альтернативу дійсності і створюється з наміром навіяти аудиторії відчуття необхідності реалізації цієї альтернативи [3; 11]. Основною відмінністю симулякра є те, що він являє собою не поняття, а чуттєву (емоційно насичену) «картинку», яка «звертається» не до розуму людини, а до її почуттів. В основі «теорії» симулякрів закладений принцип створення «штучного» ефекту в поданні повсякденності, прагнення її прикрасити та ідеалізувати реальні процеси, в результаті чого реальність набуває симулятивного характеру. «Свідомість мас потрапляє в сфери деконструкції і симуляції» [7].

Під вплив гламуру найбільше підпала сфера візуального мистецтва: кінематограф, фотомистецтво, живопис, архітектура, мода тощо. Сучасне візуальне мистецтво є одним з найбільш динамічних феноменів, що знаходячись під впливом трансформаційних процесів, чутливо реагує на зміни в галузі медіа та digital-технологій та постійно набуває нових форм, які можна розглядати як ланцюг послідовно виникаючих нових практик, що не замінюючи попередні стають їх гармонійним продовженням. За словами В. Дьяконова, сучасне мистецтво – це навіть не вибір стилів, це система уявлень, можливість висловитися, яку отримує кожен [8], мистецтво яке характеризується наявністю різних, інколи навіть і суперечливих, напрямів, концепцій, художніх принципів тощо. Серед новітніх тенденцій, що визначають його розвиток є технологізація, віртуалізація, комерціалізація, стирання кордонів між елітарним і масовим мистецтвом, втрата цілісності, полістилізм, звільнення від будь-яких норм регламентації, що призводить до відходу від класичного розуміння художності. «Глянцевість» виступає як нова характеристика й новий атрибут естетичного в галузі візуального мистецтва та візуальних образів. Це проявляється, в першу чергу, в підході до «стандартів» людського тіла і обличчя, в прагненні наблизити їх до «бездоганно-ідеального» стану, до якостей, які властиві штучним «матеріалам»: ідеальні форми, гладкість, блиск, яскравий колір тощо.

В гламурі закладене прагнення до візуальної досконалості. В якості еталону краси фігурують глянцеві зображення, зірки телеекрану та селебрітіс. Проте, запропоновані штучно створені образи є майже недосяжними пересічному громадянину в силу різноманітних об'єктивно-суб'єктивних чинників. Розбіжність між реальністю та «ідеальною досконалістю» пропонованого канону, досить часто сприймається як фізичний «недолік» (породжує невдоволення собою) і особистий «неуспіх» тощо. Невідповідність ідеалу викликає дещо невротичне ставлення особи до власної зовнішності. Завдяки діяльності засобів масової інформації та комунікації в сучасній культурі сформувався міф, що «ідеальні» зовнішні дані – необхідна (і майже єдина) умова доступу до щасливого життя, успіху, статусу, можливостей тощо. Відбувається формування гіпногенної реальності, яка «зачаровуючи та спокушаючи, направлена на розвиток і підтримання «особливої» нелюдської тілесності, в основі прагнення до якої лежить магічне бажання влади над світом» [5].

В цьому контексті потрібно чітко визначитися, як ми розуміємо поняття гламурної фетиш-краси. В першу чергу, воно немає жодного відношення до краси душі (спіритуалістичний підхід), до природньої грації рухів тіла або обличчя (ідеалістичний підхід), або до «унікальності» тіла, яка може проявлятися навіть в підкресленій потворності (романтичний підхід). Таким чином, під гламурною фетиш-красою ми розуміємо штучну красу, що прив'язана до загального стереотипу моделей краси (образів-кліше), до постійного штучного удосконалення, нарцисизму та демонстративності. Коли тіло (і обличчя в тому числі) несе на собі знак належності до гламуру, це «усунене тіло, що підпорядковане дисципліні, тотальній циркуляції знаків. Це, нарешті, прихований за допомогою макіяжу дикий стан тіла, це ваблення, що включені в цикл моди» [3, С. 189].

Зрозуміло, що подібна краса породжує бажання та прагнення до наслідування, вона спокушає, адже створюється ілюзія доступності для всіх, потрібно тільки докласти певних зусиль та витратити певні кошти. Фетиш-краса знаходиться в оточенні різноманітних моделей (які репрезентовані глянцевими журналами, засобами масової інформації та комунікації, Інтернетом тощо), вона «закрита», систематизована і в певному сенсі дещо ритуалізована в якомусь ефемерному середовищі. Гламурна «краса» («сконструйоване» за допомогою спорту, дієт або пластики тіло, правильно підібраний макіяж, відповідний одяг тощо) виступає як знак. Тобто, предметом бажання стає артефакт (штучний предмет, якого не могла б створити природа без людського втручання, людських рук). Гламурна краса постійно прагне до певної штучної досконалості, а відповідність всім ідеалам цієї штучності дозволяє сподіватися на відповідний «бартер» (успіх, популярність, кар'єра, соціальна значущість тощо).

Оскільки мистецтво є відкритою системою, воно дуже чутливо реагує на різноманітні зміни, які відбуваються в соціумі. З одного боку, мистецтво існує як певна єдність видів, для яких характерні такі спільні ознаки, як образність, справжність, художність, оригінальний авторський підхід тощо. З іншого – мистецтво, як відкрита система (як ми це вже зазначали), підпадає під вплив різних соціокультурних та економічних процесів, в першу чергу це – розвиток digital-технологій, в тому числі й інформаційних (що змушує митців шукати нові засоби, прийоми та форми), та процеси комодифікації, під впливом яких твори мистецтва перетворюються на «товар» який залежить від споживання. Естетизація повсякденності набуває загального характеру, зачіпаючи, по суті, всі галузі людського буття, як процес, що тотально «охопив» сучасну культуру. Велика кількість людей прагнуть «споживати» твори мистецтва, як звичні речі (прикрашати житло, використовувати в якості аксесуарів тощо), але це можливо тільки з допомогою репродукування творів мистецтва, яке на думку багатьох позбавляє їх аури, оригінальності та естетичної унікальності. Теодор Адорно відмічав, що поняття «твір мистецтва» є певним оксюмороном, оскільки в ньому закладене діалектичне протиріччя між формою, в якій воно себе виражає змістовно і вічною незвідністю цього змісту до його речової (товарної) форми. Найяскравіше це виражено в сучасній рекламі, яка наслідуючи форму твору (що інколи призводить до різноманітних розмірковувань про рекламу як мистецтво) фактично прагне до ототожнення товару та його рекламного образу, прагне до продажу самого образу, як ще одного товару.

Вищезазначені питання потребують звернення до класичного тексту Вальтера Беньяміна (*Benjamin*, 1892-1940) «Твори мистецтва в епоху його технічного відтворення». Ключовою в цій роботі стала ідея автора про втрату аури твором мистецтва в епоху панування сучасних технологій копіювання. Фотографія та кінематограф (у Беньяміна) – це ті засоби, які призводять до втрати аури, нівелюючи мистецтво унікального («високе мистецтво»). Питання про те наскільки певний «предмет» (твір мистецтва, образ, артефакт, об'єкт) наділений аурою, найчастіше розпадається на два локальних питання: чи володіє «твір» здатністю до еманації, випромінюванню атмосфери, настрою, дихання понад своїм наративним змістом? чи в достатній мірі контакт з ним «тут і зараз» викликає особливе переживання справжності, значимості і неповторності цього моменту? У Беньяміна відсутнє однозначне розуміння аури, поняття в його роботах є більше метафорою, ніж чіткою дефініцією. Автор вводить і пояснює це поняття спираючись на досвід сприйняття природніх об'єктів та приписує аурі діагностичну функцію. Така позиція призводить до певних протиріч. З одного боку, аура виявляється тим феноменом, який не зовсім логічно вписується в проблематику культу та ідеології. Він вважає, що аура повністю може реалізувати свою дієвість тільки в традиційному творі мистецтва та «зморщується» у випадку технічно репродукованих образів. Руйнування аури, в такому контексті, Беньямін розглядає як позитивну ознаку, яка свідчить про наявність процесу деідеологізації мистецтва. Проте, якщо враховувати можливість широкого тлумачення матеріальності, аура здатна зберігати свою дієвість і у «продуктах» мистецтва, створених за допомогою різноманітних технічних засобів (світлини, репродукції, кінообрази тощо). Якщо матеріальність тлумачити у зв'язку із «видимістю» (візуальністю), то навіть у випадку із цифровими зображеннями можна (при певних умовах) виявити ознаки ауратичності.

Невипадково в останній час, серед філософів і мистецтвознавців, часто йдеться про «повернення» аури творам мистецтва. Так, Дж. Агамбен (*Agamben,* 1942) говорить про «нову» ауру, яка повертається кожного разу, коли ми маємо справу з твором мистецтва [1]. Борис Гройс (1947) вбачає в сучасному мистецтві відродження аури в ситуації документування, адже документ також містить в собі певну ауратичність, яку використовують твори сучасного мистецтва, щоб продовжувати бути мистецтвом в традиційному смислі [6]. Тобто, спостерігається дещо «природнє» відношення до «аури», коли вона або стає метафорою «атмосфери» (Агамбен), або коли ефект

справжності документа підміняє собою справжність як культову цінність (Гройс). Аура (у Беньяміна), як відчуття справжності та унікальності – це трансценденція, яка залишається тільки у досвіді чуттєвого сприйняття. Беньямін описує ауру, як чистий ефект непоправної втрати, тому вона безпосередньо пов'язана із меланхолією виробництва і технічної відтворюваності. При подібному розумінні долається досить сильна метафорична складова цього поняття, так воно денатуралізується і стає поняттям гносеологічним, через яке ми отримуємо можливість розуміти та інтерпретувати численні явища мистецтва, як минулого так і сучасного.

Сьогодні ми вже можемо говорити про те, що будь-який твір мистецтва неминуче бере участь в акті власного відтворення. Тобто, як тільки йде мова про «твір мистецтва», то він втрачається в якості об'єкта, він стає «творінням» (за визначенням Беньяміна). А в якості «творіння» або «шедевру» воно функціонує майже як «товарний бренд», що постійно відтворюється в якості цінності. Без цієї символічної цінності, що досягається повтором, тиражуванням, перетворенням творів в кітч, вже неможливо мислити сприйняття творів. Вони вже існують не для сприйняття, а для споживання.

На думку Беньяміна, в розпаді аури «винні» дві обставини, які безпосередньо пов'язані із постійним зростанням ролі мас в сучасному житті. В першу чергу, мова йде про пристрасне бажання «наблизити» до себе речі, що є характерним для сучасних мас. По-друге – це тенденція подолання унікальності будь-якої даності через прийняття її репродукції [2].

Важливо відмітити, що поняття «ауратичність» в сучасній гуманітаристиці пов'язують виключно художніми образами (В. Беньямін, О. Петровська, І. Інішев та інші), що звужувало межі нашого дослідження тільки до візуальних зображень гламурних образів. Але оскільки гламурний образ – це не тільки візуальне зображення (світлини в глянцевих журналах, реклама тощо), але і візуальна репрезентація, яка безпосередньо пов'язана із матеріальною складовою (тілесність, одяг, предмети розкоші тощо) та манерою поведінки. В цьому контексті важливим став підхід німецького філософа Гернота Бьоме (*Böhme*, 1937), який він запропонував в кінці XX – початку XXI століть. Основою цього підходу стала ідея первинності досвіду атмосферичного (ауратичного) по відношенню до досвіду речі. На його думку, не тільки твір мистецтва чи образ, але і сама фізична річ володіє своєю специфічною аурою, яка конституює первину просторовість, в межах якої і відбувається сприйняття речі. Ця атмосферична (ауратична) просторовість пов'язана з матеріальними якостями речі. Останні Бьоме тлумачить як «екстази» – властивості речі, які сприймаються чуттєво (це не те, що річ «має», а те, за допомогою чого її «сутність» іррадіює назовні). Отже, відповідно підходу Бьоме, художня діяльність – це тільки одна з форм «естетичної роботи», яка полягає у «виробництві атмосфер» (тобто, аури) [13]. Вищезазначене дозволяє виявити наявність певної ауратичності у гламурних образах. Ауратичне переживання виникає тільки тоді, коли відбулося поєднання всіх складових гламурного образу (будь-яка навіть «незначна» невідповідність може зруйнувати «гламурну» ауру). Аура в своїй неповторній якості – завжди неочікувана, умови її народження незрозумілі, і всі ці характеристики дозволяють мислити зону ауратичного як зону граничного, прикордонного, проблематичного, загадкового.

Висновки. Отже, гламурна аура – це відчуття енергетичної сили, «залученість» сприймаючої особи до розуміння смислів візуального образу (зображення). Гламурна аура виникає тільки при наявності та в сукупності всіх трьох складових гламурного образу («фізичної», психологічної та естетичної досконалості). І тільки тоді можна говорити про ефемерність гламуру, його «вислизаючу, загадково-хвилюючу і часто ілюзорну привабливість, яка розбурхує уяву і розпалює смак до незвичайного, несподіваного, барвистого або екзотичного...» та «дивно-спокусливу атмосферу романтичного чарівництва, що зачаровує, незбагненною, нездоланно-магнетичною чарівністю; індивідуальну чарівність у поєднанні з незвичайною фізичною та сексуальною привабливістю» [14]. Такий підхід дозволяє найбільш ґрунтовно пояснити сутність гламурної аури, як «простору», де реалізується і одночасно репрезентується взаємопроникнення матеріального і духовного, індивідуального та соціального. Можна констатувати, що сучасний гламур – це привабливий, зрежисований та сконструйований образ медіа реальності, який набуває ауратичності образу разом із сприйняттям.

Список використаної літератури

1. Агамбен Дж. Искусство, без-деятельность, политика. Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. № 1. С. 41–46.

2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 190–234.

3. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака [Пер. с франц. Д. Кралечкина]. М.: Академический Проект, 2007. 336 с. (Серия «Философские технологии).

4. Бычков В. В. Эстетика. М., 2002. С. 171–172.
5. Газарова Е. Гламурная телесность. URL: http://www.psynavigator.ru/ articles.php?code=361 (дата звернення: 11.01.2019).
6. Гройс Б. Комментарии к искусству. Художественный журнал, 2003. 344 с.
7. Делез Ж. Логика смысла. М.,1998. С. 276.
8. Дьяконов В. Поверхность и содержание: современному искусству не хватает наглядности. Новый мир искусства. 2005. №7 (42). С. 30.
9. Кривцун О. А. Художник на сцене воображаемого. Человек. 2005. №4. С. 34.
10. Маньковская Н. Б. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995. С. 99.
11. Никитина И. П. Философия искусства. М.: Издательство «Омега-Л», 2010. 559 с.
12. Шевченко О. К. «Гламуризація» політичної влади як симптом суспільної ціннісної корозії. Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса, 2011. Вип.4. С.127–137.
13. Böhme G. Aisthesis. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München: Wilhelm Fink Verlag. 2001. P. 6–48.
14. Webster's third new international dictionary of the English language / editor in chief Philip Babcock. – Chicago : Encyclopaedia Britannica, Inc., 1993. – 1016 p.

References

1. Agamben Dzh. Iskusstvo, bez-deyatelnost, politika. Sotsiologicheskoe obozrenie. 2007. T. 6. № 1. S. 41–46.
2. Benyamin V. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti. Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya. M.: RGGU, 2012. S. 190–234.
3. Bodriyyar Zh. K Kritike politicheskoy ekonomii znaka [Per. s frants. D. Kralechkina]. M.: Akademicheskiy Proekt, 2007. 336 s. (Seriya «Filosofskie tekhnologii).
4. Bychkov V. V. Estetika. M., 2002. S. 171–172.
5. Gazarova Ye. Glamurnaya telesnost. URL: http://www.psynavigator.ru/ articles.php?code=361 (data obrashcheniya: 11.01.2019).
6. Groys B. Kommentarii k iskusstvu. Khudozhestvennyy zhurnal, 2003. 344 s.
7. Delez Zh. Logika smysla. M.,1998. S. 276.
8. Dyakonov V. Poverkhnost i soderzhanie: sovremennomu iskusstvu ne khvataet naglyadnosti // Novyy mir iskusstva. 2005. №7 (42). S. 30.
9. Krivtsun O. A. Khudozhnik na stsene voobrazhaemogo // Chelovek. 2005. №4. S. 34.
10. Mankovskaya N. B. «Parizh so zmeyami» (Vvedenie v estetiku postmodernizma). M., 1995. S. 99.
11. Nikitina I. P. Filosofiya iskusstva. M.: Izdatelstvo «Omega-L», 2010. 559 s.
12. Shevchenko O. K. «Glamurizatsiya» politichnoї vladi yak simptom suspilnoї tsinnisnoї koroziї. Naukovi zapiski Institutu politichnikh i etnonatsionalnikh doslidzhen im. I. F. Kurasa, 2011. Vip.4. S.127–137.
13. Böhme G. Aisthesis. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre. München: Wilhelm Fink Verlag. 2001. P. 6–48.
14. Webster's third new international dictionary of the English language / editor in chief Philip Babcock. – Chicago : Encyclopaedia Britannica, Inc., 1993. – 1016 p.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ГЛАМУРА

Безуглая Руслана Ивановна – кандидат искусствоведения, доцент,
кафедра графического дизайна,
Национальная академия культуры и искусств, г. Киев

Статья посвящена исследованию гламура, который проявляет свою специфику сквозь призму теории симулякров культуры постмодернизма. В контексте современной эстетики постмодернизма проанализированы категории «художественность» и «эстетический идеал», а также процессы эстетизации повседневной жизни человека, которые приобретают сегодня общий и весьма неоднозначный характер. Искусство рассматривается как динамическая система, которая подвергается воздействию внешней среды: digital-технологий и общества потребления. Обосновывается идея о том, что современные гламурные «произведения» обладают определенной ауратичностью, что отчасти объясняет их большую популярность в современном обществе.

Ключевые слова: гламур, визуальное искусство, художественность, произведение искусства, образ, аура, повседневность.

ARTISTIC AND AESTHETIC DIMENSION OF GLAMOR

Bezugla Ruslana – Ph.D in Arts, associate professor,
the Department of Graphic Design,
National Academy of Culture and Arts Leadership, Kyiv

The article is devoted to the phenomenon of glamor, which manifests its specificity through the prism of the theory of simulacra of the culture of postmodernism. The categories of «artistic creation» and «aesthetic ideal» are analyzed in the context of modern aesthetics of postmodernism, as well as the processes of aestheticization of

everyday human life, which are becoming common and very ambiguous today. Art is considered as a dynamic system that is exposed to the external environment: digital-technologies and consumer society. It justifies the idea that modern glamorous «works» are endowed with a certain auraticity, which partly explains their great popularity in modern society.

Key words: glamor, visual art, artistic creation, work of art, aesthetic ideal, image, aura, everyday life.

UDC 7.067:316.728

ARTISTIC AND AESTHETIC DIMENSION OF GLAMOR

Bezugla Ruslana – Ph.D in Arts, associate professor,
the Department of Graphic Design,
National Academy of Culture and Arts Leadership, Kyiv

The purpose of this work is to consider the glamor and glam image in relation with the criteria of artistry and through the prism of the theory of simulacra of the culture of postmodernism.

The research methodology is a combination of an interdisciplinary principle that made it possible to consider glamor in the context of the aesthetic ideal and as the main strategy of the culture and art of the 21st century.

Results. The main difference between the artistic image of the glamorous.

It is proved that «glossiness» appears as a new characteristic and a new attribute of the aesthetic in the field of visual art and visual images, and modern glamorous «works» are endowed with a certain auraticity, which partly explains their great popularity in modern society.

Novelty. The definition of the concept of «glamorous fetish beauty» is given. The essence of the glamor aura is revealed, as «spaces» where the interpenetration of material and spiritual, individual and social is realized and simultaneously represented. The reason for the dominance of glamorous images in the modern socio-cultural space.

Practical significance. The results of the study can be the basis for a deeper study of the problem of the influence of visual and visual images on the formation of the value bases of modern culture and art. They can be used in such areas of scientific knowledge as art history, cultural studies, theory and history of culture, sociology, history.

Key words: glamor, visual art, artistic creation, work of art, aesthetic ideal, image, aura, everyday life.

Надійшла до редакції 15.11.2018 р.

УДК 7.012-044.7

ЧАС У СТРУКТУРІ ВІЗУАЛЬНО-ГРАФІЧНОЇ СИСТЕМИ НАВЧАЛЬНОГО ПРОСТОРУ

Скляренко Наталія Владиславівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Луцький національний технічний університет, м. Луцьк
nata_skliarenko@ukr.net

Розкрито роль параметру часу у формуванні структури візуально-графічної системи навчального простору в контексті системного підходу. Проаналізовано особливості часових характеристик концептуального, художньо-композиційного, системного структурних рівнів візуально-графічної системи. Системоутворююча роль часу полягає у підвищенні динаміки системи за рахунок зміни організації середовища, його геометризації та зміни сприйняття. За допомогою параметру часу можна проектувати динамічний навчальний простір, що відповідає природним часовим періодам із використанням графічних засобів. Такий підхід дозволить вирішувати проблеми ефективності використання, сприйняття та проектування візуально-графічної системи у взаємодії з цілісним навчальним простором та людиною в ньому.

Ключові слова: час, візуально-графічна система, навчальний простір, системний підхід, динаміка.

Постановка проблеми. Важливість часу у життєдіяльності людства є незаперечною. Інтенсивність змін у суспільстві, свідомості та способі життя людей призводить до всезагального переоцінювання часу і необхідності переосмислення його візуальних концепцій. Часові трансформації не залишають осторонь і сферу освіти. Неперервний розвиток та формування особистості учнів і студентів забезпечують навчальні заклади, що являють собою динамічний соціокультурний простір. Він потребує можливостей постійного перетворення, швидкої адаптації до оновлення людського ресурсу, усвідомленої динамічної реакції на перебіг навчального процесу. Таким вимогам відповідають засоби візуальної комунікації навчального простору. Взаємодія безлічі графічних елементів з інтер'єром, архітектурно-ландшафтним середовищем та людиною є найбільш помітною впродовж періоду існування кожного навчального закладу.

Час вплітається в структуру графічної системи, визначає її характер та забезпечує цілісність сприйняття навчального простору. Сучасні дизайнери з різних причин не враховують параметр часу у проектуванні об'єктів, акцентуючи увагу лише на художньо-композиційних аспектах графічних

© Скляренко Н. В., 2018

зображень або на ілюзіях руху. Час в образо- та формотворенні візуально-графічної системи стає системоутворюючим параметром, роль якого з позицій системного підходу є домінуючою.

Проблема гармонійного існування графічних систем у навчальному просторі невіддільна від проблем синхронізації з часовими циклами природних процесів. Нагальна потреба формування динамічного навчального простору, який є адекватним об'єктивному часовому проміжку, підкреслює актуальність обраної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Феномен часу, як одна з неочевидних властивостей матеріального світу, постійно знаходиться в центрі уваги філософії [1; 4], психології, педагогіки [3], фізики, синергетики [2] та ін. наук, проте в дизайні йому приділяють незначну увагу. Інтерпретація цього феномену використовується у композиції і пов'язана з трансформацією форми та рухом об'єктів (A. Pipes [9]), поняттям «рух у дизайні» (І. Кузнецова [5]). Динамічні характеристики візуально-графічної мови розкриваються у дослідженнях П. Родькіна [6] та Є. Сучкової [7], присвячених окремим питанням проектування динамічної айдентики. Проте на сьогодні відсутнє комплексне дослідження, присвячене ролі часового фактора у проектуванні графічних систем навчального простору.

Метою дослідження є визначення особливостей параметру часу у структурі візуально-графічної системи середовища навчальних закладів.

Об'єктом дослідження є навчальний простір освітніх закладів. *Предметом дослідження* є роль часового фактора у проектуванні художньо-графічних систем в інтер'єрах освітніх закладів різних рівнів акредитації.

Виклад матеріалу дослідження. Візуально-графічну систему соціокультурного простору навчального закладу можна розглядати в часовому зрізі. Вона являє послідовність дій, що реалізуються всередині навчального простору. Час виступає параметром, пов'язаним із сприйняттям протяжності об'єктів середовища, насиченістю території інформацією та подіями в контексті локальних і глобальних перетворень. Із залученням цього параметру до проектування візуально-графічна система набуває якостей руху за рахунок її періодичної трансформації.

Кожне середовище породжує свої часові потоки, що потребують узгодження з природним плином часу. Час у навчальному середовищі розподілений нерівномірно, кожна функціональна зона має різну характеристику часових потоків, що взаємодіють між собою. Організація процесів навчання та перебування учнів і студентів у часовому зрізі відбувається на основі поєднання культурної й проектної концепцій і базується на міждисциплінарному підході [4; 163]. У структурі візуально-графічної системи навчального простору параметр часу знаходить утілення на концептуальному (аспекти образотворення), художньо-композиційному (питання формотворення) та системному (особливості творення контексту, людський фактор у навчальному просторі) рівнях.

Час на концептуальному рівні пов'язаний з характеристиками змісту графічного повідомлення, що породжує організація навчального простору. Графічна система перетворюється у графічну просторово-часову систему з різними часовими потоками. Структура графічної системи містить у собі властивість пропускати крізь себе часові потоки, що вимагає відповідних змістових та формальних перетворень. Серед усіх зразків навчального простору вирізняється актова зала приватної єврейської школи Gray Academy (Манітоба, Канада). Її образне рішення формується впродовж років, оскільки випускники школи залишають відбиток долоні на його стінах, постійно змінюючи конфігурацію зображення.

На рівні образотворення час розглядається як схема, що впорядковує і формує простір. Форма виникає в русі, безперервно розвиваючись і видозмінюючись, демонструючи при цьому закономірність процесів формоутворення [2; 111]. *Зміна форми* художньо-графічного зображення відбувається з часом. Він використовується в якості основи для подальшого розвитку системи. Суміщення графічної форми і природного часового періоду дозволяє створити динамічне зображення, що проявляє зміни в річному інтервалі. Час змінює простір, і зміна фіксує цю відмінність у часовому зрізі [1; 77]. У такий спосіб час піддається геометризації.

Час у структурі художньо-композиційного рівня забезпечує *зміну функції* графічної системи. Завдяки введенню часового параметру система в сучасних умовах стає гнучкою і набуває динамічних властивостей залежно від ситуації. Часовий фактор дозволяє сформувати динамічну концепцію руху / зупинки часу у контексті розвитку навчального простору. Інтерпретація часу пов'язана з емоційно-психологічним відчуттям руху людиною і проявляється у вигляді інфографіки та навігаційних схем. Час, таким чином, моделюється за допомогою геометричних ліній, що стають символом одночасно і часу, і простору.

На цьому рівні відбувається представлення часу в якості навігаційної лінії, що характеризує тривалість як властивість часу, яку можна виміряти, порівнявши з відстанню. Наприклад, в основі

проекту мовної школи «Антрамуб» у Києві лежать барвисті навігаційні лінії, що ведуть до класів відповідного кольору [8]. Час слугує своєрідним тлом для поступового пізнання навчального середовища. Саме з цією метою і на цьому рівні відбувається візуалізація часу в якості часової осі або лінії. Встановлення взаємозв'язків у представленні навігаційної інформації пішло від логічних, причинно-наслідкових принципів, проте зараз змістилося в емоційну, інтуїтивну сторону. Так, маркування на підлозі для маневрування та функціональних вправ (школа Хейдінгтон, Оксфорд, Великобританія) структурує навчальний простір у заданому образному напрямі. Час в навігаційній системі є вимірюваним, але за допомогою періодичних процесів іншої природи – ходіння, стрибання, бігу, пов'язаних із навчально-відпочинковою діяльністю. Він, таким чином, виражається через просторові графічні елементи, що мають протяжність (час в цьому випадку ідентичний простору).

Стан навчального простору, властивості його окремої частини визначаються локальною інформаційною насиченістю (кількістю і якістю інформаційних повідомлень). Зміни ходу часу (у суб'єктивному сприйнятті спостерігача, і одночасно об'єктивно – через зміни швидкості протікання процесів, які здаються зазвичай постійними) спостерігаємо поблизу інформаційно насичених частин навчального простору, якими є постійно оновлювані ділянки навчального простору для малювання.

Зміна функції графічного зображення пов'язана і з можливістю створення постійно оновлюваних площин простору (за рахунок нових графічних зображень). У цьому випадку, час сприймається як абстракція становлення, безперестанне зняття відмінності [1; 78]. Поверхні, на яких можна малювати, створюють зони для малювання крейдою чи маркером. Завдяки сучасним матеріалам – грифельній плівці та фарбі – можливе створення дизайну інтер'єру у навчальних закладах без використання предметного обладнання для різних категорій дітей. За допомогою даних матеріалів можна змінювати простір завдяки періодичному нанесенню графічних зображень, що слугують не лише як навчальна необхідність, й як декоративне оздоблення.

У даному випадку відбувається формалізація часових проміжків, що можуть бути співставленні з тривалістю уроку чи перерви. Суть – це моделювання властивостей часу на основі семантики навчальних проміжків.

Час у проектуванні навчального простору на системному рівні виступає фактором *зміни його сприйняття*. Формування у навчальному просторі динамічних графічних комплексів (генеруюча айдентика (Generative Identity) дозволяє виявити специфічні системотворчі властивості часу і простору, характерні тільки для соціуму. В основі концепції динамічних систем закладний параметр часу, який можна відслідкувати за допомогою періодичних процесів (візуально-графічні системи дослідницьких та навчальних інститутів MIT Media Lab, Design Academy Eindhoven і OCAD University). Час у проектуванні динамічної айдентики навчального закладу розглядаємо як фундаментальну характеристику людської культури, естетичні концепції якої постійно змінюються на рівні форми, функції і змісту. Перехід до використання візуальної (генеруючої) айдентики в навчальних закладах тільки набуває розвитку. Постійна зміна та можливість адаптації до будь-якого середовища зробили знакові елементи сучасної айдентики придатними до подальшого розвитку.

Образи з динамічними властивостями змінюються з часом. Навчальний простір генерує нові образи, зробивши його багатовимірним, варіативним і таким, що постійно трансформується. Введення часового фактору є невід'ємною складовою системного підходу до проектування навчального простору: він узгоджує безліч елементів, створює гнучкий зв'язок між ними, об'єднує їх в одне ціле. Питання збереження функціональності при зміні візуально-пластичної мови є важливим для проектування динамічної системи візуальних комунікацій навчального простору.

Важливою проблемою на цьому рівні виступає зіткнення біологічного часу (людина, природи) і технічного часу (початок і завершення занять, тривалість перебування в класних приміщеннях та в навчальному закладі в цілому). У навчальному просторі ці два види часу стикаються і переплітаються. Біологічний час – це особистий ритм викладачів і студентів. Технічний час формує графік роботи навчального закладу, необхідний для організації та впорядкування життєдіяльності (тривалість занять і перерв, позаурочний час та ін.). Домінування технічного ритму над біологічним створює проблему відірваності від природного ритму, що викликає перевтому, пригніченість. Біологічний час варіативний, біологічні ритми залежать від заміни доби, сезонів. У контексті системного підходу ці природні ритми повинні стати частиною навчального простору. Синхронізація технічного і біологічного часу у межах навчального простору призведе до гармонізації життєдіяльності та навчання зокрема.

Відбуваються зміни, що вимагають переосмислення традиційних смислових і візуально-пластичних конструкцій, що стосуються відкритості графічних зображень у новому навчальному просторі. Ознаки, що підтверджують системність середовища, визначаються наявністю безлічі

елементів, існування гнучкого зв'язку між ними, об'єднаність усіх елементів в єдиному цілісному облаштуванні предметно-просторового середовища. Простір і час перетворюються в цілісність, оскільки кожен із них є частиною єдиної суті – життєвого процесу. З позицій дизайну такий підхід вимагає перегляду концепції формування навчального простору як цілісної системи.

Параметр часу відіграє важливу роль у сприйнятті будь-якого простору, не лише навчального призначення, коли він стає частиною дизайн-системи. Яскравим прикладом є облаштування музею «Будинок людства» (Humanity House) в Гаазі. Щоб сконцентрувати увагу відвідувачів, у цьому музеї введено особливе правило – в нього пускають по одній людині в хвилину. При вході видають сумку для власних речей, потім фотографують і реєструють відвідувача. Часовий проміжок стає організуючою частиною музейного простору, відтворюючи ситуацію, через яку повинен пройти реальний біженець [7; 29]. Здатність системи зазнавати зміни концентрується на домінантній ланці системи – людській особистості. Фактор часу лежить в основі системного підходу, що охоплює увесь комплекс методів і засобів для створення гармонійного навчального простору та дозволяє їх проаналізувати в розвитку.

Висновки. Час стає невід'ємним елементом візуально-графічної системи навчального простору. Він втілюється на рівні образотворення (час як схема організації дизайн-системи навчального середовища); на художньо-композиційному рівні (час як геометрична модель простору) та на системному рівні (час як системоутворюючий фактор, що змінює сприйняття). Часовий фактор забезпечує системну зміну візуально-графічних рішень навчального простору, що є важливим для підвищення рівня зацікавленості навчанням, можливості розширення функціональності та реорганізації простору.

Час розглядається як одна із складових проектної культури, якій притаманна властивість генерувати та реалізувати неординарні наукові та проектні рішення. Сьогодні напрями візуалізації часу використовуються в якості творчого інструменту усвідомлення та осмислення категорії часу й буття як суттєвої частини загальнонаціональної культури суспільства.

Перспективи подальших досліджень. У подальшому дослідженні планується розкрити особливості впливу природних ритмів на проектування внутрішнього та зовнішнього середовища навчального простору.

Список использованной литературы

1. Гурьянов А. С. Диалектика времени и пространства: феноменологические недоразумения. *Ученые записки Казанского гос. ун-та.* Т. 152, кн. 1. Гуманитарные науки, 2010. С. 74–81.

2. Дмитриева Л. М., Балюта П. А. Исследование дизайна в контексте общих закономерностей синергетики. *Омский научный вестник.* 2014. № 1 (125). С. 110–112.

3. Зима В. Н. Метафизика времени. *Наука и школа.* 2012. № 6. С. 115–119. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metafizika-vremeni (дата обращения: 31.10.2018).

4. Камзина Н. Е. Философский аспект специфики дизайна. *Известия АлтГУ.* 2012. № 2–1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-aspekt-spetsifiki-dizayna (дата обращения: 31.10.2018).

5. Кузнецова І. О., Сірак В. В. До питання про визначення терміну «рух в дизайні». *Актуальные научные исследования. Теория, практика* : сб. науч. докл. Познань, 2015. Ч. 1. С. 57–61.

6. Родькин П. Е. Типология визуально-графического языка и визуально-графического стиля в территориальном брендинге. Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. *Вестник МГХПА.* 2016. С. 286–305.

7. Сучкова Е. Динамическая айдентика дизайн-агентства Lava. *Рекламные идеи.* 2011. № 3. С. 22–33.

8. Colorful lines, inspired by the London Underground, will lead you to classrooms at this language school URL: http://www.contemporist.com/ colorful-lines-lead-you-to-classrooms/ (дата обращения: 31.10.2018).

9. Pipes A. Foundations of art and design. London: Laurence King Publishing, 2008. 272 p.

References

1. Hurianov A. S. Dialektyka vremeni i prostranstva: fenomenolohycheskye nedorazumenyia. *Uchenye zapiski Kazanskoho hosudarstvennoho universyteta.* Tom 152, kn. 1. Humanytarnye nauki, 2010. S. 74–81.

2. Dmitrieva L. M., Baliuta P. A. Issledovanie dizaina v kontekste obshchykh zakonomernostei sinerhetyky. *Omskiy nauchnyi vestnik.* 2014. № 1 (125). S. 110–112.

3. Zyma V. N. Metafizika vremeni. *Nauka i shkola.* 2012. № 6. S. 115–119. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/metafizika-vremeni (data obrashcheniia: 31.10.2018).

4. Kamzina N. E. Filosofskiy aspekt spetsifiki dizaina. *Izvestiia AltHU.* 2012. № 2–1. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-aspekt-spetsifiki-dizayna (data obrashcheniia: 31.10.2018).

5. Kuznetsova I. O., Sirak V. V. Do pytannia pro vyznachennia terminu «rukh v dyzaini». *Aktualnye nauchnye issledovaniia. Teoriia, praktika* : sb. nauchn. dokl. Poznan, 2015. Ch. 1. S. 57–61.

6. Rodkin P. E. Typolohiia vizualno-hraficheskoho yazyka i vizualno-hraficheskoho stilia v terrytorialnom brendinhe. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda. Vestnik MHKhPA.* 2016. S. 286–305.

7. Suchkova E. Dinamycheskaia aidentika dizain-ahentstva Lava. *Reklamnye Idei.* 2011. № 3. S. 22–33.
8. Colorful lines, inspired by the London Underground, will lead you to classrooms at this language school URL: http://www.contemporist.com/ colorful-lines-lead-you-to-classrooms/ (data obrashchenyia: 31.10.2018).
9. Pipes A. Foundations of art and design. London: Laurence King Publishing, 2008. 272 p.

ВРЕМЯ В СТРУКТУРЕ ВИЗУАЛЬНО-ГРАФИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ УЧЕБНОГО ПРОСТРАНСТВА

Скляренко Наталья Владиславовна – кандидат искусствоведения, доцент,
Луцкий национальный технический университет,
г. Луцк

Выявлена роль параметра времени в формировании структуры визуально-графической системы учебного пространства в контексте системного подхода. Проанализированы особенности часовых характеристик концептуального, художественно-композиционного, системного структурних уровней визуально-графической системы. Системоформирующая роль времени заключается в повышении динамики системы за счет изменения организации среды, ее геометризации и изменения восприятия. С помощью параметра времени есть возможность проектировать динамическое учебное пространство, которое отвечает естественным часовым периодам с использованием графических средств. Такой подход позволит разрешать проблемы эффективности использования, восприятия и проектирования визуально-графической системы во взаимодействии с целостным учебным пространством и человеком в нем.

Ключевые слова: время, визуально-графическая система, учебное пространство, системный поход.

TIME IS IN STRUCTURE OF VISUAL GRAPHIC SYSTEM OF EDUCATIONAL SPACE

Skliarenko Nataliia – Candidate in Art Sciences, History and Theory of Arts,
Associate Professor, Lutsk National Technical University,
Lutsk

The article describes the role of the time parameter in the formation of the structure of the visual-graphical system of study space in the context of the system approach. Peculiarities of time characteristics of conceptual, artistic-compositional, systemic, structural levels of the visual-graphic system are analyzed. System-forming role of time is to increase the dynamics of the system by changing the organization of the environment, its geometrization, and change of perception. With the time parameter, it is possible to design a dynamic learning space that corresponds to natural time periods using graphical means. This approach will solve the problems of the effective use, perception and design of the visual graphical system in conjunction with the integral learning space and the human in it.

Key words: time, visual graphic system, educational space, system approach, dynamics.

UDC 7.012-044.7

TIME IS IN STRUCTURE OF VISUAL GRAPHIC SYSTEM OF EDUCATIONAL SPACE

Skliarenko Nataliia – Candidate in Art Sciences, History and Theory of Arts,
Associate Professor, Lutsk National Technical University,
Lutsk

In the article a role is exposed to the time parameter in forming in structure of visual graphic system of educational space in the context of system approach. Heaved up the problem of harmonious existence of the graphic systems in educational space, necessity of their synchronization with the temporal cycles of natural processes.

Research methodology. Research is built on combination of cultural and project conceptions. It is based on interdisciplinary and system approaches. In the structure of the visual graphic system of educational space an action to the time parameter is analysed on conceptual, artistic-composition and system levels.

Results. It is well-proven that time is the inalienable element of the visual graphic system of educational space. It is incarnated at the image creation level as a organization chart of the design-system of educational environment. Time at artistic-composition level is examined as a geometrical model of space. At system level it is intertwined in the graphic system structure, its character determines and changes perception of educational space at maintenance of its integrity. A temporal factor provides the system change of graphic decisions in educational space.

Novelty. In-process time as system creator parameter is first considered in design of educational space's visual communication. The time parameter implementation to the design-system provides rapid adaptation to updating of human resource, forms the realized dynamic reaction on motion of educational process.

The practical significance. There is possibility to design dynamic educational space for help to the parameter of time. It answers natural time periods with using the graphic facilities. This approach will allow the performance problems, the perception and design of the visual graphic system in co-operating with integral educational space and human in it.

Key words: time, visual graphic system, educational space, system approach, dynamics.

Надійшла до редакції 28.10.2018 р.

УДК 784.3

ДУХОВНА ТЕМАТИКА У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ В. БАРВІНСЬКОГО ТА Н. НИЖАНКІВСЬКОГО

Басса Оксана Михайлівна – кандидат мистецтвознавства,
доцент, Львівська національна
музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
bassao@ukr.net

Розглядаються камерно-вокальні твори духовної тематики західноукраїнських композиторів першої третини ХХ ст. Інтерпретація творів сакрального змісту в ракурсі романтичної релігійної пісні до цього не аналізувалася. На підставі розгляду творів Н. Нижанківського та В. Барвінського зазначається, що поряд із традиційними засобами музичної виразовості того часу присутні і новітні тенденції.

Ключові слова: камерно-вокальна музика, духовна тематика, західноукраїнські композитори, сецесія.

Постановка проблеми. У своїй вокальній творчості композитори різних національних шкіл неодноразово зверталися до духовної тематики, використовуючи поетичні твори відповідного змісту і канонічні сакральні тексти. Пісні-молитви та твори на біблійні й євангельські сюжети є у доробку багатьох композиторів: С. Гречанінова, М. Мусоргського, С. Рахманінова, Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. Чайковського, С. Монюшка, А. Дворжака, Й. Брамса і ін.

Останні дослідження та публікації. В українському музикознавстві проблеми камерно-вокальної музики були в сфері наукових інтересів багатьох дослідників: Т. Булат, Н. Герасимової-Персидської, М. Грінченка, О. Литвинової, С. Людкевича, К. Майбурової, Ю. Малишева, Б. Фільц, Л. Яросевич та ін. Досліджень, присвячених камерно-вокальній творчості Н. Нижанківського та В. Барвінського, небагато: статті Ю. Булки [3], Л. Ніколаєвої [5-6], С. Павлишин [7-8], М. Ярко [12], О. Басси [1,2].

Духовна тематика в цих розвідках залишилася поза увагою дослідників. Винятком є стаття Я. Шипайла [10], який аналізує камерно-вокальні твори Н. Нижанківського, І. Соневицького і Л. Дичко. Проте автор визначає жанр композиції Н. Нижанківського як «світський романс», із чим не можна погодитись. Генетично романс пов'язаний з певним колом образів, зокрема, любовною лірикою, тому відповіднішим вважаємо визначення Я. Якубяка − «романтична релігійна пісня» [11; 75-76].

Тому *метою* статті є на прикладі аналізу камерно-вокальних творів західноукраїнських композиторів першої третини ХХ ст. прослідкувати як втілилися сакральні тексти у музиці, означити риси стилю цих творів, розкрити традиційні та новітні засоби музичної виразовості й роль інструментальної і вокальної партій.

Виклад матеріалу дослідження. У творчості українських композиторів-класиків ХІХ ст. духовна тематика зосередилася, переважно, у хорових і вокально-симфонічних жанрах[1]. Зацікавленість духовною тематикою у камерно-вокальній творчості починається лише від другої пол. ХХ ст.[2] Проте поодинокі приклади є у доробку композиторів першої третини ХХ ст. Так, зокрема у 1913 р. М. Скорульський написав твір для голосу з фортепіано «Ave Maria», але згодом змушений був змінити назву і видати його без слів, переробивши його для скрипки з фортепіано[3].

Західноукраїнська камерно-вокальна музика сакрального змісту представлена «Молитвою» М. Копка, творами на релігійну тематику та церковні канонічні тексти Н. Нижанківського, В. Барвінського, В. Безкоровайного. До жанру романтичної релігійної пісні належать солоспіви І. Кипріяна – «Молитва» для сопрано й альта в супроводі фортепіано (сл. Із. Пасічинського), В. Безкоровайного – «Подражаніє XI Псалму. Мій Боже милий» для баса в супроводі фортепіано, «Вскую отринул мя єси: Псалом», «Отче наш» (соло для баритона); Я. Ярославенка – «Все Упованіє моє» (сл. Т. Шевченка). Однойменний солоспів та композиція «Благословенна Мати» («Благословенная в женах…») для баритона у супроводі фортепіано (сл. Т. Шевченка) є у О. Бобикевича.

У творчості А. Рудницького опосередковане звернення до давніх церковних піснеспівів спричинилось до написання циклу для голосу з фортепіано «Кантовий триптих», 1939, op. 19: кант Божої Матері – Почаївський, 1675, кант Св. Димитрію, кант Св. Юрію. У камерно-вокальній творчості С. Людкевича духовна тематика представлена солоспівом «Нині миру єсть спасеннє» з Великодньої тематики (сл. В. Пачовського).

Існують приклади звертань композиторів до паралітургічних жанрів: це – цикли «Колядки» для скрипки, голосу і фортепіано В. Барвінського та «Сім колядок і щедрівок» для голосу і фортепіано С. Туркевич, «Коляди на Різдво Христове» Д. Січинського.

© Басса О. М., 2018

Хоча духовна музика і не була центральним жанром творчості Н. Нижанківського, він став першим, хто втілив текст Господньої молитви у жанрі камерно-вокальної музики. Дві пісні-молитви «Отче наш» та «Богородице діво» Н. Нижанківський написав у 1930-х роках для свого стрийка отця Олександра, використавши релігійний канонічний український текст.

Два твори на канонічні тексти утворюють своєрідний диптих, об'єднані не лише сакральною образністю, а й тонально (As-dur). Текст молитви «Отче наш» втілено у тричастинній репризній формі, де зіставлено дві тональності: As-dur і E-dur. Бемольна тональність у першій частині створює атмосферу святості, а «тепла» дієзна тональність з'являється на словах «на земли» та домінує протягом усієї середньої частини, в якій йдеться про повсякденні турботи: «хліб наш насущний дай ж нам днесь, і остави нам довги наша».

Другу пісню-молитву «Богородице Діво» Н. Нижанківський також «озвучує» у тональності As-dur, гармонізує її у паралельному f-moll, починаючи твір нотою f у басу, що виконує функцію вступу-настроювання[4]. Якщо у попередньому творі домінує гомофонно-гармонічний виклад оркестрового типу (у крайніх частинах присутні спільні риси з шубертівською «Ave Maria», на що звертає увагу Я. Шипайло [10], а в середній переважає формула, характерна для класичних арій та романсів – остинатна пульсація акордів), то у молитві «Богородице Діво» композитор застосовує хорально-органні звучання, надаючи великого значення підголосковій поліфонії. Тобто у частинах диптиху протиставляються гармонічна горизонталь і мелодична вертикаль. Фактура є об'ємною: як і у першому творі у кульмінаціях діапазон звучання охоплює понад 4 октави. Завдяки застосуванню педалі утворюються багатозвучні фонові вертикалі. Форма – тричастинна; 4 + 4 + 6, два останні такти – фортепіанна постлюдія. Кожну структурну частину композитор відокремлює цезурою, ферматою, ремарками щодо агогічних відхилень – заповільнення темпу наприкінці частин. У вокальній партії переважає кантилена, типова для церковних піснеспівів, що звучить в амбітусі терції, рух – поступеневий.

Композитор відтворює текст молитви детально, у дещо особистісному ключі, надаючи висловлюванню яскравої емоційності, пристрасності, екстатичності, які найбільше виявляються у момент кульмінації[5]. Для обох творів характерним є підвищений емоційний тонус, який до певної міри асоціюється зі стилем веристів[6].

Розгорнену вокально-симфонічну композицію «Псалом Давида» (94-й) В. Барвінський написав у 1918 р. (варіант солоспіву у супроводі симфонічного оркестру, який зроблено для М. Голинського у 1930-х рр., втрачено)[7]. Зразок вокальної-інструментальної поеми для баса поєднує в собі аріозно-декламаційні риси, закличні героїко-романтичні інтонації. За своїм емоційним звучанням солоспів наближається до епіко-драматичних творів М. Лисенка з «Музики до Кобзаря». Твору властиві наскрізність розвитку, «лаконізм форми» [7; 56]. Фактурно насичена і віртуозна інструментальна партія надає солоспіву рис оперного монологу.

На основі біблійної «Пісні пісень» в українському переспіві В. Маслова-Стокіза створений однойменний твір В. Барвінського. Виконавський склад, деякі риси будови «Пісні пісень» В. Барвінського (розгорнена композиція, що складається з кількох епізодів, зіставлення речитативних розділів з аріозними номерами) та масштаби твору – 140 (!) тактів, викликають певні алюзії до барокових сольних кантат для голосу, хоча жодних інтонаційних зв'язків немає. Це – типово сецесійна музика з виразним мелосом широкого дихання, екстатичною кульмінацією, позначена гармонічною вишуканістю, розвиненістю форми та інструментальної фактури.

Для музичної інтерпретації В. Барвінський обрав твір, який є українським варіантом одного з фрагментів канонічної частини Святого Письма, і, водночас, яскравим прикладом любовної лірики Сходу. У поетичному першоджерелі значна увага приділяється картинності, пейзажності, відтворенню душевного стану героїні. Тут органічно переплітаються поезія природи і поезія душі, що не могло не привабити В. Барвінського.

Композитор не вдається до стилізації музики Сходу (загалом до цього стильового пласта українські композитори-класики, на відміну від російських, зверталися дуже рідко), тут відсутній орієнтальний колорит з властивою йому солодкуватою томливістю, статикою та декоративністю.

Поетичні описи природи, які є в українському тексті, надали композиторові можливість проявити свій талант музичного живописця. Долучивши до вокально-фортепіанного дуету струнний інструмент, В. Барвінський збагатив звукову палітру твору (колористична функція скрипки яскраво розкривається в інструментальних епізодах).

Твір має наскрізну дію і складається з кількох епізодів, відповідно до поетичного джерела. У першому епізоді, що виконує функцію вступу, основний музичний матеріал зосереджений у партіях скрипки та фортепіано. Це – вишукана пейзажна замальовка. Засурдинені звучання скрипки

викликають в уяві образ природи, що засинає, тиші, створюють вишукану звукову картину, готуючи вступ вокальної партії. Мовні інтонації вокалізуються, кожне слово наповнюється ліричним почуттям. Поступово у кантилену проникають декламаційні елементи і ритмічний малюнок вокальної мелодії складнішає. Фортепіано стає повнозвучнішим, надає об'ємності цій звуковій картині, втрачаючи суто фоновий характер.

Композиційна будова твору, де за вокальним речитативом іде структурно оформлений та відокремлений епізод пісенно-аріозного характеру, споріднює «Пісню пісень» з оперною сценою, обрамленою інструментальною прелюдією і постлюдією. Водночас тут простежуються риси сольної ліричної кантати-поеми, драматургія якої базується на контрастах і наскрізному розвитку. Долучивши до традиційного вокально-фортепіанного дуету скрипку, В. Барвінський в оригінальний спосіб відтворив діалогічність, потенційно закладену в тексті.

Висновки. «Пісня пісень» В. Барвінського на слова В. Маслова-Стокіза – високохудожній зразок вокально-інструментального тріо, що вирізняється не лише в його творчості, а й став цінним внеском до української камерно-вокальної літератури. Використавши український переспів одного з фрагментів біблійного тексту, В. Барвінський створив свій варіант поеми про кохання. Йому вдалося знайти засоби, що сприяли відтворенню структурних особливостей словесного тексту, створити розгорнену музичну побудову поемного типу. Інтимна лірика тут поєдналася з музичною зображальністю. Функція інструментів подвійна: і зображально-декоративна (у прелюдії і постлюдії) і виражальна, емоційно-психологічна (у центральних епізодах, особливо ж у кульмінаційних «вузлах»). Партія голосу містить як пісенно-аріозні, так і речитативно-декламаційні елементи, проте переважає кантиленність.

Глибоко психологічні, емоційні камерно-вокальні твори на сакральні тексти Барвінського та Нижанківського зінтерпретовані в стилі пізнього романтизму, т.з. сецесії. В цих творах яскраво виражена опора на народну творчість. Поруч із традиційними засобами музичної виразовості в них проявились і нові тенденції: масштабність форми, наскрізний тип розвитку, розширення образної сфери, самостійна роль фортепіанної партії і значні інструментальні епізоди, індивідуалізація вокальної партії у поєднанні декламаційності та гнучкої кантилени.

Примітки

[1] Українські духовні пісні кінця XIX – першої пол. XX ст. є вагомою складовою канонічно-літургічної та світської музики релігійного змісту. В. Матюк та О. Нижанківський виступили як упорядники збірок «Молебних часів» та «Збірника церковно-народних пісень», будучи й авторами частини надрукованих там пісень. Ці композиції значною мірою зумовлюють подальшу еволюцію творів цієї жанрової підгрупи у доробку В. Матюка, О. Нижанківського, А. Гнатишина. Для творів характерними ознаками є пісенна мелодика, плавність мелодичних ліній, молитовна структура, деяким властива танцювальність, що характерно для української духовно-пісенності й вказує на вплив світської музики [4].

[2] Музичні молитви на канонічні тексти (латинські, українські) для голосу та фортепіано (або інструментального ансамблю) створювали І. Соневицький («Псалми Давидові», 10 пісень-молитов «Canti Spirituali»), М. Скорик («Отче наш», «Псалом № 50» для сопрано і камерного оркестру), М. Шух («Ave Maria» для сопрано в супроводі органа). Твір для голосу і фортепіано на текст молитви «Богородице Діво» написав О. Козаренко, «Псалми» для сопрано і камерного ансамблю – І. Кириліна, «Два Псалми Давида» для голосу, скрипки, кларнета, фортепіано – В. Бібік, «Agnus Dei» для сопрано, 4-х флейт, органа, ударних – І. Щербаков та ін. З кожним роком творів такого змісту в українській музиці стає все більше, цікавість до композицій духовного змісту постійно зростає, про що свідчать програми концертів та нотні видання.

[3] Скорульська Р. Знайдений автограф. *Музика,* 2000. № 6. С. 12–13.

[4] Поєднання творів у диптих є органічним, очевидно, створюючи музичні молитви, композитор передбачав їх парне виконання, тому «Богородице Діво» сприймається як друга частина. Обираючи мінорну тональність, «звужуючи» фактурний виклад, що контрастує з масштабними урочистими оркестральними звучаннями попереднього твору, композитор змальовує більш ліричний, ніжний і одухотворений жіночий образ.

[5] При адекватному виконавському втіленні твір викликає алюзії не лише з певними музичними явищами, а й нагадує архітектуру храму та ліпку його скульптурних композицій. Цьому сприяє «просторовість» звучання, використання крайніх далеких регістрів інструмента, насиченість, об'ємність фактури і водночас увага до деталей. Застосовуються і стереофонічні ефекти, «накопичення» динаміки та її «танення», протиставлення щільних, масивних і прозорих, «розріджених» звучань (так само, як і в «Отче наш»).

[6] Іншою є думка дослідника Ю. Булки, який вважає солоспіви-молитви позбавленими «будь-яких слідів… емоційної вибуховості», а фактуру фортепіанного супроводу характеризує як повнозвучну, але стриману [3; 32] та І. Соневицьким, який визначає настрій цих творів як «молитовний» [9; 337].

[7] Композитор використав канонічний текст в інтерпретації П. Куліша (одного з перекладачів Біблії українською мовою).

Список використаної літератури

1. Басса О. М. Інтерпретація поезії Івана Франка у вокальних творах Василя Барвінського. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали*. Тернопіль : Астон, 2003. С. 85–90.
2. Басса О. М. Солоспіви Нестора Нижанківського в аспекті теоретичної та виконавської проблематики. *Наук. зап. ТДПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2003. № 2 (11). С. 36–47.
3. Булка Ю. П. Нестор Нижанківський: життя і творчість. Львів ; Нью-Йорк, 1997. 60 с.
4. Матійчин І. Василіянське піснярство кінця XIX − першої половини XX ст. як феномен галицької музичної культури: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2009. 21 с.
5. Ніколаєва Л. М. Вокальні твори В. Барвінського в контексті національної та європейської культури. *Musica Galiciana* / Ред. Л. Мазепа. Rzeszów, 2005. Т. IX. С. 126–134.
6. Ніколаєва Л. М. Вокально-фортепіанні поеми В. Барвінського. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури*. Тернопіль: Астон, 2003. С. 63–74.
7. Павлишин С. С. Василь Барвінський .Київ : Муз. Україна, 1990. 88 с.
8. Павлишин С. С. Солоспіви В. Барвінського. *Барвінський В. Романси : для голосу в супр. фп. [Ноти]*. Київ : Муз. Україна, 1993. С. 3–4.
9. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. *Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Т. CCXXVI. С. 334–352.
10. Шипайло Я. До втілення молитви «Отче наш» в українській вокальній музиці на прикладі творів Н. Нижанківського, І. Соневицького та Лесі Дичко. *Молоде музикознавство*. Львів : Сполом, 2005. С. 51–56.
11. Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: монографія. Львів : ДВУ НТШ, 2003. 264 с.
12. Ярко М. Солоспіви Василя Барвінського на тлі модерного етапу національного стилеутворення. *Записки НТШ: Праці Музикознавчої комісії*. Том CCLVIII. Львів, 2009. С. 298–310.

References

1. Bassa O. M. Interpretatsiia poezii Ivana Franka u vokalnykh tvorakh Vasylia Barvinskoho. *Vasyl Barvinskyi v konteksti yevropeiskoi muzychnoi kultury: statti ta materialy*. Ternopil : Aston, 2003. S. 85–90.
2. Bassa O. M. Solospivy Nestora Nyzhankivskoho v aspekti teoretychnoi ta vykonavskoi problematyky. *Naukovi zapysky TDPU im. V. Hnatiuka ta NMAU im. P. Chaikovskoho. Seriia : Mystetstvoznavstvo*. Ternopil, 2003. № 2 (11). S. 36–47.
3. Bulka Yu. P. Nestor Nyzhankivskyi: zhyttia i tvorchist. Lviv ; Niu-York, 1997. 60 s.
4. Matiichyn I. Vasyliianske pisniarstvo kintsia XIX − pershoi polovyny XX st. yak fenomen halytskoi muzychnoi kultury: avtoref. dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03. Lviv, 2009. 21 s.
5. Nikolaieva L. M. Vokalni tvory V. Barvinskoho v konteksti natsionalnoi ta yevropeiskoi kultury. *Musica Galiciana* / Red. L. Mazepa. Rzeszów, 2005. T. IX. S. 126–134.
6. Nikolaieva L. M. Vokalno-fortepianni poemy V. Barvinskoho. *Vasyl Barvinskyi v konteksti yevropeiskoi muzychnoi kultury*. Ternopil : Aston, 2003. S. 63–74.
7. Pavlyshyn S. S. Vasyl Barvinskyi .Kyiv : Muz. Ukraina, 1990. 88 s.
8. Pavlyshyn S. S. Solospivy V. Barvinskoho. *Barvinskyi V. Romansy : dlia holosu v supr. fp. [Noty]*. Kyiv : Muz. Ukraina, 1993. S. 3–4.
9. Sonevytskyi I. Kompozytorska spadshchyna Nestora Nyzhankivskoho. *Zapysky NTSh: Pratsi muzykoznavchoi komisii*. Lviv, 1993. T. CCXXVI. S. 334–352.
10. Shypailo Ya. Do vtilennia molytvy «Otche nash» v ukrainskii vokalnii muzytsi na prykladi tvoriv N. Nyzhankivskoho, I. Sonevytskoho ta Lesi Dychko. *Molode muzykoznavstvo*. Lviv : Spolom, 2005. S. 51–56.
11. Iakubiak Ya. Mykola Lysenko i Stanislav Liudkevych: monohrafiia. Lviv : DVU NTSh, 2003. 264 s.
12. Iarko M. Solospivy Vasylia Barvinskoho na tli modernoho etapu natsionalnoho styleutvorennia. *Zapysky NTSh: Pratsi Muzykoznavchoi komisii*. Tom SSLVIII. Lviv, 2009. S. 298–310.

ДУХОВНАЯ ТЕМАТИКА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. БАРВИНСКОГО И Н. НЫЖАНКИВСКОГО

Басса Оксана Михайловна – кандидат искусствоведения,
доцент, Львовская национальная музыкальная
академия им. Н. В. Лысенка, г. Львов

Анализируются камерно-вокальные произведения сакральной тематики западноукраинских композиторов первой трети XX века. Интерпретация сакральных текстов в ракурсе религиозной романтической песни до этого не рассматривалась. На основании анализа сочинений Н. Ныжанкивского и В. Барвинского отмечается, что наряду с традиционными средствами музыкальной выразительности того времени имеют место и новейшие тенденции.

Ключевые слова: камерно-вокальная музыка, духовная тематика, западноукраинские композиторы, сецессия.

THE SPIRITUAL THEMES OF THE CHAMBER-VOCAL WORKS OF V. BARVINSKYI AND N. NYZHANKIVSKYI

Bassa Oksana – Doctor of Philosohhy, Associate Professor,
Mycola Lysenko National Music Academy, Lviv

The article analyzes the Western Ukrainian composers' chamber-vocal works of sacred subject matter, which were created in the first third of XX century. The interpretation of the spiritual themes has not been previously considered from the perspective of religious romantic songs. Basing on the analysis of the works N. Nyzhankivskyi and V. Barvinskyi the author mentions that the latest trend exit along with the traditional means of musical expression of that time.

Key words: chamber-vocal music, spiritual themes, Western Ukrainian composers, secession.

UDC 784.3

THE SPIRITUAL THEMES OF THE CHAMBER-VOCAL WORKS OF V. BARVINSKYI AND N. NYZHANKIVSKYI

Bassa Oksana – Doctor of Philosohhy, Associate Professor,
Mycola Lysenko National Music Academy, Lviv

The aim of this paper to analyze chamber-vocal works on spiritual themes of Western Ukrainian composers of the first third of the XX th century, in particular two songs of prayer by N. Nyzhankivskyi and «Song of songs» by V. Barvinskyi.

The research of methodology. The monographs and works, regarding the implementation of spiritual themes in the Ukrainian composers music was reviewed in the article.

The results. N. Nyzhankivskyi became the first person who embodied the text of «Our Father» and «The Virgin's Virgin» (1930's) in the genre of chamber-vocal music. The composer reproduces the text of the prayer in detail, in a somewhat personal way, giving to the expression of bright emotionality, passion, and ecstasy, which are most manifested in the moments of culmination. Solo singing of V. Barvinskyi is an extensive musical construction of the poem type. The features of the solo lyrical cantata- poem, whose drama is based on contrasts and through type of development, are traced here. By adding the violin to the traditional vocal-piano duet, V. Barvinskyi, in an original way, recreated the dialogicity which potentially has been laid down in the text.

Novelty. Deeply psychological and emotional works of Barvinskyi and Nyzhankivskyi are interpreted in the style of late romanticism, the so-called secession. Along with the traditional means of musical expression, new tendencies appeared in works: the magnitude of the form, the through type of development, the expansion of the figurative sphere, the independent role of the piano party and appearance of significant instrumental episodes, the individualization of the vocal part in the combination with the recitation and the flexible cantilena.

The practical significance. The article can be useful in teaching of course for concertmasters and vocalists.

Key words: chamber-vocal music, spiritual themes, Western Ukrainian composers, secession.

Надійшла до редакції 2.11.2018 р.

УДК 7.071.1(73=161.2(092)

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ГРУДИНА: МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Німилович Олександра Миколаївна – доцент, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, м. Дрогобич
olnim@ukr.net

Фортепіанна творчість з яскравим образно-емоційним змістом визначного українського композитора В. Грудина сьогодні майже невідома ширшому колу музикантів. Другу частину свого життя митець провів в умовах еміграції у США. Частина творів, написаних до 1940 р., збереглася у відділі музичних фондів Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського завдяки старшій дочці М. Лисенка – Катерині Лисенко (в заміжжі – Масляникова, 1880–1948 рр.). Здійснено спробу якнайповніше подати відомості про творчість маловідомого в Україні композитора. Подано музично-естетичний аналіз фортепіанних циклів і окремих творів як для молоді, так і для зрілих піаністів.

Ключові слова: Володимир Грудин, фортепіанна творчість, цикли п'єс, фортепіанний педагогічний і концертний репертуар, українське зарубіжжя, музичне виховання, національна музична мова.

Постановка проблеми. «Українська музична культура впродовж ХХ ст. творилася не лише на теренах рідної землі, але і далеко за її межами. Проте, вона не може бути повноцінною без великого пласта надбань у царині музичної культури української діаспори ХХ ст. Тому актуальним є

© Німилович О. М., 2018

повернення невідомих і забутих імен митців, які утверджували українську музичну культуру в іноетнічному середовищі. Серед них вагоме місце посідають композитори − вихованці Київської, Харківської, Петербурзької, Празької, Віденської консерваторій, Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові. Своєю багатогранною творчістю вони підтвердили, що контекст української музичної культури відкритий для найновіших, сучасних стилів і композиторської техніки» [12; 3]. Це висловлювання доктора мистецтвознавства Г. Карась цілковито стосується і творчості українського композитора, піаніста, педагога, диригента, музикознавця Володимира Грудина (1893–1980 рр.).

Аналіз досліджень і публікацій. Окремі відомості біографічного характеру, що стосуються життя творчості В. Грудина довідуємося з матеріалів українських учених Г. Карась, М. Копиці, А. Житкевича. Концертну палітру композитора-піаніста і риси його стилю частково розкривають публікації дослідників І. Соневицького, А. Рудницького, Є. Крахно, Я. Лабки, М. Недзведзького. Втім, усі згадані автори, наголошуючи на значимості доробку В. Грудина в загальнонаціональному культурно-освітньому процесі, недостатньо звертають увагу саме на фортепіанну спадщину митця, особливо періоду творчості в Україні.

Мета статті полягає в розкритті «мистецького портрету» В. Грудина як піаніста, композитора і педагога, висвітленні історії збереження його фортепіанних композицій в Україні, поданні музично-естетичного аналізу фортепіанних циклів і окремих творів.

Виклад основного матеріалу. Знайомство, ще 2000 р. з двома композиціями митця – Фугетою і Токатиною у зб. «Фортепіанні твори українських композиторів для молоді» [9], упорядкованій українською піаністкою, педагогом, багаторічною директоркою Українського музичного інституту Америки Т. Богданською, привело до переконання, що творчість цього композитора майже невідома в Україні, а його цікаві й піаністично зручні твори для молоді спонукали до пошуку спадщини композитора.

На початку 2017 р. у відділі музичних фондів НБУ ім. В. Вернадського (спеціалізований музичний відділ у бібліотеці утворено у 1928 р., завдяки ініціативі О. Дзбанівського (1870–1938 рр.) – музичного публіциста, композитора, музиканта-педагога, історика музики, суспільного діяча, співака і першого завідувача відділу від 1928 р.) вдалося розшукати доволі значну кількість фортепіанних композицій В. Грудина, які, як виявилося, дивом уціліли в 1940-х роках, після виїзду композитора за кордон. Під час праці над нотним матеріалом канд. мистецтвознавства, завідувачка відділу музичних фондів НБУ Л. Івченко розповіла, що ці твори В. Грудина врятовані від знищення завдяки старшій дочці М. Лисенка – К. Лисенко (в заміжжі – Масляникова, 1880–1948 рр.). Після закінчення Музично-драматичної школи М. Лисенка по класу фортепіано, К. Лисенко очолювала її у 1912–1913 рр. Згодом вона стала однією з фундаторів нотного відділу бібліотеки АН України (тепер НБУ ім. В. Вернадського). Її чоловіком був В. Масляников (1877–1944 рр.) – український живописець, графік, випускник Академії мистецтв у Кракові, автор сатиричних малюнків у журналі «Шершень».

Сміливість й розуміння потреби збереження композицій В. Грудина спонукали К. Лисенко-Масляникову зібрати ці видання і приблизно у 1945–1946 р. заховати у підвальному приміщенні бібліотеки в окремій коробці. Коли 1991 р. відділ музичних фондів переїздив на вулицю Володимирську, 62, тоді й віднайдено ці, напевно поодинокі в Україні, примірники друкованих у 1920–30-х рр. фортепіанних творів В. Грудина. Серед них: «Два офорти» ор. 2, Соната ор. 4, Дитяча сюїта ор. 5, Два етюди ор. 7, «Три парадокси» ор. 9, Три інструктивні п’єси ор. 11, «Бурре і Токата» ор. 12, «Вальс і Фарандоль» ор. 19, «Осінь».

Підтримка й сприяння завідувачки відділу музичних фондів Л. Івченко, генерального директора НБУ В. Попика і заступника генерального директора Т. Павлуші дозволили використати фортепіанні твори В. Грудина з метою публікації у навчальному посібнику й уведення їх до виконавського і педагогічного репертуару українських піаністів.

В. Грудин народився 8 січня 1893 р. у Києві (помер 14 листопада 1980 р. у Філадельфії, США). Вчився в одеській (1921 р.; клас фортепіано К. Левенштейна, диригування – Й. Прибика) і київській консерваторіях (фортепіано у С. Тарновського, композиції у Р. Ґлієра). Таким чином молодий обдарований музикант отримав фах піаніста, композитора і диригента.

Як зазначає А. Житкевич, по батьківській лінії композитор «походив із роду французьких аристократів. Його мати була піаністкою. Батько – хоч і лікар за професією, але також був закоханий у музику й достатньо добре грав на фортепіано» [11]. Уже в ранньому віці хлопчик виявив яскраві музичні здібності, годинами міг слухати мамину гру не рухаючись, «а інколи й сам, бувало, підходив до фортепіано та підбирав надумані мелодії». Навчатися музики він почав лише в дев’ятирічному віці, від 15 років почав писати музику, зокрема твори для фортепіано. Вчителями талановитого юнака у музичній школі були А. Химиченко та Е. Риб, а закінчивши її, молодий музикант вступив до Київської консерваторії.

Навчаючись композиції у Р. Глієра, В. Грудин був одним зі студентів київського класу композиції відомого педагога, серед яких: О. Кошиць, О. Карцев, Б. Лятошинський і Л. Ревуцький, В. Дукельський і, звісно, Ю. Скрябін, син О. Скрябіна. Як зазначає доктор мистецтвознавства М. Копиця: «…Р. Глієр особистим прикладом вчив жити, мислити, працювати, навіть говорити. Несхильний до багатослів'я, він намагався у бесідах з учнями бути добрим, мудрим, ніколи нікого не засуджувати… Як справжній майстер, він не тільки підтримував своїм авторитетом молоді таланти, а й допомагав їм знайти свій шлях у мистецтві… Р. Глієр тільки вимагав від своїх вихованців не втрачати безпосередності власних висловлювань, а особливо – усе життя підносити професійний рівень» [14]. Подібні засади намагався втілювати у своїй творчій та педагогічній діяльності й В. Грудин.

Був викладачем музично-теоретичних дисциплін в Одесі, а з другої половини 1920-х років – доцентом київської консерваторії (теоретичні предмети), водночас працював диригентом оперних театрів Києва й Одеси. До 1941 р. був членом Спілки композиторів України.

У т. 2 спогадів «Зустрічі і прощання» видатного літературознавця, історика і публіциста Г. Костюка (в'язня таборів у Воркуті, особистості, яка пережила масовий терор 1937–1938 рр.) серед оповідей про найвизначніші події й найвидатніших діячів української науки, мистецтва, освіти і суспільно-політичного життя знаходимо спогад і про В. Грудина. Разом із композитором А. Корольковим, піаністами В. Кіпою і Є. Крахном та іншими митцями у 1943–1944 рр. В. Грудин організовував творче об'єднання українських композиторів і музикантів та прагнув створити симфонічний оркестр у «принишклому музичному Києві» того часу [15; 54]. Автор зазначив, що був вражений тим, що більшість присутніх українських митців розмовляла російською мовою. В. Грудин пояснив це Г. Костюку тим, що в передвоєнні роки, «коли російська мова ставала не тільки модною, але й загальнообов'язковою, коли український музичний світ не де-юре, а де-факто виключався з музичних програм консерваторії» [15; 54] таке спілкування стало нормою і важливим психологічним моментом, змінити який важко і на це потрібно багато часу.

На початку творчої діяльності В. Грудин захоплювався імпресіонізмом та символізмом. Великий вплив на композитора мала творчість французьких імпресіоністів К. Дебюссі, М. Равеля, музика О. Скрябіна, а згодом – композиторів французької «шістки» (Л. Дюрея, Д. Мійо, А. Онеґґера, Ж. Оріка, Ф. Пуленка, Ж. Тайфера). Кінець 1920-х рр. позначений впливом на творчість композитора російської школи, угрупування «Могучої кучки», П. Чайковського. Звертався В. Грудин і до народної пісні, збагачуючи мелодику своїх творів близькими до них інтонаціями чи застосовуючи метод цитування народних зразків, що особливо відчутно у вокально-інструментальних та фортепіанних творах цього періоду.

Весною 1943 р. В. Грудин вирушив на Захід, виступаючи з сольними концертами у Львові, Празі, Брно та Парижі [11]. Від 1949 р. в еміграції у США В. Грудин викладав музичні предмети в Українському музичному інституті (Філадельфія) [21]. Згодом жив у Нью-Йорку, де працював учителем при Українському музичному інституті, багато концертував, доволі часто писав рецензії та відгуки на концертні програми, виступи українських виконавців (піаністів, співаків, хорових колективів) у часописі «Свобода». Твори композитора видавалися американським видавництвом в Нью-Йорку. Фортепіанні композиції часто виконуються в Америці, Канаді й Європі: у Відні, Мюнхені, Лондоні і Парижі. Як зазначив Я. Лабка, у Парижі в Національній вищій консерваторії ці твори прийняті до вивчення в класах фортепіано [17; 7].

Об'ємний фортепіанний доробок митця складають різножанрові твори: Концерт № 1 ор. 13; Концерт № 2 ор. 38; Концерт № 3 ор. 56; Соната ор. 4; Сюїта ор. 69; Шість прелюдій ор. 10; Дванадцять прелюдій, ор. 62; Прелюдія і Токата ор. 28; Дванадцять етюдів ор. 5; Два етюди ор.7; Бурлеска ор. 12 № 1; Токата ор.12 № 2, поеми, сюїти, вальси [12, 187]. Про фортепіанну творчість композитора М. Недзвецький писав: «Творча мова Грудина наближена до імпресіоністичного романтизму. Ключові елементи – це ясність структури, форми, логічність розвитку теми, єдність інтонації. Гармонійна тканина доволі складна, побудова акордів часом за квартовими інтервалами» [19; 2].

У творчому доробку Грудина: балет «Алла у дзеркалі» (за казкою Л. Керрола); для баритона з хором і оркестром поема «Сон» (за Т. Шевченком); Симфонія, ор. 16, 2 сюїти для оркестру («Українська» і «Білоруська»), струнний квартет (ор. 8), два фортепіанних тріо (ор. 18 і ор. 56); для скрипки Соната (ор. 46), Екзотична поема (ор. 37), Каприз-танок (ор. 40), Ноктюрн (ор. 48), Весняна поема (ор. 57), Осіння поема (ор. 58) й ін.; для віолончелі Соната (ор. 35); чимало солоспівів: 2 японські Сюїти, цикл: «Листи до поета», «Чому не смієшся, «Ой, діброво темний гаю», «Ти не прийшла», «Серенада Дон Кіхота», «Сон», «Озеро спить», «В альбом» й ін.; обробки народних пісень: «Рута-м'ята», «Верховина», «Гей, волошин сіно косить», «Ой на горі калина» й ін.

Як зазначав А. Рудницький: «Музична мова Грудина, особливо в інструментальних творах, мало має «народнього» характеру; вона умірковано модерна, тяжить до імпресіоністичного романтизму… Його твори визначаються гладкою фактурою, дбайливо написані так з інструментальної, як і з вокальної сторони й наглядно свідчать про технічну вміліть цього поважного композитора» [20; 213-214].

Як піаніст і педагог В. Грудин працював над створенням педагогічного репертуару для юних піаністів. У 1934 р. вийшли друком *Три інструктивні п'єси (ор. 11)* [8] з позначкою автора «помірної трудности». Загалом інструктивні твори належать до музичних п'єс, призначених для вдосконалення технічних навичок гри на інструменті. Про три п'єси В. Грудина можна стверджувати, що вони завершені за формою і розраховані на розвиток певних видів техніки, а також прийомів звуковидобування. Композиції не мають окремих назв, проте наділені яскравими образами. Перша п'єса спокійного наспівного характеру (Placido e semplice), близька до народних інструментальних (скрипкових, сопілкових) зразків із багатим використанням мелізмів (форшлагів, мордентів, ґрупетто), витонченим динамічним нюансуванням, агогічними відхиленнями. Національно-колористичні музичні фарби, пов'язані з творчим переосмисленням українського фольклору, майстерно поєднуються у цій п'єсі зі зручною піаністичною фактурою.

Друга п'єса – швидкого життєствердного, скерцозного характеру покликана для розвитку як «біглості» в гамоподібних зворотах, так і вирівняному за звуком виконанню подвійних нот у метричній точності і пульсуючій тридольності. Завершальна третя композиція циклу віртуозного плану з яскравим зображенням картини таємничого казкового лісу. Вона вимагає співучого і випуклого проведення теми то у басовому регістрі, то у партії правої руки. У той же час акомпанемент побудований на коротких мелодичних побудовах у швидкому темпі й асоціюються з кружлянням пташок і тріпотінням крил. Метрична точність звучання фігурацій, викладених тридцять другими нотами вимагає роботи над технічною чіткістю виконання, а також над емоційним і насиченим проведенням теми твору.

«Дитяча сюїта» В. Грудина вийшла друком спершу в 1930 р. [6], а згодом, у 2006 р., була перевидана у збірці «Українська фортепіанна музика. Педагогічний репертуар для дітей та юнацтва» [10].

Сюїта складається з шести різножанрових мініатюр. Уже сама назва циклу спонукає до паралелей зі старовинними клавірними сюїтами з чергуванням протилежних за характером танцювальних частин, серед яких зустрічаємо і наспівну арію і величавий марш. У «Дитячій сюїті» В. Грудина жодна з частин також не має конкретної програмної назви, а тільки порядковий номер, проте яскраво виражені ознаки окремих старовинних танців викликають певні зіставлення: I ч. – жвавий, моторний гавот, II – нагадує витончений менует, III номер – запальна тарантела, IV – наспівна арія, мелодія якої нагадує ліричні українські народні пісні, V частина – граційний вальс, а VI номер – за ремаркою автора музики Tempo li marcia – переможний карбований марш. Для полегшення вивчення композицій і подолання труднощів, автор ретельно проставляє педалізацію, частково аплікатуру, темпові, агогічні й штрихові ремарки, а також у кінці кожного твору розписує його форму, наприклад, як у IV частині – «Форма п'єси тричастинна а) поширений період, б) речення (середня частина), а) реприза, в) заключення».

«Дитяча сюїта» В. Грудина привертає своєю щирістю, зрозумілістю і близькістю образної канви творів, лаконічністю, піаністичною зручністю й сприятиме формуванню професійних навиків виконання віртуозних і кантиленних творів, тонкого відчуття відмінностей в інтонуванні мелодії, що зумовлені ладо-гармонічним і поліфонічним забарвленням, виховання темпо-ритмічної гнучкості й різних способів звуковидобування, які випливають з художнього змісту творів.

Серед фортепіанних композицій В. Грудина, призначених для комплексного розвитку художніх і піаністичних якостей молодих виконавців, значну роль мають два *Етюди ор. 7*, з присвятою О. Грудиній.

Уперше вони опубліковані окремими виданнями 1930 р. [5] у серії «Український педагогічний репертуар» під редакцією комісії в складі професорів Муздрамінституту ім. М. Лисенка (Музично-драматична школа, заснована М. Лисенком у Києві 1904 р., з консерваторським планом навчання, яка в 1918 р. перетворена на Державний Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка – О.Н.) Г. Беклемішева, В. Золотарьова та Л. Ревуцького для студентів-піаністів 4 і 5 ступеня навчання. Кожному з цих художніх Етюдів (ор. 7) притаманна колоритна і ефектна образність, поєднання різних видів техніки (гами, арпеджіо, подвійні ноти, акорди, октави тощо) і вони радше призначені для виконання на концертній естраді.

В основі романтизованого Етюду (ор. 7 № 1) лежить чудова мелодія, яка майже завжди звучить у середньому регістрі й обплетена гнучкою лінією в партії лівої руки в низькому регістрі

інструменту, а права рука разом із проведенням теми sempre marcato обіймає ще й супровідну акордово-інтервальну лінію у верхньому регістрі. Такий виклад вимагає пластичної координації піаністичних рухів у складних фактурних прийомах одночасно в партіях обох рук.

Етюд (ор. 7 № 2) грайливого настрою у швидкому темпі вимагає від виконавця «біглості» і свободи пальцевих рухів, динамічної гнучкості (чимало раптових перепадів динаміки у швидкісних побудовах), метричної точності.

Привертає увагу цікавий цикл В. Грудина *Два офорти* (ор. 2»), присвячений другові композитора В. Дашковському. Загалом офорт (з французької, дослівно – міцна вода) – це різновид гравюри на металі, котрий дозволяє отримувати відбитки з друкарських форм, які попередньо оброблені кислотами. У музиці офорт – це відбиток переживання, емоції, настрою, почуття. Такими є і *два офорти* В. Грудина. Перший (Declamando e con passione) звучить наче пристрасний вияв приятельських почуттів автора музики до свого друга. Двочастинна будова твору дає змогу для розгортання двох тем – наповненої, октавної життєствердної у першій частині і коді та ліричної ніжної мелодії у середньому розділі твору. Яскраві багатозвучні кульмінації звучать урочисто і зворушливо, інколи з нотками драматизму. *Другий офорт* – витончений рухливий вальс із різкими перепадами динаміки, частими агогічними змінами. Для обидвох п'єс притаманні часті ладо-гармонічні зміни, що вимагає від виконавців гнучкого і чутливого використання педалі і відчуття зміни гармонічного забарвлення мелодичної лінії її випуклого проведення і змістового наповнення.

Цикл *Три парадокси* (ор. 9) з присвятою Р. Д. Херсонській містить три п'єси – Прелюдію, Вальс і Marche Redoublee (швидкий марш).

Парадоксом (від грец. незвичайний, неймовірний, дивний) у музиці називають вишукані, дивовижні твори чи фрагменти, що відрізняються від традиційного звучання. У циклі В. Грудина мініатюрна Прелюдія урочистого характеру сприймається як самостійна вступна бурхлива частина до подальших п'єс циклу. Парадоксальність рухливого Вальсу (comme si une valse – майже як вальс) полягає у його розмірі 6/8, хоча у XIX – поч. XX ст. існували різні форми вальсів, деякі з розміром 2/4, 6/8 і 5/4.

Останній такт твору написаний у розмірі 9/8. Оригінальною є і гармонічна канва твору з секундовим і кварто-квінтовим забарвленням, а раптові зміни динамічного плану додають ще більшої химерності. Marche Redoublee – твір, який становить кульмінацію циклу і за вказівкою автора (fermamente assai e con moto) – звучить впевнено, масивно, а завдяки постійному застосуванню пунктирного ритму у першій і третій частинах поперемінно у партіях двох рук в інтервальному викладі (кварти, квінти, сексти, септіми) – отримує нетипове звучання. Середня частина у супровідній лінії лівої руки має тріольний виклад, а мелодія викладена октавами. Реприза нагадує перший розділ, проте завдяки насиченості фактури октавно-акордовими сполуками звучить ще наповненіше.

До циклу *Дві п'єси для фортепіано* (ор. 12) увійшли Бурре (Bourree) і Токата (In modo di toccata) [7]. Старовинний французький народний танець хороводного характеру Бурре (розмір – 2/4, 3/4, 3/8) доволі швидкого темпу з характерним синкопованим ритмом і важкуватими стрибковими рухами у XVII-XVIII ст., став придворним танцем, створеним на основі народного зразка (розмір – 2/2, 2/4 чи 4/4). Йому притаманне парне виконання з дрібними кроками, легкими переступаннями і витонченими манірними позами. У другій пол. XVII ст. цей танець увійшов до світу високого мистецтва і став частиною інструментальної сюїти. Композиція В. Грудина яскраво відтворює ці риси старовинного танцю: короткі мелодичні звороти, строго виписана поліфонізована фактура, поєднання штриха legato і non legato, усі засоби скеровані на відтворення характеру і рухів рук (то піднімання їх вверх, то опускання вниз) першоджерела. Навіть початкова ремарка композитора celeramente non troppo e con molto precisione (не надто швидко, але дуже точно, виразно) визначає риси твору, проте часте вживання хроматики, альтерованих гармонічних співзвуч вносять подих нової епохи і особистісного трактування старовинного танцю композитором.

Токата В. Грудина – віртуозна п'єса, написана у швидкому темпі звуками короткої тривалості (шістнадцятими) на non legato вільної імпровізаційної форми. Для п'єси властивий рівномірний ритмічний рух із застосуванням перехрещення рук і ударної акордової техніки. Для виконання цього віртуозного твору важливе збереження ритмічної чіткості, метричної і динамічної точності звучання в безупинному русі швидких пасажів, стрибків і октавно-акордових побудов. Вперше цикл опублікований у 1928 р. [3].

Цикл *Дві п'єси* (ор. 19), до якого увійшли Вальс і Фарандоль, опубліковано в 1929 р. [4]. Композиції продовжують низку циклів («Дитяча сюїта», «Дві п'єси для фортепіано» (ор. 12), поєднаних спорідненими рисами зі старовинними клавірними сюїтами з чергуванням протилежних за

характером танцювальних частин, проте введенням танців, які не входили до таких старовинних циклів, як, наприклад, тарантела, вальс, фарандоль. Доволі помірного темпу Вальс (non allegro) тут поєднується зі швидким Фарандолем.

Першій частині Вальсу притаманне поєднання двох контрастних музичних образів – повільного вальсу і значно швидшої танцювальної побудови. Тема вальсу випукла, мелодійна, у моторнішому епізоді з'являється поліритмія і на тлі тридольного вальсового пульсу звучить дводольна мелодична лінія у середньому регістрі фортепіано. Трипланова фактура з еластичним «ресорним» видобуванням басових звуків на сильних долях допомагає виконувати мелодичну лінію без напруження. Середня частина – розробкового плану, в якій відчутно мотиви обох тем. Реприза побудована на початковій повільній вальсовій темі. У своєму розвитку кожна частина приводить до кульмінаційного злету, проте вершинними все ж є кульмінації першої і третьої частин. Невеличка п'ятитактова кода поєднує в собі, закладені два характери теми твору: три такти проводять основну спокійну тему, а наступні два (Allegro subito) – початковий висхідний мотив теми й творять яскраве, енергійне, повнозвучне і стрімке завершення вальсу.

Фарандоль – провансальський (Франція) народний танець, що виконувався парами, які, тримаючись за руки, творили ланцюжок зі спіралеподібними і круглими фігурами під акомпанемент флейти і тамбурина. Музичний розмір танцю: 2/4 і 6/8. Особливістю фарандоля є змінний темп – швидкий, що змінюється на більш повільний. Варто зазначити, що танець використовували у своїх творах Ж. Бізе, Ш. Гуно, А. Глазунов, П. Чайковський та ін. композитори.

Яскравий, віртуозний Фарандоль В. Грудина у розмірі 12/8 чітко відтворює риси французького народного танцю: швидкий темп (Vivace) зазнає змін впродовж твору (accelerando, piu mosso, allargando), безупинний тріольний рух, різкі раптові динамічні зміни, педальне і безпедальне звучання фортепіано передають характер першоджерела з відчуттям безконечності низки танцюючих пар і вирізняється витонченістю і грайливістю.

Ще одна самостійна (поза циклами) п'єса, зі збережених у музичних фондах Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, носить назву *«Осінь»* і за виданням 1925 р. [2] присвячена Анні Михайлівні Отроновській. Згодом, після переїзду до США, композитор дедикував цю п'єсу ще й для Дарії Гординської-Каранович – української піаністки, педагога та довголітнього президента Українського музичного інституту Америки, яка часто виконувала фортепіанні твори В. Грудина [18; 6], а композитор присвятив виконавиці чимало схвальних відгуків і рецензій на її сольні програми.

Початкові два такти композиції-замальовки з приглушеними арпеджованими співзвуччями у басовому регістрі фортепіано точно передають тишу осені, відчуття скутості, заціпеніння природи. На ці гармонічні переливи у партії правої руки накладається тема твору – наспівна, плинна, задумлива. Згодом тема зазнає тембрових забарвлень – проводиться почергово то у верхньому, то в середньому («віолончельному»), то в нижньому регістрі інструменту в супроводі тріольних фігураційних чи тремолюючих інтервально-акордових тріольних побудов. Густа педалізація, мелодизація фактури, вживання політональності сприяє безупинному диханню музичної тканини п'єси у плетиві самостійних співаючих голосів. Друга частина звучить більш напружено, динамічніше і насичено в гармонічному плані (чимало альтерацій, відхилень). Поступово напруга спадає, рух затихає, наче заспокоюючись на завершальних двотактових акордових арпеджованих побудовах, подібних до вступу.

Соната для фортепіано В. Грудина вийшла друком у 1924 р. [1]. Це одночастинний твір. Однією з драматургічних рис одночастинної сонати, що сформувались у творчості Ф. Ліста, стала дія у сонатному allegro принципів інших музичних форм. Загалом розвиток драматургії Сонати ор. 4 В. Грудина базується на досягненнях Ф. Ліста, але модифікується відповідно до іншого типу образності. Специфічними ознаками одночастинної сонати, в якій зберігаються основні драматургічні принципи лістівської героїко-драматичної сонати (тяжіння до суміщення функцій, виокремлення партій у самостійні розділи, дія принципів інших форм), є їхня лаконічність, камерність, тенденція до класичної сонатної форми, психологізація образів. Саме такі ознаки і свідчать, що героїко-драматичний лістівський тип перетворюється у В. Грудина на лірико-драматичний.

Соната ор. 4 демонструє світ відверто патетичних образів. Схвильований драматизм тем сонати, що мають філософську спрямованість, розкрито з психологічною глибиною. Водночас у ній можна віднайти і тенденції продовження класико-романтичної традиції, що походять із творчості Л. Бетговена, Р. Шумана, П. Чайковського.

Починається соната вступом, який поділяється на різнохарактерні епізоди: однотактовий стрімкий низхідний пасаж через увесь діапазон фортепіано (Senza tempo. Rapidamente – Не зберігаючи вказаний темп. Швидко, стрімко); гучний чотиритактовий епізод Pesante, який переростає

в таємничо-похмуру хоральну побудову (quasi coro, *mp*), що повторюються двічі. Такий контраст сприймається вихідною тезою до тлумачення головних образів твору і задає схвильовано-патетичний тон звучання.

У декламаційній і цілеспрямованій головній партії (Allegro vivace), що розгортається єдиною лінією безперервного динамічного наростання, проглядається напружений пунктирний зворот та його розвиток (Piu mosso e furioso, тт. 26–48). Якщо у первісному викладі головна партія звучить у партії правої руки одноголосно, то у своєму розвитку зазнає фактурних змін до насиченого октавно-акордового викладу, наростання динаміки до *ff*.

Сполучна партія проявляється лише у двох перехідних тактах, яка готує появу лірико-елегійної побічної партії (Piu lento). Контрастом до головної партії постає тихе звучання побічної теми, яка як і головна, звучить у двох проведеннях. Характер її – задумливо-елегійний, оповідальний, а друге проведення (Piu mosso) динамічне, надає темі звучання нового характеру – вольового і рішучого. Цікавим у драматургічному плані постає заключний розділ експозиції сонатного allegro, який повністю відтворює теми вступу майже в повному вигляді, правда без початкового віртуозного пасажу, що надає композиції рис наскрізного розвитку. Цей короткий розділ виконує тут заключну логічну роль (заключна партія), хоча функція розвитку в ньому відчутна досить сильно.

Розробка виконує експресивно-драматургічну функцію циклу. В її динамічному першому розділі свій розвиток знаходить виключно тема головної партії. Вона з'являється у схвильованому викладенні і зазнає мелодичних, ритмічних, фактурних і гармонічних змін. У кульмінаційний момент з'являється тема побічної партії (Pesante molto), яка звучить драматично на відміну від першого проведення у експозиції, адже октавний виклад теми у партії правої руки підсилюють глибокі баси і насичена акордова середина фортепіанного фактурного викладу. Після незначного заспокоєння з'являється реприза.

Особливою винахідливістю у галузі загальної побудови відзначається загальна реприза сонатного allegro, яка порушує тональні і композиційні устої класичної побудови. Реприза є «дзеркальною»: замість головної спочатку з'являється побічна, а потім – головна партія. Побічна партія звучить задумливо-елегійно, а згодом підлягає сильній динамізації. Вона з'являється у репризі в іншій тональності, що дозволяє говорити про наявність елементів несправжньої репризи, тобто про тенденцію до суміщення функцій.

Повний контраст основним образам сонати у репризі створює вставний епізод (між побічною і головною партіями) – Funebre, який вносить риси невеличкої повільної частини циклу і через притишену гучність, характерний пунктирний ритм створює жалібний, траурний настрій перед появою запальної головної партії. Фактура цього епізоду прозора, хоральна, а низхідні хроматичні секундові ходи додають тужливості звучанню. Головна партія проводиться в репризі у повному обсязі без змін. Після її проведення з'являються два хоральні такти зі вступу (Poco lento), після яких наступає кода твору.

Кода має синтетичний характер – у ній з'являються інтонації двох тем сонати (Presto). Спочатку звучить головна партія з двома кульмінаційними злетами, а потім з'являються чотири такти з проведенням побічної. Заключний останній такт, як і початковий у вступі – віртуозний, в якому композитор прописує ремарку volante – летючи, ледве торкаючись клавіш, таким чином завершуючи твір від *ff* на початку такту висхідним пасажем, що розпочавшись із лавини звуків неначе розчиняється у верхньому регістрі фортепіано.

Соната ор. 4 В. Грудина – її ладо-гармонічний, мелодичний, фактурний віртуозний плани мають романтично-імпресіоністичне забарвлення. Їй притаманна ясність структури, логічність розвитку тем. Це чудовий приклад одночастинного твору сонатної форми в українському музичному мистецтві першої половини ХХ ст., а введення сонати до концертного піаністичного репертуару та навчальних програм сприятиме її популяризації та вихованню молодих піаністів-віртуозів.

Висновки. Загалом збережені у фондах НБУ ім. В. Вернадського фортепіанні твори В. Грудина створені композитором до 1940 р. у різних жанрах: дитяча музика, соната, фортепіанні цикли, етюди і становлять вагомий пласт у розвитку українського фортепіанного мистецтва. Як влучно зазначив піаніст і педагог з Нью-Йорку Є. Крахно: «…музика В. Грудина завжди співає: співають, його вокальні мелодії, співають його інструментальні твори. Співучість музики В. Грудина, – це одна з найкращих сторін його творчості» [16; 3].

П'єси В. Грудина для дітей цікаві, насамперед, своєю образністю, жанровістю, зручною і вишуканою фортепіанною фактурою. Однак, незважаючи на їх спрямування (для молодшого та середнього шкільного віку), вони вимагають досить високої інструментально-технічної підготовки юних виконавців. Твори концертного плану В. Грудина вводять виконавців у світ музичних жанрів

сонати, токати, етюду, парадоксу, жанрів танцювальної музики (вальс, фарандоль, бурре), та ін., розвивають технічні можливості, музичне мислення та артистичність. Автор використав багатющий арсенал виразових засобів фортепіанної гри, особливостей фактури, технічних прийомів, а «співучість музики В. Грудина», власне і є основою її народного характеру. Після публікації цих творів В. Грудина вони ввійдуть до репертуару сучасних піаністів, а також стануть корисним дидактичним матеріалом для виховання доброго смаку у музичному вихованні підростаючого покоління та вдосконаленні піаністичних навиків гри.

Список використаної літератури

1. Грудин В. Соната для фортепіано ор. 4. М. : Госиздат, Музыкальный сектор, 1924. 17 с.
2. Грудин В. Осень: для фортепиано. М. : Музыкальный сектор Госиздата, 1925. 6 с.
3. Грудин В. Три парадокса: для фортепиано: Ор. 9. М. : Музсектор Госиздата; Москва-Вена-Лейпциг: Универсальное изд-во, 1928. 14 с. – Режим доступу: http://irbis-nbuv.gov.ua
4. Грудин В. Две пьесы: для фортепиано: Ор. 19. М. : Музсектор Госиздата; Москва; Вена; Лейпциг: Универсальное изд-во, 1929. 10 с.
5. Грудин В. Етюд: ор. 7, № 1: для фортепіано. Харків : Держ. вид-во України, 1930. 8 с.; Грудин В. Етюд [Ноти]: ор. 7, № 2: для фортепіано. Харків : Держ. вид-во України, 1930. 8 с.
6. Грудин. В. Дитяча сюїта: Ор. 5: для фортепіано. Харків : Держ. вид-во України, 1930. 10 с. – Режим доступу: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_vfmf
7. Грудин В. Дві п'єси для фортепіяна: ор. 12. Київ : Київ. муз. підприємство, 1930. 12 с.
8. Грудин В. Три інструктивні п'єси: ор. 11: для фортепіано. Харків-Київ : ДВОУ «Мистецтво», 1934. 6 с.
9. Грудин В. Фугетта, Токкатіна. *Фортепіанні твори українських композиторів для молоді* / ред. Т. Богданська. Ч. ІІ. Тернопіль : АСТОН, 2000. С. 21–22; 26–28.
10. Грудин В. Дитяча сюїта. *Українська фортепіанна музика. Педагогічний репертуар для дітей та юнацтва*: Навч. пос. Ч. ІІ / Упор.: Т. Завадська, О. Козачук. Київ : Муз. Україна, 2006. С. 68–84.
11. Житкевич А. До 125-річчя уродин композитора В. Грудина. *Міст*. 2018. 16 квіт.
12. Карась Г. Українські композитори західної діаспори. *Композитори української діаспори: Бібліографічний покажчик* / Укл. В. Хімейчук. Івано-Франківськ, 2007. С. 3.
13. Композитори української діаспори. Бібліографічний покажчик / Укл. : В. Хімейчук. Івано-Франківськ, 2007. С. 187.
14. Копиця М. Діяльність Р. М. Глієра в Києві: джерелознавчий аспект URL: http://chasopysnmau.com.ua/chasopys/11_NBUV/docs/19_Kopytsya.pdf (дата звернення 16.08.2018)
15. Костюк Г. Зустрічі і прощання*: Спогади*: Кн. 2. Едмонтон-Торонто, 1998. С. 54, 55.
16. Крахно Є. Концерт композитора Володимира Грудина в Нью Йорку. *Свобода.* 1964. Ч. 78. С. 3.
17. Лабка Я. Концерт творів композитора-піяніста Володимира Грудина. *Свобода.* 1971. Ч. 17. С. 7.
18. Музичний салют Україні. *Свобода.* 1978. Ч. 132. С. 6.
19. Недзведзький М. В. В. Грудин і його творчість. *Вісті* (Сан Пауло, Мінн., США). 1968. Ч. 2 (25). С. 2.
20. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. С. 213–214.
21. Соневицький І. Авторський концерт В. Грудина. *Свобода*. 1958. 14 лютого. С. 3.

