

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

Випуск 15

Київ – 2009

УДК 78
ББК 85(4 Укр)
М65

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ: Зб. наук. праць. – Вип. 15. – К.:
Міленіум, 2009. – 249 с.

Редколегія:

- ЧЕРНЕЦЬ В. Г.** – доктор філософії, професор (*голова редколегії*)
ТЕРЕЩЕНКО А. К. – доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент Академії мистецтв України
(*головний редактор*)
БІТАЄВ В. А. – доктор філософ. наук, професор
(*заступник голови редколегії*)
ВАВРИК О. І. – кандидат мистецтвознавства
(*науковий редактор випуску*)
ЄСИПЕНКО Р. М. – доктор історичних наук, професор
ЗАПАСКО Я. П. – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член
Академії вищої школи
КАРА-ВАСИЛЬЄВА Т. В. – доктор мистецтвознавства, член-кореспондент
Академії мистецтв України
НЕМКОВИЧ О. М. – доктор мистецтвознавства, с.н.с. НАН України
РЖЕВСЬКА М. Ю. – доктор мистецтвознавства, доцент
СЕЛІВАЧОВ М. І. – доктор мистецтвознавства
СТАНШЕВСЬКИЙ Ю. О. – доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент Академії мистецтв України
ФЕДОРУК О. К. – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член
Академії мистецтв України
ЧЕМБЕРЖІ М. І. – професор, дійсний член Академії мистецтв України
ШУЛЬГІНА В. Д. – доктор мистецтвознавства, професор
ЮДКІН-РІПУН І. М. – доктор мистецтвознавства

*Затверджено: постановою президії ВАК України від 15.12.2004 р. № 3-05/11 як
фахове видання з мистецтвознавства (Перелік № 15)*

Друкується за рішенням Вченої ради
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв
протокол № 4 від 18 травня 2009 р.

**Редакція не завжди поділяє позиції авторів публікацій.
Відповідальність за точність викладених фактів несе автор.**

Свідоцтво: КВ № 6113 від 29. 04. 2002 р. © Державна академія керівних кадрів
культури і мистецтв, 2009
© Видавництво “Міленіум”, 2009
© Автори, 2009

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.071.1 (477)

КАРПАТСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА НЕКРАСОВА: ВЗАЄМОДІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ТА ІНДИВІДУАЛЬНОГО

Ущанівська Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Київського національного
університету культури і мистецтв

У статті розглядаються інструментальні твори неофольклорного спрямування О. Некрасова з позицій віднаходження у використаних принципах переінтонування карпатського фольклору таких ознак авторського художнього мислення, які, з одного боку, є характерними для української композиторської школи, а з іншого – втілюють особливості індивідуального стилю митця.

Ключові слова: неофольклоризм, карпатський фольклор, сюїта, рапсодія, донецькі композитори.

In the article instrumental works of new folk-lore direction of O. Nekrasov are examined from positions of searching for in the used principles of the use of folk-lore of Carpathians of such signs of author artistic thought, which, from one side, are characteristic for all Ukrainian composer's school, and from other – incarnate the features of individual style of artist.

Key words: new folk-lore wave, folk-lore of Carpathians, suite, rhapsody, Donetsk composers.

Дослідження процесів регіоналізації та професіоналізації головних галузей музичної культури Донецького краю потребує системного підходу, що аналізує різноманітні сфери соціокультурного життя регіону та виявляє його внутрішні і зовнішні зв'язки. Музична культура Донеччини – складна соціокультурна система, однією із складових якої є різноманітні творчі спілки та діяльність митців, які проживають у Донецькій області. Композитори, що презентують регіональну музичну спілку, безпосередньо впливають на розвиток музичної культури Донбасу, специфіка якої проявляється, починаючи з останньої третини ХХ ст., коли вона склалася як чітка система та набула професіоналізації на всіх її структурних рівнях. Саме у цей період було створено регіональну організацію Національної Спілки композиторів України (1969), яка об'єднувала композиторів і музикознавців декількох областей (Донецької, Запорізької, Луганської, Дніпропетровської і Кіровоградської). Її перші представники – А. Водовозов, О. Рудянський, О. Некрасов, С. Мамонов, М. Шух – своєю творчістю довели оригінальність культурно-мистецьких процесів Донеччини, що, з одного боку, спричинені за-

гальними особливостями культурно-історичного розвитку нації останньої третини ХХ ст., а з іншого – специфікою регіону, який можна сприймати своєрідним “плавильним казаном”, де “змішувалися мовні, релігійні та культурні явища”, відбувалося “нівелювання етнічної само ідентифікації” [8, 42–44]. Так, перші представники регіонального осередку Національної Спілки композиторів України були виховані у традиціях різних творчих шкіл, ознаки яких тісно переплелися й створили специфічне стильове обличчя місцевої професійної композиторської організації. На такому соціокультурному фоні творчість О. Некрасова виділяється яскравим національним забарвленням і прихильністю до традицій неофольклоризму. Поєднання загальнонаціональних ознак з індивідуальною стилістикою зробили музику композитора широко відомою далеко за межами Донецького краю. Так, композиції з хорового циклу “Пісні з Волині” О. Некрасова виконувались на музичних фестивалях як в Україні (“Київ Музик Фест”, “Золотоверхий Київ”, “Музичні прем’єри сезону” у Києві, “Южная Пальмира” в Одесі, “Співочий собор на святих Горах” у Святогорську Донецької області), так й за її межами (“Riga-Dimnd” у Латвії, “Internationale Chorfestival des Philharmonischen Chores” у Німеччині тощо).

Однією зі стильових ознак творчості О. Некрасова стало переінтонування карпатського фольклору, який композитор широко використовує у вокально-хоровій та інструментальній музиці. Окремих питань специфіки використання гуцульської мелодики торкалися мистецтвознавці – земляки донецького композитора Т. Кіреєва [7], І. Бессонова-Рубінська, С. Рубінський [1], О. Мартиненко [9], Л. Землянко [3]. Метою даної статті стало віднаходження у процесі аналізу композицій О. Некрасова таких ознак художнього мислення, які, з одного боку, є характерними для української композиторської школи, а з іншого – втілюють особливості індивідуального стилю митця.

Причини звернення композитора східного регіону до джерел карпатського фольклору сприймаються органічними та обґрунтованими, адже композитор (росіянин за походженням) виріс на Волині, а після закінчення Луцького музичного училища навчався у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. Отримавши вищу освіту як концертний виконавець і диригент, майбутній композитор працював у Турійській дитячій музичній школі, а згодом знову розпочав навчання у консерваторії. На композиторському факультеті його вчителями стали видатні українські митці, зокрема Р. Сімович (клас композиції), С. Людкевич (курс обробки народних пісень) та А. Кос-Анатольський (курс поліфонії). Ці композитори, у творчості яких галицький і гуцульський фольклор займає чільне місце, не могли не передати своє захоплення мистецьким даром народу своїм учням.

Загальновідомо, що “дух експериментаторства, радикального зламу існуючих засад “технології” творчості, прагнення шокувати публіку” непритаманні українській композиторській школі [6, 90]. Домінування стилів неофольклоризму, бароко, романтизму, а не власне авангарду у творчості сучасних українських композиторів пояснюється природою національного світогляду. Сердечність, м’яка лірика завжди були ознакою української ментальності, а тісний зв’язок із фольклорною обрядовістю – постійною ознакою української композиторської школи. Так, Б. Сюта зазначає: “Однією із часто задіюваних в українському музичному

постмодернізмі та активних сторін культурного полілогу стає в 1970-ті роки фольклор” [11, 53]. Багато класичних на сьогодні творів постмодерністського фольклорного напрямку вирізняються опосередкованим чи асоціативним використанням фольклорних джерел.

Використання карпатського фольклору завжди було притаманним композиторам львівської школи різних поколінь. Його переінтонування стає прикметою багатьох авторських стилів: М. Колесси, Р. Сімовича, А. Кос-Анатольського, Є. Козака, М. Скорика, В. Камінського, О. Козаренка, Ю. Ланюка, Б. Фроляк. Завдяки такому методу роботи вони досягають суттєвої трансформації фольклорних джерел, що, за А. Іваницьким, надає музиці ознак глибокої народності і близькості до фольклору без його безпосереднього цитування [4, 294–295]. Так, карпатський фольклор, що з’являється в композиціях М. Скорика, демонструє принципово нове ставлення до народнопісенної культури українців: інтонації гуцульських пісень і танців втілюються крізь призму власного мислення М. Скорика, про що свідчать “Гуцульський триптих”, партити №1 та №2, фортепіанне тріо “Речитативи та рондо”, Перший концерт для скрипки з оркестром та “Карпатський” концерт, Сюїти in D для струнного оркестру та “В Карпатах”.

Саме М. Скорик у своїй творчості сформував загальнонаціональний ідеал неофольклоризму, який ми вбачаємо у наступному: 1) звернення до ладоінтонаційних принципів фольклору західного регіону, який відрізняється від традиційного загальноєвропейського, але без його прямого цитування; 2) використання активної та енергійної ритміки з метричною нерегулярністю; 3) орієнтація на етнорегіональний тип інструментування (йдеться, “про оригінальне наслідування звучання народного інструментарію: трембіти, дрімби, сопілки, троїстих музик, а звідси наближення до манери народного виконавства, введення в партитуру самих інструментів цимбал та бубона, що сповнює твір колоритом дзвоності та ударності” [12, 102]; 4) перетворення властивих фольклору принципів формоутворення; 5) втілення стилістичними засобами неофольклоризму національного характеру, мислення, етики. В усіх творах Скорика переінтонування народнопісенного і танцювального матеріалу досягається завдяки його поєднанню з інтонаційними і ритмічними схемами різних стилів – бароковим, класичним, романтичним, авангардним, джазовим. Зокрема, авангардна техніка “вишукано і дотепно узгоджується з такими фольклорними поняттями, як народна імпровізація (прийоми алеаторики), ефекти “плєнерного” звучання, сприйняття музичних звуків у просторовій перспективі – ніби відлуння трембіти в горах чи награсі троїстих музик, що доносяться здаля (сонористика)” [5, 357].

Вплив загальнонаціонального ідеалу неофольклоризму відчутний і в творчості композиторів, які вже довгий час працюють за межами України. Так, вихованець східноукраїнської композиторської школи В. Кікта, який живе і працює в Росії, у зверненні до народної творчості демонструє принципи українського неофольклорного спрямування. Прикладом може слугувати фінал хорового циклу “Закарпатський триптих” на вірші В. Татарінова “То не сонце, сонце встало”. Жанровою основою останнього хору у триптиху стала коломийка, яка пронизує усю композицію. Вона проявляється в особливій побудові мелодії та у синкопованому супроводі, характерному для цього жанру, який стає остинатною

фігурою усієї мініатюри. Мелодія стилізована під гуцульські пісні: в невеликому об'ємі (велика секста) вона має ознаки дорійського нахилу, а четвертий ступінь ладу постійно мерехтить між натуральним та підвищеним. Цій мелодії вторить флейта в інтермедіях між куплетами. Жвавий синкопований ритм коломийки дозволяє їх трактувати як “фальшиві” ноти народних музик, що акомпанують виконанню пісні.

У творчості Олександра Некрасова карпатський колорит, що став однією з яскравих стилістичних ознак неофольклоризму, представлений у наступних композиціях – “Карпатській” (1978) і “Гуцульській” (1985) сюїтах для фортепіано, “Гуцульському коло” (1994) для домри і фортепіано, “Трьох гуцульських гобеленах” (сюїта) для домрового оркестру (1993), “Гуцульській рапсодії на теми українських народних пісень” для оркестру народних інструментів (1980) тощо. У цих творах втілено знання і захоплення композитором народною художньою культурою Західної України. “Завдяки глибині осягнення її змісту музикант ... О. Некрасов відтворює локальну характерність, в ній відчувається відкрита емоційність авторської інтонації” [10, 78].

Прикладом поглибленої трансформації фольклорних джерел є “Карпатська сюїта”, в якій композитор, не звертаючись до цитування, узагальнив найхарактерніші особливості карпатської мелодики. “Карпатську сюїту” можна визначити як програмну сюїту неофольклорного спрямування. У кожній з її трьох частин (“Плотогони”, “Верховинка-витівниця”, “Танець лісорубів”) митець звертається до певного фольклорного джерела, своєрідно перевтіленого в інтонаціях і ритміці мініатюр. Образи цих композицій виникли “під враженням автора від природи, історії, побуту народу, ґрунтуються на речитативно-наспівних зворотах і отримують широкий розвиток фактурними, реґистровими, варіантно-варіаційними засобами” [10, 78]. Етнолокальний колорит досягається також імітацією звучання народних інструментів (трембіти, цимбал, скрипки, сопілки) та використанням їхніх виконавських прийомів (наприклад, паралельних інтервалів та тризвуків, які наслідують стрічкове голосоведіння). Не вдаючись до детального аналізу “Карпатської сюїти”, вже здійсненого у дослідженнях Т. Кіреєвої [7] та О. Мартиненко [9], виокремимо ті її ознаки, що вказують на індивідуальне бачення композитором методу письма, що спирається на фольклорне начало.

О. Некрасов не використовує безпосереднього цитування народної мелодики, але чуйно відтворює її ритміку та інтонаційну побудову. Не прагнучи надати їй розгорнутого мелодичного звучання, композитор, з одного боку, “явно апелює до концентруючої зміст короткої мелодії як основного носія смислу, а з іншого – на перший план часто висувається ритмічне начало або тембр, гармонія чи специфічні засоби музичної виразності. Така лаконічна мелодико-тематична інтонаційність по-своєму базує принцип розосередженого викладу з опорою на мікротематизм, що характерно для сучасної камерно-інструментальної музики” [7, 98]. Специфікою авторського відношення до фольклоризованого матеріалу стала опора на рондоподібні форми, що панують у крайніх частинах сюїти. Рондальна форма першої частини (Вступ АВСА₁ДЕВ₁А₂ Кода) має також й ознаки концентричної форми, які більш яскраво проявляються у фіналі сюїти. Схема третьої частини виглядає наступним чином: Вступ АВА₁ С А₂В₁А₃ Кода, і поєд-

нує композиційні принципи рондо, складної тричастинної і концентричної форм. Якщо жанрове розгортання п'єси “Плотогони” орієнтується на західноєвропейську токату, то фінал – на гуцульський чоловічий танець з топірцями, в якому у першому епізоді фольклорні елементи поєднуються із сучасною мелодикою “штучних” ладів.

Токатність і танцювальність пронизують також “Гуцульську сюїту” О. Некрасова, яка демонструє не тільки орієнтацію композитора на фольклорні джерела, але й зв'язок з національним декоративно-вжитковим мистецтвом, що відображено у підзаголовку сюїти – “гобелени”. У цьому циклі токати і танець міняються місцями: коломийка розпочинає сюїтне дійство, а експромт-токата його завершує. У чотиричастинній побудові циклу ми вбачаємо наступні функції її частин: I ч. “Ранок у Карпатах” (Вступ. Ескіз) – пейзажний вступ; II ч. “Коломийка” – жанрова зав'язка драматургічного розвитку, III ч. “Сопілка Довбуша” (Імпровізація) – ліричний центр композиції; IV ч. “Опришки” (Експромт-токата) – фінал сюїти. Авторські ремарки, подані композитором після програмної назв п'єс, допомагають визначити їхній характер, функцію та жанрові першоджерела.

Досить своєрідно О. Некрасов вирішує проблему симфонізації жанру фольклоризованої сюїти, втілюючи її ідею на багатьох рівнях. У результаті детального аналізу композиції, ладоінтонаційного та ритмічного розвитку “Карпатської” і “Гуцульської” сюїт Т. Кіреєва пропонує розглядати обидва цикли “в об'єднаному варіанті як сюїтного циклу-диптиха, з концентрацією уваги на трьох образно-смыслових і жанрово-інтонаційних сферах з урахуванням індивідуально-характерних показників музичного матеріалу (формо-визначаючих, мелодико- та метроритмічних, фактурних тощо” [7, 100–101]. У такому випадку можна помітити поєднання принципів сюїтного і сонатно-симфонічного циклів. Дослідниця пропонує визначити функції частин сюїт наступним чином: перша частина “Плотогони” виконує функцію сонатного Allegro; друга – “Верховинка – витівниця” і третя – “Танець лісорубів” (з “Карпатської сюїти”) та “Коломийка” (з “Гуцульської сюїти”) – функцію симфонічного скерцо; I ч. “Ранок у Карпатах” та III ч. “Сопілка Довбуша” (з “Гуцульської сюїти”) утворюють ліричний центр, а IV ч. “Опришки” (з “Гуцульської сюїти”) – стають фіналом і розв'язкою-епілогом сонатного циклу.

Принцип симфонізації двох сюїтних циклів підкреслюється образними та жанрово-інтонаційними зв'язками між їхніми частинами. У сюїтах панують три жанрово-інтонаційні сфери: енергійно-танцювальна, скерцозно-жартівлива, лірично-пісенна. Так, “закладений у “Плотогонах” енергійний імпульс впливає на тематизм “Танцю лісорубів”, “Коломийки” та “Опришків”, які є п'єсами динамічно яскравого характеру з пунктирним ритмом, притаманним гуцульському фольклору” [7, 99].

З “Верховинки-витівниці” походить жартівлива образність, що розвивається у “Танці лісорубів” і “Коломийці”. “Скерцозні інтонації виникають у самих несподіваних місцях п'єс іншого настрою (фрагментах “Плотогонів” та “Опришків”), від чого музична оповідь тільки виграє” [7]. Слід зазначити, що скерцозна жанрово-інтонаційна сфера у багатьох циклах українських композиторів займає проміжне місце, проявляючись у межах різної образності.

Лірично-пісенна жанрово-інтонаційна сфера “знаходить своє втілення у романтично-піднесених за звучанням п’єсах, монологів та відступах ліричного характеру (“Ранок у Карпатах”, “Сопілка Довбуша”, середній розділ “Опришків”)” [7, 100]. Органічне поєднання усіх трьох образних сфер, їхнє взаємопроникнення є не лише свідченням своєрідної симфонізації сюїтних циклів, але й проявом композиторської індивідуальності О. Некрасова у межах національного неофольклорного спрямування.

В основу “Гуцульської рапсодії на теми українських народних пісень” для оркестру народних інструментів покладено теми пісень українських композиторів М. Машкіна (“Верховино, мати моя”) і К. Мяскова (“Полонина”), мелодика яких позначена фольклорним спрямуванням. Якщо для неофольклорної течії більш характерне переінтонування народної пісні, опосередковане використання її ладових, ритмічних та інтонаційних особливостей, а не пряме цитування, то опосередковане втілення карпатських мелодій у рапсодії О. Некрасова проявляється у прийомі безпосереднього цитування, але не народного, а авторського матеріалу.