References

1. Hrudyn V. Sonata dlia fortepiano or. 4. M. : Hosudarstvennoe yzdatelstvo, Muzykalnyi sektor, 1924. 17 s.
2. Hrudyn V. Osen: dlia fortepyano. M. : Muzykalnyi sektor Hosyzdata, 1925. 6 s.
3. Hrudyn V. Try paradoksa: dlia fortepyano: Or. 9. M. : Muzsektor Hosyzdata; Moskva-Vena-Leiptsyh: Unyversalnoe yzdatelstvo, 1928. 14 s.
4. Hrudyn V. Dve piesy: dlia fortepyano: Or. 19. M. : Muzsektor Hosyzdata; Moskva; Vena; Leiptsyh: Unyversalnoe yzdatelstvo, 1929. 10 s.
5. Hrudyn V. Etiud: or. 7, № 1: dlia fortepiano. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1930. – 8 s.; Hrudyn V. Etiud: or. 7, № 2: dlia fortepiano. Kharkiv : Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1930. 8 s.
6. Hrudyn. V. Dytiacha siuita: Or. 5: dlia fortepiano. Kharkiv : Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 1930. 10 s.
7. Hrudyn V. Dvi piesy dlia fortepiiana: op. 12. Kyiv : Kyivske muz. pidpryiemstvo, 1930. 12 s.
8. Hrudyn V. Try instruktyvni piesy: or. 11: dlia fortepiano. Kharkiv-Kyiv : DVOU «Mystetstvo», 1934. 6 s.
9. Hrudyn V. Fuhetta, Tokkatina. Fortepianni tvory ukrainskykh kompozytoriv dlia molodi / red. Taisa Bohdanska. Chastyna druha. Ternopil: ASTON, 2000. S. 21–22; 26–28.
10. Hrudyn V. Dytiacha siuita. Ukrainska fortepianna muzyka. Pedahohichnyi repertuar dlia ditei ta yunatstva: Navchalnyi posibnyk. Ch. II / Upor.: T. Zavadska, O. Kozachuk. Kyiv : Muzychna Ukraina, 2006. S. 68–84.
11. Zhytkevych A. Do 125-richchia urodyn kompozytora Volodymyra Hrudyna. *Mist*. 2018. 16 kvitnia.
12. Karas H. Ukrainski kompozytory zakhidnoi diaspory. Kompozytory ukrainskoi diaspory: Bibliohrafichnyi pokazhchyk / Ukl. V. Khimeichuk. Ivano-Frankivsk, 2007. S. 3.
13. Kompozytory ukrainskoi diaspory. Bibliohrafichnyi pokazhchyk / Ukladach: V. Khimeichuk. Ivano-Frankivsk, 2007. S. 187.

14. Kopytsia M. Diialnist R. M. Hliiera v Kyievi: dzhereloznavchyi aspekt URL: http://chasopysnmau.com.ua/chasopys/11_NBUV/docs/19_Kopytsya.pdf (data zvernennia 16.08.2018)
15. Kostiuk H. Zustrichi i proshchannia: *Spohady:* Kn. 2. Edmonton-Toronto, 1998. S. 54, 55.
16. Krakhno Ye. Kontsert kompozytora Volodymyra Hrudyna v Niu Yorku. *Svoboda*. 1964. Ch. 78. S. 3.
17. Labka Ya. Kontsert tvoriv kompozytora-piianista Volodymyra Hrudyna. *Svoboda*. 1971. Ch. 17. S. 7.
18. Muzychnyi saliut Ukraini. *Svoboda*. 1978. Ch. 132. S. 6.
19. Nedzvedzkyi M. V. V. Hrudyn i yoho tvorchist. *Visti* (San Paulo, Minn., SShA). 1968. Ch. 2 (25). S. 2.
20. Rudnytskyi A. Ukrainska muzyka: istorychno-krytychnyi ohliad. Miunkhen: Dniprova khvylia, 1963. S. 213–214.
21. Sonevytskyi I. Avtorskyi kontsert V. Hrudyna. *Svoboda*. 1958. 14 liutoho. S. 3.

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ВЛАДИМИРА ГРУДИНА: МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ

Нимилович Александра Николаевна –
доцент, Дрогобычский государственный педагогический
университет им. И. Франка, г. Дрогобыч

Фортепианное творчество с ярким образно-эмоциональным содержанием известного украинского композитора В. Грудина сегодня почти неизвестно широкому кругу музыкантов. Вторую часть своей жизни, композитор провел в эмиграции в США. Часть произведений, написанных до 1940 г., сохранились в отделе музыкальных фондов Национальной библиотеки Украины им. В. Вернадского благодаря старшей дочери Н. Лисенка – Катерине Лысенко (в замужестве Масленикова, 1880–1948 гг.).

Предпринята попытка изложить полные сведения из жизни этого композитора. Подан музыкально-эстетический анализ фортепианных циклов и отдельных произведений для музыкантов и пианистов-исполнителей.

Ключевые слова: Владимир Грудин, фортепианное творчество, цикли пьес, фортепианный педагогический и концертный репертуар, украинское зарубежье, музыкальное воспитание, национальный музыкальный язык.

VOLODYMYR HRUDYN'S PIANOFORTE HERITAGE: THE MUSICAL PERFORMANCE ASPECT

Nimylovych Oleksandra – Associate Professor,
Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

Piano creativity with vivid and emotional content of the prominent Ukrainian composer Volodymyr Hrudyn almost unknown circle of musicians. The second part of his life, the artist spent in terms of emigration in the United States. Part of the works written prior to 1940 year, preserved in the Department of music of the holdings of the Vernadsky National Library of Ukraine thanks to the eldest daughter of Mykola Lysenko – Kateryna Lysenko (married name is Maslianikova, 1880–1948). An attempt was made to fully apply the information about little-known composer in Ukraine. The musical aesthetic analysis of the piano cycles and individual works for both young and mature pianists is filed.

Key words: Volodymyr Hrudyn, piano work, cycles, piano repertoire, Ukrainian abroad, music education, national musical language.

UDC 7.071.1(73=161.2(092)

VOLODYMYR HRUDYN'S PIANOFORTE HERITAGE: THE MUSICAL PERFORMANCE ASPECT

Nimylovych Oleksandra – Associate Professor, Drohobych
Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych

The objective of the paper is to outline and comprehensively relay the creative portrait of Volodymyr Hrudyn as a piano player, composer, and educator; to recount the story of preservation of his piano compositions in Ukraine; and to provide a musical and aesthetic analysis of piano cycles and separate works.

Research Methodology applied in the article is defined by a holistic approach to the Volodymyr Hrudyn's creative heritage in the realm of various genres of piano music.

Novelty of the article consists in the fact that, for the first time ever, an attempt is being made at an analysis of Volodymyr Hrudyn's piano cycles and separate compositions that had been created by him in the 1920s and 1930s and are all but unknown in the present time as far as education and performance practice are concerned.

Results. Those of the piano works that have survived and are in storage in the archives of the Vernadskyi National Library of Ukraine (courtesy of Kateryna Lysenko-Maslianykova) had been created by Volodymyr Hrudyn prior to the year 1940 and fall into various genre categories: children music, sonata, piano cycles, études constitute a substantial contribution to the development of Ukrainian piano art. Music pieces for children created by Volodymyr Hrudyn are of particular interest, primarily owing to their richness in images, miscellany of genres, convenience and exquisiteneness of their pianoforte texture. However, these works demand that the young performers possess a rather

advanced level of instrumental and technical training in their handling of musical instruments. Concert works by Volodymyr Hrudyn usher performers into the world of such musical genres as sonata, toccata, étude, paradox, etching, as well as genres of dance music, to develop technical skills, musical way of thinking, and artistry. The author has used the rich toolkit of means of expression in pianoforte performance, particularities of texture, exquisite technique whereas the "singing nature of Volodymyr Hrudyn's music" is actually the foundation for its popular character.

The Practical Significance of these works consists in the fact that they will boost the further development of Ukrainian pianoforte education and concert repertoire and will promote the cause of education of the younger generation of piano performers.

Key words: V. Hrudyn, piano work, cycles, piano repertoire, Ukrainian abroad, music education, national musical language.

Надійшла до редакції 6.10.2018 р.

УДК 781.6

КОЛОРИСТИЧНА ПАЛІТРА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ М. СКОРИКА *(НА ПРИКЛАДІ РАННЬОГО ЦИКЛУ «В КАРПАТАХ»)*

Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна – старший викладач,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
posikira@ukr.net

Розглядаються засади колористично-барвного мислення одного з провідних сучасних українських композиторів Мирослава Скорика в такій специфічній щодо темброової виразності сфері як програмна фортепіанна музика, пов'язана з етнічними витоками карпатського фольклору. Наголошується, що фортепіанна колористика М. Скорика в циклі «В Карпатах» має кілька основних передумов: глибока особистісна закоріненість у гірському ландшафті, що походить від раннього дитинства, творча винахідливість, що торкається багатьох аспектів індивідуального стилю митця, в тому числі й темброво-колористичної сторони музичної виразовості; власна практика піаніста. Виявляються розмаїті барвно-колористичні та просторові прийоми, що створюють яскраві візуальні алюзії у сприйнятті раннього фортепіанного циклу М. Скорика.

Ключові слова: фортепіанна музика, Мирослав Скорик, музична колористика, фольклорна етнохарактерність.

Актуальність проблеми. Серед сучасних українських композиторів М. Скорику належить особливе місце. Його індивідуальний стиль відзначається демократичністю музичного вислову, широким слухацьким «радіусом дії», тож більшість творів впевнено зайняли місце в репертуарі як видатних виконавців, так і початкуючих музикантів, а жанрова різноманітність вражає дотепним і часто несподіваним перевтіленням як моделей історичних стилів минулого, так і фольклорних джерел та популярних жанрових формул, породжених сучасною сферою «Unterhatungsmusik, U-Musik», за Г. Бесселером [12]. Особливо це спостереження слушне щодо фортепіанного доробку митця: від перших класів музичної школи – і до іспитів на професійну зрілість у музичних академіях, до концертного репертуару провідних українських і зарубіжних піаністів, виконуються його «Дитячий альбом», «Бурлеска», «Коломийка», «Токата», три фортепіанні концерти, «Екстравагантні танці», джазові обробки класичних шедеврів та інші твори.

У системі виразових засобів, завдяки якій композитор досягає такого яскравого художнього впливу на виконавців і слухачів, дуже важливим виявляється барвно-колористичний компонент, здатність митця викликати рельєфні асоціативні образи. Ефекти синестезії (тобто поєднання слухового і зорового сприйняття) присутні не лише в його масштабних оркестрових та камерно-інструментальних опусах, де багату колористичну гаму природно створюють різні тембри та їх комбінації, але й у «монотембрових» фортепіанних творах, де барвна палітра обмеженіша. І хоча творчість Скорика загалом та її фортепіанні жанри зокрема здобули значний критичний розголос та науково-аналітичну базу, все ж доробок видатного композитора настільки об'ємний і значний, що залишається ще багато аспектів його обговорення і наукового осмислення. Різні грані творчості М. Скорика розглянуто у монографіях Л. Кияновської, статтях С. Павлишин, О. Ващук, Г. Блажкевич, Н. Кашкадамової, В. Задерацького, Ю. Щириці, С. Павлишин, Т. Гнатів, А. Терещенко, О. Шевчук, Я. Якуб'яка, Г. Ляшенка, О. Рапіти, Д. Купини, Н. Вітте, Н. Назар та ін., проте у різноманітних ракурсах виявлення індивідуального стилю Скорика, до яких сягають дослідники, забракло звернення саме до питань барви і колористики як важливої складової індивідуальної манери його фортепіанного письма.

© Посікіра-Омельчук Н. М., 2018

Це спостереження обумовило *мету* поданої статті: виявити колористичні прийоми фортепіанної творчості М. Скорика в його ранньому фортепіанному циклі «В Карпатах». При тому барвно-колористичні елементи його індивідуальної манери письма розкриваються не лише з позиції самого герметичного музичного тексту – у сукупності прийомів, здатних викликати відповідні синестетичні асоціації, а й через з'ясування всіх тих внутрішніх і зовнішніх імпульсів, що обумовили саме той, а не інший тип звукобарви, звукової світлотіні у фортепіанних творах композитора, зокрема у названому ранньому циклі.

Передусім варто з'ясувати, які характеристики раннього етапу творчості, як типового емоційно-психологічного стану, визначаються у психології творчості і наскільки вони можуть прикладатися до творчого становлення М. Скорика. Дослідниця вікових етапів композиторської творчості Н. Савицька вважає, що для раннього етапу композиторської творчості притаманна «…загострена чутливість, вразливість, нестійкість емоційно-вольової сфери; позірна потреба самоутвердження; відносна несамостійність художніх рішень як наслідок сильних сфер впливу; імпровізаційність, що відображує спонтанний пошук індивідуальної образності та принципів її естетичного втілення; еклектичність, компілятивність лексики, виразність художнього родоводу; традиційність музичної мови, продукування власного музичного тексту в межах усталених жанрових моделей; значна кількість незакінчених творів» [7, 13]. Тобто дослідниця виділяє імпульси спонтанності, а разом із тим – наслідувальності, наявність взірців, за якими слідує молодий автор, а водночас – прагнення піти всупереч усталеним канонам.

В іншій статті та ж авторка стверджує, що «…ранній період – це адаптація до професії в тенетах академічної школи, моделювання своєї мови, яскраві спалахи особистісної ініціативи, асиміляція перехресних впливів. Юний автор самоствердкується – або скромно, непомітно, або епатовано – через океан пристрастей, імпульсивні зміни уподобань, неврівноваженість, еклектизм стильової позиції. Це поки що спонтанна самореалізація під впливом зовнішніх обставин життя» [10, 21]. Таким чином, наголошуються ще кілька сутнісних моментів раннього творчого періоду, такі як «моделювання своєї мови», яке відбувається проте як спонтанна самореалізація, тобто не має наперед осмисленого протікання.

Застосовуючи ці характеристики щодо творчої позиції М. Скорика на етапі його становлення, доходимо висновку, що вони слушні лише почасти. Якщо щодо «яскравих спалахів особистісної ініціативи» чи асиміляції перехресних впливів» дослідниця цілком має рацію, то інші типові прикмети художнього мислення, які вона виділяє у юнацькому світогляді майбутніх митців, хоча б еклектизм чи неврівноваженість, щасливо оминули ранні твори Скорика. Вже в перших його студентських творах переважає зріле розуміння свого творчого «я», і практично відсутність еклектичного наслідування старших колег.

На це звертає увагу й Л. Кияновська, вказуючи: «Особливістю раннього періоду творчості Скорика є нетипове для студентського віку, чітке усвідомлення тих завдань, які він прагне вирішити, і несподіваний для такого молодого музиканта злет, котрий він здійснив, майже оминаючи неодмінний в таких випадках період наслідування, точного копіювання обраних зразків чи то сучасності, чи традиційних стилів. Адже вже на початку своєї фахової кар'єри, в перших студентських творах, таких, як, наприклад, кантата «Весна», Скорик показав себе цілком зрілим митцем, який не просто ставить перші кроки на шляху до завоювання вершин, а пише цілком достойну за своєю художньою вартістю музику, що витримує порівняння і з пізнішими творами автора» [4, 76].

Проте деякі внутрішні імпульси мали вельми сильний вплив на формування світогляду митця і серед них – прив'язаність до природи Карпат, яку М. Скорик, загалом особистість доволі інтровертивна, охоче підтверджує і в приватних розмовах, і в інтерв'ю. Внутрішня потреба юного композитора відобразити природу карпатських гір була в ньому закладена, метафорично висловлюючись, генетично. «[Скорик – Н.П.-О.] виріс на зразках гуцульського фольклору, знав його з дитинства, це була його «рідна музична мова» – тому так само з повним правом міг би у себе відмітити таке ж вчування, унікальне за силою передачі емоційного спектру, багатства барвної палітри і резонування на звукову стихію Карпат» [5, 124]. У поданій цитаті слушно підкреслюється єдність емоційного і колористичного аспектів музичної виразності творів Скорика – ця властивість і надалі виявиться одним з головних елементів його індивідуального стилю.

Другий важливий фактор, що мав істотне значення на формування пріоритетів його індивідуального стилю – це захоплення інноваційними техніками повоєнного європейського авангарду. Композитор не сприймав їх цілком без критично, а обирав ті новітні прийоми виразовості, які відповідали його гармонійному світовідчуттю і художнім ідеалам. Відтак чи не найважливішим

досягненням сучасного виразового арсеналу стала для нього сонористика і алеаторика, як можливість досягнути єдності простору і часу на новому рівні. Як говорить він сам у «Сповіді студента» про музичні пріоритети ранніх років, «ми захоплювалися музикою Дебюссі, Равеля, Прокоф'єва, Стравінського, Бартока. Багато сучасної музики передавало польське радіо, яке ми всі слухали. Був дозволений джаз, і до Львова приїхав з концертами «Блакитний джаз» із Польщі, який зробив сенсацію» [8, 26].

У цьому контексті видається важливим, що принаймні четверо з названих п'яти композиторів багато працювали над розкриттям тих регістрово-тембрових барв фортепіано, які раніше уникались романтичними митцями, таких як підкреслення жорстких сухих «ударних» ефектів або імпресіоністично-рефлексивний, колористичний звукопис Дебюссі і Равеля.

Водночас сонористичні та алеаторичні прийоми сучасної виразовості переосмислювались Скориком крізь призму народного, зокрема гуцульського інструменталізму з його багатими соковитими барвами звучання троїстих музик, заворожуючою просторовістю перегуків трембіт, «ковзаючими» підйомами і спадами, притаманними виконанню на цимбалах тощо. Цей особливий тип звукопису, спрямований одночасно і на яскраві барвно-просторові асоціації, і на відчуття неймовірної експресії і енергетичної сили, притаманної фольклору карпатського регіону, вже в перших творах започаткував той основний принцип, який композитор сповідує протягом свого тривалого творчого шляху: Композитор часто використовує специфічні артикуляційні засоби для відтворення на фортепіано способів звуковидобування, властивих різним інструментам чи групам. Наприклад, staccato, вжите в певному фактурно-регістровому втіленні, асоціюється з тембром цимбалів; тривале ведення мелодії на legato наближається до просторово розімкнутого звучання трембіти; мелізматика (наприклад, ланцюжок трелей) викликає асоціації до орнаментики сопілкових награшів або народної манери виконання на скрипці, гудіння басових порожніх квінт нагадує басолю і т.д. Завдяки органічному поєднанню, здавалося б, мало сумісних сфер: оригінального регіонального фольклору з його витвореними впродовж поколінь «формулами змісту» – і сучасного композиторського експерименту, Скорику вдалось «осягнення внутрішніх, глибинних основ фольклорного мислення, втілення їх на різних рівнях художнього цілого; переосмислення, «осучаснення» численних інтонаційно-жанрових елементів народної творчості з широким використанням техніко-композиційних засобів музики; органічне включення фольклорних елементів до індивідуально-авторської стильової системи» [6, 138].

Третім важливим фактором, задля якого цей ранній фортепіанний цикл сприймається як творіння цілком зрілого майстра – його блискуча підготовка як піаніста. Відомо, що в Анжеро-Судженську, де родина Скориків перебувала на засланні, в їх оточенні були митці й інтелектуали найвищого рівня. Згадуючи про своє навчання, Мирослав Михайлович зазначає: «…там були дуже добрі вчителі здебільшого з числа репресованих. Зокрема моя вчителька по фортепіано Валентина Ксенофонтовна Канторова, була прекрасним фахівцем. Здається, вона-таки була ученицею Рахманінова, хоча тоді про це мало хто знав, бо про такі речі говорити не можна було» [9, 26].

Усі ці передумови досконало трансформувались у перших його опусах, написаних у час навчання у Львівської консерваторії ім. М. Лисенка і невдовзі після закінчення. Серед творів раннього періоду, що увійшли до репертуару різних виконавців і колективів, згадаємо струнний квартет F-dur (1959 р.), кантату для солістів, хору і симфонічного оркестру на вірші І. Франка «Весна», (1960 р.), симфонічну поему «Вальс», (1960 р.), Сюїту для струнного оркестру (1961 р.), Рондо для фортепіано (1962 р.), Чотири солоспіви для сопрано і симфонічного оркестру на вірші Т. Шевченка (1962 р.) і вінчає цей ряд «Коломийка» для фортепіано (1962 р.). Прикметно, що у всіх цих творах органічно сполучається як нове трактування тембральності, фактурного простору та звукопису, що досягається гармонічними, регістровими, динамічними, агогічними засобами, так і глибоке проникнення в сутність фольклорної темброінтонаційної природи карпатського регіону.

Фортепіанний цикл «В Карпатах» складається з трьох частин: «Пісня бойка», «У лісі», «Спів в горах», і написаний митцем у віці 21 року, ще в студентський період. Проте одна з перших «проб пера» вже виразно вказує на майбутнього автора музики до фільму «Тіні забутих предків» та «Карпатського концерту», тож може розглядатись як талановитий передвісник «нової фольклорної хвилі», етапу у творчості композитора, що приніс йому світову славу і відзначився неперехідними шедеврами в національній музичній культурі.

Звертаючись до циклу «В Карпатах», зазначимо, з одного боку, природність і спадкоємність як тематики, так і трактування фольклорних першоджерел до творчості українських композиторів галицького регіону, що охоче і розмаїто трансформували карпатський фольклор (насамперед, Н. Нижанківський і М. Колесса); з іншого – інноваційність поєднання фольклорних моделей з

прийомами сучасного композиторського письма, що зазначалось вище, як характерна ознака художнього мислення молодого митця. Тобто, факт «студентського походження» даного фортепіанного циклу анітрохи не обмежив свободи в оперуванні як традиційними, так і новаторськими прийомами виразу.

Уже перша п'єса циклу – «Пісня бойка» (Andante, molto rubato, 3/4) виявляє дивовижно тонке чуття звукового колориту. Сама тема проростає з інтонаційно-ритмічного комплексу регіонального фольклору, як і передбачено в самій програмі. Проте інтонаційна фольклорна основа отримує тут несподівано модерне трактування, і основним фактором цього яскравого осучаснення народнопісенної мелодики є саме колористичне забарвлення гармонічного і фактурного елементів виразової системи. У фактурі композитор передає ефект просторової панорами карпатського пейзажу, немовби вміщуючи фігуру «героя» на вершині гори, а відтак його пісня отримує якнайширше різноголосе відлуння.

Для втілення цих «барвистих звукових плям», що уособлюють заворожуючу дію пісні, яка раптом розбивається на тисячі окремих поспівок-осколків і ніби огортає слухача, композитор використовує типові елементи імпресіоністичного звукопису: згущені вертикальні співзвуччя, що несподівано розлітаються на мотиви і розміщуються у різних пластах фактури, ритмічне остинатне повторення мотивів, які нагадують архаїчні поспівки «прадавніх гір».

Ці підходи теж визначались наприкінці 50 – початку 60-х років прагненням молодих прогресивних митців опанувати засади новітніх композиторських технік, орієнтуючись передусім на представників неофольклоризму І пол. ХХ ст. І. Стравінського і Б. Бартока:

«Якраз архаїчні пласти музичної обрядовості (визначальні як для Стравінського і всього першого покоління неофольклористів, так і для Скорика та «нової фольклорної хвилі» в Україні і інших національних культурах СРСР) з їх мелодичними вузькооб'ємними поспівками, повторюваними ритмічними фігурами, найбільш нейтральні за ладовими та метроритмічними принципами, отже, природно можуть сполучатись із довільно обраними автором стильовими прикметами з різних епох і національних шкіл, а найбільше надаються до сполучення з «емансипованими» дисонансами і складними поліладовими нашаруваннями, характерними для численних модерних напрямків» [5, 126].

Винахідливо у колористично-просторовому плані тут використаний принцип розкладених арпеджійованих акордів, тип фактури, більше притаманний романтичному піанізмові, який нерідко зустрічається у блискучих віртуозних опусах Ф. Ліста, П. Чайковського чи С. Рахманінова. Проте Скорик надає цьому, дещо вже утертому віртуозно-виконавському прийомові зовсім іншого смислового тлумачення. Плавна мелодична лінія, спираючись на розкладені по звуках тризвуків і септакордів та витримані на педалі фігурації, сприймається як мелодія, яка лине далеко у просторовому безмежжі гірського пейзажу, крім того сама гармонічна вертикаль, розкладена у широкій фактурі, долає звичний (і найчастіше застосовувану у викладі такого типу) функційний зв'язок, навпаки, тут підкреслюється доволі вільне, близьке до імпресіоністичних вільних акордових зіставлень. У такому особливому розумінні і втіленні як емоційних, так і колористично-асоціативних прикмет фольклору вже розпізнається одна з базових засад індивідуального стилю композитора. «Національні риси творчості М. Скорика виявилися, насамперед, в образно-емоційному строї музики в цілому. Глибоке осягнення як духовного багатства людини, так і творчого єства всього народу, знання історичного минулого і сьогодення та розкриття його способу мислення стає концентратом проблеми» [11, 94].

Наступна п'єса циклу – «Спів у горах» (Andante, molto rubato, 2/4, G-dur) не лише продовжує попередню, оскільки сама програма являє собою варіант попередньої («Пісня бойка» (зрозуміло, що в горах) – «Спів у горах»), але й поглиблює її за образністю, застосуванням просторово-колористичних прийомів, та способами «модернізації» фольклорного архетипу. Цю рису стилю Скорика теж згідно відзначають дослідники: «присутність фольклорних знаків у Скорика органічно єднається із загальним модусом інтонаційного світу доби модернізму – принципово множинним, мозаїчної будови, та головне – інноваційним» [1, 62].

У порівнянні з попередньою п'єсою циклу, «Спів у горах» ставить собі за мету дещо інше колористичне завдання: розкрити не лише просторовий ефект відлуння і відтак рельєфно окреслити відчуття безмежного обрію гірського ландшафту, що так винахідливо втілюється у «Пісні бойка», а ще й зробити його барви інтенсивнішими, «розмалювати» його вишуканою орнаментикою та лінеарним поліритмічним накладенням мелодії і супроводу, що у візуальній алюзії відповідає примхливим графічним лініям. Мелодія «Співу у горах» не лише «наспівна», а імпровізаційно примхлива і оплітається багатим арпеджійованим орнаментом, що може тлумачитись через паралелі з живописною орнаментикою.

У результаті досягається враження, на яке звертає увагу К. Івахова: «ефект просторово-колористичної «політності» співу, що долинає з високої гори, та імітація суто акустичного прийому реверберації звуку в залежності від його просторового розташування. Саме для досягнення найбільш достовірного враження безупинного відлуння, коли звук, відбиваючись від однієї гори, летить до іншої, потім назад, рухаючись по колу, композитор застосовує і терасоподібну фактуру, і дроблення мелодичної лінії на мотиви («відлуння», яке, як відомо, повторює лише останній склад чи мотив із повної фрази), і безупинне «бриніння» звукової матерії, яка розосереджується у велетенських площинах» [3, 89-90]. Дуже важливими для створення цілісного картинно-барвистого образу виявляються суто виконавські прийоми, обумовлені специфікою фортепіанного звучання. Одним із таких прийомів є винахідливо використані ефекти педальної техніки, що завдяки частій зміні немовби «вібрує» у повітрі, переміщуючись з однієї точки в іншу.

Ще один, важливий для фортепіанної колористики прийом, знаний від школи французьких клавесиністів: передача кольору, відтінків, просторової зміни за допомогою орнаментики. Декоративність численних мелізматичних формул, які ніби наслідували в п'єсах Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена та інших авторів програмних мініатюр вишукане мереживо костюмів та інтер'єрів рококо, у «Співі в горах» Скорика набуває іншого смислового навантаження. Тут багата мелізматика, що вибагливо оплітає мелодичну лінію, покликана передати барвисто-просторовий ефект і суто *візуальний* – естетичне захоплення неосяжним простором гір, але й аудіальний – адже в ньому стоголосі відлуння співу набувають неймовірних фантастичних *звукових* форм, немов голос гірських духів.

Колористично-просторовому відчуттю сприяє і гармонічна мова. В засадах гармонії цієї п'єси композитор уникає домінантових і взагалі будь-яких півтонових тяжінь, надаючи перевагу зіставленню самостійних вертикальних побудов перед традиційними гармонічними функційними зв'язками.

Наступна п'єса «У лісі» (Allegro, 4/8) завершує цикл і, як здебільшого буває у заключних частинах, концентровано і більш динамічно представляє основну образну концепцію. Відповідно і колористично-барвний, просторовий пласт виразової системи тут дещо яскравіший. Виразне синестетичне відчуття твориться завдяки послідовному і багатому використанню як гармонічної колористики, що, зазвичай, найочевидніше викликає алюзії із живописом, так і всіх інших елементів: просторових елементів фактури з прийомами наближення – віддалення, графічного орнаменту мелізматики, насиченню – пом'якшенню барв у динаміці та агогіці та ін. На відміну від попередніх, де все-таки центральним смисловим пунктом була мелодична лінія (згідно з програмами: *пісня* і *спів*), у програмі останньої п'єси такої прив'язки немає, тож композитор і не ставить собі за мету провести ясну лінеарну мелодію, в якій концентрувався б зміст. Натомість Скорик випробовує у заключній п'єсі інші можливості фортепіанного арсеналу засобів: тематизм розосередженого плану, що ніби зітканий з коротких мотивів, розміщених у далеких регістрах; світлотінь тематично-фактурних переливів, оскільки та чи інша фактурна формула тут є не супроводом мелодичного висловлювання, а центральним змістовним елементом, по суті, самим висловлюванням. Крім того, важливим звукозображальним фігуративно конкретним прийомом стає імітація голосів птахів, що перегукуються в лісових хащах. І хоча наслідування пташиного співу теж належить до одного з найдавніших прийомів музичного звукозображання – ще від К. Жанекена та згаданих вище клавесиністів, попри численні версії у всіх наступних стилях, щоб лише згадати «Пасторальну» симфонію Л. Бетовена чи програмні мініатюри Р. Шумана – молодий композитор і тут знаходить цікаву, незбиту версію відтворення пташиного співу у фортепіанній фактурі. Це принцип «незавершеного співу», тобто трель, яка мала б тривати довше, згідно з природним прототипом, раптово переривається, немовби пташині голоси то визвучуються крізь гущавину, то знову зникають, поглинаються багатоголосим лісовим шелестом.

В останній п'єсі видозмінюються й деякі, попередньо використані прийоми фактури. Підхоплений з попередньої п'єси основний фактурний зворот – арпеджіо, розкидане в широкому діапазоні, тут набуває цілком іншого образно-смислового навантаження: арпеджіо уособлюють не стільки простір, в якому шириться спів, скільки стають засобом звукозображання. Через їх мінливе перетікання передається чи то шурхіт листя, чи дзюркотіння лісового струмка, виражене в далекому пленері. Мимоволі виникає паралель з карпатськими пейзажами тогочасних львівських художників: Р. Сельського, Л. Левицького, особливо ж дивовижні за орнаментикою і барвами полотна К. Звіринського.

Ця паралель підкріплюється ще й тим же, що у композиторській манері Скорика, подоланням прямолінійного етнографізму, вмінням знайти в природному об'єкті несподіваний і свіжий ракурс.

На потребі такого підходу, в якому неодмінно мав би долатись консервативне і прямолінійне трактування народнопісенного та народно інструментального пласта, наголошує і сам композитор: «до якого б способу опрацювання фольклору не вдавався композитор, в авторському використанні не тільки народнопісенних цитат, але й жанрів, ладотональних засад, тембральних, виконавських ефектів, які походять з фольклорних джерел, найважливіше – не втратити почуття міри і такту, не піддатись спокусі поверхового етнографізму, бо це ж найпростіше, ніби самоочевидне» [9, 70].

Зазначені особливості барвно-колористичного та просторового сприйняття звуку, що так яскраво проявились у проаналізованому ранньому фортепіанному циклі «В Карпатах», не були випадковою вдалою знахідкою починаючого митця. Всі виявлені в ньому відкриття виразової системи матимуть істотне значення для становлення індивідуального стилю М. Скорика. Сонористична образність згодом яскраво проявлятиметься не лише у більшості фортепіанних творів, але стане одним із центральних методів синтезу кінематографічного образу і музичної складової фільму, потужно розкриється у камерно-інструментальному та оркестровому звучанні. Так само і трактування фольклорного першоджерела в руслі сучасної композиторської техніки надовго закріпиться у його наступних творах. «Композитор відходить від прямолінійного цитування та наслідування засад народної музики, а прагне осягнути внутрішню суть і структуру народної музичної мови, вникнути в глибинні пласти художнього мислення народу, в семантику фольклорної образності, в музичну естетику народної творчості» [2, 82]. Отже, вже ранній фортепіанний цикл «В Карпатах» засвідчив могутній творчий потенціал одного з провідних українських композиторів сучасності Мирослава Скорика.

Список використаної літератури

1. Герега М. Риси індивідуального композиторського стилю Мирослава Скорика у творчості раннього періоду (на прикладі «Варіацій» для фортепіано). *Молодь і ринок.* 2009. № 8 (55) серп. С. 58–70.
2. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича. *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвід. щорічник. Київ : Муз. Україна, 1982. Вип. 17. С. 82–91.
3. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт). Хмельницький : ПП «Медобори – 2006», 2013. 232 с.
4. Кияновська Л. Вплив творчості Ігоря Стравінського на творчість М. Колесси та М. Скорика. *Ігор Стравінський: дискурс творчості. Музикознавчі студії.* Луцьк : «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2008. Вип. 2. С. 120–132.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів : вид-во журналу «Ї», 2008. 592 с.
6. Пискач А. А. Неофольклоризм у художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2010. Вип. 26. С. 136–143.
7. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 24 с.
8. Скорик М. Сповідь студента. *Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець.* Львів: вид-во журналу «Ї», 2008. С. 23–31.
9. Скорик М. Діалоги. *Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів : вид-во журналу «Ї», 2008. С. 16–65.
10. Швець Н. Пізній еволюційно-стильовий період композиторської творчості : спроба типології. *Науковий вісник НМА України ім. П. І. Чайковського* : зб. ст. Вип. 59 : Смислові засади музичної творчості. Київ, 2006. С. 18–25.
11. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика. *Українське музикознавство*: наук.-метод. міжвід. щорічник / гол. ред. Н. О. Горюхіна. Київ : Муз. Україна, 1979. Вип. 14. С. 93–102.
12. Besseler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin : Akademie-Verlag, 1959. 80 s. (Berichte uber die Verhandlungen der sachsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philosophisch-historische Klasse. Bd. 155).

References

1. Hereha Mariia. Rysy indyvidualnoho kompozytorskoho styliu Myroslava Skoryka u tvorchosti rannoho periodu (na prykladi «Variatsii» dlia fortepiano). *Molod i rynok.* 2009. № 8 (55) serpen. S. 58–70.
2. Dziupyna Ye. Deiaki pryntsypy vtilennia karpatskoho folkloru v strunnykh ansambliakh L. Dychko, M. Skoryka, Ye. Stankovycha. *Ukrainske muzykoznavstvo* : nauk.-metod. mizhvid. shchorichnyk. Kyiv : Muz. Ukraina, 1982. Vyp. 17. S. 82–91.
3. Ivakhova K. Fortepianna tvorchist Myroslava Skoryka (khudozhno-dydaktychnyi kontsept). Khmelnytskyi : PP «Medobory – 2006», 2013. 232 s.
4. Kyianovska L. Vplyv tvorchosti Ihoria Stravinskoho na tvorchist M. Kolessy ta M. Skoryka. *Ihor Stravinskyi: dyskurs tvorchosti.* Muzykoznavchi studii. Lutsk : «Vezha» VNU im. Lesi Ukrainky, 2008. Vyp. 2. S. 120–132.

5. Kyianovska L. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. Lviv: vyd-vo zhurnalu «Yi», 2008. 592 s.
6. Pyskach A. A. Neofolkloryzm v khudozhnii kulturi Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury* : zb. nauk. prats. Kyiv : Milenium, 2010. Vyp. 26. S. 136–143.
7. Savytska N. V. Vikovi aspekty kompozytorskoi zhyttietvorchosti : avtoref. dys… d-ra mystetstvoznav.: 17.00.03 / Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. Chaikovskoho. Kyiv, 2010. 24 s.
8. Skoryk M. Spovid studenta. *Kyianovska L. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets.* Lviv : vyd-vo zhurnalu «Yi», 2008. S. 23–31.
9. Skoryk M. Dialohy. *Kyianovska L. Myroslav Skoryk: liudyna i mytets.* Lviv : vyd-vo zhurnalu «Yi», 2008. S. 16–65.
10. Shvets N. Piznii evoliutsiino-stylovyi period kompozytorskoi tvorchosti : sproba typolohii. *Naukovyi visnyk NMA Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*: zb. st. Kyiv, 2006. Vyp. 59: Smyslovi zasady muzychnoi tvorchosti. S. 18–25.
11. Shevchuk O. Osoblyvosti vidbyttia folkloru v instrumentalnykh tvorakh M. Skoryka. *Ukrainske muzykoznavstvo*: nauk.-metod. mizhvid. shchorichnyk / hol. red. N. O. Horiukhina. Kyiv : Muz. Ukraina, 1979. Vyp. 14. S. 93–102.
12. Besseler H. Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin : Akademie-Verlag, 1959. 80 s. (Berichte uber die Verhandlungen der sachsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philosophisch-historische Klasse. Bd. 155).

КОЛОРИСТИЧЕСКАЯ ПАЛИТРА ФОРТЕПИАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. СКОРИКА
(на примере раннего цикла «В Карпатах»)

Посикира-Омельчук Наталия Николаевна – старший преподаватель,
Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенка, г. Львов

Рассматриваются основы колористически-красочного мышления одного из ведущих современных украинских композиторов Мирослава Скорика в такой специфической по тембровой выразительности сфере как программная фортепианная музыка, связанная с этническими истоками карпатского фольклора. Отмечается, что фортепианная колористика М. Скорика в цикле «В Карпатах» имеет несколько основных предпосылок: глубокая личностная укорененность в горном ландшафте, что происходит от раннего детства, творческая изобретательность, которая касается многих аспектов индивидуального стиля художника, в том числе и темброво-колористической стороны музыкальной выразительности; личностная практика пианиста. Оказываются разнообразные красочно-колористические и пространственные приемы, создающие яркие визуальные аллюзии в восприятии раннего фортепианного цикла М. Скорика.

Ключевые слова: фортепианная музыка, Мирослав Скорик, музыкальная колористика, фольклорная этнохарактерность.

THE COLOURISTIC PALETTE OF PIANO WORKS BY MYROSLAV SKORYK
(as exemplified by the early cycle «In the Carpathians»)

Posikira-Omelchuk Natalia – Senior lecturer, Lviv National
Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv

The article discusses the fundamentals of colouristic thinking of one of the leading contemporary Ukrainian composers Myroslav Skoryk in such a sphere specific in regards to timbre expressiveness as descriptive piano music associated with the ethnic origins of the Carpathian folklore. It is noted that Skoryk's piano colouristics in the cycle «In the Carpathians» has several basic prerequisites: deep personal rootedness in the mountain landscape, which comes from early childhood, creative inventiveness, which covers many aspects of the artist's individual style, including the colouristic timbre side of musical pictorialism; pianist's own practice. Various colouristic and spatial techniques can be found that create vivid visual allusions in the perception of the early piano cycle of Skoryk.

Key words: piano music, Myroslav Skoryk, musical colouristics, folklore ethno-distinctness.

UDC 781.6

THE COLOURISTIC PALETTE OF PIANO WORKS BY MYROSLAV SKORYK
(as exemplified by the early cycle «In the Carpathians»)

Posikira-Omelchuk Natalia – Senior lecturer, Lviv National
Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv

The article discusses the fundamentals of colouristic thinking of Myroslav Skoryk, one of the leading contemporary Ukrainian composers. The specifics of musical colouristics is analysed in such a sphere specific in regards to timbre expressiveness as descriptive piano music associated with the ethnic folklore origins of the Carpathian region. It is noted that the Skoryk's piano colouristics in the cycle «In the Carpathians», written in the period of study at Lysenko Lviv Conservatory, has several basic psychological and ideological prerequisites. The first one of them is determined by the deep personal rootedness in the mountain landscape, which comes from early childhood. The creative inventiveness of the composer, which shows in many aspects of the artist's individual style, including the timbre and colouristic side of musical pictorialism, has become important in creating a vivid colourfully pictured image. One should not underestimate Skoryk's own practice as a pianist, a first-class piano school education, which he received from outstanding teachers.

In the analysis of the cycle, there can be found various colouristic and spatial techniques that create vivid visual allusions in the perception of Skoryk's early piano composition. Purely performing techniques are very important for the creation of the integral colourful and pictorial image, due to the peculiarity of piano sound. One of these techniques is the inventive use of the effects of pedal technology, which due to frequent changes sounds as if it «vibrates» in the air, moving from one point to another.

It is noted that the early piano cycle «In the Carpathians» revealed the essential features of the style of the composer, which will develop in subsequent periods of his work. Sonoristic imagery will subsequently be clearly shown not only in most piano pieces but will become one of the central methods of synthesizing a cinematic image and musical component of the film, which will intensely unfold in chamber-instrumental and orchestral sound. Similarly, the interpretation of the folklore primary source in the context of modern composer art will take hold for long in his subsequent works.

Key words: piano music, Myroslav Skoryk, musical colouristics, folklore ethno-distinctness.

Надійшла до редакції 1.11.2018 р.

УДК 78.091:780.614.11

ВИКОНАВСЬКЕ ІНТОНУВАННЯ НА ДОМРІ

Білоусова Світлана Вікторівна – доцент кафедри народних інструментів, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, м. Київ
kolesniksv@ukr.net

Розкрита роль інструментального інтонування в процесі виконання музичних творів. Зазначена проблема відсутності робіт, що досліджують механізми реалізації інтонування на домрі. В умовах невизначеності педагогічної концепції навчання початківців основам інтонування, перспективними є праці В. Івка, в яких пропонується дієвий механізм опанування домрового інтонування. Автор статті розглядає тремоло як специфічний домровий штрих, вписуючи цей прийом в інтонаційну концепцію. Також досліджуються такі параметри музичної тканини, як динаміка, артикуляція, агогіка. Висвітлюється їхня роль в інтонаційній структурі твору.

Ключові слова: інтонування, домра, виконавство, тремоло, динаміка, штрихи.

Актуальність теми дослідження. Інтонування – складне і неоднозначне явище, яке можна вважати однією з основ виконавської майстерності. Незважаючи на велику кількість наукових досліджень, присвячених даному поняттю, інтерес до нього не вщухає і нині. Головною причиною такого інтересу є переконання у неможливості існування музики поза інтонацією. На тлі загального інтересу до інтонування, ця проблема майже не висвітлена у домровому виконавстві. Таку ситуацію вкрай необхідно виправити, тому що домрове мистецтво має власні виражальні та технічні засоби, якими досягається художньо виправдане і точне інтонування – саме таке інтонування, яке здатне оживити музичний твір в процесі його виконання.

Аналіз досліджень і публікацій. Найважливішою працею, присвяченою проблемі інтонування, й досі є робота Б. Асаф'єва «Музична форма як процес», в якій майже кожне твердження дає підґрунтя для роздумів та подальшої розробки [2]. Саме дослідження Б. Асаф'єва, у якому криється потужний потенціал, стало відправною точкою для багатьох майбутніх публікацій.

У домровому виконавстві проблеми інтонування майже не знайшли відображення у наукових дослідженнях. Виключенням є спроба В. Івка побудувати власну інтонаційну концепцію, що містить характеристику ряду методичних принципів. За потужною системою поглядів В. Івка на теорію інтонування стоїть понад 50 років педагогічного та виконавського досвіду. Постулати цієї системи викладені в роботах «Техніка інструментального інтонування» [4] та «Про роль слухових настанов у формуванні інтонаційної культури домриста» [3].

Концепція В. Івка вирізняється демонстрацією чіткої дії механізму розвитку інтонування у виконавській практиці з наданням упорядкованої методики опанування, універсальної щодо застосування на різних етапах здобуття музичної освіти.

Метою статті є окреслення основних елементів, що складають систему інтонування в домровому виконавстві, а також надання дієвих методів і прийомів, що сприяють успішному впровадженню інтонаційної культури домриста з оглядом на специфіку інструменту.

Виклад основного матеріалу. Сучасне домрове виконавство знаходиться в руслі світових тенденцій музичного мистецтва. Але рівень інструментального інтонування багатьох солістів не є достатньо високим. Така ситуація має в своїй основі ряд загальних і вузькопрофесійних причин:

© Білоусова С. В., 2018

- незначна кількість методологічно обґрунтованих, цінних із точки зору практичного застосування робіт за даною проблематикою;
- використання застарілих методик викладання гри на домрі, направлених, у першу чергу, на навчання техніці виконання;
- відсутність чіткої, легкої у застосуванні, послідовної системи, спрямованої на поетапну організацію інтонаційного мислення музиканта;
- втрата інтересу до музики та зниження її цінності як мистецтва, що обумовлене, насамперед, відсутністю живого інтонування;
- стрімкий зріст виконавської майстерності як джерело розмаїття виразних засобів для глибинного занурення у інтонаційну енергетику музичних творів;
- академізація інструменту та бажання подолати сформоване в минулому столітті ставлення до домри як до інструменту народно-розважального, якому недоступне відображення високих духовних почуттів;
- необхідність виховання музикантів-домристів, які б усвідомлювали закономірності інтонаційних процесів.

Найбільш уживаними поняттями є «інтонація» та «інтонування», кожне з яких має по декілька тлумачень. В «Музичному словникові» надане таке визначення поняття інтонації: «Інтонація <…> у широкому сенсі: втілення художнього образу в музичних звуках, у вузькому:

1) мелодичний зворот, що має виразне значення: складається зазвичай з двох чи декількох послідовно взятих звуків, які знаходяться у певних інтервальних, ладових та ритмічних взаємовідносинах, як компонент мелодії є одним з важливих засобів створення музичного образу;

2) відтворення музичного звука або інтервалу при виконанні музики голосом чи на інструменті з нефіксованою висотою звука; виконання музики є інтонаційно точним (чистим), якщо звук чи інтервал мелодії відтворюється у межах його зони;

3) точність, рівність звучання кожного тону звукоряду музичного інструменту щодо висоти, тембру та голосності» [7; 112].

М. Арановський робить висновок, спираючись на теорію Б. Асаф'єва, що інтонація своєрідний «синтез акустичних і виконавських особливостей», які співвідносяться один з одним [1; 83]. М. Імханицький під інтонуванням розуміє процес, дію, спрямовану на відбудову змістовності форми твору, «процес передачі змісту того, що промовляється» [5; 17].

Така багатомірність понять «інтонація» та «інтонування» потребує чіткого розмежування. Диференціювати ці поняття вкрай важливо внаслідок їх частого використання як синонімів. Тлумачення інтонації лише як точного показника звуковисотності можна вважати дещо вузьким, тому що така чистота існує тільки у межах тієї чи іншої системи інтонування звуків. Доречніше сприймати чистоту інтонації як естетичну категорію, красоту, і як реакцію на неї – пробудження почуттів. А якщо пригадати здатність багатьох інструментів змінювати висоту тону в той чи інший бік, досягаючи неабиякого за яскравістю художнього ефекту, то цілком можливим в цьому випадку є трактування інтонації як особливого засобу художньої виразності, навіть під час порушення її чистоти і точності. З іншого боку, інтонація є своєрідним символом, який у стислій формі окреслює безмежну сферу змістовності, зрозумілу музикантові з першого погляду, що за умови правдивого звукового втілення стає зрозумілою і слухачем.

У багатьох дослідженнях, створених музикантами-виконавцями, акцентується значення максимальної насиченості кожної інтонації емоціями. Емоції треба сприймати як один із важливих засобів утілення «інтонованого змісту», як один із шарів змістовності, до того ж обмежений суб'єктивністю виконавських почуттів. Примусити працювати механізм інтонування не в змозі навіть позамежна емоційна гра. Про можливість зворотного процесу говорить М. Імханицький: «Одному й тому ж твору за допомогою інтонування можна придати різне емоційне наповнення, часто дуже варіативне» [5; 17].

Одним із важливих етапів дослідження техніки інтонування треба вважати детальне вивчення окремих параметрів багатомірного явища інтонування в контексті виражальних можливостей.

У першу чергу предметом зацікавленості може стати відтворення окремо взятого музичного звуку, який можна вважати найдрібнішою виразною ланкою інтонаційної структури. Навіть окремий звук, маючи висоту та певне тембральне забарвлення, може сприйматися низьким або високим, легким або важким, згущеним, прозорим, грубим, тихим, ніжним. Тобто, звук є носієм виразності. А якщо врахувати, що звук складається з трьох фаз – початку (атаки), продовження і закінчення – стає зрозумілим, що кожна з них може відображати безліч характерів. Так, акцентована атака загострює увагу і спонукає до хвилювання, а м'яка, навпаки, налаштовує на спокій. Спад у подовженні звуку

викликає розслаблення, особливо при тихому закінченні, а збільшення інтенсивності у другій фазі призводить до напруження. Навіть вимовляння звуку в оточенні пауз є інтонаційно наповненим, бо має певне змістовне забарвлення з огляду на лад, гармонію і, що найважливіше, часове навантаження.

Співвідношення двох звуків, яке структурно виражається у вигляді інтервалу – базова змістовна конструкція музичного процесу. Співвідношення набуває змістовної реальності завдяки використанню основних виконавських засобів виразності – артикуляції, динаміки і агогіки. Починаючи з взаємодії в межах двозвучного поєднання,ми маємо можливість відтворювати процес інтонування у живому виконанні, а для цього важливо знайти прості, зрозумілі механізми.

У статті поняття інтонації трактується як співвідношення двох звуків, які знаходяться у певних інтервальних, ладових, ритмічних, артикуляційних взаємовідносинах і набувають виразного значення за умови використання виконавських засобів художньої виразності та змістовної насиченості. На прикладі такого співвідношення звуків як найменшої ланки музичного процесу мий розглянемо механізм інтонування.

Опікуючись проблемою розкриття змісту художнього твору та пошуками відповідних прийомів втілення механізму інтонування у повсякденній педагогічній практиці, В. Івко у своїй роботі «Техніка інструментального інтонування» надає чітку, доступну схему, «зведену <...> до механізму вимовляння двох звуків, орієнтуючись на наступні єдино можливі (за умови їх варіантності у використанні) параметри: другий тон у співвідношенні з першим може бути виконаним на тому ж динамічному рівні, голосніше або тихіше, зв'язно, роздільно або відокремлено, чи своєчасно, раніше або пізніше» [4; 45]. Названі параметри акумулюють центральні засоби художньої виразності – динаміку, артикуляцію та агогіку. Ці параметри самі повинні бути змістовно насиченими, адже в усіх них закладено тонус руху.

Будь-яка спроба змістовно пов'язати два звуки повинна базуватись на чіткому слуховому уявленні щодо характеру вимовляння та майбутнього звуковідтворення. Надзвичайно важливим моментом є відчуття музичного часу. Тобто, необхідно відчути скільки часу потрібно на прожиття тої чи іншої події у межах двох звуків. При цьому пошук бажаного звучання диктує конкретні прийоми, потрібні для реалізації художнього задуму. У координаційному механізмі інтонування завчасно народжені у свідомості змістовні слухо-почуття викликають необхідні для їхнього втілення технічні елементи.

Однією з важливих, принципових установок В. Івка у впровадженні власної доктрини є обов'язковий слуховий контроль за взаємодією всіх компонентів інтонації. В роботах, присвячених домровому виконавству, автори роблять акцент на питаннях постановки рук, на м'язових відчуттях та вихованні рухових навичок, а також стверджують, що успішне виконання пов'язане «з пошуком і знаходженням найбільш природних рухів та оптимального режиму роботи м'язів та їх відпочинку» [10; 61]. Віддаючи належне рухівній сфері, вважаємо, що найбільш пріоритетними повинні бути слухові уявлення. Первинні м'язові відчуття не в змозі сформувати потрібну енергетичну хвилю змістовності, це прерогатива продукуючої функції слуху.

До фундаменту розвитку слуху повинно бути покладено «комплекс вундеркінда» (за К. Мартінсеном). У центрі свідомості виконавця має бути не просто бажаний слухом звук, а звук певного енергетично-змістовного забарвлення і відповідна цьому бажанню, завчасно почута «точка атаки» як пік гравітаційного поля змісто-почуттів, що заповнюють простір між звуками. Отже, починаючи з перших кроків у навчанні музиці і протягом усього життя музикант повинен об'єднувати слух і душу в нероздільний психічний комплекс, намагаючись, «чути душею.

Процес виховання слуху повинен бути націленим на охоплення горизонтальних та вертикальних компонентів музичної тканини, формування своєрідної слухо-інтонаційної культури. Тобто, мається на увазі не просто музичний слух як здатність розрізняти висоту музичних звуків, а такий слух, завдяки якому музикант завчасно свідомо уявляє і тонко реагує на процес заповнення структурних побудов змістовними енергіями, контролюючи застосування необхідних технічних та художніх засобів і забезпечуючи інтонаційне становлення твору.

Корисними для розвинення гострого інтонаційно-спрямованого слуху є вправи, які пропонує І. Назаров у роботі «Основи музично-виконавської техніки і методи її вдосконалення» [8]. «Сольфеджіо на інструменті», як сам автор називає такі заняття, дають можливість учневі:

- закріпити навички відтворення чистих (звуковисотно точних) інтонацій;
- засвоїти інтонаційні стрибки (обов'язковим є відчуття напруги у процесі подолання відстані між звуками).

Паралельно вирішується суто рухівна задача – учень оволодіває технікою зміни позицій. Також здійснюється відпрацювання інтонаційно-м'язових відчуттів – координація слуху та моторики.

Відбувається і вивчення інтервалів – не тільки за принципом вміщення кількості тонів, а, насамперед, за впізнаванням їхнього забарвлення та диференціювання за різноманітним інтонаційним навантаженням.

Автор вищезгаданої роботи наполягає на принциповому виключенні зору, тим самим концентруючись на слухо-інтонаційних уявленнях. Такі заняття, окрім очевидної користі, позбавляють процес навчання рутинності та одноманітності. В процесі можна ускладнювати завдання за рахунок додавання динамічних нюансів, різних штрихів.

Фундаментом інтонаційної техніки і головним засобом виявлення змістовності є артикуляція. Сутність артикуляції міститься у зв'язаності та відокремленні тонів мелодичної лінії. Виразність вимовляння будь-якої інтонації не лише залежить від застосування різних прийомів зв'язності або відокремленості звуків, а, перш за все, обумовлюється певним розташуванням їх у часовому полі. Виховання артикуляційної техніки як основи культури мовлення, засвоєння основних артикуляційних схем-формул, які дозволяють впізнавати ту чи іншу інтонацію, має бути обов'язковим поряд із вивченням нотних знаків.

Будь-який звук може знаходитись із попереднім та наступним у хореїчних або ямбічних взаємовідносинах. Вивчення і дотримання законів вимовляння інтонаційних сполучень – одна з найважливіших умов формування артикуляційної дисципліни. Завдання виконавця – створювати інтонаційно-нерозривну матерію, артикуляційно розчленовуючи музичну мову.

Говорячи про артикуляцію як важливий чинник процесу інтонування, торкнемося засобів її виявлення на домрі – штрихів. Виділимо один з основних, специфічних, вживаних в грі на домрі – тремоло. Тремоло вміщує в собі різні функції: прийом гри, засіб видобування звуку, засіб подовження звуку. Загострімо увагу на трьох найважливіших аспектах:

- розуміння тремоло як особливого засобу художньої виразності;
- необхідність опанування техніки зміни інтенсивності тремолювання;
- володіння усіма видами тремольованих штрихів *nonlegato*.

Тремоло являє собою «багатократне швидке повторювання одного звуку, інтервалу, акорду, а також чергування двох звуків розташованих на відстані не менше малої терції» [6; 598].

У сольних інструментів тремоло служить для вираження специфічних станів людського духу і зустрічається нечасто. Як засіб художньої виразності тремоло служить для відображення крайніх проявів людських почуттів, таких як тривога, напруження тощо.

У домровому виконавстві тремоло служить для передачі усіх елементів, закладених у музиці, у т.ч. проявів найтонших нюансів емоційних переживань. Різна швидкість тремолювання сприймається по-різному. Найбільш природним є швидкість тремолювання між 10 та 16 імпульсами в секунду. Таке тремоло нагадує скрипкове *vibrato* і відчувається як природне явище, що не перешкоджає головній музичній думці. У слухацькому сприйнятті тремоло значну роль відіграє фактор часу – у певний момент рівномірне тремолювання раптом стає нав'язливим та дратівливим. Таке нав'язливе тремоло виникає як підсвідома реакція на однакову частоту пульсації, її монотонність.

У своїй виконавській практиці домристи, не замислюючись над цим, використовують рівномірне тремоло, часто не враховуючи, що в їхньому арсеналі знаходиться особливий засіб художньої виразності, який допомагає уникнути негативного сприйняття тремоло. Таким засобом є інтенсивність тремолювання або здатність змінювати його частоту. Частота тремолювання залежить від художнього змісту і має бути різною для кожного конкретного твору, фрази, звукосполучення. Інтенсивність тремолювання нагадує людське дихання. Чим вище його швидкість – тим схвильованіше, напруженіше звучання, чим рідше удари в тремоло – тим воно спокійніше. Зміна інтенсивності тремолювання дозволяє досягти найтонших нюансів у передачі всіх відтінків емоційного стану. Цей прийом є одним із найскладніших елементів техніки правої руки домриста. Його опанування потребує довготривалих затрат енергії і фізичних сил, а також максимального напруження слухових здібностей. Концентрація на слухових уявленнях дозволяє уникнути надмірного перенапруження м'язів, що призводить до болісних відчуттів у ігровому апаратові.

Домрист має відчувати організацію складових тремоло – швидких і ритмічно дуже складних послідовностей. Мова у даному випадку не йде про навмисну ритмізацію тремолювання, а тим більш не про необхідність утримувати в свідомості певним чином ритмізовані структури. Рухи правої руки мають бути обумовленими слуховим уявленням, сформованими у процесі вивчення музичного твору, іншими словами – продукуючою функцією слуху.

Основою артикуляційної техніки домриста є опанування усіх видів тремольованих та не тремольованих штрихів, а у першу чергу тремольованих штрихів *nonlegato*.

Звук, що тремолюється, має початок, подовження та закінчення. Розмаїття характеристик різноманітних звуків передбачає, насамперед, певний вид атаки. Тремоло може починатися м'якою,

твердою та акцентованою атакою, у тому числі і при безперервному тремолюванні (*portato*). Подовження та закінчення звука залежить від інтенсивності тремолювання, від вміння виконавця «вести» звук. Завдяки зміні такої інтенсивності формуються фізичні властивості звука, його подовження та локалізація. Важливо пам'ятати, що модифікації частоти тремолювання у середині звука, які разом з філіровкою відтворюють неповторний музичний ефект, можуть базуватися тільки на ясному внутрішньому уявленні. Використання інтенсивності тремолювання здебільшого пов'язане з динамікою, а у деяких випадках виконує її функції. Динамічна шкала домри у верхньому регістрі є дещо обмеженою, але, коли динаміка достигає межової звучності, з'являється можливість досягти більш напруженого звучання за рахунок збільшення швидкості тремолювання. О. Олійник вказує на роль динаміки у відтворенні необхідної інтенсивності тремолювання (навіть називає тремоло «своєрідною динамічною вібрацію звуку» [9; 12]. Велика кількість чинників може впливати на взаємовідношення між динамікою та інтенсивністю тремоло, серед них – темп твору, регістр, струна і, насамперед, передчуття необхідного характеру.

Інтенсивність тремолювання як засіб втілення механізму філіровки звука суттєво впливає на якісну сторону виконання, пов'язану з естетикою сприйняття художніх образів. Різке прискорення швидкості тремолювання в купі зі зростанням динамічного напруження, а також наступне неконтрольоване згасання та уповільнення частоти імпульсів, призводить до негативного сприйняття тремоло.

Урахування акустичних закономірностей використання динамічних ресурсів тремолювання у межах одного звука дозволяє долати дратівливу дію. Це стосується насамперед моторних епізодів, що перемежаються динамічно яскравішими звуками, супроводжуваними більш густим тремоло.

Використовуючи потужний арсенал виконавської техніки домриста та майстерне володіння зазначеними вище її складовими – артикуляційною, динамічною та агогічною – дають змогу оволодіти технікою інтонування на рівні двох звуків.

Справжній процес інтонування не обмежується накопиченням двозвучних побудов, але, поєднуючись у мотивні комплекси, взаємини між звуками зберігають зв'язок, що має у основі характер вимовляння хореїчних та ямбічних сполучень. Розуміння та виконання музичної думки на рівні метрів вищого порядку припускає трактування її структури за аналогією тих самих хореїчних і ямбічних взаємин. Артикуляційні показники, у свою чергу, повинні утворювати відчуття синкопування структури як рушійної сили перетворення дискретних побудов в рухливий континуальний музичний потік.

Накопичення великої кількості інтонаційних мікрочастинок, що об'єднуються у цілі інтонаційні розділи і створюють інтонаційно-енергетичний потік, призводить до виходу на рівень макроінтонації – форми в цілому.

Надзвичайно важливою умовою для втілення інтонаційної концепції є виховання у музиканта-виконавця відчуття «незалежного» музичного часу, в просторі якого матеріалізуються інтонації. Цей процес має починатися з початкових занять музикою. Для різних етапів навчання характерні певні рівні інтонаційного мислення. В. Івко в роботі «Техніка інструментального виконання» виділяє три таких рівня [4]. На початковому етапі здебільшого виявляється так званий «наївний» рівень. Музикант повинен знайти змістовну опору, ігноруючи метричну ієрархію і не враховуючи течію музичного часу. Наступний рівень В. Івко називає «метричним», тут пріоритетними є відчуття співвідношення метричних одиниць. Одним із дієвих методів виходу на даний етап є диригування, в процесі якого інтонація вкладається у метричну схему. Вихід на вищий «поліфонічний» рівень інтонаційного мислення – тривалий процес, який потребує виховання одночасного відчуття виразності і самодостатності інтонації в непохитному метричному каркасі на тлі безперервно плинного музичного часу.

Висновки. Інтонування треба розуміти як процес наповнення змістовною енергією музичного звукового потоку, матеріалізація якого відбувається у результаті спряження різних елементів музичної тканини. В свою чергу, існування твору як живої «макроінтонації» обумовлене об'єктивним, «агогічним» часом. І якщо, за Б. Асаф'євим, музика є «мистецтвом інтонованого змісту», то інтонування є часовим процесом її розкриття.

Виховання інтонаційної культури музиканта-виконавця, зокрема домриста, в першу чергу спирається на слухові уявлення і повинно базуватися на усвідомленні чіткої послідовності складових інтонаційного процесу.

Інтонаційний процес має певну ієрархію елементів – звук (тон), співвідношення двох звуків, комплекси-мотиви, утворення в межах надтактів та форми в цілому. Показниками інтонації та інтонування є основні і специфічні домрові засоби виразності – артикуляція, динаміка, агогіка, а також тремоло, інтенсивність тремолювання.

Опанування інтонаційної техніки має бути поетапним. Для оволодіння нею необхідно розрізняти три рівня розвитку інтонаційного мислення музиканта-виконавця: «початковий, метричний та поліфонічний» (В. Івко).

Інтонація і музичний час сприймаються лише у взаємодії, як дві сторони одного процесу – інтонування «*мислимого простору*» як матеріальний прояв часу.

Список використаної літератури

1. Арановський М. Интонация, отношение, процесс. *Сов. музыка*. 1984. № 12. С. 80–87.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая: [2-е изд.]. Л. : Музыка, 1971. 376 с.
3. Івко В. Про роль слухових настанов у формуванні інтонаційної культури домриста» : Рукопис. Донецьк, 1977. 18 с. *Архів В. М. Івка*.
4. Івко В. Техніка інструментального інтонування. *Матеріали Другої Всеукр. наук.-практ. конф. «Актуальні напрями розвитку академічного народно-інструментального мистецтва»*. Київ, 1998. С. 45–46.
5. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. М. : РАМ им. Гнесиных, 2014. 232 с.; нот.
6. Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 5. Симон – Хейлер. М. : Сов. энцикл., 1981. 1056 с., ил.
7. Музыкальный энциклопедический словарь / [Под ред. Ю. Келдыша]. М. : Сов. энцикл., 1990. 672 с.
8. Назаров І. Основы музыкально-педагогической техники и метод ее совершенствования. Под ред. Г. С. Богуславского. Л. : Музыка. 1969. 134 с.

References

1. Aranovskiy M. Intonatsiya, otnoshenie, protsess. *Sovetskaya muzyika*. 1984. № 12. S. 80–87.
2. Asafev B. Muzyikalnaya forma kak protsess. Knigi pervaya i vtoraya: [2-e izd.]. L. : Muzyika, L O, 1971. 376 s.
3. Ivko V. Pro rol` sluxovy`x nastanov u formuvanni intonacijnoyi kul`tury` domry`sta» : Rukopy`s. Donecz`k, 1977. 18 s. *Arxiv V. M. Ivka*.
4. Ivko V. Texnika instrumental`nogo intonuvannya. *Materialy` Drugoyi Vseukrayins`koyi naukovo-prakty`chna konferenciyi «Aktual`ni napryamy` rozvy`tku akademichnogo narodno-instrumental`nogo my`stecztva».* Kyiv, 1998. S. 45–46.
5. Imxany`cz`ky`j M. Nove pro arty`kulyaciyu ta shtry`xy` v muzy`chnomu intonuvannya. M. : RAM im. Gnesiny`x, 2014, 232 s.; not.
6. Muzyikalnaya entsiklopediya. Gl. red. Yu. V. Keldyish. T. 5. Simon – Heyler. M. : Sovetskaya entsiklopediya, 1981. 1056 s., il.
7. Muzyikalnyiy entsiklopedicheskiy slovar. [Pod red. Yu. Keldyisha]. M. : Sovetskaya entsiklopediya, 1990. 672 s.
8. Nazarov I. Osnovyi muzyikalno-pedagogicheskoy tehniki i metod ee sovershenstvovaniya. Pod red. G. S. Boguslavskogo. L. : Muzyika. 1969. 134 s.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИНТОНИРОВАНИЕ НА ДОМРЕ

Белоусова Светлана Викторовна – доцент кафедры народных инструментов,
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского,
г. Киев

Раскрыта роль инструментального интонирования в процессе исполнения музыкальных произведений. Отмечена проблема отсутствия работ, исследующих механизмы реализации интонирования на домре. В условиях неопределенности педагогической концепции обучения основам интонирования, перспективными являются работы В. Ивко, в которых предлагается действенный механизм изучения домрового интонирования. Автор статьи рассматривает тремоло как специфический домровый штрих, вписывая данный прием в интонационную концепцию. Также исследуются такие параметры музыкальной ткани как динамика, артикуляция, агогика. Освещается их роль в интонационной структуре произведения.

Ключевые слова: интонирование, домра, исполнительство, тремоло, динамика, штрихи.

THE INTONATION IN DOMRA PLAYING

Belousova Svetlana – Lecturer, Department of folk Instruments,
National Tchaikovsky Music Academia of Ukraine,
Kyiv

This article highlights the important role of intonation, while playing a musical instrument in the process of performing a musical piece, while underlining the relevance of this matter in the context of domra's establishing itself on academic stage and today's rapid development of domra playing school. The lack of researches dedicated to exploring the mechanisms through which the intonating on domra can be realized is mentioned too. In a situation where there is no clearly defined teaching system for introducing the beginners to the basics of intonation, the works by Valeriy Ivko, that suggest an effective mechanism for mastering intonation on domra, are of great importance. The author of the article refers

to the tremolo not only as a specific method of producing a sound on domra, capable of conveying the entire palette of human feelings, but as a specific means of artistic expression, incorporating this technique into the intonation concept. We refer to the main means of musical expression – articulation, dynamics, and agogica.

Key words: intonation, domra, performing, tremolo, dynamics, touches.

UDC 78.091:780.614.11

THE INTONATION IN DOMRA PLAYING

Belousova Svetlana – Lecturer, Department of folk Instruments,
National Tchaikovsky Music Academia of Ukraine,
Kyiv

This article highlights the important role of intonation, while playing a musical instrument in the process of performing a musical piece, while underlining the relevance of this matter in the context of domra's establishing itself on academic stage and today's rapid development of domra playing school. The lack of researches dedicated to exploring the mechanisms through which the intonating on domra can be realized is mentioned too. In a situation where there is no clearly defined teaching system for introducing the beginners to the basics of intonation, the works by Valeriy Ivko, that suggest an effective mechanism for mastering intonation on domra, are of great importance.

The crucial features of V. Ivko's concept are: consistency in developing within a domra player the elements of intonation culture, introducing the latter into the artistic activity and providing a structured method of learning which is universally efficient on every level of musical education. We refer to the main means of musical expression – articulation, dynamics, and agogica. Among specific domra techniques the tremolo is analysed. The author of the article refers to the tremolo not only as a specific method of producing a sound on domra, capable of conveying the entire palette of human feelings, but as a specific means of artistic expression, incorporating this technique into the intonation concept.

Key words: intonation, domra, performing, tremolo, dynamics, touches.

Надійшла до редакції 6.11.2018 р.

УДК 78.03(477)

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕНИ СЄРОВОЇ:ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

Перцов Микита Олегович – кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри камерного ансамблю,
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, м. Київ
nikitaflute@gmail.com

Окреслено особливості життєвого та творчого шляху української композиторки Олени Сєрової. Виділено основні принципи композиторського мислення авторки. Визначено, що її творчий підхід дотичний специфіці настанов, які актуалізуються в культурі постмодерну. Підкреслено активну участь О. Сєрової у тих проектах, що відбуваються в сфері академічної музики, і в якості організатора, і в якості учасника. Відзначено, що для її творів притаманне поєднання новацій та певних традицій. Вихідним пунктом є звернення до українського фольклору, традиційних жанрів і форм та використання елементів провідних композиторських технік ХХ ст., як-то мінімалізму, сонорики, що допомагають втілювати потрібне образне наповнення.

Ключові слова: О. Сєрова, композитор, постмодерн, традиція, фольклор, нові техніки композиції.

Постановка проблеми. Українська композиторська школа на даний час представлена великою кількістю музичних напрямів, в яких працюють чимало композиторів. Ряд авторів надають перевагу певному жанру чи виконавському складу. Так, у творчості київської композиторки О. Сєрової провідне місце відводиться інструментальній музиці. Питання наявності традицій, закладених у музичній культурі її попередниками та відкриття власних новацій є таким, що мало досліджене в українському музикознавстві.

Останні дослідження та публікації. Аналіз композиторської діяльності О. Серової є актуальним завданням, адже фактично немає наукових праць, де б здійснювалось обґрунтування її творчих принципів, окрім розробки автора статті [3]. Відповідно, задля вирішення поставленого завдання варто екстраполювати особливості композиторського підходу Г. Гаврилець, навчання у якої справило чималий вплив на становлення О. Сєрової. В розробці Т. Багрій [1] висвітлено особливості творчості Г. Гаврилець. Особливості впливу постмодернізму на принципи музичного мислення ХХ–ХХІ ст. окреслено в праці О. Протопопової [5]. Відомості про композиторську діяльність та досягнення О. Сєрової наявні в публіцистичних статтях [2, 4]. Важливу роль для розуміння творчих принципів О. Сєрової має стаття композиторки, присвячена висвітленню специфіки втілення мінімалізму в українському музичному просторі [6].

© Перцов М. О., 2018

Мета статті полягає у дослідженні особливостей творчості київської композиторки О. Сєрової, виявленні її місця в контексті світової і вітчизняної музичної культури.

Дана мета реалізується через виявлення тих традицій, що успадковуються авторкою та її власних відкриттів у сфері інструментальної музики.

Виклад матеріалу дослідження. О. Сєрова – провідна українська композиторка, яка хоча й належить до молодого покоління, вже посіла чільне місце в українській музичній культурі XXI ст. Народилася вона в 1983 р. і з чотирьох років почала займатися грою на фортепіано під керівництвом матері, яка свого часу навчалася на фортепіанному відділі Київського музичного училища ім. Р. Глієра (нині Київський інститут музики ім. Р. Глієра). Згодом було навчання в Київській музичній школі № 20, де гра на фортепіано та вивчення теоретичних дисциплін доповнилось першими спробами композиції. Під час навчання на теоретичному відділі згаданого училища, Сєрова продовжила писати твори. Значний вплив на її бажання стати композитором мали заняття з композитором О Канерштейном. Навчаючись у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського композиції у Г. Гаврилець, Сєрова успадкувала чимало рис, притаманних її педагогу з фаху.

Для творчості Г. Гаврилець, яка вплинула на формування індивідуального композиторського стилю О. Сєрової, притаманне поєднання інтересу до фольклору та новітніх композиторських технік. Ганна Гаврилець – видатна композиторська особистість України XXI ст. Як зазначав А. Лащенко, багато її творів «отримали значення класики», оскільки вони відзначаються високою художністю, майстерним поєднанням класичних традицій із новітніми засобами композиторської техніки, особливим відчуттям на генетичному рівні багатющих фольклорних джерел» [1; 156]. Г. Гаврилець, особливо у сфері хорової музики, намагалась творчо переосмислити традиції композиторів минулих століть, як-то М. Дилецького, М. Березовського, Д.Бортнянського та надати їм нових сенсів. О. Сєрова брала участь у стипендіальній програмі «Gaude Polonia» Міністра культури і національної спадщини Республіки Польща (стажувалася у Зб. Буярського).

У 2011 р. О. Сєрова стала членом НСК України. Вона є учасницею багатьох міжнародних фестивалів, її музика звучала у «Музичних прем'єрах сезону» (Україна, Київ), міжнародному форумі «Музика молодих» (Україна, Київ), Music Marine Fest (Україна, Одеса), «Київ Мюзік Фесті» (Україна, Київ), «Два дні та дві ночі нової музики» (Україна, Одеса), «Гогольфест» (Україна, Київ), «Контрасти» (Україна, Львів), «Харків М'юзік Фест» (Україна, Харків), а також за кордоном на фестивалях та музичних проектах, серед яких «Діалоги» (Білорусь, Мінськ), «XXI Дні Музики Краківських композиторів» (Польща, Краків), «25 jahre gute, spannende, aktuelle Musik – Das Festival» (Швейцарія, Цюріх), «Дні української музики у Варшаві» (Польща, Варшава) тощо. В 2013 р. Сєрова стала лауреатом Премії ім. Л. Ревуцького за створення симфонічних та камерних творів 2010–2012 рр. «Премію присуджено О. Сєровій за симфонічні і камерні композиції 2010–2012 рр., серед яких Концерт для фортепіано і симфонічного оркестру, твори для камерних ансамблів – «The Face II» (для флейти, гобоя, валторни, скрипки, віолончелі та фортепіано); «Останній листок» за мотивами однойменного оповідання О"Генрі (для флейти, кларнету, скрипки, віолончелі, контрабасу, фортепіано та перкусії) тощо» [4].

Сєрову завжди цікавила не лише практика написання творів, а й теоретичний вимір, пов'язаний з обґрунтуванням рис, притаманних сучасній музичній культурі. В 2015 р. вона захистила дисертаційне дослідження «Парадигма мінімалізму у просторово-часових вимірах музичної культури постмодерну».

Краще зрозуміти сутність творчого підходу О. Сєрової можна звернувшись до різних аспектів її діяльності, яка не обмежується написанням творів. З 8 по 20 квітня 2016 р. у Києві проходив масштабний фестиваль сучасної академічної музики «Музика молодих», де О. Сєрова виступила у якості артистичного директора фестивалю. Цей фестиваль виник завдяки діяльності таких провідних композиторів, як І. Щербаков та Г. Гаврилець, які спробували у 1992 р. облаштувати в рамках весняного фестивалю «Прем'єри сезону», проект, на якому могли б представити свої твори молоді композитори-академісти. Чи не найголовнішою ознакою проекту стало те, що він продовжив своє існування та став платформою, завдяки якій стимулювався розвиток сучасної української музичної академічної культури. Потреба представляти твори молодих композиторів сприяла появі нових виконавських колективів, які прагнули грати музику своїх сучасників.

О. Сєрова вказує на те, що в даний час виникає чимало ансамблів, які орієнтуються на виконання сучасної академічної української музики. «Водночас активізувався інтерес до нової музики й у самих музикантів-виконавців. Наприклад, якщо на початку 2000-х у Києві був лише один ансамбль «Рикошет», який вузько спеціалізується на виконанні лише сучасної академічної музики, то

на сьогодні подібних колективів вже щонайменше 6: крім «Рикошету», це «Ensemble Nostri Temporis», «Sed Contra Ensemble», «Armonia Ludus», «Гольфстрім», «Вухо-ансамбль». І продовжують з'являтися нові ініціативи» [2].

О. Сєрова працює у різних жанрах академічної музики, маючи у своєму доробку: цикл фортепіанних п'єс за романом Р. Желязни «Хроніки Амбера», «Варіації на власну тему» для скрипки соло, Варіації для фортепіано, низку камерно-інструментальних творів («Осінній берег» для кларнета, віолончелі, фортепіано та перкусії; «Гра відображень» для кларнета, віолончелі, фортепіано та вібрафона; Сюїта для струнного квартету; «Музика для чотирьох флейт»; Соната-Поема для скрипки та фортепіано), Симфонія «Хтон», «Токата» для духового оркестру, «Концертіно» та ін. творів.

Активна участь О. Сєрової у тих проектах, що відбуваються в сфері академічної музики і в якості організатора, і в якості учасника дають змогу стверджувати, що вона добре обізнана у наявних тенденціях. Проте її творчий підхід як композитора є поєднанням новацій та певних традицій. Мається на увазі, що вона знайшла власний шлях, який не полягає у гонитві за останніми новинками, пов'язаними з техніками композиції, а прагне сконцентрувати увагу на передачі художніх образів, зрозумілими публіці. Причому за умови потреби, авторка використовує принципи мінімалізму, застосовуючи їх у творах, що мають риси й інших композиційних технік, наприклад, сонорики. «Сучасні композиторські техніки, такі, як сонорика, алеаторика, полістилістика, мінімалізм та ін., сьогодні можуть гармонійно поєднуватися в рамках одного художнього твору, оскільки складний художній задум композитора кінця ХХ ст. вже не здатний обмежитися лише одним з технологічних прийомів» [5; 39].

Доволі часто Сєрова використовує принцип репетитивності, який для неї постає провідним задля досягнення потрібного виразного звучання. Репетитивність є у «Колисковій» для фортепіано (2003 р.), другій частині Сонати для скрипки та фортепіано (2004 р.), творі «Осінній берег» для камерного ансамблю (2006 р.), а також у творі «Зимова казка» для флейтового септету (2008 р.). «Найцікавішим експериментом із поєднання техніки мінімалізму із сонористикою стала п'єса «You can feel» для 5 виконавців (2012 р.). У ній початковий паттерн, повністю позбавлений природних звучань музичних інструментів, на певному етапі повторень починає поступово трансформуватись шляхом пророщування «живих» інструментальних звуків крізь механізовану фактуру різноманітних варіацій звуковидобування» [6; 54]. Автор поєднує повторення матеріалу, поступово трансформуючи фактуру, що споріднює з мінімалізмом, проте яскравість драматургічного розвитку є такою, що більше відповідає кульмінаційним розділам, характерним експресіонізму.

Якщо звернутись побіжно до флейтових творів композиторки, то їх чимало. Це і концерт для флейти з оркестром «Faces», соната для флейти і фортепіано, ансамблевий твір «Зимова казка» (2008 р.) для септету флейт (чотирьох флейт, двох альтових флейт та басової флейти), твір «Щедрий вечір» – це обробка Б. Сегіна української народної пісні, яку для октету флейт (флейта пікколо, чотири великі флейти, дві альтові флейти та басова флейта) переклала О. Сєрова. Окрім цього, в творчому доробку композиторки є й твір для флейти соло «Pop-sa». Даний інтерес до інструменту свідчить про те, що авторка надає перевагу тембру флейти, яка має великі виразні та технічні можливості. Досить неоднозначним є те, що авторка надає перевагу монотембровому виконавському складу, тобто ансамблю флейт. У цьому полягає новаторство композиторки, адже даний вибір зумовлює «ряд труднощів виконавського характеру, що пов'язані з необхідністю диференціювати окремі лінії в рамках моно тембрового звучання» [3; 76].

Уже відзначалось, що творчий підхід автора може проявлятися не лише у його музичних опусах, а, й більш наочно, і його теоретичних працях. Надзвичайно влучними є слова композиторки, пов'язані з виокремленням рис мінімалізму в українській композиторській сучасній музиці. Вони в повній мірі корелюють із творчим кредо композиторки, розкриваючи сутність її підходу. «Специфікою творів українських композиторів, творчість яких кореспондується з мінімалізмом, стали спрямованість на концептуальність, сакральність, естетичні та мистецькі ідеали минулого, фольклор, що сприяє усвідомленню безперервності зв'язку часів, а також інтуїтивна орієнтованість на одухотвореність принципів «повернення до гармонії», рівноваги традицій і новаційності, відновлення й оновлення національного» [6; 55].

Власне підхід композиторки є таким, що вбирає різні компоненти, які здавалося б важко поєднувати – фольклор, сучасні техніки композиції. Проте вона надзвичайно майстерно сполучає все це, намагаючись відтворити власне бачення світу, як такого, де все взаємопов'язане – історія та сучасність, минуле та майбутнє. Її стилістичні виміри позбавлені певних кордонів, вбираючи досягнення різних напрямків. «Отже, у творах сучасних українських композиторів виникає неординарна стилістика, яка сприяє оновленню музичної культури. Вона поєднує традиційність та

спадкоємність з музикою попередників, що проявляється у тісному зв'язку з фольклорним началом і спільності ладогармонічних компонентів та новаторських підходів, що сприяє переосмисленню ролі традиційних інструментів та пошукам нових виконавських складів» [3; 76].

Висновки. О. Сєрова є композиторкою, яка хоча й залишається представницею молодого покоління, утім уже посіла чільне місце в українській академічній музичній культури. Її творчі принципи відповідають тим тенденціям, які притаманні музичному постмодернізму. В рамках творів вона поєднується традиційне та новаторське начала. Вихідним її пунктом є звернення до українського фольклору, традиційних жанрів та форм, що були вже представлені в українській музичній культурі. Разом із тим вона використовує елементи провідних композиторських технік ХХ ст., як-то мінімалізму, сонорики, що допомагають втілювати потрібне образне наповнення. Новаторським началом є використання монотембрових флейтових складів, використання яких є свідченням невпинних творчих пошуків О. Сєрової.

Перспективи подальших досліджень полягають у висвітленні особливостей творчості провідних сучасних композиторів сьогодення, що дозволяє стверджувати про високий рівень національної музичної культури, представленої не лише класиками, а й молодою генерацією.

Список використаної літератури

1. Багрій Т. Творчість Ганни Гаврилець: від витоків до світового визнання. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету*. 2013. № 2 (11). С.153–156.

2. Єгорова В. Обмеження для учасників фестивалю «Музика молодих» було лише одне – професіоналізм [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://ua.112.ua/interview/olena-sierova-obmezhennia-dlia-uchasnykiv-festyvaliu-muzyka-molodykh-bulo-lyshe-odne--profesionalizm-303561. html

3. Перцов М. О. Особливості флейтового ансамблю на прикладі творчості Олени Сєрової. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 31. С. 70–76.

4. Премію ім. Л. М. Ревуцького 2013 р. отримала композиторка Олена Сєрова [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/10E65F47B0F30439C2257 B1F003E7BF8? Open Document.

5. Протопопова О. Музичний постмодернізм: досвід опрацювання проблеми. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Київ, 2011. Вип. 38. С. 33–41.

6. Сєрова О. Ю. Стильова валентність мінімалізму в українському музичному просторі. *Мистецтвознавчі записки*. 2014. Вип. 26. С. 48–56.

References

1. Bahriy T. Hanna Havrylets' creative work: from the beginnings to the worldwide acceptance. *Naukovy`j visny`k Melitopol`s`kogo derzhavnogo pedagogichnogo universy`tetu*. 2013. № 2 (11). S.153–156.

2. Yegorova V. Obmezhennya dlya uchasny`kiv festy`valyu «Muzy`ka molody`x» bulo ly`she odne – profesionalizm. [Elektronny`j resurs]. Rezhy`m dostupu: https://ua.112.ua/interview/olena-sierova-obmezhennia-dlia-uchasnykiv-festyvaliu-muzyka-molodykh-bulo-lyshe-odne--profesionalizm-303561.html

3. Pertsov M. O. Osobly`vosti flejtovogo ansamblyu na pry`kladi tvorchosti Oleny` Syerovoyi. My`stecztvoznavchi zapy`sky`. 2017. Vyp. 31. S. 70–76.

4. Premiyu im. L. M. Revucz`kogo 2013 roku otry`mala kompozy`torka Olena Syerova [Elektronny`j resurs]. Rezhy`m dostupu: http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/10E65F47B0F30439C2257 B1F003E7BF8?Open Document.

5. Protopopova O. Muzy`chny`j postmodernizm: dosvid opracyuvannya problemy`. *Ky`yivs`ke muzy`koznavstvo. Kul`turologiya ta my`stecztvoznavstvo*. Kyiv, 2011. Vy`p. 38. S. 33–41.

6. Serova O. Yu. Sty`l`ova valentnist` minimalizmu v ukrayins`komu muzy`chnomu prostori. *My`stecztvoznavchi zapy`sky`*. 2014. Vyp. 26. S. 48–56.

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ЕЛЕНЫ СЕРОВОЙ: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

Перцов Никита Олегович – кандидат искусствоведения,
преподаватель кафедры камерного ансамбля,
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского,
г. Киев

Обозначены особенности жизненного и творческого пути украинского композитора Елены Серовой. Выделены основные принципы композиторского мышления автора. Определено, что ее творческий подход тождественен специфике установок, которые актуализируются в культуре постмодерна. Подчеркнуто активное участие Е. Серовой в тех проектах, которые происходят в сфере академической музыки, и в качестве организатора, и в качестве участника. Отмечено, что для ее произведений присуще сочетание новаций и определенных традиций. Исходным пунктом является обращение к украинскому фольклору, традиционным жанрам и формам, и также использование элементов ведущих композиторских техник XX века, как то минимализма, сонорики, которые помогают воплощать нужное образное наполнение.

Ключевые слова: Е. Серова, композитор, постмодерн, традиция, фольклор, новые техники композиции.

COMPOSER'S CREATIVITY OF OLENA SEROVA: TRADITIONS AND NOVATIONS

Pertsov Nikita – Ph.D., Lecturer, Department of Chamber Ensemble
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The article outlines the peculiarities of the life and creative path of Ukrainian composer Olena Serova. The basic principles of author's creative thinking are highlighted. It is determined that her creative approach is tangent to the specifics of the guidelines, which are actualized in the culture of postmodern. The active participation of O. Serovoy in those projects that take place in the field of academic music, as an organizer, and as a direct participant are noticed. It is noted that in her works there is a combination of innovations and certain traditions. The starting point is an appeal to Ukrainian folklore, traditional genres and forms, as well as the use of elements of the leading composite techniques of the 20th century, somewhat of minimalism, of sonorism, which help to implement the desired image filling.

Key words: O. Serova, composer, postmodern, tradition, folklore, new techniques of composition.

UDC 78.03(477)

COMPOSER'S CREATIVITY OF OLENA SEROVA: TRADITIONS AND NOVATIONS

Pertsov Nikita – Ph.D., Lecturer, Department of Chamber Ensemble
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv

The aim of the article is to study the peculiarities of the work of the Kyiv composer Olena Serova and to identify her place in the context of world and domestic musical culture. This goal is realized through the discovery of those traditions inherited by the author and her own discoveries in the field of instrumental music.

Research methodology. Works analyzed, where contemporary academic art is considered. A number of publications devoted to the specifics of the music postmodern are used. The theoretical views of the composer are investigated.

Conclusions. Olena Serova is a composer of the younger generation. She has already taken a prominent place in the context of Ukrainian academic music culture. Her creative principles correspond to the tendencies that are inherent in musical postmodernism. A part of the works of the author combines a traditional and innovative ground. The starting point is an appeal to Ukrainian folklore, traditional genres and forms that were already presented in the Ukrainian musical culture. However, the author uses the elements of the leading composer techniques of the XX century, somehow minimalism, sonorism, which help to implement the desired image filling.

Novelty. The analysis of O. Serova's composer's activity is an actual task, since there are currently no scientific works in place where the justification of her creative principles, in addition to the author's development.

The practical significance is to highlight the peculiarities of the work of leading modern contemporary composers, which suggests a high level of national musical culture, presented not only by classics but also by young generation.

Key words: O. Serova, composer, postmodern, tradition, folklore, new techniques of composition.

Надійшла до редакції 1.09.2018 р.

УДК 785.6 (477):788.1/.4

ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У ТВОРЧОСТІ Й. ЕЛЬГІСЕРА

Палійчук Ірина Степанівна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника»
paliichuk@i.ua

Розкрито жанрово-стильові особливості концертних творів за участю мідних духових інструментів Й. Ельгісера. На основі аналітичної характеристики двох Концертино для труби та фортепіано, Концерту для валторни та фортепіано (2002 р.) визначено, що цим творам притаманне неоромантичне спрямування, мелодійність, опора на елементи музичного фольклору, сучасна гармонія. Зроблено висновок, що аналізовані композиції концертного жанру Й. Ельгісера, поруч із авангардовими й епатажними опусами С. Зажитька, Л. Юріної, К. Цепколенко, А. Загайкевич та інших авторів, виявляють міцний зв'язок із класико-романтичними традиціями, що виявляються у законах драматургії та формотворенні, музичній мові, оптимістичному закінченні композицій, що кореспондують із життєстверджуючим світоглядом композитора.

Ключові слова: жанр, концерт, мідні духові інструменти, Й. Ельгісер, українська музика.

Постановка проблеми. Український концерт для мідних духових інструментів є важливою жанровою галуззю репертуару музикантів. Упродовж другої пол. ХХ ст. він пройшов значний еволюційний шлях, який можна поділити на наступні часові відрізки:

© Палійчук І. С., 2018

– 1950–1960-і роки – етап становлення жанру: виникають перші зразки концертів для мідних духових інструментів українських авторів: Концерт для труби Б.Яровинського, Концерт для труби і тромбона з оркестром Є. Зубцова та Концерт для туби з оркестром Й. Ельгісера.

– 1970-і роки – етап «доукомплектування» жанру (поява додаткових складових – валторнових і тромбонових концертів), його стабілізації, формування іманентних ознак та збагачення типологічних різновидів: з'являються «юнацький» концерт (М. Сильванський, Ю. Щуровський, М. Бердиєв, Я. Лапинський), жанр великого симфонізованого концерту (В. Гомоляка, О. Зноско-Боровський, М. Дремлюга), концерти поемної форми (Л. Колодуб, В. Гомоляка), а також синтетичний жанр – симфонія-концерт (О. Красотов).

– 1980–1990-і роки – активна стадія розвитку українського концерту для мідних духових інструментів, яка триває по сьогодні. Вона носить синтезуючий характер в історії розвитку даного жанру, узагальнюючи досягнення попередніх періодів і тих тенденцій, що виникли в українській музиці останнього 20-ліття: це нова якість лірики (Б. Синчалов), різні форми жанрового синтезу (Л. Колодуб, О. Костін, Є. Станкович), багатоманітність композиторських технік та індивідуалізація художніх рішень (Л. Юріна) [6; 166-167].

На початку XXI ст. цей жанр вийшов на новий виток історичного розвитку. До створення концерту для мідних духових інструментів залучились представники різних генерацій української композиторської школи: Л. Донник, Й. Ельгісер, С. Зажитько, Л. Колодуб, А. Томльонова, К. Цепколенко, О. Щетинський, Л. Юріна та ін. Актуальність пропонованої статті полягає у відсутності розвідок, присвячених дослідженню особливостей розвитку названого жанру на початку третього тисячоліття. Зокрема, аналітичної характеристики потребують концертні твори за участю мідних духових Й. Ельгісера.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Іманентні риси композиторського стилю автора розкрито на основі аналізу його мініатюр у статті Ю. Каплієнко-Ілюк [2]. Дослідженню жанрів концерту для труби та тромбона присвячено ґрунтовні дисертаційні роботи Б. Мочурада [5], Ф. Крижанівського [3], українського концерту для мідних духових інструментів як цілісного, водночас, розгалуженого явища І. Палійчук [6]. Хронологічні рамки цих праць охоплюють межу від витоків досліджуваного жанру по XX ст. Відтак, дослідження концерту для мідних духових інструментів на новітньому етапі його розвитку знаходиться в актуальному руслі українського музикознавства.

Мета статті – висвітлити жанрово-стильові особливості концертних творів за участю мідних духових Й. Ельгісера, що відтворюють одну з тенденцій розвитку названого жанру на сучасному етапі.

*Виклад основного матеріалу дослідження***.** Й. Ельгісер (1929–2014 рр.) є одним із професійних композиторів Буковини, член НСКУ (2002 р.). Важливе місце, поміж різножанрового фортепіанного репертуару, в його творчості посідають духові інструменти. Він є автором низки творів різних жанрів для труби, валторни, флейти, кларнета, фаґота.

У 1968 р. Й. Ельгісер створив Концерт для туби з оркестром, який започаткував формування оригінального репертуару для туби у названому жанрі. Відзначимо, що цей Концерт, по суті, став першим українським твором, призначеним для виконання на концертній естраді (вперше прозвучав в інтерпретації Н. Міцнєя). Стильовою моделлю зазначеного твору є романтична симфонічна поема, іманентними ознаками якої є внутрішня циклічність, багатство тем та образів, динамічне розгортання музично-тематичного матеріалу та ін. [6; 166–167].

Окрім згаданого твору, 2002 р. автором у названому жанрі написано два Концертино для труби та фортепіано, а також Концерт для валторни та фортепіано. Цим творам притаманне неоромантичне спрямування, мелодійність, опора на елементи музичного фольклору, сучасна гармонія.

Концертино для труби та фортепіано (B-dur) являє собою одночастинний цикл, структуру якого визначає складна тричастинна форма. Відтак, твір характеризує багатий спектр тем та образів. Так, в основі першого розділу (проста тричастинна форма) лежить типово романтичний схвильований образ. Мелодико-тематична лінія труби збагачена тріольними мотивами, у процесі свого розвитку вона ускладнюється хроматизмами. У середній частині музично-тематичний матеріал набуває експресивного звучання, яке приводить до репризи початкової теми. Відзначимо її модифікацію в інтонаційному аспекті – вона набуває рішучого звучання, своєю ґенезою апелює до жанру маршу. Невелика за обсягом сполучна тема синтезує у собі інтонації попередньо викладеного матеріалу, характеризується хвилеподібним розвитком, створює контраст до ліричного образу, який лежить в основі середньої частини складної тричастинної форми.

Мелодико-тематичний матеріал розділу Andante sostenuto своєю жанровою ґенезою апелює до пісенно-романсових джерел. Тема труби вирізняється наспівністю, плавністю руху, розкриває

кантиленні можливості інструмента. У репризі відбувається так звана «жанрова модуляція» – романтично пристрасний образ змінюється й утверджується маршовим. Таке завершення викликає асоціації з життєстверджуючим оптимізмом, вірою у перемогу всього світлого й доброго.

Інше Концертино для труби та фортепіано (B-dur) відрізняється від попереднього тричастинною циклічною структурою. Перша з них написана у формі сонатного Allegro, характеризується чіткими структурними гранями. Експозиція ґрунтується на притаманному цій формі контрасті енергійної головної партії та наспівної побічної, що звучить на тріольному тлі фортепіанної партії. Секвенційний розвиток музично-тематичного матеріалу приводить до невеликого за масштабом розробкового розділу, в основі якого лежить змагання між фортепіано і солістом, притаманне поетиці концертного жанру. На грані між розробковою ділянкою і репризою звучить каденція труби, в якій автор розкриває технічний і виразовий потенціал інструмента. Вона характеризується багатою артикуляційною й агогічною палітрою, в інтонаційному аспекті апелює до теми головної партії.

У репризі музично-тематичний матеріал трансформується в образному відношенні: тема головної партії набуває романтично-пристрасного відтінку, а побічної – урочистого.

Друга частина (проста тричастинна форма) виявляє зв'язки з жанрами пісні та романсу. Мелодико-тематична лінія труби характеризується плавністю голосоведіння, у структурному аспекті укладається у широкого дихання фрази. У середньому розділі вона забарвлюється дещо схвильованим відтінком, який підкреслюється граничним співставленням динамічних відтінків.

Досить своєрідно автор вирішує фінал Концертино, який являє собою варіації на болгарську тему. Її характеризує притаманний болгарському фольклору синкопований ритмічний малюнок, діатонічний характер мелодії.

У першій варіації змінам підлягає ритмічний малюнок – з'являються дрібніші тривалості, діатонічний виклад музично-тематичного матеріалу збагачується хроматизмами. У другій варіації відбувається образна трансформація – пісенне начало змінює активний марш із притаманним йому пунктирним ритмічним малюнком. Третю варіацію розпочинає виклад теми в аугментації у партії фортепіано. Саме їй надається пріоритет у проведенні музично-тематичного матеріалу, що є однією з характерних ознак жанру концерту. Контрастує з попередніми варіаціями четверта, в основі якої лежить сконцентрований, дещо похмурий образ. Тлом для її проведення слугують терпкі співзвуччя партії фортепіано, часом квартової структури. П'ята варіація своїми ознаками, як-от розмір 6/8, мінорний лад, пунктирний ритм, наспівність, три-частинна форма da capo, апелює до старовинного пасторального італійського танцю сициліани. В основі шостої варіації лежить скерцозний, гротескний образ. Його вдало підкреслює синкопа на першу долю такту мелодико-тематичної лінії труби, а також жорстке гармонічне тло партії фортепіано. Заключна варіація являє урочистий марш, який кореспондує із завершенням першої частини, утверджуючи, таким чином, оптимістичне начало композиції, також притаманне поетиці концертності.

Аналізоване Концертино для труби та фортепіано написане за основними канонами жанру, до яких належать: концертний принцип змагання між солістом і фортепіано, що лежить в основі драматургічного розвитку всієї композиції; циклічність (три частини з відповідним контрастом образності і темпу). Інтонаційний словник твору складають пісенні жанрові джерела, які досить вдало поєднуються з сучасними гармонічними засобами.

Концерт для валторни та фортепіано виявляє зв'язки із романтичною симфонічною поемою. Вони відображаються в таких ознаках, як одночастинність із притаманною їй внутрішньою циклічністю, багатотемність, принцип монотематизму. Твір вирізняється багатим образним змістом. Головне смислове навантаження припадає на активний, рішучий образ першого розділу Концерту (Allegro moderato), який за масштабом є найбільшим – викладений у простій тричастинній формі. Її перший розділ ґрунтується на секвенційному розвиткові – розкриває темброві особливості солюючого інструмента. У середньому розділі мелодико-тематична лінія підлягає розвиткові, ускладнюється хроматизмами. На репризу припадає перша кульмінація твору – музично-тематичний матеріал спершу проводиться фортепіано в октавному викладі – звучання набуває урочистого характеру. Розділ Sostenuto виконує роль сполучної частини до ліричних образів Концерту. В емоційному аспекті він розвиває попередній образ. Тематичний матеріал викладений дрібними тривалостями, ґрунтується на загальних формах руху, характерних для таких розділів форми.

Розділ Animato, свого роду, виконує роль скерцо у сонатно-симфонічному циклі. Мелодична лінія вирізняється дискретністю, цезурністю, багата в артикуляційному аспекті. Її тлом слугують тріольні мотиви – складова теми розділу Allegro moderato, які, практично, наявні у всіх розділах Концерту.

Andante виконує роль ліричного центру аналізованого твору. Мелодико-тематична лінія характеризується плавністю, наспівністю. У процесі розвитку вона набуває схвильованого, пристрасного відтінку, сягає кульмінаційної вершини, з якої розпочинається каденція солюючого інструмента. Вона синтезує в собі музично-тематичний матеріал попередніх розділів, зокрема, значне місце в ній займає розвиток тріольного мотиву. Загалом, цей розділ розкриває тембровий та технічний потенціал валторни.

У репризі яскраво виявляється іманентна ознака жанру концерту – змагання між фортепіано та солюючим інструментом. Наприкінці твору відбувається, як і вище проаналізованих творах, так звана «жанрова модуляція» – тема розділу Allegro moderato набуває характеру урочистого, піднесеного маршу.

Отже, Концерт для валторни та фортепіано за своїми стильовими ознаками знаходиться в річищі класико-романтичних традицій. При загальній традиційності музичної мови аналізований твір характеризується добрим відчуттям специфіки валторни. Концерт приваблює активним мелодичним розгортанням, багатством образного змісту, йому притаманні теплота тону, широта і пластичність музичного інтонування.

Висновки. Аналізовані твори концертного жанру Й. Ельгісера, поруч з авангардовими й епатажними опусами С. Зажитька, Л. Юріної, К. Цепколенко, А. Загайкевич та ін. авторів, виявляють міцний зв'язок із класико-романтичними традиціями, що виявляються у законах драматургії та формотворенні, музичній мові, оптимістичному закінченні композицій, що кореспондують із життєстверджуючим світоглядом композитора. Відтак, жанр концерту для мідних духових інструментів початку XXI ст. характеризується різностильовими уподобаннями митців. Зокрема, поміж прояву рис постмодернізму, експериментуванні щодо синтезу різних стильових напрямів, у т. ч. протилежних за своєю художньо-естетичною сутністю, спостерігається опора авторів на класико-романтичні традиції. Все це визначає жанр концерту для мідних духових інструментів як вагому складову репертуару цієї галузі духового мистецтва та, ширше – української інструментальної традиції.

Список використаної літератури

1. Вакалюк П. В. Шляхи розвитку музики українських композиторів другої половини XX століття для труби (жанрові магістралі). *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя* : зб. наук. пр. / упор. С. Д. Цюлюпа. Рівне : Волинські обереги, 2015. Вип. 7. С. 36–42.

2. Каплієнко-Ілюк Ю. Мініатюра як принцип композиторського мислення Йосипа Ельгісера. *Наук. зап. Тернопіль. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство* / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип. 37). С. 105–111.

3. Крижанівський Ф. П. Український концерт для тромбона в аспекті становлення і розвитку жанру : дис.…канд. мист. : 17.00.03 / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 244 с.

4. Луніна А. Сергій Зажитько: «Для мене сміх – річ досить серйозна». *Музика*. 2014. № 4. С. 28.

5. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис.… канд. мист. : 17.00.03 / Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2004. 185 с.

6. Палійчук І. С. Український концерт для мідних духових інструментів (1950-2000): формування, усталення, модифікації жанру : дис.…канд. мист. : 17.00.03 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2007. 217 с.

7. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии: творчество Аллы Загайкевич. Київ : Феникс, 2010. 208 с.

References

1. Vakaliuk P. V. Shliakhy rozvytku muzyky ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny KhKh stolittia dlia truby (zhanrovi mahistrali). *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoi muzyky v konteksti natsionalnoi kultury Ukrainy ta zarubizhzhia* : zb. nauk. prats / upor. S. D. Tsiuliupa. Rivne : Volynski oberehy, 2015. Vyp. 7. S. 36–42.

2. Kapliienko-Iliuk Yu. Miniatiura yak pryntsyp kompozytorskoho myslennia Yosypa Elhisera. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka*. Seriia : Mystetstvoznavstvo / za red. O. S. Smoliaka. Ternopil : Vyd-vo TNPU im.V. Hnatiuka, 2017. № 2 (vyp. 37). S. 105–111.

3. Kryzhanivskyi F. P. Ukrainskyi kontsert dlia trombona v aspekti stanovlennia i rozvytku zhanru : dys. … kand. myst. : 17.00.03 / Odeska derzhavna muzychna akademiia im. A. V. Nezhdanovoi. Odesa, 2006. 244 s.

4. Lunina A. Serhii Zazhytko: «Dlia mene smikh – rich dosyt seriozna». *Muzyka.* 2014. № 4. S. 28.

5. Mochurad B. I. Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoi evoliutsii : dys. … kand. myst. : 17.00.03 / Lvivska derzhavna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka. Lviv, 2004. 185 s.

6. Paliichuk I. Ukrainskyi kontsert dlia midnykh dukhovykh instrumentiv (1950–2000): formuvannia, ustalennia, modyfikatsii zhanru : dys. … kand. myst. : 17.00.03 / IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. Kyiv, 2007. 217 s.

7. Rakunova I. N. Novye kompozitorskie tekhnologii: tvorchestvo Ally Zagaykevich. Kyiv : Feniks, 2010. 208 s.

ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ И. ЭЛЬГИСЕРА

Палийчук Ирина Степановна – кандидат искусствоведения,
доцент кафедры музыкальной украинистики и
народно-инструментального искусства, ГВУЗ «Прикарпатский
национальный университет им. В. Стефаника»

Раскрыто жанрово-стилевые особенности концертных произведений с участием медных духовых инструментов И. Эльгисера. На основе аналитической характеристики двух Концертино для трубы и фортепиано, Концерта для валторны и фортепиано (2002 р.) определено, что этим произведениям присуще неоромантическое направления, мелодичность, опора на элементы музыкального фольклора, современная гармония. Сделан вывод, что рассматриваемые композиции концертного жанра И. Эльгисера, рядом с авангардными и эпатажными опусами С. Зажитько, Л. Юриной, К. Цепколенко, А. Загайкевич и других авторов, обнаруживают прочную связь с классико-романтическими традициями, которые оказываются в законах драматургии и формообразования, музыкальном языке, оптимистическом окончании композиций, корреспондируют с жизнеутверждающим мировоззрением композитора.

Ключевые слова: жанр, концерт, медные духовые инструменты, И. Эльгисер, украинская музыка.

THE GENRE OF THE CONCERT FOR BRASS WIND INSTRUMENTS J. ELGISER'S CREATIVITY

Paliichuk Iryna – Ph.D. of Art, undergraduate,
undergraduate of Ukrainian music and folk instrumental art
of V. Stefanyk Prycarpath National University

In the article genre-style features of concert works with the participation of brass wind instruments J. Eelgiser are revealed. Based on the analytical characteristics of the two Concertino for the trumpet and piano, the Concerto for Horn and Piano (2002), it has been determined that these works are characterized by neo-romantic orientation, melodiousness, reliance on elements of musical folklore, modern harmony. It is concluded that the compositions of J. Elgiser's concert genre, along with the avantgardic and eccentric opuses of S. Zazhitko, L. Yurina, K. Tsepkolenko, A. Zagaykevich and other authors, have a strong connection with the classically romantic traditions that are manifested in the laws of drama and formative writing, musical language, optimistic endings of compositions that correspond to the life-affirming outlook of the composer.

Key words: genre, concert, brass wind instruments, J. Elgiser, Ukrainian music.

UDC 785.6 (477):788.1/.4

THE GENRE OF THE CONCERT FOR BRASS WIND INSTRUMENTS J. ELGISER'S CREATIVITY

Paliichuk Iryna – Ph.D. of Art, undergraduate,
undergraduate of Ukrainian music and folk instrumental art
of V. Stefanyk Prycarpath National University

The aim of the proposed article is to highlight genre-style features of concert works with the participation of brass wind instruments J. Elgiser, which reproduce one of the tendencies of the development of this genre at the present stage.

Research methodology and results. The methodology of the research is based on the application of evolutionary and historical methods – in revealing the processes of formation and further evolution of the investigated genre; stylistic and intonation analysis – in the study of concert works with the participation of brass wind instruments J. Elgiser.

Results. The analysis of these works testified that the analyzed works of the concert genre J. Elgiser, along with the avantgardic and eccentric opuses of S. Zazhitko, L. Yurina, K. Tsepkolenko, A. Zagaykevich and the other authors, have a strong connection with classical-romantic traditions, which are manifested in the laws of drama and formative writing, the musical language, the optimistic completion of compositions that correspond to the life-affirming outlook of the composer. Thus, the genre of the concert for brass wind instruments at the beginning of the XXI century, is characterized by a variety of preferences of artists. In particular, among the manifestations of the features of postmodernism, experimentation on the synthesis of various stylistic trends, including the opposite of their artistic and aesthetic essence, there is a support authors for classical and romantic traditions.

Novelty. The urgency of the proposed article lies in the lack of intelligence devoted to the study of the peculiarities of the development of the genre in the early 21st century, in particular the works of J. Elgiser.

The practical significance. The analytical materials of the proposed article will be useful for performers, researchers of the performance tradition.

Key words: genre, concert, brass wind instruments, J. Elgiser, Ukrainian music.

Надійшла до редакції 3.11.2018 р.

УДК 788

ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ВИРАЗОВІСТЬ У СУЧАСНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ДУХОВІЙ МУЗИЦІ *(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ВАН ХЕШЕНА ТА ІНЬ ЦИНА)*

Ден Цзякунь **–** аспірант, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
vdraganchuk.ukr@gmail.com

Розкрито специфіку інструментальної виразовості у творах китайських композиторів для духового оркестру. Проаналізовано п'єси «Нічна краса пасовиська» Ван Хешена та «Дорога на небо» Інь Цина з точки зору тембрової семантики та характерної китайської ладовості. Визнано, що найбільш оригінальними, з точки зору діалогу східної і західної культур і співставлення музичних систем, є уведення до духового оркестру європейського зразка національно-специфічних інструментів, таких як пі-па, цимбали та ін. Указані процеси у китайській музиці є прикладом взаємодії тенденцій акультурації й інкультурації.

Ключові слова: китайська музика, музичний інструмент, духовий оркестр, пентатоніка, діалог східної і західної культур.

Актуальність проблеми. Сучасне музичне мистецтво Китаю в його академічному варіанті спирається на європейську систему, в яку проникли елементи східної культури – від загальних принципів мислення, до специфічної інструментальної виразовості. Аналіз цього, в цілому позитивного, процесу дозволяє вирізнити у ньому декілька тенденцій. Домінуючою є тенденція *акультурації*, яку трактують як «культурну асиміляцію» (Мілтон Гордон), сутність якої полягає у зміні етнокультурних цінностей, звичаїв і традицій [1; 25] у процесі запозичення або передачі продуктів культури однієї культурної спільноти іншій. Якщо мова йде про національну культуру, то даний процес у гіпертрофованому вигляді може мати негативні наслідки, пов'язані з поступовим знищенням звичаю і традиції. У сфері музичної культури на цю проблему звертає увагу М. Швед, стверджуючи, що «чим слабкішою є економічна та культурна інфраструктура держави, тим більше уваги має бути приділено *інкультураційному* (курс. – Д. Ц.) засвоєнню власної традиції за умови дотримання необхідного балансу з акультураційністю, щоб запобігти ізоляції мистецьких процесів, їхній надмірній герметизації, сповільненню темпів загального розвитку культури» [5; 61].

Таким чином, для сучасного музичного мистецтва Китаю загалом та у використанні музичного інструментарію в духовій музиці зокрема важливим є баланс «західного» і «східного» елементів, акультурації та інкультурації, що дасть можливість продовжити життя національної традиції, основаної на «зростанні» з рідною культурою, у нових творчих формах. Важливість дослідження описаних процесів і визначає *актуальність теми статті*.

Оркестрова духова музика Китаю до останнього часу є надзвичайно мало вивченою європейським музикознавством. Тому у нашому дослідженні спиратимемося на *останні дослідження і публікації* китайських учених, зокрема ті, в яких аналізується історія та специфіка китайської музики в цілому [7], а також її оркестрова духова сфера [2].

Мета статті – полягає у вирізненні специфіки інструментальної виразовості у сучасній китайській духовій музиці, що визначається поєднанням національного музичного мислення, європейської музичної системи та впровадженням характерних інструментів (наприклад, пі-па). У даному контексті визначатимемо це на прикладі творів Ван Хешена та Інь Цина.

Історія зберегла традиційні китайські духові інструменти, серед яких – чи і ді (поперечні флейти), сяо (повздовжня флейта), сона (наближена до гобоя і кларнета), шен (губний орган) та ін. [8]. Пройшовши декілька тисячолітній шлях розвитку, китайська народна духова музика до сьогодні є символом шани традиції і влади імператорських родин. Паралельно з розвитком драматичного театру, що набув активності від XVIII ст. (епохи Мін і Цін), сформувалися десятки типів оркестрів, що задіювалися у виставах. Водночас, ще у XVI ст. почали з'являтися духові колективи з оркестрантами-європейцями, насамперед португальськими поселенцями, які привносили свій інструментарій і манеру виконання, що стало прикладом проникнення «західної» культури у музичне мистецтво Сходу.

Вагомим імпульсом для подальшого розвитку у напрямі культурної конвергенції стала знаменна подія у житті Китаю: заснування британським дипломатом Р. Гартом (Robert Hart) першого духового оркестру європейського академічного зразка, організованого з місцевих виконавців. Таким чином, з'явилися нові можливості втілення художніх ідей та множинної звукової семантики засобами виразовості духового оркестру, а відтак – і окреслилися шляхи композиторської творчості у даній сфері.

© Ден Цзякунь, 2018

Розглянемо інструментальну виразовість у духовій музиці Китаю на прикладі вибраних творів для оркестру: п'єс «Нічна краса пасовиська» Ван Хешена та «Дорога на небо» Інь Цина.

Ван Хешен (Wang Hesheng, 王和声). «Нічна краса пасовиська». Ван Хешен (1955 р.н.) – видатний митець, композитор Військового оркестру Народно-визвольної армії Китаю, член Асоціації музикантів Китаю, випускник класу професора Му Хонга у Центральній музичній консерваторії Китаю. Творчий здобуток Ван Хешена складає понад 600 інструментальних і вокальних творів різних стилів і жанрів – сольних, ансамблевих, симфонічних і вокально-симфонічних, творів для військового оркестру. Найбільш відомими творами митця є симфонічна поема «Янмінгуань», твори для сурми соло «Танець під місячним світлом», «Чарівний вечір у Преріях» та ін. Також, спільно зі славетним композитором Тан Дуном, є автором музики для церемонії нагородження на Олімпійських іграх 2008 р. [12].

Твір «Нічна краса пасовиська» є п'єсою для духового оркестру з арфою і челестою, яку можемо умовно визначити як «пейзажну замальовку в пентатоніці». Основою твору є філософська ідея одухотворення природи, яка здійснюється шляхом її живого споглядання – пейзажів, квітів, слухання і наслідування співу пташок та ін. Це провідна ідея давньокитайської філософії, в якій людина є однією із складових космосу у просторі між Небом і Землею і знаходиться у гармонійному співіснуванні з Природою, поряд із тваринним і рослинним світами, саме у зразковому ставленні до усієї природи, включно з людиною, вбачається забезпечення порядку «лі» у конфуціанстві.

Тематичною основою і головним виразовим засобом п'єси у варіанті для духового оркестру з арфою і челестою, що розглядаємо у контексті даного дослідження, є національно-характерний мелос. Він є основою двох тем, на розвитку яких будуються дві частини твору.

Варто відзначити, що китайська музична інтонаційність тісно пов'язана з особливостями мовлення, мовною інтонаційністю, для якої притаманна широка палітра виразу, завдяки якій ті ж склади набувають різного змісту і яка є ледь вловимою для європейського реципієнта. Вона передає тонку чуттєвість, яка є однією з китайських ментальних рис і, безумовно, відображається у музиці. Ладовість китайської народної музики є частиною прадавньої космології – світоглядної системи «Люй» з пра-символом Дао – гармонія світоустрою на основі взаємодії п'яти стихій, їх відповідності п'яти планетам, етичним нормам, психічним властивостям, душевним станам, фізіологічним органам людини, порам року, явищам природи, кольорам тощо, на основі співвідношення «ян – інь», яке гармонізує універсальний енергетичний субстрат світу «ці»[1]. У Китаї також сформований дванадцятиступеневий хроматичний звукоряд «12-люй», яким можна рухатися по півтонах, і який охоплює діапазон октави. Відповідно до легенди, Лінь Лунь, наслідуючи спів птахів, зробив 12 бамбукових трубок, довжини яких знаходилися у певному числовому співвідношенні одна відносно іншої, також використовуються металічні трубки або дванадцять дзвіночків, настроєних по півтонах. Кожен нижній звук трактується як «янський», який має «іньський» аналог, розташований на квінту вище [3]. Укладається два ряди трубок, із довших видобуваються «янські» звуки, або «цин» («чисті»), а коротших – «іньські», або «чжо» («мутні»), які співвідносяться рівно за квінтами. У результаті й виникає 12-ти ступеневий хроматичний звукоряд: «e–h, fis–cis, gis–dis, ais–eis, c–g, d–a». Цей звукоряд має акустичне значення, його елементи не мають між собою тяжінь, притаманних для ладу. Але саме від кожного його ступеня може бути побудований п'ятиступеневий ангемітонно-пентатонний ряд, які й утворюють ладову систему китайської народної музики. Таким чином, в описаній системі «люй» виникає специфічна китайська *ладоінтонаційнійна характерність*, завдяки якій в сучасній академічній музиці, основаній на європейській традиції, «чуються» китайські колорит і настроєвість, і яка, поряд із використанням окремих *національних інструментів* (як, наприклад, пі-па), є головним репрезентантом етнічної характерності в сучасній академічній музиці, а відтак – і *носієм інкультураційної тенденції*.

Отож, повернемося до аналізу твору «Нічна краса пасовиська». Ван Хешен є також автором однойменної пісні на текст Беай Джі для голосу (альта) із супроводом, що є популярною музично-поетичною інтерпретацією образу[2]. Тематизм оркестрової п'єси та пісні має спільні основи, двочастинність п'єси має аналогії з структурою «заспів-приспів» пісні.

У першому розділі першої частини п'єси спокійна, розлога тема звучить у тенорової труби – еуфоніума та баритонів на тлі витриманих звуків у різних інструментів, що відразу створює відчуття нічного спокою. Мелодична лінія будується на секундово-терцієвих ходах і розвивається по звуках пентатоніки, побудованої на янському ступені хуан чжун: «c-d-f-g-a» від нижнього тону «c» до оспівування устою «f». При цьому гармонічна вертикаль твору організована на основі F-dur. Змалювати загадковий колорит ночі допомагають тембри арфи і челести, що створюють тло для викладення народно-характерного мелосу.

У другому розділі першої частини в гармонічній вертикалі звучить Des-dur, початок якого презентується флейтовими флажолетами на тоніці, тонічним тризвуком в інструментів середнього

регістру та арфовими пасажами. На цьому тлі з'являється мелодія, побудована з секундових, секундово-терцієвих і кварто-секундових ходів, у пентатонних ладах від ступенів, аналогічних до іньських: від «des» («cis» – нань-люй) «des-es-f-as-b» у соло бассона і від «f» («eis» – да-люй) «f-as-b-des-es» у соло гобоя. Їх продовжують більшість інструментів оркестру. При цьому лади звучать із перемінними устоями найчастіше таким виступає «des» («cis» – нань-люй). Поступово відбувається нашарування голосів оркестру, що приводить до першої кульмінації. Тема набуває різноманітних перетворень. Це переінтонування і гармонізація засобами європейської мажоро-мінорної системи, вичленування окремих мотивів і їх мелодичний розвиток у різних інструментів, створення епізодів імітаційного розвитку та ін. У процесі розвитку з'являється соло альт-саксофона, що звучить дуже виразно, мелодична лінія ускладнюється ритмо-інтонаційно, пентатонний звукоряд розширюється за рахунок введення нижнього ввідного звуку та збагачується мелізмами. У результаті введення ввідного півтону національно-характерний пентахорд виростає у гексахорд. Згодом у дует з альт-саксофоном вступає кларнет, його продовжує труба соло, і звучання набуває розмаїття відтінків споглядальності. Цікавим є поєднання описаного національно-характерного мелосу з мажоро-мінорною гармонічною основою – застосування «сповзаючих» паралельних мажорних тризвуків та ін.

Матеріал другої частини оркестрової п'єси – мелодія, зіткана з висхідних секундових і терцієвих ходів та секстового спаду з вершини. Вона звучить у ладу від янського ступеня у-н «d-e-fis-a-h», що розвивається на гармонічній основі D-dur. Модуляційний розвиток переводить в A-dur, і наступний мелодичний тематичний елемент розвивається в ладу від іньського ступеня чжун-люй «a-h-cis-e-fis». Як густим мазком живопису змальовується краса ночі, так дана тема звучить у флейт, гобоїв, кларнетів, альт-саксофонів, корнетів на тлі фігурацій в арфи та витриманих голосів в інших інструментів і підголосків, унаслідок чого музична тканина набуває густоти і насиченості.

Епізод із соло альт-саксофона у пентатоніці з устоєм «des» (рівного «cis» – нань-люй) на гармонічній основі Des-dur підводить до заключного розділу композиції. Кода є гімном красі нічної природи, звучить гімн красі природи, який розпочинається з теми з трелями у дерев'яних духових інструментів та підтримці всього оркестру. Поступово звучання тема зникає. Символічно, що наприкінці твору у духових інструментів утримується п'ятитактова гармонічна педаль із тонічного тризвуку Es-dur, на тлі якої в арфи і челести звучать звуки пентатоніки мажорного нахилу з устоєм «es» (аналогом «dis» – іньському інь-чжун), що показує синтез «західного» і «східного» музичного мислення у творі.

Інь Цин (Yin Qing, 印青). «Дорога на небо». Інь Цин (1954 р. н.) – митець, що завдяки тонкому вмінню передачі почуттів засобами національної романтичної пісенності знаний у світовій музичній культурі як «китайський Шуберт» [11]. Є автором «Балади про канал» (2012 р.), яка є першою сучасною фольк-оперою, основаною на народному тематизмі, створеною у співпраці з Сучасним центром виконавських мистецтв (The National Centre for the Performing Arts (NCPA) 国家大剧院) [10].

«Дорога на небо» – твір для голосу (або солюючого інструменту) з духовим оркестром[3]. Є варіантом пісні, написаної Інь Цинем на вірші Цюй Юана на честь китайської залізниці Цінхай-Тибет, найвисокогірнішої у світі, будівництво якої завершилося у 2006 р. у столиці Тибету Лхасі. Пісня є найбільш популярною у виконанні співака Хан Хонга. *Дорога на небо* має елегійний, просвітлений характер.

У поетичному тексті пісні йдеться про майбутнє щасливе життя на Тибеті у зв'язку із втіленням грандіозного проекту. У музичному плані твір викладений у тибетському стилі. У п'єсі показано широту безкраїх просторів Китаю. Особливістю є введення до складу оркестру арфи, контрабаса та цимбал. Роль солюючого голосу, окрім вокалу, можуть виконувати або ді-зі – традиційна китайська бамбукова поперечна флейта, або пі-па – інструмент із понад двотисячолітньою традицією, що звучав на урочистих церемоніях імператорських династій Китаю. Солюючий голос символізує відчуття щасливого життя у просторах Китаю, які зображуються засобами оркестру.

Тематизм твору будується на тибетському варіанті національно-характерного мелосу, при чому його характер є відмінним у партіях соліста та оркестру. Пентатонні лади звучать на гармонічній основі європейської мажоро-мінорної системи у тональності c-moll.

У партії соліста звучить мелодія, що розвивається на основі терцієвих ходів, збагачених секундовими оспівуваннями, з рідкими ширшими інтервальними переміщеннями (як, наприклад, на кварту від одного мотиву до іншого у першій фразі теми). Соліст вступає після восьмитактового оркестрового вступу, шість разів повторюються варіанти теми, укладеної у восьмитактовий період із двох речень, і наприкінці – тритактове доповнення. Ті ж самі тематичні елементи звучать у різних ладоінтонаційних варіантах. Всі лади є пентатонними, переважають мінорного нахилу (з точки зору європейської системи), при тому чергуються устої. Наприкінці твору у темі соліста яскраво звучать висхідні квартові ходи, підкреслені ферматами, які надають образу майбутнього щастя особливої

проникливості. У темі також вирізняються ритмічні особливості – синкопа, що задає настроєвий тон усьому твору, пунктир та співставлення швидкого руху шістнадцятими тривалостями і зупинок на половинних і цілих нотах.

У партії оркестру також чуємо зразки національно-характерного мелосу, для якого притаманне вираження споглядальності простору. Наприклад, у партіях кларнетів і альт-саксофону, а згодом флейт, гобоїв і труб розлога, вільного дихання мелодія. Тема виростає з секундового оспівування дуже широкого, як для китайської музики, квінтового висхідного ходу, що своєю вагомістю загострює увагу слухача і створює ефект широти простору та продовжується у його нисхідному секундово-терцієвому заповненні. Вона розвивається у межах пентатонного ряду «g-b-c-es-f» (мінорного нахилу), схиляючись то до устою «f», то до «c». Натомість остінатний синкопований супровід цієї теми символізує постійну плинність. Додатково рис національної характерності загальному звучанню твору надає використання цимбал.

Таким чином, проаналізувавши твори «Нічна краса пасовиська» Ван Хешена та «Дорога на небо» Інь Цина, як яскраві приклади специфічної інструментальної виразовості у сучасній духовій оркестровій музиці Китаю, можемо робити такі *висновки.* Образність творів в узагальненому вигляді передається засобами оркестрових барв через пейзажний звукопис, характерний для китайської музики. Тематизм указаних творів базується на мелосі, ладоінтонаційною основа якого має яскраву національну характерність. Базовими інтонаційними ходами є секундові та секундово-терцієві. Їх звучання подібне до тонкого виразу елементів мовної інтонаційності і передає тонку чуттєвість, притаманну китайській національній ментальності.

Головним носієм національної характерності є ладова організація мелодичних голосів, передусім у партіях солістів та в окремих соло інструментів оркестру, темброва семантика і виразовість яких трактується відповідно і як до європейської, і до китайської традицій. Найбільш оригінальними, з точки зору діалогу східної і західної культур і співставлення музичних систем, є уведення до духового оркестру європейського зразка національно-специфічних інструментів, таких як пі-па, цимбали та ін. Ці риси є промовистими свідченнями балансу «західної» і «східної» культур як рівноваги тенденцій акультурації та інкультурації у сучасній академічній музиці Китаю.

Перспективи подальших досліджень бачимо у привнесенні в українське музикознавство інформації про сучасну китайську музику, її творців і виконавців.

Примітки

[1] Також див.: Malm William, *Chinese Music* [9] та ін.

[2] Вокально-інструментальний варіант твору *Нічна краса пасовиська*: 女中音独唱 Solo 草原夜色美.. 白洁诃 王和声 曲 *Beautiful Grassland Night.* Lyrics: BAI Jie Music: WANG Hesheng'; 演唱 Alto：张丽慧 ZHANG Lihui, Web. 29.12.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=YUUbtQuYkkE>.

[3] Варіант твору *Дорога на небо* із солюючим пі-па: Yin Qing (印青), lyrics written by Qu Yuan (屈塬). Web. 09.01.20198. <https://www.youtube.com/watch?v=u80Xt9ALc60>.

Список використаної літератури

1. Картунов О. Вступ до етнополітології : наук.-навч. посіб. Київ : Ін-т економіки, управління та господарства, 1999. 300 с.

2. Лі Сябінь. Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2012. 21 с.

3. Удивительный Китай. Система 12-люй, Web. 25.03.2018. <http:// china.kulichki.com/ index.php/culture-and-art/55 -music /183-12-.html>.

4. Чжу Чанлей. Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2008. 20 с.

5. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики : монографія. Львів : Сполом, 2010. 440 с.

6. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. М. : Музгиз, 1952. 250 с.

7. Jin Jie, Chinese Music (Introductions to Chinese Culture), Web. 12.01.2019. <https://books. google.com/books?redir_ esc=y&id=9MI6JHK w9BQ C&pg=PA4#v=onepage &q&f = false>.

8. Lee Yuan-Yuan, Shen Sinyan, Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series), Chinese Music Society of North America 1999, 200 s.

9. Malm William, Chinese Music, Web. 05.01.2019. <https://www. britannica.com/art/Chinese-music>.

10. NCPA Original Opera – The Ballad of Canal Will Debut, Web. 09.01.2019. <http://www. chinaculture.org/exchange/2012-06/18/content_ 435668. htm 25.11.2017>.

11. 王和声, Web. 04.01.2019. <https://baike.baidu.com /item/%E7%8E% 8B%E5%92% 8C%E5%A3%B0>.

12. 概况 , Web. 29.12.2018. <https://www.sin 80.com/artist/wang-hesheng>.

References

1. Kartunov O. Vstup do etnopolitolohii : naukovo-navchalnyi posibnyk. Kyiv : In-t ekonomiky, upravlinnia ta hospodarstva, 1999. 300 s.
2. Li Siabin. Truba v muzychnomu mystetstvi Ukrainy y Kytaiu: komparatyvnyi aspekt : avtoref. dys. ... kandydata mystetstvoznavstva : 17.00.03 – muzychne mystetstvo. Kyiv, 2012. 21 c.
3. Udivitelnyiy Kitay. Sistema 12-lyuy, Web. 25.03.2018. <http://china.kulichki. com/index. php/culture-and-art/55 -music /183--12--.html>.
4. Chzhu Chanlei. Konverhentsiia skhidnoi ta zakhidnoi khudozhnoi tradytsii v kompozytorskii praktytsi : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03 – muzychne mystetstvo. Kyiv, 2008. 20 s.
5. Shved M. Tendentsii rozvytku mizhnarodnykh festyvaliv suchasnoi muzyky : monohrafiia. Lviv : Spolom, 2010. 440 s.
6. Shneerson G. Muzyikalnaya kultura Kitaya. Moskva : Muzgiz, 1952. 250 s.
7. Jin Jie, Chinese Music (Introductions to Chinese Culture), Web. 12.01.2019. <https://books. google.com/books?redir_esc=y&id= 9MI6JHK w9BQ C&pg=PA4#v=onepage &q&f= false>.
8. Lee Yuan-Yuan, Shen Sinyan, Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series), Chinese Music Society of North America 1999, 200 s.
9. Malm William, Chinese Music, Web. 05.01.2019. <https://www. britannica.com/art/Chinese-music>.
10. NCPA Original Opera – The Ballad of Canal Will Debut, Web. 09.01.2019. <http://www. chinaculture.org/exchange/2012-06/18/content_ 435668. htm 25.11.2017>.
11. Hesheng, Web. 04.01.2019. <https://baike.baidu.com/item/%E7% 8E%8B%E5%92%8C% E5%A3%B0>.
12. Wang Hesheng, Web. 29.12.2018. <https://www.sin80.com/artist/wang-hesheng>.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ВИРАЗИТЕЛЬНОСТЬ В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ДУХОВОЙ МУЗЫКЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАН ХЭШЭНА И ИНЬ ЦИНА)

Дэн Цзякунь – аспирант, Львовская национальная музыкальная академия имени Н. В. Лысенка, г. Львов

Раскрыта специфика инструментальной выразительности в произведениях китайских композиторов для духового оркестра. Проанализированы пьесы «Ночная красота пастбища» Ван Хэшэна и «Дорога на небо» Инь Цина с точки зрения тембровой семантики и характерной китайской ладовости. Признано, что наиболее оригинальными, с точки зрения диалога восточной и западной культур и сопоставления музыкальных систем, является введение в духовой оркестр европейского образца национально-специфических инструментов, таких как пи-па, цимбалы и др. Указанные процессы в китайской музыке является примером взаимодействия тенденций аккультурации и инкультурации.

Ключевые слова: китайская музыка, музыкальный инструмент, духовой оркестр, пентатоника, диалог восточной и западной культур.

THE INSTRUMENTAL EXPRESSIVENESS IN MODERN CHINESE BRASS MUSIC (EXAMPLE OF WORKS BY WANG HESHENG AND YIN QING)

Dan Jiakun – Postgraduate student, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

The specifics of instrumental expressiveness in the works of Chinese composers for brass orchestra are revealed. The plays «Beautiful Grassland Night» by Wang Hesheng and «The Road to Sky» by Yin Qing have been analysed in terms of timbre semantics and Chinese modal. It recognized that the most original, in terms of dialogue between Eastern and Western cultures and the comparison of musical systems, is the implementation to European-type brass orchestra the national-specific tools such as pi-pa, cymbals, etc. Specified processes in Chinese music is an example of interaction between the trends of acculturation and enculturation.

Key words: Chinese music, musical instrument, brass orchestra, pentatonic, dialogue of Eastern and Western cultures.

UDC 788

THE INSTRUMENTAL EXPRESSIVENESS IN MODERN CHINESE BRASS MUSIC (EXAMPLE OF WORKS BY WANG HESHENG AND YIN QING)

Dan Jiakun – Postgraduate student, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

The aim is to determine the specificity of instrumental gain in contemporary Chinese brass music, which is defined as the unification of national musical thinking, the European musical system, and the implementation of characteristic instruments (for example, pi-pa). In this context, we define it on the example of Wang Hesheng and Yin Qing's works.

Research methodology. There are twelve sources used in the article. The author of the research relies on scientific works, which highlight Wang Hesheng and Yin Qing's works Wang Hesheng and Yin Qing's works, monographic pieces touching on the evolution of the Chinese music, Chinese musical modus and Chinese brass orchestra, the musical works «Beautiful Grassland Night» by Wang Hesheng and «The Road to Sky» by Yin Qing.

Novelty. On the basis of musicological analysis, the author came to the following conclusions. The main bearer of national character is the orderly arrangement of melodic voices, primarily in soloist parties and in separate solo instruments of the orchestra, timbre semantics and expressiveness which is interpreted accordingly, both to the European and to the Chinese traditions. The most original, from the point of view of dialogue between eastern and western cultures and the comparison of musical systems, is the introduction into the brass orchestra of the European sample of national-specific instruments, such as pop, cymbal, and others. These traits are clear indications of the balance between «western» and «eastern» cultures as an equilibrium of the tendencies of acculturation and enculturation in contemporary Chinese academic music.

The practical significance. The article will become a good ground for researchers in the Chinese brass music and Wang Hesheng and Yin Qing's works.

Key words: Chinese music, musical instrument, brass orchestra, pentatonic, dialogue of Eastern and Western cultures.

Надійшла до редакції 5.10.2018 р.

УДК 792.8:7.072.3

СПОСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ У КРИТИЦІ СУЧАСНОГО БАЛЕТУ

Підлипська Аліна Миколаївна **–** кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографічного мистецтва, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ,
alinaknukim@ukr.net
https://orcid.org/0000-0002-7892-337X

Критика сучасного балетного театру є однією з важливих сфер художнього критичного дискурсу, що відіграє значну роль у збереженні цілісності балетознавста (ширше – хореології), дозволяючи стимулювати зацікавленість пересічних глядачів та професійної спільноти до подій танцювальної сфери, активізувати рефлективне поле щодо особливостей, шляхів та проблем розвитку танцювального мистецтва. Проведений аналіз сучасної балетної критики дозволив розглянути філософські, естетичні, біографічні, психоаналітичні, історико-художні, порівняльно-типологічні інтерпретаційні підходи. Така диференціація є досить умовною, частіше за все в межах одного критичного виступу відбувається поєднання декількох інтерпретаційних підходів, що є запорукою поглиблення сенсу твору, виявлення всього спектру його художніх особливостей, інтегрованості у мистецький та соціокультурний контекст.

Ключові слова: художня критика, критика балету, інтерпретація, балет, хореографія, танець.

Постановка проблеми. Критика сучасного балетного театру є однією з важливих сфер художнього критичного дискурсу, що відіграє значну роль у збереженні цілісності балетознавста (ширше – хореології), дозволяючи стимулювати зацікавленість пересічних глядачів та професійної спільноти до подій танцювальної сфери, активізувати рефлективне поле щодо особливостей, шляхів та проблем розвитку танцювального мистецтва. Сьогодення висуває високі вимоги до рівня фахової обізнаності критиків хореографії, перегляду методології рецензування. Зміщення акценту з оцінного ракурсу на інтерпретаційний стало ознакою професійної художньої критики останніх років. Осмислення різновидів інтерпретації у художній критиці сучасного балету є однією з актуальних проблем мистецтвознавства.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Балетна критика сучасності досить рідко потрапляє до кола наукової рефлексії, порівняно з іншими мистецькими сферами. До проблеми оновлення методології професійної художньої критики, зокрема її інтерпретаційного потенціалу, торкалися Ю. Арутюнян [1], Т. Кара-Васильєва [7] тощо, безпосередньо у сфері хореографічного мистецтва ці аспекти осмислювали І. Васильєв та М. Гендова [4], А. Підлипська [9], однак комплексного дослідження з проблеми проведено не було.

Мета статті – проаналізувати способи художньої критичної інтерпретації сучасного балету.

Виклад основного матеріалу дослідження. Попри поліваріантність сьогоднішньої художньої критики балету, ніхто не оскаржує її основних методів, серед яких інтерпретація посідає одну з провідних позицій. В залежності від мети, завдань, контексту формуються різні способи критичної інтерпретації. Застосовуючи окремі положення теорії А. Асояна про модуси художньої критики [2; 110–133], розглянемо різні способи художньої критичної інтерпретації в проекції на сучасні балетні вистави.

Філософська критика звертається до питань, що не передбачають остаточної відповіді, наприклад, природи художнього образу, сенсу творчості, діалектики розвитку мистецтва тощо. «Вона виходить від необхідності абсолютної свободи мислення, при цьому така свобода сприймається як непорушна передумова істини, граничних узагальнень та прориву свідомості до універсальних основ

© Підлипська А. М., 2018

мистецтва та людського життя», – зазначає А. Асоян [2, 110]. Філософські аспекти художньої критики не прагнуть до раціональності. Важливими для такого критичного виступу є не точність, а гострота, глибина філософського бачення, не висновки, а власне міркування.

У хореографічній критиці філософські ракурси виникають не часто. Більш розповсюдженою є естетична критика, що базується на виявленні ціннісно-чуттєвого, оперує категоріями прекрасного. Предметом осмислення стає своєрідність естетичного в творі, морфологія художнього образу, ґенеза жанрових форм, природа виражально-зображальних засобів.

Біографічний ракурс критичного виступу передбачає інтерпретацію художнього твору крізь призму біографії автора балету. Події життя автора, його оточення висвітлюються як такі, що породжують «текст» художнього твору. Аналіз творчого задуму автора потребує вивчення життєвих обставин, в яких міг виникнути цей задум. Якщо застосування біографічного метода виправдано, можна виявити зв'язок задуму та його втілення у конкретній сюжетно-композиційній організації, стилі, жанрі. Прочитання твору крізь призму біографії автора є досить складним, оскільки сам текст, зазвичай, не є прямим віддзеркаленням біографії, знаходиться з нею у різнорівневих стосунках.

Загальновідомим є факт автобіографічності балету М. Бежара «Лускунчик», розібратися в усіх тонкощах реалізації дитячих спогадів в якому можна за допомогою біографічного методу. М. Бежар сам під час вистави розповідає з екрану величезного телевізора про те, що йому було сім років, коли до нього прийшла мати і сказала, що вона відправляється в тривалу подорож, а насправді пішла вмирати до лікарні. За слова А. Плисецького, репетитора трупи М. Бежара «Балет Лозанни», «Бежар залишився з батьком, який згодом одружився і з яким у нього були складні відносини. Про матір Бежар зберіг дуже райдужні спогади, він говорив: «Чим далі віддалялася її смерть, тим більше вона ставала для мене якоюсь загадковою богинею». І ось ця загадкова богиня – величезна восьмиметрова статуя Венери, зроблена у Флоренції, – вона стоїть на сцені, вона вагітна, і хлопчик Бім, alter ego Бежара і головний герой балету, весь час намагається дістати її обличчя, поцілувати її… А Дроссельмейер – можна в ньому вгадати і батька, і Мефістофеля – весь час намагається його зірвати з цієї статуї. Бежар повністю оголюється перед публікою: цей балет – справжній посібник для фрейдистів» [8]. І тут спостерігаємо накладання біографічного та психоаналітичного інтерпретаційних аспектів критики.

Сьогодні набули популярності психоаналітичні аспекти інтерпретації в критичних виступах на постмодерністські балетні вистави. Залучаючи основні положення фрейдистської теорії про бажання, які залишились незадоволеними як рушійну силу мрій, причину неврозів та психозів, про співвідношення мрій та сновидінь, критики й тлумачать художні образи. Наприклад, практично всі рецензенти балету М. Борна «Лебедине озеро» зійшлися в психоаналітичній інтерпретації. Досить категорично це робить Л. Гучмазова: «..Вистава балансує на межі поп-мистецтва і тонкого театрального психоаналізу.. Лебідь… спокушає всіх направо і наліво, втілюючи собою брутальну мужність, за якою сумують не тільки пані… Але у людей вихованих сексу немає. Сімейних зв'язків теж немає: Королева-мати соромиться нестандартного Принца, чия нестандартність поки полягає тільки в нелюбові до ритуалів, і, будучи сексуально стурбованою, приписує йому схильність до інцесту. У підсумку виходить усім зрозуміла історія про міського невротика, яким на втіху дається тільки мрія – прекрасний Лебідь зі сну» [6].

Історико-художня критика передбачає розгляд художньої форми як діалогу автора твору та історично обумовленої традиції. Предметом історико-художньої критики є «внутрішній світ» художнього твору та процес розвитку зображально-виражальних засобів: просторово-часових, ритміко-композиційних, символіко-метафоричних, візуально-тектонічних [2; 116]. Наприклад, у рецензії на балет Р. Поклітару «Жізель» О. Чепалов зазначає, що «Р. Поклітару йде на кілька кроків попереду не далекоглядних критиків і консервативних глядачів, які ностальгують за минулою гармонією і красою. Застарілих соціальних стандартів Раду теж не любить. І, перш за все, тих, де людину хочуть зробити схожою на інших, підпорядкувати існуючим догмам, видати бажане за дійсне. Його «Жізель» – із ряду таких «незручних» постановок» [12].

За Гегелем, «у художньому творі немає нічого такого, щоб не мало б суттєвого стосунку до змісту й не виражало б його. Те, що ми називали змістом, значенням є щось просте всередині себе, сам предмет, зведений до своїх найпростішим, хоча і всеохоплюючих, визначень, на відміну від виконання» [5; 94]. Але тут виникає проблема осягнення критиком історико-культурного контексту у всьому спектрі взаємозв'язків із поступом хореографії, розуміння внутрішніх закономірностей та зовнішніх чинників розвитку цього виду мистецтва. На цьому наголошував й М. Бахтін: «Кожен образ потрібно зрозуміти і оцінити на рівні значного відтинку часу. Аналіз, зазвичай, копошиться на вузькому просторі малого часу, тобто сучасності і найближчого минулого і уявного – бажаного або такого, що лякає – майбутнього» [3; 391].

Семіотичний ракурс критики передбачає розгляд мистецьких творів в якості тексту, що має унікальний зміст, який транслюється через знаки. Знаковою системою хореографічного мистецтва виступають рухи, положення людського тіла, організовані у просторі заради створення художнього образу. Важливими також є елементи акторської гри, що увиразнюються в танцювальному мистецтві у міміці, швидкості та характері тілорухів тощо. Пластика людського тіла, ритмічно організована у просторі, стає джерелом сенсоутворення. Але мова йде не про набір зафіксованих одиниць лексики танцю, що зберігають один і той самий сенс (у балетному театрі така негативна практика закріпилась у балетах класичної спадщини, у хореодрамах 30-50-х рр., коли певні балетні штампи використовувались для того, щоб глядач міг безпомилково кваліфікувати внутрішній стан героя), а про танцювальні елементи, рухи, па як елементи єдиної інформаційної системи твору, їхні функції у складі цілого. Отже, семіотична критика шукає глибинний сенс твору, інтерпретує особливості взаємодії знаків, особливості всієї знакової системи постановки.

Але частіше за «рухову» семіотику сучасна критика подає тлумачення сцено-графічних елементів, що спостерігаємо у рецензії Л. Самохвалової та О. Климончук на балетну виставу Національної опери України «За двома зайцями», прем'єра якої відбулася наприкінці червня 2017 р.: « дуже цікавою сценогарфічною знахідкою була свиня на сцені… Свиня на сцені лежить нагадуванням. Нагадуванням, що не можна поводити себе по-свинськи, не можна соромитися своїх рідних, свого стану. Що вона так і не прикрасила весільні страви? Більш того, свиняче рило, що з'являється на жвавому ринку на Контрактовій, воно ніби просилося в калашний ряд. І тим самим нагадувало одну з центральних ідей твору. Про намагання людей більш низької культури вирватися в інший стан. Вирватися і долучитися, іноді принижуючись, жертвуючи гідністю і... програючи» [10]. І тут вже відбувається накладання семіотичної інтерпретації на соціальну.

А. Асоян виокремлює соціологічну критику, що передбачає тлумачення соціальної відповідальності мистецтва в суспільстві та відповідальність суспільства перед мистецтвом, інтерпретацію художнього твору як надбання, аналіз взаємостосунків художника та влади, обговорення проблем державної підтримки мистецтва в умовах ринкової економіки та пропаганду професійних творчих спілок. Соціологічна критика виникає там, де особистість художника та його творчість попадають до кола уваги в якості феноменів суспільного життя, без яких воно не може постати цілісно [2; 120].

Показовими у цьому аспекті можуть бути численні публікації у ЗМІ 2013 р., коли виникла загроза закриття «Київ модерн-балету» під керівництвом Р. Поклітару через фінансові труднощі: з моменту створення 2006 р. театр існував на гроші мецената В. Філіпова, однак із часом він уже не зміг у повному обсязі підтримувати проект. Автор статті «Лебедина пісня «Київ модерн-балету» висловлює обурення зникненням із театральної мапи не лише України, але і Європи цього визнаного колективу, інтерпретує ситуацію в світовому сучасному та історичному контекстах: «Те, що культура рідко в якого уряду є пріоритетним вектором, не секрет. Що жоден театр у світі, аж до «Метрополітен-опера», неспроможний самоокуповуватися, теж відомо, але, принаймні, в багатьох цивілізованих країнах питання спонсорства і меценатства з боку не бідних осіб і структур вирішене на законодавчому рівні на обопільну втіху. На жаль, часи Терещенка, Мамонтових канули в Лету» [11].

Історико-культурна критика виходить із розуміння художнього твору як частини духовної культури певної доби, розуміючи етичні, естетичні, релігійні, філософські чинники сучасності. Психологічний та ідеологічний зміст художніх образів, моральний стан суспільства, взаємовідносини між внутрішнім станом, потребами особистості та зовнішніми факторами, можливостями стають тим стрижнем авторської інтерпретації у художній критиці творів. У «Лебединому озері» Р. Поклітару «ставилося запитання, чи можна насильницьки змінювати людську природу? У «Лускунчику» (о жах для балетоманів!) різдвяна історія завершується не святом, а жалобою! Знехтувана батьком і суспільством дівчинка замерзає наодинці, поруч лише миша єдина жива істота, яка їй співчуває...» [13].

Порівняльно-типологічний аспект критики передбачає співставлення, диференціацію подібних явищ. До цього прийому часто вдаються критики балетів Р. Поклітару, лексику та драматургічні прийоми якого порівнюють із М. Еком: «Коли для нас стала доступною «Жізель» шведа Матса Ека з незграбною, негарною Аною Лагуно… Поклітару докоряли, що він наслідує танцювальну мову М. Ека – брутальну, яка інколи викликає естетичний шок. Але минув час – і виявилося, що Раду Поклітару не менш актуальний у мистецтві, ніж шведський геній. Раду пішов ще далі за старіючого класика XX століття. Поклітарівська Жізель XXI століття потрапляє в... бордель» [12].

Порівняльна критика виявляє своєрідність творчої індивідуальності шляхом співставлення світоглядних, естетичних, художніх особливостей художніх систем балетмейстерів, що й визначають

їхню унікальність. До яскравої порівняльної інтерпретації вдається О. Чепалов у рецензії на балет Р. Поклітару «Спляча красуня», звертаючись не лише традиційно до М. Ека, а й М. Борна: «Фахівці часто порівнювали танець Поклітару з мистецтвом культового шведського балетмейстера Матса Ека, намагаючись виявити, що ж перший запозичив у другого. Виявилось, передусім не характер танцю, а екзистенціальну філософію, яка інтуїтивно пояснює (а в танці показує) те, що сама людина інколи осягнути не в змозі... Тепер настав час порівняти Р. Поклітару з дотепним і винахідливим балетмейстером із Великобританії Меттью Боурном… Як і його талановиті попередники, Поклітару вважає, що ця та інші казки можуть зазнавати будь-яку кількість інтерпретацій… Але якщо Меттью Борн закликає в «соратники» не лише Петіпа і Діснея, а й маловідомих у нас авторів: Енн Райс (яка пише еротичні романи) і Анжелу Картер з її «чорними розповідями», то Поклітару «докопується» до першоджерела – збірки казок, розказаних Джамбаттіста Базіле, який жив у XVI столітті в Неаполітанському королівстві» [13].

Представлене дослідження не вичерпує всіх інтерпретаційних аспектів критики, охоплює основні, на наш погляд, підходи в художній критиці сучасних балетних вистав. Поза увагою залишилися релігійні, міфорефлективні, культурологічні, гендерні тощо варіанти критичної інтерпретації, що є перспективним для подальших наукових розвідок.

Висновки. Професійна художньо-критична авторська інтерпретація сьогодні стає важливим чинником формування критичного дискурсу хореографічного мистецтва. Проведений аналіз сучасної балетної критики дозволив розглянути філософські, естетичні, біографічні, психоаналітичні, історико-художні, порівняльно-типологічні інтерпретаційні підходи. Слід зауважити, що така диференціація є досить умовною. Частіше за все в межах одного критичного виступу відбувається поєднання декількох інтерпретаційних підходів, що є запорукою поглиблення анадізу твору, виявлення всього спектру його художніх особливостей, інтегрованості у мистецький та соціокультурний контекст. Рівень хореографічної обізнаності, художньо-історичного та філософського світогляду, літературного обдарування критика стають визначальними для успішного використання інтерпретаційних підходів у критичному виступі.

Список використаної літератури

1. Арутюнян Ю. Современная художественная критика: суждение и интерпретация. *Вестник Санкт-Петербургского гос. ин-та культуры.* 2017. № 1 (30). С. 177–180.

2. Асоян А. А. От Дидро до Деррида. Философско-эстетические основы художественной критики. С-Пб. : Алетейя, 2016. 592 с.

3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. 445 с.

4. Васильев И., Гендова М. Особенности применения научной методологии в балетоведческой науке. *Евразийский союз ученых*. 2016. № 2 (23). С. 153–156.

5. Гегель Г. Лекции по эстетике. М. : Изд-во «Юрайт», 2018. 550 с.

6. Гучмазова Л. Лебединый комплекс. *Русский репортер*. 2007. 14 июня, № 4. URL : http://expert.ru/russian_reporter/2007/04/lebediniy_kompleks/ (дата звернення 22.10.2018).

7. Кара-Васильєва Т. В. Сучасне українське мистецтвознавство: новий погляд, переосмислення та наукова координація (за матеріалами наукової доповіді на засіданні Президії НАН України 18 червня 2014 р.). *Вісник Національної академії наук України*. 2014. № 8. С. 33–39.

8. Кузнецова Т. Бежаровский «Щелкунчик». Бежар полностью обнажается перед публикой. *Коммерсантъ*. 1998. 25 дек., № 241. С. 9.

9. Підлипська А. М. Критика хореографічного мистецтва в сучасній Україні. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство».* 2016. № 35. С. 101–109.

10. Самохвалова Л., Климончук О. Ах, як танцювала на пуантах Проня Прокопівна! *Укрінформ.* 2017. 01 июля. URL : https://www.ukrinform.ua/ rubric-culture/2257223-ah-ak-tancuvala-na-puantah-prona-prokopivna.html (дата звернення 22.10.2018).

11. Тарасенко Л. Лебедина пісня «Київ модерн-балету». Якщо місту несила утримувати унікальний за суттю театр, чи не слід державі взяти його під свою опіку? *День.* 2013. 27 черв., № 110. URL : https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/lebedina-pisnya-kiyiv-modern-baletu (дата звернення 20.10.2018).

12. Чепалов О. Радикальна «Жізель». Чому Раду Поклітару спантеличив консервативних глядачів. *День.* 2016. 13 квіт., № 65. URL : https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/radykalna-zhizel (дата звернення 25.10.2018).

13. Чепалов. О. Червона троянда – емблема Аврори. «Спляча красуня» Раду Поклітару об'єднала Україну і Швейцарію. *День.* 2018. 31 травня. URL : https://day.kyiv.ua/uk/ article/ kultura/ chervona-troyanda-emblema-avrory1 (дата звернення 25.10.2018).

References

1. Arutjunjan Ju. Sovremennaja hudozhestvennaja kritika: suzhdenie i interpretacija. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury.* 2017. №1 (30). S. 177–180.

2. Asojan A. A. Ot Didro do Derrida. Filosofsko-jesteticheskie osnovy hudozhestvennoj kritiki. Sankt-Peterburg : Aletejja, 2016. 592 s.
3. Bahtin M. Jestetika slovesnogo tvorchestva. M. : Iskusstvo, 1986. 445 s.
4. Vasil'ev I., Gendova M. Osobennosti primenenija nauchnoj metodologii v baletovedcheskoj nauke. *Evrazijskij sojuz uchenyh*. 2016. № 2 (23). S. 153–156.
5. Gegel' G. Lekcii po jestetike. M. : Izdatel'stvo «Jurajt», 2018. 550 s.
6. Guchmazova L. Lebedinyj kompleks. *Russkij reporter*. 2007. 14 ijunja, № 4. URL : http:// expert.ru/russian_reporter/2007/04/lebediniy_kompleks/ (data zvernennja 22.10.2018).
7. Kara-Vasil'єva T. V. Suchasne ukraïns'ke mistectvoznavstvo: novij pogljad, pereosmislennja ta naukova koordinacija (za materialami naukovoï dopovidi na zasidanni Prezidiï NAN Ukraïni 18 chervnja 2014 r.). *Visnik Nacional'noï akademiï nauk Ukraïni.* 2014. № 8. S. 33–39.
8. Kuznecova T. Bezharovskij «Shhelkunchik». Bezhar polnost'ju obnazhaetsja pered publikoj. *Kommersant*#. 1998. 25 dek., № 241. S. 9.
9. Pidlips'ka A. M. Kritika horeografichnogo mistectva v suchasnij Ukraïni. *Visnik KNUKiM. Serija «Mistectvoznavstvo».* 2016. № 35. S. 101–109.
10. Samohvalova L., Klimonchuk O. Ah, jak tancjuvala na puantah Pronja Prokopivna! *Ukrinform.* 2017. 01 ijulja. URL : https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2257223-ah-ak-tancuvala-na-puantah-prona-prokopivna. html (data zvernennja 22.10.2018).
11. Tarasenko L. Lebedina pisnja «Kiïv modern-baletu». Jakshho mistu nesila utrimuvati unikal'nij za suttju teatr, chi ne slid derzhavi vzjati jogo pid svoju opiku? *Den'.* 2013. 27 chervnja, №110. URL : https://day.kyiv.ua/uk/article/ kultura/ lebedina-pisnya-kiyiv-modern-baletu (data zvernennja 20.10.2018).
12. Chepalov. O. Radikal'na «Zhizel'». Chomu Radu Poklitaru spantelichiv konservativnih gljadachiv. *Den'.* 2016. 13 kvitnja, № 65. URL : https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/radykalna-zhizel (data zvernennja 25.10.2018).
13. Chepalov. O. Chervona trojanda – emblema Avrori. «Spljacha krasunja» Radu Poklitaru ob'єdnala Ukraïnu i Shvejcariju. *Den'.* 2018. 31 travnja. URL : https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ chervona-troyanda-emblema-avrory1 (data zvernennja 25.10.2018).

СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В КРИТИКЕ СОВРЕМЕННОГО БАЛЕТА

Пидлыпская Алина Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры хореографического искусства, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Критика современного балетного театра является одной из важных сфер художественного критического дискурса, играет значительную роль в сохранении целостности балетоведения (шире – хореологии), позволяя стимулировать заинтересованность зрителей и профессионального сообщества событиями танцевальной сферы, активизировать рефлективное поле относительно особенностей, путей и проблем развития танцевального искусства. Проведенный анализ современной балетной критики позволил рассмотреть философские, эстетические, биографические, психоаналитические, историко-художественные, сравнительно-типологические интерпретационные подходы. Такая дифференциация является условной, чаще всего в пределах одного критического выступления происходит сочетание нескольких интерпретационных подходов, что является залогом углубления смысла произведения, выявление всего спектра его художественных особенностей, интегрированности в художественный и социокультурный контекст.

Ключевые слова: художественная критика, критика балета, интерпретация, балет, хореография, танец.

METHODS OF ARTISTIC INTERPRETATION IN THE CRITICISM OF MODERN BALLET

Pidlypska Alina – Candidate of Art History (PhD in art history) Associate Professor of the Department of Choreographic Art, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv

Criticism of the modern ballet theater is one of the important areas of critical art discourse, plays a significant role in preserving the integrity of ballet studies (more widely – choreology), allowing to stimulate the interest of ordinary viewers and the professional community in the dance field events, to activate the reflective field regarding the features, ways and problems of the development of dance art. The analysis of contemporary ballet criticism made it possible to consider philosophical, aesthetic, biographical, psychoanalytic, historical and artistic, comparative and typological interpretative approaches. Such differentiation is rather conditional, most often within one critical speech a combination of several interpretative approaches takes place, which is the key to deepening the meaning of the work, identifying the entire spectrum of its artistic features, and its integration into the artistic and socio-cultural context.

Key words: art criticism, ballet criticism, interpretation, ballet, choreography, dance.

UDC 792.8:7.072.3

METHODS OF ARTISTIC INTERPRETATION IN THE CRITICISM OF MODERN BALLET

Pidlypska Alina – Candidate of Art History (PhD in art history)
Associate Professor of the Department of Choreographic Art
of the Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv

The aim of the article – to analyze ways of artistic critical interpretation of modern ballet.

The methodology of research. The extrapolation of the modes of artistic criticism, formulated by A. Asoyan, into the area of criticism of modern ballet theater, analysis of interpretation varieties in ballet artistic criticism allowed to conduct scientifically objective research.

Results. Nowadays, professional artistic and critical author's interpretation becomes an important factor in the formation of critical discourse of choreographic art. Conducted analysis of modern ballet criticism allowed to study philosophical, aesthetic, biographical, psychoanalytical, historical and artistic, comparative and typological interpretive approaches. It should be noted that such differentiation is rather subjunctive. Most often, within one definite critical performance, a combination of several interpretive approaches takes place, that is the earnest of deepening the meaning of the work, revealing the entire spectrum of its artistic peculiarities, integration into the artistic, social and cultural context. The level of choreographic awareness, artistic and historical, philosophical ideology, literary talent of a critic become determinative for the successful use of interpretive approaches in the critical performance.

Novelty. In this research, for the first time, ways of artistic critical interpretation, namely philosophical, aesthetic, biographical, psychoanalytical, historical and artistic, comparative and typological interpretive approaches, are contemplated in the space of modern ballet.

Practical significance. Materials and results of this research can be used in further scientific studies on issues of choreographic criticism, in educational process in specialized and higher educational institutions of choreographic profile.

Key words: artistic criticism, ballet criticism, interpretation, ballet, choreography, dance.

Надійшла до редакції 12.11.2018 р.

УДК 475.2.257

ТАНЕЦЬ МОДЕРН (СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ): ХАРАКТЕРИСТИКА ТА ТЕХНІЧНІ ПРИНЦИПИ

Горбачук Роксана Любомирівні – доцент кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
andreroksi@ukr.net

Розглядаються характерні риси модерн танцю, котрі є важливими компонентами ідейного змісту та технічної складової, а також досліджуються базисні принципи шкіл сучасного танцю, які є своєрідними стилістичними маркерами на всіх етапах формування танцю модерн, як окремого напрямку хореографічного мистецтва. Дані аспекти методології відіграють значну роль для професійної підготовки фахівців хореографів у галузі сучасної хореографії вищої школи.

Ключові слова: сучасний танець, танець модерн, методологія,характерні риси, стилістика, технічні принципи.

Постановка проблеми. Упродовж останніх десятиріч особливої актуальності набуває питання професійної підготовки фахівців хореографів у галузі сучасної хореографії вищої школи. Адже щороку зростає потреба у більш глибшому та ґрунтовнішому аналізі методів викладання сучасного хореографічного мистецтва. Для того, аби зорієнтувати молодих фахівців у розмаїтому напрацюванні шкіл танцю модерн, спробуємо дослідити основні принципи та складові сучасного хореографічного мистецтва.

Огляд останніх досліджень. Танець модерн, як один із напрямів сучасної хореографії, методологія якого формувалася упродовж останнього століття, містить у собі значну кількість напрацювань шкіл окремих хореографів. А саме, школа Марти Грем, Доріс Хамфрі, Курта Йосса, Хосе Лімона та ін. Усі ці школи об’єднані декількома факторами: однакова мотивація та пошук нової хореографічної естетики, створення нової хореографії у протистоянні з класичним балетом, а також технічні принципи, що створювалися кожною школою зокрема.

На жаль, українська школа сучасного хореографічного мистецтва і досі не має власних ґрунтовних напрацювань у цьому напрямі. Втім слід відмітити внесок окремих відомих теоретиків мистецтвознавства радянського та пострадянського простору, які у своїх працях все ж торкалися

© Горбачук Р. Л., 2018

питань історії розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Зокрема, В. Пасютинська «Волшебный мир танца», В. Нікітін та І. Шварц «Композиція в сучасній хореографії», Д. Шаріков «Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види», Є. Суриц «Балет и танец в Америке. Очерки истории». Однак, і досі залишається відкритим питання системного дослідження методології викладання сучасного танцю. Адже зацікавленість у розвитку сучасних напрямків хореографічного мистецтва в Україні є досить актуальною. Тому інтернет, приватні фестивалі, майстер-класи – стали джерелом поширення світового досвіду. З огляду на це, вони не залишають нас осторонь від світових надбань у галузі танцювального мистецтва.

Мета статті полягає у розкритті вагомих аспектів методології модерн танцю. А саме, ідеологічної та технічної характеристик цього танцювального напрямку загалом і дослідження базових принципів модерн танцю зокрема, що є надзвичайно важливим етапом професійного навчання фахівців у галузі сучасного хореографічного мистецтва.

Виклад матеріалу дослідження. Академічний тлумачний словник української мови слово «сучасний» подає у чотирьох значеннях: який стосується одного часу, однієї епохи з ким-, чим-небудь; який існує, відбувається, живе і т.ін. тепер, нині; який стосується теперішнього часу, нинішньої епохи; нинішній, теперішній; який стоїть на рівні свого віку, відповідає вимогам свого часу, викликаний його потребами.

Розглядаючи поняття «сучасний» у контексті танцювального мистецтва, маємо чітко усвідомити, що сучасний танець, як і будь-який інший напрям мистецтва, реагує на суспільство, тенденції культури, у яких він знаходиться, постійно розвивається, так само змінюючись з мінливим часом. Він не може існувати у певному обмеженні. Це форма мистецтва, що «має багато форм, кожний вчитель чи хореограф розвиває свій індивідуальний спосіб пересування, експериментуючи із сучасними уявленнями, водночас зберігаючи те, що видається правильним, відкидаючи старомодний чи некорисний матеріал» [11; 1].

На початку ХХ ст., коли у Європі та Америці формувалась новітня хореографічна мова, яку фіксували у школах і течіях сучасного танцю, згодом отримала загальну назву модерн танець.

Кожен танцювальний напрям фахівці виокремлюють за особливостями стилю і руху. То ж для того, аби відрізнити модерн танець від інших напрямів хореографічного мистецтва, краще його розглядати у порівнянні з класичним танцем, оскільки саме цей танець є взірцем академічної підготовки хореографа. Історично так склалось, що танець модерн виник, як протистояння усталеним традиціям і школі класичного балету. З часом боротьба між цими напрямами переросла у співпрацю, відтак згодом сформувалась і власна методологія модерн танцю, яка використовувала й окремі напрацювання класичної школи. Втім, ці напрями мають чимало відмінних рис:

– класичний балет відзначається легкістю та летючістю, натомість модерн танець більш тяжіє до підлоги;

– у класичному балеті строго зберігається рівний корпус, у сучасному танці використовується велика гнучкість тулуба;

– класичний балет користується стилізованими рухами, натомість сучасний танець творчо застосовує повсякденні рухи та створює досить радикальну лексику;

– стиль класичного балету, як правило, нереальний та ефірний, стилістика сучасного танцю відзначається органічністю та внутрішньою наповненістю /люди можуть ніби доторкнутись або ідентифікувати себе з нею;

– класичний балет може видатись вільним повністю від гравітаційного тяжіння, рухи відзначаються позбавленими зусиль, натомість сучасний танець визнає і підкреслює, що рух створює зусилля, щоб протистояти магнітній силі тяжіння та суперечити енергії;

– класичний балет заперечує напруження, а сучасний танець використовує напруження повністю;

– класичний балет підкреслює усвідомлення лінії, швидкість, баланс, драматичний портрет ролі, натомість сучасний танець створює тези і розширює звичні рухи.

Упродовж усього періоду розвитку модерн танцю спостерігалося виокремлення його характерних рис, котрі відображаються, як в ідейному змісті, так і в технічній складовій. А саме:

Відмова від штучності. На перших порах повстання проти традиційного мистецтва призвело до певних обмежень стилізованої техніки, відмови від декоративних аспектів балету: статичних позицій та штучних жестів; корсетів, тісного одягу, розкішних костюмів та декорацій. «Відхід від бігу на пуантах на користь чуттєвих ніг, що контактують із життям, зарядженим землею, а також заперечення полірованого, декоративного і поверхневого стилю. Натомість прагнення дістатись до суті розуміння руху, щоб знайти спосіб виразити енергію та життєву силу через

природнішу і більш точнішу його форму» [9; 12]. Для достовірності передачі хореографічного образу, використовувались найсильніші почуття, переживання, переосмислення, які черпали з особистого життєвого досвіду.

Якість руху. По суті різниця між сучасним танцем та іншими формами танцю полягає в якості руху, що залежить від ставлення до руху і до тіла в просторі. Такі заяви зроблені провідними піонерами сучасного танцю у різні часи. Та від початку було розуміння, що мистецтво танцю повинно постійно змінюватись, воно не має залишатись статичним. Сучасний танець не може мати фіксовані правила. Він не повинен бути нонконформістським і не повинен прагнути створити традицію. Сучасний танець експериментальний, еклектичний та інклюзивний, не репрезентативний (не прагне копіювати життя), він творчий. Виникає потреба постійно розширювати лексичний запас. «Рух має бути значним, а не декоративним та його зміст має полягати в переходах, не в станах» [5;15]. Адже все в якості руху.

Мінливість стилю. У сучасному танці кожний хореограф створює рух у власному стилі, який спеціально розробляє для своїх хореографічних намірів. Цей метод є еклектичним (суміш запозичених із багатьох впливів) і включає в себе постійний процес відкриття, розробки з танцівниками, у яких хореограф пропонує вивчити свої власні підходи до стилю. Цей вияв індивідуальності є важливим компонентом сучасного танцю.

Логіка та безпека. Є декілька правил, що пригнічують танцювальну підготовку, окрім основних логічних щодо розміщення, безпеки та профілактики травматизму. Метою тренінгу у танці модерн є розвиток всеосяжної техніки для тренування тіла, щоб виконати бачення нової краси людських рухів. Повага до людського тіла, вміння використовувати його на повну потужність, водночас не зловживати чи спотворювати його – це головне завдання.

Гендерна рівність. Сучасний танець загалом підтримує рівність між чоловіками і жінками-танцівниками.

У процесі створення модерн танцю розроблені не лише рухи та стилістика, але й ідентифіковано набір принципів. Саме вони найкраще характеризують цей напрям. Нижче подані принципи, пов`язані між собою та працюють разом. Вони розділені умовно лише для того, щоб мати можливість вивчати їх значення.

Центрування: У самій суті сучасного танцю є кінезіологічне правило, за яким людський рух починається в хребті та тазі, а не в кінцівках – рук та ніг. Танцюристи повинні знайти свій центр (сонячне сплетіння) і з цієї точки почати роботу рук та ніг. Адже рух завжди легше контролювати з центру. Сильний центр сприяє свободі пересування кінцівками /руки, ноги, голова і шия, які використовуються в якості розширень тулуба в просторі/.

Вирівнювання. Частина центрування має відношення до пози, котра є ключовою, щоб збалансувати, виявити та виробити почуття. Натомість постава має справу з вирівнюванням, у якому всі частини тіла розміщені по відношенню одна до другої. Не правильне вирівнювання – погана постава збільшує навантаження на хребет, перешкоджає витонченим та ефективним рухам.

Вага та гравітація. Гравітація – одна з природних сил, що впливає на рух. Це «сила, що тримає тебе на землі. Якщо ми піддамося силі тяжкості, ми впадемо вниз. Ми повинні чинити опір гравітації, зберігати авторитет і робити всупереч силі тяжіння, щоб стрибати» [9; 11]. Ч. Вейдман вважав, що підвищення повинно розглядатись, як тріумф проти сили тяжіння. Д. Хамфрі вбачала, що танець – це рух тіла у просторі від вертикального до горизонтального положення. Він є відповіддю на гравітаційне тяжіння. «Трепет і драми прийшли всупереч тяжкості, у момент, коли підвіска-тіло, здавалось би, мало вирватись на волю з фізичних кордонів, ніби дуги між двома смертями « [6; 15].

Поєднання руху та дихання. Д. Хамфрі захоплювалася припливами і відливами дихання, та тим як вони впливають на рух. Вона розробила зміст природних ритмів організму, дихальні фрази, ритм і дихання. Досліджувала як падіння і відновлення відбуваються у відповідь на ці ритми. Через усвідомлення дихання і гравітації, вона звернула увагу на принципи підвіски – момент підвіски, коли тіло знаходиться у повітрі і в той же час падає чи опускається на землю.

Звуження та розширення. М. Грем зосереджувала свою увагу на фізіологічних ефектах акту дихання – припливах і відливи дихання, його впливах на тулуб, що розширюється та стискається, а також на функціях стискання та випуску у м’язах. Дихання, координати дихання і рух – приносять кисень, енергію, плавність та гармонію. Дихання є виразним інструментом. Наприклад, дихання, що рухається з почуттям приносить відчуття свободи та гармонії. Грем з’ясувала, що скорочення можуть бути джерелом потужного руху. Наприклад, підсилення динаміки скорочення у штопор.

Падіння і відновлення. Принцип падіння і відновлення поєднує в собі дихання, підвіски та гравітацію. *«Падіння»* є повним звільненням м’язів, коли тіло піддається тяжкості. Падіння вивільняє

велику кількість кінетичної енергії, котра може бути використана, ловлячи його у відновленні чи відскоку, який після цього буде призупинений.

Відновлення енергії, що проходить через нижню вісь і продовжується по тому ж шляху, як маятник. Відскік використовує пружні реакції м'язів, що на межі розтягування тягнуться до свого природного положення зворотно. Енергія продовжується по лінії відцентрованої сили.

Підвіска – це затримання руху тіла на піковій точці перед падіння. Вона створюється на піці, продовжуючи його і затримуючи поглинання тяжкості.

Баланс. Внутрішній баланс опирається на усвідомленні ваги та тиску. Для того, щоб стояти на ногах, ми повинні мати свою вагу на ногах, інакше вага спричинить падіння. Частини тіла, де зосереджена маса, називаються «центром ваги», яка знаходиться в середині тіла на висоті стегон (тазу). При зміщенні тазу тіло буде змінювати баланс, як при нахилі чи падінні, так і при відновленні. Використання збалансованих рухів дає відчуття терміновості, життєвої сили чи загрози.

Напруження та розслаблення. М'язи напружуються і розслабляються, щоб дозволити нам стояти і рухатися. Напруження та розслаблення також служать нам для того, щоб виразити свої почуття. Усі рухи існують між двома протилежними полюсами – абсолютної напруги – настільки натягнутої, що ви не можете рухатися – до абсолютного розслаблення – коли ви також не можете рухатись.

Опозиція має на увазі дві речі, що працюють одна проти іншої. Цими речами можуть бути сили, частини тіла чи обличчя. Опозиція – це спосіб, коли використовуємо все тіло для того, щоб створити відчуття довжини і розтяжки в русі, не напружуючи м'язи. Тіло людини має 5 очок опозиції: голову, ліву і праву руку, ліву та праву ногу. Кожна з них може виступати проти іншої, щоб отримати розтяжку і довжини рук, і довжини ніг, і відчувати зв'язок між собою.

Правонаступництво. Спадкоємність є протилежним принципом до опозиції. Це послідовний шлях руху по частинах тіла – така собі хвилеподібна реакція частин тіла т.ін., що йде у тому ж напрямку, а не в протилежному.

Спіраль. Це поворот тіла навколо своєї осі (навколо хребта). Він використовується для баланса, контролю та повороту.

Розхитування. При розмахуванні, як маятник, рух залежить від сили тяжіння. Внизу гойдалка піддається тяжінню, однак імпульс, отриманий від падіння, заставляє його гойдатися знову. Існує момент призупинення гойдання, перш ніж гравітація змусить його впасти знову.

Висновки. Проаналізувавши основні аспекти методології модерн танцю, слід відмітити, що

– танець модерн (сучасний танець) реагує на сьогодення, постійно розвивається та змінюється з мінливим часом;

– танець модерн характеризується власними особливостями стилю та руху, котрі народжувались у протистоянні з класичним балетом, але в процесі формування методології ввібрали в себе окремі технічні прийоми школи класичного танцю;

– у танці модерн були виокремлені характерні риси, що відображалися, як в ідейному змісті, так і технічні складові. А саме, відмова від штучного, якість руху, мінливість стилю, логіка та безпека та гендерна рівність;

– створюючи власну методологічну базу танцю модерн, були розроблені не лише рухи та стилістика, але й ідентифікований набір принципів, що найбільш яскраво означив даний напрям.

Список використаної літератури

1. Никитин В. Ю. Шварц И. К. Композиция в современной хореографии. Учб.-метод. пос. М. :МГУКИ, 2007. 164 с.

2. Суриц Е. Я. Балет и танец в Америке. Очерки истории. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. 392 с., 185 іл.

3. Шариков Д. І. Розвиток сучасної хореографії. Кінознавство, культурологія, мистецтвознавство (соціально-комунікаційний аспект): колективна монографія [наук. ред.: О. В. Безручко та О. М. Холод]. Київ : Київ. міжнар. ун-т, 2013. С. 109−139.

4. Шариков Д. І. Теорія, історія та практика сучасної хореографії. Генезис і класифікація сучасної хореографії – напрями, стилі, види. Словник: монографія. Київ, 2010. 208 с.

5. Cohan R. The Dance Workshop, London : Unwin Paperbacks, 1986.

6. Lewis D. The Illustrated Dance Technique of Josè Limon. New York: Harper & Row, 1984.

7. Mc Donagh, D. The Rise And Fall And Rise Of Modern Dance. New York : Sunrise Books, 1970.

8. Selma J Cohen, editor. The Modern Dance Seven Statements of Belief. Connecticut : Wesleyan University Press, 1965.

9. Wilks J. Better Contemporary Dance. London : Kaye & Ward, 1981.

10. Horst L & Russel C, Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts Dance. New York : Horizons, 1961.

11. Jennifer van Papendorp. Principal Subject Advisor: Dance. https://studylib.net/doc/ 7662872/principles-of-contemporary-dance

References

1. Nikitin V. Iu. ta Shvarts I. K. Kompozytsiia v suchasnii khoreohrafii. Uchbovo-metodychnyi posibnyk. M. :MHUKY, 2007. 164 s.
2. Suryts Ye.Ia. Balet ta tanets v Amerytsi. Narysy istorii. Derzhavnyi instytut mystetstvoznavstva Ministerstva kultury i masovykh komunikatsii RF: Instytut tantsiu (Iekaterynburh). Yekaterynburh : Vyd-vo Ural. un-ta 2004 392 s., 185 il.
3. Sharykov D. I. Rozvytok suchasnoi khoreohrafii. Kinoznavstvo, kulturolohiia, mystetstvoznavstvo (sotsialno-komunikatsiinyi aspekt): kolektyvna monohrafiia [nauk. rek.: O. V. Bezruchko ta O. M. Kholod]. Kyiv : Kyivskyi mizhnarodnyi universytet, 2013. S. 109−139.
4. Sharykov D. I. Teoriia, istoriia ta praktyka suchasnoi khoreohrafii. Henezys i klasyfikatsiia suchasnoi khoreohrafii – napriamy, styli, vydy. Slovnyk: monohrafiia. Kyiv : Kafedra teatralnoho mystetstva. Kyivskyi mizhnarodnyi universytet, 2010. 208 s.
5. Cohan R. The Dance Workshop, London : Unwin Paperbacks, 1986.
6. Lewis D. The Illustrated Dance Technique of Josè Limon. New York : Harper & Row,1984.
7. Mc Donagh, D. The Rise And Fall And Rise Of Modern Dance. New York : Sunrise Books, 1970.
8. Selma J Cohen, editor, The Modern Dance Seven Statements of Belief. Connecticut : Wesleyan University Press, 1965.
9. Wilks J. Better Contemporary Dance. London: Kaye & Ward, 1981.
10. Horst L & Russel C, Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Arts Dance. New York: Horizons,1961.
11. Jennifer van Papendorp. Principal Subject Advisor: Dance. https://studylib.net/doc/ 7662872/ principles-of-contemporary-dance

ТАНЕЦ МОДЕРН (СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ): ХАРАКТЕРИСТИКА И ТЕХНИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ

Горбачук Роксана Любомировна – доцент кафедры хореографии,
Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Рассматриваются характерные черты модерн танца, которые являются важными компонентами идейного содержания и технической составляющей, а также исследуются базовые принципы школ современного танца, что являются своеобразными стилистическими маркерами на всех этапах формирования танца модерн, как отдельного направления хореографического искусства. Данные аспекты методологии играют значительную роль для профессиональной подготовки специалистов хореографов в области современной хореографии высшей школы.

Ключевые слова: современный танец, танец модерн, методология, характерные черты, стилистика, технические принципы.

MODERN DANCE (UPDATED DANCE): CHARACTERISTICS AND TECHNICAL PRINCIPLES

Gorbachuk Roksana – Associate Professor,
Department of Choreography, Rivne State
University of the Humanities, Rivne

The author has been exploring the characteristic features of modern dance, which are reflected both in the ideological and the technical component as a whole, as well as the basic principles of modern dance schools in particular, which is an important aspect of the methodology for the professional training of choreographers in the field of modern choreography of higher education.

Key words: updated dance, modern dance, methodology, characteristic features, stylistics, technical principles.

UDC 475.2.257

MODERN DANCE (UPDATED DANCE): CHARACTERISTICS AND TECHNICAL PRINCIPLES

Gorbachuk Roksana – Associate Professor,
Department of Choreography, Rivne State
University of the Humanities, Rivne

Formulation of the problem. During the last decades the issue of choreographers' professional training in the sphere of modern choreography of high school is of special urgency. Nowadays there is a growing need for a deeper and more profound analysis of the methods of contemporary choreographic art training. In order to orient young specialists in the diverse work of modern dance schools, we propose to study the basic principles and components of modern choreographic art.

Review of recent research. It should be noted the contribution of well-known theorists of art studies of the Soviet and post-Soviet space, who touched upon the history of the development of modern choreographic art in their

works. In particular, V. Pasiutynska, V. Yu. Nikitin and I. Schwartz, D. Sharikov, Ye.Ya Suryts. However, the question of the systematic study of the methodology of modern dance teaching is still undiscovered. That is the reason internet, private festivals, master classes remain an important source of worldwide experience.

The purpose of the article is to reveal the weighty aspects of the methodology of modern dance. So, they are the ideological and the technical characteristics of this dance direction in general and the study of the basic principles of modern dance in particular, which is an extremely important stage in the professional training of specialists in the field of modern choreographic art.

Presentation of the research. Modern dance, as well as any other direction of art, reacts to society, cultural trends, and cannot exist in the certain isolation. At the beginning of the XX-th century, when the modern choreographic language was being formed, it was fixed in schools and trends of modern dance, and later it received the general name modern dance.

To understand the peculiarities of the style and movement of modern dance, it is better to consider it in comparison with the classical dance, as this dance is an example of the academic training of a choreographer. In the process of the modern dance creating the technical principles have been developed and they are interconnected and work together. They are divided purposely only in order to study their meaning. Namely: centering, alignment, weight and gravity, combination of motion and breath, narrowing and expansion, fall and recovery, balance, tension and relaxation, opposition, succession, spiral, loosening.

Conclusions. Having analyzed the main aspects of the methodology of modern dance, it should be noted that:

– dance modern (upgraded dance) responds to the present, constantly evolving and changing nowadays;

– modern dance is characterized by its own peculiarities of style and movement, which were born in opposition to the classical ballet, but in the process of the methodology forming it absorbed some technical techniques of the classical dance school;

– in the modern dance there were distinguished features that were reflected both in the ideological and the technical components. In particular, rejection of artificial, quality of movement, variability of style, logic and security and gender equality;

– by creating the own methodological basis for modern dance, it were created not only movements and stylistics, but also an identified set of principles that clearly marked this trend.

Key words: updated dance, modern dance, methodology, characteristic features, stylistics, technical principles.

Надійшла до редакції 2.10.2018 р.

УДК 78.072

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ БАЛЕТ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА ХУДОЖНІ КОМПОНЕНТИ

Зінченко Вероніка Михайлівна – здобувач вищої освіти ІІ освітнього ступеня «Магістр»кафедри світової музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, м. Київ
veronika-music@ukr.net

Стаття присвячена сучасному українському балетному мистецтву. Досліджено основні тенденції розвитку жанру: орієнтація на інноваційні хореографічні здобутки сучасних виконавців та постановників, відкриття у сфері сценографії, створення рімейків на класичні твори, використання у балеті не балетної музики тощо. Розглянуто питання співвідношення пластичного і танцювального, музичної та хореографічної складової, визначено різні жанрово-інтонаційні моделі сучасних балетних творів (серед таких – етнічні варіанти).

Ключові слова: балет, жанрово-інтонаційна специфіка, українські сучасні композитори, дансантність, пластичність.

Жанр балету, привертаючи активну увагу сучасних українських композиторів, посідає вагоме місце у світовому соціокультурному просторі сьогодення. Симптоматично, що починаючи вже з останньої третини ХХ ст. митці почали більш активно працювати у цьому жанрі. Серед головних причин такої активізації – орієнтація на інноваційні хореографічні здобутки виконавців і постановників, відкриття у сфері сценографії, сучасні стильові тенденції академічної музичної культури та, звичайно, популярність балету серед глядацької аудиторії.

Актуальність проблеми зумовлюється відсутністю системних музикознавчих праць, присвячених дослідженню стильової і жанрово-інтонаційної специфіки сучасного українського балету. Основну увагу дослідників зосереджено на історіографічних проблемах становлення й розвитку балету в Україні, рідше – на репертуарній політиці театрів. Серед значних робіт, які склали методологічну базу нашої роботи, відзначимо балетознавчі праці Ю. Станішевського: «Балетний театр України. 225 років історії» [9], «Національна опера України» [10]; роботи М. Загайкевич «Українська балетна музика» [3], «Драматургія балету» [2], «Украинское балетное творчество:

© Зінченко В. М., 2018

проблемы драматургии и развития жанра» [4], статті Ю. Тодорюк «Сучасний стан балетного мистецтва України» [11], О. Петрик «Балетний театр України» [8] і ін.

Відсутність системних музикознавчих робіт, спрямованих на дослідження жанрово-інтонаційної і музично-хореографічної специфіки сучасного українського балету, як і брак ґрунтовних аналітичних досліджень більшості з адаптованих у статті творів, забезпечує *інноваційний статус і актуальність* представленої роботи.

Виклад матеріалу дослідження. Як відомо, український балет пройшов тривалий шлях формування – від прикладного мистецтва, коли балетні сцени виконували функцію прикраси оперних вистав, і до самостійних опусів. Так, починаючи з середини XIX ст., українські композитори звертаються до балету як до одного з найдемократичніших жанрів, адже мова тіла і музики є універсальною і не потребує перекладу.

Розквіт українського балетного мистецтва припав на другу пол. XX ст., що пов'язано з соціокультурною ситуацією у країні (завершення II Світової війни, популяризація балету як улюбленого жанру «Батька народів», демократичність балетної вистави тощо).

Серед вітчизняних композиторів, які забезпечили «вибух» балетного мистецтва у той період, варто відзначити В. Гомоляку, Г. Жуковського, Л. Колодуба, В. Нахабіна, В. Губаренка, Л. Дичко, В. Русинова та ін. Сюжетні вподобання цих композиторів найчастіше фокусуються навколо фольклорних і казкових мотивів, що забезпечує пріоритет фольклорної та класико-романтичної тенденції – як на жанрово-стильовому, так і хореографічному рівнях. Згадаймо з цього приводу балети «Сорочинський ярмарок» і «Запорожці» В. Гомоляки, «Таврію» В. Нахабіна, «Лісову пісню» Г. Жуковського, «Квіти України» А. Ушкарьова тощо.

Та найбільш прогресивна фаза розвитку професійного балетного мистецтва в Україні відбулася протягом останніх 40 років, що пов`язано, у першу чергу, з всесвітніми новаціями у сфері цього музично-театрального жанру. Україна, як молода держава, активно включилася у даний мистецький процес: все частіше на театральних майданчиках з'являються нові, оригінальні з точки зору музичної і хореографічної мов, балетні твори.

Серед головних причин посилення уваги сучасних українських композиторів до балетного жанру можна назвати прогресивну діяльність нової генерації танцівників і хореографів-балетмейстерів – представників модернового хореографічного мистецтва. У цьому зв'язку варто відзначити роботу театру «*Київ Модерн Балет*» на чолі з балетмейстером Р. Поклітару. 15-річне творче життя цього колективу сприяло популяризації в Україні модернового балету і допомогло українському танцювальному мистецтву вийти на світовий рівень. Зауважимо, що Р. Поклітару – як балетмейстер і тренер шоу «Танцюють усі» – виховав нове покоління виконавців та викладачів, що плідно працюють у сфері сучасного не академічного балету. Так, протягом останніх років лише у Києві створено декілька професійних балетних шкіл не класичного хореографічного спрямування. Зокрема, варто виділити *Totem Dance School*, ідейним натхненником якої є Х. Шишкарьова. Школа готує висококваліфікованих артистів суто модернового балету.

Симптоматично у цьому плані, що навіть академічні хореографічно-навчальні заклади розширюють межі своєї офіційної програми, долучаючи танець-модерн та інші напрями некласичної хореографії, такі як джаз-фанк, контемп, соул, контактна імпровізація тощо. Показова у цьому плані діяльність Київської муніципальної академії танцю ім. С. Лифаря: готуючи артистів як класичного балету, так і народної хореографії, Академія, тим не менше, запровадила новий курс, спрямований на вивчення саме танцю-модерн.

На особливу увагу заслуговує прогресивна робота з некласичною хореографічною лексикою як пануючою хореографічною системою сучасного балету. Тут – й історично апробовані танці босоніж, і антична хореографія, і побутова танцювальна пластика, які мають майже столітню історію. Згадаймо у цьому контексті «Босоніжок» А. Дункан, «Дафніса і Хлою» та «Післяполуденний відпочинок Фавна» в античному вирішенні М. Фокіна й багато ін.

Нині пошуки нових хореографічних рухів розширюються і на не танцювальну сферу: балетна лексика поступово звертається до адаптації спортивно-ігрових рухів баскетболу і тенісу («Спляча красуня» Р. Поклітару-П. Чайковського) і навіть – парадоксальної кінетичної специфіки людей з порушенням опорно-рухової системи («Видіння Рози» О. Бусько – О. Родіна, де на хореографічному рівні відтворюються «ламані» деструктивні рухи, характерні для хвороби Х. Гантінгтона). Розширення виразових засобів пластичної мови виконавця-танцівника надало можливість для реалізації інноваційних ідей балетмейстерсько-режисерської роботи.

Серед важливих напрямів у сфері пошуку нових художніх можливостей балетного мистецтва XXI ст. – *шлях переосмислення класичної спадщини*. Основною тенденцією роботи з класикою є її

парадоксальна інтерпретація з акцентом на актуалізації чи абсурдизації сюжетної лінії. Такого роду пошуки зумовлені оновленням у сфері хореографії і режисури, що є типовою реалізацією такої постмодерністської тенденції як *створення рімейків на відомий взірець* балетної світової спадщини. Згадаймо «Лебедине озеро» П. Чайковського в інтерпретації англійського балетмейстера М. Боурна, де, окрім нової хореографії, всі «лебедині» партії виконують чоловіки (зрозуміло, що таке парадоксальне рішення не лише осучаснює класичну модель «Лебединого озера» П. Чайковського-М. Петіпа, але й спричиняє її «очудненню», яке, за В. Брехтом, сприяє «оновленню почуттів» і посиленню уваги до художнього об'єкта). У цьому ж напрямі виконані сучасні українські постановки балетів «Лебедине озеро», «Лускунчик» і «Спляча красуня» П. Чайковського, «Жізель» А. Адана (мова йде про переосмислення класичної спадщини театром «Київ Модерн Балет»).

Важливою соціокультурною компонентою сучасного мистецького процесу є *посилення популярності балету серед глядачів*. Це пояснюється тим, що балет – візуальне синтетичне дійство, в якому поєднується досить прозора для сприйняття драматургія твору, підкреслена декораціями, костюмами, пластикою, мімікою – складовими, які не потребують окремих зусиль для розуміння і тому легко зчитуються глядачем. Демократизації досліджуваного жанру сприяє і відсутність будь-якого мовного бар'єру, з приводу чого можна згадати слова видатної балерини кінця ХХ ст. М. Плісецької: «Спочатку було не слово, спочатку був жест» [7].

Отже, серед основних соціокультурних і художніх тенденцій сучасного українського балету виділимо наступні:

- превалювання модернової хореографічної мови над класичною;
- створення рімейків на класичні балетні шедеври;
- активна популяризація жанру балету серед глядацької аудиторії;
- колаборація балетмейстерів та українських композиторів, результатом якої є створення художніх зразків сучасного, неакадемічного балету.

Розглянемо кожну з названих тенденцій більш детально крізь призму закономірностей балетних творів сучасних українських композиторів.

Ураховуючи той факт, що нова хореографічна мова балету вирізняється особливою свободою рухів і експериментами у танцювальній сфері, вона не потребує суто дансантної музики. У процесі обрання музичного матеріалу для балетних постановок сучасні українські та зарубіжні балетмейстери мають доступ до всієї скарбниці світової музичної спадщини. У процесі трансплантації енергетики музичного матеріалу у сферу хореографічну на перший план виходить *пластичність* музики (як відомо, раніше головним компонентом була *дансантність).*

У зв'язку з необхідністю розуміння цієї проблеми постає методологічно важливе питання про співвідношення понять *дансантності* та *пластичності* музичного тексту[1]. В останні роки ця проблематика привертає увагу багатьох дослідників. Так, у своїй роботі «Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету» С. Анфілова[2] розмежовує поняття «танцювальне» і «пластичне»[3], які попередні дослідники використовують синонімічно.

Авторка дає наступні визначення цих понять:

1. **Танцювальність** це сукупність наступних необхідних для балету рис:

– *тілорозташування,* що регулюється позиціями: сценічною практикою було вироблено стійкі типи музично-хореографічних форм (Pax de deux, варіація, Pax d`ensemble, тощо), структура яких завжди залишалася стабільною;

– *музичний рівень* – передбачає або опору на конкретний танцювальний жанр (це характерно для балету XV-XVIII ст.) або виражається через *дансантність* – сувору періодичність, квадратність, ритмічну регулярність акцентів, симетричність структури.

2. **Пластичність**, за С. Анфіловою, також розглядається крізь призму категорій «тілорозташування» і «музичний рівень», що дозволяє чітко увиразнити її у порівнянні з танцювальністю:

– *тілорозташування* – характеризується цього разу творчою свободою танцівника, його звільненням від умовностей канонізованої класики (а значить і відходом від класичних музично-хореографічних форм);

– *музичний рівень пластичності* репрезентується, на відміну від музичного рівня танцювальності: наскрізним тематичним розвитком, контрастністю, неоднорідністю елементів, ритмічною нерегулярністю, переважанням розвитку над експонуванням [1].

У нашій статті адаптується запропоноване С. Анфіловою поняття *танцювальності*, що репрезентується у музиці через *дансантність* (періодичність, квадратність, ритмічну регулярність акцентів, симетричність структури) та опору на конкретний танцювальний жанр.

Що стосується *пластичності*, то більш пристосованим до розуміння специфіки саме музичної пластичності, на наш погляд, є дослідження О. Зінич[4] «Пластичність у балетній музиці М. Равеля» [5]. У цій праці категорія пластичності розкривається з різних сторін, таких як етимологія, природа феномену, диференціація пластики і пластичності тощо. Проблемно вагомою є авторська дефініція пластичності у музиці: «Пластичність – перетворений засобами музичної мови «образ руху», втілюваний шляхом перекладу («транспозиції») видимого, зримого в чутне, що зберігає моторно-кінетичне відчуття від руху (реального, побутового – жесту, кроку, бігу, танцю – або узагальненого, надпобутового)» [5; 49-50]. Важливо, що саме наявність компоненти *пластичності* дозволяє небалетним музичним творам стати основою хореографічної вистави.

Згадаймо, що *постановка балету на «небалетну музику»* сягає корінням початку ХХ ст., коли створено такі вистави як «Шопеніана» на фортепіанні твори Ф. Шопена, «Карнавал» за однойменним твором Р. Шумана, «Примара троянди» з музикою «Запрошення до танцю» К. М. Вебера чи «Лебідь» із «Карнавалу тварин» К. Сен-Санса у постановці М. Фокіна та багато ін. зразків. Серед сучасних версій балетів такого типу назвемо численні балетні постановки Р. Поклітару, почасти, вистава «Дощ» на музику Й. С. Баха.

Окремо відзначимо український балет *«Перехрестя»* (2012 р.), музичною основою якого стали три скрипкові концерти М. Скорика. Відомо, що замислюючись над вибором музики для балету, Р. Поклітару прискіпливо обирав опуси з музичного доробку М. Скорика. Адже для нього, як зазначає сам хореограф[5], було украй важливо, щоб музичні твори склалися у певну концептуально-драматургічну цілісність. Саме шостий, другий та сьомий скрипкові концерти, у представленій послідовності – викликали, за словами балетмейстера, почуття «творчого консонансу». Так з'явився новий український балет на вже відому музику М. Скорика.

Як продемонструвало дослідження, між названими концертами М. Скорика існують певні зв'язки, що зумовили їх органічне, драматургічно-переконливе поєднання. По-перше, це спільна філософська та інтонаційна концепція твору, де важливим фактором єдності є інтонація малої секунди і принцип секундовості взагалі. Другим об'єднуючим фактором драматургії «концертного балету» є його макро-структурний рівень, де перша і третя частина, завдяки своєму арковому положенню, спільній інтонаційності та подібній композиційній побудові, забезпечують відчуття цілісності й архітектонічної врівноваженості цілого. Третім фактором, що впливає на формування загального жанрово-інтонаційного простору балету, стає авангардне хореографічне рішення всіх його частин з опорою на експресивну, часом нарочито-відверту танцювальну пластику, завдяки якій тіло, як і звук скрипки, стає «інструментом» музичної виразності.

Ще одним зразком використання вже написаної музики українського композитора є модерний балет хореографа Олексія Бусько *«Пори року»* (2013 р.), створений на вже наявну музику композитора О. Родіна, а саме – його квінтет «Пори року». Особливість опусу – використання специфічної програмності основного твору (названий квінтет) задля втілення ідеї циклічності на сюжетному та інтонаційно-драматургічному рівні, де важливу роль відіграє принцип тембрової персоніфікації (Весна – перша скрипка, Літо – друга скрипка, Осінь – альт, Зима – віолончель).

Та все ж найбільш традиційною і поширеною формою творчого процесу є створення балетної вистави на спеціально написану музику. У таких випадках музичний матеріал, як правило, цілеспрямовано створює «портрет» епохи і забезпечує яскраву етнічну забарвленість матеріалу. Стосовно такої *етнічної увиразненості* твору наведемо два контрастні приклади.

Перший – це балет-легенда *«Ольга»* (1981 р.) Є. Станковича, перший балетний твір у доробку композитора. Важливою є як сам факт співпраці двох потужних митців, композитора і балетмейстера (у ролі останнього виступив А. Шекера), так і етнічний статус твору. Цей балетний опус написаний на замовлення, спеціально до 1500 від дня хрещення Русі і тому має відповідну сюжетну лінію та фольклорну спрямованість. Історію життя першої християнки, княгині Ольги, подано у відповідному *слов'янському* етнічному контексті (на музичному рівні про це свідчать і трихордовість основного тематизму, і характерний для слов'янської музичної ментальності принцип лінеарного розгортання тем, і естетика дзвонів тощо).

Іншим прикладом увиразненого етнічного забарвлення є балет *«Гагаку»* (1994 р.) В. Польової. Він написаний з чіткою орієнтацією на східну, а саме *японську* етнічність, де окрім суто інтонаційної специфіки, осмислення набуває поняття «тиша». Цікаво, що В. Польова бере за основу автентичний склад традиційного японського театру гагаку. Це канген (інструментальна музика), утаімоно (вокальна), сугаку (така, що супроводжує танці). При виконані музики гагаку використовуються інструменти трьох типів: фукімоно (духові), хікімоно (струнні), утімоно (ударні). Провідна роль в оркестрі надана духовим інструментам. Композиторка намагається відтворити специфіку гагаку

тембральними засобами європейського симфонічного оркестру (прозорий одинарний склад із розширенням ударної групи інструментів та введенням фортепіано). Імітація тембрів традиційних японських інструментів, поруч із розумінням японського світогляду, конструює уявлення про унікальну *японську* етнічність.

Ще однією тенденцією у сучасному українському балеті є створення рімейків, або переосмислення класичної спадщини. Яскравим прикладом зазначеної тенденції є балет *«Видіння Рози»* (2014 р.) композитора О. Родіна та хореографа О. Бусько. Композитор називає цей опус «балетом-фантазією на тему К. Вебера і парафразом на балет М. Фокіна»[6], чим підкреслює не лише його інтонаційно-хореографічну генеалогію, а й певну інтелектуальну програму, спрямовану на порівняння нового опусу з відомим балетом Фокіна. Використаний у творі цитатний матеріал (мазурка К. М. Вебера) слугує не лише «інтелектуальною підказкою» глядачу, відсилаючи його до балету «Le spectre de la rose», а й виконує важливу, нову відносно першоджерела інтонаційно-драматургічну функцію. Ця функція полягає у формуванні емоційно розірваного жанрово-інтонаційного простору балету. З одного боку, цитована мазурка Вебера – в її *неспотвореному вигляді* – є носієм конкретного стилю, епохи, світлого емоційного стану; з іншого ж боку, *процес деформації* цитованого матеріалу спрямований на демонстрацію зруйнованого реального світу. Таке співвідношення опоетизованої і деформованої мазурки Вебера формує нове інтонаційно-драматургічне ціле, що підкреслює інноваційний статус балету «Видіння Рози» О. Родіна.

Що ж стосується проблеми популяризації жанру балету, то особливу відомість у пересічного глядача цей жанр здобув завдяки його активному пропагуванню у масмедійному просторі. Згадаймо лише вихід на екрани резонансної кінострічки «Чорний лебідь» (2010 р., реж. Д. Арановські), а також фільмів «Балет. Життя на пуантах» (2016 р., реж. Д. К. Лутц), «Танцівник» (2017 р., реж. С. Кантор), або французький мультфільм «Балерина» (2017 р., реж. Е. Саммер і Е. Уорін) та ін.

Серед важливих механізмів популяризації відмітимо залучення до рекламних роликів танцівників із світовими іменами (наприклад, участь М. Баришнікова у рекламному ролику зимової колекції 2015 р. бренду «rag & bone»). Окрім цього, артисти балету стають героями кліпів сучасних виконавців (згадаймо з цього приводу С. Полуніна у кліпі виконавця Hozier на пісню «Take me to church», участь колективу Apache Crew у кліпі на пісню «Я заплуталась» Джамали), або залучаються як експерти різних теле-шоу (так, справжньою перлиною шоу «Танці з зірками» стала прима Національної Опери України К. Кухар).

І хоча досліджуваний жанр із кожним днем набуває все більшої популярності, зазначимо певні потреби сучасного балетного мистецтва. Першочерговою назвемо потребу у *створенні національного сучасного балету*. На жаль, усі випадки співпраці українських балетмейстерів та композиторів часто є разовими акціями. Багато у чому це пов'язано з відсутністю матеріально-технічної бази та можливості періодичних балетних постановок. Так, серед проаналізованих вище балетних опусів, кожний з яких є прикрасою сучасної української культури, жоден не включений до постійного репертуару українських театрів.

Отже, проведене дослідження доводить вагомість жанру балету в українському мистецтві та виокремлює певні вектори розвитку сучасного балетного мистецтва на Україні.

Примітки

[1] Зазвичай дослідники ототожнюють поняття дансантності, танцювальності та пластичності.

[2] Світлана Геннадіївна Анфілова – харківський музикознавець, кандидат мистецтвознавства.

[3] Поняття танцювальності і дансантності використовуються як синонімічні.

[4] Олена Володимирівна Зінич (1959 р. н.) – музикознавець, театрознавець, кандидат мистецтвознавства.

[5] Відомості взяті з особистої бесіди автора статті з Р. Поклітару від 07.03.2018 р.

[6] Інтерв'ю с композитором від 15.09.2014 р.

Список використаної літератури

1. Анфілова С. Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету: автореф. дис. канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 22 с.

2. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ, 1978. 257 с.

3. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ, 1969. 248 с.

4. Загайкевич М. Украинское балетное творчество: проблемы драматургии и развития жанра. Київ, 1974. 48 с.