У “Гуцульській рапсодії” композитор відтворює гірський звуковий ландшафт і карпатські пейзажі. Задля цього О. Некрасов до традиційного домровобалалайкового складу оркестру з баянами додає флейту, фортепіано і розширену групу ударних інструментів з естрадно-джазовою *batteria*. Таким чином, акцент зроблено не лише на інтонаційному матеріалі, але й на логіці його тембрального розвитку. Повільний зачин-пролог, що асоціюється із звучанням трембіт, одразу змальовує звукову панораму Карпат, яка готує проведення першої теми рапсодії “Верховино, мати моя”. Поперемінно передаючись від флейти до різних оркестрових груп, тема швидко досягає своєї кульмінації, після якої проводиться мелодія “Полонини”. В експозиції обох тем композитор використовує схожі прийоми: імітаційна та підголоскова поліфонія у різних тембральних забарвленнях, фактурні *crescendo*, гострі пунктирні ритми у поліфонізованому супроводі до тем, збагачення тематичного розвитку гуцульськими інтонаційними зворотами тощо.

Тяжіння композитора до наскрізного симфонічного мислення відчутне і в “Гуцульській рапсодії”, а саме у заключному розділі О. Некрасов об’єднує обидві теми, досягаючи генеральної кульмінації.

“Гуцульське коло”, що існує в авторських редакціях для фортепіано та для домри і фортепіано, позначене своєрідним втіленням карпатської ритміки та оригінальним перетворенням принципу варіантності у розгортанні мелодичної лінії. Мелодика твору має яскраво виражений коловертальний характер, що окреслює типовий для народної танцювальної музики гуцульський лад. Енергійна ритміка створює відчуття надзвичайної життєвої сили, притаманної як творчості композитора, так і світогляду українського народу.

Узагальнюючи спостереження над втіленням карпатської образності в творчості О. Некрасова, слід наголосити на поглибленому опануванні композитором традицій обрядового фольклору краю, намаганні “синтезувати автентичну інтонаційну основу з сучасними композиторськими техніками – алеаторикою, сонористикою, серіалізмом тощо” [10, 77]. Такий підхід до народних джерел є знаковим для сучасної національної композиторської школи і свідчить про те, що твор-

чість донецького автора органічно вписується в її жанрово-стилістичні пошуки. Серед представників донецької регіональної спілки митецька постать О. Некрасова виділяється особливим інтересом до західноукраїнського фольклору, його глибинним перетворенням, що проявляється у поєднанні драматургічних принципів розгортання народної і професійної музики, симфонізації народного тематизму у межах сюїтних циклів, пошуках його тембрального втілення тощо. Вищевказані принципи опанування фольклору стали невід'ємними складовими індивідуального стилю Олександра Некрасова, чия творчість, в свою чергу, є суттєвим компонентом регіонального феномену донецької композиторської школи, який певною мірою відрізняється від загальнонаціонального і в силу менталітету, і в силу історичного, соціального і національного контексту.

Література:

1. Бессонова-Рубінська І.А. Художньо-стилістичні особливості оркестрової музики Олександра Некрасова / І.А. Бессонова-Рубінська, С.О. Рубінський // Композитор Олександр Некрасов: [зб. ст. / упоряд., заг. ред., автор вст. ст. та коментар. Тукова Т.В.]. – Донецьк: ТОВ Юго-Восток, Лтд, 2007. – С. 33–46.

2. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича / Є. Дзюпина // Українське музикознавство: [наук.-метод. міжвід. зб. / голов. ред. Горюхіна Н.О. та ін.]. – К.: Муз. Україна, 1982. – Вип. 17. – С. 82–90.

3. Землянко Л.М. До проблеми інтерпретації фортепіанних творів Олександра Некрасова у зв'язку з жанрово-художньою природою музики композитора / Л.М. Землянко // Композитор Олександр Некрасов: [зб. ст. / упоряд., заг. ред., автор вст. ст. та коментар. Тукова Т.В.]. – Донецьк: ТОВ Юго-Восток, Лтд, 2007. – С. 101–109.

4. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість / Анатолій Іванович Іваницький. – К.: Муз. Україна, 1990. – 334 с.

5. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття / Любов Кияновська. – Чернівці: Книги-XXI, 2007. – 424 с.

6. Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) / Любов Кияновська // Syntagnation: [упоряд.-ред. Л. Кияновська]. – Львів: Сполом, 2000. – С. 87–99.

7. Кіресва Т.І. Українські фортепіанні сюїти Олександра Некрасова / Т.І. Кіресва // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра: [зб. ст. Донецької державної консерваторії ім. С.С. Прокоф'єва / упоряд.-ред. Т.В. Тукова]. – Київ-Донецьк, 2001. – С. 96–102.

8. Коржов Г. Регіональна ідентичність Донбасу: генеза і тенденції розвитку за умов суспільної трансформації / Геннадій Коржов // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2006. – № 4. – С. 38–51.

9. Мартиненко О.П. Стильові риси Карпатської сюїти для фортепіано Олександра Некрасова (до питання про фольклорне начало у творчості композитора) / О.П. Мартиненко // Композитор Олександр Некрасов: [зб. ст. / упоряд., заг. ред., автор вст. ст. та коментар. Тукова Т.В.]. – Донецьк: ТОВ Юго-Восток, Лтд, 2007. – С. 92–100.

10. Петренко О.М. Фортепіанна творчість Олександра Некрасова у контексті розвитку музичної культури України (80–90-і роки XX ст.) / О.М. Петренко, Н.В. Ревенко //

Композитор Олександр Некрасов: [зб. ст. / упоряд., заг. ред., автор вст. ст. та коментар. Тукова Т.В.]. – Донецьк: ТОВ Юго-Восток, Лтд, 2007. – С. 76–83.

11. Сюта Б.О. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття / Б.О. Сюта. – К., 2004. – 120 с.

12. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика / О. Шевчук // Українське музикознавство: [наук.-метод. міжвід. щорічник / голов. ред. Горюхіна Н.О. та ін.]. – К.: Муз. Україна, 1979. – Вип. 14. – С. 93–102.

УДК 785 (161)

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ В ПОСТАТЯХ

Ольга Григорівна Бенч

кандидат мистецтвознавства, доцент

Стаття присвячена музичному мистецтву українського зарубіжжя, зокрема постатям Мирослава Антоновича, Володимира Климкова, Андрія Гнатишина та Ярослава Бабуняка.

Ключові слова: “зарубіжне українство”, діаспора, хоровий спів, хоровий диригент, українська літургійна музика, симфонічний оркестр, хорове мистецтво.

The article is devoted the musical art of Ukrainian foreignness, in particular to the figures of Miroslava Antonovicha, Vladimir Klimkova, Andrey Gnatishina and Yaroslava Babunyaka.

Key words: “foreign ukrainstvo”, diaspora, choral singing, choral dirigent, Ukrainian liturgical music, symphonic orchestra, choral art.

Таке явище, як “зарубіжне українство” часто передають поняттям “діаспора”. Загальноживаний етнополітичний термін “діаспора” походить від грецького “діаспора” й означає “розсіяння різними країнами народу, вигнаного з батьківщини чужинцями” [4, 431]. Цей термін не охоплює всього явища зарубіжного українства і зокрема українських етногеографічних, етнополітичних реальностей у межах нинішніх Румунії, Молдови, Словаччини, Польщі, Білорусії, Росії, де українці живуть споконвіку як корінний етнос. Кожен третій українець живе поза межами нинішньої України, але не всі з них – на чужині, в діаспорі, а і на своїх етнічних землях. Для українців Берестейщини, Придністров'я, Підляшшя, Холмщини, Лемківщини, Надсяння, Пряшівщини, Кубані, Вороніжчини, Білгородщини, Брянщини, Курщини поняття “діаспорний українець” звучить як образа.

До 90-х років ХХ століття поняття “діаспора” вживалося лише стосовно західного світу. А українців як на етнічних землях, так і на всіх теренах колишнього СРСР, де всі простори залюднював “єдиний радянський народ”, українською діаспорною ніхто не вважав. У 1992 р., на I Всесвітньому форумі українців, виникло поняття “східна діаспора” – українці, які мешкають на теренах колишнього Радянського Союзу. Розмежування на західну та східну діас-

пору до певної міри умовне, але і виправдане. Якщо українці західного світу, які нині є п'ятим та шостим поколінням колишньої трудової еміграції, повністю адаптовані в інше соціокультурне середовище, то українці з пострадянського простору та з етнічних земель не так відірвані від рідної землі, вони перебувають у живому зв'язку зі своїм родом. Культурна підтримка українців східної діаспори і на етнічних землях нині стає найактуальнішою проблемою, оскільки через цілеспрямовану й послідовну політику денаціоналізації, що проводилася тоталітарними урядами СРСР, Польщі, Словаччини, Румунії, українці стоять на межі втрати своєї етнічної характерності.

Поза межами нинішньої України живе майже третина українців. І серед них значна частина – це діячі культури, які збагачують інші держави своїми інтелектуальними й духовними здобутками. Багато з них уже іменовано представниками тих культур. Втім, є митці, які й на чужині творять українську культуру і тим самим відстоюють свою національну приналежність, утверджують Україну у світі. Та чи багато хто на Батьківщині, навіть серед професіоналів, знає про ці особистості? Адже довголітня ідеологічна ізольованість України від світу завжала мати цілісну уяву про їхню діяльність. І лише з 90-х років минулого століття в Україну поволі повертаються імена диригентів, композиторів, співаків, педагогів, музичних діячів українського зарубіжжя, мало відомих і зовсім невідомих в Україні, але добре знаних і поцінованих у світі – Ірина Маланюк, Мирослав Антонович, Володимир Климків, Ігор Соневицький, Андрій Гнатишин, Квітка Цісик, Ярослав Бабуняк, Мар'ян Кузан, Лев Туркевич, Євген Дольний, Арістид Вірста, Юрій Олійник, Марія Дитиняк та багато інших.

Український історик професор Володимир Антонович проникливо визначив суть етнічного духу: “Ніякими силами не можна змінити духовного типу людини... Людина під сильним тиском може змінити зовнішні ознаки своєї національності, але ніколи не змінить ознак внутрішніх, духовних. Можна говорити різними мовами світу, визнавати себе громадянами різних держав, служити різним культурам, але духовно змінитися не можна” [6, 32].

Яскравий зразок українського духовного типу явила творчість багатьох українських композиторів, співаків, диригентів. І хоч більшість із них змушені були творити в чужому середовищі, та за духом завжди лишалися дітьми своєї материзни.

Мирослав Антонович (1917–2006) – хоровий диригент, оперний співак, музикознавець, композитор; організатор і художній керівник “Візантійського хору” та хору ім. Миколи Лисенка в голландському місті Утрехті, кавалер “Золотої медалі” (найвищої Королівської відзнаки у Голландії), офіцер Лицарського ордена; доктор мистецтвознавства, Заслужений діяч мистецтв України.

М. Антонович народився 1 березня 1917 року у містечку Долина, на Станіславщині (нині Івано-Франківськ). Початкову освіту здобув у “Рідній школі”, згодом у польській гімназії. З 1931 року розпочався львівський період життя Антоновича: навчається у філії державної української гімназії, у Львівському університеті та Вищому Музичному інституті ім. М. Лисенка. Згодом закінчив Віденську музичну академію як оперний співак. У 1942–1943 рр. – співає в оперному та драматичному театрі міста Лінца, а в 1943–1945 – у м. Лодзі (Д. Верді

“Бал Маскарад”, “Ріголетто”, Р. Вагнер “Перстень Нібелунгів”, Г. Доніцетті “Дон Паскуале” та ін.).

Після Другої світової війни емігрував за кордон. З 1946 р. став музичним керівником і диригентом табірної театру “Розвага у Новому Ульмі”. Через два роки разом із Українською Духовною Семінарією переїхав до Голландії. В Утрехті захистив докторську дисертацію, а у 1951 р. створив “Візантійський хор”. Понад півстоліття творив у науковій сфері. Його наукові праці творчо збагачують розвиток української наукової думки (“Мотиви українських Ірмолоїв”, “Українська церковна музика”, “Вокальна культура в Україні”, “Українські співаки на Московщині”, та ін.). В Україні вийшла його праця “Musica Sacra” (1997).

Формування М. Антоновича як хорового диригента розпочалося ще у “Рідній школі”, де він співав у хорі М. Захаровича. Тут вперше він пізнав красу хорового звучання крізь творчість М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича (хор виконував пісні у їхньому опрацюванні “Ой пуцу я коника”, “Зійшов місяць”, “Ой горе тій чайці”) [1, 66].

Найбільший вплив на розвиток М. Антоновича як хорового диригента мали Дмитро Котко та Микола Колесса. З цими диригентами він зустрівся у Львові і співав спочатку в хорі Малої Духовної семінарії за керівництва Дмитра Котка, а потім в “Студіо-хорі” М. Колесси. Найбільше М. Антоновича вразило виконання хорових творів А. Веделя, опрацювання народних пісень М. Леонтовича, хорів К. Стеценка, О. Нижапківського, С. Людкевича. Згодом уже на чужині М. Антонович писав, що “... ті враження й емоції через пів століття осталися у мене живими” [1]. М. Антонович залишив цікаві спостереження, порівнюючи диригентське мистецтво Дмитра Котка і Петра Гончарова, який у 1940 р. був призначений мистецьким керівником Львівської хорової капели “Трембіта”.

Слухаючи спів трембітян, М. Антонович згадував про своє враження і захоплення диригентською манерою Петра Гончарова: “Велике враження на мене зробило диригування П. Гончарова... Диригував він досить своєрідно, іноді дещо ілюстративно і пригадує, що при виконанні якоїсь козацької чи кавалерійської пісні Гончаров своєю поставою і рухом рук нагадував вершника на коні... На другому концерті диригував Дмитро Котко. В програмі були як нові твори, так і старі... “Трембіта” під керуванням Дмитра Котка якимось немов би перетворилася в новий музичний інструмент з новими барвами і новими звуковими ефектами. Особливо вражало те, що хор був ідеально зіспіваним, так наче цей хор існував вже багато років. Це був “Хор Котка”, яким він володів беззастережно” [1, 71].

Увесь цей живий контакт із хоровим співом добре прислужився М. Антоновичу у 1951 р., коли припинив свою діяльність хор Української Духовної семінарії. Оскільки семінарію перевели до Риму, М. Антонович створив в Утрехті “Візантійський хор”, з яким він працював протягом 1951–1991 років. Більше як півстоліття існує цей колектив, який називають хором “Голландських козаків”, оскільки усі його співаки – це корінні голландці. Вони не знають української мови, однак основу репертуару складають українські народні пісні. “Візантійський хор” виступав у найпрестижніших залах Європи і Америки. Його репертуар – це українська і зарубіжна класика: М. Вербицький, М. Лисенко, М. Леонтович, Д. Січинський, С. Людкевич, Л. Бетховен, Ф. Ліст та ін. Вперше в Україні

цей хор виступив у 1990 р. Олесь Гончар з цього приводу писав: “... такий концерт може бути раз у житті... гості в своїй щедрій талановитості принесли нам, мовби заново для нас відкривши, такі неоціненні скарби української духовності, що ми їх, здається, й самі не завжди усвідомлюємо повністю” [2]. У 1996 році у Нівегейні з ініціативи М. Антоновича було зібрано колектив співаків для того, щоб спільно з Візантійським хором поширювати спадщину М.В. Лисенка. У вересні 1997 року було ухвалено рішення перетворити цей тимчасовий співочий колектив на постійний хор і назвати його Хор імені Миколи Лисенка. Хор налічував 48 співаків, які спільно виконували і пропагували хорову спадщину М. Лисенка.

12 квітня 2006 року Антоновича не стало. У березні 2007 року на батьківщині митця в місті Долина у музеї Бойківщини відкрито експозицію, присвячену його життю та музичній діяльності. З 1 жовтня 2006 року Хором імені Миколи Лисенка керує Ірина Горванко, випускниця Прикарпатського університету в місті Івано-Франківську та Брандентської консерваторії в м. Тілбург (Нідерланди).

Володимир Климків (1926–2000) – диригент, педагог, музично-громадський діяч. Понад п’ятдесят років очолював хор імені Олександра Кошиця. Лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка (1992). Конгресом Українців Канади нагороджений Шевченківською медаллю, Грамотою “За заслуги”. Колегія св. Андрея при Манттобському університеті присудила йому вчену ступінь доктора теології.

Володимир Григорович Климків народився 3 жовтня 1926 р. в селі Саранчуки на Тернопільщині. Ще коли він був хлопцем, його родина виїхала до Канади і оселилася в передмісті Вінніпегу – Бруклендс, де він закінчив середню школу.

У 1944 р. він стає курсантом Вищих Освітніх Курсів у Вінніпегу. На це було дві причини: перше – це родинна традиція, де пісня була у великій пошані. На чужині його мати постійно підтримувала у синові духовну пам’ять, співаючи і навчаючи різних народних пісень. По-друге, керівником Освітніх Курсів у той час був Олександр Кошиць, диригент зі світовим ім’ям. Мистецтво Кошиця захопило В. Климківа настільки, що він закінчив Курси одним із найкращих курсантів. Практичні заняття, які він виніс від занять О. Кошиця стали основою для його майбутньої диригентської діяльності.

Згодом В. Климків навчається в Університеті Британської Колумбії у Ванкувері на факультеті історії та англійської літератури. Саме тут, в залі Українського Національного Об’єднання, він вперше випробував свої диригентські здібності. Повернувшись до Вінніпегу у 1951 р., Климків керує хором молоді Українського Національного Об’єднання (МУНО) у Вінніпезі. Паралельно удосконалює своє мистецтво диригування у дружини О. Кошиця – Тетяни Кошиць та Павла Маценка. Він навчався не лише в українських, але й у зарубіжних диригентів, проходив стажування у видатних диригентів Роберта Шоу, Роджера Вагнера.

У 1960 р. В. Климків став співзасновником підприємства “Impresario DK Attractions”. Так він отримав нагоду познайомитися з визначними українськими митцями, зокрема з Анатолієм Авдієвським, який мав вагомий мистецький вплив на Климкова.

В. Климків широко ознайомив громадськість Вінніпега і провінції Манітоли зі своїм хором, а головне – з творчістю українських композиторів-класиків і сучасних авторів завдяки активній співпраці з Вінніпезьким симфонічним оркестром та диригентами Рубеном Гуревичем, П'єром Гамбо, Вірко Балеєм і Брамвелом Товеем.

Поступово поповнюючи колектив молодими співаками, народженими за межами рідної землі, систематично розширюючи і збагачуючи його репертуар та вдосконалюючи мистецтво співу, хор під керівництвом Володимира Климкова здобув авторитет і популярність не лише на американському континенті, а й у багатьох інших країнах світу. Його високо цінує музична громадськість і тисячі людей у рідному краї – в Україні.

Заповіт Олександра Кошиця “Рідна мова, пісня й наука хай українців єднають” Володимир Климків виконував сповна і на Американському континенті, і в Україні.

Андрій Гнатишин (1906 – 1995) – диригент, композитор, педагог, музично-громадський діяч, професор. Майже 40 років його діяльність пов'язана із українським хором церкви св. Варвари у Відні. Його творча спадщина налічує понад 200 творів різних форм і жанрів – опери, оркестрові сюїти, хорові кантати, обробки народних пісень тощо. Завдяки невтомній діяльності Андрія Гнатишина, починаючи з 30-х років, церква Св. Варвари у Відні стає центром української культури Австрії, ланцюжком між культурою Сходу і Заходу.

А. Гнатишин народився 26 грудня 1906 р. у селі Чижів на Львівщині. Професійну музичну освіту митець отримав у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка в класі видатних українських музикантів – С. Людкевича, Г. Левицької, Б. Кудрика; закінчив курс філософії у Львівській академії теології. У 1931 р. митрополит Андрій Шептицький, підтримуючи мистецький талант юнака, дав йому стипендію для навчання композиції та диригуванню у Віденській консерваторії. Після закінчення консерваторії Андрій Гнатишин продовжував студіювати композицію і вокал у видатних віденських професорів. Одночасно керував хором української церкви Св. Варвари у Відні. З цим колективом пов'язані значні творчі досягнення митця. У період Другої світової війни Гнатишин співав у хорі й виконував обов'язки диригента в українській церкві в Берліні. Повернувшись до Відня після закінчення війни, став диригентом хору сербської і російської церкви. З 1954 р. і до кінця своїх днів знову керував хором церкви Св. Варвари у Відні. У 1963 р. за значні досягнення у творчій та музично-громадській діяльності Андрій Гнатишин отримав вчене звання професора. В останні роки життя Гнатишин подорожував по Сполучених Штатах Америки, виступав з авторськими концертами як диригент у Клівленді, Детройті, Чикаго, Філадельфії, Нью-Йорку.

Андрій Гнатишин своєю творчістю пропагував українську культуру, присвятивши свій талант композитора, диригента, громадського діяча Україні.

До Львова митець вперше приїхав у 1990 році. У жовтні 1994 р. Київ приймав на рідній землі уславленого композитора. В органному залі звучали хорові композиції А. Гнатишина у виконанні камерного хору імені Б. Лятошинського під орудою Віктора Іконника.

Окрім диригентської практики, митець активно займався композиторською діяльністю. У його хоровій творчості органічно поєднані дві лінії – це пісенне начало, яке сягає фольклорної стихії, та давній церковний український спів. Тому наскрізними у його творчості є милозвучність українського пісенного начала і величність церковних наспівів. Митець прагнув зберегти чистоту жанру української літургійної музики.

Особливу увагу А. Гнатишин зосереджував на пісенній культурі українців. Протягом усього життя він працював для того, щоби український спів зберегти в його природній красі від зайвих чужих нашарувань [3, 14–15].

Саме тому мелодично-пісенне, часто ліричне начало домінує у його хорових творах. Така спрямованість творчості композитора зумовлена, очевидно, тим, що роки життя на чужині породжують “... ностальгію за національним міфом, за тим, що уособлює прадавній дух і напівлегендарні постаті пращурів, основані в думках і піснях... Зберегти їх у знайомих формах, звичних і невід’ємних від спогадів дитинства, – це духовна потреба, народжена не стільки нездатністю сприйняти і переосмислити нове, скільки владним покликом збереження своєї сутності [3, 14].

Ярослав Бабуняк – диригент, співак, бандурист, педагог, громадський дія; Лауреат премії братів Богдана та Левка Лепких, Заслужений діяч мистецтв України (2001).

Я. Бабуняк народився 2 січня 1924 р. в с. Вербів Бережанського району на Тернопільщині, у родині директора сільської школи, диригента церковного хору. Музичну освіту здобув у Бережанській гімназії, а згодом – Львівській (1942 – 1943 рр.) та Манчестерській консерваторіях (1955). До 1941 р. був солістом професійного хору О. Осташевського при Інституті народної творчості та хору Т. Лозинського. Створив дует бандуристів, співав у складі квартету З. Штокалка, концертував Галичиною. У 1945 – 1948 рр. в Італії з військовополонених українців у таборі організував хор “Бурлака”, малу капелу бандуристів та майстерню з виготовлення бандур. З 1948 р. проживає в Англії, де 1949 р. у Манчестері створив мішаний хор, невдовзі – чоловічий хор “Гомін”.

Хор “Гомін”, який згуртував українських емігрантів з різних міст Великої Британії (Лондона, Кіхлею, Рочдейля, Ноттінгема, Ковентрі, Аштона, Брадфорда, Гаддерсфілда, Болтона) вже понад півстоліття має широке визнання у світі. “Гомін” є володарем багатьох престижних нагород та медалей, Лауреатом восьми міжнародних фестивалів у Лондоні, Единбурзі, Кембриджі, Валії, Монтре (Швейцарія). Його гастрольні виступи відбувалися у основних європейських центрах. Хор звучав у найпрестижніших залах Лондона (“Роял Альберт Голл”), Нью-Йорку (“Карнегі Голл”), Торонто (“Масей Голл”), Римі тощо.

У 1988 р. з нагоди 1000-ліття Хрещення Руси-України на базі хору “Гомін” Я. Бабуняк створив “Хор Тисячоліття”, який об’єднав українські хори Великої Британії та хори інших країн і явив світові традицію українського співу від XVII – XX ст. Український митець із Англії Володимир Луців, оцінюючи цю мистецьку акцію, зазначав, що “Хор Тисячоліття” під умілим керівництвом Ярослава Бабуняка, тонкого знавця хорового мистецтва... гідно репрезентував українську громаду Великобританії на... торжествах у Римі... Потрібно було володіти неабияким хистом і мати віру в свої сили, щоб створити хор-моноліт” [5, 39].

Хор “Гомін” уперше побував в Україні у 1995 р. Його гастрольні виступи відбулися у містах України – Львові, Івано-Франківську, Тернополі, Києві. А згодом Я. Бабуняк спільно із чоловічим хором “Гомін” зі Львова (художній керівник – О. Цигилик) відкрили нову сторінку в історії хорового руху: за спільно підготовленою програмою обидва хори здійснили концертну мандрівку по Великобританії та Україні. В Україні до них долучився і Київський народний хор “Гомін” (художній керівник – Лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка Лєопольд Яценко). Творча співпраця трьох “Гомонів” в Україні переросла в мистецьке дійство.

Як педагог Я. Бабуняк передає свої знання і духовну практику молодому поколінню диригентів з української діаспори, випускникам Манчестерської та Королівської консерваторій. Творчий доробок Я. Бабуняка гідно поцінують митці з України – Павло Муравський, Степан Стельмашук, Михайло Гринчишин, Богдан Антків, Михайло Головащенко, Олег Цигилик, Богдан Дерев’янка та ін.

Юрій Олійник – композитор, піаніст, педагог, музично-громадський діяч. У жовтні 1999 року в столиці України, на сцені Національного палацу “Україна”, де проходив Фестиваль мистецтв українського зарубіжжя, відбулося відкриття творчої особистості українського композитора з Каліфорнії (США) Юрія Олійника. У Києві вперше прозвучав фрагмент його четвертого концерту для бандури і симфонічного оркестру, який відразу привернув увагу слухачів і професіоналів до творчості композитора. Вражала музична концепція концерту з програмною назвою “Трипільський” та глибоконаціональна сутність музики.

Тож Юрій Олійник, живучи в умовах індустріалізованого американського світу, вперше заглибився у прадавні інтонаційні витoki української культури, які сягають доби трипільської культури. Адже мало хто з українських митців, які живуть і творять на своїй питомій землі й мають “під ногами” ці культурні релікти, так глибоко їх осмислює. Структура концерту і логіка розгортання музичної думки розкривають історичні етапи розвитку трипільської цивілізації. Перша частина “Світанок” – це початок цивілізації, який охоплює період VI – III тисячоліття до н.е. Друга частина “Апогей” – це найвищий період мистецьких здобутків трипільців III – II тисячоліття до н.е. Третя частина “За горизонтом” охоплює період II – I тисячоліття до н.е., коли трипільці почали нести аграрну культуру на наші землі. Назви частин “Трипільського концерту” також відтворюють сутність трипільської релігії – сонцеспівдування.

У цьому концерті, як і в трьох попередніх, Юрій Олійник виявляє чудове знання оркестрового письма. В яскравій тембровій палітрі, у переінтонуванні архаїчного пісенного мелосу, в нюансуванні ладових перемін, у виразному фактурному плетенні голосів – усюди відчувається індивідуальна майстерність і неповторна національна сутність митця. Особливо захоплює мелодична виразність концерту.

У творчій особистості Юрія Олійника органічно поєднався талант композитора, піаніста, педагога й музиколога. І кожний вияв цього таланту спрямовано на утвердження іміджу української музики у контексті світової культури. Цей митець здобув чудову професійну освіту: навчався у Німеччині та США – закінчив Клівлендський інститут музики по класу фортепіано та Кейс Вестерн Резерв Університет по музикології.

Як композитор Юрій Олійник працює у жанрах інструментальної та вокальної музики. Творча співпраця з відомою бандуристкою, Заслуженою артисткою України Ольгою Герасименко-Олійник спрямувала творчу ініціативу композитора на створення багатьох оригінальних композицій для бандури. Серед сучасних українських композиторів він уперше звертається до жанру концерту для бандури й симфонічного оркестру. Ці концерти з успіхом виконувала з різними симфонічними оркестрами Ольга Герасименко-Олійник.

Прем'єрне виконання першого “Американського” й другого “Романтичного” концертів здійснив Сакраментський симфонічний оркестр (1992, 1995). Прем'єра четвертого, “Трипільського”, концерту відбулася з Одеським симфонічним оркестром, спочатку в Одесі (1998), а згодом – у Каліфорнії. 19 жовтня 1999 року “Трипільський” концерт зазвучав на сцені столичної опери у виконанні симфонічного оркестру оперної студії Національної музичної академії України ім. П. Чайковського.

Ю. Олійник має чимало цікавих композицій, зокрема “Українське Різдво”, сюїта “Чотири подорожі по Україні”, є автором багатьох фортепіанних творів, п'єс для дітей.

Як піаніст Юрій Олійник дає багато концертів у США. Він активно пропагує на американському континенті творчість С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, Л. Ревуцького, Р. Савицького та інших.

Свої педагогічні принципи Юрій Олійник реалізує в одному з університетів штату Каліфорнія (Американ Рівер Коледжі), як музиколог вивчає витоки української культури, які є ключовими для досягнення культурних процесів східноєвропейського регіону. За ініціативи Юрія Олійника проводяться лекційні курси з історії української культури в школах, коледжах, університетах.

Окрім творчо-педагогічної праці, Ю. Олійник є активним громадським діячем, очолює Товариство Збереження Української Спадщини Північної Каліфорнії. Творчість Юрія Олійника має багато нових прихильників і виконавців в Україні.

Отже, для професійних митців зарубіжжя пропагування українського мистецтва, закоріненого в традиції етнічної культури, є чи не єдиним шляхом етнічної самоідентифікації.

Література:

1. Антонович М. Дмитро Котко в Малій Духовній семінарії у Львові / М. Антонович // Дмитро Котко та його хори. – Дрогобич, 2000. – С. 258.
2. Гончар О. Зустріч з цивілізованими людьми (про виступи голландського хору в Києві) / О. Гончар // Літературна Україна. – 4.Х. – 1990.
3. Кияновська Л. Віденська музична українська творчість Андрія Гнатишина / Л. Кияновська // Український Світ. – 1999. – С. 272.
4. Універсальний словник-енциклопедія (УСЕ). – 1999. – С. 431.
5. Цигилик О. Пісенні стежки Ярослава Бабуняка / О. Цигилик // Український Світ. – 1999. – С. 39.
6. Шептицький А. Дванадцять листів о. Андрея Шептицького до матері / А. Шептицький. – Львів: Світ, 1994. – с. 342.

АРТЕМІЙ ВЕДЕЛЬ: МУЗИКА ДУШІ ТА СЕРЦЯ

Ядловська Зіновія Григорівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв

У статті розкриваються стилістико-світоглядні тенденції розвитку української музики у творчості Артемія Веделя.

Ключові слова: Ведель, бароко, українська музика, духовний концерт, символізм, молитовний текст.

The stylistic-outlook tendencies of the development of the Ukrainian music in the creativity of Artemij Vedel are opened in the article.

Key words: Vedel, baroque, Ukrainian music, instrumental music, spiritual concert, symbolism, prayer text.

Нинішні суспільно-економічні умови негативно впливають на розвиток національної духовності. Кризові явища в українській культурі, зумовлені етичним дисбалансом та браком поваги до традиційних цінностей, негативним чином відображуються на вихованні почуттів публіки. Як наслідок, слухачі, особливо молодь, все частіше звертаються до творів масової музичної культури, які не потребують спеціальної підготовки щодо їх сприйняття. Однак прослуховування музичних творів невисокого гатунку не задовольняє вимогливого слухача. Тому продовжує зберігатися інтерес до музичного мистецтва минулого, духовні цінності якого є невмирущими та ніколи не втрачають своєї суспільно-виховної ролі.

До найяскравіших сторінок духовної музики України доби бароко належить творчість А. Веделя. Визначний український хоровий диригент і музичний діяч О. Кошиць вважав А. Веделя “першим і одним з найбільших речників національної субстанції в українській церковній музиці. Коріння його мелодики простягається в усі галузі нашої музичної стихії того часу: в народну пісню, в козацьку думу й похоронні голосіння, релігійно-моралістичну псалму та напівцерковний кант, у стародавній церковний Ірмолой, Київський наспів Києво-Печерської Лаври. З цих джерел походять настрої композитора, ними живиться його музична тематика, формується його музична мова” [4, 7]. Водночас доля творчої спадщини композитора склалася вельми трагічно: більшість його духовних творів були безповоротно втрачені й не збереглися ні в рукописах, ні в копіях. До того ж партитури значної частини тих його творів, що дійшли до нас, – навіть текст знаменитого “Покаяння отверзи ми двери” – зазнали вандалістського втручання напівграмотних переписувачів та непрофесійних “аранжувальників”, які випадково чи, можливо, й зумисно паплюжили їх, нібито пристосовуючи до “нового стилю” хорового виконавства.

Відтак, на жаль, сучасне покоління слухачів не досить адекватно ознайомлене із творами Артемія Веделя. Поза їхньою увагою лишилися віртуозний вик-

лад фактури та багатство хорової колористики, гідні пера самого Моцарта (недарма, з майстерністю Вольфганга Амадея порівнювали композиторську майстерність Артемія Веделя). Проте, навіть у спрощеному вигляді, хорові твори А. Веделя справляють могутнє враження. Слід зазначити, що лише перед революцією їх було виведено на “світ Божий із манускриптів, в яких вони переховувалися в Київській академії” [8, 100].

За життя А. Веделя його духовно-музичні твори не були надруковані, а після смерті авторські рукописи тривалий час зберігалися забутими в бібліотеці. Однак їх особливо піднесений, глибоко релігійний настрій, надзвичайна увага до якісного звучання покладеного на музику тексту відразу вирізняють твори А. Веделя серед інших хорових композицій тієї доби. Почути їх можна у виконанні, наприклад, Братського хору Свято-Успенської Почаївської лаври, Ленінградської академічної капели імені М.І. Глінки, багатьох відомих вітчизняних хорових колективів.

Хорові твори А. Веделя нині активно видаються й виконуються в концертах та у богослужбовій практиці. Серед найбільш відомих – “Помилуй мя Господи, яко немощен ест” “Господи Боже мой на Тя уповах”, “Благословлю Господа вразумившего мя”, “К Тебе, Господи, возову”, “Ты моя крепость, Господи” (Песнь 4-я Воскреснаго канона 8 гл.), “Величая величаю Тя, Господи”, , “Слыши дщи и виждь”, “Доколе, Господи, забудеши мя: (Псалом 12 стих 2, 3, 4)” тощо [2].

Деякі партитури творів Артемія Веделя виявили за допомогою Інтернету хорові диригенти Юрій та Володимир Курачі. Це та частина спадщини композитора, яку вивезла та зберегла українська діаспора [7].

На жаль, творчість А. Веделя займає не досить значне місце в навчальних планах та програмах сучасної музичної та загальноосвітньої школи. Лише у програмах спеціальної духовної освіти вивченню творів геніального композитора приділяється детальна увага.

Незважаючи на значний інтерес до особистості митця, багато аспектів його діяльності залишаються не дослідженими повною мірою. Тому метою статті є аналіз способів відображення у творчості Артемія Веделя стилістико-світоглядних тенденцій розвитку української музики кінця XVIII – початку XIX століття.

Наявні історіографічні відомості про композитора не вирізняються багатством. Так, у збірнику “Російські церковні композитори і їх музика” містяться деякі матеріали та короткі біографічні відомості про композиторів, що зверталися у своїй творчості до традиції православного богослужіння, у тому числі й А. Веделя [3].

Д. Антонович у своїй версії щодо біографії А. Веделя наполягає на консервативній орієнтації композитора, який уперто дотримувався староукраїнських традицій і негативно кваліфікував європейські класицистські, зокрема італійські, впливи у музиці [8, 100].

Роль православної церкви у вихованні молоді розкриває у своєму дисертаційному дослідженні сучасний науковець М. Маріо [5]. Визначаючи виховний потенціал православної духовної музики, дослідниця виділяє такі її ознаки, як висока естетизація та громадянськість, крізь які висвітлюється глибока етика християнства. Серед багатьох авторів цієї музики авторка називає А. Веделя.

Видатний український композитор, хоровий диригент, співак (тенор), скрипаль, педагог Артемій Лук'янович Ведель (Ведельський) (1767–1806 чи 1808) прожив коротке, трагічне життя, але сповнене подій і творчого пориву. Народився він у Києві, в родині міщан Лук'яна й Олени Ведельських. З дитинства вирізнявся неабиякими музичними здібностями, мав чудовий голос. Музичне покликання привело його спершу до академічного хору, потім у Київську духовну академію. До 1787 року він устиг здобути ґрунтовну гуманітарну й музичну освіту в Києво-Могилянській академії, до класу філософії включно. Навчаючись у філософському класі, він став регентом академічного хору. Вже перші його духовні твори отримували визнання публіки й матеріальну винагороду від сильних світу цього. Однак наприкінці життя, незважаючи на світське визнання, А. Ведель вступив як простий послушник до Києво-Печерської лаври. Потім, покинувши монастир, займався збором народних пісень та наспівів.

Саме в академії А. Ведель почав komponувати свої перші музичні твори, диригував студентським хором та оркестром, виступав як соліст – співак-тенор і скрипаль. Відомості про талановитого юнака дійшли до московського генерал-губернатора Єропкина, що виписав його для служби у Москві. Утім, після смерті свого покровителя у 1794 р. Артемій Ведель повернувся до рідного Києва. Тут його запросив керувати власним хором генерал Леванідов. Незабаром цей хоровий колектив став кращим у Києві. У винагороду А. Ведель отримав військовий чин поручика, потім – капітана, а згодом Леванідов зробив його своїм ад'ютантом. Кінець XVIII ст. – період особливо гучного успіху і розквіту композиторського таланту А. Веделя.

Більшість творів композитора, на жаль, не дійшли до нашого часу. Нині відомі близько 30 його хорових концертів, серед них найвідоміші – “Доколе, Господи”, “Всенощная”, “Покаянное трио”, фрагменти “Літургії”. Повний обсяг музичної спадщини композитора невідомий.