5. Зінич О. Пластичність у балетній музиці Равеля. Київ, 2009. 231 с.

6. Зінченко В. Балет О. Родіна «Видіння Рози»: інновація чи вторинність. *Київське музикознавство*. 2016. Вип. 53. С. 129–135.

7. Обоймина Е. Майя Плисецкая. Богиня русского балета. Litres, 2018.
8. Петрик О. Балетний театр України. URL: http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/2975/3043 (дата звернення 11. 06. 2018)
9. Станішевський Ю. Балетний театр України. 225 років розвитку. Київ, 2003. 440 с.
10. Станішевський Ю. Національна опера України. Київ, 2002. 304 с.
11. Тодорюк Ю. Сучасний стан балетного мистецтва України. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgibin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/apitphk_2013_30_48.pdf (дата звернення 08. 02. 2018)

References

1. Anfilova S. (2005). Correlation of dance and plastic in the genre of ballet [Spivvidnoshennya tanzcuvalnogo i plastychnogo v janri baletu]: the dissertation author's abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kotliarevskyi University of Arts. Harkiv, 22 p. [in Ukrainian].
2. Zagaykevych M. (1978). Dramaturgy of ballet. [Baletna dramaturgiya] Kyiv, 257 p. [in Ukrainian].
3. Zagaykevych M. (1969). Ukrainian ballet music. [Ukrainska baletna muzyka]. Kyiv, 248 p. [in Ukrainian].
4. Zagaykevych M. (1974). Ukrainian ballet creativity: problems of drama and genre development. [Ukrainska baletna tvorchist`: problem dramaturgii I rozvytky janru]. Kyiv, 48 p. [in Ukrainian].
5. Zinych O. (2009). Plasticity in ballet music Ravel. [Plastychnist` u baletniy muzyzci Ravelia]. Kyiv, 231 p. [in Ukrainian].
6. Zinchenko V. (2016). «The dream of Rosa» ballet by A. Rodin: innovation or secondariness. [Balet O. Rodina «Vydinnya Rozy»: inovatsia chy vtorynnist`] Kyiv musicology [*Kyivske muzykoznavstvo*], 53. P. 129–135 [in Ukrainian].
7. Oboymina E. (2018). Maya Plisetskaya. Goddess of Russian Ballet. [Maya Plisetskaya. Boginya russkogo baleta]. Litres. [in Russian].
8. Petryk O. (2012). Ballet Theater of Ukraine. [Baletny teatr Ukrainy]. available at: http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/artstudies/article/viewFile/2975/3043 [accessed: 11.06.2018] [in Ukrainian].
9. Stanishevsky Y. (2003). Ballet Theater of Ukraine. 225 years of development. [Baletny teatr Ukrainy. 225 rokiv rozvytku]. Kyiv. 440 p. [in Ukrainian].
10. Stanishevsky Y. (2002). National Opera of Ukraine [Nazcionalna opera Ukrainy]. Kyiv. 304 p. [in Ukrainian].
11. Todoryuk J. (2013). Modern state of ballet art of Ukraine [Suchasny stan baletnogo mystestva Ukrainy], available at: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgibin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN= UJRN&P21DBN= UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/apitphk_2013_30_48.pdf [accessed: 08.02.2018] [in Ukrainian].

СОВРЕМЕННЫЙ УКРАИНСКИЙ БАЛЕТ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОМПОНЕНТЫ

Зинченко Вероника Михайлівна – соискатель высшего образования II образовательного уровня «Магистр» кафедры мировой музыки НМАУ им. П. И. Чайковского, г. Киев

Статья посвящена современному украинскому балетному искусству. Исследованы основные тенденции развития жанра: ориентация на инновационные хореографические достижения современных исполнителей и постановщиков, открытия в сфере сценографии, создание римейков на классические произведения, использование в балете не балетной музыки и прочее. Рассмотрены вопросы соотношения пластического и танцевального, музыкальной и хореографической составляющей, определены различные жанрово-интонационные модели современных балетных произведений (среди таких – этнические варианты).

Ключевые слова: балет, жанрово-интонационная специфика, украинские современные композиторы, дансантность, пластичность.

MODERN UKRAINIAN BALLET: SOCIO-CULTURAL AND ART COMPONENTS

Zinchenko Veronika – first-year master's student, Department of World music, Petro Tchaikovsky National Music Academy, Kyiv

The article is devoted to contemporary Ukrainian ballet art. The main tendencies of the genre's development are investigated: orientation on innovative choreographic achievements of modern performers and producers, opening in the field of scenography, creation of remakes on classical works, using in ballet of non-ballet music, and others. The answers to questions of correlation of plastic and dance, music and choreographic component, various of genre and intonation models of modern ballet works (among them – ethnic variants) are considered.

Key words: ballet, genre and intonation specificity, Ukrainian contemporary composers, density, plasticity.

UDC 78.072

MODERN UKRAINIAN BALLET: SOCIO-CULTURAL AND ART COMPONENTS

Zinchenko Veronika – first-year master's student,
Department of World music, Petro Tchaikovsky
National Music Academy, Kyiv

The article is devoted to contemporary Ukrainian ballet art. From the last third of the twentieth century, the genre of ballet attracts the attention of contemporary Ukrainian composers and takes a significant place in the world's contemporary socio-cultural space. Among them are main reasons of such activation of the genre – the progressive activity of a new generation of dancers and choreographers, which are representation modern choreographic art, and the cooperation of Ukrainian composers with directors who are oriented on modern choreographic language, opening in the scenography field, etc.

The main socio-cultural and artistic tendencies of the contemporary Ukrainian ballet are as follows: the advantage of modern choreographic language over classical, plasticity over dancity, the creation of remakes from classical ballet masterpieces, the activity promotion of the ballet genre among the audience, the collaboration of choreographers and Ukrainian composers, the result of which is the creation of artistic designs of modern non-academic ballet.

Different types of ballets are considered in the article: those whose music is *written specifically for ballet* («Olga» by E. Stankovych, «Gagaku» by V. Pol`ova, «The dream of Rosa» by O. Rodin), and those where the musical material *is non-ballet music* («Crossroads» by M. Skoryk, «Seasons of the Year» by O. Rodin). In connection with the last position, the concept of dance and plasticity of music is singled out.

The research has shown that the Ukrainian contemporary ballet is in line with world trends. This is evidenced by the creation of a remake and paraphrase for the classical-romantic ballet model (ballet «The dream of Rosa» as a paraphrase to the same name by M. Fokin), the use of various genre-intonational ethnic models («Olga» by E. Stankovych-Slavic ethnics, «Gagaku» by V. Pol`ova-Japanese), an appeal to the modern choreographic language (in these works, modern choreography is used).

Key words: ballet, genre and intonation specificity, Ukrainian contemporary composers, density, plasticity.

Надійшла до редакції 3.11.2018 р.

УДК 79.2;78.2І

ОПЕРНІ ВТІЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОГО СЮЖЕТУ «ТУРАНДОТ» В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Ван Юй **–** пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, м. Львів
провінція Сичуань, викладач, Лешанський педагогічний університет, музичний факультет
orcid.org/0000-0001-7760-576X
宇 <77136983@qq.com>

Порушується питання множинного поширення сюжету «Турандот» у європейській культурі в оперному жанрі. Цей сюжет втілився впродовж ХІХ ст. різними композиторами: представниками австро-німецької школи К. Блюменродер, Ф. Данці, К. Райссігер, К. Кон, А. Йєнсен, Т. Рехбаум, нідерландським композитором ван Хоувеном, класиком датсько-норвезької школи Г. Ф. Фон Левеншйольдом та італійським композитором А. Бацціні – вчителем Дж. Пуччіні. Серед жанрових варіантів сюжет «Турандот» викликав різновиди опер: зінгшпіль, лірико-романтичні, казково-романтичну оперу, романтичну драму ваґнерівського типу, трагедійну романтичну драму, лірико-психологічну оперу, продемонструвавши шлях від класичних, ранньоромантичних до пізньоромантичних прочитань орієнтальної теми.

Ключові слова: Турандот, опера, Ф.Данці, К. Райссігер, Й. Пютлінген, Г. Ф. фон Левеншйольд, А. Йєнсен, Т. Рехбаум, А. Бадзіні, орієнталізм.

Актуальність теми. В історії музичного мистецтва завжди існували сюжети, що викликали особливе зацікавлення композиторів різних епох і народів. До таких належить китайська казково-легендарна історія про принцесу Турандот, яка отримала чимало цікавих прочитань у різноманітних музичних жанрах, насамперед, сценічних. І хоча ця тема спочатку була апробована літераторами та драматургами (Нізамі, Франсуа Петіс, А.-Р. ля Саж, Ж.-Ф. д'Орневаль, К. Гоцці, Ф. Шіллєр), не забарилися і її музично-сценічні та інструментальні втілення. Багатство та різноманітність стильових епох, композиторами яких був реалізований цей сюжет у відповідності до викликів часу тих чи інших періодів – вражаючий, а кілька десятків об'ємних та менших композицій, наразі майже недосліджених у різних жанрах аргументують актуальність теми. Пов'язана насамперед з іменем

© Ван Юй, 2018

Дж. Пучіні, в якого Турандот стала героїнею останньої недописаної опери і, ймовірно, за пристрасними перипетіями, балансуванням на межі життя і смерті сюжет якнайкраще відповідав естетиці веризму, речником якого і виступав італійський композитор. Світова слава «Турандот» Дж. Пучіні безперечно завдячує її музичним вартостям, однак, із цим сюжетом пов'язані імена багатьох відомих і менш відомих авторів, серед яких Карл Марія фон Вебер, Франц Сераф фон Дестуш, Карл Блюменродер, Франц Данці, Карл Готліб Райссіґер, Феруччо Бузоні, Пауль Гіндеміт, Альфред Шнітке, Джан Маліп'єро, Лючано Беріо та багато ін.

Огляд публікацій. У музикознавчому науковому просторі лише частково та дуже опосередковано порушується проблема множинного втілення Турандот в оперному мистецтві (окрім розлогої літератури про оперу Дж. Пучіні), зокрема, в сучасних роботах дотичних до розгляду орієнтальних тем у музиці та мистецтві: Цзен Тао [3, 17], Лі Дзінь, Лі Мінь, В.Ашбрука та Г. Пауерса [4], Б. Куна [12], Санг Їнг Вей [15], Г. Сасе [13]. Ідеї даного напряму співзвучні з пошуками кроскультурних досліджень в аспекті міжкультурної комунікації, насамперед, китайських учених Цанг Чі Фанга, Кім Юнг Юна [10]. Дані про досліджувані опери на сюжет «Турандот» знаходяться в низці монографічних досліджень про композиторів: Ф. Данці [14], Й. Пюттлінгена [7], К. А. Левеншйольда [5, 6], Й. ван Хоувена [1], К. Г. Райссігера [11], енциклопедіях та довідниках [8, 9]. В українському музикознавстві даний аспект проблематики, а саме – спостереження над утіленням теми Турандот в оперному мистецтві XIX ст. наразі не піднімався.

Мета статті полягає у виявленні особливостей та рис взаємодії оперних жанрово-стильових зразків у кореспонденції з вихідним сюжетом та відтворення панорами шляху втілення теми «Турандот» у європейському оперному мистецтві впродовж XIX ст.

Виклад матеріалу дослідження. Мандруючи європейською музичною культурою, сюжет про Турандот, втілившись у численних різноманітних жанрах, пройшов надзвичайно цікавий шлях, демонструючи сегменти розширення-розгалуження, схрещення, трансформацій та мутацій, породжуючи при тім зовсім нові видові категорії. Так, жанрові межі щодо музичного втілення даного сюжету доволі широкі: в оперній драматургії. Це опера-казка, опера-комедія, опера-притча, опера-драма, а також оперета, водевіль; у музично-театральному мистецтві – музика до драми, музика до комедії. Знайшла своє втілення тема Турандот і в балетному мистецтві. Зрештою, в XX ст. даний сюжет проявився і в новітньому синтетичному музично-драматичному жанрі «зонг-театрі», стаючи при тім інспірацією до численних авангардних перформенсів, нетрадиційних постановок, трансформацій тощо. Цікавими та неординарними з точки зору музичного оформлення є і сучасні кіно втілення даного сюжету. Цікаво, що Турандот знайшла своє місце і в сфері інструментальної програмної музики у жанрах симфонічної увертюри, сюїти, симфонічного циклу, а також у фортепіанній музиці. Така широка жанрова палітра прочитань цієї теми і викликала наукову інспірацію дослідження, Загалом Турандот є своєрідним гібридом – збірним образом азійської героїні, що отримав у європейських митців чималу кількість інтерпретаційних моделей. Вперше цей персонаж трапляється у Нізамі, який виклав історію про жорстоку принцесу у розповідях семи красунь. Історія, яку розповідала четверта слов'янська красуня (?!), що жила у червоному палаці під планетою Марс, є найдавнішим літературним джерелом про жорстоку принцесу, яка загадує загадки недолугим нареченим, а після випробування страчує їх один за одним. У перекладі французького мандрівника-сходознавця Петіса де ля Круа вперше з'являється ім'я Турандот. У 1710 р., після написання першої біографії Чингізхана, Франсуа Петіс де Ла Круа опублікував книгу казок «Тисяча і один день», що поєднує різні азіатські літературні сюжети. Однією з найцікавіших історій була оповідь про монгольську княгиню Хутулун, яка в його адаптації іменувалася Турандот, що означало «турецька донька» або донька Кайду. Петіс де Ла Круа, виводячи як головну тему трьох загадок (тема загадок існувала в дуже багатьох фольклорних традиціях у світі і, очевидно, була співмірною європейцям) наділив свою героїню особливою жорстокістю, адже кожен претендент на руку княгині втрачає життя, якщо не відгадає її загадок. Цей сюжет був підхоплений французькими драматургами А.-Р. ля Сажем (Лєсаж) та Ж.-Ф. д'Орневалем. Так, першим сценічно-музичним утіленням сюжету «Турандот» можна вважати комічну оперу Лєсажа «Китайська принцеса», яка виставлялася у Паризькому ярмарковому театрі в 1729 р. В основі п'єси лежить центральний епізод сюжету з відгадування загадок, які задає нареченим капризна і жорстока принцеса, відправляючи їх один за одним на страту, забавляючись над ними.

В інтерпретації Карло Гоцці сюжет про китайську принцесу знайшов доволі активний відгук: ф'яба (жанр театральної казки) італійського автора вирішена у традиційній манері commedia dell`arto, п'єса залюбки ставилася різноманітними театральними групами у багатьох країнах Європи. Прем'єра цієї ф'яби у стилі трагікомедії відбулася у Венеції 1762 р. Очевидно, що яскраве театральне

видовище, в якому змішані пригоди, фантастичні елементи з приземленим вуличним мистецтвом та імпровізаційністю отримало велику популярність. К. Гоцці, в певному сенсі «націоналізуючи» орієнтальний сюжет, додає фігури італійської commedia dell`arte, яка мала плідні і тривкі традиції в Італії. Загалом, п'єса була більш венеційською, аніж китайською, а головний персонаж – Турандот – жорстока невмолима принцеса отримала низку епітетів «тигрової жінки», «жінки-вбивці», «жінки-вамп» [2; 17]. Однак, порівняно з Лєсажем у Гоцці образ героїні стає більш складним і глибшим, адже за природою Турандот не є жорстокою, натомість своєю поведінкою виказує ставлення до недолугих чоловіків, протестуючи таким чином проти нерівного положення чоловіка і жінки в світі.

Орієнталізм п'єси К. Гоцці захопив і німецьку публіку. Драматургія К. Гоцці була добре відомою в Німеччині не лише крізь призму всюди сутніх італійських театрів, але й існували німецькомовні переклади, наприклад Фрідріха Вертрса 1777–1779 рр., які поширилися в літературних колах. Гостродраматичний сюжет та емоційна насиченість образу Турандот привернула увагу Ф. Шіллєра, який, на зорі формування ранньоромантичної естетики, тонко відчув суто романтичні тенденції цього сюжету, трансформуючи його у власну драматичну версію. Вона з'явилася взимку 1801-1802 рр. у Ваймарі під назвою «Турадот, принцеса Китаю» при підтримці і заохоченні Й. В. Гете, який і спрямував цей твір на веймарську сцену. Так, при зусиллі двох найбільших літературних талантів епохи народилася нова Турандот. Ф. Шіллєр дотримався загальної конструкції п'єси К. Гоцці, проте значно глибше розкрив психологічні аспекти героїні та ситуацій довкола неї. Він повністю позбавляється венеційського дель'артового колориту, переводячи п'єсу з пригодницької трагікомедії у ранг персональної романтичної драми. Шіллєрівська Турандот стає трагічною героїнею, а тема кохання Калафа має значно глибше коріння, аніж раптове захоплення. Змінює Ф. Шіллєр і орієнтальний колорит, намагаючись впровадити чим більше китайських елементів, прагнучи надати цьому сюжетові хоча б відносної китайської автентичності [13].

Загалом, із даним сюжетом чільними стають дві провідні лінії літературно-драматичних прочитань: італійська, втілена К. Гоцці та німецька, пов'язана з прочитанням Ф. Шіллєра (французьку версію вважатимемо початковою). Саме ці дві інтерпретації сюжету Турандот будуть превалювати у європейському музично-театральному контенті. Кожна з них, наділена власною атрибутикою та вимірами, викликаючи ті чи інші типи жанрово-драматургічних прочитань та музичних втілень.

Так, початково п'єса Ф. Шіллєра йшла з музикою Франца Серафа фон Дестуша (1772–1844 рр.), написаної у 1804 р. Для постановки «Турандот» Шіллера у Ваймарі Карл Марія фон Вебер написав музику до цієї вистави у вересні 1809 р: Увертюру та шість інструментальних фрагментів. Власне, увертюра є одним із найвагоміших внесків Вебера у жанр музики для театру. Варто зазначити, що музика Вебера значно популярніша від музичного оформлення Детуша, хоча п'єса Шіллєра йшла однаково успішно в багатьох європейських театрах і з музикою Детуша, і з музикою Вебера. З плином часу та появою все нових творів і трактовок сюжету «Турандот», а також і власними творами К. М. фон Вебера ця музика стала призабутою. До її відродження спричинився в дуже своєрідний спосіб у середині ХХ ст. П. Гіндеміт у своїх симфонічних «Метаморфозах».

Приблизно в той же час, що музика Ф. Детуша і К.-М. Вебера, на оперному видноколі з'являється трагікомічна опера нюрнберзького композитора К. Блюменродера (1789-?) «Турандот або Загадки», поставлена у Мюнхені в Королівському та Національному театрах у 1908 р. на власне лібрето. Саме цей твір можна вважати першим повноцінним оперним зразком [15]. Невдовзі ініціативу підхопив відомий тогочасний оперний композитор та віолончеліст Франц Данці (1763–1826 рр.), який звернувся до текстів К. Гоцці, створюючи одну зі своїх останніх композицій – зінгшпіль на 2 дії, поставлений у Придворному театрі Карлсруе у 1816 р. [14]. Вихованець мангаймської школи, в творчості якого поєднується класичний моцартівський стиль та відчутні ранньоромантичні тенденції, Ф. Данці пише лібрето німецькою мовою, чим передбачив романтичні ідеали відродження та плекання національних традицій. Загалом, Ф. Данці належить вагомий музично-публіцистичний спадок, він був постійним дописувачем у «Загальну музичну газету». Його вірші були відомими і друкувалися у Мюнхені, деякі з них він поклав на музику. На власне лібрето створена відома і популярна свого часу комічна двоактна опера «Репетиція опери». Данці був близьким товаришем Карла Марії фон Вебера, який став творцем яскравої однойменної симфонічної увертюри «Турандот», написаної ще у 1809 р., ймовірно, з метою подальшого написання опери.

У середині XIX століття з'являються опери інших німецьких композиторів, зокрема, Карла Готліба Райссіґера (1798–1859 рр.), який пише 2-актну романтичну оперу «Турандот», виставляючи її з великим успіхом у Дрездені в 1835 р. Приятель Р. Вагнера (К. Г. Райссіґеру належить право виконання вагнерівського «Рієнці»), цей композитор розширює видові жанрові межі музично-

сценічних прочитань сюжету Турандот. Так, спираючись у рівній мірі і на Ґоцці, і на Шіллєра він творить у жанрі великої драматичної опери на два акти, поставленаної у Гофопері Дрездена 22 січня 1835 р. [11; 92].

Буквально за три роки австрійсько-німецький композитор нідерландського походження Й. Пюттлінген також адаптує даний сюжет в оперному жанрі. Його твір датується 1838 р. [7]. Під псевдонімом Йогана ван Хоувена його казково-романтична опера поставлена у Відні. Він студіював фортепіано у видавця Ф. Шуберта і Л. ван Бетговена – М. Й. Лебенсдорфа, а лекції з вокалу брав у близького друга Ф. Шуберта і Л. ван Бетговена – абата Фогля, а його чудовий тенор високо оцінений відомим критиком Е. Гансліком. Й. Пюттлінґен у музиці залишив слід як композитор-пісняр, який створив понад 330 композицій в даному жанрі, звертаючись головно до творчості Г. Хайне (100 пісень). Серед його шести опер найбільшої популярності зазнали «Турандот, принцеса Шираку» (1838 р.) і «Жанна дАрк» (1840 р.). Близькими друзями Й. Пюттлінґена були Роберт і Клара Шуман, Гектор Берліоз, Ференц Ліст, Джакомо Майєрбер, Отто Ніколаї, Фелікс Мендельсон, для якого Хоувен влаштовував постановки ораторійних полотен у Відні. Його опера «Турандот», сповнена «чудового пісенного мелодизму», за словами Г. Берліоза досить тривалий час входила до репертуару Віденської опери [1; 504].

Особливо цікавою є адаптація сюжету Турандот датсько-норвезьким композитором Германом Фредеріком фон Левеншйольдом [5]. У 1854 р. у Копенгагені з'явилося нове прочитання цієї орієнтальної теми в сфері музичної драматургії – опера «Турандот». Вона належить до провідних досягнень данської музичної драми з музикою барона Левеншйольда та тексту автора Ханса Хаагена Ньєгаарда. Як зазначають данські та норвезькі дослідники «достеменно невідомо, звідки письменник отримав натхнення для створення Турандот. Обидві драми – Шіллєра і Гоцці були перекладені на данську мову в першій пол. XIX ст., і, очевидно, автор лібрето був знайомий з двома версіями» [8; 147–49]. Рукопис опери зберігається в архіві Королівського театру, причому більша частина лібрето зустрічається тільки в примітках (літературний варіант лібрето втрачений). Прем'єра опери Левеншйольда-Ньєгаарда «Турандот» відбулася 3 грудня 1854 р. у Копенгагені. І хоча в постановці задіяні кращі сили театру (європейської слави співаки: мецо-сопрано Леокадія Гарлах, баритони Крістіан Хансен, Пітер Шрам), вокально-драматична складність партій (особливо титульної героїні Турандот, яку назвали божевільно складною) та громіздка драматургічна конструкція опери не дозволили залишитися надовго в репертуарі. Відбулася ще одна спроба поновити оперу в 1874 р. після смерті композитора, однак музикознавець Г. Бріка намагався пояснити комплікації щодо постановки опери: «Текст «Турандот» Левеншйольда-Ньєгаарда, маючи яскраву драматичну концепцію, не зовсім відповідав закономірностям оперної драматургії (домінування занадто великих розтягнутих речитативів і діалогів, наскрізних сцен та гіпертрофовані сольні номери, що складали неабиякі труднощі для виконавців)». Однак критик відзначає «чудову, грандіозну увертюру та ряд інших достоїнств, зокрема, прекрасний мелодизм та багатство симфонічних барв» [5; 54], визнаючи цей твір як одну з найважливіших оперних робіт данських композиторів. Безперечно, що опера Левеншйольда та Ньєгаарда посідає перехідне місце в світовій епопеї музичних пригод сюжету Турандот (свого часу вона вважалася втраченою), проте, як данський внесок та інтерпретація цієї теми становить неабиякий інтерес в аспекті компаративістики, зокрема, в порівнянні з іншими попередніми, тогочасними та майбутніми музично-драматичними втіленнями [8; 302-303].

У другій пол. XIX ст. інтерес до цього сюжету не зникає. Зацікавлення принцесою Турандот виявляють австрієць К. Ф. Кон (1866 р.), німецькі композитори Адольф Йєнсен (1888 р.) та Теобальд Рехбаум (1888 р.), кожен з яких підходить до даного сюжету з власною уже пізньоромантичною концепцією. Так, Адольф Йєнсен (1837–1879 рр.) послідовник Р. Шумана і соратник Й. Брамса звертається до теми Турандот наприкінці творчого шляху. Його опера на власне лібрето була незакінченою, і лише після смерті композитора його товариш Вільгельм Клєцль (1888 р.) адаптував музику «Турандот» до оновленого лібрето, що належало доньці Йєнсена Елізабет, яка була письменницею і виступала під псевдонімом «Еґберт Йєнсен». Теобальд Рехбаум (1835-?) також творить власне лібрето до трагедійної романтичної драми «Турандот», яку виставляє у 1888 р. у Берліні.

Отже, впродовж XIX ст. сюжет Турандот привертає увагу багатьох митців, головно німецько-австрійського ареалу, проте, композитори у рівній мірі спираються і на драму Ф. Шіллєра, і на фабію К. Гоцці, творячи при тім і власні прочитання-лібрето.

Маловідомим фактом є те, що італійський композитор та скрипаль-віртуоз А. Бадзіні, відомий як Бацціні – вчитель Дж. Пучіні, П.Маскан'ї, ректор Міланської консерваторії у 1867 р. виставляв у міланському La Scala оперу «Туранда» [4]. Попри європейську славу як блискучого

виконавця та композитора-інструменталіста, опера не здобула успіху у вимогливої італійської публіки, хоча наділена неабиякими музичними вартостями (критики виявили головні претензії до лібрето, і симптоматично – кострубатої драматургічно-композиційної архітектоніки опери). І чи не опера педагога Баціні, захопленого постаттю Турандот викликали бажання втілити цей сюжет у Джакомо Пучіні? Безумовно, що оперні трактовки сюжету про жорстоку китайську принцесу сягають свого апогею у творчості Дж. Пучіні у його останній незакінченій опері 1926 року. Пучінієвській «Турандот» присвячена велетенська кількість досліджень, а, проте, зразки оперних втілень Турандот у XIX та і XX ст., зокрема, Ф. Бузоні та англійським композитором Б. Хавергалом та низка специфічних «перезавантажень» опери Дж. Пучіні китайськими композиторами (Вей Мінглюн, Хао Вей) дозволяють розширити контент прочитань сюжету про китайську принцесу у оперному жанрі.

Висновки. Сюжет багатоликої Турандот, утілився в оперному жанрі впродовж XIX ст. різними європейськими композиторами, найбільш активно – представниками австро-німецької школи (К. Блюменродер, Ф. Данці, К. Г. Райссіґер, К. Ф. Кон, А. Йєнсен, Т. Рехбаум), нідерландським композитором Й. Пютлінгеном, класиком датсько-норвезької школи Г. Ф. фон Левеншйольдом та італійським композитором А. Бацціні – вчителем Дж. Пучіні. Серед жанрових варіантів сюжет Турандот викликав наступні різновиди опер: трагікомічну оперу (К. Блюменродер), зінгшпіль (К. Данці), лірико-романтичну оперу (К. Г. Райссіґер), казково-романтичну оперу (Й. ван Хоувен), лірико-психологічну драму (Г. Ф. фон Левеншйольд), романтичну драму ваґнерівського типу (К. Ф. Кон), ліричну драму (А. Йєнсен), трагедійну романтичну драму (Т. Рехбаум), лірико-психологічну оперу (А. Бацціні), таким чином продемонструвавши шлях від класичних, ранньоромантичних та пізньоромантичних прочитань.

Список використаної літератури

1. Берлиоз Г. Мемуары. М.: Музыка, 1974, 504 с.
2. Мокульский С. Карло Гоцци и его сказки для театра. *Гоцци К. Фьябы для театра.* М., 1956. С. 3–38.
3. Цзен Тао. Особливості втілення образів Китаю у музичному мистецтві європейських композиторів. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. Луганська державна академія культури і мистецтв; за заг. ред. В. Л. Філіппова. Вип. 29. Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2014. С. 148–155.
4. Ashbrook W., Powers H. Puccini's Turandot: the End of the Great Tradition. NJ: Princeton University Press, 1991, 273 p.
5. Bricka G. Forord om Løvenskjold. *Fra Skoven ved Furesø, Samfundet til Udgivelse af Dansk Musik*, 1. serie nr. 6, København 1874, S. 99–121.
6. Bruun K.A. Løvenskjold. *Dansk Musiks Historie fra Holberg-tiden til Carl Nielsen*, bind 2, København 1969, S. 302–303.
7. Hoven J. (Vesque von Püttlingen, Johann, pseud.); Zerboni di Sposetti Julius. Turandot prinzessin von Schiras: groe Oper in zwei Aken, Mainz: Schott's Söhne. Online copy at Bavarian State Library, both retrieved 27 October 2015.
8. Jensen N.M. Den danske romance 1800-1850 og dens musikalske forudsætninger, København, 1964, S. 147–149.
9. Heinze C., Fensterer M.. Die Messen von Carl Gottlieb Reissiger. *Die Dresdner Kirchenmusik im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Matthias Herrmann, Laaber 1998, S. 89–104.
10. Kim, Young Yun. Becoming Intercultural: An Integrative Theory of Communication and Cross-cultural Adaptation. CA: Sage Publication, 2001.
11. Kreiser K. Carl Gottlieb Reissiger: Sein Leden., Mainz., 1973. 99 s.
12. Kuhn B. Reflexion und Reprasentation: Bilder, Korper, Namen in Gozzis Turandot. *Text – Interpretation – Vergleich: Festschrift für Manfred Lentzen zum 65. Geburtstag Joachim Leeker. Erich Schmidt.* Verlag GmbH & Co KG, 2005, S. 378–394.
13. Hrsg. Sase G.: *Schiller. Werk-Interpretationen.* Winter, Heidelberg 2005, 217 s.
14. Strebelrude H. Franz Danzi. Marginalien zu Leben und Werk eines vergessenen Mozartverehrers, seinen „Marchandischen" Anverwandten und den Beziehungen zu Mozart. In signo Wolfgang Amadé Mozart, Mitteilungen der Mozart-Gesellschaft Zürich, 14. Jg. (2004), Nr. 23. S. 16–61.
15. SungYing-Wei Tiffany. Turandot's Homecoming: seeking the authentic Princess of China in new Contest of Riddles. College of Bowling Green State University, Melburn, 2010, 81 p.
16. William Ashbrook, Powers Harold. Puccini's Turandot: the End of the Great Tradition. Princeton University Press, 1991, 335 p.
17. Цзен Тао. Панорамний огляд музичної творчості європейських композиторів, інспірованої культурою Китаю. *Northern Music* = Хейлунцзян = Харбін = № 9 (255), 2014. P. 35–36.

References

1. Berlyoz H. (1974) Memuary. M.: Muzyka [Berlyoz H. Memoir. Moskow, Music] 504 s. (in Rossia).
2. Mokulskyi S. (1956) Karlo Hotstsy y eho skazky dlia teatra *Hotstsy K. Fiaby dlia teatra. Moskva: Ysskustvo.Lyteratura* [Mokulsky S. Carlo Gozzi and his fairy tales for the theater. Gozzi K. Fiaby for theater. Moscow: Art. Literature] S. 3–38. (in Rossia).
3. Tszen Tao. (2014) Osoblyvosti vtilennia obraziv Kytaiu u muzychnomu mystetstvi yevropeiskykh kompozytoriv. *Problemy suchasnosti: mystetstvo, kultura, pedahohika* : zb. nauk. pr. Luhancka derzhavna akademiia kultury i mystetstv; za zah. red.. V. L. Filippova. Vyp. 29. Luhansk : Vyd-vo LDAKM, [Tsen Tao. Features of the embodiment of images of China in the musical art of European composers. Problems of the present: art, culture, pedagogy: collection of scientific works sciences Ave Lugansk State Academy of Culture and Arts; for community ed. V. L. Filippov. Whip 29. Lugansk: View of LDAKM] S. 148–155 (in Ukrainian).

ОПЕРНЫЕ ВОПЛОЩЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО СЮЖЕТА «ТУРАНДОТ» В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XIX ВЕКА

Ванг Юй – преподаватель музыкального факультета,
Лешанский педагогический университет (Китай),
соискатель кафедры истории музыки, Львовська национальная
музыкальная академия им. М. В. Лысенка, г. Львов

Поднимается вопрос множественного распространение сюжета «Турандот» в европейской культуре в оперном жанре. Этот сюжет воплотился в течение XIX в. различными европейскими композиторами: представителями австро-немецкой школы (К. Блюменродер, Ф. Данци, К. Райссигер, К. Кон, А. Йенсен, Т. Рехбаум), нидерландским композитором Й. Пютлингеном, классиком датско-норвежской школы Г. Ф. фон Левеншйольдом, итальянским композитором А. Баццини – учителем Дж. Пуччини. Среди жанровых вариантов сюжет «Турандот» вызвал такие разновидности опер: зингшпиль, лирико-романтическую, сказочно-романтическую оперу, романтическую драму вагнеровского типа, трагедийную романтическую драму, лирико-психологическую оперу, продемонстрировав путь от классических, раннеромантических до позднеромантических прочтений ориентальной темы.

Ключевые слова: Турандот, опера, Ф. Данци, К. Г. Райссиґер, Й. Пютлинген, Г. Ф. фон Левеншйольд, А. Йенсен, Т. Рехбаум, А. Бадзини, ориентализм.

AN OPERA READINGS OF THE LITERARY PLOT OF «TURANDOT» IN THE EUROPEAN MUSICAL CULTURE OF THE NINETEENTH CENTURY

Wang Yu – Teacher of music faculty Leshan Pedagogical University,
Leshan, Applicant of degree at the Departament of Music History
of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv

The article raises the question of multiple distributions of the story of Turandot in the European culture in the genre of opera. The plot embodied in the nineteenth century various composers: representatives of the Austro-German school (K. Blumenroder, F. Danzi, K. Raissigier, C. Kon, A. Jensen, T. Rehbaum), the Netherlands composer van Houven, the classic of the Danish-Norwegian school G. von Levenschjold and Italian composer A. Bazzini – teacher J. Puccini. Among genre variants, the plot of Turandot caused the following varieties of operas: singspiel, lyrical romantic and fairy-romantic opera, lyrical drama, romantic drama of the Wagner type, tragic romantic drama, lyrical and psychological opera, thus demonstrating the path from classic, early romantic to the late romantic readings of an oriental theme.

Key words: Turandot, opera, F. Danzi, K. G. Rayssiger, J. Pütlingen, A. Jensen, G. F. von Levenschjöld, T. Rehbaum, A. Bazzini, orientalism.

UDC 79.2;78.2I

AN OPERA READINGS OF THE LITERARY PLOT OF «TURANDOT» IN THE EUROPEAN MUSICAL CULTURE OF THE NINETEENTH CENTURY

Wang Yu – Teacher of music faculty Leshan Pedagogical University,
Leshan, Applicant of degree at the Departament of Music History
of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv

The aim of this paper is to identify the features of the interaction of operatic genre and stylistic models in correspondence with the Turandot's plot in the European culture during of the nineteenth century.

The methodology of the research is based on the application of the contextual analysis, using a series of historiographical works, archival funds, monographs related to European composers who has addressed to the Turandot's topic in the operatic genre.

Results. The plot of the diverse Turandot, embodied in the operatic genre in the nineteenth century by various European composers, most actively represented by the Austro-Germanic school (K. Blumenroder, F. Danzi, C.G. Rayssigger, C. F. Kon, A. Jensen, T. Rehbaum), the Dutch composer J. Pütlingen, the classic of the Danish-Norwegian school G. F. von Levenschjöld and the Italian composer A. Bazzini (the G. Puccini's teacher). Among the

genre variants, the plot of Turandot has caused the following varieties of operas: the tragicomic opera (K. Blumenoroder), singspiel (K. Danzi), the lyrical-romantic opera (K. G. Raissigger), the fairy-romantic opera (J. Van Houven), the psychological drama (G. F. von Levenschjöld), the romantic drama of the Wagner type (K. F. Kon), the lyrical opera (A. Jensen), the tragic romantic drama (T. Rehbaum), the lyrical psychological opera (A. Bazzini), thus demonstrating the path from classical, early romantic and late romantic readings of an oriental theme.

Novelty. This is the first time in the national musicology to demonstrate the embodiment of the Turandot's story in opera art of the nineteenth century in historical-evolutionary and genre-style discourse.

The practical significance. In this article Ukrainian and foreign musicologists can find the information useful for researching of the operatic genre of the nineteenth century, in particular, reading the topic of Turandot in the period before G. Puccini's work.

Key words: Turandot, opera, F. Danzi, K. G. Rayssiger, J. Pütlingen, A. Jensen, G. F. von Levenschjöld, T. Rehbaum, A. Bazzini, orientalism.

Надійшла до редакції 5.10.2018 р.

УДК 477.2.11

ФОРМУВАННЯ СТРУКТУРНО-ОБРАЗНИХ ТА СИМВОЛІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Гордєєв Володимир – старший викладач кафедри хореографії,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне

На значному фактографічному матеріалі аналізується специфіка формування структурно-образних і символічних особливостей хореографічної лексики українського народного танцю. Наголошено на специфіці регіональної культурної практики; виявляється сутність танцю в структурі духовної культури українського народу. Розглянуто перші науково-методичні праці з даного напряму, підготовлені регіональними дослідниками-практиками.

Ключові слова: народний танець, лексика народного танцю, регіональна культурна практика.

Актуальність проблеми. Творення хореографічного мистецтва народу невіддільне від загального процесу етнокультуротворення. М. Грушевський вирізняє наступні складові цього процесу: 1. Мовотворення – процес відбору «зовсім конвенціональних виразів», велика школа «поетичного мислення і поетичної творчості»; 2. Ритмотворення і рухотворення. «…Розвій поетичних форм стояв в тіснім контакті з розвоєм іншого мистецтва – власне того, яке так само, як і мистецтво словесне, основується на ритмовім руху: на ритмі в часі, а не просторові. Се, крім поезії в широкім значенні, тоніка взагалі: музика, спів – і танець» [21; 60–61]. Він підкреслював первинність ритмічного руху в процесі етнокультуротворення: «Ритміка словесна, артикульована, – а сюди ..належить не тільки ритмічно скандована мова, але і поетичне оповідання, котре відповідає вимогам естетичним: *симетрії й ритмові будови* і через се здібне вдовольняти почуття краси, – вона, власне, випливає, родиться з не артикульованої ритміки голосової й рухової [21; 61].

Отже, ритмічний рух, узгоджений з ритмами природи та біоритмами людського організму, є пріоритетним чинником художнього культуротворення. Ритм «виявляється як в естетичних прикметах матеріальних продуктів її (зачатки мистецтва пластичного), так і в процесі творчості – в ритмі творчої праці, творчої діяльності, взагалі – виладнування фізичної й психологічної енергії. Воно ж …переходить в такі форми мистецтва як ритм фізичного руху (танець, пантоміма, драматична гра), як ритм голосу і звуку інструментального (спів, музика) і, нарешті, з розвоєм артикульованої мови – ритм людського слова, себто, словесне мистецтво в широкім значенні слова» [21; 62–63]. Ритмічні рухи людини є матеріальною основою єдності фізичного, психічного, соціального та естетичного в народній хореографії, що свідчить на користь єдиної «синтетичної» теорії танцю. Т. Шкурко вважає, що танець – складний і багатогранний феномен, який розуміється лише в єдності біологічного, психологічного, соціокультурного, соціально-психологічного і філософського аспектів, а не тільки як вияв потреби до впорядкування танцювальних рухів на біологічній основі, доступного засобу передачі цінної когнітивної інформації [46].

Аналіз досліджень і публікацій. Докладні описи танців подали переважно літератори в художніх творах: Г. Квітка-Основ'яненко, І. Котляревський, Т. Шевченко, І. Франко, І. Нечуй-Левицький, М. Гоголь, М. Кропивницький, Лесі Українка. Опис деяких рухів українських танців у творах Т. Шевченка зацікавив дослідника народного танцю А. Гуменюка, хоча він скептично ставився до

© Гордєєв В., 2018

тих відомостей, які залишили письменники («Прогулка с удовольствием и не без морали», «Музикант», «Наймичка», «Княгиня»).

Виклад матеріалу дослідження. Найдавнішими відомостями про назви українських танців є згадки в поемі «Енеїда» І. Котляревського (1796 р.). («Горлиця», «Гоцак», «Вегеря», «Дудочка», «Журавель», «Зуб», «Метелиця», «По балках», «Санджарівка»), так і деякі рухи до них (викрутас, вихиляс, третяк, гайдук) [33]. М.Кропивницький описує танці на ходу у драмі «Глитай, або ж Павук», де парубки, йдучи з поля, приспівують: «Ой дуб-дуба, дуба-дуба».., а один з них збирається танцювати аж до самого села [35; 89]. Подібну сцену описав Т. Шевченко в поемі «Чернець», а Куліш П. – у «Чорній раді». Описані і танці «на закладу», танці-суперечки хлопця з хлопцем, хлопця з дівчиною, музиканта з танцюристом («Титарівна», «Невольник», «Пропаща грамота», «Вергілієва Енеїда»). Козацький танець М. Кропивницький уявляв як двобій, змагання, а основним історичним танцем українців вважав «Козака». Так, у «Невольнику» молодий козак «із радощів... такого гопака угрів, що аж потилиці п'ятами дістав», а в тій же сцені старий козак із сумом згадував: «...А колись-то, було, сам гетьман по таляру жбурляв за кожне коліно. А тепер... – думка танцює та скаче, а ноги ледве волочаться» [35; 221]. В «Титарівні» танець-змагання між дівчиною і парубком відбувається в шинку. Музиканти запитують, яку музику грати, щоб була «під ногу». Присутні радять грати «Від Києва до Лубен» та «Саврадима». Дівчата радять тій, що готується танцювати «на закладу» як краще почати танець: «Настусю! Проведи його разів зо три навкруги вихилясом, нехай виб'є тропака, а потім у перебій дрібушечки з вивихом». А почати… «Хрущиком з-під закаблука» [35; 338]. Ці зернинки народних знань про український танок є у кожного з українських драматургів. У дослідженні про джерела народного танцю українців А. Богород зазначає, що чимало відомостей про танцювальну культуру українського народу ще приховано в художніх джерелах як давньої, так і сучасної літератури [8].

Незалежно від писемних творів існували і зразки усної (пісенної) народної творчості, в яких українці зберігали танцювальні знання. Багаті на відомості про танцювальну культуру українські народні пісні. А. Богород, аналізуючи назви танців, що згадуються в збірці О. Дея «Танцювальні пісні» (майже 1500 пісень і приспівок до танців), налічує їх 17: гопак, коломийку, козачок, тропак, шекшера, метелицю, козак, гайдук, танець у решеті, валець (вальс), третяк, «Коваль», «Страдания», холамейку, гуцулку, польку, танець-увиванець; і 5 рухів: дрібні скоки, вихиляс, викрутас, навприсядки, гопки [8].

Як окрема галузь мистецтвознавства, наука про народну хореографію (етнохореографія або етнохореологія) сформувалась на українському ґрунті у 20-ті роки XX ст. Аналіз праць відомих діячів української культури цієї доби (Д. Антоновича, Д. Воропая, М. Грушевського) дозволяє зробити висновок, що народне танцювальне мистецтво є складовою національної культури. Завдяки їх зусиллям зростає інтерес фольклористів, музикознавців, істориків до національної художньої спадщини (О. Дей, А. Іваницький, С. Килимник, Т. Книш, М. Кречко, М. Кричивець, В. Купленик, Г. Лозко та ін.).

П. Чубинський уперше запропонував власний метод запису танцю, що став основою, з наступними відповідними уточненнями, сучасної описової системи. У подальшому ця система удосконалилася. Так, у праці «Гуцульщина» В. Шухевич подав характеристику хореографії гуцульських танців та манери їх виконання; В. Гнатюк 1909 р. видає у Львові збірку «Гаївки», в якій пропонуються записи хороводів. Містком професійного підходу були й «Дитячі розваги» С. Титаренка – збірка для дітей. Останньою скористався український хореограф В Верховинець, який розкрив красу танцю завдяки записам рухів, розробці словесного способу запису та доповненню його музичним матеріалом і схемами танцю» [11; 39-40].

Ґрунтовний аналіз народної хореографії у широкому контексті її взаємозв'язків із формуванням національної свідомості міститься в мистецтвознавчих дослідженнях В. Авраменка, Г. Боримської, К. Василенка, Р. Герасимчука, А. Гуменюка, А. Нагачевського [9-11, 22-24].

У наш час сплеск національної самосвідомості надзвичайно актуалізує значення хореографічної культури, пов'язаної з етнічними витоками. Зниження уваги до етнічної специфіки болісно сприймалося українським народом, а зневага до динамізації культурного розвитку на основі регулюючої ролі національних традицій негативно вплинула на життєдіяльність суспільства, розхитуючи єдність етнічної (національної) картини світу. Л.Троєльнікова зазначає, що формування національної свідомості пов'язане з етнічною картиною світу, системою «основних допущень і припущень, зазвичай неусвідомлюваних і не обговорюваних, які направляють і структурують поводження представників даної спільноти майже так, як граматичні правила, неусвідомлювані більшістю людей, структурують і направляють їх лінгвістичне поводження» [42; 4].

Розуміючи фольклор як народну мудрість, виражену у синкретизмі поетичного, музичного і пластичного, що виражає етнічну картину світу і ціннісно-нормативну систему життєдіяльності народу – вважаємо дослідження лексики українського народного танцю (регіональної, зокрема) науковою розвідкою відображення цілісної картини світу, що змінюється разом із соціально-історичними подіями, формує духовний світ, культуру українців і кожної окремої людини у вигляді втілення знань, смислів, цінностей, норм існування всього народу.

Вихідними положеннями для аналізу української народної хореографії у контексті філософії національної свідомості в нашому дослідженні стали теорія М. Бердяєва про націю як динамічну субстанцію, в якій «національність є позитивним збагаченням буття» [7]; концепція національного образу світу Г. Гачева, що визначає національну своєрідність як взаємодію трьох чинників – природи, в якій живе народ, складу його душі та логіки мислення [14]; концепція етнічної ментальності, згідно якої ментальність має різні фази розвитку (Л. Гумільов) [25].

Проблема лексичної специфіки народного танцю пов'язана з вивченням питання *української ментальності* (О. Кульчицький, Є. Онацький, Б. Цимбалістий, М. Шлемкевич) від епохи неоліту та трипільської культури – до часів новітньої доби. Менталітет – феномен, що розглядається як соціально-культурний автоматизм поведінки; манера мислення (емоційні орієнтації, колективна психологія, спосіб мислення і людини, і нації; психічний склад розуму, напрям думок, спосіб думок або характер роздумів, духовний світ, що відрізняють його з-поміж інших народів [41; 113]. Сьогодні українська ментальність є об'єктом дослідження І. Грабовської, І. Лисого, А. Швецової та ін. Дослідники (М. Гончаренко, О. Забужко) говорять про взаємовплив національної ментальності та народної творчості [20; 108].

Ментальність українського народу формувалась під впливом складних історичних умов. Розташування між Сходом і Заходом, тривале бездержавне існування, визначили український менталітет. Основну роль відіграло геополітичне розташування України на перехресті історичних шляхів. Ця обставина зумовила поєднання у світогляді українців західної (активно-раціоналістичної, індивідуалістичної, матеріалістичної) та східної (пасивно-споглядальної, спрямованої на вищі істини) ментальності. Саме традиційна система внутрішніх зв'язків між людьми зберегла українців як народ. Тому найціннішим досвідом вивчення народного танцю є усвідомлення його *комунікативного потенціалу*, закладених у хореографічній лексиці давніх «повідомлень». А знання базових рис конкретної нації виконують прогностичну функцію, дозволяють, придивившись глибше до себе, зазирнути у майбутнє, адаптуватися до нього.

До базових рис ментальності відносимо *спосіб і стиль взаємодії з світом,* які втілюються в образах-уявленнях (звична неусвідомлена, але реально діюча інформація) і в автоматичних динамізмах (звична не імпульсивна енергетика), через які реалізуються образ світу і життєва філософія етносу. Вона несе традиційний для цього етносу *образ світу,* в якому представлені образ реального фізичного світу; образ взірцевих між людських стосунків; типовий образ Я члена етносу; сценарій життя; смислобуттєва життєва філософія, що орієнтує індивіда в світі та є базою свідомості для буття [40]. Ґрунтуючись на положеннях теорії архетипів К. Юнга, важливим для дослідження є виявлення структурних та символічних особливостей хореографічної лексики як форми існування провідних архетипних образів українського народного танцю, які несуть у собі детермінуючі взірці, одержані в спадок від предків (взірці вірувань, зразки переживань, кліше думань, стереотипи вчинків, шаблони вирішення проблем) [47]. Отже, розуміємо *етнічну ментальність* як духовну основу, «матрицю» української народної хореографії, в якій в процесі етногенезу сформовані особливості психічного складу, традиційного світогляду, світовідчуття і світосприймання членів української спільноти.

Особливості ментальності українців мають вияв у традиційно-побутовій системі (П. Гнатенко). Специфіка української сім'ї дістала відображення в особливостях української національної психології. В ній домінує жінка. Це віддзеркалюється у фольклорі, традиціях, звичаях та обрядовості. З цим пов'язаний вияв почуттів та емоцій, що відбилося й у фольклорній лексиці. У «пластичному коді» народного танцю прочитується та ж домінанта *емоціоналізму,* характерна для світогляду і є панівною течією національної філософської думки.

Ще однією рисою ментальності українців є *релігійність* [15, 16]. Її прояв яскраво виявився в обрядовості як календарного, так і родинно-побутового циклів [16].

Специфічними рисами українського менталітету є «*кордоцентризм*», індивідуальний підхід до тлумачення реальності та пантеїзм (злиття людини з природою). На основі «кордоцентричності» українця формується ідилічне уявлення про нього як побожну, сентиментальну, м'яку людину. Спостерігається переакцентування питомого «кордоцентризму», спрямування ментальної стихії емоційної напруги в доцільний дисциплінований потік (Г. Лозко, Г. Сковорода, Д. Чижевський) [37; 6–8].

Зі всіх змін інваріантним залишається *архетип природи* в ментальності українців. Вона уявляється не як храм чи безодня, а родове начало, материнське лоно. Для українця характерна заглибленість у природу, нерозривність мікро- та макрокосмосу [38]. *Природність* зумовлює імпровізаційність народного танцю. В українському народному танці багато важить фактор техніки, навіть віртуозної технічної вправності («повітряні танці» й, насамперед, «Гопак»), отже чинник тренування (до танцювальних дійств ретельно готувалися, лише майстерні танцюристи могли ставати «хороводицями», «березами», допускалися до гурту плясаків), але ще більше значило художнє чуття, яким керувався танцюрист, прагнучи вільного естетичного самовираження, а не точного, механічного відтворення якогось раз і назавжди сформованого танцювального жесту (що було нормою для бальних, придворних, королівських танців та балетів і вироблялось за участю професійних учителів танцю на Заході). Народному танцю властива ритуальність, що передбачає розкуту багатоваріантну, імпровізаційну інтерпретацію ритуалу (календарно-обрядового, весільного, поминального), однак не властива етикетність, де на перше місце висувається точність у дотриманні певних рухових формул і композицій.

Д. Антонович вважав культ природи праукраїнців сонячним культом, де категорії світла, дня домінували над категоріями темряви, ночі: «Релігійний культ українського селянства – культ природи, правдоподібно, сполучений більше із Сонцем, ніж Місяцем. Принаймні, основні українські обряди сполучені з поворотами Сонця: колядування та щедрування – з зимовим поворотом Сонця на літо, веснянки – з весняним рівноденням, купальська справа – з літнім поворотом Сонця на зиму, і коляда – з осіннім рівноденням. Так, ніби уцілів народний сонячний календар» [3; 195–196].

Найхарактернішим для української міфології є те, що в ній «немає натяків на існування дуалізму, тобто двох начал (добра і зла). Всі боги добрі, всі дбають про благо людини. Деякі боги, може, трохи небезпечні, але ніколи не злі. Коли начало зла прийшло з християнством на Україну (у вигляді диявола чи сатани), то і цей образ на Україні втратив свою демонічну могутність і в уяві українського народу обернувся в істоту досить нещасливу» [3; 195]. Народний танок спростовує уявлення про боротьбу з природою і страх перед нею як чинник народного фетишизму. Ці уявлення, механічно перенесені з інокультурного ґрунту, де боротьба з несприятливою, грізною, руйнівною природою була реальністю, заперечуються філософією і поетикою народного танцю, який навіть у пізніх своїх формах зберігає прикмети причетності до культу природи.

Хореографічне мистецтво народу, що сформувалося на базі селянської, а не міської культури, є формотворчим чинником народного способу життя, організовуючи його темпоритм, надаючи йому завершеного пластичного артистизму, поглиблюючи його буттєвий зміст і сенс. Танок є інструментом самозаглиблення і самопізнання, засобом скинути дріб`язок буденності, зламати одноманітний ритм повсякденних механічних рухів, пов`язаних із господарською діяльністю, вивільнити душу від повсякденності, зазирнути в неї, відчути її красу. Народний танок є постійним нагадуванням про свято життя. Тож для аналізу лексики українського народного танцю важливим є виявлення змісту світоглядно-філософської ментальності, рисами якої є антропоцентризм, «кордоцентризм», індивідуалізм сприйняття, емоційність та пантеїзм (панестетизм), національними ознаками характеру (притаманні жіночим образам) – ліризм, м'якість, доброзичливість [42; 41].

М. Гоголь визначав народний танець як джерело виявлення характерів балетних героїв для будь-якого балетмейстера. Лише відштовхуючись від цієї основи, розвиваючи її смисли, творець балету може піднятися вище оригіналу. У «Петербургских записках 1836 г.» М. Гоголь писав: «..народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз... Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий – у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный – у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый – у другого легкий, воздушный. Такое разнообразие… родилось из характера народа, его жизни и образа занятий [17; 179–180].

Традиційні риси менталітету українців новітнього часу супроводжуються і новаціями, зокрема, такими, як очищення від рудиментів тоталітаризму, посткомуністичної ідеології, радянського світовідчуття, малоросійства. Тому погоджуючись із першорядністю джерельної цінності хореографічної лексики аутентичного фольклору, на кожному етапі еволюції народного хореографічного мистецтва є необхідним аналіз усіх значущих народно-сценічних практик – професійних та аматорських, що надає можливість більш глибокого, різнобічного, повнішого, а тому і точнішого усвідомлення закладених в ньому смислів. Доцільність такого підходу історично зумовлена специфікою взаємодії міської і сільської культур на українському ґрунті, коли внаслідок довготривалих періодів втрати державної самостійності національна культура «зсувалася» із завойованих чужинцями міст до сільської місцевості, стаючи її формотворчим компонентом.

Зворотній рух «консервування» елементів збагаченої селянської культури у високих традиціях міської культури розпочався з перших кроків української хореології.

Проблемам розвитку українського народного танцю у сценічних формах хореографічного мистецтва присвячено аналітичні праці К. Балог, С. Безклубенка, О. Голдрича, Д. Демків, Б. Кокуленка, А. Кривохижі, В. Литвиненка, В. Пасютинської, Ю. Станішевського та ін. [5, 6, 18, 32, 34]. Еволюція сценічних форм і процес сценізації народного танцю розглядається в працях А. Гуменюка [22–23], К. Василенка [9–10]. Застосований метод конкретно-історичного аналізу виявляє наступну закономірність: лексика українського народного танцю формується на кожному етапі свого розвитку у відповідності з компонентами існуючої *художньої смислової системи* – зовнішнім образом, смислом та національно-символічними структурами. Коли певний художній феномен минає стадію розквіту, його компоненти втрачають єдність, розщеплюються, збагачуються новими образами і смислами, формуючи *нові* вимоги до хореографічної лексики, здатної відтворювати нові неповторні образи і феномени.

Формування образного змісту, пластичної символіки народного танцю, його структурних і композиційних особливостей є предметом сучасних досліджень К. Кіндер, С. Легкої, В. Шкоріненка [27; 36; 45]. В роботах науковців танець розглядається як образне бачення світу, висловлене через створення художнього образу на основі ритмічної зміни систематизованих виразних положень людського тіла. Зазначається, що в сучасній хореографії великого значення набуває кореляція з консервативними основами народної танцювальної культури, які містять «живий зв'язок зі смисложиттєвими засадами людського буття», «є носієм певних ідей і понять …, відображає основні риси ментальності українців» та є дієвим засобом збереження традиційної символіки [27; 3]. Саме взаємозв’язок художнього образу та системи виразних положень людського тіла – хореографічних рухів у їх статиці і динаміці потребує подальшого теоретичного узагальнення.

У всіх перелічених роботах лексика танцю розглядається в зв’язку з аналізом узагальнених проблем – історії й теорії культури та мистецтва, історії танцю (історико-аналітичний напрям досліджень), взаємодії з музикою, балетмейстерською і виконавською майстерністю (проблемно-теоретичний напрям).

Фольклорно-етнографічні та освітньо-методичні напрями розробки проблем українського хореографічного мистецтва у науковій літературі сприяють виявленню історико-етнографічних джерел регіональної лексики українського народного танцю (в т. ч. – Полісся) та їх співвіднесення з узагальненою проблематикою української фольклорної хореографії – невичерпного джерела професійного мистецтва. Історико-етнографічні дослідження Полісся узагальнені в науковому доробку В. Бондарчика, І. Браїма, Н. Бураковської. Духовні скарби культурної спадщини українського народу зберігаються у фундаментальних історико-етнографічних працях В. Верховинця, В. Гнатюка, М. Грінченка, Ф. Колесси, М. Лисенка, С. Титаренка, І. Франка, П. Чубинського, В. Шухевича, І. Ющишина, Д. Яворницького. Найяскравішим періодом в художній еволюції дослідники обґрунтовано вважають період виокремлення етносу на українських теренах як специфічної складової загальної культури [12, 16, 19 та ін.].

Останнім часом активізується розробка *регіональних проблем* української народної хореографії (Д. Демків, О. Пастух, М. Полятикін, В. Тітов), зокрема визначними українськими хореографами (К. Балог, М. Вантух, К. Василенко, Р. Герасимчук, О. Гоман, О. Голдрич, А.Зібаровська, В. Марущак, В. Петрик, Б. Стасько, Я. Чуперчук).

Народно-сценічну хореографію Полісся, її типологію, лексичні особливості і стилістику ґрунтовно вивчали В. Верховинець, К. Василенко, О. Капустін, В. Ковальчук, Н. Ковальчук. Питання хореографічної культури Поліського краю нині досліджують І. Аксьонова, І. Легка, А. Самохвалова [1, 2, 12, 29, 30, 31]. Відсутність напрацьованої в дорадянські часи наукової бази й залежність від домінуючих у радянському культурному просторі ідеологічних доктрин зумовили специфіку її розвитку. Зокрема, українська наука про народне танцювальне мистецтво відзначається певною однобічністю, оскільки тривалий час змушена обмежуватись розробкою науково-методичних проблем хореографії, менше уваги приділяючи напрямкам історико-культурного характеру. Наслідком цієї однобічності є «непрописаність» народної хореографії у всіх її регіональних ознаках й характеристиках в загальній історії та теорії національної культури. Навіть у фундаментальних «Історіях української культури» мистецтву поліського народного танцю, як одному з базових видів, відведено скромне місце або ж про нього взагалі не згадується. Згадаємо такі праці, як «Українська культура» (лекції за ред. Д. Антоновича); «Історія української культури» (за ред. І. Крип’якевича); «Українська художня культура», «Культура і побут населення України», «Звичаї нашого народу» О. Воропая; «Берегиня» і «Русалії» В. Скуратівського. І цього досить, аби дійти висновку, що фольклорні танців регіонів України на науковому рівні не зібрано і не описано [3; 154].

Вивчення естетичної природи, етапів еволюції, специфічного статусу поліського танцю зумовлено тим, що цей народний танок сьогодні знаходиться у центрі суспільної культурної уваги і полеміки. З одного боку, поліський танець трактують як феномен архаїчної української культури, з іншого – як найрепрезентативніший прояв народної культури, на основі якого конструюється чи відроджується національне мистецтво. Естетика поліського танцю в різні часи зазнавала гострої критики й відвертого шельмування за радянської влади, однак видатному балетмейстерові П. Вірському вдалося розкрити розкіш і своєрідний колорит поліщуків.

Дослідження танцювального мистецтва регіонів, локальних зон у синхронізованій формі існування діахронно накопичуваних артефактів (від давніх пластів до неоявищ) сприяє створенню комплексної історії розвитку народної хореографічної культури в Україні. Вивчення стильових ознак давніх пластів народної хореографічної культури (Полісся зокрема) як джерел народно-сценічної хореографії актуалізує проблематику неофольклоризму і інших «неоявищ» (Є. Гончар, О. Дерев'янченко, М. Михайлов).

Проблеми лексики танцю вивчає хореографічна лексикологія, наука, яка лише визначається з предметом дослідження та методологічними засадами свого розвитку. Хореографічна лексикологія має розвиватися у контексті загальної наукової та естетичної системи, що вивчає всі форми людського руху – хорології [44]. О. Чепалов зазначає, що в сучасній Україні хореологія лише починає своє формування як наукова система, але існування фундаментальних світових традицій (Ж. Ж. Новерр, С. Лифар, О. Сидоров, А. Волинський, Ж. Жак-Далькроз, Р. Лабан, хореологічна лабораторія при Державній Академії художніх наук у Москві (1924-1929 рр.), М. Холфін) та напрацювань українських дослідників (з етнохореології включно) визначають оптимістичні перспективи.

Використовуючи аналогію з вербальною мовою, хореографічна лексикологія органічно доповнює так звану хореографічну граматику (морфологію, синтаксис, пунктуацію) – логіку внутрішньої побудови та співвідношення хореографічних елементів. Але лексикологія вивчає значення всіх цих граматичних елементів – рухів, жестів, поз, ракурсів, композиції, форми, поліфонії та ін. Хореографічна лексикологія за природою є семантичною і легко співвідноситься з семантикою як частиною семіотики.

Зосередження на смисловому значенні хореографічної лексики, тісно пов'язаної з музичним мистецтвом, підкріплюється й сучасними теоріями музичного змісту (В. Холопова, Л. Шаймухаметова, Д. Кірнарська та ін.). Методологічною основою виявлення хореографічного змісту стали провідні поняття й категорії В. Холопової: «три сторони змісту», діада «спеціальний/неспеціальний зміст», «інтонація», «лексема» [43].

Ж.Ж. Новерр у XVIII ст. уперше говорив про «алфавіт» танцю, який лише у випадку його правильного розподілу для складання слів та зв'язку між собою у єдине ціле зможе «перестати бути німим» і «заговорить мовою настільки сильною, наскільки й виразною» [39]. Зазначаючи, що танець містить у собі все необхідне, щоб стати «найкрасномовнішою» з мов, Новерр не визначив складових хореографічного «алфавіту» та принципів його складання.

У наступному столітті теоретики приходять до висновку своєрідності лексики танцю, яка є «знаком певних ідей» (О. Волинський про пози класичного танцю) [13], певною логічною послідовністю (А. Левінсон про наявність «іманентного закону» танцю), вираженням людської сутності (Т. Шибутані про те, що матеріалом та сутністю хореографічного мистецтва є людина). Танцююча людина, яка опановує простір, опановує і смисл, вона асоціюється у Г. Гачева з птахом: «Танець всі слова нашого тіла використовує, сплітає у речення і романи. В русі тіла ми, насамперед, торкаємось повітря… Ноги і руки в танці птахів обертаються на крила, які помахом навертають на себе хвилю [14; 56].

Лексичний аспект танцю як смислової універсалії зазначає Н. Атитанова: «Танець є специфічним мовним вираженням і результатом *знакової діяльності*, і певним «феноменом», «текстом», «культурою» [4]. Як зазначає В. Холопова, знак як складова частина визначеної знакової системи, уявляє собою «матеріальний предмет, що чуттєво сприймається, виступає у пізнанні та спілкуванні людей у якості представника деякого предмету, ознак або відношення предметів для набуття, зберігання, перетворення та передачі повідомлень або компонентів якого-небудь роду» [43; 58].

Українська народна танцювальна культура містить змістовні *знакові коди,* які виконують символічні функції. Виокремлюється обрядова, соціальна, вікова, статева, національна, регіональна символіка. Система зображальних засобів є традиційною і загальнодоступною для етнічної спільноти як певна знакова система в рамках національної або регіональної традиції. Досить часто етнічно-регіональні ознаки поєднуються з загальнонаціональними, які виступають символами відмінності нації.

Ґрунтуючись на дослідженнях природи невербальних мистецьких «повідомлень» у системі хореографічної культури, можна визначити лексику народного танцю як систему архетипних смислів, які втілюються засобами спеціально відібраних та згрупованих, канонізованих традицією жестів, поз, рухів та малюнків, що ними утворюються.

Витоки хореографічної лексики – мова символічних рухів тіла як найдавнішого та найвиразнішого прояву людської духовної творчості, що відображає характерні особливості етносу, його світосприйняття. Ритмічно організовані у часі образно-виразні рухи тіла, просторова конфігурація і композиція танцю у поєднанні з етнічною специфікою формують лексичний комплекс – «*національний пластичний код*», в якому є яскраво виражені структурні і символічні особливості як форма існування усталених художніх образів.

Першим спробу фіксації лексики українського народного танцю зробив В. Верховинець у праці «Теорія українського народного танцю», усвідомлюючи необхідність теоретичного узагальнення його специфічних рис (опис підготовчих рухів, танцювальних позицій, основних танцювальних кроків та ходів, присядкок й плазунців, комбінацій, фігур та різноманітних рухів народних танців) [12]. А. Гуменюк в роботі «Українські народні танці» подає класифікацію й характеристику українських народних танців (запис танців, основних термінів і умовних позначень, позицій, положень рук, ніг, корпусу і голови, опис основних рухів) [23].

К. Василенко приділяв велику увагу впливу географічного розташування та історичних зв'язків країни на формування хореографічних рухів у їх первісному вигляді (трансформація структурних елементів танцювальних па, їх традиційної манери виконання відносно тієї національної культури, з якої запозичено цей рух). Запропонована ним класифікація хореографічної лексики стосується загальнонаціональних особливостей народного танцю, але виявлені закономірності становлять основу подальшого дослідження лексичних особливостей хореографічної культури регіонів України, їх специфічної стилістики і манери виконання. К. Василенко підкреслює, що у хореографічному мистецтві матеріалом для створення образу є лексика танцю і її образність залежить не лише від її якостей, а ідейного змісту, асоціативного ряду, вираженого за допомогою зримих засобів – рухів, поз, жестів тощо [10].

Регіональна хореографічна лексика здатна «переакцентовувати» стійкі структурні й символічні особливості національного пластичного коду як акумульованої етнокультурної інформації, вносити варіативний компонент у тілесне вираження інтелектуального та практичного досвіду.

Фіксація й опис рухів, характерних для українського Полісся міститься у навчальному посібнику І. Аксьонової «Танцювальна лексика Поліського краю», але це є початком системного вивчення регіональної специфіки у контексті розуміння національного світогляду. Автор використовує переважно описові пріоритети, до яких не належать питання інтерпретації народного й народно-сценічного танцю у контексті національної і загальнолюдської культур. Пластична мова народного танцю повинна стати об'єктом таких ґрунтовних комплексних досліджень, як мова української народної пісні.

Частково екстраполюючи філософські висновки у мистецьку площину, можна стверджувати, що *національне мистецтво має як архетипну (загальнонаціональну), так і змінно-ментальну (варіативно-регіональну)* складові, тому етнохореологія збагачує національне та світове хореографічне мистецтво. «Ми є однією з небагатьох країн Європи, де народна мистецька культура є не предметом спогадів чи музейного догляду, а реальністю життя мільйонів людей, – а це і величезний резерв для професійної творчості, і неабияка величина в загальному культурному потенціалі нації, яка постійно народжує нові таланти. Нарешті, в Україні є незрима спільнота людей, жертовно відданих національній культурі, для яких доля цієї культури тотожна їх власній творчій і життєвій долі, і вони підтверджують це своєю працею» [26; 4].

Список використаної літератури

1. Аксьонова І. Ю. Основи українського народно-сценічного танцю: історичний аспект. Рівне, 2009. 135 с.
2. Аксьонова І. Ю. Танцювальна лексика Поліського краю: навч. посіб. Рівне :Вид. О. Зень, 2012. 254 с.
3. Антонович М. С. Історія української літератури. Т. 1. Київ : Либідь. 1993. 357 с.
4. Атитанова Н. В. Танец как новая универсалия. От выразительного движения к «движению» смыслов: автореф. дисс....канд. филос. наук: 24.00.01. Саранск, 2000. 18 с.
5. Балог К. Ф. Танці Закарпаття. Ужгород, 1998. 143 с.
6. Безклубенко С. Д. Теорія культури. Київ :КНУКіМ, 2002. 323 с.
7. Бердяев Н. А. Русская идея. Судьба России. М., 1997. С. 514–515.
8. Богород А. Народний танець українців у писемних джерелах [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.redkyb.ru/boh/dans/ bookstan/ukrtan2-2.html

9. Василенко К. Ю. Лексика народно-сценічного танцю. Київ : Мистецтво, 1971. 257 с.
10. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю. 3-тє вид. Київ :Мистецтво, 1996. 493 с.
11. Василенко К. Ю. Український танець: Підручник. Київ :ІПКПК, 1997. 281 с.
12. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. 5 вид. Київ : Муз. Україна, 1990. 151 с.
13. Волынский А. Книга ликований. Проблема русского балета. Л. : АРТ, 1925.
14. Гачев Г. Д. Национальные образы мира: курс лекций. М. : Academia, 1998.
15. Гнатенко П. І. Український національний характер. Київ : ДОК-К, 1997. С. 73–93.
16. Гнатюк В. Останки перед християнського релігійного світогляду наших предків. *Зап. НТШ. Т. 201*. Нью-Йорк, 1981. С. 213–240.
17. Гоголь Н. В. Петербургские записки 1836 года. *Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т.* / АН СССР. Ин-т русс. лит. (Пушкин. Дом). [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 8. Статьи. 1952. С. 177–190.
18. Голдрич О. Хореографія: Навч. посіб. Львів : Край, 2003. 156 с.
19. Гринченко Б. Д. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Чернигов, 1895. Вып. 1. 308 с.; 1896. Вып. 2. 390 с.; 1999. Вып. 3. 765 с.
20. Грінченко Б., Драгоманов М. Діалоги про українську національну справу / Упоряд. Д. Жуковський. Київ, 1994. 288 с.
21. Грушевський М. С. Історія української літератури в 6 т. Т.1. Київ : Либідь, 1993. Т. 1. 391 с.
22. Гуменюк А .І. Народне хореографічне мистецтво України. Київ : АН УРСР, 1963. 235 с.
23. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наук. думка, 1969. 614 с.
24. Гуменюк А. І. Українські народні танці. Київ : Наукова думка, 1969. 614 с.
25. Гумилев Л. Н. Этносфера: история людей и история природы. М. : Экопрос, 1993. С. 493–542.
26. Дзюба І. Деякі проблеми і перспективи української культури. *Кур'єр Кривбасу*. 2002. № 153. С. 3–7.
27. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: автореф. дис…канд. мистецтвознавства. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ :КНУКМ, 2007. 14 с.
28. Кіндер К. Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: дис…канд. мистецтвознавства 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ :КНУКМ, 2007. 189 с.
29. Ковальчук В. П. Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся. Вип. IV. Рівне : Перспектива, 2003.
30. Ковальчук Н. Обрядовість осіннього циклу на Рівненському Поліссі. *Народна творчість та етнографія*. 2006. № 5. С. 123–126.
31. Ковальчук Н. Поліссязнавство: польові записи та наукові студії фольклорно-етнографічних матеріалів. Рівне, 1998.
32. Кокуленко Б. Степова Терпсихора. Кіровоград : Степ, 1999. 212 с.
33. Котляревський І. Енеїда. Київ : Вид-во ФОП Стебеляк, 2012.
34. Кривохижа А. М. Гармонія танцю: метод. посіб. Кіровоград, 2003. 99 с.
35. Кропивницький М. П'єси / Упоряд. та авт. приміт. В. Івашків; Вступ. ст. Р. Пилипчука; Іл. К. Музики. Київ : Дніпро, 1990. 445 с.
36. Легка С. А. Українська народна хореографічна культура ХХ ст. автореф. дис…канд. іст. наук 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2003.
37. Лозко Г. Етнологія України: Філософсько-теоретичний та етнорелігієзнавчий аспект. Київ : АртЕк, 2004. С. 6–107.
38. Лозко Г. Українське язичництво. Київ, 1994. 90 с.
39. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. М. :Искусство, 1965. 375 с.
40. Соболь В. Дослідження витоків української ментальності. *Слово і час.* 1992. № 8. С. 42–45.
41. Степико М. Т. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз). Київ : Знання, 1998. 251 с.
42. Троєльнікова Л. О. Художньо-освітній простір як культуротворчий чинник розвитку українського суспільства у ХХ ст.: автореф. дис.…д-ра мист. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського, 2009.
43. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Ч. I-II. СПб. :Лань, 2002. 320 с.
44. Чепалов О. Хореологія як наукова дисципліна (Пролегомени). *Культура і сучасність: Альм*. Київ, 2004. С. 80–87.
45. Шкоріненко В. О. Народний танець у традиційній і сучасній культурі України : дис... канд. іст. наук: 17.00.01. Київ, 2004.
46. Шкурко Т. А. Танец как средство диагностики и коррекции отношений в группе. *Психологический вестник РГУ. Вып.1. Ч. 1.* Ростов-на-Дону, 1996. С. 327–348.
47. Юнг К. Архетип и символ. *сб. работ*. М., 1991. 304 с.

References

1. Aksonova I. Yu. Osnovy ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu: istorychnyi aspekt. Rivne, 2009. 135 s.
2. Aksonova I. Yu. Tantsiuvalna leksyka Poliskoho kraiu: navch. posib. Rivne :Vyd. O. Zen, 2012. 254 s.
3. Antonovych M. S. Istoriia ukrainskoi literatury. T. 1. Kyiv : Lybid. 1993. 357 s.
4. Atytanova N. V. Tanets kak novaia unyversalyia. Ot vyrazytelnoho dvyzhenyia k «dvyzhenyiu» smyslov: avtoref. dyss....kand. fylos. nauk: 24.00.01. Saransk, 2000. 18 s.

5. Baloh K. F. Tantsi Zakarpattia. Uzhhorod, 1998. 143 s.
6. Bezklubenko S. D. Teoriia kultury. Kyiv :KNUKiM, 2002. 323 s.
7. Berdiaev N. A. Russkaia ydeia. Sudba Rossyy. M., 1997. C. 514–515.
8. Bohorod A. Narodnyi tanets ukraintsiv u pysemnykh dzherelakh [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: http://www.redkyb.ru/boh/dans/ bookstan/ukrtan 2-2.html
9. Vasylenko K. Yu. Leksyka narodno-stsenichnoho tantsiu. Kyiv : Mystetstvo, 1971. 257 s.
10. Vasylenko K. Yu. Leksyka ukrainskoho narodno-stsenichnoho tantsiu. 3-tie vyd. Kyiv : Mystetstvo, 1996. 493 s.
11. Vasylenko K. Yu. Ukrainskyi tanets: Pidruchnyk. Kyiv :IPKPK, 1997. 281 s.
12. Verkhovynets V. M. Teoriia ukrainskoho narodnoho tantsiu. 5 vyd. Kyiv : Muz. Ukraina, 1990. 151 s.
13. Volynskyi A. Knyha lykovanyi. Problema russkoho baleta. L. : ART, 1925.
14. Hachev H. D. Natsyonalnye obrazy myra: kurs lektsyi. M. : Academia, 1998.
15. Hnatenko P. I. Ukrainskyi natsionalnyi kharakter. Kyiv : DOK-K, 1997. S. 73–93.
16. Hnatiuk V. Ostanky peredkhrystyianskoho relihiinoho svitohliadu nashykh predkiv. Zap. NTSh. T. 201. Niu-York, 1981. S. 213–240.
17. Hohol N. V. Peterburhskye zapysky 1836 hoda. Hohol N. V. Poln. sobr. soch.: V 14 t. / AN SSSR. Yn-t rus. lyt. (Pushkyn. Dom). [M.; L.]: Yzd-vo AN SSSR, 1937-1952. T. 8. Staty. 1952. S. 177–190.
18. Holdrych O. Khoreohrafiia: Navch. posib. Lviv : Krai, 2003. 156 s.
19. Hrynchenko B. D. Etnohrafycheskye materyaly, sobrannye v Chernyhovskoi y sosednykh s nei hubernyiakh.Chernyhov, 1895. Vyp. 1. 308 s.; 1896. Vyp. 2. 390 s.; 1999. Vyp. 3. 765 s.
20. Hrinchenko B., Drahomanov M. Dialohy pro ukrainsku natsionalnu spravu / Uporiad. D. Zhukovskyi. Kyiv, 1994. 288 s.
21. Hrushevskyi M. S. Istoriia ukrainskoi literatury v 6 t. T.1. Kyiv : Lybid, 1993. T. 1. 391 s.
22. Humeniuk A .I. Narodne khoreohrafichne mystetstvo Ukrainy. Kyiv : AN URSR, 1963. 235 s.
23. Humeniuk A. I. Ukrainski narodni tantsi. Kyiv : Nauk. dumka, 1969. 614 s.
24. Humeniuk A. I. Ukrainski narodni tantsi. Kyiv : Naukova dumka, 1969. 614 s.
25. Humylev L. N. Etnosfera: ystoryia liudei y ystoryia pryrody. M. :Ekopros, 1993. S. 493–542.
26. Dziuba I. Deiaki problemy i perspektyvy ukrainskoi kultury. Kurier Kryvbasu. 2002. № 153. S. 3–7.
27. Kinder K. R. Semantyka plastychnykh symvoliv narodnoi tantsiuvalnoi kultury ukraintsiv: avtoref. dys…kand. myst. 17.00.01 «Teoria ta istoria kultury». Kyiv :KNUKM, 2007. 14 s.
28. Kinder K. R. Semantyka plastychnykh symvoliv narodnoi tantsiuvalnoi kultury ukraintsiv: dys…kand. myst. 17.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Kyiv :KNUKM, 2007. 189 s.
29. Kovalchuk V. P. Etnokulturna spadshchyna Rivnenskoho Polissia. Vyp. IV. Rivne : Perspektyva, 2003.
30. Kovalchuk N. Obriadovist osinnoho tsyklu na Rivnenskomu Polissi. Narodna tvorchist ta etnohrafiia. 2006. № 5. S. 123–126.
31. Kovalchuk N. Polissiaznavstvo: polovi zapysy ta naukovi studii folklorno-etnohrafichnykh materialiv. Rivne, 1998.
32. Kokulenko B. Stepova Terpsykhora. Kirovohrad : Step, 1999. 212 s.
33. Kotliarevskyi I. Eneida. Kyiv : Vyd-vo FOP Stebeliak, 2012.
34. Kryvokhyzha A. M. Harmoniia tantsiu: metod. posib. Kirovohrad, 2003. 99 s.
35. Kropyvnytskyi M. Piesy / Uporiad. ta avt. prymit. V. Ivashkiv; Vstup. st. R. Pylypchuka; Il. K. Muzyky. Kyiv : Dnipro, 1990. 445 s.
36. Lehka S. A. Ukrainska narodna khoreohrafichna kultura XX st. avtoref. dys…kand. ist. nauk 17.00.01 «Teoria ta istoriia kultury». Kyiv, 2003.
37. Lozko H. Etnolohiia Ukrainy: Filosofsko-teoretychnyi ta etnorelihiieznavchyi aspekt. Kyiv : ArtEk, 2004. S. 6–107.
38. Lozko H. Ukrainske yazychnytstvo. Kyiv, 1994. 90 s.
39. Noverr Zh. Zh. Pysma o tantse y baletakh. M. :Yskusstvo, 1965. 375 s.
40. Sobol V. Doslidzhennia vytokiv ukrainskoi mentalnosti. Slovo i chas. 1992. № 8. S. 42–45.
41. Stepyko M. T. Buttia etnosu: vytoky, suchasnist, perspektyvy (filosofsko-metodolohichnyi analiz). Kyiv : Znannia, 1998. 251 s.
42. Troielnikova L. O. Khudozhno-osvitnii prostir yak kulturotvorchyi chynnyk rozvytku ukrainskoho suspilstva u XX st.: avtoref. dys.…d-ra myst. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury» / Nats. muz. akad. im. P. I. Chaikovskoho, 2009.
43. Kholopova V. N. Muzyka kak vyd yskusstva. Ch. I-II. SPb. :Lan, 2002. 320 s.
44. Chepalov O. Khoreolohiia yak naukova dystsyplina (Prolehomeny). Kultura i suchasnist: Alm. Kyiv, 2004. S. 80–87.
45. Shkorinenko V. O. Narodnyi tanets u tradytsiinii i suchasnii kulturi Ukrainy : dys... kand. ist. nauk: 17.00.01. Kyiv, 2004.
46. Shkurko T. A. Tanets kak sredstvo dyahnostyky y korrektsyy otnoshenyi v hruppe. Psykholohycheskyi vestnyk RHU. Vyp.1. Ch. 1. Rostov-na-Donu, 1996. S. 327–348.
47. Iunh K. Arkhetyp y symvol. sb. rabot. M., 1991. 304 s.

ФОРМИРОВАНИЕ СТРУКТУРНО-ОБРАЗНЫХ И СИМВОЛИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ЛЕКСИКИ УКРАИНСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

Гордеев Владимир – старший преподаватель кафедры хореографии,
Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

На значительном фактографическом материале анализируется специфика формирования структурно-образных и символических особенностей хореографической лексики украинского народного танца. Отмечено специфику региональной культурной практики; выявляется сущность танца в структуре духовной культуры украинского народа. Рассмотрено первые научно-методические работы из данного направления, подготовленные региональными исследователями-практиками.

Ключевые слова: народный танец, лексика народного танца, региональная культурная практика.

FORMATION OF STRUCTURAL-IMMEDIATE AND SYMBOLIC FEATURES OF THE HOREOGRAPHIC VOCABLURARY OF UKRAINIAN FOLK DANCE

Gordeyev Volodymyr – teacher of choreography department,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The significant factual material analyzes the specificity of the formation of structural-figurative and symbolic features of the choreographic vocabulary of Ukrainian folk dance. The specificity of regional cultural practice is emphasized; the essence of dance in the structure of the spiritual culture of the Ukrainian people is revealed. The first scientific and methodological works on this area, prepared by regional researchers-practitioners, are considered.

Key words: folk dance, vocabulary of folk dance, regional cultural practice.

UDC 477.2.11

FORMATION OF STRUCTURAL-IMMEDIATE AND SYMBOLIC FEATURES OF THE HOREOGRAPHIC VOCABLURARY OF UKRAINIAN FOLK DANCE

Gordeyev Volodymyr – teacher of choreography department,
Rivne State Humanitarian University, Rivne

The purpose of the paper is to introduce a lot of new material on the development of regional choreography, based on the structural and figurative and symbolic features of the choreographic vocabulary of Ukrainian folk dance.

The methodology of the study is a group of the following methods: historical, comparative, biographical, through which the search and processing of this material was carried out.

The scientific novelty consists in expanding the notion of regional cultural and artistic space, identifying the most famous regional choreographic teams, their artistic directors and repertoire; the specifics of their work, grounded on the folklore aspect are researched, as well as analyzed the problem series in this type of artistic activity.

Conclusions. Familiarity with the given material gives grounds for expanding the imagination of the regional choreographic cultural practice, its organizers and performers, as well as changing the notion of a local cultural product.

Key words: folk dance, vocabulary of folk dance, regional cultural practice.

Надійшла до редакції 6.10.2018 р.

УДК 793.3(477)

ТЕАТР ТАНЦЮ П. ВІРСЬКОГО ЯК ІНТЕГРАТИВНА СИСТЕМА

Шумілова Вікторія Віталіївна – заслужена артистка України,
доцент кафедри хореографії, Національна академія
керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ
artvikvit@gmail.com,
https://orcid.org/0000-0002-4203-6832

Проаналізовано поняття «театр танцю» в проекції на діяльність Ансамблю народного танцю під керівництвом П. Вірського. Доведено, що інтенсифікація процесів інтеграції мистецтв у діяльності ансамблю еволюційно призвело до формування феномену «Театр танцю П. Вірського», де поєднано ознаки синтетичних видів мистецтва – хореографічного та драматичного. Важливий акцент на балетмейстерській і режисерській основі постановок, поєднанні виконавської танцювальної й акторської майстерності, інтегративні зв'язки з музичним та сценографічним мистецтвом стали характерними рисами творчості Театру танцю П. Вірського.

Ключові слова: П. Вірський, театр народного танцю, ансамбль народного танцю, народно-сценічний танець, хореографія.

© Шумілова В. В., 2018

Постановка проблеми. Інтегративні процеси різних художніх систем у творчості окремих митців та колективів є одним з актуальних ракурсів мистецтвознавчих досліджень. Діяльність ансамблів народного танцю, у творчості яких по-різному проявлені різні види мистецтв, а також багатогранні аспекти балетмейстерської та виконавської діяльності, заслуговують на самостійне дослідження. Одним із перших кроків на цьому шляху може стати накреслення концептуальних напрямів на прикладі творчості Ансамблю народного танцю під орудою П. Вірського.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Загальних проблем діяльності театрів танцю торкалася Н. Чілікіна [8], інтегративні процеси у творчості балетмейстера розглядала О. Зінич [3]. Творчість П. Вірського та керованого ним Ансамблю народного танцю стали об'єктом різноаспектних досліджень вітчизняних науковців, серед яких корифеї хореологічної думки Г. Боримська [1], Ю. Станішевський [7] та молоді науковці В. Литвиненко [4], А. Підлипська [5], Н. Семенова [6] тощо. Однак виявлення ролі інтегративних процесів на шляху еволюціонування від ансамблю до театру народного танцю під керівництвом П. Вірського проведено не було.

Метою статті є виявлення ролі інтеграції мистецтв у діяльності Ансамблю народного танцю під керівництвом П. Вірського.

Виклад основного матеріалу дослідження. Театр народного танцю, як особлива форма існування танцювального колективу, що репрезентує народно-сценічне хореографічне мистецтва, виникла на певному етапі еволюції провідних ансамблів народного танцю. Хвиля створення таких ансамблів на професійній основі розпочалася у 30-х рр. ХХ ст. Саме тоді організовано Державний ансамбль народного танцю СРСР під керівництвом І. Моісеєва, за його зразком по всій країні відкрито ансамблі. 1937 р. у Києві розпочав діяльність Державний ансамбль танцю УРСР під керівництвом П. Вірського та М. Болотова, що з часом перетворився на справжній театр танцю.

Попри синтетичність природи самостійних видів мистецтва – танцювального та театрального, можна виявити синтезування їхніх основних ознак у явищі «театр танцю». При цьому провідним залишається хореографічне мистецтво, оскільки остов художнього образу створюється за допомогою естетично значимих рухів, пластики людського тіла, ритмічно організованій у просторі.

Варто зазначити, що з набуттям ознак театру колектив не втратив ключових ознак ансамблю як явища естрадного мистецтва – мобільність, можливість пристосування до різних умов сценічного майданчика, короткочасність дії постановок, порівняно з драматичним чи балетним театром, концентрація художніх виразних засобів.

Мистецькі основи переходу від ансамблю народного танцю до театру І. Шаміна вбачає у гнучкості та відкритості моделі першого, а також театральної природи ансамблю. Театральність постановок, створених в ансамблях народного танцю, за думкою дослідниці, «основана на кореляції між драматичним мистецтвом та мистецтвом танцю. Концентрованим вираженням цього взаємозв'язку є принцип театральності, сутність якого бачимо в чіткій, закінченій пластичній формі, що виявляє гранично насичений емоційно-психологічний зміст хореографічної дії» [9; 7–8].

Театр народного танцю (а за сутністю – театр народно-сценічного танцю, оскільки репрезентує не суто фольклорні зразки, а оброблені у відповідності із законами сцени танці або стилізовані авторські твори, побудовані на загальному фонді народної танцювальної лексики певного етносу) – явище, порівняно з театрами класичного танцю, досить молоде. На відміну від танцтеатрів (театрів сучасного танцю, «вільного танцю» тощо), створених як опозиційні балетному театру, своєрідний протест проти його естетики, театр народного танцю, користуючись творчим досвідом балетного та драматичного театру трансформує його принципи задля вирішення художніх завдань засобами народно-сценічної хореографії.

Проаналізуємо композицію «Запорожці» П. Вірського як один із найяскравіших прикладів утілення драматургічного підходу та застосування театральних принципів побудови твору. Глибоко вивчивши матеріали художника І. Рєпіна, твори М. Гоголя, Т. Шевченка, праці етнографічних експедицій історика Д. Яворницького, П. Вірський створив лібрето «Запорожців». Композиційно хореографічна картина поділяється на три частини, пов'язані між собою єдністю сюжетної лінії. У першій частині козачий загін на чолі з молодим осавулом демонструє свою військову вправність, орудуючи шестиметровими списами. Заклично гримить барабан. Молодий осавул скликає військо для навчання, шикує козаків півколом. Стоячи посередині, він подає чіткі ритмічні сигнали, гупаючи списом об землю. Запорожці дружно підхоплюють цей сигнал – у такт кожному удару їхні списи блискавично спрямовуються догори, убік, донизу, вражаючи невидимого ворога.

Козаки перешиковуються чотирикутником, далі стають колом. Тримаючи зброю напоготові – ледь поперед себе, вони синхронно, повільно, напружено ступають уздовж кола, дослухаючись найменшого шерхоту, пильно вдивляючись удалину – туди, де причаївся ворог. Суворі, мужні

обличчя, у них – звитяжна рішучість, готовність до бою. Обережні синкоповані переступи ніг раптово змінюються різкими випадами всім корпусом уперед і, водночас, одностайно вистромлюються вперед списи, влучаючи в ціль. І знову мовчазно, насторожено ступають воїни, шикуючись півколом, лінією. Танок виразно змальовує картину бою, створює колективний образ героїчного загону.

Друга частина хореографічної картини – своєрідна жанрова замальовка, танок. Тут життя вирує, бурхає, здається ані на мить не вщухає хвацький, життєрадісний ритм, і глухо гуде земля на всю округу.

П. Вірський подає живописну жанрово-побутову характеристику народних образів, перейнятих добродушним гумором. Жартівлива мелодія народного танцю супроводить появу двох підпилих старих осавулів. Неквапна й водночас із пританцьовуванням хода обох козаків збігається з гупанням бубна, котрого перекидають один одному.

Раптово западає пауза – і ось уже її заступає дальший ритм танцю. Повагом обходять сивовусі осавули шикованих півколом запорожців, пильно вдивляючись їм у лице, пронизуючи кожного очима до глибини душі. Один спинився перед наймолодшим козарлюгою, насмішкувато смикнув його за короткий ще вус. І знову, покручуючи та пригладжуючи довженні свої вуса, пустилися старі осавули витанцьовувати, визивно припрошуючи молодих до гурту, до танку – поєдинку сили, спритності, ратної вправності [2].

З багатоманітності танцювальних форм – монологів, дуетів, тріо, квартетів, великого ансамблю – П. Вірський створив єдину цілісну хореографічну картину. За спинами танцюристів височать списи з настромленими свитками, що їх поскидали із себе розпалені танцем запорожці. Уся картина відтворює масове піднесення, збудження козацтва, єднаючи в один гурт гомінких запорожців на задньому плані та хвацьких танцюристів – на передньому.

Третя частина хореографічної картини розпочинається масовим танком козаків із шаблями. Це вже інше життя Січі – активна, вольова, перейнята героїчними, бойовими інтонаціями та ритмами картина. Це – кульмінація, де відбувається завершення сюжетної канви танцю в бурхливо зростаючому темпі, з незмінно чітким запальним виконанням. Молодий осавул на чолі загону відважних вирушає в похід на ворога. Одностайним бойовим поривом, непохитною рішимістю здолати ворога сповнено серця звитяжців. «Високо, ніби степові орли, злітають над гострими списами відважні запорожці, розсікаючи повітря сталевими шаблями. А як сміливо й спритно вони б’ються, як кружаться в іскрометному танцювальному вихорі! – дивується Ю. Станішевський [7; 38]. Балетмейстер наприкінці танцю створює узагальнений образ народу, який став на захист Вітчизни.

«Запорожці» П. Вірського за своєю сутністю є одноактним балетом, де майстерно поєднано суто танцювальні засоби (малюнки, технічно складна лексика тощо) та театральні прийоми (режисерські підходи, акторська майстерність, світлорежисура, грим тощо), різноманітні ефектні засоби впливу на глядача (гучне масове відбивання ритму ногами, колективні вигуки тощо), що справляє враження дійсно театру народно-сценічного танцю.

Режисерська розробка спрямована на посилення драматичної лінії сценічної дії (сконцентрованість різнопланових козацьких рис в єдиному образі козачого загону та індивідуалізовані риси осавулів, контрастність характеру і танцювальної лексики епізодів, зміна сюжетно-смислових мотивів). Наростання напруги епізодів танцю обумовлене оригінальним поєднанням малюнків та лексичних фігур, що набувають значення дієвих танцювальних характеристик. Це зумовлює драматургічну цілісність твору.

У цьому номері яскраво проявляється значення сценічних засобів у створенні цілісного образу танцю (світлове рішення, ритмічний супровід). У процесі художньої інтерпретації чітко прослідковується прагнення до збереження естетичної та моральної сутності основ, першоджерел, разом із тим до виявлення, укрупнення прийомів. «Запорожці» – один із найяскравіших прикладів у творчості П. Вірського, де створення авторського сценічного танцю яскраво демонструє процес художнього узагальнення, у якому проявляються ерудиція, художня проникливість та уява балетмейстера.

Театр для П. Вірського, це, перш за все – актор. Можна навести чимало випадків, коли балетмейстер запрошував до роботи в ансамблі танцю виконавців не за хореографічними, а за акторськими здібностями. Для П. Вірського завжди були важливими змістовно-образні характеристики персонажів, типажі. Майстер виховав плеяду талановитих виконавців-акторів, серед яких В. Котляр, Л. Козаченко, В. Ананьєва, Б. Мокров, О. Долгих, В. Ізотов, Г. Чапкіс тощо.

Рівноправною з хореографією і в «Запорожцях» є музика композитора Я. Лапинського. Слід зауважити, що П. Вірський до співпраці запрошував високопрофесійних композиторів І. Іващенка («Рукодільниці», «Ляльки», «Новорічна метелиця», «Козачок»), Б. Яровинського («Гопак»), А. Філіпенка («Ми з України»), А. Муху («Про що верба плаче»), Я. Лапинського (окрім «Запорожців» ще «Чумарочка», «Моряки флотилії «Радянська Україна»), А. Хелемського («Повзунець»), що сприяло створенню оригінального музично-хореографічного обличчя колективу [1; 51].

Для П. Вірського, вихованого на традиціях балетного театру, вкрай важливим було підняти не лише народно-сценічний танець, а й музичний супровід до вершин академізму зі збереженням відчутного зв'язку з народним мелосом. За свідченням Г. Боримської, сучасниці П. Вірського, «Усі танцювальні номери програми виконуються в супроводі малого симфонічного оркестру на чолі з талановитим диригентом І. Іващенком. Великий знавець українського музичного мистецтва, його інтонацій, він чудово інтерпретує будь-який твір класиків національної музики, народні танцювальні мелодії… Він домагається злагодженості груп оркестру, вміє передати в своєму диригентському мистецтві і найтонші емоціональні відтінки пластичної «мови» акторів, і зростаючу динаміку танцю. Диригентські «штрихи» І. Іващенка переконують і оркестрантів, і акторів-виконавців, допомагають народженню образу танцю» [1; 49].

Упродовж багатьох десятиліть зразком для наслідування залишається художнє оформлення хореографічних композицій, створених П. Вірським. Балетмейстер залучив народного художника СРСР А. Петрицького (його творчості присвячено нашу статтю «Сценографічні звершення А. Петрицького у балетному театрі» [10]), відомого в галузі театрально-декоративного і станкового живопису, автора ескізів театральних костюмів. У колористично-образних рішеннях костюмів А. Петрицького поєднуються театральність та історична достовірність. «Створюючи костюм, художник завжди умів немов перевтілитися у персонаж, прожити його сценічне життя, за яким бачив епоху»,– зазначає Г. Боримська [1; 51]. В оформленні програми ансамблю також брали участь народний художник СРСР Ф. Нірод, художники Г. Маковська, А. Коцка та ін.

Важливою для П. Вірського завжди була світлова партитура (у «Запорожцях» характер танцю підсилюється світловим рішенням – від червоних тонів та мерехтіння заграви до яскравого освітлення сонячного дня під час розваг, різні ступені освітленості окремих ділянок сцени і виконавців тощо).

Сутнісною характеристикою творчості П. Вірського стало творче осмислення та узагальнення духовних цінностей українського фольклору з позицій театральної естетики, що відкрило широкі можливості для створення яскравих, сучасних хореографічних образів. Якщо говорити про цілісність образу вистави, то слід наголосити на специфіці взаємодії художніх систем усіх мистецтв, що беруть участь у творчому процесі – режисерсько-балетмейстерська та акторсько-виконавська творчість у співдружності з музичною та сценографічною (костюми, реквізит, декорації, освітлення). Така інтегративна система стала запорукою тривалого успішного мистецького життя театру народного танцю.

Висновки. Інтенсифікація процесів інтеграції мистецтв у діяльності ансамблю народного танцю під керівництвом П. Вірського еволюційно призвело до формування феномену «Театр танцю П. Вірського», де поєднано ознаки синтетичних видів мистецтва – хореографічного та драматичного. Важливий акцент на балетмейстерській та режисерській основі постановок, поєднанні виконавської танцювальної і акторської майстерності, інтегративні зв'язки з музичним та сценографічним мистецтвом стали характерними ознаками творчості Театру танцю П. Вірського.

Список використаної літератури

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. Київ : Мистецтво, 1974. 136 с.
2. Вірський П. Військові ігри й танці війська Запорізького. *Вірський П. У вихорі танцю : репертуарний зб.* Вип. 2. Київ : Мистецтво, 1977. С. 55–206.
3. Зінич О. В. Пластична мова сучасного балету: аспект взаємодії різних образних систем. *Мова і культура*. 2014. Вип. 17. Т. 4. С. 45–53.
4. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії : підручник. Київ : Альтерпрес, 2007. 468 с.
5. Підлипська А. М. Становлення балетмейстерської майстерності П. Вірського та І. Мойсеєва: порівняльний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* 2014. Вип. 33. С. 291–298.
6. Семенова Н. М. Принципи балетмейстерської творчості Павла Вірського та їх вплив на розвиток українського балетного театру. *Культура України.* 2014. Вип. 45. С. 156–165.
7. Станішевський Ю. П. П. Вірський. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 48 с.

8. Чілікіна Н. О. Особливості існування театру танця в Україні. *Вісник ХДАДМ.* 2012. № 3. С. 148–151.
9. Шамина Л. А. Особенности интерпретации традиций народного творчества в произведениях И. А. Моисеева (на материале программ ГААНТ СССР) : автореф. дис… канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 «Театральное искусство». М., 1990. 15 с.
10. Шумілова В. Сценографічні звершення А. Петрицького у балетному театрі. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 273–281.

References

1. Borymska H. Samotsvity ukrainskoho tantsiu. Kyiv : Mystetstvo, 1974. 136 s.
2. Virskyi P. Viiskovi ihry y tantsi viiska Zaporizkoho. *Virskyi P. U vykhori tantsiu : repertuarnyi zbirnyk*. Vyp. 2. Kyiv : Mystetstvo, 1977. S. 55–206.
3. Zinych O. V. Plastychna mova suchasnoho baletu: aspekt vzaiemodii riznykh obraznykh system. *Mova i kultura*. 2014. Vyp. 17. T. 4. S. 45–53.
4. Lytvynenko V. A. Zrazky narodnoi khoreohrafii : pidruchnyk. Kyiv : Alterpres, 2007. 468 s.
5. Pidlypska A. M. Stanovlennia baletmeisterskoi maisternosti P. Virskoho ta I. Moiseieva: porivnialnyi aspekt. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury*. 2014. Vyp. 33. S. 291–298.
6. Semenova N. M. Pryntsypy baletmeisterskoi tvorchosti Pavla Virskoho ta yikh vplyv na rozvytok ukrainskoho baletnoho teatru. *Kultura Ukrainy*. 2014. Vyp. 45. S. 156–165.
7. Stanishevskyi Yu. P. P. Virskyi. Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 1962. 48 s.
8. Chilikina N. O. Osoblyvosti isnuvannia teatru tantsia v Ukraini. *Visnyk KhDADM*. 2012. № 3. S. 148–151.
9. Shamina L. A. Osobennosti interpretacii tradicij narodnogo tvorchestva v proizvedenijah I. A. Moiseeva (na materiale programm GAANT SSSR) : avtoref. dis… kand. iskusstvovedenija : 17.00.01 «Teatral'noe iskusstvo». M., 1990. 15 s.
10. Shumilova V. Stsenohrafichni zvershennia A. Petrytskoho u baletnomu teatri. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 2018. № 33. S. 273–281.

ТЕАТР ТАНЦА П. ВИРСКОГО КАК ИНТЕГРАТИВНАЯ СИСТЕМА

Шумилова Виктория Витальевна – заслуженная артистка Украины,
доцент кафедры хореографии, Национальная академия
руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев

Проанализированы понятия «театр танца» в проекции на деятельность Ансамбля народного танца под руководством П. Вирского. Доказано, что интенсификация процессов интеграции искусств в деятельности ансамбля эволюционно привело к формированию феномена «Театр танца П. Вирского», где сочетаются признаки синтетических видов искусства – хореографического и драматического. Важный акцент на балетмейстерской и режиссерской основе постановок, сочетании исполнительского танцевального и актерского мастерства, интегративные связи с музыкальным и сценографическим искусством стали характерными чертами творчества Театра танца П. Вирского.

Ключевые слова: П. Вирский, театр народного танца, ансамбль народного танца, народно-сценический танец, хореография.

THE DANCE THEATER BY P. VIRSKYI AS AN INTEGRATIVE SYSTEM

Shumilova Viktoriia – Honored Artist of Ukraine,
Associate Professorof the Department of Choreography,
National Academy of Cultural and Arts Management, Kyiv

The article analyzes the concepts of «dance theater» in the projection on the activities of the Folk Dance Ensemble under the direction of P. Virskyi. It has been proven that the intensification of the processes of integrating the arts in the ensemble's activities has led to the evolution of the Dance Theater by P. Virskyi, which combines the characteristics of synthetic art forms – choreographic and dramatic. An important emphasis on ballet and directorial productions, a combination of performing dance and acting skills, integrative connections with musical and stage design became the characteristic features of the creativity of the Dance Theater by P. Virskyi.

Key words: P. Virskyi, folk dance theater, folk dance ensemble, folk stage dance, choreography.

UDC 793.3(477)

THE DANCE THEATER BY P. VIRSKYI AS AN INTEGRATIVE SYSTEM

Shumilova Viktoriia – Honored Artist of Ukraine,
Associate Professorof the Department of Choreography,
National Academy of Cultural and Arts Management, Kyiv

The aim of the article – discovery of the role of art integration in the practice of the Ensemble of folk dance under the leadership of P. Virskyi.

The research methodology. The use of common scientific (analysis and synthesis, induction and deduction), and a special scientific (art criticism analysis of choreographic composition "Zaporozhtsi") methods allowed to conduct an objective study.

Results. The essential characteristic of P. Virskyi's creative work became the creative comprehension and generalization of spiritual values of Ukrainian folklore from the point of theatrical aesthetics, which opened up wide opportunities for creating bright, modern choreographic images. Intensification of the processes of art integration in the activity of the Ensemble of folk dance under the leadership of P. Virskyi evolutionally caused to the phenomenon formation of "Dance Theater of P. Virskyi", in which signs of synthetic types of art are combined – choreographic and dramatic. An important emphasis on the balletmaster's and director's basis of staging, the combination of performing dance and acting mastery, integrative connections with musical and scenographic art became the characteristic signs of creative work of P. Virskyi's Dance Theater.

Novelty. In this research, for the first time, the phenomenon of P. Virskyi's Dance Theater is reviewed in the aspect of choreographic, directing, performing-dancing, acting, musical, scenographic arts.

Practical significance. Research materials and results can be used in further scientific studies on issues of folk stage choreography, in the educational process in specialized and higher education institutions of choreographic profile.

Key words: P. Virskyi, folk dance theater, folk dance ensemble, folk stage dance, choreography.

Надійшла до редакції 25.11.2018 р.

УДК 793.31:001.891

ІНТЕГРАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ

Бойко Ольга Степанівна **–** кандидат мистецтвознавства,
Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-9347-3832
boyko_os@ukr.net

Здійснено історико-мистецтвознавчий аналіз концепцій наукового дослідження танцювального фольклору; проаналізовано специфіку дослідження народного танцю як мистецтвознавчого феномену; виявлено специфіку народного танцю в історичній динаміці хореографічного мистецтва у контексті семіотичної природи; особливості народно-сценічної хореографії відповідно до специфіки авторських концепцій балетмейстерів-постановників у процесі створення або інтерпретації автентичного танцювального першоджерела; доведено доцільність використання танцювального фольклору як джерела активізації розвитку хореографічного мистецтва, розкриття нових можливостей у процесі професійної підготовки балетмейстерів-постановників та здійсненні мистецтвознавчих досліджень специфіки народно-сценічного танцю XXI ст.

Ключові слова: танцювальний фольклор, наукові дослідження, автентичний народний танець, народно-сценічний танець, методика дослідження танцю.

Актуальність проблеми. Сучасні тенденції розвитку вітчизняної народно-сценічної хореографії характеризуються тяжінням до поєднання стилістичних та видових елементів, інноваціями на шляху збагачення традиційної танцювальної лексики й посиленням виражальних засобів, що зумовлено прагненням до відповідності загальносвітовим інтеграційним міжкультурним процесам і пошукам експериментальних форм художньої виразності. Окрім, безумовно, позитивних наслідків, увагу теоретиків і практиків народної хореографії привертають можливі негативні аспекти даного мистецького процесу, оскільки, у випадку тотальної уніфікації народної танцювальної культури, глобалізації, здійсненої без урахування тенденцій етнічної, громадської та культурної самоідентифікації, під загрозою опиняється національний спадок – традиції українського народу, збереження та відродження яких можливо лише у контексті взаємозбагачення і звернення до українського хореографічного фольклору як безцінного джерела народно-сценічних танців XXI ст. У цьому контексті особливої актуальності набуває проблематика інтегративних досліджень народно-сценічного танцю, спрямованих на посилення теоретичної бази та вирішення нагальних питань, пов'язаних з удосконаленням системи вищої хореографічної освіти й професійної діяльності балетмейстерів-постановників.

Аналіз публікацій. Зазначимо, що у вітчизняній науковій площині проблематика освоєння фольклорного танцювального першоджерела українського народно-сценічного танцю, зокрема, у контексті системи хореографічної діяльності, що зберігає національні духовні цінності, привертає останнім часом неабияку увагу культурологів та мистецтвознавців. Різноманітним аспектам його вивчення у системі міждисциплінарних досліджень присвячені ґрунтовні праці О. Таранцевої («Формування фахових умінь майбутніх учителів хореографії засобами українського народного танцю», 2002 р.), у якій визначено педагогічні умови формування фахових хореографічних навичок

© Бойко О. С., 2018

засобами українського народного танцю та специфіку їх використання у процесі професійної підготовки; В. Шкоріненка («Народний танець у традиційній та сучасній культурі України», 2004 р.), в якій автор виявляє культуротворчу динаміку еволюціонування народного танцювального мистецтва та визначає перспективні напрями його відродження на сучасному етапі; публікації Л. Пригоди («Особливості викладання народно-сценічного танцю у хореографічних колективах», 2014 р.), в якій дослідниця аналізує методи та прийоми, що застосовують керівники ансамблів народного танцю у процесі навчання; А. Полякової та Н. Курюмової («Народно-сценічний танець як метод освоєння фольклору й художньо-ідеологічна конструкція», 2017 р.), присвяченій розгляду та співвідношенню етимології слів «пляска» і «танець», спробам розділити поняття «народний танець» та «народно-сценічний танець»; В. Кирилюк («Специфіка використання фольклору у навчанні дітей хореографії», 2018 р.), в якій доведено важливість вивчення фольклору у хореографічних колективах, визначено роль народної культурної спадщини у формуванні національної свідомості.

Проте проблематика створення цілеспрямованої системи вивчення та осмислення особливостей українського фольклорного танцю, як невід'ємної частини вітчизняного народно-сценічного мистецтва, необхідного інструменту для розкриття різноманітних пластів хореографічного процесу, його складових, їх значення і функцій у суспільстві, що сприятиме інноваційному осмисленню засобів хореографічної виразності в межах соціомистецького простору й досі лишається недостатньо вивченою.

Мета дослідження – визначити специфіку інтегративних досліджень народно-сценічного танцю.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі серед вітчизняних науковців спостерігається тенденція розвитку інтегративної перспективи дослідження танцю, що базується на підходах європейських дослідників запропонованих ще в останній третині XX ст. Відповідно їх поглядам, танець розглядався як культурний процес і вивчався у контексті, що передбачено соціокультурною системою, в якій він виконується. На думку І. Віннер, концепція, яка може забезпечити необхідну теоретичну підтримку для інтегрування всіх вимірів, що визначають танець як динамічний фактор, є концепцією культурного тексту [9; 31]. На нашу думку, методика дослідження танцю повинна обиратися науковцями відповідно до проблематики, оскільки фокус та акцент можуть змінюватися в залежності від мети дослідження. Урахування ж усіх аспектів є обов'язковим, проте відповідно до масштабів та кінцевої мети наукової праці.

Розвиток дослідження танцю заснований на різноманітних підходах, кожен з яких може бути пояснений історико-політичними, соціокультурними та епістемологічними факторами. Наприклад, статус і наукову позицію дослідження народного танцю вітчизняними науковцями можемо розглядати відповідно до:

– історичного та політичного контексту, в якому його розроблено і в якому наразі використовують;

– місця танцю та його життєспроможність у даній культурі (наприклад, жива традиція та/або відроджена);

– гносеологічного коріння етнохореології та її взаємозв'язку зі спорідненими науками на даний період;

– інституціональними межами, в яких здійснюється дослідження танцю та освітнього рівня науковців.

Розвиток європейських танцювальних досліджень тісно пов'язаний з фольклористикою, яка має власне історичне коріння в культурній політиці Європи XVIII та XIX ст. Дослідники зазначають, що фольклористика виникла «як побічний продукт політичних прагнень в Європі, особливо в невеликих групах етнічних меншин, які знаходилися під загрозою зникнення, у великих та могутніх імперіях» [4; 5].

Освіта функціонувала як засіб створення «національної свідомості» та активізації людей у «національній справі». Концепція загального спадку була включена у спроби встановлення національних кордонів та підтримки почуття національної ідентичності. Наприклад, регіональні танці і типи танців були відібрані, стилізовані та перетворені на символи «національного характеру» кожної конкретної країни, щоб бути ідеологічним об'єднанням для здійснення політичних прагнень. У багатьох країнах національний рух призвів до свідомого відродження та реконструкції танців минулого. З XIX ст. постановки традиційних народних танців у супроводі народної музики відповідно до ідеології та естетики міської еліти перетворилися на суспільні розваги.

Розвиток фольклористики засновувався на думці, що «духовне коріння» нації повинно бути віднайдено в глибинних пластах автентичної музичної та танцювальної народної творчості. Ця романтична ідеологія посприяла активізації пошуку та дослідження «зникаючих» танців, пісень і музики.

Мета колекціонування, яке здійснювалося інтелектуалами, письменниками, композиторами, етнографами та танцюристами полягала в тому, щоб зобразити, описати та, відповідно, зберегти життєві й художні традиції народу. У пошуку «істинного фольклору» колекціонери залишали осторонь нові стилі, не національні або неетнічні риси, а також усе, що було позиційовано як руйнівний вплив міського середовища. Таке ставлення іноді призводило до пуристичного підходу до танцювального матеріалу та його розповсюдження, тому незначну увагу було приділено процесам і контекстам, у яких формувалися чи розвивалися різноманітні способи його вираження.

У першій пол. ХХ ст. загальна теорія фольклористики та методи її дослідження були розроблено у кожній країні відповідно до соціально-культурних та інституціональних умов. Ці теорії та методи згодом адаптовано до галузі дослідження танцю, а їх розвиток ґрунтувався на внеску відомих дослідників у галузі етнографії, соціології, лінгвістики, мистецтва та музикознавства.

Після Другої світової війни головним завданням було вивчення «танцювальної реальності» в її соціальних та художніх аспектах, а також створення теорій, методів та інструментів для дослідження танцю, які орієнтувалися на збір, аналіз, порівняння та класифікацію. Різноманіття даних підходів у європейських країнах можна звести до кількох загальних рис, що характеризують мету, теоретичні принципи та методи. Зазначимо, що у науковій площині існує досить небагато загальних оглядів розвитку танцювальних досліджень, наприклад, Д. Ленг «Розвиток антропологічного дослідження танцю» [6; 1–36], Г. Мартіна «Огляд угорських досліджень народного танцю» [7; 9–45], опублікованих у журналах «Навчання танцям» та «Танцювальні дослідження» відповідно та ін. Зазначимо, що публікація Г. Мартіна досить детально характеризує основні тенденції дослідження народного танцю у країнах східної Європи, в т.ч. й на території українських земель.

Відповідно до вищезазначених тенденцій, танець вважався складним явищем, детальне дослідження якого включає в себе як його художні, так і соціальні аспекти, відповідно контекстуальні дослідження були фундаментальними. Проте зазначимо, що такі аспекти як соціальний вплив, соціально-економічні фактори, гендерні ролі та стиль, вплинули на більшість опублікованих праць лише незначною мірою.

Нерідко дослідники фокусувалися виключно на танці як продукті, збираючи інформацію, що жорстко обмежувалася записаним матеріалом, таким чином фактично відділяючи танець від його контексту.

Внаслідок поділу Європи на дві політичні та соціально-економічні сфери, фольклорні дослідження в СРСР розвивалися власним шляхом та офіційно використовувалися для забезпечення наукової основи культурної політики Радянської влади. Варто зазначити, що на думку дослідників саме цей факт призвів до постійного протиріччя між фундаментальними та прикладними дослідженнями. У контексті марксистсько-ленінської філософії фольклорні дослідження грали двоїсту роль. Символічні значення національних танців свідомо використовувалося разом з іншими засобами художньої виразності для забезпечення історичної основи нової соціалістичної держави. А. Джурческу зазначає, що фольклор, як невід'ємна частина соціалістичної культури, було переоцінено та адаптовано у форми, якими легко маніпулювати, наприклад сценічні постановки, хоча подібна тенденція й викликала супротив з боку дослідників, які були зобов'язані працювати у визначеному владою напрямку [5; 163–171].

Серед негативних для наукової діяльності факторів – обмеження або навіть заборона дослідження антропологічної перспективи соціокультурних процесів.

На противагу їм, у деяких країнах західної та північної Європи виникали масові рухи відродження традиційних танців, засновані на пошуку автентичних першоджерел з метою відокремитися від заможного суспільства шляхом відтворення цінностей минулого.

Діяльність багатьох фольклорних та етнографічних експедицій спрямовувалася на пошук автентичного народного танцю в селах, переважно завдяки спогадам старожилів, що стало фундаментом для збереження і відродження українського народного танцю. На території українських земель об'єктами дослідження цього танцю стали:

– систематизація та класифікація даної танцювальної культури за історичними особливостями, типом та функціями;
– порівняльні дослідження: регіональні діалекти та міжетнічні відносини;
– трансформаційні процеси в народному танці.

Більшість таких досліджень завершилася друком монографій, присвячених творчості окремих танцюристів, танцям соціальної групи, регіональному танцювальному діалекту, певному типу танцю, історичним стильовим особливостям тощо. Але «польові роботи» були і залишаються головним методом дослідження. Організовані, як правило, науково-дослідними інститутами та архівами, вони здійснювалися

групами науковців і передбачали вивчення та аналіз додаткових аспектів танцювального фольклору. Запис танцю мав чітко інформувати про всі кроки, фігури та рухи, від затакту до фіналу, а також синхронні й взаємодіючи з ним засоби виразності – музичний супровід, міміку, жести, костюми, реквізит тощо. Об'єкти «польових досліджень» обиралися відповідно до таких критеріїв як «автентичність» та «художня якість». Результатом даного підходу стала розробка низки інструментів дослідження. Наприклад, «безпосереднє спостереження» за народними танцями в їх природному середовищі було і лишається головним напрямом розвитку хореології. Всеохоплюючий технічний запис танців, музики та текстів або навіть подій, наприклад, календарних або обрядових дійств, у яких танці протягом століть відігравали значну роль, здійснюється шляхом поєднання таких засобів як відео; фото; звукові записи та інтерв'ю; графічна нотація та інші письмові документи, наприклад, «карти прямого спостереження», що використовуються для надання повноцінного письмового запису про танцювальну подію та описують усі її складові у фактичній послідовності й тривалості; анкети і картки інформаторів тощо.

Варто зазначити, що кінозйомка з середини 1950-х рр., а на сучасному етапі відео, – найбільш доцільний засіб для запису танцювального фольклору, який значно полегшує наступні транскрибування та аналіз хореографічного матеріалу. Надзвичайно важливим є здійснення зйомки народних танців у соціальному контексті.

Графічний запис – основний інструмент наукового дослідження танцю, проте через відсутність загальноприйнятої міжнародної системи тривалий час популярними були «національні» системи позначень, засновані на певних стилях рухів. На думку дослідників, незважаючи на позитивні наслідки для кожної окремої танцювальної культури, вони мали негативний вплив на міжкультурний рівень, відповідно, посилюючи наукову ізоляцію деяких країн. І. Байєр-Фреінгер зауважує, що у 1957 р., під час Конгресу у Дрездені, відбувся перший форум, присвячений специфіці незалежних систем графічного запису танцю, розроблених у країнах Східної Європи та кінетографії Р. Лабана – універсальної концепції танцювального жесту, яка виявилася доцільною при здійсненні аналізу та опису усіх пластико-динамічних характеристик рухів незалежно від їх національної, жанрової й стильової категорії [3; 68], проте лише наприкінці ХХ ст. остання стала загальноприйнятим засобом для запису й передачі матеріалів на міжнародному рівні.

«Польові дослідження» зазвичай супроводжуються аналізом записаного матеріалу, який включає етапи: аналіз змісту та функцій; аналіз музичного супроводу відповідно до танцю; аналіз форми танцю. Зазначимо, що аналіз форми танцю не є кінцевою метою, проте – важливим етапом для систематизації й порівняльного дослідження. Основним завданням аналітичного процесу є розкриття існуючої граматики в кожній танцювальній ідіомі.

Таким чином, зусилля щодо виявлення закономірностей структури народного танцю та спроби створення термінологічної бази і теоретичні концепції були необхідною й надзвичайно важливою частиною дослідників ХХ ст. Їх новаторські ідеї та засади, сформовані на міждисциплінарному рівні (хореографії, музикознавства і лінгвістики) стали основою теорії і методу аналізу форми народного танцю, що активно застосовуються на сучасному етапі.

Варто зазначити, що тенденція до створення універсального методу дослідження народного танцю, на думку науковців, є хибною, оскільки окрім кількох загальних транс культурних принципів та правил (наприклад, композиція і трансформації), більшість характерних рис танцювальної культури залишаються поза увагою. Структурні одиниці танцю не обов'язково притаманні всім танцювальним культурам і лише за допомогою аналізу та порівняння, за допомогою прогресивних узагальнень, можливо розробити дієві стратегії аналізу народного танцю.

Наприклад, праця Л. Торп «Ланцюгові та хороводні схеми – метод структурного аналізу та його застосування на європейському матеріалі» [8] засвідчує можливість розробки теоретичних моделей на основі аналізу комплексного емпіричного матеріалу, визначення важливих структурних компонентів та принципів їх поєднання, а також розкриття головних комплексних процедур. Даний метод дозволяє виділити характерні ознаки, порівняти їх комбінації та класифікувати запропонований танцювальний матеріал на основі його структурного складу.

У 1970-х рр. нова структурна орієнтація, а згодом і постструктуралістична – семіотична, посприяли розвитку досліджень народного танцю в інноваційному вимірі, спрямованому на визначення сутності танцю, виявлення зв'язку між його формою та значенням. Танець вважається невербальним засобом вираження (символом) у процесі звернення в чітко визначених соціокультурних умовах. У цьому контексті він ніколи не функціонує ізольовано, але у складі повідомлення синхронно взаємодіє з іншими засобами.

Дослідження танцю як образно-знакової системи сприяє повнішому осмисленню сенсового змісту як одному з аспектів специфіки танцювальної мови.

Символ танцю було вивчено у його морфологічній та синтаксичній структурі, з використанням головних принципів лінгвістичного аналізу. Семантичний вимір викликав питання стосовно функцій танцю як видовища в контексті та відносно того як люди (танцюристи та глядачі) сприймають танцювальний досвід. Оскільки глибинний сенс конкретного танцю у конкретний момент осмислюється виключно танцюристом, це і є головною методологічною вимогою для дослідження точки зору інсайдерів на їх власне танцювальне видовище концептуально та психологічно.

Дослідники зазначають, що мова танцювального мистецтва допускає його вивчення за допомогою методів семіотики та інших суміжних дисциплін і як форма узагальненого відображення дійсності представляє собою знакову систему, а як культурне явище – позиціонується своєрідним текстом, що відображає культуру народу і невід'ємний від людини, оскільки зароджується у людському тілі.

Мінімальною дискретною одиницею танцювального мистецтва, за допомогою якої побудована знакова танцювальна система, є пластична інтонація, яка, поєднуючись з іншими, утворює пластичні мотиви і теми – їх повторення є властивістю хореографічного образу. Саме відбір інтонаційно споріднених рухів, їх гармонійний ряд та послідовність створюють пластичну мелодію танцю. На думку дослідників, пластична інтонація – засіб характеристики хореографічного образу, своєрідна першочергова категорія будь-якого танцю (народного або народно-сценічного) [1; 40], яка має власні характеристики: обирається з багатьох реальних життєвих повсякденних рухів; узагальнюється та посилюється у власній характерності і виразності; організується за законами симетрії, ритму, орнаментального малюнку; є витоком образної природи танцювальної мови, яка передає найтонші емоції та здатна розкрити складний світ духовного життя людини [8; 88]. Головними елементами танцювальної мови є положення тіла, пластика, емоційні і дієві рухи.

Високий рівень професійної освіти серед дослідників народно-сценічного танцю та їх здатність виражати власний танцювальний досвід, а також активізація контактів між дослідниками хореографічного мистецтва у світі, посприяли переоцінці існуючих концепцій та розширенню сфери досліджень для цілісного вивчення народно-сценічного танцю першоджерелом якого є танцювальний фольклор – частина національного культурного надбання, яке зберігає духовні цінності народу, а його знакова система – ідеальні образи та символи, частини сукупного історичного досвіду.

Головною тенденцією дослідження народно-сценічних танців українськими науковцями є вивчення специфіки фольклорного першоджерела та створених на його основі хореографічних постановок, виражальних засобів, художньої образності, аналізу танцювальної структури, а також розвитку методик професійної діяльності балетмейстерів на сучасному етапі.

Висновки. На сучасному етапі, який характеризується глибинними та швидкісними змінами, дослідження українського танцювального фольклору й народно-сценічного танцю є необхідним інструментом для розкриття різноманітних пластів хореографічного процесу, його складових, значення і функцій у суспільстві, що посприяє осмисленню засобів хореографічної виразності в межах соціомистецького простору. Створення цілеспрямованої системи вивчення та осмислення особливостей українського фольклорного танцю, як невід'ємної частини вітчизняного народно-сценічного мистецтва, позитивно відобразиться на якості підготовки балетмейстерів-постановників. Для досягнення цієї мети, теорія та методи дослідження танцю повинні бути додатково вивчено і модернізовано – існуючі схеми варто використовувати повною мірою, а нові розробляти та застосовувати відповідно до прогресивного розвитку технологій та засобів масової інформації.

Список використаної літератури

1. Атитанова Н. В. Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смыслов: дис… канд. филос. наук / Мордовский гуманит. ун-т. Саранск, 2000. 245 с.

2. Гевленко Ю. А. Семиотический анализ танца. *Вестник Томского гос. ун-та.* 2009. № 320. С. 87–89.

3. Baier-Fraenger I. Dance Notation and Folk Dance Research. The Dresden Congress 1957. Dance Studies. 1977. № 2. S. 64–75.

4. Degh L. The Institutional Application of Folklore in Hungary. Research paper presented at State and Folklore Conference, sponsored by the American Council of Learned Societies, Joint Committee on Eastern Europe, the Rockefeller Foundation, the International Research and Exchange Board. Bellagio, Italy. 1984. S. 1–39.

5. Giurchescu A. The National Festival 'Song to Romania. Manipulation of Symbols in the Political Discourse. In: Symbols of Power. The Aesthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe. C. Arvidsson and L.E. Blomqvist (ed.). Stockholm: University of Uppsala, 1987. S. 163–171.

6. Lange R. The Development of Anthropological Dance Research. Dance Studies. 1980. № 4. S. 1–36.

7. Martin G. A Survey of the Hungarian Folk Dance Research. Dance Studies. 1982. № 6. S. 9–45.

8. Torp L. Chain and round dance patterns : a method for structural analysis and its application to European material. Vol. 1–3. Copenhagen: Museum, 1990.

9. Winner I. Some comments upon Lothman's concepts of semiotics of culture: implications for the study of ethnic culture texts. Semiosis. Semiotics and the History of Culture. Michigan Slavic Contributions. 1984. № 10. S. 28–52.

References

1. Atitanova N. V. (2000). Tanets kak smyislovaya universaliya: ot vyirazitelnogo dvizheniya k «dvizheniyu» smyislov [Dance as a semantic universal: from expressive movement to the «movement» of meanings]. Abstract of Ph.D. dissertation. Mordovia University of Humanities.

2. Gevlenko Yu. A. (2009). Semioticheskiy analiz tantsa [Semiotic analysis of dance]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 320. S. 87–89.

3. Baier-Fraenger, I. (1977). Dance Notation and Folk Dance Research. The Dresden Congress 1957. Dance Studies, no. 2. S. 64–75.

4. Degh L. (1984). The Institutional Application of Folklore in Hungary. *Research paper presented at State and Folklore Conference, sponsored by the American Council of Learned Societies, Joint Committee on Eastern Europe, the Rockefeller Foundation, the International Research and Exchange Board*. Bellagio, Italy. S. 1–39.

5. Giurchescu A. (1987). The National Festival 'Song to Romania. Manipulation of Symbols in the Political Discourse. In: *Symbols of Power. The Aesthetics of Political Legitimation in the Soviet Union and Eastern Europe*. C. Arvidsson and L.E. Blomqvist (ed.). Stockholm: University of Uppsala. S. 163–171.

6. Lange R. (1980). The Development of Anthropological Dance Research. *Dance Studies*, no. 4. S. 1–36.

7. Martin G. (1982). A Survey of the Hungarian Folk Dance Research. *Dance Studies*, no. 6. S. 9–45.

8. Torp L. (1990). Chain and round dance patterns : a method for structural analysis and its application to European material, vol. 1–3. Copenhagen: Museum.

9. Winner I. (1984). Some comments upon Lothman's concepts of semiotics of culture: implications for the study of ethnic culture texts. Semiosis. Semiotics and the History of Culture. Michigan Slavic Contributions, no. 10. S. 28–52.

ИНТЕГРАТИВНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА

Бойко Ольга Степановна – кандидат искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Осуществлен историко-искусствоведческий анализ концепций научного исследования танцевального фольклора; проанализирована специфика исследования народного танца как искусствоведческого феномена; выявлена специфика народного танца в исторической динамике хореографического искусства в контексте семиотической природы; особенности народно-сценической хореографии в соответствии со спецификой авторских концепций балетмейстеров-постановщиков в процессе создания или интерпретации аутентичного танцевального первоисточника; доказана целесообразность использования танцевального фольклора как источника активизации развития хореографического искусства, раскрытия новых возможностей в процессе профессиональной подготовки балетмейстеров-постановщиков и осуществлении искусствоведческих исследований специфики народно-сценического танца XXI века.

Ключевые слова: танцевальный фольклор, интегративные научные исследования, аутентичный народный танец, народно-сценический танец, методика исследования танца.

INTEGRATIVE STUDIES OF FOLK STAGE DANCE

Boyko Olga – Ph.D., Associate Professor,
Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

At the present stage, which is characterized by deep and speed changes, the study of Ukrainian dance folklore and folk stage dance is a necessary tool for the disclosure of various layers of the choreographic process, its components, meaning and function in society, which will contribute to understanding the means of choreographic expression within the space of social art. The creation of a purposeful system for studying and understanding the peculiarities of Ukrainian folk dance, as an integral part of the national folk-stage art, will have a positive impact on the quality of training of choreographers-directors. To achieve this goal, the theory and methods of the study of dance should be further studied and modernized – existing schemes should be used to the full, and new ones should be developed and applied in accordance with the progressive development of technologies and mass media.

Key words: dance folklore, integrative scientific research, authentic folk dance, folk stage dance, dance research technique.

UDC 793.31:001.891

INTEGRATIVE STUDIES OF FOLK STAGE DANCE

Boyko Olga – Ph.D., Associate Professor,
Kiev National University of Culture and Arts, Kiev

The aim of this paper is to determine the specifics of the integrated research of folk-stage dance.

Research methodology. The methodological basis of the study is a complex, interdisciplinary approach to the solution of the tasks, consideration of research problems involving gnoseological means of history and psychology of

art, cultural studies, folklore, religious studies, as well as a combination of typological, historical-art-study and structural-semantic methods of analysis.

Results. At the present stage, characterized by deep and rapid changes, the study of Ukrainian dance folklore and folk-stage dance is a necessary tool for the discovery of various layers of the choreographic process, its components, values and functions in society, which will help to comprehend the means of choreographic expressiveness within the socio-intellectual space. Creation of a purposeful system of studying and comprehension of features of Ukrainian folk dance, as an integral part of the national folk-stage art, will positively affect the quality of the training of choreographers.

Novelty. Historical and art studies analysis of the concepts of scientific study of dance folklore; analyzed the specifics of the study of folk dance as an art phenomenon; the expediency of using dance folklore as a source of activation of the development of choreographic art, the disclosure of new opportunities in the process of professional training of choreographers and performing art studies in the specifics of folk-stage dance of the twenty-first century has been proved.

The practical significance. Information which is given in this article can become useful the Ukrainian theorists and practices of choreographic art, in the context of involving it to educational and scientific appeal.

Key words: dance folklore, integrative scientific research, authentic folk dance, folk stage dance, dance research technique.

Надійшла до редакції 2.11.2018 р.

Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

УДК 78.035:111.852(477)(091)

ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

Лігус Ольга Марківна – кандидат мистецтвознавства,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
https://orcid.org/0000-0001-5513-5525
olga-ligus@ukr.net

На підставі опрацювання філософських, культурологічних та мистецтвознавчих праць систематизовано й узагальнено досвід вивчення естетичних засад українського романтизму. Визначено спільні філософські, естетичні, світоглядні та художні ознаки європейського та українського романтизму. Окреслено історико-культурну ситуацію, що зумовила розвиток романтизму в Україні як форми національно-культурного відродження у період ХІХ – початку ХХ ст. Виділено характерні національні риси естетики українського романтизму. Обґрунтовано періодизацію українського романтизму, що охоплює три етапи (ранній, зрілий та пізній).

Ключові слова: романтизм, романтичний стиль, естетика романтизму, українська культура, національно-культурне відродження, українська музика.

Постановка проблеми. У наш час спостерігається активізація досліджень українських вчених, в яких розкривається національна специфіка стильових явищ вітчизняного мистецтва. Серед таких явищ – романтизм, що панував в українській музичній культурі протягом ХІХ – початку ХХ ст., інспіруючи свободу вияву національного духу, зацікавлення митців народною творчістю та історичним минулим свого народу.

Огляд останніх досліджень. Вивчення українського музичного романтизму розпочалося лише на межі ХХ–ХХІ ст., оскільки в радянському музикознавстві творчість композиторів ХІХ ст. розглядалася лише з позицій реалізму.

Л. Корній уперше дослідила еволюцію українського романтизму в музиці на тлі історичних, соціальних та культурних процесів ХІХ ст. [10]; Л. Кияновська, проаналізувавши стильовий поступ у музичній культурі Галичини ХІХ–ХХ ст., визначила в ньому вагому роль романтичних тенденцій [6, 7]. Питання прояву романтизму в українській музичній культурі ХІХ ст. порушено і в колективній монографії науковців ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України [5].

Оскільки романтизм в Україні сформувався як цілісна філософська, світоглядна і художня система, вивчення його музично-стильової специфіки уявляється невіддільним від ідейно-філософського, естетичного та культурологічного контекстів. Крім того, важливим є визначення характеру зв'язків між західноєвропейським романтизмом та українським, які проявлялися в українській музиці на кожному етапі його еволюції.

Означені питання, частково висвітлені у праці Л. Корній, у різний час досліджувалися вченими в галузі філософії, естетики, культурології та літературознавства. При цьому, в їхніх дослідженнях спостерігається дискусійна тональність, що стосується визначення ідейно-філософських витоків українського романтизму та його естетичних орієнтирів, що, своєю чергою, ускладнює осмислення національної специфіки українського музичного романтизму.

Таким чином, необхідність з'ясування естетичної складової формування і розвитку романтизму в українській музиці унаочнюють актуальність пропонованого дослідження.

Мета статті – охарактеризувати, систематизувати й узагальнити теоретичний досвід дослідження естетичних засад українського романтизму в його проекції на музичне мистецтво ХІХ – початку ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. ХІХ ст. для світової культури ознаменувалося сплеском романтичної естетики з її прагненням розкрити емоційний бік життя людини в різноманітних його ракурсах, по-новому прочитати історію свого народу, розкрити багатство фольклорної спадщини.

Усе це, хоча і з певним запізненням, але яскраво втілилося і в музичній культурі України ХІХ ст. Український романтизм акцентує увагу на внутрішньому житті особистості, тлумачить характерність учинків впливом як реальних, так і несвідомих, надприродних сил. Становлення

© Лігус О. М., 2018

професійної композиторської школи на чолі з М. Лисенком, актуалізація національної ідеї та поглиблення зацікавлення народною творчістю стали стрижневою лінією розвитку українського музичного мистецтва цього періоду.

Перші ґрунтовні спроби охарактеризувати український романтизм як особливий світогляд належать Д. Чижевському, який визначив провідну роль німецького ідеалізму та містицизму в процесі формування української романтичної естетики [19]. На його думку, найбільш потужного впливу шеллінгіанства зазнали ідеї ранніх романтиків: А. Дудровича, Д. Кавунника-Велланського та М. Максимовича. Спадкоємний зв'язок українського романтизму з німецькою філософією у пізніший час відзначали І. Огородник [14], В. Горський [2] та М. Паласюк [16]. Зокрема, М. Паласюк виявив відгомін основних ідей Й. Гердера, Й. Фіхте, братів Шлеґелів, Ф. Шеллінґа та інших мислителів Ієнського гуртка у творчості діячів української духовної культури першої половини XIX ст.

Протилежну позицію займав літературознавець М. Рудницький, який вважав, що романтизм в Україні обумовлений ментальністю українців та їх культурними традиціями. «Наші письменники XIX віку, – писав він, – не відчували тодішніх філософських ідей, якими так сильно була надихана нова література, й не відчували вони переміни мистецької форми, за яку йшла така сама боротьба пером, як на полях битви мечем. Те, що вони мали сказати у своїх книжках своїм землякам, було з філософського погляду таке ясне, що не треба було до цього ніякого Гердера, Вольтера, Шеллінґа або Геґеля» [18; 71–72]. Концепцію унікальності походження українського романтизму обстоює також сучасна дослідниця Т. Бовсунівська, пов'язуючи його естетику з християнським езотеричним культом, що характеризується такими основними категоріями як-то: «серце», «благоговіння», «душа», «Божественне» [1].

Щодо одностайності позицій вітчизняних дослідників, то передусім, вона виявилась через визнання народної (фольклорної) сутності українського романтизму, яка найповніше розкрилася у 40–80-х роках XIX ст. у вигляді народницької ідеології. Цю особливість українського романтизму відзначили історики й літературознавці першої пол. XX ст.: М. Грушевський [3], Д. Чижевський [19], І. Лисяк-Рудницький [12] та Ю. Шерех [20]. У пізніший час про фольклорну якість українського літературного романтизму писав Т. Комаринець [9], що був одним із небагатьох, хто в період глибокого радянського «застою» наголошував на необхідності дослідження специфіки українського романтизму як «національної модифікації» європейського романтизму.

Визначальну роль принципу народності в українському романтизмі, як і в культурі багатьох слов'янських народів, відзначали й музикознавці різних поколінь: С. Людкевич [13], Л. Корній [10], Л. Кияновська [6]. Особливо виразно єдність естетичних засад простежується між українським та чеським, польським, словацьким, болгарським, норвезьким, іспанським варіантами романтизму, тобто в культурі тих народів, які, подібно до українців, прагнули до ствердження своєї національної ідентичності та боролися за державну самостійність. Так, С. Людкевич у статті «Націоналізм в музиці» писав: «Романтизм розбудив до нового буйнішого життя та національної свідомості трохи не всі слабші та молодші нації Європи» [13; 40].

У XIX ст. український народ не мав своєї держави і потерпав від жорстоких утисків з боку Російської та Австрійської імперій, що володіли українськими землями. Тяжкі умови національного й соціального гноблення сприяли розгортанню національно-визвольного руху українського народу, що мав як політичні форми, так і культурницькі вияви. Як писав М. Грушевський, «…живе українське слово – мова, пісня, перекази про минуле, які збереглися в устах простого народу, – відновлювали зв'язки з народом у дворянських верствах, які були відірвані від нього історією останнього століття, розійшлися з народом завдяки своїй класовій політиці, як здавалося, відмовилися від свого народу остаточно. І так на цьому новому народництві української інтелігенції виростало нове українське відродження» [3; 487]. У розвиток цих слів І. Дзюба визначив, що романтизм в Україні став «формою національно-культурного відродження» [4; 241].

Національно-культурне відродження виявилося, передусім, у ставленні українських романтиків до національної мови як найяскравішого виразника духовної сутності народу, в усвідомленні необхідності її збереження та реформування. Іншим важливим проявом національно-культурного відродження стало посилення уваги до національної історії та фольклору, в якому митці вбачали велику естетичну цінність, джерело пізнання психології та характеру свого народу.

Для українських митців естетичне осмислення фольклору було особливо органічним, що пояснюється близькістю романтичного світогляду ментальності українського народу, питомими ознаками якої є кордоцентризм і ліризм. На це звертали увагу сучасні вітчизняні дослідники музичного романтизму. Зокрема, Л. Кияновська підкреслює, що «акласичні стилі, до яких належить романтизм, глибинно відповідають національній ментальності українців. Акласичні стильові

категорії тісно пов'язані з поняттями і символами, закладеними в колективному філософсько-художньому світогляді нашого народу ще з язичницьких часів» [7; 11–12].

Серед жанрового багатства народної творчості українських романтиків особливо приваблювали епос і українська лірична пісня. У картинах козацької слави, оспіваних в епічних творах, митці відчували дух національно-визвольної боротьби, який був на той час вельми злободенним для українського народу.

Інше потужне джерело творчості українських романтиків, українська народнопісенна лірика, найприродніше виражала характерне для романтичного стилю емоційне начало. Властиві їй типові ознаки української ментальності – почуттєвість і психологізм, були найбільш співзвучні романтичній естетиці.

Упродовж 50–80-х років XIX ст. принцип народності на різних рівнях художнього осмислення дійсності сповідували провідні теоретики й митці українського романтизму різних поколінь: Т. Шевченко (у творчості якого ідея народності знайшла своє найповніше вираження), П. Гулак-Артемовський, Л. Боровиковський, О. Бодянський, І. Вагилевич, М. Шашкевич, І. Срезневський, А. Метлинський, Я. Головацький, М. Петренко, М. Костомаров, П. Куліш, М. Старицький, М. Лисенко, І. Франко.

В умовах соціокультурної кризи кінця XIX ст., коли європейське суспільство перебувало у стані сум'яття почуттів та страху перед майбутнім, романтизм вступає у пізню стадію. Емоційно напружена атмосфера того часу спричинила попит на мистецтво ірраціональне, рафіноване, віддалене від соціальних узагальнень. Звідси – характерне для творчості цього періоду тяжіння до психологічної напруженості змісту, містицизму, туга за недосяжним ідеалом, відповідно, замилування красою, чарівними образами, захоплення естетизмом. При цьому панівною образно-емоційною сферою творчості залишалася лірика, виявляючи безпосередній зв'язок із романтичною естетикою. Невипадково, у тогочасних західноєвропейських арт-колах в ужиток увійшов термін «неоромантизм», який, зокрема, слугував умовною стильовою дефініцією сукупності новітніх різноспрямованих художніх тенденцій, генетично пов'язаних із романтичним стилем: імпресіонізму, символізму, модернізму, сецесії, експресіонізму. Власне ж період 1890–1910 рр. отримав в історії назву «епоха *«Fin de siecle*», що відображала характерне світовідчуття, пов'язане з крахом ілюзій та пошуком нових духовних орієнтирів.

Для українського суспільства зламц століть настрої *«Fin de siecle»* були цілком співзвучними. Передчуття глобальних катаклізмів, властиве європейським культурам загалом, в українців назрівало з особливим драматизмом (зокрема, економічні реформи, що призвели до голоду, розрухи й масової міграції селян; подальший наступ на українську мову й культуру).

Незважаючи на тяжкі наслідки, кризова ситуація обернулася для українців небувалим зростанням політичної активності, духовним піднесенням народу в боротьбі за волю і національну незалежність, кульмінацією якого стало проголошення у 1918 р. Української Народної Республіки та Західноукраїнської Народної Республіки.

Потужне громадське піднесення обумовило розквіт національно-культурного відродження, про що свідчать вагомі здобутки в усіх галузях мистецтва, в яких українська тематика одержала яскраві й різноманітні художні втілення (творчість І. Франка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, М. Вороного, В. Стефаника, Лесі Українки, Б. Лепкого, О. Олеся, В. Винниченка, Л. Курбаса, Ф. Якименка, М. Леонтовича, С. Людкевича, К. Стеценка, Я. Степового, Л. Ревуцького, В. Городецького, В. Кричевського, О. Мурашка, М. Бойчука, Г. Нарбута, О. Архипенка). Ці митці збагатили національне мистецтво новими сюжетами, образами, формами, виразовими засобами, орієнтуючись на художні тенденції сучасності, але спиралися, при цьому, на вироблену в XIX ст. стильову систему романтизму.

С. Павличко, яка досліджувала дискурс модернізму в українській літературі, відзначила, що на тлі різноспрямованих тенденцій модернізму «романтизм в українській літературі певною мірою ніколи не закінчувався» [16; 32].

Наведена сентенція уповні стосується музичного мистецтва, в якому романтизм видається ще більш плавним і цілісним стильовим процесом, аніж у літературі. Пояснюється це тим, що в українській музиці середини XIX ст. не було контрастного переходу до реалізму, на відміну від літератури; не було в ній і протиріч між романтичними традиціями та тенденціями неоромантизму чи то модернізму на зламі століть. Цю особливість помітив О. Козаренко, який досліджував еволюцію національної музичної мови XIX – першої третини XX ст.: «Романтичний тип світовідчуття як спосіб естетичного осягнення дійсності залишився визначальним у національній музичній культурі впродовж усього описуваного періоду» [9;145].

Співіснування ознак романтизму та різних художніх течій *«Fin de siecle»* в українській музиці відзначила Л. Кияновська, констатуючи «яскраво зазначені «рудименти» романтичного стилю» у творчості українських композиторів початку ХХ ст. За словами дослідниці, у творах Я. Степового, разом з ознаками символізму переплелися «явні впливи шопенівської лірики та «салонно-сецесійного» перевтілення романтичних образів», в О. Нижанківського – «трансформація лисенківської традиції з більш масштабним, об'ємним планом драматичних конфліктів», а в Д. Січинського – «дивовижне поєднання культури галицького салону із здобутками європейського постромантичного мистецтва з його гіпертрофованою чутливістю, схильністю до темних тонів емоційної палітри, гіпертрофованим суб'єктивізмом» [7]. Романтичну основу стильових пошуків українських митців початку ХХ ст. Ф. Якименка, В. Барівінського та І. Рачинського визначила й О. Кушнірук, яка досліджувала риси імпресіонізму в українській музиці [12].

Отже, творчість представників пізнього етапу українського романтизму значно розширила обрії романтичної лірики, оновивши її пантеїстичними, філософськими, метафізичними рисами символізму, колористичними відтінками імпресіонізму, присмерковими барвами експресіонізму й декадансу. У стильовому відношенні то був розвій мистецького індивідуалізму, що, з одного боку, демонструвало вияв модерністської свідомості, для якої новизна й оригінальність мислення є провідним критерієм художності, а з іншого – вершиною романтичного світосприйняття, в основі якого, як уже відзначалося, – примат індивідуалізму та суб'єктивізму.

Висновки. Український музичний романтизм формувався на спільних джерелах із західноєвропейським романтизмом, але розвивався на власних естетичних засадах як форма національно-культурного відродження. В його еволюції визначаються три етапи розвитку: ранній (перша третина ХІХ ст.), зрілий (40–80-і роки ХІХ ст.) та пізній (1890–1910-і роки ХХ ст.).

На ранньому етапі відбувалося становлення національно-естетичних ознак українського романтизму, пов'язане з активним залученням народно-національної тематики до художньої системи, виробленої західноєвропейськими романтиками. Зрілий романтизм характеризується кристалізацією світоглядних засад українського національно-культурного відродження під впливом народницької ідеології. У той час національна модель українського романтизму набуває довершеного вигляду, втілюючи типові риси духовної сутності українського народу. Пізній етап – модифікація українського романтизму в напрямку індивідуалізації мислення, набуття ним ознак західноєвропейської естетики модернізму.

Провідним естетичним «кредо» українського романтизму впродовж усієї його еволюції було прагнення розкрити яскраву індивідуальність особистості через її національну сутність, за якою стоїть народ з його багатою історичною минувшиною та величезним творчим потенціалом.

Список використаної літератури

1. Бовсунівська Т. Феномен українського романтизму. Київ : Поліграфіст, 1997. 321 с.
2. Горський В. С. Історія української філософії : курс лекцій. Київ : Наук. думка, 1997. 286 с.
3. Грушевський М. С. Ілюстрована Історія України з додатками та доповненнями. Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2008. 736 с.
4. Дзюба І. Між культурою і політикою. Київ : Сфера, 1998. 374 с.
5. Історія української музики: У 6 т. Т. 2: ХІХ ст. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. 800 с.
6. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
7. Кияновська Л. О. Український музичний романтизм в європейському контексті. *IV Міжнар. конгрес україністів. Доповіді та повідомлення. Мистецтвознавство*. Одеса – Київ : Вид-во Асоціації етнологів, 2001.
8. Козаренко О. В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство. Музична україністика в контексті світової культури*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–154.
9. Комаринець Т. І. Ідейно-естетичні основи українського романтизму. Львів : Вищ. шк., 1983. 222 с.
10. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. ІІІ. ХІХ ст. Київ ; Нью-Йорк : Вид. М. П. Коць, 2001. 478 с.
11. Кушнірук О. П. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку) : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 208 с.
12. Лисяк-Рудницький І. Історичні есе. В 2 т. Т. 1. Київ : Основи, 1994. С. 173–191.
13. Людкевич С. Націоналізм в музиці. *Дослідження, статті, рецензії, виступи.* Т. І. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 35–61.
14. Огородник І. В., Огородник В. В. Історія філософської думки в Україні. Курс лекцій. Навч. посіб. Київ : Знання, 1999. 543 с.
15. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
16. Паласюк М. І. Ідеї німецького романтизму в українській духовній культурі : автореф. дис.…канд. філос. наук : 09.00.05 / ЛНУ ім. І. Франка. Львів, 2001. 17 с.

17. Ржевська М. Ю. Модерністські тенденції у музиці Наддніпрянської України першої третини XX століття. *Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство,* 2001. № 2 (7). С. 3–7.
18. Рудницький М. Наш XIX вік. *Від Мирного до Хвильового.* Дрогобич : «Відродження», 2009. С. 54–86.
19. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк, 1956. 511 с.
20. Шерех Ю. Навколо Шевченка. *Пороги і запоріжжя.* Харків : Фоліо, 1998. С. 14–104.

References

1. Bovsunivska T. Fenomen ukrainskoho romantyzmu. Kyiv : Polihrafist, 1997. 321 p.
2. Horskyi V. S. Istoriia ukrainskoi filosofii : kurs lektsii. Kyiv : Nauk. dumka, 1997. 286 p.
3. Hrushevskyi M. S. Iliustrovana Istoriia Ukrainy z dodatkamy ta dopovnenniamy. Donetsk : TOV VKF «BAO». 736 p.
4. Dziuba I. Mizh kulturoiu i politykoiu. Kyiv : Sfera, 1998. 374 p.
5. Istoriia ukrainskoi muzyky: U 6 t. T. 2: XIX st. Kyiv : IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2009. 800 p.
6. Kyianovska L. O. Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st. : monohrafiia. Ternopil : Aston, 2000. 339 p.
7. Kyianovska L. O. Ukrainskyi muzychnyi romantyzm v yevropeiskomu konteksti. *IV Mizhnarodnyi konhres ukrainistiv. Dopovidi ta povidomlennia. Mystetstvoznavstvo.* Odesa – Kyiv : Vyd-vo Asotsiatsii etnolohiv, 2001.
8. Kozarenko O. V. Deiaki tendentsii rozvytku natsionalnoi muzychnoi movy u pershii tretyni KhKh-ho stolittia. *Ukrainske muzykoznavstvo. Muzychna ukrainistyka v konteksti svitovoi kultury.* Kyiv, 1998. Vyp. 28. P. 144–154.
9. Komarynets T. I. Ideino-estetychni osnovy ukrainskoho romantyzmu (problema natsionalnoho y internatsionalnoho). Lviv : Vyshcha shkola,1983. 222 p.
10. Kornii L. P. Istoriia ukrainskoi muzyky. Ch. III. XIX st. Kyiv ; Niu-York : Vyd. M. P. Kots, 2001. 478 p.
11. Kushniruk O. P. Rysy impresionizmu v ukrainskii muzytsi (dzherela, proiavy, tendentsii rozvytku) : dys. … kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / / IMFE im. M. T. Rylskoho NANU, 208 p.
12. Lysiak-Rudnytskyi I. Istorychni ese. V 2 t. Tom 1. Kyiv : Osnovy, 1994. P. 173–191.
13. Liudkevych S. Natsionalizm v muzytsi. *Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy.* T. I. Lviv : «Dyvosvit», 1999. P. 35–61.
14. Ohorodnyk I. V., Ohorodnyk V. V. Istoriia filosofskoi dumky v Ukraini. Kurs lektsii. Navch. posibnyk. Kyiv : T-vo «Znannia», 1999. 543 p.
15. Pavlychko S. Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi : monohrafiia. Kyiv : Lybid, 1999. 447 p.
16. Palasiuk M. I. Idei nimetskoho romantyzmu v ukrainskii dukhovnii kulturi : avtoref. dys. … kand. filos. nauk : 09.00.05 / LNU im. I. Franka. Lviv, 2001. 17 p.
17. Rzhevska M. Yu. Modernistski tendentsii u muzytsi Naddnipriankoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia. *Naukovi zapysky Ternopilskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Seriia: Mystetstvoznavstvo,* 2001. № 2 (7). P. 3–7.
18. Rudnytskyi M. Nash XX vik. *Vid Myrnoho do Khvylovoho.* Drohobych : «Vidrodzhennia», 2009. P. 54–86.
19. Chyzhevskyi D. Istoriia ukrainskoi literatury (vid pochatkiv do doby realizmu). Niu-York, 1956. 511 p.
20. Sherekh Yu. Navkolo Shevchenka. *Porohy i zaporizhzhia.* Kharkiv : Folio, 1998. P. 14–104.

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО РОМАНТИЗМА: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Лигус Ольга Марковна – кандидат искусствоведения,
Киевский университет им. Б. Гринченка, г. Киев

На основе изучения философских, культурологических и искусствоведческих работ систематизирован и обобщен опыт исследования эстетических принципов украинского романтизма. Определены общие философские, эстетические, мировоззренческие и художественные черты европейского и украинского романтизма. Очерчена историко-культурная ситуация, которая обусловила развитие романтизма в Украине как формы национально-культурного возрождения XIX – начала XX века. Выделены характерные исконно национальные особенности эстетики украинского романтизма. Обоснована периодизация украинского романтизма, которая охватывает три этапа (ранний, зрелый и поздний).

Ключевые слова: романтизм, романтический стиль, эстетика романтизма, украинская культура, национально-культурное возрождение, украинская музыка.

AESTHETIC FOUNDATIONS OF THE UKRAINIAN MUSICAL ROMANTICISM: HISTORIOGRAPHIC ASPECT

Lihus Olha – PhD in Art Studies
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

On the ground of the consideration of the philosophical, cultural and art works the experience of the aesthetic foundations of the Ukrainian romanticism examination is systematized and generalized. Common philosophical, aesthetic, worldview and artistic features of the European and Ukrainian romanticism are defined. The historical and cultural situation that preconditioned the development of the Ukrainian romanticism as a form of the national-cultural

revival in the period of the XIXth- the beginning of the XXth century is described. The specific national features of the Ukrainian romantic aesthetics are defined. The periodization of the Ukrainian romanticism that can be divided in 3 stages (early, mature and late) is justified.

Key words: romanticism, romantic style, romantic aesthetics, Ukrainian culture, national-cultural revival, Ukrainian music.

UDC 78.035:111.852(477)(091)

AESTHETIC FOUNDATIONS OF THE UKRAINIAN MUSICAL ROMANTICISM: HISTORIOGRAPHIC ASPECT

Lihus Olha – PhD in Art Studies
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The aim of the paper is to characterize, systematize and generalize a theoretical experience of the foundations' of the Ukrainian romanticism examination in its reflection in the musical art of the XIXth – the beginning of the XXth century.

Research methodology. Cultural, system and structural-functional approaches are the foundations of the research methodology. A range of general scientific (historical, analysis, synthesis, logical, methods of systematization, classification), specialized (historiographical analysis, problem-chronological, comparative historical), and interdisciplinary (descriptive, system-structural) methods.

Results. Even though the Ukrainian musical Romanticism and the West-European Romanticism have formed on the common sources, the Ukrainian Romanticism developed on its unique aesthetical foundations as a form of national-cultural revival. The evolution of the Ukrainian Romanticism covers three stages: early (the first third of the XIXth cen.), mature (40–80-s of the XIXth cen.) and late (1890–1910th). During the first stage, there was a formation of the national-aesthetical features of the Ukrainian Romanticism with an active involvement of the folk national themes into the West-European artistic system. The mature Romanticism is characterized by the crystallization of the worldview premises of the Ukrainian national-cultural revival under the influence of the nationalistic ideology. The late stage – the modification of the Ukrainian Romanticism in the direction of the individualization of reasoning and acquisition of the West-European modernistic aesthetic features.

The scientific novelty of the article is a systematization and generalization of the aesthetic aspects of the Ukrainian Romanticism research experience and the development of the national discourse of the investigation of the Romanticism.

The practical significance. The results of the research can be incorporated to the learning courses, such as the history of the Ukrainian music, the history of the world culture, musical Ukrainian studies.

Key words: romanticism, romantic style, romantic aesthetics, Ukrainian culture, national-cultural revival, Ukrainian music.

Надійшла до редакції 3.11.2018 р.

УДК 78.034.7(477)

МУЗИЧНІ, ЛІНГВІСТИЧНІ ТА РИТОРИЧНІ ТРАКТАТИ XV–XVIII СТ. ТА ІНШІ ДЖЕРЕЛА ІНФОРМАЦІЇ ЩОДО ВИКОНАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ

Марченко Марія Олександрівна – здобувач кафедри теорії та історії культури,
Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, м. Київ
https://orcid.org/0000-0002-5814-7422
canzonetta@ukr.net

Наведено огляд останніх публікацій, в яких досліджується виконавський аспект української барокової музики. Розглянуті сучасні реалії дослідження, виконання та популяризації цієї музики, виокремлені специфічні сегменти даної теми, що є предметом цікавості виконавців-автентистів у наш час. Проаналізовано прямі та релятивні джерела виконавської інформації, що дають вокалісту або хормейстеру уявлення про художній текст партесного твору та специфіку його виконання. Таким чином, наведено майже 20 джерел: старовинні музичні та лінгвістичні трактати, а також трактати з суміжних мистецтв (риторика), що походять із східнослов'янських територій, музичні трактати німецьких та італійських авторів згадки про які знаходимо в архівних документах XVII–XVIII ст.

Ключові слова: українська барокова музика, партесна музика, старовинні музичні трактати, джерела виконавської інформації.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Теоретичні аспекти української барокової музики є предметом дослідження українських науковців (Н. Герасимова-Персидська, Є. Ігнатенко, І. Кузьмінський, Ю. Медведик, О. Шуміліна, Ю. Ясіновський, Б. Дем'яненко).

© Марченко М. О., 2018

Продовжується робота над розшифруванням та зведенням нотних рукописів. Автор даної статті, будучи професійним хормейстером, у своїх дослідженнях піднімає питання виконавського аспекту партесного музикування з метою з'ясувати як саме виконувати українську барокову музику для досягнення історично достовірного звучання. Дійсно, з його актуальністю погоджується більшість музикознавців, що концентрують свою наукову та творчу увагу на українській бароковій музиці та диригентів-хормейстерів. В сегменті історично орієнтованого виконавства «українська барокова музика» існує стереотип як серед виконавців, так і музикознавців, що досягти автентичного звучання у виконанні неможливо, адже, на відміну від Європи, на східнослов'янських територіях не збереглися джерела інформації, що могли б стати путівниками у виконанні.

Цей факт є причиною досить помірного залучення до своїх програм музичних творів даного періоду професійними хорами. Виключенням є хор «Київ», під орудою М. Гобдича та львівський ансамбль «A Cappella Leopolis».

У даному дослідженні наводимо прямі та релятивні джерела, що відповідають на питання виконавця відносно специфіки реалізації вербального, нотного та звукового тексту твору українського бароко в разі ознайомлення з критичною публікацією тексту, редакційним варіантом, факсиміле чи рукописом того чи іншого джерела. Робота з віднайдення та систематизації доступних джерел виконавської інформації п'яти історично пов'язаних у бароковий період держав проводиться вперше.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед останніх наукових робіт, присвячених джерелам «виконавської інформації», варто відзначити критичну публікацію тексту трактату «Препорція» з київського рукопису XVIII ст., здійснену музикознавцем Б. Дем'яненко [5]. Автор публікує трактат у формі факсиміле, надаючи розгорнутий коментар до цього тексту та посторінкове розшифрування специфічних термінів і понять. Даний трактат має важливе значення для осмислення метро-ритмічної складової виконання в зазначений час, форму диригування різних «препорцій», співвідношення й кореляцію назв та графем нот і пауз різної тривалості, зв'язок київської п'ятилінійної нотації із західноєвропейською мензуральною нотацією.

Важливою в контексті нашого дослідження є дисертаційна робота І. Кузьмінського [8], в тексті якої здійснений компаративний аналіз теоретичних праць музикантів і теоретиків XVII ст. – З. Лауксміна та М. Дилецького (польського та українського походження – відповідно), що були сучасниками та навчалися у Віленській академії. Автор порівнює трактати «Ars Et Praxis Musica» [20] та «Мусикійська граматика» [6], виокремлюючи спільне і відмінне в термінології, нотації, композиційних принципах, педагогічному підході тощо польського та українського музикознавців, у висновках зазначаючи, що вважає підхід З. Лауксміна більш системним і впорядкованим.

Мета статті – виокремлення, упорядкування й систематизація прямих та релятивних джерел виконавської інформації стосовно української барокової музики.

Виклад основного матеріалу дослідження. В контексті українських історичних реалій, не можемо говорити про достатню кількість джерел інформації для вирішення питання «як виконувати вокальну музику українського бароко». Культура партесного співу прийшла до нас із Заходу, створивши нову «музичну реальність», трансформувавши саму суть церковних музичних традицій даного періоду. Партесний спів – це перша платформа саме професійного музичного мистецтва на теренах нашої країни. Однак, музично-теоретична думка як в Україні так і в Росії, Білорусії, Речі Посполитій – на всій території поширення мистецтва даного типу або близького до нього, не була настільки розвиненою, як у Західній Європі: тож можемо виділити обмежений об'єм теоретичних праць, що є джерелом інформації в дослідженні канонів звукової реалізації мистецтва «мусикії».

У той час, коли в Західній Європі вже були видані масштабні музично-теоретичні трактати щодо специфіки виконання старовинної музики, на теренах України лише виникають перші зразки полемічної літератури та педагогічної думки. Така ситуація детермінує креативний підхід учених-музикознавців до пошуку й інтерпретації будь-якої історичної інформації стосовно мистецтва XVII – першої пол. XVIII ст.

Предметом нашої наукової цікавості стають не лише джерела, що є носіями виконавської інформації (музично-теоретичні трактати, нотний рукописний матеріал тощо) до мистецтва доби «українське бароко», але й зовсім, на перший погляд, далекі від музики знахідки того часу: списки документації з архівів старовинних бібліотек братств та монастирів (Києво-Печерської Лаври, Софії Київської, Михайлівського Золотоверхого, Унівського, Онуфріївського монастирів), художня, богословська література та наукова література різних напрямів (полемічна література, риторичні та теологічні трактати), поміти, маргіналії, картинки на рукописах, факсиміле, стародруках (присутні на рукописних нотних джерелах), фінансові документи, знайдені коментарі іноземців, пам'ятки іконопису, образотворчого мистецтва, архітектури (в Україні побудовано понад 100 храмів у 1630–1750 рр.), скульптури XVII – першої пол. XVIII ст. та будь-які можливі джерела інформації, що походять з

України (де партесне мистецтво народилось і сформувались основні умови його побутування та канони виконання), Росії та Білорусії (куди «нова мусикія» перенесена після Никонівської реформи та активно розвивалась), Речі Посполитої, що стала своєрідним «каналом комунікації», взаємодії між католицьким Заходом та православним Сходом. Саме з Заходу, через навчальні заклади Речі Посполитої дане мистецтво прийшло на територію України, трансформувалось під впливом локальних традицій і особливостей менталітету, сформувавши національний культурний феномен.

Дійсно партесне мистецтво виходить за межі суто музичного феномену, адже ретранслює як парадигму Ренесансу, так і бароко, трансформуючи ідеали Середньовіччя, що панували до XVII ст. на території слов'янського басейну, виводячи культурне середовище зі свого роду культурно-соціальної стагнації.

Мистецтво даного часу існує як єдине ціле, в контексті своєрідного ментального відродження, новою культурної парадигми, отже ідентифіковані алгоритми канонів створення та побутування будь-якого з видів мистецтва можуть бути джерелом інформації для нас.

Джерела виконавської інформації можемо умовно розділити на дві категорії – прямі та релятивні.

До першої категорії віднесемо ті джерела, що можуть дати інформацію щодо виконавських аспектів партесних творів:

1. Педагогічні музичні старовинні трактати XVI – першої пол. XVIII ст., що дають вичерпну інформацію про канони виконання партесів та походять із чотирьох вищезазначених держав:
   – «Мусикійська граматика» М. Дилецького (третя третина XVII ст. [6];
   – Трактат «О пінії Божественном» І. Корєнєва, 1671 р. – перша редакція, 1678 р. – друга ред. під назвою «Мусикія» [15, 16];
   – «Ars Et Paxis Musica» («Мистецтво музики») З. Лауксміна (1667 р.) [20];
   – Трактат «О музыке» Ю. Крижаніча (1663 р.) [13],
   – Трактат «Препорція» з київського рукопису XVIII ст. критична публікація тексту [5],
   – «Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna» Я. Гурчина (1647 р.) [18];
2. Просвітницькі старовинні трактати, що містять загальну інформацію про музику того часу, мету, зміст звуковий результат «нового мистецтва».
   – «Praxis oratoria. Sive praecepta artis rhetoricae» З. Лауксміна («Практика ораторського мистецтва. Правила риторичного мистецтва») (1648 р.) [21];
   – «Ключ разумения» монаха Т. Макарієвського (70-ті роки XVII ст.) [9];
   – «Извещение о согласнейших пометах» О. Мезенця (1668 р.) [7];
   – «Сказание о 7 свободных мудростях», анонімний трактат (поч. XVII ст.) [1];
   – Книга избранная вкратце М. Спафарій 1675 р. (опублікована в складі його естетичних трактатів) [1];
3. Педагогічні та лінгвістичні старовинні трактати від XVI–XVIII ст., що дають інформацію про систему педагогічної освіти в зазначений час, відповіді на питання, що стосуються *вербального* тексту вокального твору зазначеного періоду:
   – «Граматика слов'янська» І. Ужевича (1643 р.) [14];
   – «Словенська граматика» Л. Зизанія (1596 р.) [3];
   – «Граматика» М. Смотрицького (1618 р.) [10];
   – «Лексикон словенороський» П. Беринди (1627 р.) [2];
4. Рукописи партесних творів: поголосники, конволюти, факсиміле, стародруки.
5. Старовинні трактати й будь-які музично-теоретичні праці, що містять інформацію про виконання вокальної музики доби Ренесансу і бароко Західної Європи та мають релятивний зв'язок з українським культурним середовищем (згадуються в документації старовинних бібліотек або знаходяться там тощо).
   – «De praestantia musicae veteris libri tres» («Важливість музики і три старих книги») Дж. Доні (1647 р.) [17];
   – «Questiones musicae in usum scholae Northusanae» («Проблеми, пов'язані з використанням музичної школи Northusanae») Й. Шпангенберга (1542 р.);
   – М. Кромер «De musica figurate» («Фігури музики») та «Elementa musica» («Елементи музики») (1532 та 1534 рр. відповідно);
   – «Compendium musices» («Коротка музика») А. Кокліко (1552 р.);
   – «Musurgia universalis» («Універсальна музика») А. Кірхера (1650 р.) [19];
6. Художній текст партесних творів, що є джерелом для застосування виконавської логіки та інтуїції.

Вище були наведені трактати, створені на території східнослов'янських держав, де побутувало мистецтво партесів, що належить до *нотного, звукового*, а також *вербального* тексту (в нашому випадку, дослідження кожного компоненту художнього тексту буде спиратися на різні історичні ресурси та джерела) й вибрані європейські музично-теоретичні праці, що мають зв`язок з епохою партесів:

– знайдені примірники даних праць у збереженій документації XVII – першої пол. XVIII ст.;

– дані праці згадуються, описуються, цитуються у трактатах музикознавців XVII – першої пол. XVIII ст. тощо;

До релятивних джерел інформації віднесемо ті, що можуть розширити наш погляд на культуру українського бароко, дати уявлення про менталітет та світогляд виконавців, середовище побутування партесів, його сприйняття сучасниками тощо.

Після ознайомлення з текстом більшості наведених пам'яток теоретичної думки, маємо констатувати дефіцит інформації відносно деяких специфічних аспектів виконавської практики. Особливо це стосується таких елементів звукового тексту, як вокальна манера, природній і штучний ансамбль, специфіка застосування принципів антифонності та концертування тощо. Інформація, що міститься в наведених вище джерелах «проливає світло» лише на частину компонентів «виконавського еталону», іншу частину шукаємо в релятивних джерелах виконавської інформації.

У XVII – першій пол. XVIII ст. на теренах нашої держави нова історична реальність стала причиною свого роду «еволюції свідомості» української нації, що детермінувало народження культурного феномену – українське бароко. В даний час усі види мистецтва, література та наука формують нову цілісну культурну парадигму. Її зміст – зародження ідеології гуманізму, процес секуляризації, тяжіння до індивідуалізму, форма ж – залишається відповідною канонам православного культу. Таким чином, мистецтво XVII – першої пол. XVIII ст., як цілісне явище, поступово проходить етапи зародження, становлення, зрілості та занепаду.

Російський вчений Д. Ліхачов стверджував: «Литература и все виды искусства управляются воздействием социальной действительности, находятся в тесной связи между собой и составляют в целом одну из наиболее показательных сторон развития культуры» [7]. Н. Герасимова-Персидська озвучує подібну тезу стосовно української барокової музики «На рубежі Нового часу в Україні в усіх сферах культури розпочався процес активного сприйняття європейського Бароко. Музика набувала спільних ознак із літературою (особливо з поезією), архітектурою, живописом. Хоровий багатоголосний спів, повнозвучний, сповнений яскравих контрастів, то могутньо урочистий, то лірично-чутливий, гармоніював з інтер'єрами, розписами, іконами у барокових спорудах» [4]. Враховуючи, що культура українського бароко виступає «як моноліт», унаслідок поступової ментальної еволюції, можемо говорити про те, що джерелом інформації для нас стають усі пам'ятки мистецтва та літератури зазначеного періоду. Крім того, в XVII- першій пол. XVIII ст. церква є осередком культурного життя та гуртує навколо себе провідних митців та вчених. Причиною такого явища є саме в даний період «конкурування» двох конфесій на теренах України, що після Люблінської унії стала частиною Речі Посполитої та мала, порівняно з Великим Князівством Литовським, потужну культуру і проводила наполегливу асиміляторську політику. Таким чином, православна та католицька релігійні конфесії, знаходячись у протистоянні, концентрували увагу на зовнішній та естетичній стороні свого культу, намагаючись зробити його більш «привабливим» для віруючих.

У бароковому іконописі проявляються риси тотожні музичному оформленню барокового церемоніалу: театральність, світлові ефекти, помпезність, урочистість, випуклість ліній, емоційне наповнення релігійних сцен. В образотворчому мистецтві паралельно поступовому переходу від анонімності до авторства в музиці, відбувається розквіт жанру портрет, атрибутами якого стає тяжіння до реалістичності, аристократизму, рафінованості, своя специфічна символічна система. В образотворчому мистецтві починається імплементація на лише стандартних для барокової культури світських елементів, але й «елементів критики», ідентифікуючи своє ставлення до героя портретної композиції, образотворче мистецтво даного періоду тісно пов'язано з народним та прикладним. Тут дійсно працює єдиний алгоритм інтеграції докорінно-українського та західноєвропейського: слухаючи партесні твори не можемо не ідентифікувати, проростаючі через складну багатопластову хорову тканину, народнопісенні інтонації, а споглядаючи зразки українського малярства даного часу – специфічну українську типажність героїв, елементи автентичного українського орнаменту на обрамленні або одязі героїв картин, що має стійкі традиції побутування у кожному регіоні тощо, зображення українського побуту та інтер'єру.

У даний період Європа починає тяжіти до реалізму в образотворчому мистецтві. Українські митці підхоплюють дану тенденцію з деяким запізненням та трансформують його виразові елементи

в контексті національної культури. Таким чином. зразки малярства й іконопису набувають рис «наївного» реалізму, що можна порівняти з перцепцією нашими композиторами риторичної системи Західної Європи. Її використання позбавлене абстрактного символізму, всі елементи риторики використовуються явно, експліцитно, їх легко ідентифікувати.

Таким чином, на нашу думку, універсальними в контексті барокової парадигми стають такі риси:

– *масштабність задуму та монументальність форм;*

– *тяжіння до орнаментальності з переосмисленням традиційного орнаменту, його специфічна інтерпретація;*

– *помпезність і пишність, орієнтація на зовнішній ефект (проявлена, наприклад, як гра світлотіні в архітектурі та через антифонний спів у музиці;*

– *тяжіння до індивідуальності, оригінальності (дана риса проявлялась поступово), залучення «елементів реалізму»;*

– *орієнтація на зовнішній ефект;*

– *світські підтексти та залучення виразових засобів світської культури.*

У рамках ренесансно-барокової культурної парадигми можемо говорити про створення універсальних специфічних форм художнього вислову. Аналіз прояву універсальних рис художнього вислову (наведені вище) в будь-яких видах мистецтва та літератури, створені в добу українського бароко, дають інформацію про специфіку виконання партесів.

Такий метод можна умовно назвати «дедуктивно-інтуїтивним». У рамках «монолітного» мистецтва даного періоду тотожні ідеї та інтенції реалізуються за допомогою засобів виразності, притаманних кожному з них.

Завдяки релятивним джерелам інформації можемо знайти підказки відносно реалізації таких елементів художнього тексту: *характер виконання, ідея твору, інтерпретація образу конкретного біблійного персонажу або образу в період XVII–XVIII ст., динаміка виконання, специфіка ансамблевої роботи в рамках конкретних акустичних умов, особливості інтерпретації «концертуючих» епізодів, практика антифонного співу тощо*.

Таким чином, важливим джерелами інформації для нас є:

– пам’ятки живопису, гравюри та іконопису, пам’ятки скульптури й архітектури;

– пам’ятки філософської, полемічної та богословської літератури;

– мистецькі трактати, написані в даний період на східнослов’янських територіях;

– елементи та зразки прикладного мистецтва;

– документальні архіви наукових центрів, монастирських бібліотек, що знаходяться на східнослов’янських територіях (Україна, Росія, Польща, Литва, Сербія, Білорусія);

– коментарі вчених та мандрівників, що подають свої враження від споглядання «козацької культури» та є свідками звучання партесної музики, описують свій слуховий досвід.

Висновки. Тож українська барокова музика увібрала в себе «латинські» та «ортодоксальні» елементи художньої мови, поєднавши їх із народнопісенними і кантовими інтонаціями, що детермінувало її національну специфічність, абсолютну унікальність. Зважаючи на факт унікальності партесної музики, її історично-достовірне виконання потребує розуміння канонів її інтерпретації, конкретизації способів реалізації кожного елементу художнього тексту.

Для отримання такого роду «виконавської інформації» маємо дві категорії історичних джерел: прямі та релятивні. До прямих джерел віднесли музично-теоретичні та педагогічні трактати XVI ст. (період, що передує виникненню партесів), XVII ст. (доба зародження і розквіту) та перша пол. XVIII ст. (період зрілого стилю і занепаду).

Дослідили й надали коментар до музично-теоретичних трактатів, створених на східнослов’янських територіях, де побутувало партесне мистецтво (М. Дилецького, І. Коренєва, Т. Макарієвського, А. Мезенця, З. Лауксміна, Я. Гурчина, М. Кромера), трактатів, що стосуються вербального тексту саме українського сегменту партесного мистецтва (Л. Зизанія, М. Смотрицького, П. Беринди, І. Ужевича), наукових робіт відомих теоретиків Західної Європи, зв’язок з якими знаходимо в історичних розвідках українських учених, примірники яких або згадка про них є в документації братств або монастирів, посилання на які є в роботах східнослов’янських теоретиків доби українського бароко (А. Кірхер, Й. Шпангенберг, Дж. Доні тощо). В контексті нової гуманістичної парадигми мистецтво виступає як цілісне явище, його види і форми мають схожі елементи художнього вислову і мають тотожну детермінанту. Отже, всі твори мистецтва даного часу стають релятивними джерелами інформації для нашого дослідження.

Список використаної літератури

1. Белоброва О. А. К изучению «Книги избраной вкратце о девятих мусах и о седмих свободных художествах» Николая Спафария. Тр. Отдела древнерусской литературы АН СССР. Т. XXX. Л., 1976.
2. Беринда П. Лексикон словенороський. Пам'ятки української мови XVII ст. [Коментар В. В. Німчук]. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961. 244 с.
3. Зизаній Л. Граматика словенська. [підготовка факсимільного видання та дослідження пам'ятки В. В. Німчука]. Київ : Наук. думка, 1980. 92 с.
4. Герасимова-Персидська Н.О. Сорок років Musicae antiquae Ukraine. *Часопис Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського: Наук. журн.*. 2009. № 1 (2). С. 26–33.
5. Дем`яненко Б. «Трактат «Препорція» з київського рукопису XVIII століття: критична публікація тексту. Львів : Вид. Т. Тетюк, 2018.
6. Дилецкий Н. Идеа грамматики Мусикийской [публикации, перевод, исследование и комментарии В. Протопопова]. М. : Музыка, 1979.
7. Избранные труды по русской и мировой культуре. 2-е изд., перераб. и доп. / сост. и науч. ред. А. С. Запесоцкий. СПб. : СПбГУП, 2015. 84 с. (Почетные доктора Университета).
8. Кузьмінській І. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся: дис…канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ. 2014. 171 с.
9. Музыкальная эстетика России XI–XVIII веков. Сост. текстов, переводы и общая вступит. ст. А. И. Рогова. М., 1973. С. 146–150.
10. Німчук В. В. Граматика Мелетія Смотрицького. *Енциклопедія історії України*. У 10 т. / редкол. В. А. Смолій. Ін-т історії України НАН України. Київ : Наук. думка, 2004. Т. 2. 185 с.
11. Протопопов В. Русская мысль о музыке в XVII веке. М. : Музыка, 1989.
12. Свенцицька В. Іван Руткович і становлення реалізму українського малярства XVII ст. Київ : Наук. думка, 1966. С. 12.
13. Трактат о музыке Юрия Крижанича. [Гольдберг А. Л., Аввакумов Ю. П., Белоненко А. С., Карцовник В. Г.]. Л.: Наука.1984. С. 356–409.
14. Ужевич І. Граматика слов'янська. Пам'ятки української мови XVII ст. [передм. Білодід І. К., Кудрицький Є. М.]. Київ, 1970. 71 с.
15. Цалай-Якименко О. Повість о пінії мусикійськом – видатна пам'ятка музично-естетичної думки (середина XVII ст.). *Українське музикознавство.* Київ. 1976. № 11. С. 51–71.
16. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ, Львів, Полтава. 2002. 512 с.
17. Doni Giovanni Batista. De praestantia musicae veteris libri tres. Forni Editore.1647. 266 p.
18. Gorczyn Joan. Alex. Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna. Krakow. 1995.
19. Kircher Athanasius. Musurgia Universalis.Rome: Francesco Corbeletti. 1650.
20. Liauksminas Zygimantas. Ars Et Praxis musica.parenge Vytautas Jukstas. Vilnius. Vaga. 1977. 103 p.
21. Lauxmin Sigismund. Praxis oratoria. Sive praecepta artis rhetoricae Brunsbergae.1648. 280 p.

References

1. Belobrova O. A. K izucheniyu «Knigi izbranoy vkrattse o devyatikh musakh i o sedmikh svobodnykh khudozhestvakh» Nikolaya Spafariya. Trudy Otdela drevnerusskoy literatury AN SSSR. T. XXX. L., 1976.
2. Berynda. P. Leksykon slovenoroskyi. Pamiatky ukrainskoi movy XVII st. [Komentar V. V. Nimchuk]. Vydavnytstvo Akademii Nauk URSR. Kyiv, 1961. 244 s.
3. Zyzanii L. Hramatyka slovenska.[pidhotovka faksymilnoho vydannia ta doslidzhennia pamiatky V. V. Nimchuka]. Kyiv : Naukova dumka.1980. 92 s.
4. Herasymova-Persydska N. O. Sorok rokiv Musicae antiquae Ukraine .*Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: Naukovyi zhurnal*. 2009. № 1 (2). S. 26–33.
5. Dem`ianenko B. «Traktat 'Preportsiiaz kyivskoho rukopysu XVIII stolittia: krytychna publikatsiia tekstu». Vydavets T. Tetiuk. Lviv, 2018.
6. Dileckij Nikolaj. Idea grammatiki Musikijskoj [publikacii, perevod, issledovanie i kommentarii Protopopova]. M. : Muzyka. 1979.
7. Izbrannye trudy po russkoj i mirovoj kul'ture. 2-e izd., pererab. i dop. / sost. i nauch. red. A. S. Zapesockij. SPb. : SPbGUP, 2015. 84 s. (Pochetnye doktora Universiteta).
8. Kuzminskii I.(2014) Origins, musical theory and performing practice of parts polyphony [Vytoky, muzychna teoriia ta vykonavska praktyka partesnoho bahatoholossia]: dissertation for gainig a scientific degree of the candidate of art criticism: specialty 17.00.03 «Musical art». Kyiv. 171 s.
9. Muzykal'naja jestetika Rossii XI–XVIII vekov. Sostavlenie tekstov, perevody i obshhaja vstupitel'naja stat'ja A. I, Rogova. Moskva.1973. S. 146–150.
10. Nimchuk V.V. Hramatyka Meletiia Smotrytskoho. *Entsyklopediia istorii Ukrainy* u 10 t. redkol. V. A. Smolii. Instytut istorii Ukrainy NAN Ukrainy. Kyiv : Naukova dumka.2004. T. 2. 185 s.
11. Protopopov Vl. Russkaja mysl' o muzyke v XVII veke. M. : Muzyka, 1989.
12. Svintsytska Vira. (1966) Ivan Rutkovich and the formation of the realism of Ukrainian painting of the XVII century [Ivan Rutkovych i stanovlennia realizmu ukrainskoho maliarstva XVII stolittia]. Kyiv : Naukova dumka. 12 s.

13. Traktat o muzyke Jurija Krizhanicha. [Gol'dberg A. L., Avvakumov Ju.P., Belonenko A. S., Karcovnik V. G.]. L. : Nauka.1984. S. 356–409.
14. Uzhevych I. Hramatyka slovianska. Pamiatky ukrainskoi movy XVII st. [peredmova Bilodid I. K., Kudrytskyi Ye. M.]. Kyiv.1970. 71 s.
15. Tsalai-Yakymenko O. Povist o pinii musykiiskom – vydatna pamiatka muzychno-estetychnoi dumky (seredyna XVII st.). *Ukrainske muzykoznavstvo*. Kyiv. 1976. № 11. S. 51–71.
16. Tsalai-Yakymenko O. Kyivska shkola muzyky XVII st. Kyiv, Lviv, Poltava. 2002. 512 s.
17. Doni Giovanni Batista. De praestantia musicae veteris libri tres. Forni Editore. 1647. 266 s.
18. Gorczyn Joan. Alex. Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna.Krakow. 1995.
19. Kircher Athanasius. Musurgia Universalis.Rome: Francesco Corbeletti. 1650.
20. Liauksminas Zygimantas. Ars Et Praxis musica.parenge Vytautas Jukstas. Vilnius. Vaga. 1977. 103 s.
21. Lauxmin Sigismund. Praxis oratoria. Sive praecepta artis rhetoricae Brunsbergae.1648. 280 s.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ, ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ И РИТОРИЧЕСКИЕ ТРАКТАТЫ XV–XVIII ВЕКОВ И ДРУГИЕ ИСТОЧНИКИ ИНФОРМАЦИИ ДЛЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ УКРАИНСКОЙ БАРОЧНОЙ МУЗЫКИ

Марченко Мария Александровна – соискатель кафедры теории и истории культуры, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, г. Киев

Осуществлен обзор публикаций, в которых исследуется исполнительский аспект украинской барочной музыки. Рассмотрены современные реалии исследования, исполнения и популяризации украинской барочной музыки, выделены специфические сегменты данной темы, являющиеся предметом интереса исполнителей автентистов в наше время. Проанализированы прямые и релятивные источники исполнительской информации, дающие вокалисту или хормейстеру представление о художественном тексте партесного произведения и специфике его исполнения. Таким образом проанализировано около 20 источников: старинные музыкальные и лингвистические трактаты, музыкальные трактаты немецких и итальянских авторов, упоминания о которых находим в архивных документах XVII–XVIII в.

Ключевые слова: украинская барочная музыка, партесная музыка, старинные музыкальные трактаты, источники исполнительской информации.

MUSICAL, RHETOTICAL AND LINGUISTIC TREATISES OF THE XV–XVIII CENTURIES ORIGINATING FROM THE EASTERN SLAVIC TERRITIRIES AND OTHER SOURCES OF INFORMATION FOR THE PERFORMER OF UKRAINIAN BAROQUE MUSIC

Marchenko Maria – a candidate of the Department of Theory and History of Culture of the National Music Academy of Ukraine named after P. Chaikovsky, Kyiv

In the context of Ukrainian historical realities, we can not talk about a sufficient number of sources of information to resolve this issue.. The contemporary realities of the research, execution and popularization of Ukrainian Baroque music are considered, and specific segments of this topic are highlighted, which is the subject of curiosity of the Authentic performers in our time. The direct and relative sources of performance information, which give the vocalists or choirmasters an idea about the text of the piece work and the specifics of its execution – are analyzed. There are about 20 sources: ancient musical and linguistic treatises originating from the East Slavic territories, musical treatises of German and Italian authors mentioned in the archives of the seventeenth and eighteenth centuries.

Key words: Ukrainian baroque music, part music, ancient musical treatises, sources of performance information.

UDC 78.034.7(477)

MUSICAL, RHETOTICAL AND LINGUISTIC TREATISES OF THE XV–XVIII CENTURIES ORIGINATING FROM THE EASTERN SLAVIC TERRITIRIES AND OTHER SOURCES OF INFORMATION FOR THE PERFORMER OF UKRAINIAN BAROQUE MUSIC

Marchenko Maria – the candidate of the Department of Theory and History of Culture of the National Music Academy of Ukraine named after P. Chaikovsky, Kyiv

The aim of the article is the isolation, arrangement and systematization of direct and relative sources of specific information concerning for performers of Ukrainian Baroque music.

Research methodology. The following research methods were used in this article: theoretical analysis of ancient sources, comparative (comparison of sources), deductive method, method of synthesis and experiment method (practical work of the researcher with samples of party music), method of observation.

Results. In this study, we present direct and relative sources that are relevant to the performer's question regarding the specifics of the verbal, musical and audible text of the work of the Ukrainian Baroque, in the event of familiarization with the critical publication of the text, editorial variant, facsimile or manuscript of a particular source. We explored and gave a commentary to the musical and theoretical treatises that were created in the Eastern Slavic

territories, where party art was used, treatises concerning the verbal text of the Ukrainian segment of part art, scientific works of the well-known theorists of Western Europe, which we find in the historical intelligence of Ukrainian scholars, copies of which or mines about them in the documentation of fraternities or monasteries, references to which are found in the works of East Slavic theorists of the era of the Ukrainian BaroqueConsequently, all the works of art of the given time become relational sources of information for our study.

Novelty. Work on the discovery and systematization of available sources of executive information of the five historically related in the Baroque period of the state is held for the first time.

The practical significance this research is useful for musicologists who are engaged in the segment «Ukrainian Baroque music», as well as for performers: conductors, choirmaster and vocalists, musicians who seek to achieve authentic sound in the performance of works of the given period.

Key words: Ukrainian baroque music, part music, ancient musical treatises, sources of performance information.

Надійшла до редакції 15.11.2018 р.

УДК 78.03(477)

ІЗ КОГОРТИ ПРЕДСТАВНИКІВ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ ХХ СТОЛІТТЯ: МИКОЛА ЛЕОНТОВИЧ – АВТОР СВІТОВОГО МУЗИЧНОГО ШЕДЕВРУ

Костюк Лариса Кіндратівна – кандидат історичних наук, доцент,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
Король Ольга Петрівна – здобувач вищої освіти ІІ освітнього ступеня,
«Магістр» спеціальності 034«Культурологія»,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
larysa.kostiuk@gmail.com

Наведено огляд публікацій, у яких досліджується життя і творчість видатного українського композитора, хорового диригента, педагога Миколи Дмитровича Леонтовича. Підкреслено значення сучасних досліджень у переосмисленні музичної спадщини митця у контексті культуротворення ХХ ст. Розглянуто знакові сторінки життя композитора, пов'язані із українським культурно-національним відродженням та становленням авангардної культури. Запропоновано шляхи популяризації автора «Щедрика» та внесення цього твору до списку ЮНЕСКО.

Ключові слова: Микола Леонтович, культуротворення, музична спадщина, «Щедрик», культурно-національне відродження, авангардна культура.

Постановка проблеми. Тема творчості Миколи Дмитровича Леонтовича (1877–1921 рр.) та вписування її в контекст культуротворення ХХ ст. сьогодні є актуальною і важливою для вивчення. Попри те, що життя композитора обірвалося несподівано, його творча спадщина має окрему сторінку в історії та практиці музичного мистецтва. М. Леонтович – видатний музичний діяч, один із засновників національної композиторської школи – аранжував народну щедрівку «Щедрик», яка нині звучить в усіх країнах світу, створив знакові твори «Дударик», «Ой пряду…», «Козака несуть», «Гра в зайчика». Він був невтомним пропагандистом українських фольклорно-етнографічних традицій, народної пісенної культури, популяризував гуманістичну спрямованість музично-педагогічних студій. Про його творчу спадщину, яка з кожним роком поповнюється новими творами (зокрема, нещодавно стали відкритими для широкого загалу понад 200 творів сакрального звучання, заборонені радянською владою), можна говорити годинами. Ось чому вільний доступ до творчості та сторінок життя М. Леонтовича нині створює наукову ситуацію переосмислення його музичного мислення та унікальності його музичних робіт. Сучасні дослідники називають твори композитора «містичним тотемом» та намагаються збагнути загадкові факти його життя. Без сумніву, ціннісне повернення до вітчизняного музичного лона постаті видатного композитора, хорового диригента, педагога, пропагандиста української культури та усвідомлення його ролі в культуротворенні ХХ ст. є на часі.

Останні дослідження та публікації. У сучасних умовах розвитку гуманітаристики питання життя і творчості М. Леонтовича усе частіше стає об'єктом наукових досліджень. Нагадаємо, що одна з перших узагальнених праць про композитора вийшла друком 1941 р. у харківському видавництві «Мистецтво», в якій автор В. Дяченко зібрав доступний фактологічний матеріал про життя М. Леонтовича, хоча, чимало заборонених тем, які стосувалися постаті митця, в силу історичних обставин радянської доби ним не піднімалися [1]. В умовах існування ідеологічної тенденційності в минулому столітті усе ж виходить чотири перевидання цієї роботи, останнє з яких здійснене 1985 р. у

© Костюк Л. К., Король О. П., 2018

київському видавництві «Музична Україна» [2]. Окремо доцільно звернути увагу на видання листів, спогадів і документальних матеріалів про композитора та його твори. У 1983 р. видані ноти М. Леонтовича «Женчичок-бренчичок: обробки українських народних пісень» [12], а 1985 р. «Вибрані хорові твори» [13] та ін. Тоді ж світ української музичної культури побачив унікальну книгу «Леонтович Микола. Спогади. Листи. Матеріали» [11].

У новітню добу України (1994 р.) історіографія питання поповнилася роботою Н. Королюк «Корифеї української хорової культури ХХ століття» [10], в якій переважає фактологія про життя і творчість її представників. Монографічні дослідження В. Іванова і Л. Іванової «Леонтович – збирач народних пісень» [5] та Л. Іванової «Музично-педагогічна спадщина Миколи Леонтовича» [6], що вийшли друком у 2007 р., спрямовані на переосмислення його творчості. Загалом, предметом дослідження у цих роботах є аналіз творчості М. Леонтовича як композитора, хорового диригента та розкриття особливостей його педагогічної діяльності у музичних закладах.

Значний матеріал про спадщину М. Леонтовича викладений у багатотомній «Історії української культури» (Т. 5. Кн. 2) [8] та низці конкретно-історичних розвідок, де висвітлюється творчість композитора: Л. Семенко «Їх поєднала пісня Леонтовича: Нариси з історії музичного життя в Україні 1910–1930-х рр..» [15], Л. Корній «Українська музична культура» [8], І. Околович «Внесок Миколи Леонтовича в музичну культуру України» [14] та ін. Також варто звернути увагу на роботу А. Ф. Завальнюка «Микола Леонтович: листи, документи, духовні твори. До 130-річниці від дня народження» [4], яка стала документальним свідченням геніальності і неординарності мислення композитора, диригента і педагога.

У попередні десятиліття з'явилися нові теми для аналізу творчості митця й обговорення їх науковою спільнотою. Це, зокрема, питання актуальності художньої спадщини М. Леонтовича, проблема творчого універсалізму, енергоінформаційної сили його духовних творів, модерністського світогляду композитора тощо. Такі різнопланові аспекти дослідження постаті М. Леонтовича повною мірою не охоплюють культурологічну складову інтерпретації спадщини митця та його значення в українському культуротворенні ХХ ст. Тому заявлена тема є актуальною, не достатньо дослідженою і потребує подальшого аналізу і вивчення.

Метою дослідження є виявлення знакових сторінок творчості М. Леонтовича і їх ролі у культуротовренні ХХ ст. та визначення шляхів популяризації його імені в українській та світовій культурі.

Виклад основного матеріалу. Творчість будь-якого діяча культури пов'язана з тим історичним гумусом, в якому приходилося жити. Початки діяльності М. Леонтовича пов'язані з особливим періодом в українській культурі кінця ХІХ ст., коли процес національного відродження, не зважаючи на різні перешкоди, поширювався як на наддніпрянських, так і на західноукраїнських землях і позначився на різних галузях культури. Паралелізм культурно-історичних процесів у сфері національного відродження засвідчує внутрішню єдність українців, їх прагнення здобути державну самостійність. Провідні діячі культури гуртували спільноту навколо ідей розвитку освіти, традицій, мови, фольклору та інших культурно-національних символів українства. Серед провідників українського духу варто назвати не лише Т. Шевченка, І. Франка чи Лесю Українку, а й плеяду діячів художньої культури (композиторів, живописців).

Із цієї когорти вирізняється М. Леонтович, життя і діяльність якого співвідносилася з усіма тенденціями, характерними для вітчизняної культури даного періоду. Саме у той час відбулося становлення й розвиток національної музичної школи, хорової, вокально-симфонічної, камерно-вокальної, інструментальної музики. На теренах української землі сформувалися такі явища, як опера, музична комедія, лірична пісня і музично-драматичний театр. Започатковано музичну освіту й музичну критику, в науковому плані досліджувалися питання музикознавства та фольклористики. Своєрідної еволюції зазнала народна пісенна творчість, на якій базували свої творчі засади українські композитори. Разом з обробкою народних пісень створюються хорові духовні (церковні) твори. Українське музичне життя в мистецькій царині набувало ознак явища високого професійного рівня. Творчість українських митців та їх здобутки уможливлювали включення музичних сил і засобів для розвитку українського культуротворення.

І саме на засадах такої багатої на новації музичної культури витворився феномен композитора і педагога М. Леонтовича. Адже його своєрідний талант зростав у гущі народних мас. На його становлення як композитора вплинули захоплення батьків українськими піснями й народними музичними інструментами, до яких вони зверталися повсякчас. Завдячуючи своїй родині і семінарському вчителю з музики Ю. Богданову, іншим наставникам він зумів у своїй творчості піднести музичну народну складову до вершин професійності. Як в українському живописі, так і в

музичній сфері таємниці народної культури вдалося розкрити не багатьом. І лише ті митці, які зуміли створити внутрішній діалог свого творчого «Я» з народною традицією, досягли вершин світового рівня.

М. Леонтовичу пощастило творити у рамках такого діалогу. Яскравим прикладом цього є процес обробки народної щедрівки «Щедрик», над варіантами якого композитор працював у 1901-1902 рр., 1906-1908 рр., 1914 р., 1916 р. і 1919 р., аж допоки не досягнув бажаного. Діалог композитора із народною традицією і народною піснею переконливо звучить і в хорових творах.

Звернення до взірців народної культури, глибин фольклористики та народної пісні – одна з особливостей авангардного руху в Україні і джерело творчості багатьох митців. Так трапилося, що становлення авангарду і вибух визвольних змагань українського народу співпадає з розквітом творчості М. Леонтовича.

У ході Першої світової війни та революційних подій українство плекало надію на перемогу і створення самостійної держави. Композитор відгукується на визвольні змагання українського народу та підтримує їх своєю працею. Ось чому більшість його музичних здобутків створюється у духовному лоні революційних події того часу. Ще навчаючись у Кам'янець-Подільській духовній семінарії та працюючи вчителем у сільській місцевості, М. Леонтович починає займатися обробкою народних пісень, керує хором, створює шкільний оркестр. Це й не дивно. Новий авангардний світ культури був одержимий осмисленням народного світогляду, що знайшов утілення в українському фольклорі, народному мистецтві, пісні.

Продовжуючи вчительську працю у Вінниці чи на Донбасі, навчаючись у Петербурзькій Придворній капелі чи відвідуючи заняття з композиції у Б. Яворського – він завжди і скрізь експериментує, створює хори, оркестри, музичні класи і прагне скоріше здійснити усе задумане. У революційному Києві, як і раніше, М. Леонтович поспішає віддатися творчій праці, створює безліч оригінальних композицій, пише й аранжує музичні твори, викладає. Його київський період життя можна також охарактеризувати як час невтомної праці з популяризації української духовної культури і музичного мистецтва. Пізніше, у Тульчині композитор працює над створенням своєї першої опери «На Русалчин Великдень», яку через трагічну смерть не вдалося закінчити. Свого часу хорові мініатюри до неї дуже любили діти, з якими працював композитор. Нагадаємо, що закінчив оперу композитор М. Скорик і в день 100-літнього ювілею М. Леонтовича (13 листопада 1977 р.) вона звучала у Київському Академічному (нині Національному) театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка за музичною редакцією М. Скорика. Під час презентації опери мелодика веснянок, русальних і купальських пісень підтвердила оригінальність і неперевершеність творчої спадщини Миколи Леонтовича.

Варто наголосити, що М. Леонтович є композитором, твори якого записані до золотого фонду української культури. Без його численних хорових обробок українських народних пісень неможливо уявити українське музично-хорове мистецтво минулого століття. У своїх обробках він віртуозно використовував фактурно-темброві нюанси, засоби поліфонії і гармонії, при цьому композитор зберігав інтонаційну чистоту першоджерел, залишаючи мелодію народної пісні незайманою. Серед цих творів варто назвати найвідоміші для широкого загалу «Дударик», «Ой з-за гори кам'яної», «Праля», «За городом качки пливуть», «Чорнушко душко», «Мала мати одну дочку», «Козака несуть» та ін. У них йому вдавалося віднайти найвлучніші засоби музичної виразності, щоб лаконічно і переконливо передати соціальний зміст тексту пісень (драматизм жіночої долі, щемливі миті кохання тощо). В хоровій обробці народної пісні М. Леонтович досягнув найвищих вершин і присвятив цьому майже усе життя. Адже хорова обробка українських пісень є наскрізною темою його творчої спадщини.

У доробку композитора є також чотири високохудожні акапельні хорові поеми: «Льодолом», «Літні тони», «Легенда», «Моя пісня», які всебічно презентують високий професіоналізм композитора і популяризатора українського мелосу. Створення цих художніх зразків співпадає з тим періодом творчості М. Леонтовича (1915-1921 рр.), коли він мав свої першокласні професійні хорові колективи. Тому композитор у цих творах зумів створити розвинені форми як у ділянці хорової музики, так і вокально-інструментальному вираженні, презентуючи свій авторський стиль. Митець, збагачуючи українську музику новими методами музичного фольклору, у своїй композиторській лабораторії проявив майстерність поліфоніста, прекрасного інтерпретатора поетичного змісту творів, зумів поєднати національні і загальнолюдські цінності. Саме ці творчі якості композитора увійшли складовими в українське культуротворення ХХ ст.

До окремої сторінки спадщини М. Леонтовича належать його твори, написані на церковну тематику. Роботи композитора «Світе тихий», серія «Херувимських», релігійні колядки тощо презентують найкращі взірці української хорової класики. Новаторство і неповторний композиторський стиль простежується і в таких духовних творах, як «Молебен благодарственний господу Богу», «Літургія Святого Іоанна Златоуста», багатьох церковних кантах і псалмах, які

вражають безпосередністю, щирістю і, водночас, вишуканістю. Ця частина творчого спадку композитора відкрилася для українців лише в часи державної незалежності.

Зрозуміло, що радянська доба, базуючись на основах атеїстичного світогляду, замовчувала сакральні композиції автора, які мають неабиякий вплив на людські почуття. Сьогодні про це пише дослідник В. Іванов. Аналізуючи духовні твори композитора, він приходить до неймовірного висновку, що вони є енергоінформаційною силою музичного мистецтва [7].