Слід зазначити, що Київська академія, де навчався свого часу А. Ведель, славилася високим рівнем викладання музичного мистецтва, зокрема велика увага приділялася вивченню традиційних лаврських розспівів, особливостям інтонування канонічних текстів Євангелію тощо. Тому природно, що творчість А. Веделя ідейно й інтонаційно ґрунтується на стародавніх українських традиціях. В історії вітчизняної музичної культури він назавжди залишиться композитором, який, сумлінно дотримуючись багатовікових традицій української хорової культури та народної творчості, створював виключно сакральну хорову музику.

Загалом композиції А. Веделя, попри яскраву характеристичність з погляду національної мелодики, гармонії та принципів канонічного голосоведіння, все ж залишаються органічною часткою музичного мистецтва доби Просвітництва, яке зазнало значного впливу художніх стилів бароко та класицизму. У той період особливо активно зростала соціальна роль мистецтва як чинника інтенсифікації та якісного розвитку духовного життя суспільства. Зокрема, цілою епохою в поступі музичного мистецтва стала титанічна творчість німецького композитора і органіста Йоганна Себастьяна Баха (1685–1750), який створив сотні вокально-інструментальних кантат, ораторій тощо для церковного та світського виконання,

концертів для оркестрів, п'єс для органа, скрипки, флейти, клавесина та багато інших творів, чимало з яких ще залишаються не відомими широкій публіці.

Глибокий символізм барокових музичних партитур справді вражає навіть з позиції сучасного дослідника. Наприклад, у багатьох творах Й.С. Баха активно використовується інтонаційний “образ хреста”. Варто звернути увагу також на символічні образи, традиційно “закодовані” композиторами у поліфонічній структурі музичного твору. Так, у п'ятиголосних мотетах того ж Й.С. Баха дує сопрано символізує образи ангелів, альт передає звабливу інтонацію ворога всього людства – Сатани, тенор належить, зазвичай, людині, яка повсякчас “підтримує” бас, що символізує голос Христа.

Водночас не слід забувати того факту, що збільшення потреби у світській музиці, посилення її ролі та значення у суспільному житті впливало й на зміст церковної музики. Особливо це стосувалося великих вокально-інструментальних творів. Так, канонічна меса дедалі більше наповнювалась загальнолюдським гуманістичним змістом. Все більше композиторів відверто орієнтувалися на створення музичних п'єс, спеціально призначених для виконання у будинках аристократії, на різних урочистостях, святах тощо. Розквіт оперного мистецтва, його демократизація активізували будівництво сучасних приміщень для оперних театрів не тільки у великих, а й другорядних європейських містах.

На зламі XVII–XVIII ст. українська культура загалом і музичне мистецтво зокрема теж зазнали переломних трансформацій, ставши на шлях загальноєвропейського розвитку. Ситуація в Україні ускладнювалася тим, що саме у другій половині XVIII ст. суспільно-політичні перипетії докорінним чином вплинули на умови розвитку української культури, що, з одного боку, значно ускладнило її самостійний розвиток, але, з іншого, дало можливість реалізації численних контактів з іншими європейськими культурами. Політична ізоляція України, таким чином, компенсувалася розширенням культурних контактів.

Ці процеси активно впливали на розвиток українського музичного мистецтва. Тим більше, що практично всі тогочасні українські композитори в той чи інший період навчалися на Заході: церковний діяч, музикант і літератор Феофан Прокопович (1681–1736) – у польській школі та єзуїтському колегіумі в Римі, теоретик музики, композитор Микола Дилецький (1630–1680) – у колегіумах Варшави та Рима.

Гуманістичні ідеали цієї епохи на етапі найвищого розквіту відображено у яскравій, самобутній творчості “трьох китів” української хорової музики XVIII – початку XIX століття – Д. Бортнянського, М. Березовського та А. Веделя. Довершений, канонічний поліфонізм, інтонаційна теплота й витонченість форми творів А. Веделя дають всі підстави віднести їх до справді “золотих сторінок” світової музичної культури. Особливо глибоке розуміння особистості композитора можна винести, взявши до уваги тезу про залежність змісту творчості художника-творця від сутності його характеру. В. Аскоченський серед достоїнств музики А. Веделя відзначає “сердечность, сострадание” [1, 377]. Можливо, в цьому емоційному ключі й полягає таємниця притягальності творів українського композитора впродовж кількох століть як для публіки, так і, безперечно, для виконавців.

Справді, емоційний діапазон концертів А. Веделя простягається від скорботних до урочисто-величальних настроїв. Його музика вирізняється експресив-

ністю мелодики, особливо це стосується виразних вокальних соло, в яких притаманна українському епічному народному мистецтву (думи тощо) декламаційність поєднується з епізодами драматичного характеру. Не можна не помітити значного впливу на формування веделівського індивідуального стилю української пісенно-романсової ліричної стихії. Чимало дослідників звертали увагу на те, що, наприклад, “Херувимська” дуже нагадує за мотивом українську народну пісню “Повій, вітре, на Україну”, і таких прикладів достатньо.

Найчастіше, створюючи музику своїх духовних концертів, А. Ведель – і це загалом типово для всіх без винятку тодішніх композиторів – звертався до скорботних текстів псалмів, у яких ідеться про страждання людини, звернення її до Бога за допомогою. Створені А. Веделем лірико-драматичні духовні концерти допомагають дослідити засобами мистецтва найпотаємніші закутки людської душі.

Так, знамените “Покаяние” являє собою цілком оригінальний творчий феномен, у якому, за дотримання основних формальних богослужбових канонів складання мелодії, тим не менш спостерігається зміна канонічного тексту, відхилення від принципу знаменного осьмогласія, а також містяться відверто театральні-драматизовані ефекти, як-от застосування фальцетних прийомів вокального звуковидобування тощо. Утім, твори такого масштабу не можна вважати лише обрядовими. Глибина релігійного почуття автора проявляється саме у суб’єктивності його інтонаційного переживання канонічного тексту. Водночас “Покаяние” не є ритуальним богослужбовим опусом, йому властива та зовнішньо-драматична наповненість, завдяки якій твір може стати окрасою як духовного концерту, так і світського заходу будь-якого масштабу [6].

Між іншим, знаменитий російський бас Ф. Шаляпін серед усіх творів російської церковної музики найчастіше віддавав у концертах перевагу “Покаянню” А. Веделя. І це зрозуміло, адже кожен образ і інтонаційний нюанс у цій музиці розроблено максимально глибоко, завдяки чому її вплив на слухача значно зростає, а розгортання музичної думки вкарбовується у свідомість не лише засобами музичної акустики, а й з допомогою візуальних асоціацій, коли низхідні басові ходи “малюють” загрозливий, суворий образ неминучої кари за гріхи, і це разюче контрастує зі світлим, сповненим ліричної безтурботності контрапунктним мотивом. Непідробна щирість, “истовість” (вважаємо за доречне вжити тут цей російськомовний термін) надзвичайно вирізняють твір А. Веделя не тільки в церковній музиці, а й у музичному мистецтві доби загалом.

Таким чином, у музиці А. Веделя повною мірою відобразилися провідні стилістико-світоглядні тенденції, характерні для українського, європейського і світового мистецтва кінця XVIII ст. Хоча у музиці А. Веделя переважає лірична спрямованість, привертає увагу також точність передачі всіх нюансів молитовного тексту, прагнення забезпечити, проілюструвати релігійні, молитовні звороти відповідними інтонаціями у мелодії. Завдяки цьому творчість композитора стала джерелом зародження нового українського національного стилю XIX ст., зокрема в його передромантичному ключі, що прийшов на зміну класицистській естетиці.

Література:

1. Аскоченский В.И. Киев с древнейшим его училищем Академиею / В.И. Аскоченский. – К., 1956. – Ч. II.
2. Ведель Артемій Лук'янович (1767 (або 1770, 1772) 1809). Сборник концертов для смешанного хора / соч. А. Веделя и С. Дегтярева; [под редакцией И. В. С.]. – Петроград: Киреев П.М., 1917. – 105 с.
3. Кашпур А.Ф. Русские церковные композиторы и их музыка / А.Ф. Кашпур, С. Шебуренков. – Минск: Белорусский Экзархат, 2008. – 448 с.
4. Кошиць О.А. Л. Ведель / О.А. Кошиць. – Ужгород, 1938.
5. Маріо М.Д. Виховання молоді засобами православної духовної музики в освітніх закладах України (кінець ХІХ – початок ХХ століття: автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.01 / М.Д. Маріо; Харк. держ. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди. – Х., 2000. – 19 с.
6. Николаев Б. Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения / Б. Николаев. – М.: Научная книга, 1995. – 304 с.
7. Приндюк О. Музична подорож: від бароко до сьогодення / О. Приндюк // День. – 2007. – №74. – 11 травня.
8. Українська культура / Лекції [за ред. Д. Антоновича]. – К.: Либідь, 1993. – 587 с.

УДК 784.75

ПОПУЛЯРНІСТЬ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ: МЕХАНІЗМИ ФОРМУВАННЯ

Мозговий Микола Петрович,

кандидат мистецтвознавства,
завідуючий кафедрою Національного
педагогічного університету ім. Драгоманова,
народний артист України

У статті йдеться про роль музично-естрадного мистецтва в духовному житті людини; розглядаються механізми ефективного впливу естрадної музики на свідомість людини та її популярність серед слухачів.

Ключові слова: ефективність, естрада, масова музика, ритм, звукова маса, простота, дохідливість, популярність.

It is about the role of music variety art in the spiritual life of the people in the article. In this connection the mechanisms of effective influence of the variety music on the consciousness of the man, its popularity are considered.

Key words: efficiency, variety, mass music, rhythm, sound mass, simplicity, easy to understand, popularity.

Музика є найбільш емоційним мистецтвом, завдяки чому може бути сприйнята навіть непередготовленим слухачем. Здатність музики говорити мовою почуттів перетворює її у могутній соціальний фактор. Масова музика, як зазначав музикознавець А. Сохор, “слугує своєрідним засобом спілкування між мільйонами людей, впливає на їхню мораль, формує смаки, зближує і пов’язує їх. Завдяки цьому виховуються маси” [5, 232].

Масова культура середини ХХ століття стала однією з важливих ознак масового суспільства. Її позаідеологічний статус, а також лабільність щодо різних видів соціальної практики визначили її як одну з найприбутковіших галузей економіки, що й сприяло виникненню понять “комерційна культура”, “поп-культура”, “індустрія дозвілля”, “індустрія розваг” тощо.

Зміст масової музики органічно пов’язаний з побутом людини й досить адекватно відображає її настрої та почуття. Форма творів масової музики, як правило, доступна масовому слухачеві. Зокрема, у масовій вокально-інструментальній музиці найпоширенішою є куплетна форма, котра найлегше сприймається завдяки доступності поетичного тексту, яскравості інтонацій, виправданим повторам. Це не виключає внесення до класифікації масової музики складних та циклічних форм, поєднаних з чергуванням різноманітних простих форм.

Сучасна естрадна музика як компонент масової культури є специфічним засобом світопізнання, формування світоглядно-ціннісних орієнтацій особистості, її акумуляції й примноження кращих надбань світової та національної культур. Даний вид мистецтва є засобом засвоєння естетичної реальності, орієнтації наших сучасників у потоці музичної інформації, їхнього естетичного самовдосконалення, здійснюючи конструктивний вплив на формування їхньої естетосфери.

Жанрово-стильову диференціацію сучасної естрадної музики досліджували Д. Бабич, М. Вишневська, О. Сапожник, А. Сохор та інші музикознавці, розкриваючи особливості функціонування естрадної пісні, механізми її популяризації серед слухачів. Водночас потрібно зазначити, що праці згаданих дослідників присвячені, зокрема, впливу масової культури на духовне життя сучасної людини, що обумовлює місце масової культури в соціокультурному процесі, а також використання найсучасніших технологій навіювання та маніпулювання суспільною думкою.

Методологічний аналіз наукової літератури дає можливість виявити певні прогалини у понятійно-категоріальному апараті окресленої проблеми. Насамперед, це стосується визначення поняття “естрадна музика”. Наприклад, у сучасних культурологічних, соціологічних, мистецтвознавчих працях вживаються як рівноправні терміни, що означають різні за змістом явища: “сучасна музика”, “легка музика”, “популярна музика”, “легкожанрова музика”, “поп-музика”, “поп-культура”, “музика масових жанрів”, “молодіжна музика”. Звідси – надмір розбіжностей, суперечливості і нечіткості тлумачень та наукових висновків. Таким чином, стан вивчення зазначеної проблеми ще не можна назвати задовільним. Тому метою даної статті є визначення механізмів популяризації естрадної музики.

Унікальність впливу музики на людину – аксіоматичний факт. Людину можуть охоплювати різні за своїми полюсами емоції: від променистої радості до болючого смутку. Душевні переживання, викликані музичним твором, часто призводять до катарсису, примушуючи людину задуматися над своїм життям, над необхідністю змінити його. Ще давні греки розуміли, що музика відкриває душу людини, а музиканти, яким це вдається, є справжніми талантами, магами у своїй музичній справі. Організуюча та навіююча роль музики в людському суспільстві найбільш яскраво виявляється у ритмічній основі музики, що особливо виразно виявляється в естрадній музиці.

Зазвичай, естрадне музичне мистецтво відносять до “легкого жанру”, оскільки його головною функцією є створення атмосфери психологічного відпочинку масового глядача та слухача. Тому й донині вживається вираз “легка музика”, головним чином стосовно жанру естрадної пісні. Слід зазначити, що диференціювання музики на “легку” та “серйозну” було запроваджено у Радянському Союзі в 40-і роки. [3, 444]. Вважалося, що джаз, естрадно-оркестрові п’єси, пісні, біт-музика, оперета належать до “легкої” музики, тоді як академічні жанри – опера, балет, симфонічні та камерно-інструментальні твори – до “серйозної”.

На думку українського музикознавця О. Сапожнік, термін “сучасна популярна естрадна музика” є результатом тривалих фахових досліджень й узагальнення накопиченого музично-освітнього досвіду. Виходячи з наявності сутнісних ознак та поліфункціональності у ній правомірно виокремлювати два виміри. Це популярна музика, тобто усім зрозуміла й загальнодоступна, така, що користується безумовним визнанням широкого слухацького загалу незалежно від стилю та часу творення [4].

Естрадна музика є одним з жанрів масової музики. Активне поширення її пов’язане, з одного боку, з виконанням функції об’єднання, “усуспільнення” почуттів людей, як найбільш демократичного та впливового в соціальному розумінні, виду музики. З іншого боку, саме масове суспільство має потребу в мистецтві, здатному оперативно реагувати на безперервне зростання та змінюваність його запитів.

Сучасна естрадна музика має свою специфічну мову, оригінальний виконавський стиль. За жанрами – це джаз, рок-музика, авторська (бардівська) пісня, традиційна естрадна музика, поп-музика [5]. Ці жанри естрадної музики об’єднують розважальність, простота сприйняття, демократичність, тяжіння до актуальності проблематики у віршованих текстах пісень, стандартизованість музично-поетичної мови.

До найактивніших споживачів продукції масової культури належить молодь, яку прилучають до сфери масової культури практично без її інтелектуальних зусиль. Дайджест-монтажна технологія побудови, наприклад, рок-вистави сприяє динамізації спілкування за наявності ефекту багатоканального сприйняття людини. Яскрава стильова колажність, злиття “сухого” електронного саунду та “соковитих” народних інструментів, взаємодія діджеїв і музикантів, які репродукують класичний джаз, блюз, госпел, фанк тощо сприяють популяризації урізноманітненої палітри естрадної музики.

Радянським музикознавцем В. Заком досліджено психологічний ефект фасцинації у практиці виконавства масової пісні [1]. Поняттям “фасцинації” (від англ. “fascination” – “очарування”) психологи позначають спеціально організований вербальний вплив з метою підвищення ефективності сприйманого матеріалу завдяки використанню супутніх фонових засобів. Прикладом фасцинації може бути музичний супровід мови, просторовий чи колірний. У пісенному виконавстві – це застосування різних співвідношень фраз, відносно закінчених відрізків мелодії, що несуть в собі конкретний образний зміст і має на меті емоційне настроювання, що призводить до певного набору поведінкових навичок, навичок мислення, заборон і прагнень у більшості молодих людей.

Рок-музика виконує, принаймні, два головних, взаємопов’язаних завдання. По-перше, вона призначена посилити поетичні образи, зробити їх більш ваго-

мими ідейно, а також привабливими емоційно. По-друге, вона повинна донести до свідомості слухачів головні “перемінні величини” ідейної концепції “важкого року” – “демонізм”, що навіє людині почуття тривоги та страху, а також “активізм”, суголосний життєвідчуттю молоді й оцінюваний нею позитивно. У такий спосіб підлягають корекції соціально-психологічні та естетичні уподобання та потреби молодих споживачів сучасної рок-музики. Можливостям реалізації цих завдань адекватно відповідають опора на блюзові композиційні структури та звукоряди, короткі поспівки, гіпертрофія метроритму (з акцентом на парних долях такту), застосування електричного та електронного утворення та підсилення звука, підвищена експресія вокального та інструментального інтонування.

Рок-музика завжди прагнула до живого багатогранного контакту з академічною музикою, з одного боку, і з танцювальною естрадою того часу, з іншого. З танцювальною музикою її зближує простота засобів вираження, ось чому рок-групи так популярні в молодіжному середовищі. Адже за законами загальної психології, емоції та почуття є важливим показником психічного стану людини. Його стабілізації сприяє розмірений ритм як засіб фіксації історичної спадкоємності минулого, сучасного та майбутнього. Ритм – ступінь координації власних людині цінностей та змістів. Це – сфера потаємного, до якого людина здатна прислухатися й настроюватися на його відчуття.

Характерною ознакою спілкування на концертах рок-музики є ефект прилучення, включеності публіки у музичну дію. При цьому долається бар’єр між виконавцем і слухачами за високої міри доступності: проста метроритмічна схема естрадної пісні дозволяє слухачам рухами тіла, “підхльостуваними” ударником на слабких частках такту, брати участь у цьому ритмодійстві. Рок-музика – не лише ритм, мелодія, тембр голосу, але й високе емоційне навантаження, яке здійснюється на рівні підсвідомості.

Популяризації естрадної музики значною мірою сприяють доступність її художньої мови й нескладність сюжету.

Простота і доступність, художня ясність необхідні артисту, який виходить на концертну естраду для встановлення швидкого, міцного і тісного зв’язку з аудиторією. Якщо виконавець уже з перших секунд своєї появи перед глядачем не зуміє установити з ним міцного і природного контакту, можна з упевненістю прогнозувати неуспіх його номера. Причому контакт має бути щирим, відкритим. Увічливе спостереження глядача за тим, що відбувається на естрадних підмостках, рівнозначно провалу.