Не можливо оминути той факт, що сьогодні про М. Леонтовича пишуть романи. Так, нещодавно українська письменниця І. Роздобудько створила унікальну книгу про автора «Щедрика» під назвою «Прилетіла ластівочка» (2018 р.). Працюючи над сюжетом, аналізуючи факти з життя М. Леонтовича, письменниця з висоти постмодерного наративу висловила слушну думку про захисну функцію робіт композитора: «Його твори – містичний тотем» [3]. Сьогодні, через століття після першого офіційного звучання «Щедрика», усвідомлено розумієш велич творчості композитора навіть крізь призму лише одного твору. Адже ще з часів УНР «Щедрик» М. Леонтовича презентує українську культуру на світовій арені.

Нагадаємо, що саме тоді, у січні 1919 р., з ініціативи С. Петлюри постала Українська республіканська капела, яка під керівництвом К. Стеценка і О. Кошиці гастролювала в 17 країнах і провела понад 200 концертів, обов'язковим атрибутом яких був «Щедрик». Уперше за кордоном ще за життя композитора цей твір пролунав 11 травня 1919 р. у Національному театрі Праги. А 5 жовтня 1921 р., коли М. Леонтович уже відійшов у світ Вічності, у концертній залі Карнегі Холлу Нью-Йорка американці познайомилися із «Щедриком». Мелодія пісні настільки сподобалася слухачам, що емігрант з України П. Вільговський написав її англомовну версію. Упродовж ХХ ст. «Щедрик» прозвучав у виконанні 2000 колективів на усіх континентах світу [7]. Безліч світових музикантів створили власну обробку «Щедрика», його мелодія присутня у багатьох фільмах світового визнання, мультсеріалах. Народна пісня в обробці М. Леонтовича часто виконується музичними колективами української діаспори в Аргентині, Канаді, США, Австралії, країнах Європи. Музичний світ визнав «Щедрика» піснею ХХ ст. Парадоксально, містично, неймовірно, але сьогодні майже ніхто у світі уже не називає композитора та країну, в якій був створений «Щедрик».

Що ж робити у такій ситуації? Українська наукова спільнота має повернути ім'я автора оригінального музичного шедевру у комунікативний простір художньої культури світу. Для цього потрібна не лише воля, а й інтелектуальна праця в популярних музичних журналах, інформаційна візія у світових засобах масової інформації, використання системи Інтернет і кіно для популяризації творчості М. Леонтовича. Для цього є слушна нагода – у 2021 р. минає 100 років від дня трагічної загибелі композитора. У цьому контексті, думається, що варто включити його «Щедрик» до списку спадщини ЮНЕСКО як музичного твору, що об'єднує усі континенти. Доцільно згадати, що ЮНЕСКО вже оголошувала 1977 р. роком М. Леонтовича. Або ж зробити те, що у 1919 р. зробив С. Петлюра – музичний прорив української пісенної творчості на кращих концертних сценах: подбати про те, аби світ знав, хто автор і звідки походить та мелодія, що возвеличує людські почуття.

Висновки. У сучасних умовах творча спадщина композитора М. Леонтовича має величезне значення для формування української національної музичної мови і розвитку вітчизняної культури. Його творчий шлях і щоденна праця є взірцем для багатьох українців, які плекають дух незалежності. В історичних умовах українського культурно-національного відродження та революційних подій перших десятиліть ХХ ст. композитор у своєму творчому діалозі звернувся до глибин народної пісенної культури і створив неймовірне – народну пісню підняв до професійного рівня. В умовах формування української авангардної культури завдяки оригінальним засобам виразності М. Леонтович писав твори, схожі на своєрідний музичний «етнографічний пейзаж», який, як не дивно, у системі «звук-колір» притаманний також раннім роботам живописців М. Бойчука, Д. Бурлюка, К. Малевича. Мелодія народних пісень у його обробці залишилася чистою і незайманою, як першоформи в образотворчому мистецтві. Ось чому твори композитора були близькими та зрозумілими широкому загалу і увійшли у культурний простір України ХХ ст. окремою сторінкою історії. Творець прекрасних зразків української пісенності, хорових та сакральних творів, автор «Щедрика» М. Леонтович повертається в українське культуротворення як містичний тотем з енергоінформаційною силою музичного осмислення. Українство має подбати, аби світ знав ім'я композитора, твір якого ось уже понад 100 років звучить поза межами його батьківщини.

Список використаної літератури

1. Дяченко В. П. М. Д. Леонтович : малюнки з життя. Харків : Мистецтво, 1941. 139 с.
2. Дяченко В. А. Микола Дмитрович Леонтович. 4-те вид. Київ : Муз. Україна, 1985. 134 с.
3. Голіздра І. Його твори – містичний тотем: *Ірена Роздобудько про автора «Щедрика» Миколу Леонтовича*. Електронний ресурс. Режим доступу Life.pravda.com.ua/culture/2018/06/9.

4. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович: листи, документи, духовні твори. До 130-річниці від дня народження / Вид. друге, доопрац. і доп. Вінниця : Нова книга, 2007. 272 с.
5. Іванов В. Ф., Іванова Л. О. Леонтович – збирач народних пісень. Миколаїв-Вінниця : Розвиток, 2007. 144 с.
6. Іванова Л. О. Музично-педагогічна спадщина Миколи Леонтовича. Миколаїв-Вінниця : Розвиток, 2007. 144 с.
7. Іванов В. Духовні твори Миколи Леонтовича як енергоінформаційна сила музичного мистецтва. *Зб. наук. пр. Кам'янець-Подільськ. держ. ун-ту*, 2007. С. 60–62.
8. Історія української культури : в 5 т. Т. 5. Кн. 2. *Українська культура XX – початку XXI століть.* Київ : Наук. думка, 2011. 1032 с.
9. Корній Л. П. Українська музична культура : погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.
10. Королюк Н. І. Корифеї української хорової культури XX століття. Київ : Муз. Україна, 1994. 288 с.
11. Леонтович Микола. Спогади. Листи. Матеріали. Упорядк., приміт. та комент. В. Ф. Іванова. Київ : Муз. Україна, 1982. 240 с.
12. Леонтович Микола Дмитрович. Женчичок-бренчичок : обробки українських народних пісень. Під ред. Н. В. Петішкіної. Київ : Муз. Україна, 1983. 42 с.
13. Леонтович Микола Дмитрович. Вибрані хорові твори [Ноти]. Під ред. А. Г. Любченко. Київ : Муз. Україна, 1985. 94 с.
14. Околович І. Внесок Миколи Леонтовича в музичну культуру України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2016. Вип. 16. С. 146–152.
15. Семенко Л. Їх поєднала пісня Леонтовича : *Нариси з історії музичного життя в Україні 1910–1930-х років*. Вінниця : ПП «Едельвейс», 2007. 272 с.

References

1. Diachenko V. P. M. D. Leontovych : maliunky z zhyttia. Kharkiv : Mystetstvo, 1941. 139 s.
2. Diachenko V. A. Mykola Dmytrovych Leontovych. 4-te vyd. Kyiv : Muz. Ukraina, 1985. 134 s.
3. Holizdra I. Yoho tvory – mistychnyi totem: *Irena Rozdobudko pro avtora «Shchedryka» Mykolu Leontovycha.* Elektronnyi resurs. Rezhym dostupu Life.pravda.com.ua/culture/2018/06/9.
4. Zavalniuk A. F. Mykola Leontovych: lysty, dokumenty, dukhovni tvory. Do 130-richnytsi vid dnia narodzhennia / Vyd. druhe, dooprats. i dop. Vinnytsia : Nova knyha, 2007. 272 s.
5. Ivanov V. F., Ivanova L. O. Leontovych – zbyrach narodnykh pisen. Mykolaiv-Vinnytsia : Rozvytok, 2007. 144 s.
6. Ivanova L. O. Muzychno-pedahohichna spadshchyna Mykoly Leontovycha. Mykolaiv-Vinnytsia : Rozvytok, 2007. 144 s.
7. Ivanov V. Dukhovni tvory Mykoly Leontovycha yak enerhoinformatsiina syla muzychnoho mystetstva. *Zb. nauk. pr. Kamianets-Podilsk. derzh. un-tu*, 2007. S. 60–62.
8. Istoriia ukrainskoi kultury : v 5 t. T. 5. Kn. 2. *Ukrainska kultura KhKh – pochatku KhKhI stolit.* Kyiv : Nauk. dumka, 2011. 1032 s.
9. Kornii L. P. Ukrainska muzychna kultura : pohliad kriz viky. Kyiv : Muz. Ukraina, 2014. 592 s.
10. Koroliuk N. I. Koryfei ukrainskoi khorovoi kultury XX stolittia. Kyiv : Muz. Ukraina, 1994. 288 s.
11. Leontovych Mykola. Spohady. Lysty. Materialy. Uporiadk., prymit. ta koment. V. F. Ivanova. Kyiv : Muz. Ukraina, 1982. 240 s.
12. Leontovych Mykola Dmytrovych. Zhenchychok-brenchychok : obrobky ukrainskykh narodnykh pisen. Pid red. N. V. Petishkinoi. Kyiv : Muz. Ukraina, 1983. 42 s.
13. Leontovych Mykola Dmytrovych. Vybrani khorovi tvory [Noty]. Pid red. A. H. Liubchenko. Kyiv : Muz. Ukraina, 1985. 94 s.
14. Okolovych I. Vnesok Mykoly Leontovycha v muzychnu kulturu Ukrainy. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Drohobych, 2016. Vyp. 16. S. 146–152.
15. Semenko L. Yikh poiednala pisnia Leontovycha : *Narysy z istorii muzychnoho zhyttia v Ukraini 1910–1930-kh rokiv.* Vinnytsia : PP «Edelveis», 2007. 272 s.

ІЗ КОГОРТЫ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ УКРАИНСКОГО КУЛЬТУРОТВОРЧЕСТВА XX ВЕКА: НИКОЛАЙ ЛЕОНТОВИЧ – АВТОР МУЗЫКАЛЬНОГО ШЕДЕВРА

Костюк Лариса Кондратьевна – кандидат исторических наук, доцент,
Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне;
Король Ольга Петровна – соискатель высшего образования II образовательного уровня,
«Магистр» специальності 034«Культурология»,
Ривненский государственный гуманитарный университет, г. Ривне

Представлен обзор публикаций, в которых исследуется жизнь и творчество известного украинского композитора, хорового дирижера, педагога Николая Дмитриевича Леонтовича (1877–1921 гг.). Подчеркивается значение современных исследований в переосмыслении его музыкального наследия в контексте культуротворчества XX ст. Рассмотрены наиболее значимые страницы жизни композитора и их связь с украинским культурно-национальным возрождением и становлением авангардной культуры. Предложены пути популяризации автора «Щедрика» и внесения этого произведения в список ЮНЕСКО.

Ключевые слова: Николай Леонтович, культуротворчество, музыкальноенаследие, «Щедрик», культурно-национальное возрождение, авангарданя культура.

FROM THE REPRESENTATIVES OF UKRAINIAN CULTURE DEVELOPMENT OF THE XXth CENTURY: MYKOLA LEONTOVYCH AS THE AUTHOR OF WORLD MUSICAL MASTERPIECE

Kostiuk Larisa – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor
Rivne State University for the Humanities, Rivne;
Korol Olha – the 5th course higher education student, Master's Degree student
in specialty of Culture studies. Rivne State University of Humanities, Rivne

The study has presented review contributions where Mykola Leontovych's life and creative work have been researched. The researcher has pointed out that he was Ukrainian outstanding composer, choir conductor, and pedagogue. The importance of modern research of artist's musical heritage has been highlighted in the context of culture development of the 20th century. Significant pages of composer's lifetime have been studied. These ones have been connected with Ukrainian cultural and national renaissance and avan-garde culture establishment. The author has presented the approaches how to disseminate Shchedryk's (Carol of the bells) author and include this composition to UNESCO list.

Key words: Mykola Leontovych, culture development, musical heritage, Shchedryk (carol of the bells), cultural and national renaissance, avant-garde culture.

UDC 78.03(477)

FROM THE REPRESENTATIVES OF UKRAINIAN CULTURE DEVELOPMENT OF THE XXth CENTURY: MYKOLA LEONTOVYCH AS THE AUTHOR OF WORLD MUSICAL MASTERPIECE

Kostiuk Larisa – Candidate of Historical Sciences, Associate Professor
Rivne State University for the Humanities, Rivne;
Korol Olha – the 5th course higher education student, Master's Degree student
in specialty of Culture studies. Rivne State University of Humanities, Rivne

The aim is to reveal significant pages in Mykola Leontovych's creative work and its importance in culture studies of the XX th century; to define the approaches to disseminate his name in Ukrainian and world culture.

Research methodology. It has been used research methods within system, cultural, specific history analysis and synthesis.

Results. Under modern conditions Mykola Leontovych's (1877–1921) composer heritage has obtained great significance in Ukrainian national musical language development and Ukrainian culture development. Under historical conditions of Ukrainian cultural and national renaissance, revolution events of the first decades in the XX th century and in his creative dialogue the composer applied to folk's deep song culture and developed something incredible rising folk song to the professional level. Under the conditions of Ukrainian avan-garde culture development due to the original means of expressiveness Mykola Leontovych created compositions similar to the unique musical ethnographic museum. In a system of color and sound that one was also a characteristic of Mykhailo Boichuk's, Dmytro Burliuk's, Kazymyr Malevych's early creative works. Folk songs melody in his processing has stayed clear and virgin as art's first forms. Mykola Leontovych, the author of Shchedryk (Carol of the bells), beautiful samples of Ukrainian melodiousness, choir and sacred compositions, returns to Ukrainian culture development as a mysterious totem with energetic and informational power of musical comprehension.

Novelty. The author has emphasized the importance of modern research in reinterpretation of Mykola Leontovych's musical heritage in the context of culture development of the XXth century. Significant pages of composer's lifetime have been included to Ukrainian cultural and national renaissance and avan-garde culture.

The practical significance. The study has given the approaches of returning Shchedryk's (Carol of the bells) authorship to the world art culture communicative space and its including to UNESCO list as Mykola Leontovych's musical composition which unites all continents.

Key words: Mykola Leontovych, culture development, musical heritage, Shchedryk (carol of the bells), cultural and national renaissance, avant-garde culture.

Надійшла до редакції 5.10.2018 р.

УДК 473. 22.1

КУЛЬТУРНА ТВОРЧІСТЬ У ЗАХІДНОМУ ПОЛІССІ 50–70-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ ПРОВІДНИХ ФОРМ

Виткалов Сергій Володимирович **–** кандидат мистецтвознавства,
доцент, кафедра культурології і музеєзнавства,
Рівненський державний гуманітарний університет, м. Рівне
ORCID 00-01-6362-9517

© Виткалов С. В., 2018

Здійснено спробу, залучаючи матеріали Державних архівів Рівненської і Волинської областей, реконструювати форми активізації народної ініціативи в Західному Поліссі у повоєнний період; акцентовано увагу на специфіці організації культурної діяльності; виявлено найбільш ефективні форми роботи з населенням цих областей; акцентовано увагу на репертуарній політиці самодіяльних колективів регіону; досліджено тематичне розмаїття художньої діяльності. З'ясовано роль і значення розмаїття культурних форм у питанні збереження національних ознак.

Ключові слова: художня самодіяльність, регіональна культурна практика, соціальна активність, мережа клубних закладів.

Актуальність проблеми. Вивчення культурної спадщини в історичній ретроспективі передбачає її дослідження й на локальному рівні. Адже матеріали, що зберігаються в архівах, дають змогу реконструювати культурний поступ населення у найскладніші періоди, позитивні і негативні аспекти цього процесу. Не є виключенням і повоєнний час. Адже саме тоді художня самодіяльність стала важливим чинником мобілізації населення на відновлення зруйнованої країни. Тож виявлення форм активізації народної ініціативи в історичній ретроспективі з поправкою на економічні і соціокультурні умови першого двадцятиліття XXI ст., допоможе не лише реконструювати форми, найбільш ефективні у той час, але й віднайти роль і місце сучасного клубного закладу в системі культурної діяльності в докорінно змінених обставинах.

Аналіз досліджень і публікацій. Зазначена проблематика не стала предметом докладного аналізу у всеукраїнському контексті і не виведена в окремий об'єкт вивчення, хоча непоодинокі розвідки зустрічаються у періодичній пресі західних областей [50], наукових збірниках, статті яких є, як правило, фрагментами дисертаційних робіт [72] або увійшли до матеріалів монографічних досліджень переважно місцевих авторів [83]. Тому подальша розробка цієї проблематики є підґрунтям для підготовки монографічних праць, спрямованих на заповнення забутих сторінок вітчизняної культурної практики. *Метою статті* є виявлення специфіки організації провідних форм культурної діяльності у сфері вільного часу 50–70-х років XX століття.

Джерельною базою наукового пошуку стали матеріали державних архівів Рівненської та Волинської областей, поточні архіви установ культури, періодична преса, спогади учасників чи організаторів культурного простору Західного Полісся.

Розпад радянської політичної системи прискорив згортання досліджень культурно-мистецької проблематики, хоча частину досвіду, накопиченого у 50-70-ті роки XX ст., можна і в сучасних умовах використовувати у творчій діяльності з різними соціально-демографічними групами, адже бажання щось роботи самому закладено у людській природі. Цікавий той досвід й для знання вітчизняного культурного простору.

Виклад матеріалу дослідження. Предметом уваги є самодіяльна творчість, активно підтримувана політичними структурами. Саме в ній, на думку тодішніх партійних керівників республіки, закладені потужні виховні можливості, що давали змогу з незначними фінансовими витратами одержувати помітний ідеологічний та виробничий ефект у роботі зі складним за соціально-психологічними характеристиками населенням Західної України.

Починаючи розгляд питання, зазначимо, що населення Західного Полісся інакше ставилося до нової влади Адже лише з лютого 1940 по червень 1941 рр. на Рівненщині здійснено чотири масових депортацій, значна частина – інтелігенція: члени різноманітних громадських товариств («Просвіта», «Пласт») священики, активісти церковних об'єднань, митці, педагоги та члени їх сімей [63]. Фашистський режим також не мав особливих симпатій до українців цих територій [76], [40]. Та й надалі питання депортації цього населення не сходило з порядку денного [78].

За даними Постанови «Питання західних областей Української РСР», ухваленої Президією ЦК КПРС 26.05.1953 р., наголошувалося, що в 1944-1952 рр. у західних областях різними формами репресій охоплено майже 500 тис. осіб, у т.ч. заарештовано понад 134 тис., вбито понад 153 тис., вислано довічно за межі УРСР понад 203 тис. осіб, 8 тис. перейшло на нелегальний стан [78; 47-48].

Вбачаючи у театрі важливий чинник формування суспільної свідомості, підвищення художньої культури, по завершенні війни за рішенням Радянського Уряду (1945 р.) збільшується кількість театральних колективів різних типів; на республіканському рівні ухвалюється Постанова ЦК ВКП (б) (12.10.1946 р.) щодо театрів та їх репертуар. У липні 1949 р. ЦК ВКП(б), проведено спеціальну нараду з питань репертуару художньої самодіяльності 41[733, с. 315], спрямовану на «покращення» його змістовної частини, створивши таким чином умови для підготовки нових п'єс і усунення з репертуару творів, що не відповідали вимогам системи. Тож, як свідчать місцеві архіви [56; арк. 40], факт втручання у творчий процес інтенсивно відбувається починаючи вже з 1946 р. Адже репертуар є важливим чинником визначення ідейності п'єси, або, принаймні, «благонадійності» її автора, а отже

впливу на широкий загал. До того ж, на цих теренах й надалі продовжується військове протистояння між місцевими збройними формуваннями в особі УПА і воєнізованими частинами НКВД і питання ідеологічної, політико-виховної роботи загострюються.

1946 р. ЦК ВКП(б)У створив спеціальні групи, завданням яких став пошук «безідейних» або «націоналістичних» п'єс. Та й штати відділів пропаганди і агітації сільських райкомів західних областей України збільшено на 588 відповідальних працівників, а кількість агітаторів тут становила понад 160 тис. одиниць, що майже в 10 раз перевищувало їх кількість, приміром, у не менш «проблемній» в ідеологічному плані республіці – Естонії [11; 291].

Майже щомісяця до Рівненського облуправління культури з новоствореного Управління контролю за репертуаром та масовими видовищами надходили накази про зняття з репертуару вітчизняних творів та п'єс іноземних авторів: Л. Гроха, В. Погодіна, М. Лукомського, В. Катаєва, В. Шварца й ін.; знята з репертуару музична комедія «Весілля в Малинівці» Л. Юхвида [73, акр. 40]; «небезпечними» вважалися п'єси «Вбивця містера Паркера» А. Морріса, «Дружина Клода» О. Дюма, «Рівно о півночі» Д. Брайтона, «Він прийшов» В. Прістлі тощо [73, арк. 18]. Забороняються до постановки переклади п'єс російського класика О. Островського «Без вини винні», Л. Леонова «Звичайна людина» [73; арк. 14]. Усе частіше на місця надсилався рекомендований репертуар: «За покликом партії» В. Анатирцева, «Ленін з нами» Д. Бєдного, «Слово комуніста» А. Безименського, «Нашій партії» К. Ваншенкіна і ін. [56, арк. 59–62]. Продовжується постійне «нагадування» режисерам самодіяльності про ідеологічну складову, в якій мала відбуватися дія кожної вистави.

Утім, ідеологічний пресинг мав і протилежний результат, оскільки підсилював творче бажання до створення нонконформістського мистецтва. В певному сенсі радянське мистецтво розвивалося завдячуючи саме заборонній політиці держави, яка стимулювала енергію незгоди чи протесту митця. І все ж театральний жанр із переважанням класики (як апробованого напряму) залишається у культурній практиці сільського населення. Його стимулюють огляди, звіти, фестивалі, що є характерною рисою доби. Це засвідчують й архівні матеріали, що зберігають інформацію про діяльність установ культури Рівненщини (звіти про проведені заходи, кількість вистав, культурне обслуговування місцевого населення, заборонені до постановки твори тощо) та місцева періодика («Зміна», «Червоний прапор», окремі районні газети: «Поліський маяк», «Ленінська зоря», «Зоря»).

За даними протоколів журі районного огляду сільської самодіяльності Дубенського р-ну (листопад 1955 р.) дізнаємося, що серед жанрового розмаїття І місце в огляді виборов театральний гурток с. Варковичі з п'єсою Т. Шевченка «Назар Стодоля», а ІІІ – аматори з с. Ульбарів із виставою «Дай серцю волю – заведе в неволю» [60, арк. 4]. А загалом, аналіз статистичних звітів ДАРО (м. Рівне) і ДАВО (м. Луцьк) за повоєнний період засвідчив, що І місце за кількісними показниками в регіоні посідає хоровий жанр, що складає 60-75% від усіх художніх гуртків. На ІІ – гуртки драматичного мистецтва; ІІІ місце утримує інструментальний (з перевагою духових оркестрів) жанр. Переглянуті архіви засвідчують, що у звітах найбільш повно подається інформація з драматичного жанру. Тут, як правило, якісні характеристики акторів, репертуар, виявляються проблеми жанру тощо. Натомість інформація про інші види обмежена – переважно статистика.

Якщо у 1953 р. в області діяло 819 гуртків (10.700 учасників) [67, арк. 21], то у 1954 р. у підпорядкуванні ОБНТ знаходилося 837 гуртків і 9.994 учасники; найбільше їх було у сільських клубах – 770 (9.220 учасників), найменше – у структурах Промкооперації – 1 (8 учасників) [66, арк. 25-26]. А в 1958 р. – 845 гуртків і 11.300 учасників [67, арк. 22].

Театральний рух у Західному Поліссі має глибокі духовні корені, закладені не лише у приватних аматорських гуртках кінця ХVШ ст., наявності меценатів чи шанувальників цього мистецтва, а навіть у власних назвах окремих населених пунктів – «Скоморохи», що в Зарічнянському та Ровенському р-нах. А зі створенням «Просвіт» (з останньої третини ХІХ ст.) ця справа поставлена майже на професійну основу. Та й виконавські традиції існували у селах Дубенського і Острозького районів як найбільш «театральних» центрів.

Локальні культурно-мистецькі процеси стимулювалися заснуванням 1945 р. у м. Дубно Технікуму політичної освіти з двома відділами – Клубним і Бібліотечним (Наказ № 119 Комітету у справах культосвітніх установ при РНК УРСР), а також (у 1947 р.) за Постановою Ради Міністрів СРСР «Про розвиток заочної освіти» у ньому відкрито заочне відділення [46]. Трансформований у 1961 р. у культурно-освітнє училище, він й очолив роботу з підготовки кадрів культурно-освітньої сфери в регіоні. 6.06.1959 р. засновано Луцьке культурно-освітнє училище. Оминаючи аналіз суспільно-політичної ситуації повоєнної доби на території регіону, розглянутій у спеціальній літературі [72], [80], [39], [41], акцентуємо на тому, що кадровий склад училищ культури був

організатором тих художніх рухів, що почали розгортатися, змінюючи духовний клімат села і підвищуючи його загальнокультурний рівень.

Аналіз репертуару гуртків засвідчує, що в них переважає класика (Т. Шевченко, Леся Українка, М. Кропивницький), що можна пояснити наявністю класичних форм, які давали змогу режисерам і акторам, що бачили вистави у Рівненському, Луцькому, Тернопільському, Львівському професіональних театрах, відтворити ці зразки на самодіяльній сцені. Переконливим аргументом класики на сцені стало й те, що це були, з точки зору влади, перевірені часом твори. Стимулювати ж постановку примітивних п'єс виробничої проблематики, підготовлених учасниками гуртків, характерних для Східної України, на цих теренах не вдавалося через високий рівень художньої культури населення, сформований діяльністю «Просвіти», філіями Львівського вищого музичного інституту, заснованими майже в кожному містечку Західної України (зокрема Дубнівська і Рівненська філії) його інспектором С.Людкевичем. Утім, тиск панівної ідеології продовжується, свідченням чого є архівні матеріали, що подають перелік вилучених із репертуару п'єс та пісень («Звичайна людина» (І. Богаченко, М. Комаров), «Кому підкориться час» (І. Богаченко, Г. Безкоровайний), «Громадянин світу», «Чому не гаснуть зорі» (О. Копиленка), «Любов» (І. Плахтін), «Нащадок гетьмана» (Ю. Мокрієва), «Олексій Карташов» (П. Шкільман)) та ін. Найбільш активно ці процеси відбувалися у 1946–1948 рр. [73, арк. 2–13, 14–15, 17–18, 22–24]. Тому помітною є тенденція показу на сцені, так би мовити, «напівправди», обумовленої художньою практикою радянської доби. Однак, скоріше всупереч драматичній першооснові, ніж завдяки їй, чималій кількості драматичних гуртків вдавалося створити переконливі життєві художні образи. А на самодіяльній сцені це робити простіше, оскільки вона менше контролювалася ідеологічними органами, позаяк її вплив на населення мав локальне значення. Важливим є і те, що чимало представників ідеологічних структур, відповідальних за культурну сферу, були вихідцями із західноукраїнських теренів, знали специфіку українського села і ця проблематика залишалася їм також близькою.

Аматори використовували репертуар й сучасних авторів, що давало їм нагоду бути, так би мовити, першопрохідцями. Принаймні, глядачі подібних вистав не мали в уяві сценічних зразків, а отже актори виступали у ролі митців, незаангажованих художніми стереотипами («Не тією стежкою», «Ой у полі нивка», «Чорний змій» тощо), що засвідчують художні постановки згаданого Варковицького драмгуртка [66, арк. 405] чи виконання музичних п'єс місцевих авторів, про що йдеться у звітах інструкторів Ровенського обласного Будинку народної творчості та Методичного кабінету [66, арк. 223–224]. Однак у зазначений період у репертуарі регіональних театральних гуртків домінує класика ІІ пол. ХІХ ст. Це підтверджують звіти районних відділів культури за обраний період, зокрема згаданих Дубенського та Острозького, як найбільш «театральних» районів області [61]. На цьому особливо наголошує і місцева преса [42, с. 1–2].

Переглядаючи репертуарні афіші тієї доби, годі зустріти твори В. Винниченка, І. Дніпровського, М. Ірчана, М. Куліша, Я. Мамонтова. Усі вони вилучені з репертуару через звинувачення їх авторів в антинародності, «буржуазному націоналізмі», а також «як ідейно слабкі», або, у кращому разі, «відправлені авторам на переробку» (як зазначено у довідці Комітету у справах мистецтв УТ-РЦ-8 7 жовтня 1946 р. стосовно п'єс О. Корнійчука «Марія», «Далеко від Сталінграду» Сурова та «Золота карета» Л. Леонова) [73, арк. 42]. Принаймні, ДАРО зберігає матеріал стосовно заборони до постановки таких творів. Їх загальна кількість становить 456 од. [60].

Ситуація покращується з приходом до влади М. Хрущова, коли акцент переноситься на сферу народної культури і аматорство використовується як засіб підвищення художньої освіти населення, ефективна форма впливу на суспільну свідомість. Здійснюються широкомасштабні заходи, спрямовані на відродження самодіяльного театрального руху, адже умовність оформлення вистави, зрозумілий політично вивірений репертуар та інші організаційно-політичні заходи давали б змогу урізноманітнити і спрямувати у певне русло вільний час сільського жителя, який залишався поза межами впливу і був важливим носієм національно-культурних традицій.

Із середини 50-х років активізується будівництво установ культури в регіоні. За інформацією Ровенського Управління культури, поданої до обкому КПУ «Про хід будівництва установ культури в області», у 1954 р. збудовано 11 установ культури, у 1955 – 30, у 1956 – 18, у 1957 – 57, у 1958 – 44, у 1959 – 27 [62; 407]. У наступні 5 років їх кількість більш ніж подвоїлася. Відповідно збільшення кількості театральних гуртків є поширеним явищем. Ці якісні тенденції корелюються з кількісними показниками. Приміром, якщо у 1957 р. на Дубенщині функціонувало 47 драматичних гуртків, у яких брало участь 722 учасники, то вже в 1959 р. їх кількість майже подвоїлась: 87 гуртків та, відповідно – 1.393 учасників [52; 4].

Зміна політичного клімату позитивно вплинула на стан культурної сфери і репертуарної політики. І вже у 1956 р., за звітами Ровенського ОБНТ, у репертуарі аматорів з'явився хоча й не національний, утім відмінний від попередньої доби, репертуар: «Богдан Хмельницький» О.Корнійчука (с. Малин, Острозького р-ну), «Під золотим орлом» Я. Галана (с. Пеньків, Костопільського р-ну), «Нескорена полтавчанка» П. Лубенського (с. Хмелівка, Сосновського р-ну, с. Новостав Рівненського р-ну та Дубенський РБК), «Генерал Ватутін» Л. Дмитерка (с. Вичівка, Висоцького р-ну). А його інтерпретація давала змогу аматорам відтворити на сцені риси української ментальності та сильні народні характери, важливі і для акторів, і для глядачів.

Наголосимо на ще одній тенденції доби: якщо у перші повоєнні роки аматори беруть для постановки здебільшого одноактні п'єси сучасних (затверджених Репертуарними радами) авторів, то із набуттям сценічного досвіду, художньої майстерності, поглибленням студійної роботи та й художньої культури, вони частіше звертаються до багатоактних п'єс, художній зміст яких дає можливості максимально виявити себе на сцені.

Помітним в Острозькому районі є театральний гурток Острозького РБК, заснований 1939 р., що залучається до культурного обслуговування сільського населення, що є підставою за «…внесок у розвиток художньої самодіяльності присвоїти йому звання «Самодіяльного народного театру» [45, арк. 169]. Це здійснено за Постановою Колегії Міністерства культури УРСР від 10.04 1959 р. Він був одним із перших у республіці, відзначеним цією нагородою. Почесні звання є стимулом розвитку художньої творчості [11; 317], адже зобов'язували учасників і керівників до творчого пошуку: гуртки мали щорічно їх підтверджувати, вести роботу з культурного обслуговування населення. А для хорових гуртів передбачалася посада концертмейстера, що покращило якість репетиційного процесу.

Активно функціонують й інші театральні гуртки цього району: в с. Коростов (кер. – І. Шереметинська), с. Оженіно (кер. – П.Кийко), с. Межиричі (кер. – Р. Шпак) [74; арк. 10]. Названі керівники розгортають діяльність, спрямовану на підвищення теоретичного та практичного рівня учасників, залучають до постановки вистав інші художні колективи, забезпечуючи музичний супровід, проводять творчі дискусії з роботи актора над роллю, навчають основам гриму. А обласний Будинок народної творчості цьому сприяє, надсилаючи у села методистів-інструкторів. Та й всесоюзні культурно-мистецькі часописи акцентують увагу на необхідності надання допомоги аматорам майстрами професіональної сцени та друкують для них репертуар. У 70-ті роки це дістане назву культурного шефства міста над селом. По республіці прокотиться хвиля ініціатив зі створення «колективів-супутників», у результаті якої кожен професіональний художній колектив обирав собі аматорський і допомагав йому в організації репетицій, доборі репертуару, сценічних костюмів. Тож достатні професійні навички сприяли тому, що Коростовський театральний гурток здійснив спробу відтворити у супроводі струнного оркестру навіть оперу М.Лисенка «Наталка Полтавка», з якою він здійснив концертну мандрівку по селах Здолбунівського р-ну (Гільча, Миротин). Подібною практикою займався й Межиріцький драмгурток, налагоджуючи контакти з художніми колективами Волині і розширюючи їх можливості. А згаданий Острозький народний театр здійснив постановку «Вечорниць» П. Нішинського (реж. Л. Заячківська), в реалізації якої брало участь понад 60 акторів. Ця вистава є найбільш масовою постановкою самодіяльних артистів і здобула чимало схвальних відгуків [3; 90]. І як свідчать матеріали ДАРО, художній гурток за 1960-1969 рр. здійснив постановку 413 вистав, що на 100 вистав більше, ніж це зробив відомий колектив Рівненщини – Дубнівський народний театр; та на 240 вистав більше, ніж Рівненський російський народний театр клубу ім. 1 Травня [26, 117 арк.], що діяв в обласному центрі поряд із професіональним музично-драматичним театром ім. М. Островського і мав кращі організаційно-технічні можливості для творчості.

Із кожною новою постановкою збільшувалася кількість прихильників й Оженінського драмгуртка в селах Гощанського району. Натомість, драмгурток Острозького РБК провів успішні гастролі у Будинках культури та сільських клубах Мізоцького й Здолбунівського районів Рівненщини, Славутського і Плутнянського – Хмельницької, Ковельського, Камінь-Каширського, Ківерцівського і Локачинського районів Волинської обл. [34, арк. 6, 23, 59–62] та брав участь в обласному огляді художньої самодіяльності, де також здобув прихильність журі.

Серед інших художніх колективів, що залишили помітний слід на культурній мапі регіону, – драматичний гурток с. Кургани, дитячий драматичний гурток хати-читальні с. Вишеньки, драмгурток Могилянського сільського клубу під орудою режисера-аматора В. Радчука, згадка про якого неодноразово з'являється у звітах району як керівника, що вирізняється професіональним підходом до розв'язання мистецьких питань спрямованих на культурне обслуговування місцевого населення [36, арк. 115–116]. Тож виїзди самодіяльних гуртків на гастролі в інші населені пункти стали поширеною формою художнього руху доби і сприяли не лише підвищенню загальної культури

населення, але й впливали на професійну майстерність акторів та режисерів, збагачували їх прийомами гри, формами студійної роботи, розширювали творчі контакти. Вони стимулювали й професійних акторів, які часто брали участь у переглядах вистав у якості членів журі, запозичувати в аматорів неупередженість бачення образу, відсутність акторського штампу у його трактовці. Щорічні огляди це переконливо фіксували, що підтверджує і відповідна статистична звітність [29].

Якщо в «кущовому» огляді 1955 р. взяло участь 23 гуртки (186 учасників), то вже через чотири роки (1959 р.) Острожчина презентувала 52 драматичних колективи, в яких брали участь 727 осіб. На районному огляді 1959 р. найкращими визнано драмгуртки з сіл Могиляни, Бадів, Моща [68, арк. 115].

Ці дані важливі у певному співставленні. Якщо у Волинській обл. (майже тотожній за всіма соціально-культурними показниками до Рівненщини) на початок 1945 р. функціонувало 200 гуртків художньої самодіяльності, що мали у своєму складі понад 1.000 учасників, то вже на 1 квітня 1946 р. їх нараховувалося понад 520, а кількість учасників у них за рік майже потроїлась. У Рівненській обл. тоді функціонувало 550 самодіяльних колективів (5.000 учасників) [11; 255]. Та й мережа клубів, при яких зосереджувалися ці колективи, також зростала. Лише у І повоєнну п'ятирічку у республіці кількість клубів збільшилася на 10. 000 одиниць і до кінця 1950 р. становила майже 700 тис. установ, з яких 26,7 тисяч функціонувала у сільській місцевості На селі було майже 30 тис. бібліотек [5; 288].

Попри низку негативних (відомих сьогодні) аспектів в їх діяльності, треба віддати належне державі, яка не шкодувала коштів на численні організаційні заходи: установи культури в плановому порядку мали застосовувати різноманітні художні форми, спрямовані на розкриття виробничої тематики, висвітлювати досвід кращих, дбати про організацію дозвілля населення. Утім, й матеріально-технічні питання цих закладів теж розв'язувалися повною мірою. А на виробництві, в сільськогосподарських структурах створюються пересувні бібліотеки, пункти для видачі книг; по усіх підприємствах Луцька, Рівного та ін. західноукраїнських міст за рахунок позабюджетних коштів введено до штату посади режисерів художньо-масових заходів; на громадських засадах запроваджено посади розповсюджувачів художньої літератури; вжиті й інші заходи культурно-просвітницького спрямування. Тож значні кошти, вкладені державою у розбудову культурної інфраструктури, обернулися зростанням духовного рівня її громадян. Поза сумнівом, це робилося з певною метою: зазначені терени так і не вдалося підпорядкувати радянській політичній доктрині до початку війни і тому за допомогою культурного чинника вона намагалася ці терени зробити «своїми» в повоєнний період. За рахунок *державного* бюджету за 5 перших повоєнних років збудовано 4.345 шкіл, частину з них – методом народної будови. На початок 50-х рр.. Галичина, Волинь і Буковина мали найвищу кількість українських шкіл – понад 93%, переважна більшість з яких – у сільській місцевості [41]. В Україні налагоджується й діяльність різноманітних музеїв і до початку 1950 р. їх кількість наближається до 51 [5; 247-292].

Чинником, що забезпечував високий рівень аматорства, слід вважати міцну його методичну базу. Йдеться про систему методичного керівництва аматорським рухом в особі районних Будинків культури (РБК), обласних БНТ по всій її управлінській вертикалі (республіканські та всесоюзний), друком фахової періодики («Клуб», «Клуб и художественная самодеятельность», «Культурно-просветительная работа», «На допомогу художній самодіяльності», різноманітні репертуарні збірники). Центральні видавництва «Искусство» (Москва, Ленінград) та «Мистецтво» (Київ) публікують збірники «Самодеятельный театр» (24 вип. на рік), «Сегодня на клубной сцене» [51]. Для аматорів друкуються тематичні збірники: «Вокально-инструментальные ансамбли», «Мелодии и ритмы для ВИА». Репертуар для художньої самодіяльності можна знайти і в щомісячних збірниках «Молодежная эстрада» [25; 321–322]. Чимало створено й місцевими авторами. А співробітники ОБНТ на своїх семінарах поширювали ці доробки. Адже в них концентрувався цінний регіональний досвід. Поза сумнівом, ця художня інформація подавалася під певним кутом зору і мала на меті розв'язання державних програм, утім навіть у такому варіанті вона впливала на формування у населення духовної культури, шанобливого ставлення до книги, театру, інших видів культурної творчості, як і до формування людських відносин.

Жодним чином не ідеалізуючи минуле, наголосимо, що будь-який культурний процес, яким охоплюються значні групи населення, має методично забезпечуватися та контролюватися; потребує хоча б мінімальної організаційно-фінансової опіки. Особливо коли йдеться про формування молодого покоління, яке згодом продовжить справу розбудови держави. Виховане на чужих, часто антигуманних зразках, годі сподіватися, що воно почне продукувати власну культурну традицію, художні зразки якої не бачило. Тому пошук форм культурно-мистецького впливу на молодь і їх культивування сьогодні – запорука заможного, спокійного і впевненого нашого майбутнього. Але повернемося до подальшого розгляду проблеми.

Із різним сальдо розголосу культурне обслуговування населення проводиться і в інших районах (с. Велике поле Березнівського або в Сарненському, – де діє 18 гуртків [56, арк. 162] та Ровенському районах – 19 [38, арк. 164]. Оригінальні художні постановки здійснюють самодіяльні артисти сіл Кричильськ, Кузьмівськ, В. Мидськ Степанського (тепер – Сарненський район). За 10 аналізованих років у їх репертуарі з'явилося понад 75 нових п'єс, що є переконливим показником творчої активності учасників колективів і їх режисерів [66, арк. 83–84]. Є ця статистика і свідченням активності драматургів. І саме ці колективи одними з перших у республіці відзначені почесним званням «самодіяльний народний» [53; 204]. Із подібною активністю й дещо іншим репертуаром («Номенклатурна одиниця», «Серйозний Митько», «Три пари туфель», «Капелюхи», «Заручини» і ін.) працюють драмгуртки Деражненського (тепер – Костопільського) р-ну А загалом у районі у згаданий період функціонувало 18 драмгуртків, у роботі яких брав участь 201 актор [65, арк. 28].

Помітною подією у самодіяльному мистецтві ІІ пол. 50-х рр. є ініціатива Будинків народної творчості усіх рівнів (республіканський-обласний) щодо руху за створення на громадських засадах Театрів народної творчості, а також численних «культурних естафет» й інших форм творчої змагальності. Популярності у той час набувають й фольклорні театри, пов'язані з усною народною творчістю, що вбирають у себе театралізовані календарні обряди, театральні елементи в народних іграх і розвагах. Стосовно перших із названих форм, то доцільність їх запровадження підтверджена Постановою Міністерства культури УРСР (14.06.1959 р.), якою затверджувалися функції 26 обласних і 565 районних театрів як одного з видів масової діяльності Будинків культури.

Театр народної творчості являв мистецький майданчик, на якому регулярно відбувалися вистави, концерти, інші культурно-мистецькі акції аматорів, сплановані базовими закладами культури. Демонструючи мистецькі здобутки широкого загалу, він став формою раціонального використання вільного часу, підвищення художньої культури населення (в умовах дефіциту мережі художньої освіти і культурної інфраструктури), організованого працівниками культури.

На Рівненщині ці Театри започатковуються в 1957 р. і функціонують при 11 районних Будинках культури, де упродовж 1958 р. відбулося 207 вистав, з яких 17 проведено в обласному Театрі народної творчості [28, арк. 4–7]. На 1 січня 1959 р., за звітами обласного Управління культури, функціонувало понад 15 районних театрів народної творчості [27, арк. 7–15].

Театральний аматорський рух Рівненщини сприяв заснуванню, за Постановою Комітету у справах мистецтв Раднаркому УРСР, мережі робітничо-селянських державних пересувних театрів (1949–1959 рр.). Оскільки для їх створення було відсутнє будь-яке підґрунтя, основою для них стали аматорські театральні гуртки, як це відбулося, приміром, у Дубні та Острозі ще в серпні 1945 р. [188]. Їх репертуар мало чим відрізнявся від самодіяльного, хоча й більшою мірою залежав від рішення Художніх рад – це переважно драматургія української класики, що дублювала репертуар Обласного музично-драматичного театру, утім давала змогу місцевому населенню хоча б таким чином долучатися до українського мистецтва. Тож вони починають художньо обслуговувати населення, насичуючи культурний простір регіону різноманітними виставами. Однак, проіснувавши 10 років, ці колективи, за відповідним рішенням Ради Міністрів СРСР, згортають свою діяльність.

У Луцьку активно діяло кілька театральних осередків: Волинський воєводський пересувний польський театр та Український народний театр під орудою М.Певного, який мав значне культурне реноме до 1939 р., оскільки був одним із найкращих театрів не лише Волині, але й Польщі [43].

Зважаючи на брак кваліфікованих кадрів керівників в усіх сферах, зокрема й самодіяльної сцени, цю справу перебирає на себе сільська інтелігенція – вчителі, лікарі, ветерани культурно-освітнього руху, що сформувалися у культурно-мистецьких гуртках «Просвіти», «Руської Бесіди» та їх філій і вціліли в добу сталінських репресій. Вони були обізнаними з досвідом роботи Львівських, Бережанських, Тернопільських «Просвіт»; між ними існували товариські стосунки і їх керівники надавали методичну допомогу представникам самодіяльного художнього руху регіону. Тому навіть той класичний репертуар, який бачив місцевий глядач у їх інтерпретації мав певні відмінності у тлумаченні образів, символіці постатей, художньому оформленні сцени чи її музичному обрамленні, ніж це відбувалося, приміром, на сценах аматорських чи професійних колективів Півдня або Сходу України. І змінити ситуацію у цьому плані не в змозі жодні інструкції, що надходили з районних Будинків культури, обласних Будинків народної творчості, керівники яких часто були й самі вихідцями з цих теренів. Та й номенклатурні кадри, як правило, направлялися у повоєнний період у більш «відповідальні», на думку влади, ділянки – освіту, економіку, силові структури. Місцевим залишалася лише сфера дозвілля, яка виявилася важливою у справі формування не лише духовної культури, але й історичної пам'яті та національної свідомості. Приміром, у 1946 р. із 16.129

номенклатурних посад у західних областях України корінними мешканцями замінено лише 2097, тобто 13% (у Волинській обл. – 10%, Івано-Франківській – 7,6%, Рівненській – 12,6%). У той же час в обласних відділах культурно-освітніх закладів регіону з 61 керівної посади місцевим вихідцям належало лише 2, у районах із 310 співробітників місцеві посідали тільки 18% [5; 247–292].

У перші повоєнні роки всі завідуючі управліннями народної освіти та їх заступники на західноукраїнських теренах були членами ВКП (б) і всі виключно із східних областей, що не знали специфіки краю, не враховували у своїй діяльності високий рівень релігійності населення, значення у його житті традиційної обрядовості, консервативність у ставленні до інокультурних впливів та запровадження форсованими темпами нових форм культурно-дозвіллєвої практики.

Серед 79 інструкторів обласних управлінь культури місцеві жителі складали лише 31 (39,2%), а серед 247 завідуючих міськими і районними відділами – лише 21 (8%). Як правило, місцеві кадри виконували обов'язки завідувачів сільськими клубами, хатами-читальнями, сільськими бібліотеками, що становило 85–90% від усіх працівників галузі [5; 257–258]. Проте саме це і створювало певну *осібність* сфери культури цих теренів. Адже місцеві кадри нижчого управлінського щабля й забезпечували збереження національних культурних традицій у шкільництві, музичному, театральному, вокально-хоровому та ін. видах аматорства. Часто вони або їх родичі були пов'язані з національно-визвольним рухом, пам'ятали про його учасників і намагалися поширити цю інформацію в середовищі аматорів.

Якщо репертуар театральних колективів Дубнівського та Острозького районів складається переважно з класики XIX – першої пол. XX ст., то Костопільські здебільшого працюють із сучасною одноактною п'єсою [65, арк. 72, 76, 83]. Політично забарвлений репертуар («Комсомольська лінія», «Колгоспні солов'ї») складає основу творчої діяльності гуртків Сарненського району. Проте в кожного з них у роботі були і п'єси А. Чехова, О. Островського («Без вини – винні»), М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, що є показником вірності українській сценічній традиції, а з іншого боку – забороні творів вітчизняних авторів авангардного спрямування.

Здійснений нами аналіз не дав можливості встановити, в якому районі перевага надавалася сучасному репертуару і де, навпаки, – класиці. Сучасну п'єсу залюбки сприймали як жителі Великого Житина, Нової Любомирки, Верхівська, так і глядачі Корецького РБК, Висоцька чи Дюксина [64, арк. 4–7]. Щось подібне відбувалося й на Волині [43]. Сільський житель в умовах дефіциту культури з прихильністю ставився до будь-яких виявів художньої ініціативи.

Узагалі 50-60-ті роки – сприятливий час для самодіяльних акторів. І хоча самодіяльній сцені бракувало високоякісних п'єс, різноманітні експерименти (від конкурсів на сучасну одноактну п'єсу до постановки кожної дії однієї, визначеної наперед конкурсним журі вистави, художніми колективами іншого району), справляли враження на глядача і стимулювало його прихід до самодіяльності. Це стало можливим завдяки праці, яку проводили у 30-х роках інспектори Львівського музичного інституту на чолі зі С. Людкевичем у його філіях, починаючи від Тернополя, Бережан, Самбора, Луцька, Дубна, Рівного, покращуючи атмосферу української периферії і формуючи національну самосвідомість та історичну пам'ять місцевого населення [4; 546-588].

Стимулювали художню самодіяльність й щорічні кількаденні семінари для керівників театральних гуртків, що проводили співробітники ОБНТ, як і тижневі (десятиденні, починаючи від 1956 р. в обласних центрах) [55, арк. 19], тримісячні та шестимісячні (у Києві) курси з підвищення кваліфікацій творчих працівників, що наприкінці 50 – поч. 70-х років стали ознакою змін ставлення до аматорства, підвищення його ролі в українському суспільстві. Організована із залученням професіоналів, ця практика компенсувала населенню брак мережі художніх закладів, фахової інформації, посилювала інтерес до художньої творчості і давала змогу керівникам самодіяльних колективів здійснювати стажування на базі професіональних мистецьких структур країни. А численні заохочувальні заходи (грамоти, дипломи, почесні звання аматорським гурткам та їх учасникам і керівникам, як і скорочення робочого дня для репетицій) стали стимулом для розширення сфери впливу дозвілля на ціннісні орієнтації населення. І вже з середини 50-х років більшість драмгуртків відмовляється від суфлера і розпочинає поглиблену навчально-творчу, студійну діяльність, втягуючись у загальнокультурний контекст країни, де тотожні процеси вже реалізовувалися [33].

Результатом діяльності драматичних гуртків стало й формування на базі окремих із них агітаційно-культурних (згодом – художніх) бригад – мобільної групи, що використовувала широкі можливості мистецтва та сатири й гумору. Започатковані 1925 р. при Московському інституті журналістики, вони діяли і на Західному Поліссі, зокрема в с. Опариси Червоноармійського (тепер – Радивилівського) р-ну (кер. – Т. Савчук) [58, арк. 98] та інших теренах і мали чималий суспільно-культурний ефект у ліквідації негативних проявів у житті та побуті [69, арк. 5–6, 7]. Ці колективи були поширені по усіх селах районів і їх загальна кількість знаходилася в межах 18-23 на район, як це

помітно по Корецькому, Дубенському, Ровенському [71, арк. 116, 134 та ін.]. Узагалі наявність у західноукраїнському селі хорового чи драматичного гуртка у 50–70-ті роки вважалася культурною нормою [57, арк. 134, 164–165], так само, як і відвідування церкви чи виступів мандрівних мистецьких гуртків. У них брали участь і представники національних меншин.

Час від часу, зважаючи на брак художніх керівників, очолювали подібні осередки й учасники – колгоспники, обліковці ферм, місцеві робітники без будь-якої фахової підготовки. І лише бажання щось робити самому допомагало їм досягти успіху, як це помітно у Демидівському р-ні на прикладі драматичного гуртка с. Вербень; Корецькому, Млинівському, Костопільському р-нах [70, арк. 26, 35, 42]. І такі гуртки обслуговували не лише своє село, але й з успіхом сприймалися глядачами Козинського, Берестецького районів Волинської обл. та міст Рівного, Дубна, Корця, Луцька, Ковеля. Це ставало виявом їх соціально-культурної активності. А місцева періодика («Радянське життя» – с. Хрінники Демидівського р-ну) із захопленням розповідала про майстерну гру вчителів місцевої школи – П. Немирич, Шевченка, Сороки, Кашарук та Марченка, колгоспного радиста і технічного працівника клубу – Пачковського й Антонюка, обліковця Д. Солов'я, колгоспника Я. Борисюка, С. Друзюк, підсилюючи потяг до громадської активності [48, арк. 32–33, 44].

Цей гурток, відзначав кореспондент, з радістю чекали жителі сіл Рудка та Війниця [69, арк. 32–35, 44] та ін. І саме за 1957 р. 113 постановок здійснили 29 драмгуртків у такому невеличкому районі Рівненщини, п'єси яких переглянули 21. 735 глядачів. Під їхнім впливом народжується подібна діяльність й у селах Вовничі, Свищів, Лопавше [75, арк. 67], [21; 190–191].

Упродовж 1950-1954 рр., час найбільшого ідеологічного контролю над духовним життям, яскравих здобутків самодіяльна театральна сцена регіону не мала [3; 103], зосереджуючись лише на виробничий проблематиці та вітчизняній класиці. Тож самодіяльне мистецтво Західного Полісся, протягом наступного періоду виявляє й надалі сталу тенденцію до розширення кількості гуртків та їх учасників, поглиблення студійної роботи над роллю, акторською майстерністю, художнім оформленням вистав, спробою виходу за межі визначених стандартів в інтерпретації сценічних образів. Цьому допомагає створений ще у 30-ті роки часопис «Аматорський театр», на сторінках якого публікується чимало практичних порад, нового репертуару [33; 49–50]. І хоча аналізовані архівні дані мають окремі хиби, притаманними радянській епосі загалом, розвиток аматорства в той період є, безперечно, позитивним явищем, як і фактором стимулювання соціальної активності населення. До речі, переглянуті нами сотні сторінок архівних матеріалів, засвідчують, що лише в одному випадку звіт Вербського (тепер – Дубенський р-н) РБК за 1957 р. («Річні звіти районних Будинків культури про проведену роботу у 1957 р.», ф. Р-597, оп. 1, од. зб. 95, арк. 82–87) писаний російською мовою і має яскраве політичне забарвлення. Усі інші *друковані* матеріали підготовлені українською і подають лише фактичну інформацію й не вирізняються будь-яким помітним ідеологічним штампом чи хиблять на граматичні та стилістичні помилки.

Активізуються в окреслений вище період й хоровий і народно-інструментальний рух, характерний Західному Поліссю, яке має яскраві традиції у цьому плані. Адже саме тут зберігаються архаїчні автентичні зразки національної художньої культури, що були важливим стимулятором подальшого розвитку й хорового мистецтва [37; 6]. Провідним у хоровій творчості залишався народний напрям: у репертуарі гуртків переважали українські пісні, вітчизняна хорова класика, твори місцевих композиторів; значна їх частина спиралася на традиційну манеру співу й мовні діалекти, використовувала виразові можливості автентичних строїв і тембри народних голосів, прагнула органічного синтезу хорового, музично-інструментального, хореографічного мистецтва.

Це можна стверджувати й про народно-інструментальне виконавство та виконавство на духових інструментах, що функціонувало при клубах, виробничих підприємствах, установах і організаціях [22]. Навіть такі невеликі райони Рівненщини як Червоноармійський, Вербський, Корецький, Межиріцький, Зарічненський мали у 50-х роках по 10–15 духових оркестрів та, відповідно, 4–8 – народних оркестрів, у кожному з яких брало участь до 15 осіб [59, арк. 60, 96].

У репертуарі повоєнної доби переважає класика: М. Глінка «Марш Чорномора» з опери «Руслан і Людмила», П. Чайковський «Сцена з балету «Лебедине озеро», сцени з опери М. Бородіна «Князь Ігор», а також С. Гулака-Артемовського – вступ до опери «Запорожець за Дунаєм», Дж. Верді – Вступ до опери «Травіата», С. Рахманінова – сцени з опери «Алеко», М. Лисенка «Сумний спів» та ін. Це і українські народні пісні «Де ти бродиш, моя доле», «Повій вітре на Вкраїну», «Спать мені не хочеться», «Затрембітай мені вівчарику», закарпатська народна пісня «Глибока криниця», «Чорнії брови, карії очі», «Тече вода з-під явора», «Сусідка»; твори українських композиторів: А. Кос-Анатольського «Ой, ти дівчино з горіха зерня», «Щедрик», «Дударик» М. Леонтовича та ін., чимало російських народних пісень: «Ах, ти душечка», «То не ветер ветку клонит», романси «Очи чорные»,

«Я встретил вас» тощо [3; 130–131]. При цьому кожен із самодіяльних колективів включав до свого репертуару і сучасну проблематику, як свідчення того, що він *враховує вимоги часу*.

Підґрунтям для розуміння сутності функціонування регіональних форм хорового мистецтва є те, що однією з мотивацій державної (ідеологічної) підтримки пісенної творчості є ототожнення національного з «народним» у його протиставленні традиційному «буржуазному». Найбільш поширеною у той час став не лише хоровий класичний репертуар, але й фольклорні піснеспіви, що обумовлювалося, не тільки стійкістю традиційного хорового виконавства, але й тому, що цей вид зберігав пам'ять про національну ідентичність. На це спрямовувалася й тогочасна радянська репертуарна політика, в якій базовані на історичній минувшині зразки використовувалися для внесення у суспільну свідомість ідеологічних стандартів радянської доби, характерним для яких є об'єднання в концертну програму хорових творів, присвячених сучасності та національних народнопісенних зразків, любов до яких генетично закладена в пам'яті населення.

Розмаїття хорового жанру та його популярність у регіоні підтверджується й даними місцевих дослідників [3; 123–139], які засвідчують сталу тенденцію до зростання хорових колективів, починаючи від 1950 і до середини 1980 рр., коли під цю сферу підводиться значна організаційна та матеріально-технічна база, сподіваючись і названий вид народної ініціативи взяти під ідеологічний контроль. Приміром, виходячи з матеріалів дослідження М. Пономаренка, бачимо наступне: якщо у 1950 р. на Рівненщині функціонувало 553 хорових колективи (9.569 учасників), у 1960 р. – відповідно – 833 (19.860 учасників), то в 1969 р. їх було вже 886 (26.800 учасників) [54]. Так само, як це відбувалося з драматичними та хоровими гуртками, їх активність стимулювали численні творчі звіти, конкурси, фестивалі, що стали характерною рисою доби. І вже на кінець 1957 р., приміром, у типовому для хорового виконавства районі, яким є Корецький, функціонували 20 хорових колективів, 14 з яких виконували твори без інструментального супроводу, засвідчуючи високий професійний рівень. Одним із кращих, за результатами обласного огляду 1957 р., вважався сільський хоровий гурток із с. Крилів [82, арк. 26].

Популярною формою хорового виконавства початку 50-х років у Західному Поліссі є хор-ланка, ознакою якої є специфічний репертуар, сформований переважно з пісень, записаних у своєму селі, чи створений учасниками і присвячений перемогам у виробничій сфері, подіям у житті колективу, відомим людям. Відтак вони є відбитком регіональної народнопісенної хорової традиції і засвідчують стан побутування цього рівня хорової культури у конкретній місцевості. Їх ознакою, незважаючи на простий музичний супровід, є відтворення тих виконавських традицій, що спрадавна існували у тій чи іншій місцевості. Розширення їх побутування стимулювало увагу до опанування навичками пошукової фольклористичної діяльності (запису, розшифровки, музичної обробки, а відтак знання природи людського голосу, його теситури, виконавських можливостей тощо) та активізували народознавчий чинник. Ці гуртки використовували у виконавській практиці безліч цікавих художніх знахідок, творчих манер, розкривали глибину українського народного багатоголосся і стимулювали увагу до народної пісенної творчості й соціальну активність населення, оскільки участь у них потребувала часу, пов'язаного з пошуком фольклорних артефактів, їх записом, обробкою, репетиціями [44, арк. 12, 49]. Усі учасники і майже всі їх художні керівники були членами виробничих колективів, у переважній більшості не мали елементарної художньої освіти, утім, спираючись на природні задатки, закладені у народі, а надто – до пісенної творчості, вони досягли значних результатів і стали яскравою формою хорової презентації українського суспільства 50 – пол. 80-х років XX ст. [1, арк. 50]. Підґрунтям розвитку творчості стала державна Програма сприяння художній самодіяльності. Незважаючи на її ідеологічну детермінованість, вона забезпечила створення мережі міських, районних, сільських Будинків культури й численних хорових гуртків, що функціонували по всіх виробничих структурах, надала підстави для методичного координування діяльності керівників гуртків, фінансову підтримку галузі.

Формою підвищення кваліфікації для них були тижневі або 10-денні семінари – в обласних центрах [55, арк. 19], або 3-6 місячні курси у Києві – для керівників. Згадаємо й одно- та дводенні семінари, що проводилися місцевими керівниками РБК із залученням учителів та представників ідеологічних відділів щомісяця для співробітників районних установ культури, як це помітно зі звіту Межиріцького РБК [35, арк. 92] та фактично кожного району регіону. Під час проведення цих семінарів, крім розгляду питань політичної ситуації на міжнародній арені та країні, реалізовувалося й чимало практичних завдань, спрямованих на оволодіння нотною грамотою, підготовкою до випуску світлової газети, роботи над п'єсою чи твором будь-якого виду мистецтва, вивчення нових пісень і танців працівниками культури, методики проведення усних журналів, інших форм культурно-дозвіллєвої і освітньої діяльності [57, арк. 149].

Найбільш поширеними хор-ланки були саме на території Західного Полісся (північні райони Рівненщини та західної частини Волині), яке вважалося тереном з активним розвитком вокально-

хорового виконавства, базованого на народнопісенній виконавській манері. Приміром, на Рівненщині, навіть під час спаду популярності цих форм (друга пол. 80-х років), за даними ДАРО, їх нараховувалося 145, у яких брало участь 1.646 учасників [81]. Найбільше таких гуртків існувало у північних районах області: Дубровицькому – 21 (225 учасників), Володимирецькому – 19 (228 учасників), Сарненському – 16 (185 учасників), Зарічненському – 13 (106 учасників), а також Костопільському 14 (191) [24; 77–78]. Заснування й поширення хор-ланок мало ще одну цінну рису – вони відродили чимало незаслужено забутих народних пісень, створених у добу визвольних змагань. І хоча про автентичне їх виконання мова не йшла, інтерес до регіональної народнопісенної практики стимулював формування історичної пам'яті населення. Активізував цей рух і творчість місцевих поетів та композиторів: А. Андрухова, О. Богачука, М. Дацика, Г. Дем'янчука, В. Кирильчука, М. Куща, Д. Немченка, М. Островського, М. Фенглера і ін.

Разом із згаданими художніми гуртками популярності набув агітбригадний рух, що активізувався після розквіту в центральній частині СРСР у 20 роки разом з іншими подібними формами в образотворчому і театральному видах самодіяльності Ці культурно-мистецькі об'єднання, використовуючи розмаїття народного гумору і сатири, підтримані комуністичною партією, спрямованою на боротьбу з недбальством, пияцтвом, іншими негативними проявами на виробництві й побуті, зробили добру справу в активізації художньої ініціативи населення переважно нових західноукраїнських міст, які в той період швидко зростали через міграцію туди сільського населення. Вони й об'єднали цю людність, що знаходилася на роздоріжжі двох культурних систем (традиційної – сільської і вже нової міської) навколо певної ідеї, оскільки спільна художня діяльність знаходила продовження і в побуті, і виробництві [49, арк. 36, 68, 78, 89].

Найбільш активно її використовували на Волині під час посівної кампанії та жнив у 50–60-х рр. Театри народної творчості. Звісно, її учасниками формувалася й певна точка зору у глядача. Тож подібна форма могла функціонувати лише у специфічних умовах – відповідному рівні знань, інформованості населення, а також щирому бажанні слухачів самим побачити реакцію митців на те чи інше явище власного побуту і за їх допомогою спробувати усунути його з життєвого простору.

Окремі агітбригади в основу своїх виступів клали спеціально створені агітаційні п'єси, як це, приміром, реалізовував художній гурт с. Мащі Костопільського р-ну (кер. – Г. Сагайдаківська) для місцевих хліборобів (п'єса «На перші гулі» С. Васильченка) [60, арк. 261]. Художня вартість таких п'єс невисока, адже писалися вони, як правило, «на злобу дня», не професійними драматургами, виконувалися не професійними акторами, при майже повній відсутності повноцінних репетицій, однак агітаційно-мобілізуючу функцію вони виконували. Тож переваги драматичного мистецтва над іншими його видами очевидні [34; арк. 6]. Тому майже в кожному селі Західного Полісся, де існували колективи художньої самодіяльності, функціонував й агітбригадний гурток [58].

Таким чином, культурно-мистецькі процеси, що відбувалися на західно-поліських теренах, мали яскраво виражений поліетнічний характер, оскільки на них активно впливали євреї, німці, поляки, росіяни, чехи. У той же час вони засвідчили як популярність театрального, народно-інструментального, драматичного та хорового жанрів у розмаїтті їх виявів, так і необхідність масштабного підходу до питань організації культурного життя населення. Про це засвідчує й Додаток до наказу Міністра культури УРСР від 6.06.1956 р., за яким упродовж наступного (1957) року передбачалася підготовка керівників гуртків художньої самодіяльності на короткотермінових курсах загальною кількістю 14.505 осіб, у т. ч. на Волині і Рівненщині за жанрами: баяністів – 120 і 100; керівників духових оркестрів – 40 і 60; керівників оркестрів народних інструментів – 50 і 50; керівників хорових гуртків – 150 і 95; керівників танцювальних гуртків – 115 і 60; керівників драматичних гуртків – 110 і 40 [30, арк. 20–22]. Адже загальна культура місцевого населення підвищувалася, враховуючи його інформованість, розширення меж контакту з культурною діяльністю, як і збільшувалася кількість вільного часу. А відтак, його художнім наповненням й мали займатися фахівці, яких так бракувало Західній Україні загалом, як і Західному Поліссі зокрема.

Список використаної літератури

1. Аркуш обліку хор-ланки Плосківського сільського клубу (13 лист. 1955 р.). *Державний архів Рівненської області* (*ДАРО*), ф. Р. – 597, оп. 1, од. зб. 53 [186 арк.].

2. Бермес І. Л. Культурно-просвітницькі товариства Дрогобиччини в розбудові мистецького життя регіону. 1900–1939 рр. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту.* Вип. 13. Рівне : РДГУ, 2008. С. 48–57.

3. Борейко Г. Д. Культурне життя Рівненщини у 50-60 роки ХХ століття: тенденції та особливості розвитку : дис…канд. істор. наук : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». НАКККіМ. Київ, 2010. 227 с.

4. Булка Ю. П. Музична культура Західної України. *Історія української музики.* В 6-ти т. Т. 4. 1917–1941. Київ : Наук. думка, 1992. С. 546–588 [614 с.].

5. Виткалов В. Г. Культурне становлення республіки у першому повоєнному десятилітті. *Українська культура: сторінки історії ХХ століття*: монографія Вид. 2. Рівне : Вертекс, 2004. С. 247–292.

6. Виткалов В. Г. Культурний чинник як фактор духовного становлення молоді (на прикладі аналізу сфери дозвілля та системи вищої спеціальної освіти). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту.* Вип. 11. Рівне, 2006. С. 96–107.

7. Виткалов В. Г., Виткалов С.В. Культурно-мистецька панорама Рівненщини періоду незалежності. *Аркадія : культуролог.-мистецтвозн. журн. Одес. нац. політех. ун-ту*, 2009. № 2. С. 3–11.

8. Виткалов В. Г. Орест Михайлович Олійник – майстер хорової мініатюри. *Незабутні постаті хорового мистецтва Рівненщини: Зб. нарисів*. Рівне : Вид. Олег Зень, 2010. С. 103–107 [247 с.].

9. Виткалов В. Г. Орест Михайлович Олійник. *Кафедрі хорового диригування РДГУ – 40 років*: зб. нарисів / ред.-упоряд. Б. Й. Столярчук. Рівне: Вид. О. Зень, 2010. С. 34–37 [144 с.].

10. Виткалов В. Г. Представники хорового мистецтва Рівненщини: *Людмила Опанасівна Ульяновська* / Ред.-упоряд. Б. Й. Столярчук. Рівне : Вид. Олег Зень, 2015. С. 43–47 [196 с.].

11. Виткалов В. Г. Українська культура: сторінки історії ХХ століття : монографія. Вид. 2. Виправлене і доп. Рівне : Вертекс, 2004. 640 с.

12. Виткалов С. В. Рівненщина : культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності: монографія. Рівне : ППДМ, 2012. 416 с.

13. Виткалов С. В. Установи культури Рівненщини в умовах експерименту. *Культура України: Вісн. Харків. держ. акад. культури*. Харків, 2013. № 3 (24/25). С. 125–130.

14. Виткалов С. В Муніципальний дитячий духовий оркестр «Смига» Дубнівської районної держадміністрації. *Мистецькі грані.* 2012. № 27. С. 15–16.

15. Виткалов С. В. Народознавчий чинник художньої практики Рівненщини: спроба мистецтвознавчого аналізу. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Вип. 18. Т. 2. Рівне, 2012. С. 74–77.

16. Виткалов С. В. Культурно-освітня діяльність в умовах глобалізації і проблеми галузі. *Народна творчість Рівненщини: журн. КЗ «Рівнен. обл. центру народної творчості».* 2013. № 1 (2). С. 7–12.

17. Виткалов С. В. Проблеми регіональної культури в контексті державного устрою країни. *Аркадія : Культуролог. та мистецтвознавчий журн.* Одеса : нац. політех. ун-т, 2008. № 2 (20). С. 58–61.

18. Виткалов С. В. [Рецензія]. *Вища школа* (Київ). 2007. № 3. С. 95–98. [Рец. на кн.: Виткалов В. Г. Берестецька битва 1651 року мовою документів: за матеріалами наукової спадщини І. К. Свєшнікова: хрестоматія / В. Г. Виткалов, Т. О. Пономарьова]. Рівне : Вертекс, 2005. 407 с., іл.

19. Виткалов С. В. [Рецензія]. Вісн. Книжк. Палати, 2012. № 1 (186). С. 10–13 [Рец. на кн.: Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини: кол. моногр.] / за ред. проф. Виткалова В. Г. Рівне : ПП ДМ, 2011. 237 с., іл.

20. Виткалов С. В. «Art Jazz Cooperation» як форма відродження традицій джазового виконавства: культурологічний аспект. *Вісн. Маріуполь. держ. ун-ту.* Вип. 7. Серія: Культурологія. Філософія. Соціологія, 2014. С. 60–65.

21. Виткалов С. В. Державний архів Рівненської області як інформаційний центр. *Рівненщина: культурно-мистецький потенціал в парадигмах сучасності*: монографія. Рівне : ПП ДМ, 2012. С. 190–203.

22. Виткалов С. В. Дитячий зразковий духовий оркестр «Смига» Дубенської районної державної адміністрації в контексті змін у ставленні органів місцевої влади до культурної діяльності. *Культурно-мистецька Україна в регіональних вимірах: митці, художні колективи та організатори духовного життя: монографія*. Рівне : Дятлик М., 2014. 362 с.

23. Гайдабура В. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). *Український театр ХХ століття* [Редкол. Н. Корнієнко]. Київ : ЛДЛ, 2003. 512 с.

24. Горох Г. С. Вокально-хорова ланка як явище у хоровому мистецтві ІІ пол. ХХ століття (на прикладі Рівненщини). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту.* Вип. 20. Т. 1. Рівне, 2015. С. 74–80.

25. Демократичні процеси в суспільстві та їх вплив на зміст художньої діяльності. Виткалов В. Г. *Українська культура : сторінки історії ХХ століття.* С. 320–330 [640 с.].

26. Діяльність самодіяльних народних театрів Ровенщини у 1960–1969 роках. Ровенський обл. Будинок народної творчості (ОБНТ). *ДАРО*, ф. Р. 597, оп. 1, од. зб. 147 [117 арк.].

27. Довідка про стан культурної сфери Ровенської області за 1959 рік (Характеристика роботи Театрів народної творчості). Обласний відділ у справах мистецтв і підвідомчі йому установи по Ровенській обл. *ДАРО*, ф. Р. 64, оп. 2, од. зб. 10. Арк. 7–15.

28. Довідка про стан культурної сфери Ровенської області. Театри народної творчості. / Обласний відділ у справах мистецтв і підвідомчі йому установи по Ровенській обл. *ДАРО*, ф. Р. 84, оп. 2, од. зб. 3. Арк. 4–7.

29. Довідки та інформація про хід підготовки культурно-освітніх установ області до республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва, присвяченого 50-річчю Радянської влади. 1966 р. Управління культури виконкому Рівненської обл. Ради депутатів трудящих. *ДАРО,* ф. Р. 478, оп. 3, од. зб. 319.

30. Додаток до Наказу Міністра культури УРСР від 6 червні 1956 р. № 1050: Орієнтовний план підготовки керівників гуртків художньої самодіяльності на короткотермінових курсах на 1956–1957 рр. *Накази*

Міністерства культури УРСР і Ровенського обласного управління культури. Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1, од. зб. 64. Арк. 20–22.

31. Духовий оркестр Волинського училища культури і мистецтв ім. І. Стравінського. URL. http:// www.vdykim.lutsk.ua/duchovyi.pdf.

32. Жилінський І. Ф. «…І золотої нитки не згубіть». *Волинські дзвони : культурологг. альм.* Вип. 3. Рівне : РДГУ, 2004. С. 46–51.

33. Закшевер И. Б. Пути самодеятельного театра. М. : Сов. Россия, 1981. 146 с.

34. Заходи обласного управління культури з культурного обслуговування населення по МТО та інформація про кількість учасників художніх колективів, репертуар, кількість виступів (1953 р.). *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. од. зб. 24. Арк. 6, 23, 59–62 [157 арк.].

35. Звіт про роботу Межиріцького районного Будинку культури за 1958 р. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. – 597, оп.1, од. зб. 105 [111 арк.].

36. Звітує Острожчина. Річний звіт про роботу Ровенського обл. Будинку народної творчості за 1957 рік. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. од. зб. 123. Арк. 10, 12, 15, 29–30, 35, 39–42, 55, 65, 83, 107, 115–116.

37. Ігнатова Л. П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ – поч. ХХІ ст.: автореф. дис….канд. мистецтвознавства : 17.00.01. «Теорія та історія культури». Київ : КНУКіМ, 2006. 22 с.

38. Інформація про стан культурного обслуговування населення за 1955 рік. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. од. зб. 62. Арк. 149, 150 [448 арк.].

39. Ковалюк Р. Р. Культурологічні та духовні аспекти «радянизації» Західної України. *Український історичний журнал*, 1993. № 2/3. С. 3–16.

40. Косик В. Україна під час Другої Світової війни. 1938–1945. За матеріалами Вермахту. Торонто, 1997. 729 с.

41. Культурне будівництво в УРСР. 1945-1955 рр. URL: http: // osvita. ua/vnz/reports/ culture/10303.

42. Купріненко Н. Самодіяльність у Смизі. *Зоря* (смт. Зоря). 1958. 8 трав. С. 4.

43. Кучерепа С. Польський театр на Волині. Луцьк : ВМА «Терен», 2005. 116 с.

44. Листок обліку індивідуального виконання художньої самодіяльності (Остапчук А. Л., Якубчик С. І., Якубчик С. Ф. – колгоспники (вокальне тріо). 13 лист. 1955 р., с. Богдашів Ровенського р-ну, Ровенської обл. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1, од. зб. 24. [157 арк.].

45. Листування з республіканським Центральним Будинком народної творчості, Міністерством культури УРСР, обласними управліннями культури та іншими організаціями з питань художньої самодіяльності, організації виставок, оглядів і інших питань. 1958 рік. Інформація про роботу Острозького самодіяльного народного драматичного театру. Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. 597, оп. 1. од. зб. 146. Арк. 4, 10–11, 169 [184 арк.].

46. Литвин В. М. Україна у першому повоєнному десятилітті (1946–1955). Київ : Вид. дім «Лі-Терра», 2004. 240 с.

47. Лужницький Г. Український театр. Львів : Вид-во ЛНУ ім. І. Франка, 2004. Т. 1.

48. На клубній сцені – сільські митці», «*На сільській сцені*»: Річні звіти про роботу районних Будинків культури області за 1955 р. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1, од. зб. 95. Арк. 32–33 [98 арк.].

49. Накази, постанови, розпорядження про проведення республіканських семінарів інструкторів-методистів, перспективні і поточні плани та звіти з питань розвитку культури Волинської обл, протоколи засідання Художніх рад, програми виступів художніх колективів тощо. Управління культури Волин. облдержадміністрації. *ДАВО*, ф. Р – 592, 1953–1997 рр. 2435 спр.

50. Новини краєзнавчої літератури. Бібліографічні покажчики за 1991–2015 рр. Рівне, 1992–2016.

51. Опыт работы по руководству самодеятельным художественным творчеством: экспресс-информ. НИО «Информкультура»: Культурно-просветительная работа. Самодеятельное художественное т-во. Гос. б-ка им. В. И. Ленина, отд. Микрофотокопирования, 1983. Вып. 6. 16 с.

52. Парух К. Кроки у мистецтво. *Зміна*. 1981. 16 трав.

53. Пиналов С. А., Чернявский Г.И., Виноградов А.П. История культурно-просветительной работы в СССР. Київ : Вищ. шк., 1983. 263 с.

54. Пономаренко М. І. Становлення та розвиток самодіяльного виконавства на Рівненщині (хорове та вокальне мистецтво). Рівне, 1993. 55 с.

55. Про проведення обласного десятиденного семінару керівників сільських драматичних колективів. 1956–1957 рік. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1, од. зб. 64 [101 арк.].

56. Про результати перевірки репертуару самодіяльних гуртків у 1946 році: Статистичні звіти. ДАРО, ф. Р. – 597, оп. 1, од. зб. 43 [57 арк.].

57. Про роботу над репертуаром та характеристика творчих здобутків керівників театральних гуртків. Річні звіти і інформації районних Будинків культури про проведену роботу за 1955 рік. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. од. зб. 62. Арк. 25, 115, 172–173, 176–177, 202.

58. Про розвиток агітбригадного жанру. Річні звіти районних Будинків культури за 1958 рік. Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1, од. зб. 105 [111 арк.].

59. Програми виступів колективів художньої самодіяльності. Протоколи засідань комісії оглядів, звіти і аркуші обліку кількості і складу колективів-учасників в оглядах художньої самодіяльності (Вербського р-ну) за 1955 р. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1, од. зб. 48.

60. Протоколи засідання журі з питань проведення оглядів художньої самодіяльності, програми виступів художніх колективів і списки учасників олімпіад за 1955 рік). / Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО,* ф. Р. – 597, оп. 1, од. зб. 53. Арк. 4, 77, 87, 215, 261, 301, 305–306 [315 арк.].

61. Протоколи засідань журі з питань проведення оглядів художньої самодіяльності, програми виступів художніх колективів і списки учасників оглядів за 1955 рік. / Ровенський обласний Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. – од. зб. 48. – Арк. 59; од. зб. 53. – арк. 4, 77, 87, 215, 261, 301, 305–306; ф. Р. – 597, оп. 1. – од. зб. 94. – Арк. 26, 38, 42, 78 [141 арк.].

62. Радянська Ровенщина 1939–1959. Документи й матеріали [Відп. ред. В. І. Вишнякова]. Львів : Книжково-журнальне вид., 1962. 430 с.

63. Рівненщина репресована, депортована, мордована. 1939–1941: [Матеріали громадських історико-правових слухань у м. Рівне 9 черв. 1996 р.]. Рівне : Азалія, 1997. 88 с.

64. Річний звіт про роботу Ровенського обл. Будинку народної творчості за 1957 р. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. од. зб. 93. Арк. 4–7 [30 арк.].

65. Річні звіти і заходи районних Будинків культури. Звіти про проведену роботу за 1955 рік. / Ровенський обласний Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. од. зб. 62 [448 арк.].

66. Річні звіти і матеріали районних установ культури про проведену роботу за 1956 рік. Рівненський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. од. зб. 62. Арк. 25, 28, 48, 57, 72, 76, 84, 102, 105, 130, 115, 148, 162, 164–165, 177, 206, 220, 243–244, 263–301, 325, 329, 337, 405 [448 арк.].

67. Річні звіти і організаційні заходи районних Будинків культури за 1954 рік. / Статистичний звіт Ровенського обл. Будинку народної творчості за 1954 рік. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. од. зб. 64. Арк. 19–22.

68. Річні звіти районних Будинків культури за 1959 рік. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. од. зб. 123. Арк. 10, 12, 15, 29–30, 35, 39–42, 55, 65, 83, 107, 115–116.

69. Річні звіти районних Будинків культури про проведену роботу за 1957 рік. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. од. зб. 95. Арк. 32–35, 44, 86 [91 арк.].

70. Річні звіти районних Будинків культури про проведену роботу за 1957 рік. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. од. зб. 94. Арк. 26, 32, 33, 38, 42, 78, 105, 116, 134, 138.

71. Річні звіти районних Будинків культури про проведену роботу у 1957 році (Про роботу над репертуаром театральних гуртків області). / Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1, од. зб. 194 [141 арк.].

72. Романюк І. М. Соціально-економічні і культурні процеси в українському селі у 50 – першій пол. 60-х рр. XX століття : дис. …д-ра іст. наук: 07.00.01. Київ, 2006. 509 с.

73. Список знятих із репертуару, на підставі даних Головного управління з контролю за репертуаром і видовищами, вистав, пісень та ін. (10.04.1945 – 27.05.1948 рр.). Обласний відділ у справах мистецтв Ровенської обл.: Накази і розпорядження Управління контролю за репертуаром і видовищами УРСР. *ДАРО*, ф. Р. – 84, оп. 2, од. зб. 13 [100 арк.]: оп. 2, од. зб. 3. – Арк. 4; ф. Р. – 84, оп. 2. – од. зб. 10. – Арк. 2–13, 14–18, 20–24, 28–30, 33, 35, 39–42, 53, 57; ф. Р. – 84, оп. 2. – од. зб. 13. – Арк. 2–13, 59. Там само. – од. зб. 17. – Арк. 1, 5, 16, 18–20, 24, 35, 38. Там само. – од. зб. 24. – Арк. 2, 22, 30, 33 [76 арк.].

74. Творчий звіт Острозького районного Будинку культури за 1955 рік із драматичного жанру. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1. од. зб. 63. Арк. 10–11 [13 арк.].

75. Творчий звіт театральних колективів Дубенщини за 1958 р. / Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1, од. зб. 95. Арк. 67, 68, 71 [98 арк.].

76. Тхор В. І., Сніцаревич В. М. Наш край в курсі історії України. Рівне, 1997. 80 с.

77. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : *наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Вип. 1 – 23. Рівне, 1995-2017.

78. Український Національний Фронт: Дослідження, документи, матеріали / [Упоряд. М. В. Дубас, Ю. Д. Зайцев]. Львів : Ін-т українознавства ім. І. П. Крип'якевича НАН України, 2000. 680 с.

79. Хитрий Е. Скульптура малих форм : про скульптора О. Музичука. *Рівне вечірнє*, 1995. 5 серп. С. 4.

80. Хитрий Ч. І. Минувшина Рівненщини – далека і близька. Ч. І. Рівне, 2008. 404 с.

81. Хор-ланки Рівненщини [Лист обліку самодіяльних колективів]. 1955 р. Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. 597, оп. 1, спр. 48. Арк. 12, 48–50 [186 арк.].

82. Художня самодіяльність Корецького району: Річні звіти районних Будинків культури за 1957 р. Ровенський обл. Будинок народної творчості. *ДАРО*, ф. Р. – 597, оп. 1, од. зб. 94 [141 арк.].

83. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині першої пол. XX ст.: моногр. Луцьк : Вежа, 2005. 172 с.

References

1. Arkush obliku khor-lanky Ploskivskoho silskoho klubu (13 lyst. 1955 r.). Derzhavnyi arkhiv Rivnenskoi oblasti (DARO), f. R. – 597, op. 1, od. zb. 53 [186 ark.].

2. Bermes I. L. Kulturno-prosvitnytski tovarystva Drohobychchyny v rozbudovi mystetskoho zhyttia rehionu. 1900–1939 rr. Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 13. Rivne : RDHU, 2008. S. 48–57.

3. Boreiko H. D. Kulturne zhyttia Rivnenshchyny u 50-60 roky XX stolittia: tendentsii ta osoblyvosti rozvytku : dys…kand. istor. nauk : spets. 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». NAKKKiM. Kyiv, 2010. 227 s.

4. Bulka Yu. P. Muzychna kultura Zakhidnoi Ukrainy. Istoriia ukrainskoi muzyky. V 6-ty t. T. 4. 1917–1941. Kyiv : Nauk. dumka, 1992. S. 546–588 [614 s.].

5. Vytkalov V. H. Kulturne stanovlennia respubliky u pershomu povoiennomu desiatylitti. Ukrainska kultura: storinky istorii KhKh stolittia: monohrafiia Vyd. 2. Rivne : Verteks, 2004. S. 247–292.

6. Vytkalov V. H. Kulturnyi chynnyk yak faktor dukhovnoho stanovlennia molodi (na prykladi analizu sfery dozvillia ta systemy vyshchoi spetsialnoi osvity). Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 11. Rivne, 2006. S. 96–107.

7. Vytkalov V. H., Vytkalov S.V. Kulturno-mystetska panorama Rivnenshchyny periodu nezalezhnosti. Arkadiia : kulturoloh.-mystetstvozn. zhurn. Odes. nats. politekh. un-tu, 2009. № 2. S. 3–11.

8. Vytkalov V. H. Orest Mykhailovych Oliinyk – maister khorovoi miniatiury. Nezabutni postati khorovoho mystetstva Rivnenshchyny: Zb. narysiv. Rivne : Vyd. Oleh Zen, 2010. S. 103–107 [247 s.].

9. Vytkalov V. H. Orest Mykhailovych Oliinyk. Kafedri khorovoho dyryhuvannia RDHU – 40 rokiv: zb. narysiv / red.-uporiad. B. Y. Stoliarchuk. Rivne: Vyd. O. Zen, 2010. S. 34–37 [144 s.].

10. Vytkalov V. H. Predstavnyky khorovoho mystetstva Rivnenshchyny: Liudmyla Opanasivna Ulianovska / Red.-uporiad. B. Y. Stoliarchuk. Rivne : Vyd. Oleh Zen, 2015. S. 43–47 [196 s.].

11. Vytkalov V. H. Ukrainska kultura: storinky istorii XX stolittia : monohrafiia. Vyd. 2. Vypravlene i dop. Rivne : Verteks, 2004. 640 s.

12. Vytkalov S. V. Rivnenshchyna : kulturno-mystetskyi potentsial v paradyhmakh suchasnosti: monohrafiia. Rivne : PPDM, 2012. 416 s.

13. Vytkalov S. V. Ustanovy kultury Rivnenshchyny v umovakh eksperymentu. Kultura Ukrainy: Visn. Kharkiv. derzh. akad. kultury. Kharkiv, 2013. № 3 (24/25). S. 125–130.

14. Vytkalov S. V. Munitsypalnyi dytiachyi dukhovyi orkestr «Smyha» Dubnivskoi raionnoi derzhadministratsii. Mystetski hrani. 2012. № 27. S. 15–16.

15. Vytkalov S. V. Narodoznavchyi chynnyk khudozhnoi praktyky Rivnenshchyny: sproba mystetstvoznavchoho analizu. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 18. T. 2. Rivne, 2012. S. 74–77.

16. Vytkalov S. V. Kulturno-osvitnia diialnist v umovakh hlobalizatsii i problemy haluzi. Narodna tvorchist Rivnenshchyny: zhurn. KZ «Rivnen. obl. tsentru narodnoi tvorchosti». 2013. № 1 (2). S. 7–12.

17. Vytkalov S. V. Problemy rehionalnoi kultury v konteksti derzhavnoho ustroiu krainy. Arkadiia : Kulturoloh. ta mystetstvoznavchyi zhurn. Odesa : nats. politekh. un-t, 2008. № 2 (20). S. 58–61.

18. Vytkalov S. V. [Retsenzia]. Vyshcha shkola (Kyiv). 2007. № 3. S. 95–98. [Rets. na kn.: Vytkalov V. H. Berestetska bytva 1651 roku movoiu dokumentiv: za materialamy naukovoi spadshchyny I. K. Svieshnikova: khrestomatiia / V. H. Vytkalov, T. O. Ponomarova]. Rivne : Verteks, 2005. 407 s., il.

19. Vytkalov S. V. [Retsenziia]. Visn. Knyzhk. Palaty, 2012. № 1 (186). S. 10–13 [Rets. na kn.: Dekoratyvno-prykladne mystetstvo Rivnenshchyny: kol. monohr.] / za red. prof. Vytkalova V. H. Rivne : PP DM, 2011. 237 s.

20. Vytkalov S. V. «Art Jazz Cooperation» yak forma vidrodzhennia tradytsii dzhazovoho vykonavstva: kulturolohichnyi aspekt. Visn. Mariupol. derzh. un-tu. Vyp. 7. Seriia: Kulturolohiia. Filosofiia. Sotsiolohiia. Mariupol, 2014. S. 60–65.

21. Vytkalov S. V. Derzhavnyi arkhiv Rivnenskoi oblasti yak informatsiinyi tsentr. Rivnenshchyna: kulturno-mystetskyi potentsial v paradyhmakh suchasnosti: monohrafiia. Rivne : PP DM, 2012. S. 190–203.

22. Vytkalov S. V. Dytiachyi zrazkovyi dukhovyi orkestr «Smyha» Dubenskoi raionnoi derzhavnoi administratsii v konteksti zmin u stavlenni orhaniv mistsevoi vlady do kulturnoi diialnosti. Kulturno-mystetska Ukraina v rehionalnykh vymirakh: myttsi, khudozhni kolektyvy ta orhanizatory dukhovnoho zhyttia: monohrafiia. Rivne : Diatlyk M., 2014. 362 s.

23. Haidabura V. Stsenichne mystetstvo v Ukraini periodu nimetsko-fashystskoi okupatsii (1941–1944). Ukrainskyi teatr XX stolittia [Redkol. N. Korniienko]. Kyiv : LDL, 2003. 512 s.

24. Horokh H. S. Vokalno-khorova lanka yak yavyshche u khorovomu mystetstvi II pol. KhKh stolittia (na prykladi Rivnenshchyny). Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku: nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 20. T. 1. Rivne, 2015. S. 74–80.

25. Demokratychni protsesy v suspilstvi ta yikh vplyv na zmist khudozhnoi diialnosti. Vytkalov V. H. Ukrainska kultura : storinky istorii XX stolittia. S. 320–330 [640 s.].

26. Diialnist samodiialnykh narodnykh teatriv Rovenshchyny u 1960–1969 rokakh. Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti (OBNT). *DARO*, f. R. 597, op. 1, od. zb. 147 [117 ark.].

27. Dovidka pro stan kulturnoi sfery Rovenskoi oblasti za 1959 rik (Kharakterystyka roboty Teatriv narodnoi tvorchosti). Oblasnyi viddil u spravakh mystetstv i pidvidomchi yomu ustanovy po Rovenskii obl. *DARO*, f. R. 64, op. 2, od. zb. 10. Ark. 7-15.

28. Dovidka pro stan kulturnoi sfery Rovenskoi oblasti. Teatry narodnoi tvorchosti. / Oblasnyi viddil u spravakh mystetstv i pidvidomchi yomu ustanovy po Rovenskii obl. *DARO*, f. R. 84, op. 2, od. zb. 3. Ark. 4–7.

29. Dovidky ta informatsiia pro khid pidhotovky kulturno-osvitnikh ustanov oblasti do respublikanskoho festyvaliu samodiialnoho mystetstva, prysviachenoho 50-richchiu Radianskoi vlady. 1966 r. Upravlinnia kultury vykonkomu Rivnenskoi obl. Rady deputativ trudiashchykh. *DARO,* f. R. 478, op. 3, od. zb. 319.

30. Dodatok do Nakazu Ministra kultury URSR vid 6 chervni 1956 r. № 1050: Oriientovnyi plan pidhotovky kerivnykiv hurtkiv khudozhnoi samodiialnosti na korotkoterminovykh kursakh na 1956–1957 rr. Nakazy Ministerstva kultury URSR i Rovenskoho oblasnoho upravlinnia kultury. Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 64. Ark. 20–22.

31. Dukhovyi orkestr Volynskoho derzhavnoho uchylyshcha kultury i mystetstv im. I. Stravinskoho. URL. http://www.vdykim.lutsk.ua/duchovyi.pdf.

32. Zhylinskyi I. «…I zolotoi nytky ne zghubit». Volynski dzvony : kulturoloh. alm. Vyp. 3. Rivne : RDHU, 2004. S. 46–51.

33. Zakshever Y. B. Puty samodeiatelnoho teatra. M. : Sov. Rossyia, 1981. 146 s.

34. Zakhody oblasnoho upravlinnia kultury z kulturnoho obsluhovuvannia naselennia po MTO ta informatsiia pro kilkist uchasnykiv khudozhnikh kolektyviv, repertuar, kilkist vystupiv (1953 r.). *DARO*, f. R. – 597, op. 1. od. zb. 24. Ark. 6, 23, 59–62 [157 ark.].

35. Zvit pro robotu Mezhyritskoho raionnoho Budynku kultury za 1958 r. / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. – 597, op.1, od. zb. 105 [111 ark.].

36. Zvituie Ostrozhchyna. Richnyi zvit pro robotu Rovenskoho obl. Budynku narodnoi tvorchosti za 1957 rik. DARO, f. R. – 597, op. 1. od. zb. 123. Ark. 10, 12, 15, 29–30, 35, 39–42, 55, 65, 83, 107, 115–116.

37. Ihnatova L. P. Tendentsii rozvytku muzychnoi kultury Volyni naprykintsi XX – poch. XXI st.: avtoref. dys….kand. mystetstvoznavstva : 17.00.01. «Teoriia ta istoriia kultury». Kyiv : KNUKiM, 2006. 22 s.

38. Informatsiia pro stan kulturnoho obsluhovuvannia naselennia za 1955 rik. / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1. od. zb. 62. Ark. 149, 150 [448 ark.].

39. Kovaliuk R. R. Kulturolohichni ta dukhovni aspekty «radianyzatsii» Zakhidnoi Ukrainy. Ukrainskyi istorychnyi zhurnal, 1993. № 2/3. S. 3–16.

40. Kosyk V. Ukraina pid chas Druhoi Svitovoi viiny. 1938–1945. Za materialamy Vermakhtu. Toronto, 1997. 729 s.

41. Kulturne budivnytstvo v Ukrainskii RSR. 1945-1955 rr. URL: http: osvita. ua/vnz/reports/ culture/ 10303.

42. Kuprinenko N. Samodiialnist u Smyzi. Zoria (smt. Zoria). 1958. 8 trav. S. 4.

43. Kucherepa S. Polskyi teatr na Volyni. Lutsk : VMA «Teren», 2005. 116 s.

44. Lystok obliku indyvidualnoho vykonannia khudozhnoi samodiialnosti (Ostapchuk A. L., Yakubchyk S. I., Yakubchyk S. F. – kolhospnyky (vokalne trio). 13 lyst. 1955 r., s. Bohdashiv Rovenskoho r-nu, Rovenskoi obl. *DARO*, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 24. [157 ark.].

45. Lystuvannia z respublikanskym Tsentralnym Budynkom narodnoi tvorchosti, Ministerstvom kultury URSR, oblasnymy upravlinniamy kultury ta inshymy orhanizatsiiamy z pytan khudozhnoi samodiialnosti, orhanizatsii vystavok, ohliadiv i inshykh pytan. 1958 rik. Informatsiia pro robotu Ostrozkoho samodiialnoho narodnoho dramatychnoho teatru. Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 146. Ark. 4, 10–11, 169 [184 ark.].

46. Lytvyn V. M. Ukraina u pershomu povoiennomu desiatylitti (1946–1955). Kyiv : Vyd. dim «Li-Terra», 2004. 240 s.

47. Luzhnytskyi H. Ukrainskyi teatr. Lviv : Vyd-vo LNU im. I. Franka, 2004. T. 1.

48. Na klubnii stseni – silski myttsi», «Na silskii stseni»: Richni zvity pro robotu raionnykh Budynkiv kultury oblasti za 1955 r. / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 95. Ark. 32–33.

49. Nakazy, postanovy, rozporiadzhennia pro provedennia respublikanskykh seminariv instruktoriv-metodystiv, perspektyvni i potochni plany ta zvity z pytan rozvytku kultury Volynskoi obl, protokoly zasidannia Khudozhnikh rad, prohramy vystupiv khudozhnikh kolektyviv toshcho. Upravlinnia kultury Volyn. oblderzhadministratsii. *DAVO,* f. R – 592, 1953–1997 rr. 2435 spr.

50. Novyny kraieznavchoi literatury. Bibliohrafichni pokazhchyky za 1991–2015 rr. Rivne, 1992–2016.

51. Opyt raboty po rukovodstvu samodeiatelnым khudozhestvennym tvorchestvom: эkspress-ynform. NYO «Ynformkultura»: Kulturno-prosvetytelnaia rabota. Samodeiatelnoe khudozhestvennoe t-vo. Hos. b-ka ym. V. Y. Lenyna, otd. Mykrofotokopyrovanyia, 1983. Vyp. 6. 16 s.

52. Parukh K. Kroky u mystetstvo. Zmina. 1981. 16 trav.

53. Pynalov S. A., Cherniavskyi H. Y., Vynohradov A. P. Ystoryia kulturno-prosvetytelnoi raboty v SSSR. Kyiv : Vyshch. shk., 1983. 263 s.

54. Ponomarenko M. I. Stanovlennia ta rozvytok samodiialnoho vykonavstva na Rivnenshchyni (khorove ta vokalne mystetstvo). Rivne, 1993. 55 s.

55. Pro provedennia oblasnoho desiatydennoho seminaru kerivnykiv silskykh dramatychnykh kolektyviv. 1956–1957 rik. *DARO*, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 64 [101 ark.].

56. Pro rezultaty perevirky repertuaru samodiialnykh hurtkiv u 1946 rotsi: Statystychni zvity. *DARO*, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 43 [57 ark.].

57. Pro robotu nad repertuarom ta kharakterystyka tvorchykh zdobutkiv kerivnykiv teatralnykh hurtkiv. Richni zvity i informatsii raionnykh Budynkiv kultury pro provedenu robotu za 1955 rik / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1. od. zb. 62. Ark. 25, 115, 172–173, 176–177, 202.

58. Pro rozvytok ahitbryhadnoho zhanru. Richni zvity raionnykh Budynkiv kultury za 1958 rik. Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 105 [111 ark.].

59. Prohramy vystupiv kolektyviv khudozhnoi samodiialnosti. Protokoly zasidan komisii ohliadiv, zvity i arkushi obliku kilkosti i skladu kolektyviv-uchasnykiv v ohliadakh khudozhnoi samodiialnosti (Verbskoho r-nu) za 1955 r. / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 48.

60. Protokoly zasidannia zhuri z pytan provedennia ohliadiv khudozhnoi samodiialnosti, prohramy vystupiv khudozhnikh kolektyviv i spysky uchasnykiv olimpiad za 1955 rik). / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 53. Ark. 4, 77, 87, 215, 261, 301, 305–306 [315 ark.].

61. Protokoly zasidan zhuri z pytan provedennia ohliadiv khudozhnoi samodiialnosti, prohramy vystupiv khudozhnikh kolektyviv i spysky uchasnykiv ohliadiv za 1955 rik / Rovenskyi oblasnyi Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO,* f. R. 597, op. 1. od. zb. 48. – Ark. 59; od. zb. 53. ark. 4, 77, 87, 215, 261, 301, 305–306; f. R. 597, op. 1. od. zb. 94. Ark. 26, 38, 42, 78 [141 ark.].

62. Radianska Rovenshchyna 1939–1959. Dokumenty y materialy [Vidp. red. V. I. Vyshniakova]. Lviv : Knyzhkovo-zhurnalne vyd., 1962. 430 s.

63. Rivnenshchyna represovana, deportovana, mordovana. 1939–1941: [Materialy hromadskykh istoryko-pravovykh slukhan u m. Rivne 9 cherv. 1996 r.]. Rivne : Azaliia, 1997. 88 s.

64. Richnyi zvit pro robotu Rovenskoho obl. Budynku narodnoi tvorchosti za 1957 r. *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 93. Ark. 4–7 [30 ark.].

65. Richni zvity i zakhody raionnykh Budynkiv kultury. Zvity pro provedenu robotu za 1955 rik / Rovenskyi oblasnyi Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1. od. zb. 62 [448 ark.].

66. Richni zvity i materialy raionnykh ustanov kultury pro provedenu robotu za 1956 rik. Rivnenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1. od. zb. 62. Ark. 25, 28, 48, 57, 72, 76, 84, 102, 105, 130, 115, 148, 162, 164–165, 177, 206, 220, 243–244, 263–301, 325, 329, 337, 405 [448 ark.].

67. Richni zvity i orhanizatsiini zakhody raionnykh Budynkiv kultury za 1954 rik. / Statystychnyi zvit Rovenskoho obl. Budynku narodnoi tvorchosti za 1954 rik. *DARO*, f. R. – 597, op. 1. od. zb. 64. Ark. 19–22.

68. Richni zvity raionnykh Budynkiv kultury za 1959 rik / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO,* f. R. – 597, op. 1. od. zb. 123. Ark. 10, 12, 15, 29–30, 35, 39–42, 55, 65, 83, 107, 115–116.

69. Richni zvity raionnykh Budynkiv kultury pro provedenu robotu za 1957 rik / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1. od. zb. 95. Ark. 32–35, 44, 86 [91 ark.].

70. Richni zvity raionnykh Budynkiv kultury pro provedenu robotu za 1957 rik. / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1. od. zb. 94. Ark. 26, 32, 33, 38, 42, 78, 105, 116, 134, 138.

71. Richni zvity raionnykh Budynkiv kultury pro provedenu robotu u 1957 rotsi (Pro robotu nad repertuarom teatralnykh hurtkiv oblasti) / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 194.

72. Romaniuk I. M. Sotsialno-ekonomichni i kulturni protsesy v ukrainskomu seli u 50 – pershii pol. 60-kh rr. XX stolittia : dys. …d-ra ist. nauk: 07.00.01. Kyiv, 2006. 509 s.

73. Spysok zniatykh iz repertuaru, na pidstavi danykh Holovnoho upravlinnia z kontroliu za repertuarom i vydovyshchamy, vystav, pisen ta in. (10.04.1945 – 27.05.1948 rr.). Oblasnyi viddil u spravakh mystetstv Rovenskoi obl.: Nakazy i rozporiadzhennia Upravlinnia kontroliu za repertuarom i vydovyshchamy URSR. *DARO*, f. R. – 84, op. 2, od. zb. 13 [100 ark.]: op. 2, od. zb. 3. – Ark. 4; f. R. – 84, op. 2. – od. zb. 10. – Ark. 2–13, 14–18, 20–24, 28–30, 33, 35, 39–42, 53, 57; f. R. – 84, op. 2. – od. zb. 13. – Ark. 2–13, 59. Tam samo. – od. zb. 17. – Ark. 1, 5, 16, 18–20, 24, 35, 38. Tam samo. – od. zb. 24. – Ark. 2, 22, 30, 33 [76 ark.].

74. Tvorchyi zvit Ostrozkoho raionnoho Budynku kultury za 1955 rik iz dramatychnoho zhanru. / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO,* f. R. – 597, op. 1. od. zb. 63. Ark. 10–11 [13 ark.].

75. Tvorchyi zvit teatralnykh kolektyviv Dubenshchyny za 1958 r. / Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 95. Ark. 67, 68, 71 [98 ark.].

76. Tkhor V. I., Snitsarevych V. M. Nash krai v kursi istorii Ukrainy. Rivne, 1997. 80 s.

77. Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. Vyp. 1 – 23. Rivne, 1995-2017.

78. Ukrainskyi Natsionalnyi Front: Doslidzhennia, dokumenty, materialy / [Uporiad. M. V. Dubas, Yu. D. Zaitsev]. Lviv : In-t ukrainoznavstva im. I. P. Krypiakevycha NAN Ukrainy, 2000. 680 s.

79. Khytryi E. Skulptura malykh form : pro skulptora O. Muzychuka. Rivne vechirnie, 1995. 5 serp. S. 4.

80. Khytryi Ch. I. Mynuvshyna Rivnenshchyny – daleka i blyzka. Ch. I. Rivne, 2008. 404 s.

81. Khor-lanky Rivnenshchyny [Lyst obliku samodiialnykh kolektyviv]. 1955 r. Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. 597, op. 1, spr. 48. Ark. 12, 48–50 [186 ark.].

82. Khudozhnia samodiialnist Koretskoho raionu: Richni zvity raionnykh Budynkiv kultury za 1957 r. Rovenskyi obl. Budynok narodnoi tvorchosti. *DARO*, f. R. – 597, op. 1, od. zb. 94 [141 ark.].

83. Shymanskyi P. Y. Muzychne zhyttia Volyni pershoi pol. XX st.: monohr. Lutsk : Vezha, 2005. 172 s.

КУЛЬТУРНОЕ ТВОРЧЕСТО В ЗАПАДНОМ ПОЛЕСЬЕ 50–70 ГОДОВ XX СТОЛЕТИЯ: РЕКОНСТРУКЦИЯ ОСНОВНЫХ ФОРМ

Выткалов Сергей Владимирович – кандидат искусствоведения,
доцент, кафедра культурологии и музееведения,
Ривненский государсвенный гуманитарный университет,
г. Ривне

Осуществлена попытка, используя материалы государственных архивов Ривненской и Волынской областей, реконструировать формы активизации народной инициативы в Западном Полесье в послевоенный период; акцентировано внимание на специфике организаци культурной деяльности; выявлено найболее эффективные формы работы с населением этих областей; акцентировано внимание на репертуарной политике самодеятельных коллективов региона; исследовано тематическое разнообразие художественной деяльности. Уточнена роль и значение культурных форм в вопросах сохранения национальных характеристик.

Ключевые слова: художественная самодеяльность, региональная культурная практика, социальная активность, сеть клубов.

CULTURAL CREATIVITY IN THE WESTERN POLISSYA IN 50–70S OF THE XX th CENTURY: RECONSTRUCTION OF THE BASIC FORMS

Vytkalov Sergiy – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Department of Culturology and Museology,
Rivne State Humanitarian University,
Rivne

An attempt was made to use the materials of the state archives of the Rivne and Volyn regions to reconstruct the forms of activation of the people's initiative in West Polissya in the post-war period; attention is paid to the specifics of the organization of cultural activity; the most effective forms of work with the population of these areas are revealed; attention is drawn to the repertoire of amateur regional teams; the thematic variety of artistic activity was investigated. The role and importance of the diversity of cultural forms in preserving national characteristics was clarified.

Key words: art amateur, regional cultural practice, social activity, chain of clubs.

UDC 473. 22.1

CULTURAL CREATIVITY IN WESTERN POLISSYA IN 50–70 s OF THE XX th CENTURY: RECONSTRUCTION OF THE BASIC FORMS

Vytkalov Sergiy – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Department of Culturology and Museology,
Rivne State Humanitarian University,
Rivne

The purpose of the article is to introduce into the wide cultural discourse of little-known information regarding the forms of cultural activity in Western Polissya in the 50–70-s of the XX th century and the disclosure on this basis of the essence of the cultural process.

The research methodology consists of a combination of methods: historical, biographical, comparative and also a method of observation.

The scientific novelty of the work consists in expanding knowledge about the cultural area of the region during the above-mentioned period, introduction into the scientific circulation of previously unknown source information from the archives of the cities of Rivne and Lutsk; demonstrations of the most effective forms of cultural activity in the region, means of ideologization of the cultural process used in theater, music and other activities, as well as the importance of using Ukrainian classics to preserve national identity.

It was proved that appointment to the posts of leaders of clubs and libraries of local personnel proved to be the most effective means of struggle for national identity. The leading forms of cultural services of the local population are revealed. The evolution of the directions of artistic activity is shown in connection with the weakening of the ideological pressure of the state. The potential of organizational and methodical provision of amateur art movement in the region during the above-mentioned period is given.

The practical significance of the material consists in the possibility of its use in further scientific researches and educational process of institutions of higher education.

Key words: amateur performances, regional cultural practice, social activity, chain of club institutions.

Надійшла до редакції 2.09.2018 р.

УДК 78.071.2:78.087.68:821.161.2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА КАНТАТИ «ПІСНЯ ПРО ЧОРНОВОЛА» МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Ластовецька Любомира Василівна − доцент кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І. Франка
ORCID iD. https://orcid.org/0000-0001-6069-1606
zoriana0705@gmail.com

© Ластовецька Л. В., 2018

Наведено огляд ґенези жанру кантати в національному музичному мистецтві. Розглянуто найбільш показові взірці кантат у доробку українських мистців минулого та сьогодення. Описано особливості створення кантати «Пісня про Чорновола» сучасним композитором М. Ластовецьким як першого твору − музичної присвяти видатному політику й дисиденту. Проаналізовано її структуру, виконавський склад, музично-виразові засоби. Виявлено її жанрово-стильові атрибути як урочисто-піднесеної панегіричної кантати з ознаками філософського узагальнення. Окремо розглянуто постать героя України В. Чорновола як прикладу незламного борця за незалежність, свободу й демократію.

Ключові слова: жанр кантати, новітня історія України, герой, форма твору, стильові риси.

Постановка проблеми. Кантата «Пісня про Чорновола» сучасного українського композитора, члена НСК України, заслуженого діяча мистецтв України М. Ластовецького є першою спробою музичного втілення образу лідера українського національно-демократичного визвольного руху кінця 80–90-х років минулого століття, Героя України, ініціатора Акту проголошення державної незалежності, голови «Народного руху України» В'ячеслава Максимовича Чорновола (1937–1999 рр.) у національній академічній музиці. Симптоматично, що для цього мистець вирішив звернутись до великої музичної форми – жанру кантати.

Аналізований твір є гостро актуальним, особливо з огляду на новітню історію України. Він спрямований на плекання в сучасників патріотично-національного духу, почуття гордості за свій народ та його героїв. Адже видатний політик, правозахисник і дисидент й досі залишається взірцем для наступних генерацій як незламний борець за незалежність, свободу та демократію України.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема ґенези жанру кантати, його еволюція та жанрові різновиди в творчості українських композиторів отримала ґрунтовне висвітлення в монографіях і дисертації А. Терещенко [5, 6]. Жанр камерної кантати в українській музиці другої половини ХХ ст. дослідила О. Коменда, в контексті композиторських пошуків сучасності цей жанр отримав наукове опрацювання в розвідках О. Василенко, як інваріант жанрової форми кантати проаналізувала М. Ярко [7], типологію канту в кантатах Б. Лятошинського і В. Сильвестрова здійснила Л. Пятенко; проблему циклізації в камерній кантаті вивчає Г. Манокіна та ін. Що стосується аналізованого у розвідці твору, то почасти він потрапив до сфери наукового зацікавлення дрогобицьких музикознавців А. Мельник та Н. Семків [4]. Означена ж стаття присвячена питанню, що є частиною загальної проблеми, яка раніше не ставала предметом наукового дослідження.

Мета статті – дослідити кантату «Пісня про Чорновола» М. Ластовецького з позиції жанрово-стильових параметрів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Якщо звернутись до ґенези жанру, то слід зазначити, що «за призначенням кантати поділяють на духовні і світські, за змістом і характером – на ліричні, драматичні, розповідні, урочисто-піднесені, славильні, скорботно-елегійні тощо. Для кантат майже обов'язковим є елемент славлення, віншування (переважно на початку та у фіналі, а також по всій формі). Вокальну-пісенну природу зберігають як світські кантати, так і культового призначення (сольні й хорові), написані на біблійні тексти…» [5].

Виникнення жанру кантати (італ. *cantata*, від лат. *cantare* – співати) на наших теренах відбулося на ґрунті взаємодії різних жанрів – партесного концерту, панегіричних кантів, впливу західноєвропейських вокально-симфонічних форм, аж до взірців світських кантат у творчості Д. Бортнянського (здебільшого, на тексти Г. Державіна) [5].

До жанру кантати зверталось чимало українських композиторів, від минулого до сучасності. Кантати писали М. Лисенко («Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському», «Радуйся, ниво неполитая», «До 50-річчя з дня смерті Т. Шевченка»); П. Сокальський («Бенкет Петра Великого», «Слухай!»); Г. Топольницький («Хустина»); Д. Січинський («Лічу в неволі», «Дніпро реве», «Минули літа молодії», «Кантата. Його преосвященству Єпископові Станіславівському о. Др. Григорію Хомишину»); М. Вербицький («Заповіт», «Пасхальна кантата»), о. Йосиф Кишакевич («Великі роковини», «Шевченкові», «На вічну пам'ять Котляревському», «Тарасова ніч», «Калина», «Катерина», «Гамалія»); К. Стеценко («Шевченкові», «Слава Лисенку», «У неділеньку, у святую», «Єднаймося», «Рано-вранці новобранці»); Л. Ревуцький (кантата-поема «Хустина», «Ода пісні»); Б. Лятошинський («Урочиста кантата», «Заповіт»); М. Вериківський («Гнів слов'ян», «Жовтнева кантата»); С. Людкевич («Заповіт», «Наймит», «Конкістадори», кантата-симфонія «Кавказ»); Ю. Мейтус («Клятва»); А. Штогаренко («Канальські роботи», «Переможцям – слава!», «Жовтню», «Дорогою Жовтня», кантата-симфонія «Україно моя», «Шевченкіана»); Г. Жуковський (10 кантат, у т.ч. «Свято у Карпатах», «Слався, Вітчизно моя», «Жовтневі новели», «Дніпро шумить»); І. Шамо («Дума о трьох вітрах», «Співає Україна», «В кожному серці», «Весна Батьківщини»); Р. Сімович («Квітка щастя й волі»); І. Карабиць («Урочиста кантата» (інша назва – «Ювілейна кантата»));

В. Бібик («Дума про Довбуша», кантата-поема «Сумна кантата»); Г. Ляшенко («Містерія тиші», «Вітражі й пейзажі», «Імена, імена, імена... Кантата пам'яті Яреми Якубяка»); В. Загорцев («В дитячій», «Запрошення до подорожі»); І. Кириліна (камерні кантати «Из звёздного ковша», «Приказки», «Знаки пам'яті», «*Memoria*», «Молитва», «Розмите бачене»); О. Кива (Шість камерних кантат, «Кантата пам'яті жертв Аушвіца») та ін.

Також у цьому рясному «кантатному переліку» – твори сучасних українських митців: Л. Дичко («Червона калина», «Пори року», «Карпатська», «Ода музиці», «У Києві зорі»), М. Скорика («Весна», «Людина», кантата-поема «Гамалія»), Б. Фільц («Любіть Україну», «Юнакові», «Пори року»), Л. Грабовського («Коли?», «Темпере мортем»), Л. Колодуба («Богородичні Пісні»), В. Зубицького (кантати-симфонії «Чумацькі пісні», «Океан долі»), А. Гайденка («Чотири дійства»), В. Сильвестрова (кантати на слова Т. Шевченка, Ф. Тютчева та О. Блока, «Лісова музика»), О. Козаренка («П'єро мертвопетлює»), В. Рунчака (фольк-кантата «Чумацькі пісні»), І. Щербакова («Ознака Вічності», «*Stabat Mater*», кантата-триптих «Босоніж по Землі», «Зима»), В. Польової (камерні кантати «*Ode an die Freude*», «Музика літа», «*No man is an Island*», «Світе тихий», «Ода Горація», «Одинадцять рядків з Гленвіла», «*Klage II*»), Г. Гаврилець («Погляд у дитинство»), В. Камінського («Іван Підкова», «Благодатна пора наступає», дві камерні кантати, кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога»), Б. Фроляк («Цвіт») та ін.

У доробку українських митців широко представлені основні різновиди цього жанру, в перелічених вище часто зустрічаються кантати-поеми та славильні кантати, подекуди з рисами філософського узагальнення. Як зазначила музикознавець А. Терещенко, «Українські композитори створили понад 200 творів кантатного жанру, серед яких – кантата-поема, – здравиця, – пісня, – плакат, – дійство, – балада, – новела, – концерт. Нині створюються нові модифікації жанру. Композиторське визначення жанрової приналежності творів можуть мати умоглядний або суб'єктивний характер, однак виявляють внутрішню закономірність у розвитку жанру, його прагнення до оновлення у сфері жанрової та видової взаємодії.

До середини XX ст. провідними жанрами були славильна одночастинна і циклічна кантата та кантата-поема. Славильна кантата, що сформувалася біля витоків зародження жанру, пройшла складний еволюційний шлях, однак її соціальні функції та практика побутування (звернення до широких мас, виконання під час урочистих подій) залишилися незмінними. Зберігся також її «жанровий зміст», в основі якого – оспівування, віншування, героїчний пафос» [5].

У композиторській творчості М. Ластовецький апелює до розмаїтих жанрів та форм. У його творчому доробку – вокально-хорова, симфонічна, камерно-інструментальна, вокальна, фортепіанна музика тощо. Серед знакових творів композитора – окрім аналізованої, кантати «Псалми Давида», «Повернення Дрогобича», вокально-симфонічна сюїта «Верховинці», симфонічна поема «Галичина», увертюра «Бойківська», «Лірична поема», «Легенда про Кармалюка», симфоніета «Пам'яті героїв Крут», солоспіви, хори, чотири збірники п'єс для дітей та юнацтва для фортепіано, сонати та ін.

Жанр кантати посідає вагоме місце у творчій спадщині композитора, якого музикознавець Н. Семків назвала «мистецьким літописцем» [4; 5] м. Дрогобича Львівської області, уродженцем якого був відомий вчений епохи Відродження, поет, філософ, астроном і астролог Ю. Котермак (псевдонім – Юрій Дрогобич) (1450-1494 рр.). Показово, що саме за допомогою жанру кантати митець віддав «музичне пошанування» ключовим постатям української історії (Ю. Дрогобичу, В. Чорноволу): «і хоч нас відділяє простір і час – вони повертаються у сьогодення в назві шкіл, вулиць, книг, музичних полотнах» [4; 5].

Симптоматично, що кантату «Повернення Дрогобича» (на слова Ф. Малицького і Р. Пастуха) М. Ластовецький написав з нагоди знакової події в житті міста і його новітньої історії – до відкриття в Дрогобичі пам'ятника видатному вченому. На відміну від «Пісні про Чорновола», в кантаті «Повернення Дрогобича» композитор використав традиційний для цього жанру виконавський склад – це великий вокально-симфонічний твір, призначений для солістів, хору та симфонічного оркестру. Ця кантата урочисто-святкового характеру написана у циклічній формі, «є свого роду кантатою-поемою… вільно і логічно розвивається у велику музичну побудову, дотримуючись сюжетного поділу на частини, що об'єднані єдиною ідеєю» [4; 5].

Трагічна і загадкова смерть В. Чорновола за півроку до президентських виборів 1999 р., болем відгукнулась у серцях мільйонів українців, для яких він став символом українського національного відродження, нескореності тоталітарному режиму, полум'яним борцем за національну і державну незалежність України. На цю величезну для України втрату відгукнулися у своїх творах, переважно поетичних, десятки письменників, серед яких був і М. Шалата – знаний український поет, публіцист, літературний критик, кандидат філологічних наук, професор кафедри української літератури та теорії

літератури Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка – віршем під назвою «Пісня про В'ячеслава Чорновола».

Дрогобич став одним із перших міст в Україні, в якому рішенням міської ради було ініційовано увіковічнити пам'ять про видатного українця, лідера руху «шістдесятників» шляхом присвоєння його імені культурно-освітній установі, а також закласти перший камінь у спорудження його погруддя. Вірш М. Шалати, надрукований в місцевій газеті «Галицька зоря», надихнув сучасного українського композитора М. Ластовецького на створення циклічного твору великої музичної форми.

Кантата отримала коротшу від поетичного оригіналу назву – «Пісня про Чорновола», тому що, на думку композитора, вона є більш узагальненою. Кантата акцентує увагу на постаті В. Чорновола, який був, є і буде для України взірцем людини-патріота, людини, з якою ніхто інший не може зрівнятись своєю роллю в історії української демократичної революції 90-х років минулого століття.

Основна ідея, що червоною ниткою проходить крізь поетичний текст та музичне втілення твору – тісний та органічний зв'язок В. Чорновола з українським народом, його прагнення волі та незалежності. Боротьбі за ці високі демократичні ідеали він повністю присвятив своє життя.

21 вересня 2000 р., у День м. Дрогобича, відбулися урочистості з нагоди присвоєння центральній міській бібліотеці для дорослих ім. В. Чорновола, «лицаря української державності», на яких вперше прозвучала кантата М. Ластовецького на слова Михайла Шалати «Пісня про Чорновола».

Музикознавець Н. Семків у розвідці «Присвятні канати М. Ластовецького» зазначила: «Всенародну любов, визнання, шану та пам'ять автори – М. Шалата та М. Ластовецький – через призму сучасного бачення висловили в кантаті, що має символічну назву «Пісня про Чорновола». Саме тому основний музичний матеріал звернений до народної пісенності… Три присвятні кантати М. Ластовецького – майстерна спроба втілення високого художнього потенціалу композитора, який він прокоментував так: «Є речі, що стоять вище над самим автором – це те, що йде до душі від світу, Господньої благодаті, високого духу рідного народу»» [4; 5].

На відміну від «Повернення Дрогобича», композитор використав тут не традиційний для жанру кантати виконавський склад – крім хору та солістів, твір призначений для капели бандуристів. Очевидно, тут можемо стверджувати про наявність у творі семантичних ролей: соліст-тенор виступає у творі уособленням головного героя – В'ячеслава Максимовича, на кшталт його внутрішнього голосу, а капела бандуристів – це сукупний образ українського народу, який композитор ототожнює зі звучанням давнього українського національного інструменту.

За структурою кантата «Пісня про Чорновола» складається з трьох частин із відчутною тематичною репризою та розгорнутою кодою. Водночас, можна простежити самостійність тематико-мелодичних епізодів та фактурну виокремленість кожного з розділів, що походить від наскрізного розгортання сюжету поетичного тексту, в якому його автор М. Шалата розкриває пристрасно, з болем у серці деякі сторінки біографії Чорновола, зокрема, його мужнє протистояння тоталітарним поплічникам «в якутських і мордовських казематах» та його визначну роль у створенні єдиної соборної держави, бо він «єднає нині Україну, як єднав» (М. Шалата).

Перший розділ кантати, що є експозицією твору, являє собою розвинену двочастинну побудову типу *A B* (цифри 1-3 та 4-6). Він характеризується поєднанням елегійної, просякнутої смутком мелодики в розділі *A*, який виконується капелою бандуристів, із закличними репліками солістів (розділ *B*), відповідно до розгортання поетичного тексту. Мелодика в розділі *B* поступово набуває рис експресивності й викликає аналогії з характерними інтонаційними зворотами українських народних дум.

Середній розділ твору (цифри 7-10) – пристрасний та схвильований за характером – найбільш особистісний і драматичний, позначений відповідними вказівками (*Marciale*, *Agitato*, *Appasionato*). Він виконується капелою з великим розгортанням динаміки до кульмінації (цифра 10, *ff*), після якої відбувається стрімкий динамічний спад. Увесь другий розділ, тематизм якого можна умовно позначити як *C* (хоч і з відчутними інтонаційними «вкрапленнями» з першої частини твору), завершується витриманою паузою, після якої настає третій розділ, який за логікою розгортання поетичного тексту знову набуває елегійного настрою смутку і печалі, що підкреслено тематичною, тональною та темповою репризами (цифри 11-13). З 14-ї цифри характер тематизму різко змінюється: основні інтонації мінорного початку твору (цифра 1 *d-moll*, особливо цифра 4 *a-moll*), використані тут, набувають мажорного оптимістичного настрою (*F-dur*), що посилює закличний зміст тексту: «Буяйте, жовто-сині прапори!» (цифри 14-15).

Друга частина репризного розділу (цифри 16-17), написана в світлій тональності *F-dur*, розвиває в різних фактурних співставленнях хору та соліста тенора (який виступає уособленням

постаті самого В. Чорновола) заклик «До злуки, земляки, до лав!». Характерно, що пунктирні ритми тут мають зв'язок із тематизмом початку середнього розділу твору (цифри 7-8 *Marciale*), але вже в зовсім іншому, переможному мажорному звучанні. Мажор стає повністю домінуючим і в третій частині репризи (цифри 18–20), яку композитор перегармонізував із попереднього мінорного тематичного матеріалу експозиційного розділу (цифра 5).

У невеликій за розміром коді кантати (цифра 21) митець використав прийом *parlando* (італ. – говорячи), який вимагає від виконавців чіткого вимовляння слів з метою підкреслення пріоритету поетичного тексту над музичним началом.

Загалом, кантата «Пісня про Чорновола» характеризується використанням насиченого багатоголосся, яке в кожному з розділів містить розмаїті фактурні засоби. Слід зазначити, що окремі елементи фактури, оформлені в тематичні комплекси, розраховані індивідуально на учасників виконавського складу (солістів, хору, інструментальний супровід). Розвиваючись, переважно, поліфонічними засобами, в репризі вони досягають синтетичної єдності. Як зазначила у рецензії на цей твір музикознавець А. Мельник, «динамічна, з елементами розробковості розширена реприза поєднує в собі інтонаційний матеріал початкового і серединного розділів. Особливо вдало автор застосовує тут імітаційно-поліфонічні прийоми (діалог – соло тенора (Чорновіл) з хором) у загалом розвинутій гомофонно-гармонічній фактурі, що надають репризі рис драматичності» [1; 4].

Висновки. В цілому, «Пісня про Чорновола» М. Ластовецького є взірцем урочистої-піднесеної панегіричної кантати з рисами філософського узагальнення. Її всі частини об'єднані спільною ідеєю – показати велич постаті та доблесть головного героя, як одного з найкращих синів українського народу. Кожна з частин послідовно розкриває нові грані втілення тематичного стрижня, конкретизує лірико-драматичну образність.

«Пісня про Чорновола» М. Ластовецького відзначається розгорнутими інструментальними партіями, органічним зв'язком музики та поетичного тексту, характеризується продуманим вибором «арсеналу» різноманітних засобів музичної виразовості: сміливими ритмічними знахідками, використанням яскраво конотованих народнопісенних інтонацій, варіантною видозміною тематичного матеріалу.

Перспективи подальших досліджень полягають у систематизації присвятних творів героям новітньої історії України, нещодавно створених українськими та зарубіжними композиторами.

Як зазначив Президент України П. Порошенко у «Слові до Українського народу з нагоди 80-річчя від дня народження В'ячеслава Чорновола» (від 24.12.2017 р.), його постать «назавжди стала символом боротьби за права вільної людини у незалежній державі, а його ім'я – золотим рядком в історії нашої країни. … він красномовніше за живих звертається до нинішнього та прийдешніх поколінь, надихає своєю енергією, вчить нас берегти і любити свою Вітчизну: «Дай Боже нам любити Україну понад усе сьогодні – маючи, щоб не довелося гірко любити її, втративши». Це вислів В'ячеслава Чорновола і, мабуть, важко знайти більш вагомі слова, ніж цей пророчий сенс, що мобілізує нас у війні з російською агресією. Незламний борець за демократію, волю й незалежність України, Чорновіл надихає нас на перемогу у гібридній війні, розв'язаній проти України нащадками тоталітарного комуністичного режиму – того, що безуспішно намагався упокорити дух і волю безстрашного українського дисидента…

Світла пам'ять про таких істинних героїв закликає усіх нас бути гідними громадянами України та рішучими захисниками її суверенітету й незалежності. Слава Україні! Слава її героям!» [2].

Список використаної літератури

1. Ластовецький М. Пісня про Чорновола. Кантата для солістів, жіночого хору та капели бандуристів / Ред.-упор., вступне слово Л. Ластовецька. Дрогобич : Вимір, 2006. 24 с.

2. Порошенко П. Слово до Українського народу з нагоди 80-річчя від дня народження В'ячеслава Чорновола; 24.12.2017. Офіційне Інтернет представництво Президента України Петра Порошенка https://www.president.gov.ua/news/slovo-do-ukrayinskogo-narodu-z-nagodi-80-richchya-vid-dnya-n-45210

3. Северинова М. Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2002. 20 с.

4. Семків Н. Присвятні кантати М. Ластовецького. *Галицька зоря*. 2001. № 3. 2 лют. С. 5.

5. Терещенко А. К. Кантата. *Енциклопедія сучасної України*. Т. 12: Как-Кий. Київ : Координаційне бюро ЕСУ НАНУ, 2012. 711 с. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=9350

6. Терещенко А. К. Украинская советская кантата и оратория. Эволюция и жанровые разновидности: дис. ... докт. искусствовед.: 17.00.02 Музыкальное искусство; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского. Киев, 1984. 186 с.

7. Ярко М. І. Українська камерна кантата: інваріант жанрової форми. Дрогобич: Ред.-вид. відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2009. 160 с.

References

1. Mykola Lastovetskyy. Pisnya pro Chornovola. Kantata dlya solistiv, zhinochoho khoru ta kapely bandurystiv / Red.-upor., vstupne slovo. Lyubomyra Lastovetska. Drohobych: Vymir, 2006. 24 s.
2. Poroshenko P. Slovo do Ukrayinskoho narodu z nahody 80-richchya vid dnya narodzhennya Vyacheslava Chornovola; 24.12.2017. Ofitsiyne internet predstavnytstvo prezydenta Ukrayiny Petra Poroshenka https://www.president.gov.ua/news/slovo-do-ukrayinskogo-narodu-z-nagodi-80-richchya-vid-dnya-n-45210
3. Severynova M. Yu. Khudozhno-svitohlyadni tradytsiyi u tvorchosti ukrayinskykh kompozytoriv 80–90 rokiv XX st. : avtoreferat dys... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.01; Kyiv. nats. un-t kultury i mystetstv. Kyiv, 2002.20 s.
4. Semkiv N. Prysvyatni kantaty M. Lastovetskoho. *Halytska zorya*. 2001. – № 3. 2 lyut. S. 5.
5. Tereshchenko A. K. *Kantata. Entsyklopediya suchasnoyi Ukrayiny*. Tom 12: Kak-Kyyi. Kyiv : Koordynatsiyne byuro ESU NANU, 2012. 711 s. http://esu.com.ua/search_articles.php?id=9350
6. Tereshchenko A. K. Ukrainskaya sovetskaya kantata i oratoriya. Evolyutsiya i zhanrovyye raznovidnosti: Dis. ... dokt. iskusstvoved .: 17.00.02 Muzykal'noye iskusstvo; AN USSR, In-t iskusstvovedeniya, fol'klora i etnografii im. M. F. Ryl'skogo. M., 1984. 186 s.
7. Yarko M. I. Ukrayinska kamerna kantata: invariant zhanrovoyi formy. Drohobych: Red.-vyd. Viddil DDPU im. I. Franka, 2009. 160 s.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ ПАРАДИГМА КАНТАТЫ «ПЕСНЯ О ЧЕРНОВОЛЕ» НИКОЛАЯ ЛАСТОВЕЦКОГО

Ластовецкая Любомира Васильевна – доцент кафедры методики музыкального воспитания и дирижирования, Дрогобычский государственный педагогический университет им. І. Франка

Осуществлен обзор генезиса жанра кантаты в национальном музыкальном искусстве. Рассмотрены наиболее яркие образцы кантат в творчестве украинских композиторов прошлого и современности. Раскрыты особенности создания кантаты «Песня о Черноволе» современным композитором Николаем Ластовецким как первого произведения − музыкального посвящения выдающемуся политику и диссиденту. Проанализированы ее структура, исполнительский состав, музыкально-выразительные средства. Выявлены ее жанрово-стилевые атрибуты как торжественно-прославляющей, панегирической кантаты с признаками философского обобщения. Отдельно выделен образ героя Украины В. Черновола как примера несокрушимого борца за независимость, свободу и демократию.

Ключевые слова: жанр кантаты, новейшая история Украины, герой, форма произведения, стилевые черты.

GENRE AND STYLE PARADIGM OF MYKOLA LASTOVETS'KYY'S CANTATA «THE SONG ABOUT CHORNOVIL»

Lastovets'ka Lyubomyra – Associate Professor, the Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

This paper presents a review of publications exploring the genesis of the genre of cantata in the national musical art. The author considers the best models of cantatas in the list of Ukrainian composers of the past and present. The article also describes the peculiarities of creating of the cantata «The Song about Chornovil» by modern composer Mykola Lastovets'kyy as the first work − a musical dedication to prominent politicians and dissidents. Cantata's structure, performing cast, musical and expressive means has been analyzed. Its genre and style attributes appear that cantata is a solemnly-exalted glorious composition with signs of philosophical generalization. A particular attention is paid to the role of the hero of Ukraine Vyacheslav Chornovil as an example of an indomitable fighter for independence, freedom and democracy.

Key words: genre of cantata, modern history of Ukraine, hero, structure of a work, stylistic features.

UDC 78.071.2:78.087.68:821.161.2

GENRE AND STYLE PARADIGM OF MYKOLA LASTOVETS'KYY'S CANTATA «THE SONG ABOUT CHORNOVIL»

Lastovets'ka Lyubomyra – Associate Professor, the Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

The aim of this paper is exploring the genesis of the genre of cantata in the national musical art, describing the peculiarities of creating of the cantata «The Song about Chornovil» by modern Ukrainian composer Mykola Lastovets'kyy as the first work − a musical dedication to prominent politicians and dissidents. Cantata's structure, performing cast, musical and expressive means has been analyzed.

Research methodology. Seven major publications on the subject (survey reports, scientific journals and newspaper articles) have been reviewed. The author considers the best models of cantatas in the list of Ukrainian composers of the past and present.

Results. It has been found that its genre and style attributes appear that cantata is a solemnly-exalted glorious composition with signs of philosophical generalization. A particular attention is paid to the role of the hero of Ukraine Vyacheslav Chornovil as an example of an indomitable fighter for independence, freedom and democracy.

Novelty. An attempt is made in this paper to research the genre and style parameters of the cantata «The Song about Chornovil» by M. Lastovets'kyy.

The practical significance. This cantata is acutely relevant, despite the recent history of Ukraine. It is aimed at cultivating in contemporaries of the patriotic-national spirit, a sense of pride in their heroes.

Key words: genre of cantata, modern history of Ukraine, hero, structure of a work, stylistic features.

Надійшла до редакції 2.10.2018 р.

УДК 792.01

ДИСКУРС МЕЛОДЕКЛАМАЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ

Кукуруза Надія Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника», м. Івано-Франківськ
kukuruza.nv@gmail.com

Простежено специфіку функціонування жанру мелодекламації, що дало змогу виокремити наступні етапи: княжий театр, шкільний театр, літературна естрада. Аналіз праць українських мистецтвознавців й літературознавців у царині мистецтва художнього слова дав підстави стверджувати, що мелодекламація в сучасному культурно-мистецькому просторі існує головно як *«декламація на тлі музики»*. Аналіз виконавчої практики мелодекламації переконує, що функціонування цього різновиду жанру в сучасному культурно-мистецькому просторі визначають окремі митці.

Ключові слова: мелодекламація, мистецтво художнього слова, художнє читання, мелодекламаційна моновистава.

Постановка проблеми. Актуальність теми зумовлена специфікою жанру мелодекламації, що знаходиться на перетині слова і музики. Особливості розвитку і відтворення цього, не особливо поширеного різновиду виконавства, науковці подають фраґментарно. Це й зумовило необхідність певної систематизації досліджень жанру крізь призму історичної динаміки в контексті вияву його функціонування на сучасному етапі. Крім того, протягом сторіч мелодекламаційне виконання існувало як у творчості окремих акторів-читців, так і кобзарському мистецтві. Сказане актуалізує виявити природу мелодекламації та простежити її дискурс в українському культурно-мистецькому просторі, зокрема, в сценічному мистецтві.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Варто констатувати, що на мелодекламацію звернули увагу, передусім, дослідники музичного мистецтва, зокрема В. Дутчак (кобзарське виконавство) [4], Г. Карась (творчість композиторів у жанрі мелодекламації) [6]. Мелодекламація, що з'явилася і побутувала в театрально-концертній сфері й розвивалася як явище академічної традиції, нині відроджується, широко розповсюджується і якісно зростає в іншому культурному середовищі, зокрема – в рок-культурі, що стало предметом дослідження І. Палкіної [12]. А. Ольшевська присвятила своє дослідження російській мелодекламації Срібного віку й запропонувала сучасний, проблемний погляд на мелодекламацію межі XIX–XX сторіч, представила найзначніших мелодекламаторів (акторів і музикантів), осмислила корпус поетичних текстів [11]. Тож питання сценічного виконання мелодекламацій акторами-читцями залишаються малодосліджені сучасними вітчизняними науковцями.

Мета статті – виявити специфіку становлення і розвитку мелодекламації та простежити функціонування цього жанрового різновиду художнього слова в українському культурно-мистецькому просторі.

Виклад основного матеріалу дослідження. В контексті дослідження важливою є праця Б. Варнеке «Історія декламації», де автор простежує природу зародження й еволюцію розвитку цього різновиду мистецтва в Давній Греції [3]. В основі досліджень – праці Платона, Плутарха, Сенеки, Геллія, Квінта, Плинія молодшого та ін. Як зазначав Б. Варнеке, поеми Гомера, що були улюбленим матеріалом для художнього читання, спочатку співали як і всі твори, що мали віршовану форму, виконуючи їх під акомпанемент кіфари і ліри. До кінця II сторіччя до н.е. рапсоди – виконавці і творці давньогрецьких епічних пісень, перейшли до їхньої декламації.

Дальший перехід до декламування в VII ст. до н.е. зумовлений творцем ямбічного вірша давньогрецьким ліриком Архілохом, який ввів їх читання. Оскільки за метричною формою вони

© Кукуруза Н. В., 2018

найбільше відповідали буденній, не ритмізованій мові, то це пояснює, чому ямбічні триметри використали для написання діалогів у драмах.

Натомість із музичним акомпанементом тісно пов'язані інші різновиди поезії. Приміром, елегія, що отримала свою назву від сумної мелодії, яку виконували на духових інструментах чи під акомпанемент духової музики.

Б. Варнеке стверджував, що теоретики грецької поезії ділили поезію на три види – елегію, ямб і мелос. У теорії поезії так називають «твір, призначений для музичного виконання, для співу, і своїй віршованій формі пристосований до тієї мелодії, на мотив якої має бути виконаний. Автори таких творів були разом із тим і композиторами, що не тільки створювали поетичні тексти, а й писали для них мелодії» [3; 3]. Таким чином, поняття «мелінська поезія», або «меліка» – це еллінська лірика в період розквіту (VI–V ст. до н.е.), що виконувалася під акомпанемент ліри і характеризувалася розмаїтим комбінуванням віршових розмірів та фольклорних форм (епітілами, заплачки, гімни тощо) [9; 435].

Важливо, що мистецтву виконання мелічної поезії греки навчалися виключно в учителів музики, на відміну від інших її різновидів, які засвоювали в учителів граматики. Поетів мелосу в ІІІ ст. до н.е. називають лірниками, оскільки складаючи тексти пісень вони використовували ліру. Очевидним є також те, що твори вони *співали*, а не *читали*.

Між давньогрецькою традицією співу поезії в супроводі інструменту і читанням/декламуванням поетичних творів виник ще один різновид виконання – паракаталоге. Б. Варнеке погоджувався з класифікацією В. Кріста: каталоге – декламація без музичного інструменту; паракаталоге – декламація в супроводі музичного інструменту, або ж *мелодекламація*. Ці терміни Б. Варнеке вважав як такі, що не мають суттєвого розходження, що ними позначають один і той же засіб виконання, а підтвердження своїх думок знаходив у російського і українського філолога, знавця грецької мови Ф. Корша [3; 11]. В контексті одного із засобів виконання мелодекламації також погоджуємося з її прирівнюванням до речитативу (протяжного промовляння, наближеного і до декламації, і до співу), яке пропонував російський філолог, культуролог, дослідник антики Фаддій (Тадеуш) Зелінський, хоча мелодекламацію він позначав терміном *мелодрама* [3; 11].

Аналізуючи виконавський аспект на прикладі давньогрецьких митців слова, бачимо, що чи то співання віршів, чи речитативна манера, або ж просто розмова/декламація взаємозалежать від родів літератури (лірика, епос, драма).

Традицію виконання в дальші сторіччя було перенесено мімами (акторами, лицедіями) з Давньої Греції і Риму.

Професійні підвалини мистецтва художнього слова на теренах України, зокрема *мелодекламації,* згідно з дослідженнями історика театру Г. Лужницького, закладено за часів розквіту державного життя старокняжої України X–XII ст., а саме в княжому театрі. Той театр «спирався на лицарську пісню, маючи за основу два елементи: речитатив (читання) і величання» [5], тематикою яких була оборона рідної землі, величання князя, лицарська честь. Хоча Лужницький стверджував, що ця мистецька традиція запозичена з Візантії, з якою Київська Русь мала тісні політичні зв'язки (IV–V ст.), але такі виконавці як *кітародой* не могли «рецитувати на бенкетах, що відбувалися на княжих дворах» [10; 108]. Твори виконували на поважних сходинах у княжому дворі, адже несли в собі, перш за все, повагу до князя і держави.

Перше уявлення про співців-рецитаторів (декламаторів) дають тексти «Слова о полку Ігоревім», де зокрема знаходимо: «…а свої віщі пальці на живі струни покладав, і вони самі князям славу рокотали» [17]. Лужницький також визначає категорії акторів-виконавців, серед яких до першої відносить авторів-поетів і в цьому контексті також називав актора-поета Митусу, згаданого в літописі Галицько-Волинського князівства 1241 р. Крім того, автор вказував ще на одну категорію акторів-співців при княжих дворах, а саме платних професійних [10; 103–104].

Зі «Словом о полку Ігоровім» беззаперечно пов'язаний і розквіт козацьких дум.

Композитор, фольклорист Ф. Колесса зазначав: «Як козаки-запорожці були спадкоємцями лицарської слави княжих дружин,.. так також українські народні думи, цей епос козацький, являються продовженням лицарської дружинної поезії» [7; 7].

Особливість створення і будови дум, яку письменник Б. Гошовський бачив як «вияв мистецтва живого слова в Україні», він характеризував наступним чином: «У думі головну роль грає словесний елемент, а мелодія підкорюється до вимог тексту… Форма думи мінлива. Періоди кобзарського виконання не повторюють ритмічного взірця, а виявляють вільну будову. Кобзарі щоразу… вносили нові слова, а то й цілі вірші, надаючи текстові думи у хвилини виконання остаточну форму» [18; 20].

Наступний етап починається з кінця XVI ст. у школах та при церковних братствах, де викладали такий предмет, як «Риторика». У Києво-Могилянській академії він був одним із найголовніших.

З риторикою пов'язуємо декламацію, мистецтва якої також навчали студентів для участі в драмах і різноманітних подіях урочистого характеру. Б. Гошовський у передній статті книги «Слово пламенем взялося...», де здійснив «спробу історичного огляду мистецтва живого українського слова», описує, що «виконання… було співучою декламацією в піднесеному їй неприродному тоні» [18; 21], маючи на увазі речитативне виконання – наспівну декламацію.

Театрознавець Р. Пилипчук називав ще інші види декламацій: панегірики, «лементи, плачі й трени» (синонімічний ряд для визначення одного поняття), які також за характером близькі до наспівного, протяжного виконання [13].

Отже, в час розквіту шкільного театру, що його популяризували на теренах України єзуїти, панувала речитативна манера виконання.

Відомий сучасний український режисер А. Приходько, що здійснив низку стилізованих постановок барокової драми в Мистецькому центрі «Пасіка» при Києво-Могилянській академії на початку 2000-х, зокрема «Воскресеніє мертвих» Г. Конисього, надає мелодекламації, поруч з іншими різновидами художнього виконання, узагальнююче значення: «У процесі підготовчої роботи довелося… консультуватися з фахівцями…, щоб не тільки зрозуміти епоху, але й правильно *вимовляти текст*. Знайти хід, який би став містком із минулого у сьогодення, щоб передати канонічну історичну традицію «шкільної драми», яку нині втрачено. Адже вона базується на кращих зразках грецької драматургії, риториці, мелодекламації, хоральному співі» [14].

Враховуючи основні різновиди жанрів шкільного театру, такі як містерія, мораліте і міракль, не знаходимо підтвердження, що ці тексти виконували у супроводі акомпанементу.

Розвиток мелодекламаційного виконання на сценічних естрадних майданчиках (художнє слово в супроводі різних інструментів, оркестру) почалося з кінця XVIII ст. в Росії і поступово поширювалося на теренах України.

Маючи за приклад зразки сценічного виконання мелодекламацій, головно аматорських, Д. Ревуцький у праці «Живе слово» (1920 р.) вперше здійснив спробу теоретичного осмислення цього різновиду художнього виконання. Це *«художнє читання будь-якого твору в супроводі інструментальної музики, психологічно зв'язане з текстом твору»* [15; 130].

І музикознавець, і практик художнього слова на сцені, – Ревуцький розумів як і складність такого роду виконавства, так і обов'язкову наявність у виконавця тих якостей, що ними повинен володіти мелодекламатор, а саме, – рівнозначне знання і законів музики, і декламації, оскільки мелодекламування справедливо вважає складнішим для виконання, аніж спів під акомпанемент.

Д. Ревуцький також визначив підпорядкованість музики текстові художнього твору, а тому наголошував на ретельному доборі музичного матеріалу, що полягає в єдиному фразуванні тексту й акомпанементу. Подальший аналіз мелодекламаційного виконавства автор праці вбачав у дотриманні читцем/виконавцем «малюнка мелодії», що, на нашу думку, більше має стосунок до вокального виконання.

Свої поради-вказівки Д. Ревуцький ґрунтував на спостереженнях за актором Німецького театру С. Моіссі, що виконав роль царя Едіпа в однойменній п'єсі Софокла (реж. М. Рейнґардт). У виставі багато музичних елементів і актор досягав надзвичайного ефекту силою гри і музичним інтонуванням. Ревуцький робить висновок, що Моіссі вів декламування за нотами. Тож мелодекламацію він розглядав не як декламування в супроводі акомпанементу, а швидше з позицій музикознавця: як «музичне інтонування» (наспівування *за нотами*) тексту [15; 131].

У праці мовознавця і літературознавця М. Баженова «Виразне слово» (1940 р.) мелодекламацію автор називає «формою виразної мови» [1; 121] і тільки прилучається до дослідників, що «вимагають органічного зв'язку декламації з музичним супроводом», а це:

– зміцнення вокального елементу в голосі (наспівності);

– організація акомпанементу, коли інструментальна музика орієнтується на музику мови в розумінні підлеглості музичного композитора мовному або їх сполучення в одній особі;

– мовна інтонація, що лежить в основі кожного декламаційного методу, повинна почуватися і в мелодекламації, не поступаючись своїм місцем заради самостійної, не погодженої з текстом мелодії [1; 122].

З огляду на трансформації й переформатування жанру, які простежуємо на сучасному етапі (непопулярність академічного виконавства, авторське виконання літературних творів у супроводі рок-гуртів і т.ін.), важливим у поєднанні слова і музики залишився аспект «підлеглості музичного композитора мовному», натомість для мелодекламаційного виконання письменники не шукають якихось особливих мовних інтонацій, а виконують твори властивою їм природною манерою.

М. Баженов також пропонує не змішувати мелодекламацію з декламацією на тлі музики, яка хоч і пов'язана з текстом єдністю теми, але цим не зумовлює особливостей мовного виконання. За приклад він бере низку творів, серед яких «Весна» Е. Ґріґа. Цей спосіб вважає надзвичайно придатним для колективної декламації (особливо популярної в період 20–30-х рр. ХХ ст.) і не заважає мові виконавця, оскільки «погодженість музики з текстом при цьому досягається через поділ… на відповідні відрізки, початки і кінці яких у музиці й мові збігаються». Таким чином, вдало підібрана музика заповнює мовні паузи, може закінчувати партію після мовного уривку, або ж вступати раніше, навіть створюючи певну увертюру [1; 122].

Такий спосіб виконання тексту на тлі музики актуальний до сьогодні, його практикують у театральній педагогіці, аматорських гуртках при виконанні літературно-музичних композицій, окремих концертних номерів.

Якщо 1940 р. М. Баженов здійснив спробу теоретичного аналізу мелодекламації, то в наступній праці «Выразительное чтение» (1960 р.) він виступав проти цього різновиду художнього виконавства як ідеологічно шкідливого і радив до нього не звертатися взагалі.

Автор ґрунтував думку на власній теорії з постановки мовного голосу і тим самим визнавав, що мелодекламація на практиці не досягла позитивного художнього результату через те, що вокалізація мовних інтонацій, прагнення погоджувати ритмомелодичний малюнок із музичною формою інструментального супроводу «тиснуть на текст, виявилися насильством над мовними інтонаціями і призводили лише до зовнішньої красивості, навмисної і фальшивої за своєю суттю» [2; 181].

До того ж, зазначав М. Баженов, тексти декадентського характеру (естетизм, індивідуалізм, імморалізм), за якими створюють мелодекламації, призвели до того, що «жанр виявився нежиттєздатним і в радянському мистецтві розвитку не отримав». Натомість декламація на тлі музики, де текст узгоджений з музичним супроводом, можуть дати «значний емоційний ефект, не заважаючи мові виконавця залишатися вільною і природною в рамках вимог літературного тексту» [2; 182].

До мелодекламації зверталися українські професійні читці в ІІ пол. ХХ ст. Аналіз їхньої сценічної творчості показує, що маючи в репертуарі значну кількість творів художньої літератури, вони також виконували мелодекламації.

Актор-читець Р. Івицький звернувся до мелодекламації в оригінальній і великій художній програмі «Забутий жанр», яку виконував «музично піднесено». В супроводі підібраного музичного акомпанементу звучали твори І. Тургенєва, Максима Горького, В. Брюсова, О. Блока, С. Єсеніна та інших авторів [16; 44].

Актриса-читець Харківської філармонії О. Лесникова у жанрі мелодекламації виконувала твір М. Рильського «Шопен». Вірш, в якому мова йде про вальс композитора, передбачав взаємну підпорядкованість слова й музики, яку застосували і в якості тла, і в якості віддаленого акомпанементу. Два довершені самостійні твори, кожен з яких створений за своїми законами, в поєднанні потребували граничної точності виконання: вивіреної партитури фразування й динаміки. Театрознавець В. Русанов, який мав змогу слухати живе виконання О. Лесниковою цього твору, відзначає її наспівну манеру виконання, що зливалася «в єдиному ключі з віршем і мелодією музики» [16; 71].

Мистецькою подією початку 70-х вважалася надзвичайно складна трагедія Ґете «Еґмонт», яку у супроводі фортепіано виконував актор-читець Харківської обласної філармонії І. Петров. Тут можемо зафіксувати такий різновид як *мелодекламаційна моновистава*: «Деяка театралізація, яку використовує актор (мізансцени, аксесуари, голосове перевтілення в образи зображуваних героїв тощо)» [16; 173].

Зазначмо, що в українському сценічному мистецтві нечасто втілюють такі масштабні літературні зразки зарубіжної класики, як «Пер Ґюнт» Г. Ібсена і «Еґмонт» Й.-В. Ґете. В якості мелодекламатора їх виконував актор-читець Львівської філармонії С. Бондаренко у супроводі симфонічного оркестру (середина 60-х).

2006 р. у Київській національній філармонії відбулася неординарна культурно-мистецька подія: вперше в жанрі мелодекламації виконали твір «Іван Вишенський» за однойменною поемою І. Франка (композитор – І. Тараненко, лібрето – письменниця і сценаристка С. Майданська). Сценічне прочитання приурочили до ювілею письменника. Поетичний матеріал виявився благодатним для актора Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса О. Стефана, якого вважали «творчою знахідкою для колективу виконавців мелодекламації» [20; 6]. Поему І. Франка «Іван Вишенський» він виконував як читець за участі чоловічого хору, оркестру і саунд-колажу.

Мистецтвознавець О. Шевчук зазначає, що «навіть зовнішніми даними, які відповідають суті образу Вишенського, актор передав внутрішній лад думок і почуттів героя та відобразив образно-

сюжетний контекст поеми, і цьому сприяли добре продумана взаємодія читця з музичним складником цілісної партитури твору, вдалі темброві можливості його голосу та найважливіше – суголосність його особистості з Франковою поемою» [20].

Відзначимо, що в українському сценічному мистецтві до жанру мелодекламації актори-читці зверталися в силу власних зацікавлень, у прагненні виявити свої творчі можливості в цьому специфічному виконавстві, а не повністю присвятили себе цьому різновиду художнього слова.

Як у минулому сторіччі, так і нині функціонування жанру мелодекламації в українському сценічному мистецтві, як жанру камерного за специфікою виконання, визначають окремі професійні митці.

Відзначимо музичну складову в сольних виступах народної артистки України Х. Фіцалович, адже в її творчому житті театральна і музична сфери тісно переплетені, – як і в творчості, так і в родині. Мелодекламація – найтрадиційніша і найхарактерніша для її виконавської манери [8]. Приміром, для уривку з твору «Голодомор» поета Р. Юзви музичну канву спеціально створював композитор І. Фіцалович. Слід зазначити, що деякі твори актриса виконувала з камерним оркестром під орудою І. Фіцаловича. Поезії Б. Лепкого, О. Ольжича, С. Пушика, П. Мовчана, проза письменника В. Качкана звучали в супроводі фортепіано.

Незмінна співавторка, акомпаніаторка Х. Фіцалович В. Яковійчук так характеризує спільний творчий пошук: «Ми готували музичні композиції, де поезія переплталася зі співом. Я бачила цей блиск в очах, коли вона знову виходила на сцену і творила, грала, співала… Я ловила кожен подих, польотність фраз, які на репетиціях могли бути одні, а на сцені – інші, зворушливіші, драматичніші, глибші. Бо це сцена, і вона вимагає повної віддачі. А моя музика повинна повністю збігатися з темпоритмом поезії. І я, зачарована, грала, творила разом з актрисою» [19; 144].

Висновки. Простежено специфіку функціонування жанру мелодекламації, що дало змогу виокремити наступні етапи: княжий театр, шкільний театр, літературна естрада. Аналіз наукових праць, теоретичних і практичних надбань знаних українських мистецтвознавців й літературознавців у царині мистецтва художнього слова дав підстави стверджувати, що мелодекламація в сучасному культурно-мистецькому просторі існує як *«декламація на тлі музики»*. Аналіз виконавчої практики мелодекламації переконує, що функціонування цього різновиду жанру в сучасному культурно-мистецькому просторі визначають окремі митці.

Перспективи дальших наукових розвідок убачаємо в дослідженні специфіки творення і сценічного втілення мелодекламацій, функціонування цього різновиду художнього слова в культурно-мистецькому середовищі митців української діаспори ІІ пол. ХХ – поч. ХХІ ст. Варто дослідити трансформацію цього жанру, який нині досить успішно репрезентують знані українські письменники і поети, а не професійні актори-читці.

Список використаної літератури

1. Баженов М. М. Виразне слово. Київ : Рад. шк., 1940. 162 с.
2. Баженов Н. М., Черкашин Р. А. Выразительное чтение : учеб. пос. для филолол. фак. ун-тов. Харьков : Изд-во Харьков. ун-та, 1960. 224 с.
3. Варнеке Б. Античная декламация (глава из истории декламации). С.-Пб. : Лештуков. паровая скоропеч. П. О. Яблонского, 1901. 152 с.
4. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
5. Енциклопедія українознавства. Загальна частина (ЕУ-І). Мюнхен, Нью-Йорк, 1949. Т. 3. С. 840–866 [Електронний ресурс] Режим доступу : http://izbornyk.org.ua/encycl/eui079.htm. Назва з екрану.
6. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
7. Колесса Ф. Українські народні думи: перше повне вид. з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів. Львів : Накладом Т-ва «Просвіти», 1920. 160 с.
8. Кукуруза Н. В. Мистецтво художнього слова в творчості народної артистки України Христини Фіцалович. Наук. зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. «*Мистецтво Прикарпаття в соціокультурному просторі України (на пошанування 90-ї річниці від дня народження М. Фіголя*. Івано-Франківськ : Вид-во «Ярина». Підприємець Майданчук І. І., 2017. С. 180–184.
9. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
10. Лужницький Г. Український театр : зб. пр.: в 2-х ч. / ред. кол. Л. Сницарчук та ін. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. Т. 2 : Статті, рецензії. 360 с.
11. Ольшевская А. В. Русская мелодекламация (Серебряный век): дисс. ... канд. філол. наук : 17.00.02; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. М., 2016. 298 с.

12. Палкіна І. І. Жанр мелодекламації в українській рок-музиці. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 4. С. 144–148.

13. Пилипчук Р. Я. Театр: текст і дійство. *Історія української культури. Т. 2.: Українська культура XIII – першої половини XVII століть.* Київ, 2001 [Електронний ресурс] Режим доступу : http://litopys.org.ua/istkult2/ikult245.htm. Назва з екрану.

14. Поліщук Т. «Український шкільний театр» триста років потому. *День.* 2002. [Електронний ресурс] Режим доступу : https://day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini/ukrayinskiy-shkilniy - teatr-300-rokiv-potomu. Назва з екрану.

15. Ревуцький Д. Живе слово. Теорія виразного читання для школи. 2-ге перевид. Львів : Львів. нац. ун-т ім. І.Франка, 2001. 200 с.

16. Русанов В. Майстри живого слова. Київ : Мистецтво, 1974. 176 с.

17. Свідзінський В. Слово про похід Ігорів, Ігоря, сина Святослава, внука Олега. *Ізборнік* [Електронний ресурс] Режим доступу : http://litopys.org.ua/slovo67/sl19.htm. Назва з екрану.

18. «Слово пламенем взялося...» Мистецтво живого українського слова: зб., присвячений пам'яті митця-декляматора Ю. Ґеника-Березовського / Ред. Б. Гошовський. Торонто, 1972. 224 с.

19. Христина Фіцалович: «У ролях моя біографія…» / Автор-упоряд. В. Дутчак. Івано-Франківськ : Вид. І. Третяк, 2008. 176 с.

20. Шевчук О. Мистецький дар Іванові Франку. *«Кіно/Театр».* 2007. № 3. С. 5–6.

References

1. Bazhenov M. M. Vyrazne slovo. Kyiv : Rad. shk., 1940. 162 s.

2. Bazhenov N. M., Cherkashyn R. A. Vyrazytelnoe chtenye : ucheb. posobye dlia fylolohych. fak. un-tov. Kharkov : Yzd-vo Kharkov. un-ta, 1960. 224 s.

3. Varneke B. Antychnaia deklamatsyia (hlava yz ystoryy deklamatsyy). Sankt-Peterburh : Leshtukov. parovaia skoropech. P. O. Yablonskoho, 1901. 152 s.

4. Dutchak V. H. Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia: monohrafiia; Prykarpat. nats. un-t im. Vasylia Stefanyka, Ivano-Frankiv. obl. orh. Nats. spilky kobzariv Ukrainy. Ivano-Frankivsk : Foliant, 2013. 488 s.

5. Entsyklopediia ukrainoznavstva. Zahalna chastyna (EU-I). Miunkhen, Niu-York, 1949. T. 3. S. 840–866. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu : http://izbornyk.org.ua/encycl/eui079.htm. Nazva z ekranu.

6. Karas H. V. Muzychna kultura ukrainskoi diaspory. Ivano-Frankivsk : Tipovit, 2012. 1164 s.

7. Kolessa F. Ukrainski narodni dumy: pershe povne vyd. z rozvidkoiu, poiasnenniamy, notamy i znimkamy kobzariv. Lviv : Nakladom T-va «Prosvity», 1920. 160 s.

8. Kukuruza N. V. Mystetstvo khudozhnoho slova v tvorchosti narodnoi artystky Ukrainy Khrystyny Fitsalovych. *Naukovyi zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Mystetstvo Prykarpattia v sotsiokulturnomu prostori Ukrainy (na poshanuvannia 90-yi richnytsi vid dnia narodzhennia Mykhaila Fiholia*. Ivano-Frankivsk : Vydavnytstvo «Iaryna». Pidpryiemets Maidanchuk I. I. 2017. S. 180–184.

9. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk / Za red. R. T. Hromiaka, Yu. I. Kovaliva, V. I. Teremka. Kyiv : VTs «Akademiia», 2007. 752 s.

10. Luzhnytskyi H. Ukrainskyi teatr : zbirnyk prats: v 2-kh ch.; red. kol. L. Snytsarchuk ta in. L. : LNU im. I. Franka, 2004 . T. 2 : Statti, retsenzii. 360 s.

11. Olshevskaia Antonyna Vladymyrovna. Russkaia melodeklamatsyia (Serebrianyi vek): dyssertatsyia ... kandydata : 17.00.02; [Mesto zashchyty: Moskovskaia hosudarstvennaia konservatoryia ym. P. Y. Chaikovskoho]. M., 2016. 298 s.

12. Palkina I. I. Zhanr melodeklamatsii v ukrainskii rok-muzytsi. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2014. № 4. S. 144–148.

13. Pylypchuk R. Ya. Teatr: tekst i diistvo // Istoriia ukrainskoi kultury. T. 2.: Ukrainska kultura XIII – pershoi polovyny XVII stolit. Kyiv, 2001. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu : http://litopys.org.ua/istkult2/ikult245.htm. Nazva z ekranu.

14. Polishchuk T. «Ukrainskyi shkilnyi teatr» trysta rokiv potomu. *Den.* 2002. [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu : https://day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini/ukrayinskiy-shkilniy-teatr-300-rokiv-potomu. Nazva z ekranu.

15. Revutskyi D. Zhyve slovo. Teoriia vyraznoho chytannia dlia shkoly. 2-he perevyd. Lviv : Lvivskyi natsionalnyi universytet imeni I.Franka, 2001. 200 s.

16. Rusanov V. Maistry zhyvoho slova. Kyiv : Mystetstvo, 1974. 176 s.

17. Svidzinskyi V. Slovo pro pokhid Ihoriv, Ihoria, syna Sviatoslava, vnuka Oleha. *Izbornik* [Elektronnyi resurs] Rezhym dostupu : http://litopys.org.ua/slovo67/sl19.htm. Nazva z ekranu.

18. «Slovo plamenem vzialosia...» Mystetstvo zhyvoho ukrainskoho slova: zbirnyk, prysviachenyi pamiati mysttsia-dekliamatora Yuliiana Genyka-Berezovskoho / Red. Bohdan Hoshovskyi. Toronto, 1972. 224 s.

19. Khrystyna Fitsalovych: «U roliakh moia biohrafiia…» / Avtor-uporiadnyk Violetta Dutchak. Ivano-Frankivsk : Vydavets I. Tretiak, 2008. 176 s.

20. Shevchuk O. Mystetskyi dar Ivanovi Franku. «*Kino/Teatr».* 2007. № 3. S. 5–6.

ДИСКУРС МЕЛОДЕКЛАМАЦИИ В УКРАИНСКОМ КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Кукуруза Надежда Викторовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры сценического искусства и хореографии ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника», г. Ивано-Франковск

Прослежена специфика функционирования жанра мелодекламации, что позволило выделить следующие этапы: княжеский театр, школьный театр, литературная эстрада. Анализ работ украинских искусствоведов и литературоведов в области искусства художественного слова дал основания утверждать, что мелодекламация в современном культурно-художественном пространстве существует в основном как «декламация на фоне музыки». Анализ исполнительной практики мелодекламации убеждает, что функционирование этой разновидности жанра в современном культурно-художественном пространстве определяют отдельные актеры.

Ключевые слова: мелодекламация, искусство художественного слова, художественное чтение, мелодекламационный моноспектакль.

THE DISCOURSE OF MELODECLAMATION IN THE UKRAINIAN CULTURAL AND ARTISTIC SPACE

Kukuruza Nadiya – Ph.D in Arts, associate professor, the Department of Performing Arts and Choreography, Educational and Scientific Institute of Arts, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk

The article deals with the evolution of the development of melodeclamation as a kind of art, as well as scientific works of well-known Ukrainian art historians and literary critics in the field of artistic word art have been analyzed, which afford ground to assert: to single out the stages (princely theater, school theater, literary variety art firstly); melodeclamation exists as «recitation on the background of music»; the analysis of executive practice in this genre convinces that at the present stage melodeclamation is used by artists.

Key words: melodeclamation, art of artistic word, artistic reading, melodeclamatic monoperformance.

UDC 792.01

THE DISCOURSE OF MELODECLAMATION IN THE UKRAINIAN CULTURAL AND ARTISTIC SPACE

Kukuruza Nadiya – Ph.D in Arts, associate professor, the Department of Performing Arts and Choreography, Educational and Scientific Institute of Arts, State Higher Educational Institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk

Melodeclamations are used by readers, actors, as well as in the educational and pedagogical process. The rules and techniques of performing melodeclamation are as much numerous as performers turn to this genre. So, the melodeclamation performance would require some systematization, for drama schools and studios – methodical recommendations and instructions.

The aim of this work is to find out the specifics of the formation and development of melodeclamation and to trace the functioning of this genre variety of artistic words in the Ukrainian cultural and artistic space.

Results. The article deals with the evolution of the development of melodeclamation as a kind of art, as well as scientific works, teaching aids of well-known theorists and scholars on the art of recitation and diction have been analyzed, which afford ground to assert: firstly, melodeclamation exists as «recitation on the background of music». Secondly, the analysis of executive practice in this genre convinces that at the present stage melodeclamation is used by artists. Perspectives for further research are seen in the study of melodeclamations performed by the artists of the Ukrainian diaspora.

Key words: melodeclamation, art of artistic word, artistic reading, melodeclamatic monoperformance.

Надійшла до редакції 11.11.2018 р.

УДК 793.3:796.912

ХОРЕОГРАФІЧНА СКЛАДОВА ВИСТУПУ ВИКОНАВЦІВ СПОРТИВНИХ ТАНЦІВ НА ЛЬОДУ

Ситченко Катерина Володимирівна – викладач кафедри сучасної та бальної хореографії, Харківська державна академія культури, м. Харків, oxyd2011@mail.ru
https://orcid.org/0000-0003-2807-1356

Розглянуто значення базових хореографічних вправ у підготовці спортивних програм виконавців танців на льоду. Заняття хореографією виконавців спортивних танців на льоду сприяють належній елевації, формують

© Ситченко К. В., 2018

стрибок, виховують у них артистизм, грацію, наділяють кантиленністю рухів. Засоби і методи школи класичного тренажу сприяють естетичному вихованню спортсменів, формуванню в них рухових навичок, уможливлюють створення естетично привабливого, художньо насиченого виступу.

Ключові слова: хореографія в спорті, спортивні танці на льоду, фігурне катання, хореографія, танець.

Постановка проблеми. Для спортсменів техніко-естетичних видів спорту вміння досконало володіти своїм тілом пов'язане з хореографічною підготовкою, адже балетні вправи біля станка і на середині зали випрацьовують пластичність і виразність, необхідні для успішного спортивного виступу. Крім того, заняття хореографією сприяють вирішенню низки загальнокультурних питань. Насамперед, вони залучають до мистецтва різних народів світу за допомогою застосування елементів історико-побутових і народних танців, знайомлять з основами музичної грамоти і творами композиторів різних жанрів та епох, сприяють розвитку інтелектуальних здібностей спортсменів.

Як важливий засіб естетичного виховання, хореографія розвиває в учасників змагань творчі здібності, адже саме в процесі опанування різних форм танцю вони найближче стикаються з мистецтвом; у них формується відчуття краси рухів, здатність передавати певні емоційні стани, настрої, почуття і переживання. Хореографія помітно покращує гнучкість і координацію рухів, сприяє розвитку витривалості, формує високий художній смак. Використання хореографічних елементів сприяють створенню цілісного художнього образу виступів.

Серед різних видів техніко-естетичних спортивних дисциплін помітне місце в олімпійському переліку посідають танці на льоду. Вони є однією з форм фігурного катання, ідея якої полягає у пересуванні пари спортсменів у заданих напрямах ковзання з одночасним виконанням різноманітних спортивних елементів: обертань, стрибків, танцювальних комбінацій під музику. Актуальність наукової розвідки зумовлена необхідністю з'ясування ролі хореографії у даному виді спорту з позиції мистецтвознавства, адже у танцях на льоду, крім технічної вправності при оцінці виступу спортсменів, враховуються такі художні показники як музикальність, ритмічність, пластична та емоційна виразність, образність.

Аналіз останніх досліджень та публікацій довів, що проблема хореографічної складової танців на льоду досить рідко є предметом аналізу науковців Ці аспекти входять переважно до контексту праць, присвячених загальним проблемами техніко-естетичних видів спорту, зокрема, Г. Артем'євої та Т. Мошенської [3], Т. В. Єрмілової та О. Кротової [4], В. Сосіної [9], І. Шипіліної [10]. Найавторитетнішим дослідженням, яке висвітлювало технічні та фрагментарно художні аспекти підготовки спортсменів у фігурному катанні в Україні та світі стала праця І. Медведєвої [5]. Проте місце хореографічної підготовки та танцювальних елементів у виступах спортсменів-фігуристів розглянуто в ньому побіжно. Недостатня вивченість заявленої проблематики спонукала до написання даної наукової розвідки.

Метою статті є з'ясування ролі хореографічної складової у підготовці виконавців спортивних танців на льоду.

Виклад основного матеріалу дослідження. Історія виникнення та розвитку спортивних танців на льоду пов'язана з генезою одиночного та парного фігурного катання.

За свідченням науковців, залізні ковзани із загнутими носками з'явилися вперше у Голандії на початку XIV ст. Розвитку там бігу на ковзанах сприяли природні умови країни – велика мережа каналів, що замерзали взимку, а також господарчі потреби селян, що шукали зручний та швидкий спосіб пересування на значну відстань. Поряд із тим, уже тоді ковзанярі прагнули до витонченості рухів на льоду, про що, наприклад, свідчать полотна голландських художників, створені у XVI ст. [1; 2].

Із Голландії мистецтво катання на ковзанах перейшло до Англії, де отримало подальший розвиток. Англійці змінили форму голандських ковзанів, пристосувавши їх для виконання складних фігур і заклали основи техніки ковзання (з'явилися окремі танцювальні елементи – «трійка», «вісімка», «змійка», «перетяжка», «кораблик», а також методична література щодо їх виконання).

Важливу роль у розвитку фігурного катання відіграли спеціальні закриті ковзанки, які вперше з'явилися в Канаді: у Квебеку (1858 р.) та Монреалі (1859 р.). Особливого значення для розвитку всіх видів фігурного катання набули штучні ковзанки, що відкривали широкі можливості для тренувань незалежно від погодних умов (перша ковзанка зі штучним покриттям з'явилася в Лондоні у 1876 р.).

Створення спортивних клубів у різних країнах світу також вплинуло на розвиток фігурного катання: в Англії (Едінбург, 1760 р.), США (Нью-Йорк, 1863 р.), Канаді (1857 р.), згодом – у Голландії, Франції, Австрії, Іспанії, Німеччині. Тоді ж винайдено перший стиль фігурного катання – британський, що відрізнявся відносно невеликою амплітудою рухів. Згодом британський стиль змінив міжнародний, що запозичив усе найкраще з методик різних шкіл: зухвалість і безстрашність –

із скандинавського; широкий хід, чистоту переходів, відмінну «скатанність» у парі – з англійського; геометричну точність малюнків і чистоту обертань – із віденського.

Найвагомішу роль у розвитку міжнародного стилю катання відіграв талановитий американський фігурист Д. Гейнс. Його манера пересування на льоду була винятковою за своєю красою, легкістю і музикальністю. В 1864 р. він уперше взяв участь у показових виступах в Європі, де вразив глядачів високою артистичністю катання. Тоді він представив публіці кілька відомих танців – мазурку, марш та кадриль, використовуючи для супроводу оркестрову музику Й. Штрауса (1869 р. до цього переліку танців додався вальс).

На віденців виступи американського фігуриста справили величезне враження. Стрибки і піруети Гейнса на зубцях ковзанів виконувалися в ритмі музики із бездоганною чистотою. Його підхід до фігурного катання з позиції балету (син тесляра-мебляра, Гейнс тривалий час брав урокі танців і готувався до балетної кар'єри), сприяв формуванню нового стилю, який відрізнявся від пануючої на той час стриманої манери катання. Велика заслуга належить Гейнсу і в кінцевому формуванні ковзана – він зробив його форму зручнішою для виконання складних танцювальних фігур [1; 4, 8; 140].

Роботу славетного фігуриста згодом продовжили його учні і послідовники. Так, 1889 р. уперше представлений марш на 14 кроків, автором якого став австрійський фігурист Ф. Шиллер. У 1909 р. з'явився ще один новий танець – кіліан, створений іншим австрійським спортсменом – К. Шерейтором. Упродовж 1934–1938 рр. англійці Р. Уїлке та Д. Уолліз запропонували такі складі і цікаві танці на льоду, як аргентинське танго, квікстеп та пасодобль. Наприкінці 1930-х рр.. пара Е. Вандервайтен – Е. Кіітс уперше продемонструвала вестмінстерський вальс. 1948 р., у зв'язку з появою значної кількості танців на льоду, виникла потреба виділення їх в окремий вид фігурного катання і створення технічного комітету із спортивних танців на льоду. Перший чемпіонат світу з цієї спортивної дисципліни проведений 1952 р., а чемпіонат Європи – в 1954 р.

До 1966 р. спортивні танці мали академічний характер, який диктували англійці. Проте, саме вони першими й зруйнували усталені традиції. Так, Д. Таулер і Б. Форд 1966 р. уперше продемонстрували у довільному танці такі елементи, як підтримки, що раніше заборонялися правилами. З цього моменту почався бурхливий процес розвитку танців на льоду. Завдяки їх популярності в усьому світі, красі і видовищності, високій технічній та художній майстерності, починаючи з 1976 р. вони включені до програми Олімпійських ігор [1; 4–6].

До 2010 р. змагальна програма різних дисциплін фігурного катання містила три танці: оригінальний, обов'язкови та довільний. Починаючи з сезону 2010–2011 рр. обов'язковий та оригінальний танці були об'єднані в один, так званий короткий танцювальний номер. Саме він став поєднанням краси оригінального танцю та змагальної природи обов'якового.

У нашій країні танці на льду розвиваються під патронатом Федерації фігурного катання України. Серед сучасних імен українських спортсменів у цьому виді спорту варто, насамперед, згадати пару О. Назарова – М. Нікітін (триразові чемпіони України у 2015, 2017 та 2018 рр.; «бронза» чемпіонату світу серед юніорів, 2015 р., Таллінн, Естонія; «золото» зимової Універсіади 2017 р. в Алма-Аті, Казахстан).

Наголосимо, що основу технічної майстерності фігуристів, які виконують танці на льоду, становить технологія катання на ребрі ковзана з урахуванням елевації і виворотності. Стрибкова техніка і витонченість пози також підкоряються у фігурному катанні ідеї ковзання. Таким чином, елевація, стрибок і поза вимагають від спортсмена хореографічної підготовки, навичок, умінь, які надає балетна школа. Остання також сприяє розвитку артистизму, грації та кантиленності рухів.

Майстри фігурного катання (зокрема відомий радянський тренер, кількаразовий чемпіон СРСР та світу – В. Рижкін) рекомендують залучати до занять хореографією наступні танцювальні елементи у палки (опори): піднімання на півпальцях із прямими колінами та руками в основних хореографічних позиціях (releve); повільні неглибокі і глибокі присідання в усіх танцювальних позиціях з одночасним переміщенням рук через I–III позиції (demi plie, grand plie); 3) повільні і швидкі відведення вільної ноги від опорної – вперед, в сторону і назад (battement tendu, battement tendu jete); великі махи робочими ногами у різних напрямах (grand battement jete); повільне згинання та розгинання опорної ноги при положенні вільної ноги ззаду або спереду опорної; повільне піднімання робочої ноги вперед, в сторону і назад (battement releve l'ant); відведення робочої ноги півколом у напрямах «до себе» і «від себе», опорна нога при цьому злегка зігнута і не випрямляється під час руху вільної ноги (rond de jambe par terre); нахили вперед і назад; випади на вільну ногу в усіх напрямах.

Варто зауважити, що при виконанні всіх перерахованих вправ фігуристи мають утримувати певні позиції рук: «рука в руці», «вальсова», «кіліан», «фокстротна».

Виникає цілком закономірне запитання: чому в межах спортивних тренувань використовується головним чином класичний тренаж? Відповідь знаходимо у праці авторитетного теоретика фізичного виховання Ф. Мореля «Хореографія в спорті», де автор зазначає, що засоби і методи школи класичного танцю сприяють естетичному вихованню спортсменів, формуваню в них вольових якостей і рухових навичок. За допомогою цілеспрямованих академічних рухів майбутні чемпіони набувають музикальності, виразності, їх тіло стає «податливим» до найрізноманітнішої пластики [6; 7]. Проте, не можна не зауважити, що хореографія наповнює програму фігуристів численними танцювальними елементами не лише з класичного, але й народно-сценічного, бального та сучасного танців, допомагає у побудові спортивних композицій згідно прийнятих канонів драматургії (зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Вже згадуваний тренер В. Рижкін після виконання класичного тренажу рекомендує переносити на середину зали розучування елементів польського, угорського, іспанського та інших народних танців; а також елементи сучасних бальних танців – самба, лімба, пасодобль, танго та ін. [8; 164–166].

Важливе місце в тренуванні танцювальних пар на льду належить імітаційним вправам, що допомагають краще вивчити техніку танцювально-спортивних елементів. Справа в тому, що виконання багатьох танцювальних кроків у залі і на льоду має спільний характер. Тому помилки, яких припускаються на льоду, легко виправити на заняттях у залі, а необхідні навички перенести на лід. Проте, на льоду, як правило, набагато складніше добитися повного і красивого виконання будь-якого елементу, який раніше був відпрацьований на підлозі. Це пов'язано, насамперед, із меншою площею опори, адже лезо ковзана вужче за підошву стопи. Утримати рівновагу при такій опорі досить складно, тому в залі варто виконувати танцювальні па на вузькій опорі, наприклад, на гімнастичній колоді [8; 166–167].

Розучувати танцювальну програми варто на підлозі спочатку частинами, а потім цілком під рахунок і під музику. Щоб краще уявляти малюнок танцю, рекомендується креслити на підлозі траєкторію переміщень і, відповідно до неї, виконувати елементи танцювальної композиції. Відмінним помічником в імітаційних вправах слугує велике дзеркало, завдяки якому можна контролювати виконання рухів (не випадково в усіх хореографічних класах одна стіна дзеркальна).

При виконанні вправ на підлозі не слід забувати про їх ритмічність і характер. Відчуття ритму краще допомагає засвоїти той чи інший елемент. При виборі і дозуванні всіх видів вправ загальної і спеціальної фізичної підготовки важливо пам'ятати про індивідуальні особливості кожного окремого спортсмена. Наприклад, про те, якою є його загальна технічна підготовка, наскільки розвинені окремі м'язові групи, координація. Особливу увагу варто звернути на рухливість у суглобах: тазостегнових, колінних та гомілковостопних. Для танцюристів-фігуристів важливо мати якісну розтяжку стегнових м'язів: це створює максимальну амплітуду для руху, зокрема, назовні. Необхідно домагатися вільного розгортання грудної клітини по поздовжній осі тіла на якомога більший кут щодо таза в обидва боки. Зрозуміло, що завжди в полі зору тренера, хореографа і спортсменів мають бути ритмічність і пластичність рухів при бездоганній поставі, витривалості та швидкій реакції [8; 168].

Важливого значення на уроках хореографії для фігуристів набуває опанування різноманітних поз, які підкреслюють значущість танців на льду, їх розмах, пластичну красу. Проте, якщо на сцені арабеск або положення атитюд тривають кілька секунд, то на льоду завдяки ковзанню, поза продовжується значно довше. Наприклад, у балеті для того, щоб арабеск танцівниці «тривав», потрібна допомога партнера. На ковзанах подібна поза демонструється без будь-якої сторонньої підтримки. Однак її роль залишається тією ж – в ній втілюється краса і виразність, скульптурна завершеність композиції. З великих поз інколи може складатись увесь танцювальний номер повільного характеру.

Наголосимо, що важливого значення поза набуває при синхронному русі партнерів (у так званому, «тіньовому» катанні), коли поза партнерки, повторена партнером, подвоює враження. Синхронність у рухах партнерів на льоду надає виступу особливого ефекту, адже точність катання задана не лише спортивним характером, але й танцювальним джерелом. Традиційна для бального танцю на паркеті синхронність рухів партнерів була доведена у фігурному катанні, зокрема у танцях на льоду, до філігранної віртуозності. Танець отримав високу «плавність», бездоганну узгодженість рухів партнерів, кантиленність пробіжок, обертів, кружлянь тощо.

Висновки. Мистецтво катання на ковзанах на початку XIV ст. зародилося в Голландії, звідти перейшло до Англії, де отримало подальший розвиток. Основою для перших танців на льоду став міжнародний стиль катання, що об'єднав у собі такі технічні напрями, як скандинавський, англійський, віденський, американський.

1948 р., у зв'язку з появою чималої кількості різноманітних за характером, темпом та колоритом танців на льоду, виникла потреба виділення їх в окремий вид фігурного катання. Перший чемпіонат світу, організований технічним комітетом із спортивних танців на льоду, відбувся 1952 р., а чемпіонат Європи – в 1954 р.

Заняття хореографією, впроваджені у систему тренувань виконавців спортивних танців на льоду, у значній мірі сприяють розвитку в спортсменів необхідної їм елевації, формують стрибок, виховують у них артистизм, грацію, наділяють кантиленністю рухів. Перераховані здібності, навички та вміння надає саме балетна школа, адже засоби і методи школи класичного тренажу сприяють естетичному вихованню спортсменів, формуваню у них вольових якостей і рухових навичок.

Виявлення ролі хореографії в удосконаленні майстерності виконавців спортивних танців на льоду потребує подальшої дослідницької уваги з викладенням здобутих результатів у фахових монографіях, присвячених синтезу мистецтва і спорту.

Список використаної літератури

1. Абсалямова И. В. История развития фигурного катания на коньках за рубежом. М., 1982. 18 с.
2. Абсалямова И. В. Совершенствование техники фигурного катания на коньках (спортивные танцы на льду). М., 1983. 22 с.
3. Артем'єва Г., Мошенська Т. Роль і значення хореографії у гімнастичних і танцювальних видах спорту. *Слобожанський науково-спортивний вісник.* 2018. № 4. С. 32–36.
4. Ермилова В. В., Кротова Е. Е. Особенности зрелищности в спорте и их трансформация в условиях современного общества. *Общество. Среда. Развитие*. 2015. № 2. С. 100–103.
5. Медведева И. М. Система подготовки спортсменов в фигурном катании на коньках. Киев : Олимпийская лит., 2002. 407 с.
6. Морель Ф. Хореография в спорте. М. : Физкультура и спорт, 1971. 154 с.
7. Помелова М. П., Тихомиров А. К. История фигурного катания на коньках. М. : ГИФК, 1985. 37 с.
8. Рыжкин В. И. Танцы на льду. М. : Физкультура и спорт, 1970. 191 с.
9. Сосіна В. Шляхи інтеграції хореографічного мистецтва та техніко-естетичних видів спорту. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 81–90.
10. Шипилина И. А. Хореография в спорте. Ростов на-Дону : Феникс, 2004. 224 с.

References

1. Absaljamova I. V. Istorija razvitija figurnogo katanija na kon'kah za rubezhom. Moskva, 1982. 18 s.
2. Absaljamova I. V. Sovershenstvovanie tehniki figurnogo katanija na kon'kah (sportivnye tancy na l'du). Moskva, 1983. 22 s.
3. Artemieva H., Moshenska T. Rol i znachennia khoreohrafii u himnastychnykh i tantsiuvalnykh vydakh sportu. *Slobozhanskyi naukovo-sportyvnyi visnyk.* 2018. № 4. S. 32–36.
4. Ermilova V. V., Krotova E. E. Osobennosti zrelishhnosti v sporte i ih transformacija v uslovijah sovremennogo obshhestva. *Obshhestvo. Sreda. Razvitie.* 2015. № 2. S. 100–103.
5. Medvedeva I. M. Sistema podgotovki sportsmenov v figurnom katanii na kon'kah. Kiev : Olimpijskaja literatura, 2002. 407 s.
6. Morel' F. Horeografija v sporte. Moskva: Fizkul'tura i sport, 1971. 154 s.
7. Pomelova M. P., Tihomirov A. K. Istorija figurnogo katanija na kon'kah. Moskva : GIFK, 1985. 37 s.
8. Ryzhkin V. I. Tancy na l'du. Moskva : Fizkul'tura i sport, 1970. 191 s.
9. Sosina V. Shliakhy intehratsii khoreohrafichnoho mystetstva ta tekhniko-estetychnykh vydiv sportu. *Tantsiuvalni studii*. 2018. № 1. S. 81–90.
10. Shipilina I. A. Horeografija v sporte. Rostov na-Donu : Feniks, 2004. 224 s.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ВЫСТУПЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ СПОРТИВНЫХ ТАНЦЕВ НА ЛЬДУ

Ситченко Екатерина Владимировна – преподаватель кафедры современной и бальной хореографии, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

Рассмотрено значение базовых хореографических упражнений для подготовки спортивных программ для исполнителей танцев на льду. Занятия хореографией исполнителей спортивных танцев на льду способствуют надлежащей элевации, формируют прыжок, воспитывают в них артистизм, грацию, наделяют кантиленностью движений. Средства и методы школы классического тренажа способствуют эстетическому воспитанию спортсменов, формированию у них двигательных навыков, позволяющих создавать эстетически привлекательное, художественно насыщенное выступление.

Ключевые слова: хореография в спорте, спортивные танцы на льду, фигурное катание, хореография, танец.

CHOREOGRAPHIC COMPOSITION OF PERFORMANCE EXHIBITORS OF SPORT DANCES ON ICE

Sytchenko Kateryna – teacher of the department of modern and ballroom choreography Kharkiv state Academy of Culture, Kharkiv

The article from the perspective of art history examines in detail the significance of basic choreographic exercises for the preparation of sports programs for ice dancers. Classes choreography performers of sports dance on ice contribute to proper elevation, form a leap, educate them in artistry, grace, endowed with cantille movements. The means and methods of the school of classical training contribute to the aesthetic education of athletes, the formation of their motor skills, allowing them to create an aesthetically attractive, artistically rich performance.

Key words: choreography in sports, sports dancing on ice, figure skating, choreography, dance.

UDC 793.3:796.912

CHOREOGRAPHIC COMPOSITION OF PERFORMANCE EXHIBITORS OF SPORT DANCES ON ICE

Sytchenko Kateryna – teacher of the department of modern and ballroom choreography Kharkiv state Academy of Culture, Kharkiv

The purpose of the work – specify value of the choreographic basis in performance of sports dances on ice.

Research methodology. The methodology is based on the principle of objectivity and the methods: general historical, comparative, analytical.

Results. At the beginning of the fourteenth century, the art of skating spread in England, and was further developed. The basis for the first ice dancing was an international skating style that combines various technical areas: Scandinavian, English, Viennese, and American. Over time (in 1948) a great variety of ice dancing appeared in character, tempo and originality, therefore, it became necessary to isolate them into a separate type of figure skating. The first world championship, organized by the technical committee on sports dance on ice, took place in 1952, and the European Championship – in 1954. Choreography classes, which are introduced into the system of training performers of sports dance on ice, greatly contribute to the development of athletes of the lifts they need, form a leap, educate them in artistry, grace, and impart smooth movements. These skills and abilities form the ballet school – the principles and methods of the school of classical training contribute to the aesthetic education of athletes, the approval of their volitional qualities and motor skills.

The scientific novelty of the research lies in the fact that the importance of basic choreographic exercises in the preparation and development of effective programs for ice dancers was first considered from the position of the art studies.

The practical significance. Materials and research results can be used for further study on the problem of the significance of choreography in the performances of the dancers on ice, in the educational process in specialized and higher education institutions of the sports profile.

Key words: choreography in sports, sports dancing on ice, figure skating, choreography, dance.

Надійшла до редакції 11.12.2018 р.

УДК 78.071.1(477)

ФЕНОМЕН ЗАКАРПАТСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ РЕГІОНУ

Росул Тетяна Іванівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, ДВНЗ «Ужгородський національний університет», м. Ужгород
ORCID iD: 0000-0001-5960-9812
tetiana.rosul@uzhnu.edu.ua

Метою даної статті є визначення ролі закарпатської організації Національної спілки композиторів України в музичному житті краю від часу заснування – до сьогодення. Здійснено узагальнене дослідження діяльності музичної організації, яка постає єднальною і координаційною ланкою між мистецькими установами краю, професіональними виконавцями, навчальними закладами та слухачами. Виявлено особливості композиторської, концертної, організаторської, культурно-просвітницької діяльності спілки та охарактеризовано найбільш перспективну форму репрезентації музичного мистецтва – фестиваль.

Ключові слова: спілка композиторів, Закарпаття, музичне життя, фестиваль, репертуар.

Постановка проблеми. Вітчизняне музикознавство виявляє посилений інтерес до реконструкції музичного життя окремих регіонів, що складають барвисту й насичену палітру музичної культури України. В річищі подібних досліджень останнім часом у коло наукових пошуків мистецтвознавців усе частіше потрапляє найзахідніший регіон – Закарпаття. Зокрема, проблемам розвитку концертно-виконавської практики і музичної освіти краю першої пол. ХХ ст. присвячено праці О. Гріна, Г. Данканич, В. Мадяр-Новак, Л. Мокану та ін. Однак, попри вагомі досягнення у науковій літературі, існує потреба дослідження сучасної музичної культури регіону, аналізу її базових

© Росул Т. І., 2018

осередків, котрі розробляють стратегію музичної діяльності, слугують засобом професіоналізації. Одним із таких феноменів є закарпатська організація Національної спілки композиторів України (ЗО НСКУ), яка відзначає свій перший ювілей – 25-річчя з часу заснування.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Закарпатська музична регіоніка успішно репрезентує творчість композиторів краю. Зокрема, музику першого Голови закарпатського осередку – І. Мартона досліджували О. Короленко й Н. Піцур; мистецькі здобутки В. Теличка стали предметом аналізу О. Короленко, О. Німилович, К. Оленич, І. Попової, Ю. Чекана; хорова творчість В. Гайдука знайшла відображення у статтях М. Лиховид і Т. Росул; композиторський доробок В. Волонтира представлено у дослідженнях Х. Волонтир і В. Мадяр-Новак. Дослідницький інтерес щодо діяльності Закарпатського обласної організації Національної спілки композиторів України як цілісної творчої та структурної одиниці є недостатнім і, на даний момент, представлений лише двома статтями В. Теличка [4] і В. Пучка [2], котрі характеризують її роботу до 2011 р. Відтак назріла необхідність розширити наявну емпіричну базу і хронологічні рамки дослідження та комплексно висвітлити основні результати діяльності організації.

Мета статті. Враховуючи достатній для аналізу й об'єктивної оцінки досвід функціонування Закарпатської організації НСКУ, маємо на меті доповнити та поглибити уявлення про специфіку її діяльності та визначити історичну роль в музичному житті краю протягом останніх 25 років.

Виклад основного матеріалу. Утворення регіонального осередку творчої спілки можливе за наявності не менше трьох фахівців певного виду мистецтв, які виявили бажання творчої співпраці з метою популяризації мистецької спадщини й правового, соціального та професійного захисту своїх членів. Закарпаття, як і інші віддалені від центру регіони з малорозвиненою музичною інфраструктурою, не могло забезпечити талановитим землякам широке поле для власної самореалізації. Попри те, що у краї народилося чимало талановитих музикантів, до 90-х рр. ХХ ст. тут бракувало місцевих фахових композиторів. Переломним моментом у даному контексті став 1994 р., коли організовано Закарпатський осередок Спілки композиторів України. Того ж року всеукраїнська мистецька організація поповнилася ще трьома регіональними структурами: Волинською, Луганською та Івано-Франківською. З одного боку, припізніле формування професійної спілки збіднювало музичне життя краю, проте з іншого – утворення осередку в період незалежної України позбавило його діяльність партійного тиску й контролю.

Першими членами закарпатського осередку СКУ стали І. Мартон (почесний голова), В. Теличко (голова) та Н. Марченкова. Через деякий час чисельність організації помітно зросла: у 1996 р. до неї прийнято В. Волонтира, у 1999 р. – В. Гайдука, у 2003 – Й. Базела, у 2005 р. – В. Янца, у 2007 р. – Є. Іршаї, у 2008 – Р. Меденція. Попри різницю у віці, неповторність стилю і різні естетичні та жанрові уподобання спілчан, у єдину творчу школу їх об'єднує постійний інтерес до глибинних витоків музичної спадщини рідного краю.

Помітну роль у діяльності осередку відіграє й музикознавча секція, яка постала на початку ХХІ ст. з числа провідних викладачів-музикознавців Ужгородського державного музичного училища (нині коледжу) ім. Д. Задора: Л. Мокану, О. Новикової, І. Попової та Т. Росул. Отже, вже протягом першого десятиріччя свого існування, крайова організація набула повноцінного формату діяльності, що передбачав реалізацію широкого спектру музично-просвітницьких проектів і виховання творчої молоді.

Як зазначає В. Пучко, «відразу були намічені основні напрями творчої діяльності ЗО НСКУ:

– написання музичних творів великих форм та камерно-симфонічних жанрів. Мета – відхід від найпростіших форм творчості, як гармонізація, обробка, аранжування – до справді професійних за змістом і формою –авторська музика для різноманітних інструментальних, вокальних, хорових, оркестрових і змішаних складів;

– сприяння регулярній роботі класу композиції в Ужгородських ДМШ та музичному училищі ім. Д. Задора, підготовка і прийом до Спілки;

– популяризація кращих музичних творів вітчизняних і зарубіжних сучасних композиторів;

– створення і підтримка нових музичних колективів та обдарованих музикантів; сприяння відновленню творчої діяльності симфонічного оркестру при Закарпатській філармонії» [2].

Основу авторських концертних програм, організованих Спілкою, складають твори корифеїв закарпатської композиторської школи – Д. Задора та І. Мартона, а також музика сучасних митців В. Теличка, В. Волонтира, В. Гайдука. Авторські концерти з успіхом відбувались не лише на найбільших концертних сценах регіону, але і в Києві, Львові, Дніпрі, Будапешті, Братиславі, створюючи позитивний імідж Закарпаття, як краю з великим творчим потенціалом і високим рівнем музичної культури. Високе реноме закарпатської композиторської школи підтвердили звіти області в Києві у 1999 і 2001 рр. та Дні культури Закарпаття на Дніпропетровщині (жовтень 2001 р.).

Місцевими композиторами освоєні основні академічні музичні жанри: симфонічна, камерно-інструментальна і вокальна музика, музично-сценічні твори і музика до кіно, інструментальний концерт, кантата, ораторія, меса, реквієм, твори педагогічного репертуару. Протягом періоду функціонування місцевого осередку Спілки, поціновувачам музичного мистецтва представлено понад 20 музичних прем'єр [5; 149]. У творчості місцевих композиторів найхарактернішою рисою є зв'язок із музично-виконавським контекстом регіону: музика писалася для місцевих колективів, враховуючи їх потреби та можливості. Відповідно, творчість вирізняється широким жанровим діапазоном, тісним зв'язком із фольклорними традиціями, пошуками нових виконавських форм [1; 32].

Закарпатський композиторський доробок органічно увійшов у вітчизняну і зарубіжну концертну практику через потужні та масштабні музичні фестивалі, серед яких: «Київ Мюзік Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Контрасти», «Музика монастирських дворів», «Sunna cum laude» (Австрія), хорову олімпіаду в Лінці (Австрія), молодіжний музичний фестиваль у Нірпельті (Бельгія), міжнародний музичний ярмарок «Musicora» (Франція), міжнародний хоровий конкурс у Будапешті (Угорщина) та багато ін. [3; 57]

Музика закарпатських композиторів є основою концертних програм заслуженого академічного Закарпатського народного хору, симфонічного і камерного оркестрів та солістів обласної філармонії. Крім того, її виконують кращі вітчизняні колективи: заслужений академічний Національний симфонічний оркестр України, заслужена академічна Національна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», заслужений академічний Національний український народний хор ім. Г. Верьовки, заслужена академічна хорова капела «Трембіта», академічні камерні хори «Хрещатик», «Кредо» і «Cantus», державний ансамбль «Київські солісти», Львівський академічний симфонічний оркестр та ін.

Під егідою обласного осередку Спілки систематично проводяться масштабні музичні проекти, серед яких виділяється міжнародний фестиваль «Музичне сузір`я Закарпаття». Започаткований 1998 р. з ініціативи Голови осередку В. Теличка та диригента Національного симфонічного оркестру України В. Плоскіни, фестиваль має вже 18-літню історію і став мистецькою візитівкою краю. «Музичне сузір`я Закарпаття» має на меті познайомити місцевих жителів з творчістю їх талановитих земляків, що працюють у різних куточках світу. Крім зустрічей з яскравими творчими особистостями фестиваль пропонує слухачам різноманітні та змістовні концертні програми і майстер-класи.

Перший фестиваль одразу встановив високу планку виконавської майстерності, яка успішно утримується його учасниками і забезпечує життєздатність фестивалю. Мешканці області з величезним захопленням сприйняли вступи провідних вітчизняних і зарубіжних артистів. Сучасна музика на фестивалі репрезентується поряд із класикою, тим самим підвищуючи загальний художньо-естетичний та просвітницький рівень імпрези. Неабияке значення має акцентуація саме на творчості закарпатських композиторів. Фестиваль стимулює відродження творів корифеїв музичної культури краю, допомагає композиторам у здійсненні власних прем'єр, сприяє відкриттю молодих талантів.

Свого часу «гостями фестивалю були Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України, Національний заслужений академічний Український народний хор ім. Г. Верьовки, Львівський заслужений симфонічний оркестр, симфонічний оркестр Закарпатської філармонії, Національний ансамбль солістів України «Київська камерата», київський камерний хор «CREDO», Державний ансамбль України «Київські солісти», зразковий хор хлопчиків та юнаків Мукачівської хорової школи, лауреат міжнародних конкурсів київський ансамбль солістів-інструменталістів «SOLOПЛЮС», лауреат міжнародних конкурсів дитячий фольклорний ансамбль «Цвітень» при Національному заслуженому академічному народному хорі ім. Г. Верьовки, народні артисти України співаки В. Буймістер, Н. Матвієнко, М. Зубанич, В. Мурга, композитори Є. Станкович, М. Скорик, видатний російський піаніст, композитор, диригент, заслужений артист Росії, соліст Московської філармонії М. Аркадьєв, швейцарський кларнетист і диригент В. Возняк, словацький композитор і піаніст Є. Іршаї, академік НАНУ, проф. Пряшівського університету (Словаччина) М. Мушинка, соліст Празької, Віденської та Варшавської опер О. Теліга, солістка Національної філармонії співачка А. Губа, д-р мист., проф. Львівської музичної академії Л. Кияновська, народний артист України, проф. Львівської музичної академії ім. М. Лисенка цимбаліст і диригент Т. Баран, соліст Національної опери України, заслужений артист України, композитор, валторніст, диригент В. Пилипчак, старший син Д. Задора – концертмейстер Дебреценського симфонічного оркестру віолончеліст І. Задор, академік НАМУ, проф. НМАУ ім. П.І. Чайковського М. Черкашина-Губаренко, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського, д-р мистецтвознавства, магістр міжнародного права Ю. Чекан, чеський скрипаль-віртуоз, лауреат чотирьох міжнародних конкурсів М. Паля, угорська піаністка А. Гедеон, китайський композитор Сі Ліньфу, ужгородський муніципальний струнний

квартет, відомий композитор і віолончеліст, учень Д. Задора, лауреат Шевченківської премії Ю. Ланюк, піаніст, винахідник і композитор М. Шорінков, лауреати міжнародних конкурсів М. Гавюк і Н. Федюк, лауреат всесвітніх хорових олімпіад в Австрії та Німеччині зразковий хор «Едельвейс» Ужгородського авторського навчально-виховного комплексу» [4; 104].

До безперечних переваг даного фестивалю відносимо і те, що концерти проходять не лише в Ужгороді, а й районних центрах області, мешканці яких чи не вперше мають змогу відчути атмосферу творчості та послухати у якісному виконанні шедеври класичного мистецтва. Одним із завдань фестивалю є сприяння мистецькому розвиткові обдарованої молоді, підтримка тих, хто в недалекому майбутньому буде представляти і розбудовувати нашу музичну культуру. Таким чином, «Музичне сузір'я Закарпаття» стало важливим етапом творчого становлення молодих артистів. Свої перші кроки на концертній естраді зробили нині добре відомі в Україні та зарубіжжя піаністи О. Кушнір і О. Чіпак, віолончелістка Д. Гавата і ін. З кожним роком «Музичне сузір`я Закарпаття» розвивається і збагачується. Найбільш помітною є тенденція до розширення географії учасників і використання нових форм проведення: творчі зустрічі, диспути, майстер-класи, презентації нових видань, науково-практичні конференції. Так, у рамках фестивалю прочитано лекції докторів мистецтвознавства, професорів Київської національної музичної академії ім. П.Чайковського Ю. Чекана і М. Черкашиної-Губаренко та Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Л. Кияновської.