Можна привести приклад, як втрата простоти, яка призвела до руйнування відкритого і щирого контакту з аудиторією, дорого обійшлася такому жанру естрадного мистецтва, як джаз. Джаз був дуже тісно пов’язаний з легкою естрадною музикою, з масовою піснею. Недарма багато популярних наших співаків, починаючи з Леоніда Утьосова, виконували свої знамениті пісні в супроводі джазових ансамблів. Типовим у цьому відношенні є радянська джазова інструментальна музика А. Цфасмана і В. Кнушевицького, яка була побудована на доступних для слуху заурядного слухача мелодіях і ритмах.

Поступово джазова музика ускладнювалася, запозичаючи в гармонії своєї й у мелодико-ритмічних побудовах досягнення сучасного симфонізму. У 50-х рр.

минулого століття у парках культури і відпочинку звучала музика з популярних оперет та невибагливі п'єски у виконанні інструментального квартету (акордеон, кларнет, гітара та контрабас). Оригінальністю відзначався музичний твір "Ляна" В. Людвиковського – п'єса з елементами симфонічного розвитку, доповнюваними ефектами свінгу – своєрідного типу пульсації, заснованого на постійних відхиленнях ритму від опорних долей. Завдяки цьому створювалося враження великої внутрішньої енергії, що перебувала у стані нестійкої рівноваги. У зазначеному творі використані також характерні для джазової п'єси гостро синкоповані малюнки, риффи та імпровізаційні соло. Оригінальності його виконання сприяло запровадження саунду – забезпечення індивідуальної якості звучання окремого інструменту або голосу.

Поява музичної естради, у сприйнятті якої важливу роль відіграє візуальний аспект, позначилася синтезом видовища та музики. Театралізована музична масова культура стає дедалі доступнішою. Сучасні актори здебільшого грають не на сцені, а перед мікрофоном, та кінокамерою. Глем-рокова вистава передбачає "розгойдування" слухача в умовах імпульсивного контакту виконавців та публіки.

Традиція театралізації пісні набула активного поширення в Україні на початку 70-х років ХХ ст. у сфері сольної та на героїко-патріотичної тематики. Було започатковано феномен "театру пісні" на музичній естраді як репрезентацію здобуття виконавського мистецтва не лише вокального, а й драматургічно-ігрового характеру.

Потрібно зазначити, що прагнення до театралізації пісні виявлялося на початку становлення цього жанру в досить невігядливих, почасти примітивних формах, що не можуть бути порівняні із арсеналом засобів сучасної театральної практики. Так, найчастіше виконавці використовували такі найпростіші форми виразності, як ходіння по сцені, одноманітне відбивання такту ногою тощо. Театралізація пісенно-естрадного виконавства стосується сучасних технологій у веденні звука, ритмометриці, характері мелодики та способі цезурування, а також у суто театральних прийомах виконання.

Нині естрада в Україні розвивається в руслі поступу масової культури ХХІ століття загалом, і в кожній з його галузей спостерігається тенденція синтезу. Наприклад, кіно й цирку, балету й живопису, драми й музики. В естраді ці процеси породили тенденцію до театралізації пісні. Власне, без театралізації естрада як така не існує, адже вона теж являє собою театр – мистецтво умовне, де дотримуються традиції ярмаркового, балаганного видовища. Тенденція до театралізації, посилення видовищності концертного виконавства, розвиток естрадної творчості у руслі сучасного шоу-бізнесу спричинилися до суттєвих видозмін української естрадної пісні ХХІ ст.: почастишали нетрадиційні, оригінальні режисерські рішення, з'явилася сучасна апаратура, що давала можливість застосовувати потужні звукові та світлові ефекти, завдяки широкому використанню електроінструментів нечувано збагатилася палітра оркестрового звучання.

Важливу роль в популяризації естрадної музики відіграє шлягер – основоположний феномен сучасного масового музичного мистецтва. "Шлягер" (нім. "Schlager" – ходовий товар, "цвях" сезону) – це модна, популярна пісня з легко

запам'ятовуваною мелодією, а також будь-який музичний твір інших жанрів, які користуються особливою популярністю [2, 896].

Технологія створення шлягера передбачає загострення ефектів психології слухачького сприйняття, коли певне поєднання ритмо-інтонаційних мотивів надає пісенному творові високого ступеня атрактивності при широкому комерційному ринковій збуту. Сутнісними ознаками шлягермейкерської технології є простота музичної теми й музичної текстури; наявність чіткого танцювального ритму; контрастність форми поєднання куплету та приспіву.

Причини невдалих музичних проєктів полягають в нерозумінні глядачем чи слухачем (а відповідно споживачем) творчих ідей і завдань культурно-етичної дії. Звідси – продаж недостатньої кількості примірників творів, нерентабельність витрат, пов'язана з промоушеном, збитковість концертних програм тощо. І навпаки, систематичний підхід в організації виробництва й акумуляції творчих процесів зумовлює подальше глядацьке сприйняття дії, що є надійним фундаментом тривалої діяльності в цьому напрямі.

Варто зазначити, що з розвитком поп-бізнесу, в тому числі в Україні, з'явився новий тип музикантів-професіоналів, які ніколи не виходять на сцену, працюють тільки в студії, записуючи фонограми для композиторів, рок-груп та солістів з метою випуску платівок, монтажу радіо та телепередач, працюючи нерідко безіменно. Той же музикант, який концертує у глядача й перебуває у безпосередньому контакті з аудиторією, повинен володіти особливою енергією впливу на слухача.

Потрібно враховувати, що для сучасної української молоді характерне стихійне, самостійне спілкування з мистецтвом. Саме цим частково пояснюються зміни в музичних ціннісних орієнтаціях молоді, падіння у її свідомості статусу серйозної музики як духовної цінності. Щодо культурного статусу популярного мистецтва, то він зумовлений не стільки мотивами естетичного характеру, скільки загальною соціально-економічною і культурною ситуацією, а також суспільною думкою. Соціологічні дослідження свідчать, що на фоні “катастрофічного стану науки, культури, які все менше приваблюють молодь, ... існує реальна можливість виникнення ілюзорної форми молодіжної субкультури, котра не буде ґрунтуватися ні на загальнолюдських цінностях, ні на духовних цінностях власного народу” [4, 9].

Таким чином, сьогодні необхідність ефективного існування масової музики, її популярність детермінуються як наявними ринковими умовами щодо розповсюдження тих чи інших творів, так і дохідливістю для слухачької аудиторії. Тому сучасний споживач зорієнтований на ті пісні, які він чує щодня повсюди – у транспорті, на телебаченні, радіо тощо. Тож високохудожні твори, які не мають потужної спонсорської підтримки, залишаються невідомими масовій аудиторії, що призводить до деградації традицій художнього сприйняття.

Література:

1. Зак В. О некоторых “секретах доходчивости” мелодики массовой песни / В. Зак // О музыке. Проблемы анализа. – М.: Сов. композитор, 1974. – С. 272–312.
2. Кравченко А.И. Шлягер / А.И. Кравченко // Культура и культурология: Словарь; [сост. и ред. А.И. Кравченко]. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2003. – С. 896.
3. Різник О. Музика / О. Різник // Нариси української популярної культури. – К.: УЦКД, 1998. – С. 439–451.
4. Сапожник О.В. Музично-естетичне виховання старшокласників (на матеріалі сучасної популярної естрадної музики): автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02. / О.В. Сапожник. – К., 2001. – 20 с.
5. Сохор А. О массовой музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. ст. [сост. Ю. Капустин]. – Л.: Сов. композитор, 1980. – Т.1. – С. 234–264.

УДК 78.072 (477)

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНА СПАДЩИНА В. ДУБРАВІНА

Кулик Алла Олексіївна,
старший викладач,
Чернігівського факультету
Державної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

У статті дається характеристика музично-теоретичної спадщини В. Дубравіна та основних напрямів творчої діяльності митця; аналізується доробок вченого у фольклористично-музикознавчій та музично-педагогічній сферах; досліджується поєднання музикознавчо-фольклористичної діяльності з педагогічною практикою.

Ключові слова: музикознавство, фольклорист, етнограф, експедиція, педагогіка, епос, жанр.

In the article the author gives the description of V. Dubravin's musical – theoretical inheritance, also he shows the systematization of main directions of the artist's creative activity. The author has tried to discover his real contribution in folklore – musical and music-pedagogical science. The analysis of the scientist's work gives the opportunity to determine one of the main pedagogical principles of his work – the unification of musicological – folklore activity with pedagogical practice.

Key words: musicology, specialist in folklore, ethnographer, expedition, pedagogies, epos, genre.

Невтомна, самовіддана праця Валентина Володимировича Дубравіна (1933–1995) – фольклориста, етномузикознавця, педагога, композитора, автора понад сотні опублікованих праць – є вагомим внеском в українську національну культуру. Йому як творчій особистості вдалося поєднати пошукову роботу з творчою діяльністю, визначити перспективні напрямки досліджень у фольклористично-музикознавчій та педагогічній сферах.

Перші, ще прижиттєві публікації, присвячені творчості В. Дубравіна, зафіксовані в енциклопедичних довідниках, у статтях І. Земцовського, Н. Шумади, О. Вертія, А. Народицького, М. Дитиняка, В. Дубравіної, Ю. Чекана, Л. Романчук та інших. Переважно це газетні та журнальні матеріали, відгуки на фольклористичну діяльність вченого. Тож, музично-фольклористична спадщина В. Дубравіна залишається фрагментарно дослідженою, а новаторські теоретичні ідеї вченого (зокрема, в його педагогічній діяльності) залишилися поза увагою, тому потребують належного вивчення не лише в музично-педагогічній, а й загалом у музикознавчій науці.

Метою статті є спроба дати загальну характеристику музично-теоретичної спадщини В. Дубравіна, а також розкрити унікальне поєднання музикознавчо-фольклористичної діяльності вченого з його педагогічною практикою.

В. Дубравін усвідомлював, наскільки гостро постає питання “енергійного пошуку, всеохоплюючого запису зразків народнопісенної творчості” [2, 16]. В одній із своїх статей він зазначав: “Від того, наскільки ми будемо мудрими щодо запису, збереження та впровадження фольклорно-етнографічних традицій, цих глибинних коренів національного духу в життя і побут нової генерації людей, залежить значною мірою загальний рівень розвитку сьогодення” [2]. Мабуть, саме ця позиція митця й сприяла тому, що збирання та вивчення народних пісень стало головною метою його життя¹.

1960–1970 р.р. стали якісно новим етапом розвитку вітчизняної фольклористики. Перед вченими-фольклористами постають нові завдання, відбувається стрімке піднесення збиральницько-пісенної діяльності, активізується теоретичне осмислення народної творчості. Таким чином, культурно-історичні та етнографічні інтереси В. Дубравіна склалися під впливом процесу відродження народознавчих досліджень: саме до 1960 року відносяться його перші спроби колекціонування пісенного фольклору².

Понад двадцять років здійснювалась планомірна експедиційна та наукова робота по збиранню та вивченню фольклору Сумщини³. В. Дубравін став продовжувачем традицій таких видатних фольклористів, як О. Потебня, Б. Грінченко, П. Гнедич, О. Стеблянко, увагу яких неодноразово привертала народно-пісенні багатства цього регіону. Вчений був переконаний, що плідне вирішення як теоретичних, так і практичних питань можливе лише за умови тісної єдності регулярної збирацької діяльності фольклориста та його постійного безпосереднього спілкування із носіями народної культури. Працюючи в Сумах, В. Дубравін починає активну громадську роботу щодо відродження та збереження глибинних традицій народної культури. Так, в Україні Валентин Володимирович уперше на той час організовує концерт аутентичного фольклору, на якому була представлена творчість роменського кобзаря Євгена Адамцевича, стає одним із найперших дослідників його творчості⁴.

Результатом фольклорно-польової та дослідницької роботи стала низка наукових публікацій: “Летопись народной жизни” (1971), “Вокальний та інструментальний жанри у народній творчості” (1971), “Методическая разработка по вопросам структуры и смыслового выражения некоторых ладов народной музыки” (Київ, 1972), “Русские календарные песни на Украине” (1974), “Народная песня в Сумской области УССР / развитие фольклора в русско-украинских сё-

лах/” (Ленинград, 1982), “Истоки народного музыкального эпоса” (Ленинград 1984)⁵; а також збірка пісень Сумщини (Київ, 1989) з коментарями та вступною статтею, у якій автор аналізує жанрову структуру фольклору регіону, визначає межі музичних діалектів, вказуючи на їхні характерні ознаки. Доктор мистецтвознавства Н. Шумада у статті “Відкривач пісенних джерел Сумщини” констатує: “Провівши записи в багатьох селах Сумщини, Дубравін став володарем унікальної фонотеки обрядової творчості” [7, 71]. Реєстрація фольклору та його опрацювання відбувалося на той час і в інших областях України: Харківській, Полтавській, Черкаській, Вінницькій, а також у Белгородській та Курській областях Росії (які межують на заході з Сумщиною).

З 1983 року вчений почав уважно вивчати народнопісенну творчість Чернігівщини⁶: протягом кількох років досліджував пісні Бахмацького, Борзнянського, Варвинського, Козелецького, Корюківського, Ніжинського, Щорського та інших районів області. Головними ж об’єктами польових обстежень стали Новгород-Сіверський, Ріпкинський, Прилуцький та Бобровицький райони. Цей вибір не був випадковим, а обумовлювався особливостями географічного розташування, історичного розвитку етнокультурних спільностей, природних умов краю. На основі зібраного матеріалу В. Дубравін уклав збірку пісень, яка вийшла під назвою “Народні пісні Чернігівщини” (Чернігів, 2001). До неї увійшли кращі зразки народних перлин, дібраних укладачем з урахуванням локальних та стильових прикмет фольклору Чернігівщини⁷.

“Лебединою піснею” називає у своїх спогадах дружина вченого Валентина Григорівна Дубравіна останній запис фольклориста, який відбувся 1994 року – запис дев’яностолітнього кобзаря з міста Конотопа О. Ковшара⁸. 6 грудня 1995 року В. Дубравіна не стало; завершилась багаторічна, невтомна праця.

Сотні, а можливо й тисячі сіл Сумської, Харківської, Полтавської, Чернігівської, Черкаської, Вінницької та інших областей України об’їхав та обійшов В.В. Дубравін разом зі своєю колегою та незмінною помічницею В.Г. Дубравіною. За попередніми підрахунками, понад 25 тисяч народних пісень було зібрано протягом майже тридцяти п’яти років їхньої самовідданої наукової праці. Серед опублікованих пісенних збірок особливу увагу привертають до себе такі, як... “Обрядові пісні Слобожанщини” (Суми, 2005), “Пісні Шевченкового краю” (Ніжин, 2005), “Пісні одного села” (Ніжин, 2002). Відмічаючи величезну кількість зібраного Дубравіними матеріалу, дослідник народної творчості О. Вертій зазначав: “В історії не лише вітчизняної, а й світової фольклористики, мабуть, немає постаті, рівної Валентину Дубравіну в цьому розумінні...” [1, 120]. Важко не погодитись із думкою доктора мистецтвознавства, професора І. Земцовського, який зазначав, що унікальність зібрання зростає в сотні разів при думці, що ця видатна колекція була записана, транскрибована і систематизована незрячою людиною [8, 6].

Доробок В. Дубравіна характеризується внутрішньою логікою дослідницьких пошуків, які синтезують спостереження й методичку; з граничною науковою точністю дослідник прагнув у всьому спиратись на всебічновивчений, достовірний матеріал – факти: “Для нього не існувало магії авторитетів та половинчастих чи приблизних істин. Професіоналізм, що ґрунтується на доведеному до філігранності застосуванні наукової методички – ось передумови якості його робіт, його теоретичних узагальнень” [5, 7].

Таким чином, у творчій діяльності В. Дубравіна можна виокремити такі основні напрямки:

- збирання народнопісенного матеріалу та його розшифрування;
- дослідження теоретичних питань (народний епос, лади народної музики, фольклорні жанри, творчість українських кобзарів; критична діяльність);
- науково-методичні питання та педагогічні публікації.

Проте, повністю розмежувати напрямки діяльності вченого неможливо, оскільки всі вони виступають у тісному органічному взаємозв'язку.

Спробуємо визначити основні принципи та напрямки досліджень у фольклористично-музикознавчій та педагогічній практиці вченого.

Ще будучи аспірантом, В. Дубравін зрозумів, що саме *збирання пісенного матеріалу* є першою й необхідною передумовою професійної діяльності вченого-фольклориста. Особиста діяльність дослідника у цьому напрямі була зразковою. Власний досвід записування фольклору дозволив В. Дубравіну досягти неабиякої точності у відтворенні словесного та мелодійного малюнка, показати усю жанрову різноманітність репертуару співаків, часову визначеність його побутування і, таким чином, простежити основні тенденції становлення та розвитку народнопісенної творчості в тому або іншому регіоні.

Збирання пісенного матеріалу – дуже копітка і нелегка робота. В.Г. Дубравіна згадує, як ретельно йшла підготовка до кожної експедиції. Спочатку розроблявся детальний план, який включав вивчення не лише місцевості, але й її історії: дослідник був переконаний, що обізнаність з історією та культурно-регіональною різноманітністю естетичних цінностей, звичаїв допоможе йому налагодити контакти з людьми та відкрити духовні скарби фольклору. Наступним етапом підготовчої збирацької роботи було встановлення маршрутів, ознайомлення з широкою суміжною літературою, налагодження контактів з місцевими організаціями, навчальними закладами, а також конкретними особами.

Часто об'єктом фольклористичних досліджень В. Дубравін вибирав невеликі населені пункти з метою виявлення локальних особливостей уснопоетичних творів. Вчений зазначав: “Як глибока криниця починається з маленького джерельця, так і безцінний пісенний скарб починається з культурного надбання кожного села, кожного міста чи містечка і навіть з пісенного репертуару кожного народного виконавця” [3, 9]. З цього приводу він завжди пригадував висловлення К. Квітки, який свого часу констатував, що показ та опис фольклору окремого населеного пункту важливіший за всілякі узагальнення, оскільки у кожному з них зберігається найбільш особливе й індивідуальне (що і є особливо цінним).

Вчений працював з великим натхненням та відповідальністю, в експедиціях цінував кожну хвилину. Науковий запис вівся у вигляді фоно-, фото- та стенографування візуальних і слухових спостережень, а також словесних описів. Толерантне, тактовне відношення подружжя Дубравіних до людей, створювана ними духовна атмосфера сприяли плідній збирацькій роботі⁹ [6, 82].

Отже, найголовнішими для дослідника стали такі принципи документування народної пісні: 1) попереднє ознайомлення з історією та культурно-регіональною різноманітністю естетичних цінностей і звичаїв обраної місцевості; 2) встановлення маршрутів та включення до об'єктів фольклористичних досліджень невеликих населених пунктів; 3) налагодження контактів з місцевими організаціями та з'ясування імен знавців народнопісенних творів; 4) ведення записів

у вигляді фоно-, фото- та стенографування візуальних і слухових спостережень, а також словесних описів; 5) тактовне, ввічливе відношення до носіїв народної творчості; 6) запис всіх можливих варіантів твору із відповідними коментарями; 7) запис творів у незмінному вигляді зі збереженням автентичності.