В історії музичної культури Закарпаття закарбовано ще дві неординарні події, організовані ЗО НСКУ – фестивалі музики Є. Станковича (15-17 листопада 1995 р.) та М. Скорика (24–26 березня 1997 р.). Ці заходи відбулися вперше в Україні і дали можливість слухачам панорамно охопити творчість всесвітньовідомих композиторів, познайомитись із новими досягненнями митців, виявити новітні стильові риси їх доробку.

Одним із пріоритетних завдань Спілки є пошук талантів серед юних музикантів та сприяння їхньому творчому розвитку. Воно реалізується через постійну співпрацю з педагогічними колективами мистецьких навчальних закладів і освітянськими центрами виховання творчої молоді. ЗО НСКУ провела в області чотири конкурси «Юний композитор», фестиваль «Юні віртуози», систематично організовує музичний «Брейн-ринг» для студентів Ужгородського музичного коледжу ім. Д. Задора. Голова осередку В. Теличко багато років проводить заняття з композиції з обдарованими дітьми, продовжуючи традиції, закладені Д. Задором та І. Мартоном. У результаті В. Янцо, К. Оленич, Р. Сокачек, В. Цанько, Я. Наконечна, К. Шапран, Ю. Хоменко, М. Чедрик, О. Воєводін обрали композиторське майбутнє. Крім того, Спілка постійно поповнює бібліотеки й фонотеки мистецьких навчальних закладів краю новими виданнями, створює регіональний учнівський репертуарний фонд, виховуючи повагу до історико-культурних цінностей, традицій українського та інших народів.

Переважна більшість музичних заходів, організованих ЗО НСКУ транслювалась обласними каналами радіо та телебачення, окремі з них виходили у загальноукраїнський ефір, на кожну подію жваво відгукувалась обласна преса. Чимала заслуга в цьому належить представникам музикознавчої секції Спілки. Протягом 25 років на сторінках місцевої періодики опубліковано понад 200 статей, рецензій, есе, репортажів, творчих портретів, підготовлено десятки виступів на науково-практичні конференції і т.ін. Стараннями Спілки започатковано серійне видання збірки статей «Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення», перші три випуски якої опубліковані у 2005, 2010 та 2016 рр. Музикознавці краю організували дві науково-практичні конференції, присвячені ювілеям Д. Задора (1997 і 2012 рр.) та І. Мартона (1998 р.). Вийшли друком музичні збірки В. Волонтира, В. Гайдука, Д. Задора, І. Мартона, В. Янца. Наприкінці 2017 р. започатковано фундаментальне видання музичної антології «Музика Срібної Землі», упорядником якої став В. Теличко. Перший випуск містить музику для дітей та юнацтва В. Волонтира, В. Гайдука, Д. Задора, Е. Кобулея, З. Лендєла, І. Мартона, Р. Меденція, В. Теличка, В. Янца. У наступних томах планується надрукувати вокальну, камерно-інструментальну, хорову і симфонічну музику закарпатських композиторів.

Висновки. ЗО НСКУ акумулювала раніше розрізнені творчі сили закарпатського регіону, результатом чого стало створення самодостатньої музичної організації, що має потужний вплив на розвиток мистецького життя краю. Як творча спілка, Закарпатська організація НСКУ націлена на використання усіх можливих і доступних форм популяризації музики: концертної, музикознавчої, видавничої, звукозаписуючої, конкурсної тощо. За 25-річний період творчої діяльності організація провела 18 фестивалів «Музичне сузір'я Закарпаття», 2 фестивалі музики Є. Станковича і М.Скорика, майже 400 концертів, 50 творчих зустрічей, десятки майстер-класів, лекцій, презентацій, виступів на радіо і телебаченню, випущено у світ 12 музичних видань, записано 7 компакт-дисків. Здобутки ЗО

НСКУ демонструють не лише позитивну кількісну динаміку мистецьких заходів, але й створення сприятливих умов для реалізації творчого потенціалу спілчан, систематичну роботу щодо відродження, розвитку й популяризації творчості закарпатських композиторів, виховання поваги до власних культурних традицій. Через Спілку провідні виконавці Закарпаття освоюють сучасний український репертуар, розширюють горизонти власної концертної діяльності. Члени організації постійно беруть участь у роботі журі багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів, звертають увагу громадськості та державних структур на проблеми функціонування і розвитку музичної культури краю, сприяють відродженню й популяризації мистецької спадщини корифеїв. Отже, регіональну організацію НСКУ в Закарпатті без перебільшення можна назвати системо утворюючою ланкою музичної культури краю.

Список використаної літератури

1. Попова І. Музична культура Закарпаття у минулому та сьогоденні *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : Карпати, 2016. Вип. 3. С. 31–41.
2. Пучко В. Закарпатська організація Національної спілки композиторів України – важливий каталізатор музичного життя на Закарпатті [Електронний ресурс]. Режим доступу: http:// glierinstitute.org/ukr/ digests/041/23.pdf
3. Росул Т. Фестивальна панорама Ужгорода. *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення.* Ужгород : Карпати, 2005. Вип. 1. С.52–62.
4. Теличко В. Закарпатська організація НСКУ – історія та сучасність *Наук. вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ, 2007. Вип. 68 : *Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* С. 100–110.
5. Теличко В. Феномен композиторської прем'єри: до постановки питання *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород : Карпати, 2010. Вип. 2. С.147–156.

References

1. Popova I. Muzychna kultura Zakarpattia u mynulomu ta sohodenni *Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia*. Uzhhorod : Karpaty, 2016. Vyp. 3. S. 31–41.
2. Puchko V. Zakarpatska orhanizatsiia Natsionalnoi spilky kompozytoriv Ukrainy – vazhlyvyi katalizator muzychnoho zhyttia na Zakarpatti [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: http:// glierinstitute.org/ukr/digests/041/23.pdf
3. Rosul T. Festyvalna panorama Uzhhoroda. *Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia. Uzhhorod* : Karpaty, 2005. Vyp. 1. S. 52–62.
4. Telychko V. Zakarpatska orhanizatsiia NSKU – istoriia ta suchasnist Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. Kyiv : NMAU, 2007. Vyp. 68 : *Muzyka v prostori suchasnosti: druha polovyna XX – pochatok XXI st*. S. 100–110.
5. Telychko V. Fenomen kompozytorskoi premiery: do postanovky pytannia *Profesiina muzychna kultura Zakarpattia: etapy stanovlennia.* Uzhhorod : Karpaty, 2010. Vyp. 2. S. 147–156.

ФЕНОМЕН ЗАКАРПАТСКОЙ ОБЛАСТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОГО СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ УКРАИНЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ РЕГИОНА

Росул Татьяна Ивановна – кандидат искусствоведения,
доцент, ГВУЗ «Ужгородский национальный университет», г. Ужгород

Целью данной статьи является определение роли закарпатской организации Национального союза композиторов Украины в музыкальной жизни края со времени основания – к современности. Осуществлено обобщающее исследование деятельности музыкальной организации, которая стала связующим и координационным звеном между художественными учреждениями края, профессиональными исполнителями, учебными заведениями и слушателями. Выявлены особенности композиторской, концертной, организаторской, культурно-просветительской деятельности союза и охарактеризованы наиболее перспективные формы репрезентации музыкального искусства – фестиваль.

Ключевые слова: союз композиторов, Закарпатье, музыкальная жизнь, фестиваль, репертуар.

PHENOMENON OF TRANSCARPATHIAN REGIONAL ORGANIZATION OF THE NATIONAL UNION OF COMPOSERS OF UKRAINE IN THE MUSIC LIFE OF THE REGION

Rosul Tetiana – PhD in Arts, Associate Professor,
the Department of archeology ethnology and cultural studies
Uzhhorod National University, Uzhhorod

The purpose of this article is to define the role of the Transcarpathian organization of the National Union of Composers of Ukraine in the music life of the region from its foundation till present time. A generalizing study was carried out on the activity of a music organization, which appears to be a uniting and coordinating nexus between

artistic institutions of the regions, professional performers, educational institutions, and listeners. The peculiarities of the composing, concert, organizer, cultural, and outreach activities were defined and characterized the most promising forms of representation of musical art – the festival.

Key words: Union of Composers, Transcarpathian, music life, festival, repertoire.

UDC 78.071.1(477)

PHENOMENON OF TRANSCARPATHIAN REGIONAL ORGANIZATION OF THE NATIONAL UNION OF COMPOSERS OF UKRAINE IN THE MUSIC LIFE OF THE REGION

Rosul Tetiana – PhD in Arts, Associate Professor,
the Department of archeology ethnology and cultural studies
Uzhhorod National University, Uzhhorod

The purpose of this article is to define the role of the Transcarpathian organization of the National Union of Composers of Ukraine in the music life of the region from its foundation till present time.

Research methodology. The methodology of the study lies in application of source studies, historical, cultural, and analytical methods enabling to find out the most up-to-date forms of representation ofacademic music of the local composers.

Results. The Transcarpathian organization of the National Union of Composers of Ukraine accumulated previously isolated trends of the Transcarpathian Region, which resulted in creation of a self-sufficient music organization having powerful influence onto development of the region's artistic life. As a creative association, it is aimed at usage of all possible and accessible form of music popularization: concerts, music studies, recording, competitions etc. Its achievements demonstrate not only positive quantitativedynamics of artistic events, but also creation of favourable conditions for realization of its members'creative potential, systematic work on renewal, development, and popularization of Transcarpathiancomposers, bringing up respect for the nation's own cultural traditions. Through the Union, leadingmusicians of Transcarpathia learn the modern Ukrainian repertoire and expand the horizons of theirconcert activity. Members of the organization keep taking part in jury of a number of all Ukrainian andinternational competitions, draw the attention of the public and of the state authorities onto the problemsof functioning and development of the local music culture, and facilitate revitalization and popularizationof the artistic legacy of the local coryphaei. Thus, the Transcarpathian organization of the National Unionof Composers of Ukraine can be called a system-forming unit for the local music culture.

Novelty. For the first time, a generalizing study was carried out on the activity of a music organization, which appears to be a uniting and coordinating nexus between artistic institutions of the regions, professional performers, educational institutions, and listeners. The peculiarities of the composing, concert, organizer, cultural, and outreach activities were defined.

The practical significance. The practical value of the results of the study lies in the possibility to use them for preparation of generalizing studies on the history of the Ukrainian music culture.

Key words: Union of Composers, Transcarpathian, music life, festival, repertoire.

Надійшла до редакції 6.11.2018 р.

УДК 75.03+7.07-05(477.87)

ТВОРЧА СПАДЩИНА ХУДОЖНИКА АНТОНА КАШШАЯ У МУЗЕЯХ ДОНЕЧЧИНИ, ЛУГАНЩИНИ ТА КРИМУ

Кашшай Олена Степанівна – аспірантка, кафедра образотворчого мистецтва,
Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
ORDIC 0000-0002-4546-7590
elenakashshai@gmail.com

Досліджується творча спадщина закарпатського художника Антона Кашшая у збірках художніх музеїв Донеччини, Луганщини та Криму, де зберігаються твори, що охоплюють головні періоди життя майстра та характеризуються високими естетичними якостями. Застосовуючи бібліографічний та загально-науковий методи дослідження, аналізується коло наукових праць, в яких висвітлюється факт переміщення полотен до музеїв Сходу України; встановлюються історія їх експонування, здійснюється спроба з'ясувати їх долю в колекціях музеїв, які нині знаходяться на непідконтрольних Україні територіях.

Ключові слова: Антон Кашшай, мистецтво Закарпаття, закарпатська художня школа, український живопис.

Постановка проблеми. Відомий український художник А. Кашшай (1921–1991 рр.) народився і все життя жив на Закарпатті. Він плідно працював у сфері живопису, створивши галерею пейзажних полотен, які гідно презентували закарпатську образотворчу школу в середині та другій пол. XX ст.

© Кашшай О. С., 2018

Твори митця вирізняються притаманною йому манерою, що характеризує його творчу особистість та помітно виділяє його малярство в контексті культурного середовища краю другої пол. ХХ ст. Талант майстра втілився переважно у пейзажному жанрі, зокрема у зображенні карпатських краєвидів. Малюючи їх, він досягнув визначних успіхів і суттєво вплинув на загальний стан розвитку закарпатського живопису.

Оскільки в мистецтвознавчій науці вивчення художнього доробку А. Кашшая фактично лише започатковується, важливим є всебічне дослідження його творчості, яке б висвітлило значення постаті маляра для мистецько-культурного життя Закарпаття та України загалом. Вивчення живописних досягнень майстра ускладнюється тим фактом, що сьогодні значний корпус його картин розпорошений між приватними колекціями та збірками художніх музеїв як в Україні, так і за кордоном. Крім цього, значний обсяг творів знаходиться у фондах музеїв Донеччини, Луганщини та Криму не підконтрольних нині Україні. Необхідність введення до наукового обігу всіх відомих робіт художника вимагає додаткових зусиль, спрямованих на їх пошук, визначення місцезнаходження та долі.

Творчість А. Кашшая розвивалася упродовж 1950-1980-х рр. Саме в той період художником створено значну галерею робот, які представляли досягнення закарпатської живописної школи у широкому культурному середовищі, експонувалися на вітчизняних і закордонних виставках. Як результат, твори майстра потрапляли до фондів державних музеїв, а також у приватні збірки. Причому територія їх місцезнаходження є вражаючою. Виявляється, що його картини зберігаються у зібраннях майже всіх національних, обласних та багатьох краєзнавчих музеїв України.

Такому поширенню художнього спадку маляра сприяла його прижиттєва популярність, а також притаманна йому творча активність. Майстер писав легко та швидко, ніколи себе не повторюючи, чому сприяли враження від поїздок. Він часто подорожував, їздив на пленери в гори, де писав, зазвичай, багато етюдів. Результати цієї праці інтерпретував у майстерні, створюючи більш обдумані та виплекані роботи. Особливістю креативного процесу митця було те, що його етюдні та пленерні замальовки інколи мали характер завершених картин, які із задоволенням покупали колекціонери. Таким чином, шкала представлених у мистецьких зібраннях творів майстра доволі широка – від легких колірних начерків-етюдів до епічних програмних пейзажів.

Враховуючи творчу плідність А. Кашшая, слід зауважити, що значний ресурс часу у дослідженні відводиться пошуку наявних у відкритому та закритому доступі робот митця, їх аналіз, долучення до інших картин для здійснення подальшого систематизування.

Сьогодні найбільша кількість творів художника знаходиться в колекціях музеїв Західної України, зокрема Закарпатському обласному художньому музеї ім. Й. Бокшая в Ужгороді зберігається 56 робіт. Другим за кількісним показником є Київ, де у Музеї сучасного образотворчого мистецтва України зберігається 30 робіт, у Національному художньому музеї України 11. Наступним є Запорізький обласний художній музеї, де знаходиться 7 полотен. Є картини маляра у фондах Дирекції художніх виставок Міністерства культури України і Дирекції виставок Національної Спілки художників України.

Важливий матеріал для дослідження творчості А. Кашшая надають експонати з фондів художніх музеїв Донецького і Луганського регіонів, а також Криму. Зокрема, пейзажі майстра різних років виконання знаходяться в музеях Донецька, Горлівки, Луганська, Краматорська, Маріуполя, а також у Криму, зокрема в Сімферополі та Севастополі.

Необхідно відмітити високий рівень полотен із вищезгаданих музейних колекцій. За якістю вони цілком дорівнюють тим, що зберігаються у столиці.

У радянські часи закупівлі до фондів музеїв здійснювалися державою цілеспрямовано – найкращі картини відбиралися з обласних, республіканських та всесоюзних виставок, що дозволяло музеям поповнювати власні фонди високоякісними витворами мистецтва. Не оминула ця культурна політика і музеї Сходу України, зібрання яких формувалися з особливою увагою, враховуючи важливість регіону для економічного становлення країни в післявоєнні роки.

Аналіз та систематизація художньої спадщини А. Кашшая з фондів музеїв Донеччини, Луганщини та Криму є важливою складовою дослідження творчості митця в контексті культурної ситуації в Україні другої пол. ХХ ст. Є потреба ввести роботи з означених колекцій в науковий обіг, долучити їх до вже досліджених полотен майстра, що допоможе сформувати цілісну картину про його розвиток. Крім цього, враховуючі високий рівень експонатів, вважається доцільним з'ясувати їх нинішню долю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема даного дослідження потребує виявлення джерел, які би свідчили про наявність полотен А. Кашшая у фондах художніх музеїв Донецької, Луганської областей та АР Крим, їх атрибуцію і долю. Оскільки творчість митця раніше системно не вивчалася,

постає питання про пошук матеріалів, які можуть підтвердити факт передачі його картин до вказаних колекцій, висвітлити хронологію їх пересування, показати їх життя в музейному просторі, а також підтвердити факт наявності робот після 2014 р.

Головним джерелом інформації про картини А. Кашшая у вищезгаданих музейних збірках стали листи, отримані від керівництва художніх музеїв Донецька, Луганська, Горлівки, Краматорська, Маріуполя, Сімферополя та Севастополя у відповідь на запити. В листах детально описані наявні у фондах роботи художника, час їх надходження, інвентарні номери та відомості про те, звідки вони передані. Запити до музеїв регіону здійснені двічі – вперше у 2011 р., перед початком підготовки альбому «Антон Кашшай: Живопис» (2011 р.) [1]. Вдруге – наприкінці 2018 р. до художніх музеїв Донецька, Луганська, Горлівки, Сімферополя та Севастополя. Завдання другого запиту було пов'язано з необхідністю з'ясувати долю картин майстра в музеях на непідконтрольних нині Україні територіях. Отримані від установ листи послугували фактологічним джерелом для здійснення подальшого дослідження творів митця в колекціях названих музеїв.

2003 р. у Донецькому художньому музеї була відкрита широкомасштабна виставка «Мистецтво Закарпаття у зібраннях музеїв Донеччини», на якій представлено великий масив живописних, скульптурних, графічних і декоративно-вжиткових творів закарпатських митців, що зберігаються у фондах музеїв регіону. Загалом 112 творів [3; 15]. По закінченні виставки видано каталог, в якому атрибутовані та науково описані роботи закарпатських майстрів з колекцій Донецького, Горлівського, Краматорського та Маріупольського музеїв – усього 138 творів, серед яких 9 робіт А. Кашшая [3; 16]. Співробітники музею ретельно дослідили історію надходження всіх творів майстра, детально описали їх експозиційну історію, зокрема розмістили інформацію про виставки, в яких вони брали участь до і після надходження до музею. До підготовки вказаного видання залучалися наукові співробітники Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая, Закарпатська обласна організація Національної Спілки художників України, Дирекціях художніх виставок України, відомі закарпатські митці, серед яких один із корифеїв закарпатської школи Е. Контратович. Структура каталогу сформована за поіменним принципом: під кожним прізвищем художника розміщена інформація про нього і хронологічно наводяться матеріали про його роботи в музеях Донеччини. Вказані вихідні дані твору, виставки, в яких він брав участь, література про нього. Видання є унікальним документальним джерелом для дослідження творів закарпатських художників у регіоні, в якому розміщено безцінний фактологічний матеріал, необхідний для здійснення подальших розвідок творчості митців регіону, зокрема А. Кашшая.

Ґрунтовну роботу з вивчення власних фондів завжди проводив Луганський художній музей. Співробітниками музею публікували наукові статті, видавали каталоги виставок. Слід відмітити багаторічну наукову працю директора музею Л. Борщевської з систематизації колекції музею. Зокрема, чимало історіографічного матеріалу включено нею до дослідженя про створення Луганського обласного художнього музею [2]. В праці детально описані етапи формування установи, вказані джерела надходжень творів, наведені нормативні документи, згідно яких відбувалися закупівлі та переміщення, надається характеристика отриманих експонатів. Автор вперше водить до наукового обігу матеріали з музейного архіву – листи, звіти та інші унікальні джерела, які свідчать про тогочасну політику країни щодо формування колекцій обласних музеїв. У дослідженні конкретний фактаж вплетений в тло загальної соціально-культурної та політичної ситуації СРСР різних часів. Спираючись на цей матеріал, можна глибше осягнути події навколо створення музею та зрозуміти, чому саме в музеї Донбасу та Луганська в 1950-ті роки потрапляли твори найвищої культурної вартості. Це в повній мірі стосується й творчості А. Кашшая та інших закарпатських художників, зокрема Й. Бокшая, В. Габди, Ю. Герца, Г. Глюка, високовартісні полотна яких отримані музеєм для зберігання.

Оскільки в дослідженні постає питання аналізу образотворчих якостей творів А. Кашшая в музеях Донеччини та Луганщини, доцільно відмітити вивчення творчості художника, здійснене відомим мистецтвознавцем Г. Островським в монографії «А. М. Кашшай» (1962 р.) [4]. Книга залишається сьогодні єдиною ґрунтовною мистецтвознавчою працею про доробок майстра періоду кінця 1940-х – початку 1960-х рр. і вийшла друком після гучного успіху закарпатців у 1950-х рр. на республіканських і всесоюзних виставках у Києві, Москві та прибалтійських республіках. Певна частина робот А. Кашшая, що експонувалася на цих виставках, зробила його відомим в СРСР і потрапила згодом до музеїв Москви, Києва, а також Донеччини і Луганщини. Наприклад, одна із знакових картин художника «Ялинковий ліс» (1951 р.) після експонування в Москві передана до Луганського художнього музею.

Деякі аспекти творчості А. Кашшая досліджуються Г. Островським і в інших працях, присвячених образотворчому мистецтву Закарпаття, зокрема в книзі «Образотворче мистецтво Закарпаття» (1974 р.), де він охоплює майже 15-річний етап самостійної роботи маляра [5]. Автором

аналізуються такі твори художника, як «Околиця села» (1955 р.) із фондів Симферопольського художнього музею, «Після дощу» (1955 р.) із фондів Севастопольського художнього музею ім. М. Крощицького, «Похмурий день» (1959 р.) із Горлівського художнього музею, «Гора Пікуй» (1967 р.) із Донецького художнього музею та ін.

Найбільший обсяг зображального матеріалу знаходиться в альбомі «Антон Кашшай. Живопис», виданому родиною митця у 2011 р. до святкування 90-річчя від дня його народження [1]. На сторінках альбому вперше здійснюється спроба каталогізації творчої спадщини живописця. Оприлюднена значна кількість робот та етюдів різних років (загалом понад 300), що дозволяє отримати уявлення про еволюцію образотворчої манери митця упродовж 1940-1980 рр. Фотографії картин, етюдів і малюнків надали художні музеї України, приватні колекціонери, аукціонні структури. Зокрема, до альбому увійшли фотографії робот з художніх музеїв Донецька, Горлівки, Луганська, Краматорська, Маріуполя, Сімферополя і Севастополя.

Тож наявність образотворчого та фактичного матеріалу дозволяє виявити рівень і якість творів А. Кашшая в музеях Донеччини, Луганщини і Криму.

*Мета статті – д*ослідити творчу спадщину А. Кашшая у збірках музеїв Донеччини, Луганщини та Криму як важливого підґрунтя для комплексного вивчення творчого доробку майстра.

Доцільним є й аналіз архівної, історіографічної інформації й низки наукових праць, спрямованих на висвітлення фактичного матеріалу щодо переміщення творів А. Кашшая до збірок художніх музеїв Донеччини, Луганщини і Криму; встановити історію експонування творів майстра в художніх музеях означених регіонів, проаналізувати бібліографічні дані про публікацію робот художника з музеїв Донеччини, Луганщини та Криму в літературі, чи відомостей про них у науковій літературі та інших джерелах.

Виклад матеріалу дослідження. Найбільша колекція творів А. Кашшая в Донецькому краї перебуває у фондах Донецького художнього музею, який є важливим культурним осередком Сходу України. В ньому знаходиться майже 11 тис. од. живопису, графіки, скульптури та декоративно-ужиткових робіт майстрів з усієї України. Заснований 1939 р., він зберігає твори відомих українських, російських та європейських митців, а також твори мистецтва античності і ікони.

Колекція творів радянського періоду формувалася за рахунок надходжень із республіканських та всесоюзних художніх виставок, фондів державних музеїв СРСР та України, придбань музею та дарунків митців.

Як зазначається у виданні «Мистецтво Закарпаття у зібраннях музеїв Донеччини», найбільш вагомий внесок у комплектацію фондів зробило Міністерство культури України та Національна Спілка художників України [3; 6-7]. У цьому ж виданні наголошено, що «формування колекцій закарпатського мистецтва в краї почалося фактично з дня заснування музеїв: у Горлівському (з 1959 р.), у Донецькому (з 1960 р.), Краматорському (з 1967 р.). Дещо пізніше, у 1973 р., почалася складатися колекція Маріупольського краєзнавчого музею» [3; 8].

Нині у фондах цього музею знаходиться 5 робот А. Кашшая:

– «Потічок», 1958 р., полотно, олія, 80х100; поступила у 1960 р. Сталінським (із 1962 р. Донецьким) обласним краєзнавчим музеєм, раніше – фонди ДХВУ МК УРСР;

– «Вечір», 1959 р., полотно, олія, 80х135; поступила у 1964 р. із Державного музею українського образотворчого мистецтва, нині НХМУ, раніше – фонди ДХВУ МК УРСР;

– «Гора Пікуй», 1967 р., полотно, олія, 104х120; поступила у 1969 р. із фондів ДХВУ МК УРСР;

– «Бабине літо», 1972 р., полотно, темпера, 120х140; поступила у 1982 р. із фондів ДХВУ МК УРСР;

– «Мости», 1977 р., полотно, олія, 112х118; поступила у 1980 р. ДВ СХУ.

Указані полотна являють еволюцію творчої манери художника, яка відбувалася упродовж тривалого часу. Наприклад, «Потічок» (1958 р.) демонструє реалістичний етап у роботі майстра кінця 1950-х, коли він переважно писав скромні ліричні пейзажі Закарпаття в м’який тональній переливчастій гаммі [5; 137]. Більшість творів цього етапу є результатом пленерної роботи. «Потічок» написаний легко, a la prima, в ньому досліджується атмосфера і холодне весняне повітря, його вплив на колірну гаму.

Пейзаж «Вечір», намальований роком пізніше, є результатом зовсім інших пошуків. Художник відходить від скромних натурних ландшафтів та створює епічний пейзаж із жанровим елементом, який будує за допомогою сферичних площин і закруглених панорамних ліній горизонту для посилення ефекту вселенського масштабу. Майстер застосовує прийом фронтальної багатопланової композиції, яку досліджував в його творчості Г. Островський [5; 154]. Загальне образне рішення

роботи з її панорамною композицією і ліричним емоційним станом, тонке колірне, досить ефектне рішення робить її ознакою нового етапу творчості митця.

Програмною можна вважати картину «Гора Пікуй» (1967 р.). При її створенні творча манера художника зазнала кардинальних змін. Замість скромних тихих куточків природи, виконаних у делікатних тональних гамах, з'являються радісні і гучні за кольором пейзажі, вирішені з використанням «ризикованих точок зору та ракурсів» [5; 193]. Майстер експериментує з ракурсами, які несподівано розгортає алогічно, а також з точкою зору, яка одночасно низька и висока, і з контрастними кольорами. Як відмічає Г. Островський, маляр «шукає колір не стільки як засіб передачі тих чи інших предметів, а як носій емоційно виразності» [5; 193]. І далі: «…пише він.. дуже декоративно, легко, енергійно, узагальнює сміливо і впевнено, і його картини звучать дзвінко і пісенно…» [5; 193].

Наступне полотно – «Бабине літо» (1972 р.) – є феєричним фіналом формальних пошуків, спрямованих на винайдення нових образотворчих прийомів, коли реалістичні засоби залишилися у минулому. Перед глядачем предстає епічний художній твір, побудований за принципу фронтальної багатопланової композиції. Майстер повністю змінює свою попередню концепцію. Раніше така побудова була виправдана бажанням розгорнути сюжет від ближнього до дальнього плану, зосередивши погляд скоріше на дальніх, майже безкрайніх планах. Тепер все навпаки: композиція вибудовується на передньому плані, вона закрита від світу високими горами на задньому плані. Погляд рухається по колу – від трьох жовтих дерев і річки на першому плані на другий план, де нагромадженні сферичні гори; потім у небо і знову повертається на передній план, де і зосереджено всю увагу митця. І лише тоді тут можна побачити луг, дерев, ліс, хати, коней, що пасуться. Робота вражає довершеністю і чіткістю обраних засобів. Вона є однією з окрас цього періоду.

У Донецькому художньому музеї знаходиться також взірець промислово-урбаністичного стилю художника – робота «Мости» (1977 р.), яка є трансформацією соціалістичного реалізму. Майстер частково застосовує в ній свою улюблену фронтальну композицію та обирає такі образотворчі засоби, що перетворюють промисловий пейзаж скоріше на зображення структур якихось кубічних кристалів. Зосереджуючи увагу на елементах мостів та будівельній техніці, він застосовує чіткі геометричні форми та стрімкі лінії, де вертикалі домінують над горизонталями Це враження підкреслює незвична холодна блакитно-фіолетова гамма, за допомогою якої живописець вимальовує морозний день і сніг.

Після подій 2014 р. скарби Донецького художнього музею разом із творами А. Кашшая залишилися на території, непідконтрольній нині України. Як зазначалося в українських медіа, попереднє керівництво музею не спромоглося евакуювати фонди на територію України, і нині музей продовжує свою роботу в Донецьку. У жовтні 2018 р. до керівництва цього музею відправлено запит стосовно долі творів художника з його колекції. Майже відразу отримано розгорнуту відповідь від керівництва з детальним описом вхідних даних картин і підтверджено їх наявність у фондах.

Горлівський художній музей є всесвітньо відомим завдяки полотнам М. Реріха та цінних творів майстрів українського мистецтва, зокрема М. Глущенка, С. Шишка, В. Зарецького, С. Григор'єва й ін. З дня його відкриття у 1959 р. він регулярно поповнювався експонатами. У фондах музею також зберігаються твори закарпатських художників, зокрема, А. Кашшая, а саме:

– «Похмурий день», 1959 р., полотно, олія, 85х120; поступила у 1964 р. ДХВУ МК УРСР;
– «Свіжий день», 1963 р., полотно, олія, 79,5х99; дані про передачу відсутні.

Картина «Похмурий день» брала участь у виставці «Радянська Україна», що експонувалася 1960 р. у Москві, Києві та Ризі, про що є свідчення у виданні «Мистецтво Закарпаття у зібраннях музеїв Донеччини» [3; 16]. Г. Островський вважав цю роботу надзвичайно складною за живописним завданням. Аналізуючи ефекти контрастного співвідношення важких свинцевих хмар і яскравого сонця, він відмічав не характерне для творчості митця драматичне протиставлення, які він вважав результатом активних пошуків і намагання розширити межі реалістичного погляду. Робота справляє незвичне враження ще й тому, що в ній поєднуються декілька протилежних манер: реалістична і формальна.

2014 р. Горлівський художній музей також опинився на непідконтрольній Україні території. Нині на сторінках інтернет-ресурсів і в інтернет-новинах можна отримати обмежену інформацію про виставкову діяльність, яку здійснює музей і навіть подивитися 3D версію його експозиції, але час її створення невідомий. Спроби отримати відомості про стан та долю творів художника з його фондів на поточний момент виявилися невдалими.

Луганський художній музей є одним із найстарших в Україні. Започаткований у 1920 р., він неодноразово реформувався і відкрився для відвідувачів у 1951 р. Історія формування колекції музею детально викладена Л. Борщевською в її праці «Історія створення Луганського обласного художнього

музею і його колекції» [2]. Автор, висвітлюючи джерела надходжень творів до колекції музею, детально характеризує загальні для регіону шляхи переміщення творів – із центральних музеїв і фондів до краю. Вона зазначає, що основи зібрання музеїв започатковували експонати, передані з фондів тимчасового зберігання київських музеїв [2; 366]. Також продовжує: «…Доповнювали професійно відібране мистецьке зібрання твори українських радянських художників, що надійшли …з фондів Дирекції художніх виставок України» [3; 368]. У виданні «Мистецтво Закарпаття у зібраннях музеїв Донеччини» відмічається, що «формування колекцій закарпатського мистецтва в краї почалося фактично з дня заснування музеїв. І хоча музеї Донеччини та Луганщини – окремі установи, роботи до них потрапляли часто з одних джерел.

Луганський художній музей завжди здійснював активну наукову і виставкову роботу. У 2011 р. музей проводив ювілейну виставку «Живопис України ХІХ–ХХ ст. Кращі твори музею», присвячену 20-й річниці державної незалежності України. На виставці були представлені етапи розвитку українського мистецтва за періодами, школами, видатними персоналіями. Оскільки в колекції музею знаходяться твори закарпатських художників, окремо презентована закарпатська школа образотворчого мистецтва, тим більш, що ювілей співпав з ювілеями А. Ерделі, Й. Бокшая та А. Кашшая.

У Луганському художньому музеї зберігаються три роботи А. Кашшая:

– «Єловий ліс», 1951 р., полотно, олія; 88 х 109; поступила у 1951 р. із фондів ДХВУ;
– «Воловецькі полонини», 1958, полотно, олія; 130х150; поступила у 1962 р. із фондів ДХВУ;
– «Гуцульщина», 1987 р., полотно, олія; 120 х 110; поступила у 1989 р. із фондів ДВ СХУ;

Полотно «Єловий ліс» (1951 р.) є твором широко знаним: воно було серед тих чотирьох картин, які А. Кашшай представив у Києві на республіканській виставці 1951 р., потім у Москві під час Декади українського мистецтва та літератури, а згодом ще й у Ризі. Успіх експонованих робот, зокрема зазначеної, перебільшив усі очікування. Про них схвально писали критики, високо оцінила Т. Яблонська [1; 16]. Ці твори, серед яких також і «Єловий ліс», зробили художника відомим.

Картина написана під впливом Й. Бакшая, манера якого відчувається у багатьох зображальних елементах: панорамна композиція з ретельно прописаним переднім планом, увага до деталей, дрібний мазок та ін. Увага сконцентрована на передньому плані, де знаходяться яскраві плями сонячних променів. Але саме в цій роботі відчувається перехід до знаменитого типу епічного пейзажу А. Кашшая.

Керівництво Луганського художнього музею відреагувало на запит стосовно творів художника і їх теперішньої долі. У жовтні 2018 р. музеєм надано вичерпну інформацію стосовно вхідних даних картин, а також підтверджено їх наявність у фондах.

У Симферопольському художньому музеї зберігається одна робота А. Кашшая: «Околиця села», 1955 р., полотно, олія, 60х80; поступила з ДХВП МК УССР 1959 р. Фотографія цього твору розміщена в монографії Г. Островського «Антон Кашшай» [1; 62] і являє собою пейзаж з елементом жанру. У фронтальній композиції з чітко визначеними горизонтальними паралелями увага зосереджена на першому плані, де зображено художника і групу дітей, що за ним спостерігають. Полотно побудовано послідовно – за першим планом, лінійно відділеним вузькою стрічкою річки, зображено другий план з берегом і деревами, третій – з хатками, далі щільна стіна гір і світла хмара, завдяки якій увага знову повертається на перший план. Полотно сконструйовано за принципом авансцени, де фігурки людей максимально наближені до глядача, наче запрошуючи насолодитися зимовим пейзажем поза ними.

Севастопольський художній музей ім. М. Кроницького формувався у 1960-1980-х рр. Завдячуючи цілеспрямованому державному субсидуванню музей отримав можливість сформувати свою збірку цікавими витворами мистецтва. Зокрема, в його колекції зберігається три полотна митця:

– «Після дощу», 1955 р., полотно, олія, 99,5х159,5; поступила у 1961 р. із ДХВУ МК УРСР;
– «Похмурий день», 1963 р., полотно, олія, 70х110; поступила у1967 р. із ДХВУ МК УРСР;
– «Засніжені поля», 1974 р., полотно, олія, 100х110; поступила у 1978 р. із ДВ СХУ.

Серед інших особливої уваги заслуговує робота «Засніжені поля», що являє собою майже довершений взірець формального живописно-пластичного етапу творчості майстра, характерного для 1970-х. У той період художник остаточно відійшов від реалізму та створював панорамні епічно-узагальнені пейзажі.

У жовтні 2018 р. музей відповів на запит стосовно долі картин А. Кашшая і підтвердив їх наявність у фондах.

Висновки. З'ясовано, що у збірках художніх музеїв Донеччини, Луганщини та Криму знаходиться значна галерея робіт А. Кашшая, що презентує головні етапи його творчого життя і вирізняється винятковою естетичною цінністю. Проаналізовано архівні, історіографічні та наукові джерела, в яких наводяться факти про переміщення картин художника до музеїв Сходу України; встановлюються історія їх експонування, вказуються дані про їх публікацію.

Оскільки залучення творів із фондів означених музеїв до наукового обігу є важливим підґрунтям для комплексного вивчення мистецького доробку маляра, здійснюється пошук мистецтвознавчих праць, в яких вказані картини описуються та аналізуються.

Особлива увага приділяється питанню долі картин митця в музеях Сходу України, які нині знаходяться на непідконтрольній Україні території. Зокрема йдеться про збірки музеїв Донецька, Луганська, Горлівки, Сімферополя та Севастополя. В результаті листування з керівництвом цих установ на кінець 2018 р. співробітниками підтверджено факт наявності всіх картин А. Кашшая у фондах музеїв, окрім Горлівського, з яким контакт встановити поки не вдалося. Огляд медіа-джерел дозволяє констатувати той факт, що музей в Горлівці здійснює свою роботу в нових для нього умовах. Тож будуть продовжуватися спроби зв'язатися з музеєм та з'ясувати долю робот художника в його колекції.

Перспективи подальших досліджень автор бачить у введенні до наукового обігу творів А. Кашшая з колекцій художніх музеїв названих територій, в їх залученні для подальшого наукового дослідження.

Список використаної літератури

1. Антон Кашшай. Живопис : *альбом* / уклад. О. С. Кашшай, Л. І. Біксей. Ужгород : ТОВ «ІВА», 2011. 248 с.
2. Борщенко Л. М. Історія створення Луганського обласного художнього музею і його колекції. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2006. Вип. 3. С. 356–380.
3. Мистецтво Закарпаття у зібраннях музеїв Донеччини. Живопис, скульптура, графіка, декоративно-прикладне мистецтво : *каталог*. Донецьк, 2003. 80 с.
4. Островский Г. С. Антон Михайлович Кашшай. М. : Сов. художник, 1962. 80 с.
5. Островський Г. С. Образотворче мистецтво Закарпаття. Київ : Мистецтво, 1974. 200 с.

References

1. Anton Kashshay. Zhivopis : *albom* / uklad. O. S. Kashshay, L. I. BIksey. Uzhgorod : TOV «IVA», 2011. 248 s.
2. Borschenko L. M. Istoriya stvorennya Luganskogo oblasnogo hudozhnogo muzeyu i yogo kolektsiyi. *Hudozhnya kultura. Aktualni problemi*. 2006. Vyp. 3. S. 356–380.
3. Mistetstvo Zakarpattya u zIbrannyah muzeyiv Donechchini. Zhivopis, skulptura, graflka, dekarativno-prikladne mistetstvo : *katalog*. Donetsk, 2003. 80 s.
4. Ostrovskiy G. S. Anton Mihaylovich Kashshay. M. : Sovetskiy hudozhnik, 1962. 80 s.
5. Ostrovskiy G. S. Obrazotvorche mistetstvo Zakarpattya. Kiyv : Mistetstvo, 1974. 200 s.

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ХУДОЖНИКА АНТОНА КАШШАЯ В МУЗЕЯХ ДОНЕЦКОЙ, ЛУГАНСКОЙ ОБЛАСТЕЙ И КРЫМА

Кашшай Елена Степановна – аспірантка, кафедра изобразительного искусства,
Киевский университет им. Б. Гринченка,
г. Киев

Исследуется творческое наследие закарпатского художника Антона Кашшая в собраниях художественных музеев Донецкой, Луганской областей, а также АР Крым, где находятся работы, охватываюшие главные периоды жизни мастера и характеризующиеся высокими эстетическими качествами. Опираясь на биографический и общенаучный методы исследования, анализируется научные работы, в которых освещается факт перемещения полотен в музеи Востока Украины, устанавливается история их экспонирования, осуществляется попытка выяснить их судьбу в коллекциях музеях, которые находятся сегодня на неподконтрольных Украине территориях.

Ключові слова: Антон Кашшай, искусство Закарпатья, закарпатская художественная школа, украинская живопись.

CULTURAL HERITAGE OF ARTIST ANTON KASHAYA IN MUSEUMS OF DONETSK, LUGANSK AND CRIMEA

Kashshay Olena – Chair of Fine Art Department
Art Institute, Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv

The research is conducted on the artwork of Anton Kashshai, a painter from Western Ukraine, that is a part of the collections in museums of Donetsk and Lugansk Regions and the Crimea. These collections contain paintings that cover important periods of the life of the artist and exhibit high aesthetic qualities. Using biographical and general science research methods, the research analyzes the paintings, uncovers the history of their transfer to the museums of the Eastern Ukraine, and ascertains the history of their exhibition. The research will also assess the destiny of these paintings in collections of the museums that are in territories that are not under control of Ukraine.

Key words: Anton Kashshay, Transcarpathian Art, Transcarpathian Art School, Ukrainian painting.

UDC 75.03+7.07-05(477.87)

CULTURAL HERITAGE OF ARTIST ANTON KASHAYA IN MUSEUMS OF DONETSK, LUGANSK AND CRIMEA

Kashshay Olena – Chair of Fine Art Department
Art Institute, Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv

The research is conducted on the artwork of Anton Kashshay, a painter from Western Ukraine, that is a part of the collections in museums of Donetsk and Lugansk Regions and the Crimea. These collections contain paintings that cover important periods of the life of the artist and exhibit high aesthetic qualities.

Research methodology. Using biographical and general science research methods, the research analyzes the paintings, uncovers the history of their transfer to the museums of the Eastern Ukraine, and ascertains the history of their exhibition.

Result. The paper explores the destiny of the artist's heritage in collections of museums in the Donetsk, Lugansk and Crimean regions. Due to the state policy of forming collections of region museums, which was introduced in the Soviet times, there are significant works of the artist's canvases there now. As the military situation has been continuing, special attention is focused on the current location of works and newest information about them. Also, special attention is paid to the analysis of the artistic qualities of the works.

Novelty. The novelty consists in introducing into the scientific field of new artist's canvases and positions of source base. Besides they are studied and systematized.

The practical significance. The research is assessing the destiny of Anton Kashshay's paintings in collections of the museums that are in territories that are not under control of Ukraine.

Key words: Anton Kashshay, Transcarpathian Art, Transcarpathian Art School, Ukrainian painting.

Надійшла до редакції 2.11.2018 р.

УДК 7.071.1+097

ОБРАЗ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ЕКСЛІБРИСІ БОРИСА РОМАНОВА

Тупік Віктор Олександрович – аспірант Київського
Університету ім. Б. Грінченка
tvo.creator@gmail.com
ORCID 0000-0001-7977-4567

Шевченкіана – одна з провідних тем сучасної української екслібристики, до якої звертається сьогодні чимало митців. Твори Т. Шевченка надихають не одне покоління, а його образ став символом боротьби українського народу. Дана стаття дає огляд частини творчого доробку Б. Романова, а саме зображення образу Т. Шевченка у книжковому знаку. Увага приділяється виявленню стилістичного пошуку і визначенню творчого задуму автора при розкритті жанрової специфіки. На ґрунті вивченої літератури і натурного обстеження екслібрисів розкривається характер творчого почерку автора і прослідковуються художні особливості у мистецтві малої книжкової графіки.

Ключові слова: екслібрис, книжковий знак, Шевченкіана, творчий доробок, графіка малих форм.

Постановка проблеми. Монументальна постать великого Кобзаря, знайома кожному українцю, а також і широко за межами нашої Батьківщини. Практично у всіх бібліотеках для поціновувача української класичної літератури знайдеться не один примірник творів Т. Шевченка. А наявність екслібриса для такої бібліотеки є актуальним аспектом. Любов людей до творчості Кобзаря, а саме його літературних творів, – ставить перед художником завдання створити відповідний образ, що прикрасить такий примірник власним знаком його володаря. Одним із багатьох митців, що зверталися до творчості Т. Шевченка є Борис Романов, майстер екслібрису.

Актуальність дослідження полягає у виявленні шевченкіани, як однієї з провідних тем сучасного українського книжкового знаку. Особливий інтерес викликає колекція екслібрисів, присвячених Б. Романовим безпосередньо художнім творам та постаті Т. Шевченка.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Аналізуючи літературні джерела та періодичні видання, слід відзначити, що доробок Б. Романова, а саме його книжкових знаків, досі не був предметом спеціального дослідження. Більшість статей публіцистичного змісту подають лише короткі біографічні дані, або присвячені виставкам митця, що значно ускладнює висвітлення проблеми. Увага здебільшого присвячена шевченкіані Б. Романова. Серед них найбільший науковий інтерес для дослідження становлять публікації П. Нестеренка [3, 4]. Варто зазначити, що окремі питання творчості майстра вивчали О. Абраменко [1], Т. Забирко [2], О. Петренко [5], Н. Покормяко

© Тупік В. О., 2018

[6] та ін. В історії українського мистецтва яскравими постатями є художники початку ХХ ст., що зверталися до розробок технік друкованої графіки та оновленням її змісту. Серед них – В. Заузе, М. Жук, М. Ковтун, М. Бойчук, В. Кричевський та ін. [7].

Мета статті – виокремити тему шевченкіани на прикладі мистецького доробку українського художника Б. Романова.

Виклад основного матеріалу. Невід'ємну частину творчості Б. Романова займає книжкова графіка. Завдяки своїй доступності у виконанні вона посідає значну роль у мистецтві майстра. Серед його доробку понад 350 цікавих мініатюр, насичених філософським і символічним змістом у поєднанні з легким гумором та іронією, сповнені симпатією до володаря. У роботах автора витончено поєднуються прізвище того, кому присвячується екслібрис, майстерно враховуються вподобання, професія і характер замовника. Роботи здебільшого виконані у техніці лінориту і гравюри на пластику, серед них є й офорти, також присутні у деяких творах, виконаних у цих техніках..

Освіту художник здобув у Харківському художньо-промисловому інституті на факультеті графічного дизайну. 1972 р. почав працювати дизайнером в об'єднанні «Азот» у Сєвєродонецьку. Згодом посів посаду керівника відділу [2]. Вільний час митець присвячував написанню портретів, пейзажів, шаржів. Проте приділяти увагу живопису за межами виробництва було складно; це залежало від наявності майстерні. Тому Б. Романов вирішив зосередитись на графіці, що не потребувала особливих і спеціальних умов для роботи. Ще будучи студентом захоплювався мистецтвом книжкового знаку, тому форма гравюри для нього стала більш привабливою. Завдяки невеликій площині екслібрису він може поєднувати складну композицію з влучним алегоричним змістом.

У наш час мистецтво книжкового знаку популярно не лише серед книголюбів, а й серед поціновувачів мистецтва оформлення книги. Він став предметом взаємообміну, на кшталт рідкісних поштових марок. Графічні мініатюри Б. Романова захоплюють увагу відомих колекціонерів, мистецтвознавців, організаторів міжнародних виставок і видавців, адже митець досяг значних успіхів у їх створенні. Популярність його книжкові знаки здобули не лише в Україні, а й за кордоном. Творчість майстра знайшла своє почесне місце у Міжнародній енциклопедії екслібрисів, що виходить у Португалії.

Доробок майстра налічує понад 400 екземплярів. Їх створено на маленьких шматочках лінолеуму, які стають основою для подальшого тиражування книжкових знаків. Основними замовниками майстра є переважно місцеві шанувальники книги [3].

Постать Великого Кобзаря посідає одне з помітних місць у творчості Б. Романова. «Шевченко і сучасність» – тема над якою вже 32 рік працює художник. Для митця Т. Шевченко – охоронець нації. В своїх творах він зображує ту частину, що живе у душі кожного українця і бере свої початки з віршів та поем поета. 2004 р. вийшла книга «Шевченкіана Бориса Романова», в якій представлено 27 книжкових знаків. Також шевченківські екслібриси майстра представлені у Шевченківській енциклопедії. 2017 р. світ побачила книга «Мій Шевченко – екслібриси Бориса Романова» [1].

Художник розпочав свою «Шевченкіану» 1986 р.; перший екслібрис із цього циклу виконано для вчителя-методиста зі Сєвєродонецької школи № 4 Л. Первак (Дармограй). Наступного року – для редактора відділу журналу «Українська мова і література в школі» Р. Вітренко. Пізніше художник створював книжкові знаки відомим людям: письменникам І. Дзюбі (Рис. 1), Є. Сверстюку, Д. Павличку, В. Яворівському, співаку, лауреату Шевченкової премії В. Зінкевичу, а також – Музею однієї книги «Кобзар», третьому Президенту України В. Ющенку, заслуженому вчителю України, літературознавцю з Луганщини Б. Павстуху [2].

Для нього стало традиційним щорічно створювати новий екслібрис до дня народження Т. Шевченка. На початок 2016 р. шевченкіана митця складала 44 графічні мініатюри. За тематикою їх можна умовно розподілити на певні групи.

Зокрема, портретні екслібриси, що зображують постать Т. Шевченка на основі живописних і графічних робіт, скульптури, фотодокументів. Так, за центральну фігуру екслібриса І. Дзюбі (Рис. 1) взятий автопортрет Т. Шевченка, виконаний 1874 р.. Тоді поет був засуджений і відправлений як солдат до Оренбурзької фортеці із забороною писати та малювати. Не зважаючи на останню заборону Т. Шевченко написав свій автопортрет, а також виступив учасником експедиції з вивчення Аралу, де створив масштабну серію рисунків олівцем та аквареллю. Фрагмент, виконаний в останній названій техніці «Острів Круг – Арал. Аральське море» використаний як тло для графічної мініатюри. Також зображення Т. Шевченка на засланні стало поштовхом для екслібрисів С. Гальченка та шевченкіани Є. Сверстюка, що створив Б. Романов. Книжковий знак, виконаний для А. В'юника (Рис. 2), зображує молодого художника-поета, взорований на Кобзаря, що пише автопортрет. Поетичну славу Т. Шевченку принесла збірка його творів, яка стала найяскравішою подією в літературному та

суспільно-політичному житті України XIX ст.. Композиційну цілісність екслібрису з циклу шевченкіани Б. Романова доповнює образ старця з кобзою та хлопчиком-поводирем. Саме така ілюстрація супроводжувала фронтиспис першого видання «Кобзаря» [2].

У той час екслібрис М. Волги (2004 р.) зображує вже зрілого Т. Шевченка, за образом якого здіймається державний стяг з гербом України. Робота присвячена 190-річчю від дня народження поета. Одна з останніх робіт художника датована 2017 р. – це книжковий знак Б. Войцехівського (Рис. 3), культуролога та радника-організатора комітету Національної премії України ім. Т. Шевченка. На ньому зрілий Т. Шевченко сидить за аркушем, а в його руці перо. Робота зображує Кобзаря-художника. Тлом слугує малюнок Т. Шевченка, а саме – Михайлівська церква у Переяславі з альбому 1845 р., аркуш № 4.

До наступної групи можна віднести книжкові знаки, створені Б. Романовим на основі мотивів із літературних творів поета. 1990 р. митець розробив екслібрис до 150-річчя видання з портретом Т. Шевченка на тлі «Кобзаря» в оточенні його літературних героїв. Цим же роком датована робота, присвячена письменнику Ю. Щербаку (Рис. 4). Вона поєднує в собі рядки поезії Т. Шевченка «Мені однаково, чи буде...», а також портрет поета. Композиція, що розташована на задньому плані, зображує наслідки Чорнобильської трагедії, радіоактивну хмару, що нависла над Україною.

Слова «…Всі знаєте, а своєї» прикрашають книжковий знак П. Нестеренка (Рис. 5). Рядки з поеми «І мертвим і живим...» присвячуються тим, хто не знає рідної української мови. Твір художника сповнений історично значущих монументів і архітектури, серед яких пам'ятники Б. Хмельницькому і Володимиру Великому та Києво-Печерська Лавра. Але на тлі цих символів вбачаються написи «hot-dog», «shop», «kiev», «lipton», «second-hand», «kafe», «bar», «хлеб», «водка». Такий книжковий знак свідчить про те, що його володар намагається уникнути проникнення іноземних слів у нашу мову. Адже українська мова має безліч синонімів, серед яких можна знайти влучні слова.

Споглядаючи екслібрис для Б. Пастуха (Рис. 6), який видав кілька книг, присвячених творчості Б. Грінченка, В. Сосюри, Т. Шевченка, згадується образ Прометея, прикутого до скелі. Мініатюра створена за мотивами поеми «Кавказ» і датована 2003 р. Видно лише частину руки, кулак як символ боротьби та орла – символу царизму, в якому пізнається двоголовий птах.

Ще один розділ книжкових знаків – це роботи, присвячені пам'ятникам Т. Шевченка, та архітектурним спорудам, пов'язаним з його життям. Однією з тем творчості Б. Романова є зображення хати з Національного заповідника «Батьківщина Тараса Шевченка» в с. Моринці як символу батьківського дому. Шевченкіана М. Томенка (Рис. 7) з присвятою до 200-річчя від дня народження поета, що виконав Б. Романов, зображує хату Т. Шевченка. Над нею розташовано лелеку в польоті, яка здіймається над блакитним небом, й означає повагу до батьківського дому. Сюжет з українською хатою можна зустріти в екслібрисах, створених для П. Маги, Д. Павличка, В. Шкляра, С. Мандриченка, П. Прокопова, С Талан. Хата – унікальний вид помешкання, притаманний українській місцевості і вказує на прямий зв'язок поета з народом. Він великою пошаною сповнений до Т. Шевченка і після його смерті.

Для створення книжкового знака Національного Шевченківського заповідника (Рис. 8) художник взяв за основу меморіал, що встановлено на могилі Кобзаря, осяяний сонцем на тлі мініатюри. На передньому плані представлено пам'ятник Кобзарю, який зустрічає людей на в'їзді до Канева. Кожний елемент гармонійно і змістовно доповнює одне одного. Сюжет на основі пам'ятників, що присвячені Т. Шевченку, знаходить своє відображення в останніх роботах Б. Романова. Серед них варто згадати екслібриси В. Шуліки, С. Мирводи, В. Бакуменко.

Окрім чітких геометричних ліній, орнаментів, пейзажів художник у своїх творах вводить зображення різних ужиткових речей (рушника, лупи, кобзи, пензлів), а також і державних символів (прапорів, гербу і мапи України). Все це у поєднанні з декоративним обрамленням та стилізованими рослинами свідчить про високий професійний рівень майстра. Автор добре володіє технікою лінограверюри, що дозволяє досягти різного ступеня насиченості, вишуканості лінії та виразності абрису.

У своїх роботах Б. Романов уміло і тонко підкреслює контрасти чорного та білого, дотримується чіткої лінії, створює неповторні силуети. Упродовж свого творчого шляху автор продовжує експериментувати із забарвленням. Застосування у книжкових знаках червоного, золотавого, жовтого, блакитного та інших кольорів, оживили графічну однотонність у роботах, де кожний колір друкується на окремій дошці. Поява червоної барви надає роботам особливого емоційного напруження. Таких робіт у майстра кілька, а саме: «Шевченкіана В. Бакуменко», «Шевченкіана Є. Сверстюка». «Шевченкіана С. Мирводи» (Рис. 9). Остання побудована на контрасті червоного та чорного, – у вигляді дороги, яка «перегукується» з прапором українських націоналістів. Цей шлях веде до пам'ятника Т. Шевченку, а на передньому плані зображено кобзу. Книжковий знак створено на хвилі подій сучасності 2018 р., а образ Т. Шевченка є однією із знакових фігур для українського народу.

Висновки та перспективи дослідження. Отже, Шевченкіана Б. Романова унікальна в своєму роді, адже у кожній мініатюрі автор створює свою розповідь, що є частиною життя та творчості поета. Кожен екслібрис віддзеркалює смаки свого власника з притаманними лише йому особистими індивідуальними рисами. Загалом варто зазначити, що книжкові знаки все більше входять до побуту і несуть охоронну функцію. У них закладено глибоке розуміння шевченкового слова, в яких осмислюється життєвий і творчий шлях Кобзаря. Знайомлячись із роботами майстра, розумієш, що кожен українець має свого неповторного Т. Шевченка. Детальніше знайомлячись із творчим доробком поета, поринувши у світ його віршів, особливостей нелегкого життя, починаєш розуміти безмежність феномену української духовної культури.

Ілюстрації

Рис. 1
Борис Романов, 1993

Рис. 2
Борис Романов, 2001

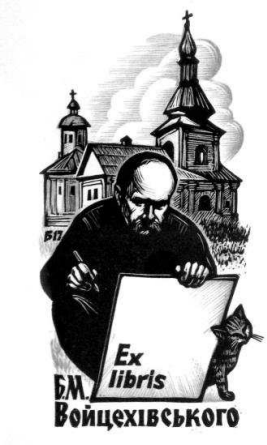


Рис. 3
Борис Романов, 2017

Рис. 4
Борис Романов, 1990

Рис. 5
Борис Романов, 1999

Рис. 6
Борис Романов, 2003

Рис. 7
Борис Романов, 2014

Рис. 8
Борис Романов, 2015

Рис. 9
Борис Романов, 2018

Список використаної літератури

1. Абраменко О. Шевченкіана Бориса Романова. URL: http://lib-sed.at.ua/news/ shevchenkiana_ borisa_romanova/2018-03-14-836 (дата звернення: 13.08.2018).
2. Забирко Т. Экслибрис: Шевченкиана Бориса Романова. URL: http://sever.lg.ua/2014-01-27-ekslibris-borisa-romanova (дата звернення: 13.08.2018).
3. Нестеренко П. Художник Борис Романов. URL: https:// familytimes.com.ua/mystectvo/ hudozhnyk-borys-romanov (дата звернення: 13.08.2018).
4. Нестеренко П. Шевченкіана в українському екслібрисі. *Науковий пошук НАОМА,* 2013. № 21. С. 104–117.
5. Петренко О. Шевченкіана в екслібрисі. URL: http:// museum.lib.kherson.ua/ekslibrisna-shevchenkiana.htm (дата звернення: 13.08.2018).
6. Покормяко Н. Дещо про екслібриси з колекції Національного музею Т. Шевченка. URL: https://gig.kosiv.biz/1162 : (дата звернення: 13.08.2018).
7. Школьна О. Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору (перша половина XX століття) : дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.06. Львів, 2007. 202 с.

References

1. Abramenko O. (2018) Shevchenkiana by Boris Romanov. Retrieved from: http://lib-sed. at.ua/news/shevchenkiana_borisa_romanova/2018-03-14-836 [in Ukrainian].
2. Zabirko T. (2014) Ex-libris: Shevchenkiana by Boris Romanov. Retrieved from: http://sever.lg.ua/2014-01-27-ekslibris-borisa-romanova [in Russian].
3. Nesterenko P. (2013) Shevchenkiana in Ukrainian exlibris. Scientist search NAOMA, № 21, 104–117 [in Ukrainian].
4. Nesterenko P. (2015) Artist Boris Romanov. Retrieved from:: https://familytimes.com.ua/ mystectvo/hudozhnyk-borys-romanov [in Ukrainian].
5. Petrenko O. (2014) Shevchenkiana in ex-libris. Retrieved from: http://museum.lib. kherson. ua/ekslibrisna-shevchenkiana.htm [in Ukrainian].
6. Pokormyako N. (2014) Some about ex-libris collection National museum Taras Shevchenko. Retrieved from: https://gig.kosiv.biz/1162 [in Ukrainian].
7. Shkolna O. (2007). Tvorchist` i my`stecz`ko-pedagogichna diyal`nist` My`xajla Zhuka v konteksti stanovlennya ukrayins`koyi shkoly` xudozhny`kiv farforu (persha polovy`na XX stolittya) [Mikhail Zhuk's creativity and artistic and pedagogical activity in the context of the formation of the Ukrainian school of painters of porcelain (the first half of the twentieth century)] (PhD Thesis), Lviv: Lviv National Academy of Arts [in Ukrainian].

ОБРАЗ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ЕКСЛИБРИСЕ БОРИСА РОМАНОВА

Тупик Виктор Александрович – аспирант
Киевского университета им. Б. Гринченка

Шевченкиана одна из ведущих тем современной украинской экслибристики, к которой обращается много художников. Произведения Т. Шевченка вдохновляют не одно поколение, а его образ стал символом борьбы украинского народа. Данная статья даёт обзор творческого достояния Б. Романова, а именно изображение образа Т. Шевченка в книжном знаке. Внимание уделяется проявлению стилистического поиска и определения творческого замысла автора при раскрытии жанровой специфики. На основании изученной литературы и визуального исследования экслибрисов раскрывается характер творческого пути автора и рассматриваются художественные особенности в искусстве малой книжной графики.

Ключевые слова: экслибрис, книжный знак, Шевченкиана, творческое наследие, графика малых форм.

THE IMAGE OF TARAS SHEVCHENKO IN BORIS ROMANOV'S EX-LIBRIS

Tupik Viktor – postgraduate
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

Shevchenkiana one of the main modern Ukrainian ex-libris theme, that attracts many artists. Many generations were inspired T. Shevchenko's creative work and he became the symbol of Ukrainian people fighting. This article examines part of creative works of Boris Romanov, namely T. Shevchenko image in bookplates. The article attracts attention to the demonstration of stylistic search and determination of creative idea, exposing a genre specific. Character of the creative handwriting of author considers on the basis of the studied literature and researched of bookplates and artistic features are looked over in the art of small book graphic arts.

Key words: Ex-libris, bookplate, Shevshenkiana, creative improvements, graphic small forms.

UDC 7.071.1+097

THE IMAGE OF TARAS SHEVCHENKO IN BORIS ROMANOV'S EX-LIBRIS

Tupik Viktor – postgraduate
Borys Grinchenko Kyiv University, Kyiv

The aim. The theme Shevchenkiana is distinguished on the examples of the creative work of the Ukrainian artist Boris Romanov.

Research methodology. The author relies on the constructive provisions of the theoretical works of modern Ukrainian art historians and scholars (O. Abramenko, T. Zabirko, P. Nesterenko, P. Petrenko, N. Pokormyako, O. Shkolna). Other information is taken from various artistic publications and online articles.

Results. The Shevshenkiana of Boris Romanov is unique in its way, because an author creates history in each miniature that is part of life and creative work of poet. Each bookplate represents tastes of the proprietor, has the personal individual qualities. Generally the book signs are included in the way of life and carry a guard function. The deep understanding of words of Shevchenko is based in bookplates, which has pondered the vital and creative way of Kobzar. Every Ukrainian has the unique T. Shevchenko that has become acquainted with works of artist. The boundless phenomenon of the Ukrainian spiritual culture becomes clear, when in detail you has met with creative works of poet and has penetrated into the world of his verses and peculiarities of difficult life.

Novelty. The article attempted to show image of the Taras Shevchenko in the bookplates of Boris Romanov.

The practical significance. People interest in development of the Ukrainian modern art in the bookplate of the last quarter of XX – the beginning of XXI century. You can find information about an artist Boris Romanov and his works sanctified to Shevchenko.

Key words: Ex-libris, bookplate, Shevshenkiana, creative improvements, graphic small forms.

Надійшла до редакції 6.11.2018 р.

УДК 7.017.4:687.553.2

КОЛІР ЯК ОБРАЗОТВОРЧИЙ ЗАСІБ ГРИМУ

Момчилова Аеліна Гюнерівна – аспірантка, Київський національний університет культури і мистецтв, м. Київ
5020640@ukr.net

Розглядається колір як образотворчий засіб та інструмент прояву творчого потенціалу художника-гримера. Подаються аналіз колірної схеми Е. Герінга, основні закони і правила об'єктивної природи кольору Й. Іттена та презентується колірне коло, яке є основою для створення гриму. Вперше колір розглядається як образотворчий засіб гриму. Застосована методика аналізу дозволяє осмислити це явище у сфері бьюті індустрії, що дотепер не отримали наукового пояснення.

Ключові слова: грим, стиль, модні тенденції, колір, колірне коло.

Актуальність проблеми. Традиція прикрашати своє тіло виникла дуже давно. З часом цей процес пройшов певні трансформації та набув іншого змісту, однак завжди залишався способом передачі інформації. Сучасна культура, фешн та бьюті індустрія ставить нові вимоги до професії стиліста, художника-гримера, художника з макіяжу.

Сьогодні в різних мистецьких, дизайнерських практиках людина набула статусу арт-об'єкта, за допомогою якого автор, художник-гример висловлює свою думку та звертається до глядачів, до соціуму. У цьому контексті колір, як образотворчий засіб та інструмент прояву творчого потенціалу художника-гримера, набуває особливого значення, при цьому варто враховувати, що колір – якісна суб'єктивна характеристика оптичного діапазону, яка визначається на підставі фізіологічного зорового відчуття і залежить від низки фізичних, фізіологічних і психологічних факторів. Сприйняття кольору визначається індивідуально людиною, а також спектральним складом, колірним контрастом, джерелами світла. Саме це враховує художник-гример, стиліст при створенні образу, адже грим і макіяж – додатковий інструмент, що дозволяє актору, моделі передати режисерський чи дизайнерський задум глядачу. Все сказане й становить актуальність дослідження.

Огляд останніх публікацій. Основою даного дослідження стали джерела, в яких проаналізовано кольорові атрибути, колірні схеми (Е. Геринг), основні закони і правила об'єктивної природи кольору (Й. Іттен), колірне коло та його закони подано в працях як вітчизняних (Р. Мєдний, Н. Найденська, І. Трубецкова, М. Пелагейченко, О. Філоненко), так і зарубіжних (Л. Елридж) дослідників. Використання кольору у фешн індустрії представлено в дослідженнях А. Боль-Корневської, Н. Найденської. Утім, попри значний доробок поза дослідницькою увагою залишився аналіз кольору як образотворчого засобу гриму.

Мета статті – розглянути колір як образотворчий засіб та інструмент прояву творчого потенціалу художника-гримера.

Виклад матеріалу дослідження. Колір – це відчуття, що сприймається мозком, коли світло певної яскравості і конкретної довжини хвилі потрапляє на сітківку ока. Звичайне денне світло (біле

© Момчилова А. Г., 2018

світло) складається зі спектра кольорів, кожному з яких властива власна довжина хвилі. Діапазон цих значень можна приблизно розділити по спадаючій довжині хвилі на сім смуг – червону, помаранчеву, жовту, зелену, блакитну, синю і фіолетову. Чисті спектральні фарби звуться кольорами, проміжні – відтінками. Колір, у складі якого є білий, – «ненасиченим». Насиченість – це показник того, наскільки даний колір віддалений від білого і наближений до чистого спектрального.

Іншим параметром кольору є яскравість. Як відомо, будь-який колір це поєднання трьох основних кольорів: червоного, зеленого і синього. Червоний із зеленим дають жовтий колір, червоний і синій – пурпурний, синій із зеленим – блакитний. Відтворення кольорів за допомогою фарб – це більш складне завдання. У дизайні та бьюті індустрії враховують також поняття «пігмент» і «барвник», які є основою для різних кольорів за рахунок того, що поглинають хвилі певної довжини і відображають усі інші. Основними кольорами, що використовуються в друкованих фарбах, є фуксин (поглинає зелені промені), блакить (поглинає червоні промені) і жовтий (поглинає сині промені).

Колір сприймається так само, як сприймається смак. Коли їмо, наші смакові рецептори відчувають чотири атрибути: солодкий, солоний, кислий і гіркий.

Так само, коли дивимося на сцену, модель чи об'єкт, наші зорові нерви реєструють колір із точки зору атрибутів кольору: кількість зеленого або червоного кольору; кількість синього або жовтого кольору; а також яскравість кольору.

Варто зазначити, що ці атрибути є протилежностями, наприклад, гаряче і холодне. Зорові нерви сприймають зелений або червоний колір – але ніколи обидва кольори разом; синій або жовтий – але не обидва кольори разом. Таким чином, ніколи не бачимо блакитно-жовтих або червонувато-зелених відтінків. Протилежність цих кольорів лежить в основі колірного зору.

Кольорові атрибути вперше описані фізіологом XXI ст. Е. Герингом, який зробив колірні схеми. Використовуючи метод вторинного дослідження, можемо зазначити, що його діаграми показують, як усі кольори виникають із комбінації зеленого або червоного, синього або жовтого, а також їх яскравості (так звана колірна схема Е. Геринга).

Можемо багато чого зрозуміти про колір, розглядаючи як взаємодіють зелено-червоні і синьо-жовті атрибути кольору. Наприклад, контрастні кольори діаметрально протилежні колірному колу.

Сучасне уявлення колірного простору концептуально схоже на кола Геринга. Художній термін «Відтінок» – це кольори, розташовані по краях квадрата; кольори, розташовані між сірим (у центрі) і крайніми кольорами означають «насиченість»; третій атрибут «значення», також зване «яскравістю» і є інтенсивністю кольору.

Й. Іттен у своїх дослідженнях («Мистецтво кольору») [2] виклав основні закони і правила об'єктивної природи кольору, точніше визначив галузь суб'єктивних меж у сенсі смакової оцінки кольору. Автор виявляє закономірності колірних контрастів, колірної гармонії і колірного конструювання.

Створений Іттеном своєрідний колірний конструктор (колірна куля, коло і колірна зірка), а також зафіксований в його дослідженнях незаперечний зв'язок кольору з тією або іншою формою, наприклад, червоного кольору – з квадратом, жовтого – з трикутником, синього – з колом, стали своєрідним ключем до творчого оволодіння таємницями кольору. Методика колірного аналізу та конструювання кольору, розроблена Іттеном, відкрила можливість створення міріад гармонійних колірних поєднань і контролю за правильністю того чи іншого колірного вибору [2]. Особливо активно вона стала використовуватися в дизайні, в його експериментах з новими матеріалами, технологіями і, безсумнівно, вплинула на колірну культуру сучасного телебачення, комп'ютерну графіку і поліграфію, бьюті індустрію.

Цінність колірної теорії Іттена полягає саме в тому, що він зумів піти далі вивчення фізичних властивостей кольору. Те, що Іттен був художником і в дослідженні кольору спирався на матеріал мистецтва, надзвичайно розширило діапазон його спостережень і висновків. Завдяки постійному зверненню до робіт старих майстрів і творів сучасних йому художників Іттену вдалося виявити і пояснити закономірності життя кольору, які важко помітити поза сферою мистецтва. Сюди належать проаналізовані ним сім типів колірних контрастів, без яких неможлива побудова живописного полотна, а також питання символічного значення кольору, його зв'язку з формою і можливостями емоційного впливу.

Автор виходив з того, що кожному, хто у своїй професійній діяльності пов'язаний з кольором, потрібні знання закономірностей його проявів. І незалежно від наявності таланту і природженого почуття кольору, якими володіють деякі люди, це завжди допомагає подолати свою невпевненість при виборі того чи іншого колірного рішення. Однак при цьому Іттен підкреслював, що знання і дотримання ним не повинні стримувати інтуїтивні імпульси художника, оскільки лише взаємодія

того й іншого здатне привести до створення твору, одухотвореного людською енергією. І це теж, як і сам колір, прояв сил природи, без яких неможливий подальший рух у мистецтві [2]. Ці ж закономірності діють і в процесі накладання гриму чи макіяжу.

Колір служить віддзеркаленням здатності людини до сприйняття і художнього вираження дійсності в усьому колористичному різноманітті. Колір тісно взаємопов'язаний з композицією, фактурою, колоритом, простором, іншими елементами художньої форми при створенні як творів мистецтва, що відображають дійсність, так і при створенні образу при накладанні гриму чи макіяжу.

Колір впливає на зображення і його частини в композиційній побудові через кольорову перспективу. В живописі колір характеризує ступінь віддаленості об'єкта на картині, утворює зв'язок об'єктів із навколишнім середовищем, акцентує матеріальні властивості предмета, його частин. А головне, – надає художньому образу особливого емоційного ладу. У стародавні часи і в середні століття колір створював умовні системи символічного характеру. До світового мистецтва за всю історію розвитку було відомо чимало прикладів, як у різний час під впливом стилю, напряму, створення нових технічних методів і прийомів виникали нові уявлення про сприйняття і застосування кольору.

Вивчення наукової літератури [1-6], в якій подається мистецтвознавчий аналіз зазначеної проблеми у контексті принципів та технік оздоблення тіла людини в різних видах мистецтв показало, що значна кількість робіт демонструє глибоку зацікавленість авторів у принципах, техніках оздоблення тіла людини, проте, в дослідженнях не торкаються проблематики образотворення в гримі [6].

Серед образотворчих, художніх засобів, які надають характерної виразності гриму на тілі та обличчі людини, що використовують стилісти та художники-гримери, при створенні образу в моді виділяємо: різні техніки та технології, композицію, фактуру, пластику, колір, об'єм, світлотінь.

У різних сферах грим дуже різноманітний. Його характер залежить від багатьох факторів: жанру і стилю виконання, задуму режисера, костюмів і світлових партитур, а також фізичних даних актора, моделі клієнта. Оскільки грим має різні сфери використання, то й образотворчі компоненти таких видів гриму різняться.

В основі мистецтва гриму лежить вивчення майстром, художником з гриму морфології обличчя моделі, актора, клієнта. Мистецтво гриму вимагає вміння користуватися гримувальними засобами, фарбами, з урахуванням усіх особливостей обличчя. Для того, щоб правильно використовувати кольорову палітру і навчитися орієнтуватися в теплих і холодних відтінках при створенні гриму або макіяжу, необхідно застосовувати на практиці колірне коло [4].

Колірне коло ілюструє відносини між кольорами. У центрі – три первинні і три вторинних кольори. Колірне коло створюється з дванадцяти кольорів, в якому кожен колір має своє постійне місце, а їх послідовність та ж, що і у веселці. Звичайно, відтінків існує безліч, набагато більше, ніж дванадцять, але саме ці кольори складають основу колірного кола, і їх цілком достатньо для того, щоб зрозуміти принцип роботи з кольором.

Величезну роль у підборі колірної гами для тієї чи іншої людини відіграє колір райдужної оболонки її очей, колір і відтінок шкіри, волосся, контрастність (наскільки велика різниця між кольором волосся і шкірою, райдужною оболонкою і білком очей). Важливий також колір губ і його насиченість.

При виборі колірної гами дизайнери та стилісти [4] виділяють два підходи: «колір одягу», «колір райдужної оболонки очей» [4]. Ґрунтуючись на принципі колірного протистояння на колірному колі, зіставлення двох компліментарних тонів підсилює їх. У тому випадку, коли варто посилити або контрастувати колір очей за допомогою гриму чи макіяжу, враховується принцип компліментарності кольору до райдужної оболонки ока. Для того щоб посилити колір райдужної оболонки очей, а макіяж зробити більш виразним, варто брати на хроматичному колі відповідний їй колір і подивитися, який колір знаходиться навпроти. Наприклад, чорно-карі очі. Нелегко контрастувати темні очі, тому що компліментарний колір для чорного – це білий. У цьому випадку – це більше освітлювальний принцип, ніж контрастивний. Наприклад можуть бути такі комбінації: колір слонової кістки, пастельно-жовтувате золото, золотисто-бежевий. При світло-блакитних очах варто робити більш насичений блакитний. Тоді при теплому тоні шкіри підійдуть персикові і коралові тіні. При холодному тоні шкірі підійдуть бежево-коричневі тіні [4].

Використання близьких, споріднених кольорів – тих, що є сусідами один з одним в колірному колі, робить образ м'яким і спокійним. Прикладом може служити костюм, витриманий в такій гамі: коричневий – оливковий – золотистий або блакитний – синій – фіолетовий.

Грим чи макіяж, виконаний лише в холодних тонах, буде виглядати повітряним, спокійним, неживим. Створити рівновагу допоможуть теплі тони, наприклад, золотисті тіні на внутрішніх куточках очей. Грим чи макіяж, виконаний лише в теплих тонах, особливо якщо у моделі горіхово-

карі очі, буде виглядати важким, дратівливим. Варто додати холодних відтінків, наприклад, не яскравий синій або холодний зелений олівець і тіні на нижніх повіках. Мабуть, найбільш істотним доповненням до вище перерахованого є поділ типів зовнішності за колоритом, тобто за ступенем яскравості, насиченості і контрастності природних фарб: кольору волосся, очей і шкіри.

У фаховій літературі виділяють чотири основних типи колориту: світлий, приглушений, яскравий і контрастний [4].

Світлий колорит. Усі фарби обличчя мають слабку насиченість, «прозорі». Як правило, це блондини зі світлими бровами і віями, іноді альбіноси або ті, у кого біла сивина. У них прозора шкіра і очі світлого відтінку – блакитні, зелені, жовті, наприклад, люди з холодним попелясто-білим відтінком волосся і ясно-блакитними очима. Цим людям підходять ніжні, пастельні тони і їх комбінації з кольорами середньої яскравості. Занадто різкими для них будуть темні тони і контрастні поєднання яскравих чистих кольорів.

Приглушений колорит. Характерно неяскрава, «аристократична» палітра фарб: бліда шкіра, кольори волосся й очей не світлі і не темні, швидше мають середню насиченість. Цей тип дуже добре прикрасять м'які півтони, приглушені відтінки в поєднанні з кольорами більш світлих відтінків або з яскравим акцентом або декількома. Не підходять темні глибокі або кричущі кольори, а також поєднання білого з чорним.

Яскравий колорит. Уже з назви зрозуміло – всі кольори зовнішності яскраві та насичені: смаглява або засмагла шкіра, темні або яскравого кольору волосся та очі. «До цього колориту можна віднести африканців, мулатів, метисів, індійців, латиноамериканців і інших представників південних народів. Їм найбільше пасують чисті, інтенсивні кольори, строкате, барвисте різнобарв'я та найсміливіші поєднання. Зазвичай, «яскрава зовнішність» і є тим змішаним типом, якому однаково підходить і теплий, і холодний колір, особливо їх поєднання [4].

Контрастний колорит. Цей тип передбачає світлотну контрастність в обличчі, наприклад світла шкіра і чорне волосся або темно-карі очі і світло-золотисте волосся. Моделі, що мають контрастний колорит, можуть поєднувати світлі і темні; світлі і яскраві; кольори середньої насиченості з більш темними плюс яскраві доповнення, колірні плями.

Людям, що належать до яскравого і контрастному типів колориту, слід уникати блідих, пастельних кольорів і невиразних поєднань [4].

Знаючи тип колориту і температурні гармонії, нескладно навчитися створювати правильний грим та макіяж.

Якби обличчя було безбарвне, біле, то співвідношення різно-освітлених площин обличчя виражалося б як співвідношення білого і різних відтінків сірого.

Світлими виглядали б всі площини, найбільш яскраво освітлені і ближче розташовані до джерела світла, більш сірими, темними – площини, що більш віддалені і слабкіше освітлені. Це співвідношення світлого і темного в деяких книгах з гриму виражено у вигляді формули: «світлі тони наближають, збільшують, а темні віддаляють, зменшують».

За умови кольорового забарвлення предмета кольори площин, що знаходяться в тіні, змінюються. Забарвлення предмета, що утворився під впливом затемнення кольорів, може бути надзвичайно різноманітним і мінливим за кольором, так як колір тіні залежить ще від цілого ряду рефлексів, тобто відображення кольору по-різному пофарбованих поверхонь навколишнього середовища.

Практично, при нанесенні на обличчя відтінку загального тону, затемнені місця необхідно передавати темнішими відтінками цього ж тону, а освітлені місця – відтінками світліше загального тону.

Слід зазначити загальнопоширену думку, що в гримі такою «тіньовою» фарбою буде коричнева, що знаходиться в наборі гримувальних фарб. Це не зовсім вірно, хоча коричневий тон і є сильно затіненим помаранчевим, що наближається до тону шкіри. Оскільки колір загального тону може бути нами використаний найрізноманітніший, то в кожному новому випадку доводиться підбирати відповідний відтінок кольору, що передає тінь. І не завжди це буде коричневий колір, що знаходиться в гримувальній палітрі, дуже часто навіть не підібраний відповідно до тих кольорів загальних тонів, які знаходяться в тому ж наборі гримувальних фарб. Отже, не можна дати певного рецепту для кольору, яким можна передавати тіньові місця, оскільки цей колір залежить від низки причин і в першу чергу від відтінку використовуваного кольору загального тону, у ставленні до якого і слід підбирати тіньовий тон, знаходячи шляхом змішування фарб найкраще поєднання. Слід враховувати при цьому і смислове значення кольору (наприклад, червоні кольори будуть справляти враження здоров'я, синюваті – хвороби тощо).

Оскільки обличчя не представляє суцільно один якийсь колір, а окремі ділянки його можуть мати яскраво виражене характерну забарвлення – рожеве, жовте, синювате тощо, то доводиться

враховувати і участь кольору в передачі об'єму обличчя. Якщо зіставимо дві різнозабарвлені площини, то завдяки різним забарвленням одна площина буде йти в глибину (здаватиметься тіньовою), в той час як інша буде видаватися вперед. При різній насиченості фарб тіньовою виявиться площина, пофарбована в більш темний колір. При однаковій насиченості фарб віддаляється або більш тіньовою буде площина, пофарбована в «холодний колір», тобто колір, що лежить в синьо-зеленій частині спектру, і, навпаки, буде виступати вперед площина, що пофарбована в «теплий колір», тобто, що лежить у червоно-жовтій частині спектра.

Наприклад, якщо зіставити жовту і блакитну фарби, при однаковій їх насиченості, то блакитна «холодна» буде відступати, а жовта «тепла» – видаватися вперед.

Урахування в гримі цих особливостей «теплих» і «холодних» тонів абсолютно необхідне при живописній (мальовничій) передачі форми.

Крім того, в гримі необхідно враховувати явища контрасту, які спостерігаються при зіставленні різнозабарвлених площин, а також контрасту кольору обличчя в цілому по відношенню до кольору перуки і костюма. Наприклад, тіньова пляма, що зроблена темним на світлому загальному тоні, може виявитися дуже темною і різкою, тоді як на темному загальному тоні та ж пляма буде здаватися порівняно світлішою. Засмагле обличчя при білому костюмі буде сильно виявляти свою барвистість, але значно «загубиться» при темному або яскравому кольоровому костюмі.

Отже, візуалізація об'єму в гримі може бути виявлена або монохромно, тобто прийомами «розбілки» однієї фарби, або поліхромно, тобто шляхом застосування декількох фарб, використовуючи такі співвідношення кольорів, при яких одні кольори будуть виступати вперед, а інші йти назад. При цьому освітлення умовно приймається як постійне, що не змінюється і спрямоване спереду.

Отже, як показує аналіз наукової та прикладної літератури, грим виходить за межі театральної професії і стає невід'ємною складовою фешн та бьюті індустрії. У гримі зміна кольору тіні під впливом рефлексів не передається, оскільки актор чи модель можуть бути поставлені на сцені чи подіумі в умови мінливого за кольором середовища, та це й не потрібно, тому що явища рефлексу, в умовах театру, відбудуться самі по собі, незалежно від нашої волі. Навпаки, іноді доводиться боротися з рефлексами, що змінюють характер гриму (наприклад, при яскравому кольоровому костюмі). Колір тіні в гримі передається більш спрощено, тільки як зміна кольору під впливом затемнення.

Список використаної літератури

1. Боль-Корневская А., Медведева А. Правильное сочетание цветов в одежде. М. : Изд-во АСТ, 2018. 128 с.
2. Иоханнес Иттен. Искусство цвета. Латвия : «PNB Print» Из-во Аронов Д., 2017. 96 с.
3. Медный Р. Библия цвета и стиля. Как носить цвет. М. : АСТ, 2018. С. 208.
4. Найденская Н., Трубецкова И. Мода. Цвет. Стиль. М. : Эксмо, 2011. 320 с.
5. Пелагейченко М. Л. , Філенко О. В. З історії макіяжу. Макіяж як корекція форми та рис обличчя. [Електронний ресурс]. URL: https://mozok.click/1876-z-storyi-makyazhu-makyazh-yak-korekcya-formi-ta-ris-oblichchya.html (дата звернення 04.03.2019).
6. Элдридж Л. Краски. История макияжа. М. : ОДРИ, 2015. 240 с.

References

1. Bol-Kornevskaya A. (2018) Pravilnoe sochetanie tsvetov v odezhde [Correct combination of colors in clothes]. M. : Izdatelstvo AST. 128 s.
2. Johannes Itten. (2017) Iskusstvo tsveta [The Art of color]. Latviya: «PNB Print» Izdatelstvo Aronov Dmitriy. 96 s.
3. Mednyy R. (2018) Bibliya tsveta i stilya. Kak nosit tsvet [The Bible of color and style. How to wear color]. M., AST. 208 s.
4. Naydenskaya N., Trubetskova I. (2011) Moda. Tsvet. Stil [The Fashion. The Colour. The Style]. M. : Eksmo. 320 s.
5. Pelageychenko M. L., FIlenko O. V. (2018) Z Istoriyi makiyazhu. Makiyazh yak korektsiya formy ta rys oblychchya. [From the makeup history. Makeup as a tool of face features and shape correction]. [online]. Available at: https://mozok.click/1876-z-storyi-makyazhu-makyazh-yak-korekcya-formi-ta-ris-oblichchya.html [Accessed 04.03.2019].
6. Eldridzh L. (2015) Kraski. Istoriya makiyazha [Paints. The makeup history]. M. : ODRI. 240 s.

ЦВЕТ КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ СРЕДСТВО ГРИМА

Момчилова Аелина Гюнеровна – аспирантка, Киевский национальный университет культуры и искусств, г. Киев

Рассматривается цвет как изобразительное средство и инструмент проявления творческого потенциала художника-гримера. Дается анализ цветовой схемы Эвальда Геринга, основные законы и правила объективной

природы цвета Иоганнеса Иттена и презентуется цветовой круг, который является основой для создания грима. Впервые цвет рассматривается как изобразительное средство грима. Используваемая методика анализа позволяет осмислить это явление в сфере бьюти индустрии, что до сих пор не получили научного объяснения.

Ключевые слова: грим, стиль, модные тенденции, цвет, цветовой круг.

COLOR AS AN ARTISTIC TOOL OF MAKEUP

Momchilova Aelina – postgraduate, Kyiv
National University of Culture and Arts, Kyiv

The analysis of scientific and applied literature has shown that the makeup goes beyond the theatrical profession and becomes an integral part of the fashion and beauty industry. The shadows color changes under the influence of reflexes is not transmitted in the makeup, since an actor or model can be put on stage or podium in terms of changing colors environment, but it is not required, because the reflection phenomenon in the theater conditions could take place as such. On the contrary, sometimes you have to deal with reflexes that change the look of the makeup (for example, with a bright colored costume). The makeup shadows color is transmitted more simply, just as the color change under the influence of dim-out.

Key words: makeup, style, fashion trends, color, colors circle.

UDC 7.017.4:687.553.2

COLOR AS AN ARTISTIC TOOL OF MAKEUP

Momchilova Aelina – postgraduate, Kyiv
National University of Culture and Arts, Kyiv

Color as an artistic tool and an instrument for the makeup artist creative potential manifestation have been examined in the article. The analysis of Ewald Hering's colors scheme, the basic laws and rules of Johannes Itten's objective nature of the color, the wheel of colors, which is the basis for the makeup creation, have been represented in the article. Color is considered as an artistic makeup tool for the first time. The used method of analysis allows perceiving this phenomenon in the beauty industry, which has not yet received a scientific explanation.

The aim of the article is to examine the color as an artistic tool and the creative potential manifestation instrument of the makeup artist used for the body and face decoration of a person by means of artistic expression.

Research methodology and scientific novelty. The scientific literature in which the color attributes, the color schemes (Ewald Hering), the basic laws and rules of the color objective nature (Johannes Itten) have been analyzed, the color circle and its laws that have been given in the works both scientists from our country (R. Mednyy, N. Naidenska, I. Trubetskova, M. Pelagiechenko, O. Filonenko) and foreign scientists (L. Elridge) became the basis of this study. The analysis has shown that a significant number of works demonstrate the profound interest of the authors in the principles, techniques of decoration of the human body; however, the research does not touch on the issues of makeup image creation.

The practical significance. The materials of the article can be used for further studies of the makeup, as well as during the Makeup History lectures for students of the fashion design and beauty industry specialties.

Key words: makeup, style, fashion trends, color, colors circle.

Надійшла до редакції 2.11.2018 р.

ЗМІСТ

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

Берегова О. Діалог культур: Україна-Польща в мистецьких практиках НАМУ ім. П. І. Чайковського 3

Сірук Н. М. Ідейна регламентація в театральному житті України (друга половина 40-х – початок 50-х років ХХ ст.) 11

Стрілецька О. Малий фортепіанний цикл у доробку польських композиторів 1920-х–1950-х років (стильовий аспект) 17

Булда М. В. Концерти для акордеона-баяна польського композитора другої половини ХХ ст. Броніслава Казимира Пшибильського 22

Бобечко О. Ю. Жіноче бандурне виконавство в еміграційному середовищі Польщі: мистецтвознавчий аспект 28

Гайдичук О. С. Зарубіжна концертна діяльність співаків Бережанського краю Тернопільщини та їх внесок у розвиток української музичної культури 35

Гриценко О. Г. Еволюція образу ліричного героя у «Воєнних» симфоніях Валерія Антонюка 44

Кдирова І. О. Збереження національних традицій у творчості художніх колективів етнічних спільнот м. Києва 53

Наку А. В. Презентація стильових напрямів у дизайні одягу на сторінках fashion-видань 59

Конопліна О. В. Автентичні складові мистецтва й архітектури Марокко як джерело для розробок сучасного європейського дизайну інтер'єрів 65

Кузнєцова В. О. Мода як видовище: до постановки питання 71

Луковська О. І. Арттекстиль у контексті декоративного мистецтва України другої пол. ХХ – поч. ХХІ ст. 76

Аметова Л. М. Інтерактивна книжкова графіка Євгенії Гапчинської 82

Сосік О. Д. Витоки декадансу в європейському образотворчому мистецтві другої половини ХІХ – початку ХХ століть 87

Каблова Т. Б. До визначення поняття «Музичний дизайн» у перформативному мистецтві 91

Деркач С. М. Особливості новітніх режисерських технологій в сучасному естрадному мистецтві 96

Розділ ІІ. ТЕОРЕТИКО-МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Драганчук-Кашаюк В. Музична франкіана як відображення національно-архетипного мислення 103

Кухарик Г. Образ-архетип Воскресіння у хорових концертах Дмитра Бортнянського та Ганни Гаврилець: між етикою і риторикою 108

Шевчук Б. Кореляція мелосу і колориту в музичних портретах і пейзажах із фортепіанного циклу «Роки мандрівок» Ференца Ліста 114

Салдан С. О. Музична евритмія Рудольфа Штайнера: до історії виникнення 120
Гловацька І. В. «Слово – це ніби такий маленький будиночок, а звук – вогник у нім»:
інтерпретація текстів Дж. Кітса та П. Б. Шеллі у «Тихих піснях» В. Сильвестрова 125
Босак І. Ю. Проблема музичної семіотики в концепції Ю. Созанського 135
Безугла Р. І. Художньо-естетичний вимір гламуру 141
Скляренко Н. В. Час у структурі візуально-графічної системи навчального простору 146
Басса О. М. Духовна тематика у камерно-вокальних творах
В. Барвінського та Н. Нижанківського 151
Німилович О. М. Фортепіанна творчість Володимира Грудина:
музично-виконавський аспект 155
Посікіра-Омельчук Н. М. Колористична палітра фортепіанних творів М. Скорика
(на прикладі раннього циклу «В Карпатах») 164
Білоусова С. В. Виконавське інтонування на домрі 171
Перцов М. О. Композиторська творчість Олени Сєрової:традиції та новації 177
Палійчук І. С. Жанр концерту для мідних духових інструментів у творчості Й. Ельгісера 181
Ден Цзякунь. Інструментальна виразовість у сучасній китайській духовій музиці
(на прикладі творів Ван Хешена та Інь Цина) 186
Підлипська А. М. Способи художньої інтерпретації у критиці сучасного балету 191
Горбачук Р. Л. Танець модерн (сучасний танець): характеристика та технічні принципи 196
Зінченко В. М. Сучасний український балет: соціокультурні та художні компоненти 201
Ван Юй. Оперні втілення літературного сюжету «Турандот» в європейській
музичній культурі XIX століття 207
Гордєєв В. Формування структурно-образних та символічних особливостей
хореографічної лексики українського народного танцю 213
Шумілова В. В. Театр танцю П. Вірського як інтегративна система 222
Бойко О. С. Інтегративні дослідження народно-сценічного танцю 227

Розділ ІІІ. РЕЦЕНЗІЇ, ОГЛЯДИ, ПОВІДОМЛЕННЯ

Лігус О. М. Естетичні засади українського музичного романтизму:
історіографічний аспект 234
Марченко М. О. Музичні, лінгвістичні та риторичні трактати XV–XVIII ст.
та інші джерела інформації щодо виконання української барокової музики 239
Костюк Л. К., Король О. П. Із когорти представників українського культуротворення
XX століття: Микола Леонтович – автор світового музичного шедевру 246
Виткалов С. В. Культурна творчість у Західному Поліссі 50–70-х років XX століття:
спроба реконструкції провідних форм 257
Ластовецька Л. В. Жанрово-стильова парадигма кантати
«Пісня про Чорновола» Миколи Ластовецького 268

Кукуруза Н. В. Дискурс мелодекламації в українському культурно-мистецькому просторі 274
Ситченко К. В. Хореографічна складова виступу виконавців спортивних танців на льоду 280
Росул Т. І. Феномен Закарпатської обласної організації Національної спілки композиторів України в музичному житті регіону 285
Кашшай О. С. Творча спадщина художника Антона Кашшая у музеях Донеччини, Луганщини та Криму 290
Тупік В. О. Образ Тараса Шевченка в екслібрисі Бориса Романова 297
Момчилова А. Г. Колір як образотворчий засіб гриму 302

CONTENTS

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

Beregova O. Dialogue of Ukraine Poland cultures in musical practices of NMAU named after P. Tchaikovsky 3

Siruk N. Ideological regulation is in theatrical life of Ukraine (the second half of 40 th is beginning of 50 th of XX) 11

Striletska O. Small piano cycle in the legasy of the polish composers of 1920–1950 s (style aspect) 17

Bulda M. The oretical analysis of concerts is for accordion-bayan of the known polish composer of the second half XX centure Bronislav Kazymyr Pshybylskiy 22

Bobechko O. Women's bandura perormance in the Polish emigration environment: the art studies aspects 28

Gaidychuk O. The foreign concert activity of singers from Berezhany district of Ternopil region and their contribution in developming of ukrainian music culture 35

Hrytsenko O. Evolution of the lyricalcharacter's image in «War» symphonies by Valeriy Antonyuk 44

Kdyrova I. Preservation of national traditions in the creative activity of art groups of ethnic communities of Kyev 53

Naku A. Presentation of style principles in the fashion design on the pages of the modern fashion magazines 59

Konoplina O. Authentic components of the art and architecture of Morocco as a source for the development of modern european interior design 65

Kuznietsova V. Fashion as a literary: before the positation of the question 71

Lukovska O. Art textile in the context of Ukrainian decorative art in the second half of the XX-th – the beginning of the XXI st century 76

Ametova L. The interactive book drawing of Evgeniya Gapchinska 82

Sosik O. The origins of decadence in European fine art of the second half of the XIX – early XX centuries 87

Kablova T. To the definition of the concept «Musical design» in performative arts 91

Derkach S. Peculiarities of novel directing technologies in contemporary pop art 96

Part II. THEORETICAL AND ARTISTIC ASPECTS OF THE UKRAINIAN CULTURE

Drahanchuk-Kashaiuk V. The musical frankiana as an expressofnational archetypicthinking 103

Kukharyk H. The resurrection image-archetype in choice concerts by Dmytro Bortnianskyi and Hanna Havrylets: between ethics and rituary 108

Shevchuk B. Correlation of melos and colorit in the musical portraits and landscapes from the «Years of pilgrimage» piano cycle of Franz Liszt 114

Saldan S. Musical evrythmia of Rudolf Stanner: before the history of source 120
Hlovatska I. «The word is like a little house, and sound is a flame in it»:
the interpretation of texts by J. Keats and P. B. Shelley in silent songs by V. Silvestrov 125
Bosak I. The problem of musical semiotics in the conceptof Y. Sozansky 135
Bezugla R. Artistic and aesthetic dimension of glamour 141
Skliarenko N. Time is in structure of visual graphic system of educational space 146
Bassa O. The spiritual themes of the chamber-vocal works of V. Barvinskyi and N. Nyzhankivskyi 151
Nimylovych O. Volodymyr Hrudyn's pianoforte heritage: the musical performance aspect 155
Posikira-Omelchuk N. The colouristic palette of piano works by Myroslav Skoryk
(as exemplified by the early cycle «In the Carpathians») 164
Belousova S. The intonation in domra playing 171
Pertsov N. Composer's creativity of Olena Serova: traditions and novations 177
Paliichuk I. The genre of the concert for brass wind instruments J. Elgiser's creativity 181
Dan Jiakun. The instrumental expressiveness in modern chinese brass music
(example of works by Wang Hesheng and Yin Qing) 186
Pidlypska A. Methods of artistic interpretation in the criticism of modern ballet 191
Gorbachuk R. Modern dance (updated dance): characteristics and technical principles 196
Zinchenko V. Modern Ukrainian ballet: socio-cultural and art components 201
Wang Yu. An opera readings of the literary plot of «Turandot» in the
European musical culture of the nineteenth century 207
Gordeyev V. Formation of structural-immediate and symbolic features of the
horeographic vocablurary of Ukrainian folk dance 213
Shumilova V. The dance theater by P. Virskyi as an integrative system 222
Boyko O. Integrative studies of folk stage dance 227

Part III. SUMMARIES, REVIEWS, REPORTS

Lihus O. Aesthetic foundations of the Ukrainian musical romanticism: historiographic aspect 234
Marchenko M. Musical, rhetotical and linguistic treatises of the XV–XVIII centuries
originating from the eastern slavic territiries and other sources of information
for the performer of Ukrainian baroque music 239
Kostiuk L., Korol O. From the representatives of Ukrainian culture development
of the XX th century: Mykola Leontovych as the author of world musical masterpiece 246
Vytkalov S. Cultural creativity in the Western Polissya in 50–70s of the XX th century:
reconstruction of the basic forms 251
Lastovets'ka L. Genre and style paradigm of Mykola Lastovets'kyy's cantata
«The song about Chornovil» 268
Kukuruza N. The discourse of melodeclamation in the Ukrainian cultural and artistic space 274
Sytchenko K. Choreographic composition of performance exhibitors of sport dances on ice 280

Rosul T. Phenomenon of Transcarpathian regional organization of the
National union of composers of Ukraine in the music life of the region 285
Kashshay O. Cultural heritage of artist Anton Kashaya in museums of Donetsk, Lugansk and Crimea 290
Tupik V. The image of Taras Shevchenko in Boris Romanov's ex-libris 297
Momchilova A. Color as an artistic tool of makeup 302

ISSN 2411-1546

Наукове видання
Scientific edition

Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку
Науковий збірник

Ukrainian culture : past, modern and ways of development
Scientific journals

Напрям : Мистецтвознавство
Branch : Art Criticism

Випуск 28
Issue 28

Редактор :
В. Г. Виткалов
Editor :
V. G. Vytkalov

Комп'ютерна верстка:
Л. М. Федорук
Computer make-ap:
L. M. Fedoruk

Електронні версії наукових збірників та вимоги до публікацій знаходяться на нашому сайті – *kulturologiya.rv.ua*

М/т.: 067-803-23-98 – головний редактор та 096-541-71-35 – відповідальний секретар
Електоронна адреса: sergiy_vsv@ukr.net
Формат 60х84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Зам. № 222/1. Ум. друк. арк. 36,2. Наклад 100.

Видавничі роботи: **ППДМ**
свідоцтво про державну реєстрацію РВ № 11 від 12.06.2002 р.
35304, Рівненська обл., Рівненський р-н, с. Корнин, вул. Центральна, 58
Адреса редакції: 33000, Україна, м. Рівне, вул. С. Бандери, 12,
Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра культурології та музеєзнавства