Доробок В. Дубравіна містить багато досліджень, присвячених *проблемним питанням у галузі фольклору*. Серед основних – проблеми вивчення витоків народного музичного епосу, взаємозв'язку поетичного тексту та епічного наспіву, багатоваріантності у фольклорі, взаємозв'язку вокальних та інструментальних жанрів у народній музиці, співвідношення професіонального і народного мистецтва, проблема етнокультурних зв'язків.

Для вичерпного висвітлення будь-якого проблемного питання, поставленого у тій чи іншій роботі, автор спирається на численні фольклористичні та етнографічні праці, а також користується великою кількістю нотного матеріалу. Так, розглядаючи проблему взаємозв'язку вокального та інструментального жанрів, В. Дубравін у статті “Вокальний та інструментальний жанри у народній творчості” (1971) особливо відзначає наявність постійних стійких зв'язків між мелодією та інструментальним супроводом в епічній пісенності: билинах, баладах, славах [4]. Одним із головних свідчень цього є збіг їхніх ладових звукорядів зі строем інструментів. У висновках автор висловлює думку щодо створення ряду пісень на основі й під безпосереднім впливом стійкого інструментального строю. Російський музичний епос, як стверджує дослідник, є показовим щодо цього. В свою чергу, як зазначає В. Дубравін, освоєння особливостей народного інструментарію відкривало перспективи пошуку нових засобів виразності у вокальній музиці.

Велику увагу у своїх наукових працях В. Дубравін приділяв питанням витоків народної мелодії, її ладової будови, семантичної суті. Проблемі мелосу речитативно-декламаційного типу присвячена його кандидатська дисертація “Музичний епос північноросійської народної традиції” (Ленінград, 1972), а також низка теоретичних статей та наукових розробок (“Из истории ладовых структур народной музыки (гексахорд и полутон)” (Москва, 1972), “Истоки народного музыкального эпоса” (Ленінград, 1984), “Квартовые стереотипы и их семантика в эпических напевах” (Йошка-Ола, 1989), “Основи музичної декламації кобзаря Євгена Адамцевича” (1994) тощо). Основи *речитативної декламації* пов'язуються дослідником з *музичним проявом мовної інтонації*. Крім того, вченим виділяються та класифікуються типові *музично-тематичні осередки*, які розглядаються як *структурні моделі епічного наспіву*; розробляється *ідея змістовної сутності окремих ладових звукорядів*; викладається своя *теорія фольклорних жанрів*, у зв'язку з чим *вводяться поняття жанровий стиль, жанрова музична образність*¹⁰.

Отже, на нашу думку, є всі підстави виділити основні напрямки наукового внеску В. Дубравіна у фольклористично-музикознавчу науку:

– фіксація народнопісенного матеріалу від людей різного віку (друга половина ХХ століття)¹¹;

– запис рідкісних пісенних жанрів: туги та туги-пародії, голосіння про голodomор, колядки біблійного змісту, парубоцькі “войовничі” колядки, думи;

– введення до художнього та наукового вжитку репрезентативного і вартісного матеріалу з відображенням локальних традицій;

- фіксація матеріалу за жанровими ознаками, транскрипцією, з науковими коментарями та поясненнями;
- обґрунтування загальних концептуальних ідей щодо змістовної сутності окремих ладових звукорядів;
- розробка теорії фольклорних жанрів із введенням нових понять – “жанровий стиль” та “жанрова музична образність”.

Значну частину творчого доробку В. Дубравіна становлять *праці з педагогічної проблематики*, зокрема, присвячені методичним питанням¹², більшість з яких припадає на ніжинський період діяльності.

Особливу цінність для музичної педагогіки становить розроблений вченим *проект програми* для педагогічних інститутів “Українська музична творчість” (Київ, 1988), у якому представлена цілісна система викладання предмету “Народна музична творчість”. Цей проект був створений на основі узагальнення наукових досягнень фольклористики, а також власного педагогічного досвіду. У своїй педагогічній діяльності В. Дубравін користувався саме власними науковими розробками проекту, який охоплював загальні теоретичні і методологічні питання фольклору в їх соціологічному та історичному аспектах. Проект програми передбачав виконання таких завдань: ознайомити студентів з провідними жанрами і формами української народної пісні; з’ясувати її характерні національні ознаки та особливості музично-поетичної мови; визначити місце та роль народного музичного мистецтва України в розвитку інших національних культур. Таким чином, В. Дубравін у 1988 році започаткував викладання предмету, практична програма якого, по-перше, передбачала вивчення автентичного фольклору, середовища носіїв народних музичних традицій; по-друге, допомагала відобразити динаміку побутування народної пісенності в її історичному розвитку від найдавніших часів до наших днів.

Не менш вагомий інтерес представляє *методична розробка* вченого з курсу *народної творчості* “Народний музичний епос” (Ніжин, 1990): у ній всебічно висвітленні жанрова специфіка епосу, його витoki і музично-поетичні особливості, представлені всі різновиди епічних форм, по-новому розкрито їх етико-естетичний світ, дана оцінка та визначене місце цього фольклорного феномену в загальній картині розвитку народної музики¹³.

Вагомою працею є також “Хрестоматія з української народної музичної творчості” в трьох випусках, перша і друга частини якої створені В. Дубравіним у співавторстві із В. Дубравіною (Ніжин, 1994–1996). Цей посібник не тільки знайомить студентів з провідними жанрами усної традиції, але й відбиває в контексті еволюції фольклору явища сучасного народного музикування. Хрестоматія стала першим навчальним посібником такого типу в Україні; до неї переважно увійшли зразки власних фольклорних записів вченого¹⁴.

Додатком до Хрестоматії став посібник для спецсемінару з української народної музичної творчості під назвою “Російська балада “Вдовушка” в Україні (зведення варіантів пісні)” (Ніжин, 1997). В. Дубравін вказує тут на існування міжетнічних та міжнаціональних контактів, демонструє безмежність пісенно-творчого процесу у фольклорі; показує на прикладі названої балади, яким чином здійснюється один із суттєвіших принципів фольклору – *багатоваріантність*. Автор висуває також свою гіпотезу стосовно давності сюжету пісні-балади “Вдо-

вухка”¹⁵; ґрунтовні коментарі свідчать про його глибокі знання в галузі фольклористики, історії, літературознавства.

Серед інших педагогічних праць цінними є тексти лекцій та семінарів, методичні рекомендації з історії зарубіжної музики, а також окремі статті з питань естетичного виховання, які становить органічну частину навчально-педагогічного процесу¹⁶.

Виступаючи на республіканських та міжвузівських конференціях, В. Дубравін неодноразово піднімав питання про шляхи вдосконалення викладання фольклору та музично-теоретичних дисциплін на музично-педагогічному факультеті; стверджував, що пісенний фольклор має бути не лише предметом дослідження, а й стати спеціальним предметом вивчення в учбовому закладі.

Таким чином, один із найважливіших педагогічних принципів В. Дубравіна полягає в органічному поєднанні науково-теоретичної фольклористичної і педагогічної діяльності, запровадженні результатів власних наукових досліджень у музично-педагогічну практику. Враховуючи, що брак науково-методичної літератури й сьогодні є головною проблемою в навчальному процесі, доробок вченого у цій галузі становить вагомий внесок у сучасну музичну педагогіку. Отже, головні ідеї праць Валентина Володимировича Дубравіна мають здатність актуалізуватися та одержати свій наступний розвиток у сучасному українському музикознавстві. Особистість вченого має повне право посісти належне місце в історії української культури.

Примітки:

¹ Народився В.В. Дубравін 9 травня 1933 року в місті Києві. Виховувався майбутній вчений в будинку для дітей-сиріт в селі Мончин на Вінниччині. Надзвичайно співуча атмосфера цього села пробудила в ньому з раннього дитинства любов до народної пісні. З початком Великої Вітчизняної війни хлопчик-підліток стає “сином полку”, та вже невдовзі, в результаті поранення під час бомбардування, він втрачає зір. Незважаючи на трагічну ситуацію, яка склалася в його житті, Валентин Володимирович рішуче стає на шлях боротьби з нелегкою долею та долання великих труднощів.

Спочатку В. Дубравін вчиться у Чернігівській школі для незрячих дітей, потім у Ніжинській школі для дітей-інвалідів Великої Вітчизняної війни; середню освіту юнак отримує у Саратовській школі-інтернаті. Як музично-обдарована дитина, він закінчує музичну школу паралельно по класу двох інструментів – фортепіано та баяна. Подальшу музичну освіту Валентин Володимирович отримує в Саратовському музичному училищі та в Київській консерваторії (музикознавчий факультет, клас викладача Є. Столової, яку закінчив у 1961 році).

² Прекрасну школу професіоналізму дослідник отримав, навчаючись у 1964–1967 роках в аспірантурі при Ленінградській консерваторії (його науковим керівником був відомий вчений-фольклорист Ф.А. Рубцов). Навчаючись в аспірантурі, він паралельно слухає курс фольклору і в Ленінградському університеті у проф. В.Я. Проппа, визначного дослідника народного епосу. Ленінградську фольклористичну школу на той час представляли такі відомі вчені, як В.Я. Пропп, Г.М. Астахова, Г.М. Путілов, В.Є. Гусєв – вони вплинули на вдосконалення творчої майстерності В. Дубравіна та відіграли важливу роль у формуванні його як фольклориста-музикознавця.

³ Саме на Сумщині розпочалася викладацька діяльність вченого: спочатку він працював у Сумському музичному училищі (1960–1978), пізніше – у Сумському пе-

дагогічному інституті (1978–1983), де був одним із засновників музично-педагогічного факультету та першим завідувачем кафедри музики.

⁴ В.Г. Дубравіна згадує, як під час занять у музичному училищі студенти-роменчани розповіли їм про кобзаря, який часто грав на роменському базарі. Вони відразу ж зустрілися з ним. Це і був славнозвісний тепер кобзар. Техніка його епічної мелодекламації та віртуозне володіння інструментом вразили Дубравіних. Тоді ж Валентин Володимирович запропонував майстрові скласти власну думу. Нею стала “Дума про Федька”. Цей унікальний новотвір, що змодельований відповідно до традиційної форми думи, увійшов згодом (за нотацією В.В. Дубравіна) до збірника “Пісні Сумщини”.

⁵ Статті публікувалися в таких журналах, як “Советская музыка”, “Советская этнография”, “Музыкальная жизнь”, “Музыка”, “Народна творчість та етнографія” та в окремих виданнях, що виходили в Москві, Ленінграді, Києві та інших містах (див. список літератури).

⁶ Останні дванадцять років свого життя В.В. Дубравін присвятив Ніжинському педагогічному університету ім. М.В. Гоголя, де паралельно з *педагогічною діяльністю* плідно продовжував досліджувати та вивчати народнопісенний фольклор.

⁷ Народна творчість цього регіону викликала інтерес багатьох українських діячів науки та культури, серед них О. Маркович, О. Малинка, М. Драгоманов, П. Чубинський, Б. Грінченко. Проте реалізовувався цей інтерес час від часу, в окремих публікаціях пісень та описах побуту і звичаїв народу, а тому, на думку В. Дубравіна, потребував досконального вивчення.

⁸ Про народного митця Валентин Володимирович встиг підготувати також статтю, яка була опублікована вже після смерті фольклориста.

⁹ “Незабаром до нас з власної ініціативи почали стікатися респонденти з різних куточків країни з бажанням передати до колекції свій пісенний набуток. Так був записаний досить оригінальний репертуар від О.І. Степанової з Орловської області і Є.О. Сидорової з Челябінської. Остання цілий тиждень гостювала в нас і наспівала близько сотні пісень. До речі, вона виявилась ще й народною поетесою. Її власні твори теж були записані”.

¹⁰ Показовою в цьому відношенні є стаття автора “К вопросу о взаимосвязи текста и напева в русских былинах”, в якій розглядаються загальні фольклористичні та літературознавчі проблеми в багатогранному культурологічному контексті.

¹¹ Найповажніша за віком виконавиця, від якої довелося записувати пісні, народилася у 1982 р., а наймолодша – у 1960.

¹² Інтерес дослідника до цієї галузі пов’язаний з його викладацькою роботою у Ніжинському педагогічному університеті ім. М.В. Гоголя.

¹³ На даний час проект програми для педагогічних інститутів “Українська музична творчість” та методична розробка з курсу народної творчості використовуються викладачами кафедри музики на музично-педагогічному факультеті НДПУ ім. М.В. Гоголя при веденні курсу народної музичної творчості та курсу української музики.

¹⁴ Класифікація всього корпусу народних пісень базується на одній із важливих ознак фольклору – соціальному призначенні пісень, з урахуванням їх головних життєво-побутових функцій.

¹⁵ На думку В. Дубравіна, він відноситься приблизно до кінця XVII століття.

¹⁶ Всі ці праці були передані В. Дубравінінм окремим викладачам музично-педагогічного факультету в м. Ніжині, які читають цей предметний курс та намагаються дотримуватись системи викладання, розробленої вченим.

Література:

1. Вертій О.І. Народнопісенні звичаї Сумщини / О.І. Вертій // Народна творчість та етнографія. – 2005. – №5. – С. 118–120.
2. Дубравін В. Пісні Сумщини / В. Дубравін [Фольклорні записи, розшифровка пісень, вступна стаття, коментарі, упорядкування Дубравіна В.]. – К.: Музична Україна, 1989. – 504 с.
3. Дубравін В. Про зв'язок вокальних та інструментальних жанрів у народній музиці / В. Дубравін // Народна творчість та етнографія. – 1971. – №3. – С. 26–29.
4. Дубравін В. Українська народна музична творчість. Проект програми педагогічних інститутів / В. Дубравін. – Київ: РНМК, 1988. – 40 с.
5. Дубравіна В. Валентин Володимирович Дубравін: Бібліографічний покажчик / В. Дубравіна. – Ніжин: НДПУ, 1999. – 14 с.
6. Дубравіна В. Унікальне зібрання народних пісень / В. Дубравіна // Народна творчість та етнографія. – 2004. – №5. – С. 78–82.
7. Шумада Н. Відкривач пісенних джерел Сумщини / Н. Шумада // Народна творчість та етнографія. – 1968. – № 3. – С. 70–72.
8. Zemtsovski Izaly. Valentin Vladimirovich Dubravin (1933–1995) / Izaly Zemtsovski // Slavik and East European Folklore Association Journal / Vol. II. – 1997. – №2. – P. 49–50.

УДК 787.1.087.2: 785.7 (477)

ВІБРАЦІЯ ЯК ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ У КВАРТЕТАХ Г. ЛЯШЕНКА ТА Є. СТАНКОВИЧА

Фещак Наталія Миколаївна,
концертмейстер
Національної музичної академії
України ім. П.І. Чайковського

У статті пропонується розгляд такого явища музичної виразності, як вібрація. Вібрація трактується як один із компонентів ансамблевої техніки квартетного виконавства, що водночас зберігає індивідуальні темброві та семантичні ознаки кожного інструменту в партитурі струнного квартету.

Ключові слова: вібрація, тембр, інтерпретація, струнний квартет, колористика звука.

The theme of this article is vibration, interpretive as the means of musical impression. One of the component of assemble technique by quartet, vibration save, at the time, individual timbre and semantically signify of every instrument in the string quartet's score.

Key words: impression, timbre, string quartet, musical sound.

Вібрація є важливим засобом музичної виразності, що існує в музиці вже не одне тисячоліття. Вона додає певного колориту до забарвлення звука. Загальновідомо, що за допомогою співставлення вібрацій різного характеру можна створити своєрідну “гру тембрів”. Отже, вібрато є одним із важливих виража-

льних компонентів тембру звука, який допомагає втілити окремі нюанси драматургії музичного твору.

Сприймається феномен вібрато усіма, але ступінь і якість сприйняття залежить від підготовленості слуху. Так, встановлено, що людина здатна розрізнити зміну тона частотою в 1000 Гц всього лиш на 3–4 Гц, а коливання вібрато у значно більших межах не відчуває. Більш того, наявність вібрато в значній мірі приховує неточності інтонування, що помітні у безвібратному звуці.

Б. Струве зазначає, що “слух сприймає вібрацію як особливий вид перервного подразнення, в результаті якого і створюється враження... тої якісно нової фарби звукової палітри, яку музикант називає “кантиленим” звуком. Вібрація тут тісно пов’язана з емоційним підйомом виконавця та емоційним впливом на слухача”. Відомо, що “кантилений” звук залежить від наявності у ньому вібрато. Кантилена у співі – мистецтво добре по’єднувати звуки – співати “легато”. Як зауважує Б. Струве, “звуки завжди добре поєднуються, коли між ними існує так зване портаменто (або гліссандо). Але якщо два звуки, між якими є портаменто, не вібрують, портаменто звучить неприємно... Хоча б один вібрує, то навіть значне портаменто сприймається добре” [9, 9].

Вібрато голосу співака є “дійсно дивовижною і загадковою властивістю”. У співаків походження вібрато пов’язане як з сенсорними, так і з моторними чинниками. Так, з фізіологічної точки зору вібратний звук при співі вважається більш доцільним, ніж безвібратний. Це пов’язано з періодичними коливаннями (скороченнями) м’язів голосового апарату (гортані, глотки, дихальної системи), що відбуваються у ритмі вібрацій. Динамічна ритмічна робота м’язів (періодичне скорочення та розслаблення) значно менше втомлює організм, ніж статична, при якій має місце постійне напруження м’язів. Коливання голосоутворюючих органів з частотою вібрації 6–7 Гц полегшені ще й тим, що на цих частотах знаходиться резонанс механічних коливань грудини та легенів людини [7, 156]. Таким чином, вібрато у співаків є одним із прийомів вокалізації.

Легке вібрування голосу притаманне вокальному голосоутворенню, відсутнє у мовному. Своєрідне пульсування звука, аналогічне вібрації на струнних, надає звуку приємний характер “течі”. Таке вібрато прикрашає тембр і надає голосу “живу мінливість” і виразність. Голос без вібрато є прямим, мертвим, невиразним, губить свій природній вокальний характер. Розрізняють висотне, силове та темброве вібрато; особливо подібне до інструментального – вібрато у колоратурних голосів.

Аналогічно, під час гри на духових інструментах важливими регулюючими властивостями наділені прийоми застосування вібрато – губного, ротового, ротоглоточного, гортанного, грудного та діафрагмального, що забезпечує темброву різноманітність. У сучасній музиці для духових використовується цілий спектр різноманітних вібрато, а також їх різновидів – сморцато та осциляції.

Під час вібрато відбувається одночасна зміна усіх трьох характеристик звука – висоти, динаміки та тембру. Процес зміни звука за всіма цими трьома параметрами характеризується частотою, розмахом та формою.

Поняття “вібрація” або “вібрато” у музичній практиці тотожні (ці терміни виконавці і музикознавці використовують для визначення одного і того ж поняття).

Одне з перших висловлювань про вібрато ми знаходимо у Мерсенна в його “Універсальній гармонії” (1636): “Слухачі піддаються особливому задоволенню, коли гра супроводжується легким коливанням лівої руки” [9, 23].

Є припущення, що поняття “вібрація” з’явилося вперше у сольному виконавстві з причин наслідування лютні (тремоло). Мерсенн так і називає вібрато – “tremblemens” – дрижачий. У другій половині XVI–XVII ст. жили і творили видатні виконавці на лютні Готман Могар, Альфонс Ферабоско, завдяки яким вібрацію стали називати термінами “battement”, “martelement”.

У сольній грі, що відома з часів Біаджіо Маріні (1665) – у його скрипкових сонатах, також у Карло Фаріна (1627), М. Кельца (1669), Бібера, Вестгофа, Вальтера є посилання на такий прийом, як вібрація. Перші відомості про вібрацію з другої чверті XVII ст. зустрічаються у Бальє – “flatte”, у Коррета – “balancement”, у Тартіні – “tremolo”, у Кванца – “хитання швидке”. Знаходимо цей термін і в партитурах кінця XVII ст. – в оркестрових звучаннях (Піччіні “Іфігенія”, опері Честі “Ромо д’ого”, творах Монтеверді).

Вимоги до застосування вібрато лягли в основу смичково-струнних шкіл другої половини XVIII – поч. XIX ст. [9, 32].

Джемініані назвав вібрато “тісною треллю” (“Мистецтво гри на скрипці”, 1751). “Скрипалі, сильно притискаючи струну, рівномірно коливають кистю. Якщо подовжити цей рух, поступово посилюючи звучання, проводячи смичком ближче до підставки, звук може виражати велич та благородство. При вкороченні та послабленні цього руху буде передаватися страждання та страх. Звук від цього коливання стає тільки приємнішим, тому використовувати його слід як можна частіше”.

Леопольд Моцарт називав вібрато словом “тремоло” (Школа гри на скрипці, 1756). “Тремоло є прикрасою, дарованою самою природою, і використовується майстерно не тільки інструменталістами на довгих звуках, але також і майстерними співаками... скрипалі притискають пальцем струну і створюють легкі рухи всією кистю у напрямку між підставкою та завитком”.

Карл Флеш зазначає, що “вібрато ніколи не повинно застосовуватися тільки за звичкою, а повинно завжди бути наслідком підвищеної потреби у виразності... Ідеальне з художньої точки зору вібрато має бути найбільш диференційоване. Воно повинно на основі досконалої техніки бути у стані провести градацію почуттів, що йде від тихого – ледве чутного, до “пасіонарно-потрясаючого” вібрато.

Акустичні дослідження скрипкового вібрато здійснювали (А. Рабінович, 1932), К. Сішор (Праці по психології музики, 1954), О. Гарбузов (Природа зонного слуху, 1956).

При виконанні вібрації Б. Струве говорить про враховування координації в роботі лівої руки (вібруючої) та правої (звуковидобуваючої), що є окремою методично-виконавською проблемою у струнників.

Тут же він дає 3 види вібрації на смичкових:

1) “плечова” вібрація (oberarmvibrato) за термінологією Гренделенбурга або “ліктьова”;

2) “вібрація усієї руки”: вібрувати потрібно всією рукою, а не тільки кистю (Лесман); “передплечова вібрація” – unterarmvibrato – кистьова вібрація, у неї включається так звана “обертальна” вібрація (Rollvibrato);

3) “обертальна” вібрація (більш типова для віолончелей та контрабасів) – “обертально” – плечова вібрація.

Крім того, він диференціює вібрацію за розмахом та частотою:

1) невелика за амплітудою – дрібне і часто “тремтяче” вібрато – *zitter-vibrato* – при сильному мускульному напруженні, що має негативний вплив на перехід з позиції в позицію;

2) більш широка, спокійна вібрація, що є “базою” коливального руху руки.

При загальному усвідомленні того, що “вібраційний процес є найбільш тонкий, “найсуттєвіший” у нашій грі” [9, 15], ми стикаємось з тим, що кожна скрипкова школа дає своє трактування техніки вібрато.

Зокрема, прихильник “кантиленної” манери гри Л. Шпор знаходить аналогії у використанні вібрато з технікою вокалістів.

Л. Ауер закликає до помірнього використання вібрато, вважаючи його надмірність ознакою спотворення природного скрипкового звука.

Про вплив вібрато на характер звучання зазначає музичний критик Углов: “якщо у звука смичкових інструментів відібрати цю особливість, то він позбавиться головної краси звучання, омертвіє... Тільки у вібрато смичковий інструмент має своє “цвітіння” [10, 41].

Як зауважує А. Гостдінера, “вібрація є важливим засобом виразності, від якої залежить якість і краса звуку. Краса і якість вібрації в основному залежить від частоти коливальних рухів руки за секунду, а також від сили розмаху та їх рівномірності... Між частотою вібрації та розмахом рухів руки є певна залежність, розширення коливань призводить до їх уповільнення, і навпаки, – звуження розмаху викликає прискорення коливань” [3, 21].

Отже, у виконавській практиці скрипалів розповсюджені два типи вібрато – кистьове та ліктьове; безпосередньо вібруючими є нігтьові фаланги пальців. При кистьовій вібрації ведучою є кисть, що веде за собою пальцьові суглоби навколо притиснутого до грифу пальця. Відсутність гнучкості кисті, а також у пальцьових суглобах призводять до утворення ліктьової форми вібрації, при якій ведучим є передпліччя. Великий палець виконує роль опори.

Характер вібрато повинен визначатися змістом кожного твору в цілому, а також функцією кожної музичної фрази у формі. Вібрація робить різноманітною звукову палітру виконавця, розширює можливості інтерпретації твору.

Так вібраційний звук здається нам приємнішим, виразнішим, ніж звук, який не вібрує. Це пов’язано, очевидно, з особливістю сприйняття звукових явищ. У будь-якому живому організмі, у звуці, у кольорі є щось таке невловиме і мінливе, що пов’язане з самим фактом існування цього “предмета” в часі, процесуальністю його сприйняття.

Кожен виконавець розуміє важливість використання вібрато в процесі інтерпретації. Виконуючи музичний твір, у нього виникають такі питання: якими методами, прийомами користуватися, щоб вібрато відповідало характеру музики?

Розвиток теорії інтерпретації в сучасній науці ініціює звернення до поняття “вібрато” як до важливого об’єкта інтерпретації. Саме розуміння варіативності і можливості “вибору” вібрато для виконавця стає новим методологічним аспектом при вивченні музичного твору, в музиці нашого часу воно (вібрато) відображає невідому досі диференціацію тембру, багатомірність нюансів звука, визначену саме сонорним підходом.

Неможливо переоцінити вплив вібрато на інтерпретацію кuartетів Г. Ляшенка та Є. Станковича, де виконавці нерідко виходять за рамки традиційного розуміння вібрато як засобу “пожвавлення” звука і пропонують нові сонорні прийоми, пов’язані з вібраційним рухом лівої руки.

Перш ніж підійти до визначення нових підходів до техніки вібрато у кuartетах Г. Ляшенка та Є. Станковича, ми охарактеризуємо традиційні прийоми застосування цього засобу виразності. Вібрація буває повільна чи швидка, широка чи вузька – все залежить від характеру, якого набуває та чи інша тема. Тобто, вібрато в тій чи іншій мірі залежить від образно-сислового аспекту. А останній, в свою чергу, від технічного виконання і динаміки.

Техніка струнно-смичкових інструментів ділиться на два види: кантилена і штрихи. Саме у кантилені важливим для виконавця є володіння рівним, красивим звуком, майстерним поєднанням кожного звука.

Б. Асаф’єв називав кантилену “головним ресурсом виразності”. Якщо говорити про технічні засоби видобування гарного звука у кантилені, то, крім техніки правої руки, надзвичайно важлива техніка лівої руки, важливе володіння вібрато як засобом виразності. У кантилені вібрато відповідає за образний світ, агогіку. Наскільки багатий світ образів, які передає композитор безпосередньо кантиленою, настільки виразним і різноманітним тембральним засобом може бути вібрація.

Для прикладу візьмемо кuartети Г. Ляшенка. Кuartет № 1, 2 ч. – у моїй виконавській інтерпретації – це діалог чотирьох людей, які розмовляють між собою, сперечаються, але все-таки доходять до спільної думки. Починається частина із “висловлювання” віолончелі (динаміка *f*, проведення мелодій на С струні). Вібрато тут повинно бути з широкою амплітудою, завдяки чому звучання набудатиме характеру експресивності. А вже з такту 5 відбувається спад динаміки на піано, віолончель веде свою мелодичну лінію на струні А, – тут вібрато виконується іншим прийомом: більш вузька амплітуда коливання, але швидке коливання руки. Підхоплює “розмову” перший скрипаль у цифрі 8. В даному випадку, він може обрати більш теплий звук, ніж у віолончелі – це підкреслить індивідуальність особистості, яка вступає у “розмову”. Вібрація у нього більш спокійна.

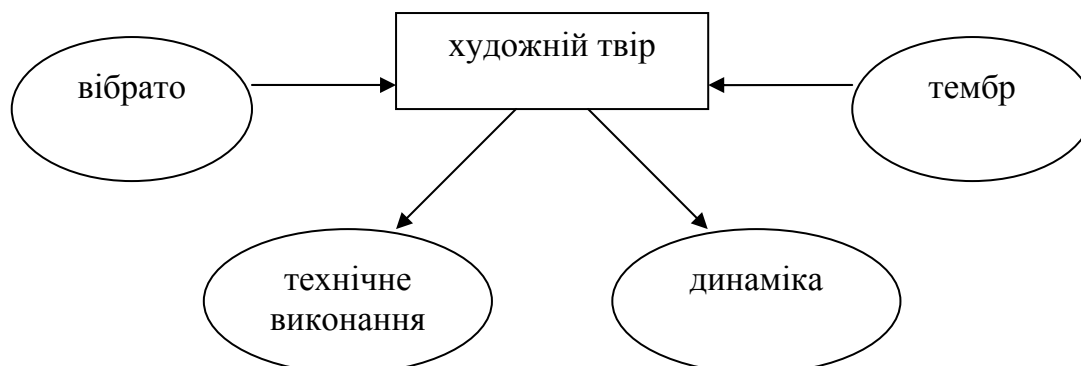
Цифра 9 – діалог між альтом і другою скрипкою. Двотактова репліка альту імітується другим скрипалем. Це свідчить про повну підтримку “висловлювання” альтиста, яке ще раз “стверджується” скрипалем. Тому, вібрація у скрипаля має бути максимально наближена до альтового, скрипковий звук тут повинен асоціюватися з альтовим звучанням.

Що стосується кульмінації цієї частини (т. 3 до ц. 12), то вона спочатку звучить в унісон у першій скрипці, другій скрипці та віолончелі. Як же бути тут із виконанням вібрації?

Кuartетисти повинні чітко розуміти, що однаковість вібрато в унісонах не потрібна, оскільки мелодія тут звучить у різних регістрах, і частота пульсації звука у скрипалів і віолончеліста, який виконує цей унісон в низькому регістрі, не повинна бути абсолютно однаковою. Останнє навіть надало б звучанню віолончелі більшої напруженості, ніж у скрипок, що могло б призвести до порушення єдиного трактування кульмінації.

Отже, вібрато в кантилені залежить від: а) художнього образу; б) динаміки; в) регістру.

Схематично трактування художнього образу у музичному творі можемо позначити наступним чином:



Інша ситуація у квартеті № 2 Г. Ляшенка (3 ч.). Мелодія звучить ніби здалеку (*con sord.*, *sotto voce*). Мелодика тут явно пов'язана із мелосом українців карпатського регіону. Четверо людей наспівують українські фольклорні мелодії, доповнюючи один одного. Основна динаміка частини – піано, власне, тут імітується сама манера наспівування, виконання пісні “для себе”. Тембр народного голосу, який звучить у цій частині, значною мірою пов'язаний з вібрато, яке надає своєрідного “народного” забарвлення звучанню.

Взагалі, народні виконавці вібрато застосовують значно рідше, ніж у класиці. Тому всі мелодичні лінії цієї частини виконуються мінімальним вібрато. Тут вібрація порушила б прозорість звучання і надала б мелодії непотрібної напруженості.

Що стосується квартетних “проблем”, які зустрічається в даній частині, то у цьому випадку потрібно звернути увагу на мистецтво “передачі” мелодій від інструмента до інструмента. “Спритні передачі”, гра “без швів” становлять одну із сторін ансамблевої віртуозності. Але головне завдання полягає в досягненні єдності інтерпретації мелодій всіма виконавцями.

Переходи мелодій від інструмента до інструмента (в даному випадку спочатку спілкуються друга і перша скрипки, далі теми підхоплюють віолончель і альт) можуть бути нетривалі, тому досягнення єдності мелодичної лінії стає найбільш відповідальним моментом. Виникають вимоги до точності вступу голосу, що “переймає” тему, і, найголовніше, точного відтворення характеру музики, наміченого попереднім голосом. Починати свій мелодичний фрагмент слід не тоді, коли попередня партія вже “відзвучала”, а трохи раніше, наче б то захоплюючи кінець звучання попереднього голосу. Кожному квартетисту потрібно уважно слухати те, що грає попередній виконавець, тобто бути включеним у загальний процес інтонування мелодії, використовувати мінімальне вібрато, точну легку атаку при вступі і коректне артикулювання дрібним штрихом свого мелодичного фрагменту.

Для Квартету № 1 Є. Станковича характерні різноманітні теми народного характеру, які плавно переходять від інструменту до інструменту. Власне, в такій

насиченій музичній тканині, яку спостерігаємо у Квартеті № 1 Є. Станковича, закладена варіаційність як принцип виконання, що дає право на існування різноманітним можливостям інтерпретації.

“Народність” у музиці Є. Станковича вимагає від квартетистів наближеного звучання до народних інструментів. Вібрато як засіб виразності відіграє тут не останню роль у створенні художнього образу.

Вібрато у народних скрипалів переважно кистьове, має значно більшу амплітуду та меншу частоту коливання. Більш швидка вібрація, що досягається обертальними рухами передпліччя лівої руки, іноді виконується практично зажатими кистю та пальцями. При цьому сама скрипка, яка у народних виконавців, зазвичай, спирається на груди чи живіт, починає коліватися, утворюючи швидкі зростання чи послаблення контакту смичка і струни, що формує вібрацію.

Трелі у цьому квартеті в основному виконуються вібраційними коливаннями кисті. Фольклорне вібрато та трелі мають споріднені рухові стереотипи. Вони часто непомітно переходять один в одного, маючи спільну темброфонічну забарвленість.

І ще один своєрідний тип вібрато, який має виконуватися у цьому квартеті – це 1/4 тонове вібрато (цифри 5, 6). Композитор зазначає у нотах умовне пониження або підвищення звука на чверть тона.

Цей прийом з амплітудою, розширеною до чверті тона, знаходиться на переході, власне, сонорних та інтонаційних виражальних засобів. Такого типу вібрація виконує функцію оздоблення і споріднюється з орнаментальною. У скрипалів вона переважно кистьова, має значно більшу амплітуду та меншу частоту (за І. Андріївським).

У віолончеліста цей прийом видобувається завдяки прямій зміні розташування пальця на струні, при цьому рухи лівої руки подібні до рухів як при ліктьовому виді традиційної вібрації (за В. Ларчіковим).

Отже, на прикладі цих вибірових епізодів з квартетів Г. Ляшенка та Є. Станковича можна зробити висновки про важливість індивідуальної інтерпретації техніки вібрато; про різноманітні форми та цілі її застосування у квартетній партитурі, що поглиблюють уявлення про характеристики тембру струнно-смичкових і сприяють живому колоритному звучанню квартетного ансамблю.

В Україні квартетна музика представлена великою кількістю імен, серед яких М. Лисенко, А. Філіпенко, Ф. Колеса, Д. Клебанов, П. Козицький, Г. Таранов, А. Штогаренко, В. Кирейко, Ю. Іщенко, Є. Станкович, Г. Ляшенко, М. Скорик, В. Сільвестров. Особливе місце у формуванні традицій українського квартету належить Б. Лятошинському. Його квартетні твори містять новизну драматургічних і композиційних рішень, відображають широку палітру виражальних засобів. Різноманітні прийоми кантиленного звучання, запозичення фольклорної манери виконання існують тут поруч з характерною і детальною тембровою та штриховою диференціацією прийомів сольного та ансамблевого виконавства. Серед них не останнє місце займає і техніка вібрато, що потребує окремого вивчення і аналізу, як самостійний і важливий засіб музичної виразності виконавця-інструменталіста.

Література:

1. Андрієвський І. Проблеми фольклористики та сучасна українська скрипкова школа / Ігор Андрієвський. Збірник статей // Науковий вісник НМАУ. – К., 1999. – Вип. 1. – 93 с.
2. Агарков О. Вибрато как средство музыкальной выразительности в игре на скрипке / Олег Агарков. – (Исследовательско – методический очерк). – М.: Музгиз, 1956. – 64 с.
3. Готсдинер А. Слуховой метод обучения и работа над вибрацией в классе скрипки / Арнольд Готсдинер. – Л.: Музгиз, 1963. – 43 с.
4. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Леонид Дмитриев. – М.: Музыка, 2007. – 350 с.
5. Жолдакова В. Скрипичное Vibarato в аспекте интерпретации / Вилена Жолдакова // Науковий вісник НМАУ. – К., 2008. – Вип. 72. – 220 с.
6. Ларчіков В. Нова парадигма лексикона сучасної віолончелі / Вадим Ларчіков // Науковий вісник НМАУ. – К., 2005. – Вип. 48. – 277 с.
7. Морозов В. Об экспериментально-теоретических исследованиях голоса певца и их значении для вокальной педагогики / Владимир Морозов // Вопросы вокальной педагогики. – М.: Музыка, 1982. – Вып. 6. – 180 с.
8. Раабен Л. Вопросы квартетного исполнительства / Лев Раабен. – М., 1960. – 2 издание.
9. Струве Б.А. Вибрация как исполнительский навык игры на смычковых инструментах / Борис Струве. – Л.: Госмузиздат, 1933. – 62 с.
10. Углов А. Рецензия на книгу Б.А. Струве “Вибрация на струнных инструментах” / А. Углов / Печать и революция. – М., 1927. – Кн.1.

УДК 78.27; 78.452

ТВОРИ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ У ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Сидоренко Вікторія Леонідівна,
доцент Львівської національної
музичної академії ім. М.В. Лисенка

Стаття присвячена дослідженню еволюції оркестрової творчості за участю гітари в творах українських композиторів – членів СКУ та митців-практиків, доробок яких класифіковано за виконавськими складами, жанровими, структурними різновидами та за стильовими спрямуваннями.

Ключові слова: концертність, композитор-практик, гітарно-оркестрова творчість, виконавський репертуар.

The article deals with a research of evolution in orchestra pieces involving the guitar in works by Ukrainian composers, both members of Union of Composers of Ukraine and practicing musicians. Their works are classified according to performing artists, genre and structural types and style.

Key words: concertness, practicing composer, orchestra pieces involving the guitar, performance repertoire.

Інтеграція в міжнародний культурний простір вплинула на розвиток гітарного репертуару та на зацікавлення вітчизняних композиторів цією сферою творчості. Успіхи українських гітаристів у міжнародних фестивалях та виконавських конкурсах різних рівнів, міжнародні гастрольні тури, полінаціональні мистецькі проекти зумовлюють дедалі більший запит на оригінальні та високопрофесійні твори, які б репрезентували українську гітарну культуру в світі.

Проблеми сучасної концертно-педагогічної практики, академічної освіти висвітлено у концепції М. Геліса, у дослідженні М. Давидова “Основні принципи музичної педагогіки академічного народно-інструментального мистецтва в Україні”, “Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження і розвитку”. Проблематиці концерту і концертності присвячені дисертаційні дослідження та дослідницькі школи: роботи московського мистецтвознавця І. Кузнецова “Фортепианный концерт: к истории и теории жанра” і ташкентської дослідниці Н. Ахмедходжаєвої “Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве” [1], новітня розвідка львів’янки Н. Вакули “Інструментальний концерт львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970–2000)” [3], а також праця харківських співавторів І. Іванової та А. Мізотової “Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру”. Окремі аспекти творчої діяльності українських композиторів як авторів гітарної музики розглядалися переважно в енциклопедично-довідникових та періодичних виданнях (газети “Культура і життя”, “Правда України”, “Україна молода”, “Український світ”, “Київська церква”, “Вечірній Київ”, “Правда України”, журнал “Музика”), у музично-критичних есе і рецензіях на першовиконання у програмах музичних фестивалів, виданнях чи коментарях до аудіозаписів. Зорієнтуватися у панорамі композиторської творчості митців України допомагають довідникові видання “Твори для гітари українських композиторів – членів Асоціації гітаристів Національної всеукраїнської музичної спілки” та довідники СКУ різних років. Різноманітні аспекти теорії, історії, педагогіки регіонального, всеукраїнського, міжнародного гітарного виконавства висвітлюють спеціалізовані періодичні видання: новітнє київське періодичне видання “Гітара в Україні”, “Гітара. Ua” – перший український журнал-місячник, присвячений гітарі, заснований Всеукраїнським благодійним фондом “Дніпровські сузір’я” (головний редактор Ю. Ніколаєвська), під егідою якого проводиться Міжнародний конкурс та фестиваль гітарного мистецтва та російський друкований орган “Гитаристъ” (Москва) – журнал, що веде свою історію від 1904 р. (видання відновлене у 1993 р., головний редактор В. Волков).

Мета дослідження – прослідкувати еволюцію оркестрової творчості українських композиторів за участю гітари. За основу періодизації взято твори митців-членів СКУ, опубліковані музичними видавництвами. Картину могли б істотно доповнити композиції митців-практиків, які є репертуарними, однак не доступні музикознавчому аналізу, оскільки виконуються у рамках певних навчальних закладів чи представниками класів провідних педагогів країни.

У репертуарних списках та довідниках зустрічаємо подібні жанри від 1960-х років. У цей період гітара трактується переважно як інструмент великих ест-

радно-джазових складів. Гітару у складі оркестрових та джазових колективів зустрічаємо у творах львів'янки, учениці В. Борисова у ХІМ В. Дробязгіної – “П’єси” для біт-ансамблю (1969), “П’єса” для фортепіано і естрадного оркестру (1972), а також одеського композитора О. Красотова (п’єси для естрадного ансамблю та естрадного оркестру, написані у 1963–1967 рр.). У 1970-х з’являються гітарні твори голови харківського обласного відділення СКУ М. Стецюна (серед них – “Українська мозаїка” для естрадного оркестру).

Починаючи з 1976 року Міністерство освіти і науки практикувало замовлення професійним митцям творів з метою забезпечення педагогічної літератури та розширення і збагачення виконавського репертуару творами великої форми для студентів старших курсів музичних ВНЗів та учасників виконавських конкурсів.

Так, на хвилі академізації репертуару для народних інструментів у 1970–1990 рр. київськими композиторами створено низку сонатних циклів. Серед них – програмні концерти для гітари з симфонічним оркестром Я. Лапинського “В стилі ретро” (1985) та “Концерт-колядка” (1987). Обидва твори ввійшли до складу програм В. Жадько [4, 34].

Значно інтенсивнішою і різноманітнішою є статистика мистецьких звертань до гітарних жанрів у роки незалежності. Однак, звертає на себе увагу поява й зростання кількості творів для гітари з різнотипними оркестровими складами (камерними, симфонічними, естрадно-джазовими та їх варіантами). Зокрема, поєднання гітари з камерним оркестром та джазовими колективами знаходимо у творчості А. Золкіна (Концерт для гітари і камерного оркестру, 2003) а також у ряді творів М. Стецюна [9]. До цієї групи належать композиції, пов’язані зі співпрацею митця з міжнародним фестивальним рухом та видатними виконавцями-гітаристами. Так, “Іспанський концерт” для гітари з симфонічним оркестром (1997), присвячений В. Доценку – його першому виконавцеві, був обов’язковим на міжнародному конкурсі гітаристів у Києві 2007 р. Цей твір нав’язаний враженнями від трагічної долі славетного іспанського поета Ф. Лорки. “Чистої програми у в концерті нема, як і інтонаційного іспанського духу. Скоріше твір написаний за мотивами його життя, це погляд зі сторони”, – коментував свій задум композитор [5, 33]. Звідси – елементи інструментального театру у творі: гітара не може прорватись звучанням крізь масив духових, що символізує картину загибелі героя.

Художня мета композицій “Варіації на тему Кореллі” для гітари з симфонічним оркестром (2000) і “Пасакалії” – “показати не стільки технічну, скільки дуже різноманітну гітару” [5, 33]. Транскрипція “Пасакалії” Ф. Куперена для гітари з оркестром стала цікавим експериментом у галузі аранжування. Він здійснений за перекладом клавесинної композиції французького митця ХVІІ ст. на гітару-соло, який свого часу зробив А. Сеговія. Таким чином, це – подвійна транскрипція.

Прем’єрні виконання названих масштабних творів композитора та варіацій на тему “Селінжерського рондо” У. Бьорда для гітари з симфонічним оркестром відбулись у Швейцарії та США [5, 14]. Остання композиція написана на тему твору барочної англійської п’єси для спінету, в процесі розвитку якої український митець створив вільні варіації романтичного типу.

Стилізацію духу епохи здійснено у “Варіаціях на тему Преторіуса” для гітари з симфонічним оркестром, творі М. Стецюна, написаному на замовлення американського гітариста Майка Лонга.

Цікавими зразками концертних жанрів є Концерт для гітари і камерного оркестру київського митця Констянтина Віленського (1990) [6, 55] та композиції представників молодшого покоління: Концерт для гітари з камерним оркестром Петра Полухіна та Концертино для гітари і камерного оркестру молодого композитора Артема Рощенко (кл. І. Карабиця).

Не залишаються осторонь і львівські композитори. Зокрема, у цьому році О. Козаренком завершено роботу над другою частиною “Sinfonia estravaganza” (перша постала у 2001 р.), написаною для солюючої гітари у супроводі камерного оркестру. Ця частина має програмну назву “Quasi Blues”. На її прикладі можна розглянути зразок складної синтетичної форми постмодерної естетики, оскільки вона поєднує ознаки складної тричастинної форми, сонатної форми без розробки концертного типу та варіацій, а у стилістиці та виразових засобах містяться ознаки блюзу, свінгу та широке застосування контрапунктичних форм роботи з матеріалом.

Однак, найбільш різножанровими є гітарно-оркестрові композиції молодого львівського митця А. Андрушка, який представляє не лише мистецьку майстерню М. Скорика, але й демонструє успіхи гітарного класу Львівської музичної академії. Це – різновиди гітарно-оркестрових творів “Concerto grosso” для гітари з оркестром, симфонічна поема “No Fate” для двох гітар і оркестру і та “Камерний концерт” для гітари з оркестром. Серед композицій для гітари й оркестру А. Андрушка спостерігаємо жанрову різноманітність, варіантність виконавських складів, експерименти із застосуванням різних типів тематизму, способів розвитку, драматургії та архітектоніки форми. Дипломною роботою (2003) молодого львівського композитора став “Concerto grosso” для струнних, ударних і гітари, написаний у вигляді тричастинного циклу романтичного типу (Allegro, Adagio, Фінал (allegro)). Вже у цьому творі помітне прагнення композитора до трактування виконавського складу як арсеналу тембрових засобів, притаманне бароковій традиції. Оркестр цього твору складають струнні, різноманітна група ударних (дві великі та дві малі литаври, великий барабан, дзвони та ксилофон), челеста і гітара. Іншою є будова оркестрової групи у одночастинному, поемному за драматургією “Камерному концерті” (2002). Солюючу гітару супроводять струнні, вібрафон, дзвони і дзвіночки.

Поемність знайшла своє втілення у симфонічній поемі “No Fate” для двох гітар та симфонічного оркестру. Неординарність трактування жанру та виконавського складу у даній композиції виявляються найбільш переконливо і рельєфно. Солюючі гітари трактуються не як пара рівних солістів-конкурентів, учасників мистецького змагання, а як монолітний паритетний дует виконавців-віртуозів із змінними функціями партій, які то протиставляються оркестру, то зливаються з ним, поділяючи драматургічне співвідношення функцій фактури з різними інструментальними групами. Оркестр у цій композиції неординарний – це симфонічний оркестр без дерев'яної духової групи з розширеним складом ударних (литаври, дзвіночки, тарілки, великий барабан, трикутник, там-там, вібрафон) та фортепіано. Поемні ознаки у творі виявлені досить рельєфно. Насамперед, в основу його драматургічного розвитку покладено яскравий емоційно насичений і багатогранний процес розвитку почуттів і переживань, образ складного, буремного внутрішнього світу.

Таким чином, еволюція розвитку гітарно-оркестрових творів в українській композиторській творчості демонструє наступні етапи:

1. 1960–1975 рр. – гітара трактується як інструмент у складі джазових, естрадних оркестрів, естрадних та біт-ансамблів;

2. 1975–1990 рр. – створення сонатно-концертних циклів (концерт, концертно для гітари з камерним оркестром) у руслі тенденцій академізації репертуару для народних інструментів, пов'язаної з розвитком професійної музичної освіти, потреб концертного репертуару та конкурсно-фестивальних вимог;

3. 1990–2000 рр. – поява творів для гітари з різнотипними оркестровими складами (камерними, симфонічними, естрадно-джазовими та їх варіантами) та гітари як солюючого інструменту з камерним оркестром у якості розділу симфонічного твору; розширення жанрової палітри творів цієї групи (concerto-grosso, камерний та класичний концерт для однієї та двох гітар з оркестром, симфонічна поема, варіації, рондо); оркестрові склади нерідко нетипові, експериментальні та визначаються як арсенал засобів вираження відповідно до художніх завдань конкретного твору.

Література:

1. Ахмедходжаєва Н.М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: Автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения: 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Н.М. Ахметходжаева; Ордена дружбы народов институт искусствознания им. Хамзы Хаким-Заде Ниязи. – Ташкент, 1985. – 21 с.

2. Берегова О. Сильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя. Ситуація постмодерну / О. Берегова // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 2000. – Вип. 29. – С. 103–109.

3. Вакула Н.О. Інструментальний концерт львівських композиторів у ментальному просторі Галичини (1970-2000 рр.): Автореф. дис. на здобуття вч. ступ. канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 “Музичне мистецтво” / Н.О. Вакула; Львівська державна музична академія ім. М.В. Лисенка. – Львів, 2007. – 19 с.

4. Давидов М.А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа): [підручник для вищих та сер. муз. навч. закладів] / М.А. Давидов. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. – 419 с.

5. Композитор Николай Стецюн о своем гитарном творчестве // Гітара. – 2008. – № 1. – С. 33.

6. Муха А.І. Композитори України та української діаспори: довідник / А.І. Муха. – К.: Музична Україна, 2004. – 352 с. – ISBN № 966-8259-08-4.

7. Твори для гітари українських композиторів – членів Асоціації гітаристів Національної всеукраїнської музичної спілки: довідник / [упор. А.Л. Бойко, К.А. Чеченя]. – К.: Музична Україна, 2007. – 47 с.

8. Твори композиторів і музикознавчі праці, написані між Х та ХІ з'їздами Спілки композиторів України (1994–1999) / Національна спілка композиторів України, Центр музичної інформації. – К.: ЦМІ, 1999. – 167 с.

9. Творчий доробок українських композиторів і музикознавців: каталог-довідник (1999–2004) / Національна спілка композиторів України, Центр музичної інформації. – К.: ЦМІ, 2005. – 230 с.

ШЛЯХИ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА ВОЛИНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ

Чернецька Наталія Григорівна,
мистецтвознавець, концертмейстер
Волинського національного
університету ім. Лесі Українки

У статті досліджено вплив суспільно-культурних чинників на процеси становлення бандурного мистецтва Волині другої половини ХХ століття, розглянуто педагогічну діяльність провідних педагогів-бандуристів, проаналізовано концертно-виконавську творчість колективів та окремих виконавців.

Ключові слова: національна культура, бандурне мистецтво, педагогічна діяльність, ансамблевий репертуар, концертне виконавство, методична література.

The influence of social and cultural factors on processes of the development of bandura art of the Volhyn Region in the second half XX-th century is investigated in this article. Teaching activities of the leading teachers are researched and concert creation bandura playing ensemble and solo bandura are analyzed.

Key words: national culture, art of bandura, teaching activities, repertoire of ensemble, concert activities, methodical literature.

Оновлення українського суспільства та відродження національної культури у третьому тисячолітті націлює на переосмислення та збереження духовно-культурного досвіду нашої нації. Культурно-мистецькі надбання українського народу були і залишаються об'єктом наукових інтересів сучасних дослідників.

Друга половина ХХ століття характеризується суперечливими, процесами культурного розвитку українського суспільства: спробою національно-духовного відродження у часи хрущовської “відлиги”, русифікаторською політикою і масовим наступом на мову та українську ідею у період “застою”, процесами “оновлення” у Радянському Союзі, більш відомими як “перебудова”, розпад СРСР, здобуттям незалежності Україною та її подальше національно-культурне відродження.

Кінець 50-х – початок 60-х рр. в Україні були періодом поступового національно-культурного пробудження. Послаблення ідеологічного тиску та піднесення загальної духовної атмосфери стали поштовхом до розвитку української національної культури. Позитивні зрушення у мистецтві мали вплив і на народно-інструментальне виконавство. У порівнянні з попередніми роками спостерігається помітне збагачення їх творчої палітри та плідне формування художнього повноцінного оригінального репертуару. Дослідники зазначають, що природна близькість баяна, бандури, домри та балалайки широкому слухачеві своєрідно захищала музикантів-народників від ідеологічного тиску та гонінь за “відрив від мас” у художній творчості [8, 37].

Бандурне мистецтво як одна із складових музичної культури не могло залишитися осторонь суспільно-політичних процесів другої половини ХХ ст., адже національне мистецтво завжди було під пильною опікою владних структур, які, коригуючи кадрову та репертуарну політику, спрямовували його в ідеологічне русло.

Культурологічна ситуація сьогодення спонукає по-новому глянути на мистецтво бандуристів. Особливої актуальності набуває регіональне дослідження педагогічної діяльності провідних педагогів-бандуристів, концертно-виконавської спадщини творчих колективів бандуристів та окремих виконавців, активна діяльність яких мала безпосередній вплив на становлення національної свідомості української нації.

Мета даної розвідки – висвітлити виконавську та педагогічну діяльність представників бандурної школи, дослідити аспекти творчої діяльності бандуристів-педагогів, окремих виконавців та колективів бандуристів, виявити чинники професіоналізації бандурного мистецтва на основі вивчення та аналізу концертних програм колективів, методу інтерв'ювання та публікацій у пресі.

Становлення музичної освіти на Волині пов'язане з відкриттям у Луцьку музичної школи ще у 1940 р. Після визволення регіону від фашистських загарбників у школі був започаткований клас бандури Юрієм Барташевським (1905–1961) – бандуристом з Києва, керівником оркестрової групи українського народного хору (художній керівник Г. Верьовка) [2, 6]. Із збільшення у школі кількості учнів-бандуристів педагогічну роботу розпочинає випускниця Київського музичного училища Анастасія Ващенко.

Проблема нестачі інструментів спонукала Ю. Барташевського запросити до Луцька майстра Володимира Тузіченка, який, працюючи над удосконаленням бандури, сконструював цілу сім'ю бандур: пріму (першу і другу), пікколо, альт, тенор, бас і контрабас [2, 7]. Його інструменти, мали стрій G-dur і e-moll. Деякі з них мали “штатив” з педаллю та демпфером-глушником [10, 33], але, як свідчить подальший практичний досвід, педаль була зайвою і її зняли. Конструкції майстра проходили апробування у класі Ю. Барташевського. Співпраця обох ентузіастів сприяла деяким нововведенням – насамперед це були пошуки надійного і швидкого перестроювання тональностей (спочатку роль перемикача виконував валик, але він не фіксував чистого строю, згодом на зміну валику прийшов важільний перемикач) [2, 7].

Своєрідний осередок кобзарського мистецтва на початку 60-х рр. був організований Раїсою Гіщинською у Луцькому училищі культури. Створений нею квартет бандуристок став бронзовим лауреатом Всесоюзного фестивалю самодіяльного мистецтва у Києві [4, 30]. Капела та ансамблі бандуристів під керівництвом Р. Гіщинської постійно брали участь в урочистих концертах обласного центру та у районах області, у конкурсах та фестивалях, виховуючи повагу і любов до мистецтва рідного краю як у самих виконавців, так і у слухачів [4, 11].

На кінець 50-х років постала проблема існування такого мистецького закладу, який би готував педагогічні кадри для системи музичних шкіл області, яких на той час діяло шість [6]. Тому наказом Міністерства культури УРСР від 6 червня 1959 р. у Луцьку було організоване музичне училище [5]. Організація такого навчального закладу стала наступною сходинкою удосконалення музичної освіти області.

Разом з іншими народними інструментами в училищі було відкрито клас бандури, який започаткували викладач музичної школи А. Ващенко та випускниця Київської консерваторії Ірина Стефанович. Талановита бандуристка зробила значний внесок у підвищення професійного рівня та зростання майстерності у викладанні гри на бандурі, виявила себе як досвідчений педагог-методист та концертний виконавець: створені нею перші ансамблі бандуристів (дуети, тріо, квартети) мали великий успіх у лучан [2, 9]. Із збільшенням набору студентів І. Стефанович мала можливість створити мішану капелу бандуристів (до 40 осіб), де було застосовано цілу сім'ю бандур – пікколо, прима, альт, тенор, бас, що були сконструйовані майстром В. Тузіченком. Основу навчально-концертного репертуару капели становили українські народні пісні в обробках керівника, що виконувались ансамблем на досить високому професійному рівні.

Із збільшенням контингенту учнів педагогічний колектив музичного училища поповнювався молодими талановитими викладачами. Одним із них став випускник Київської консерваторії Юлій Боковий, який у 1964 р. очолив клас бандури Луцького музичного училища і вніс величезну лепту у становлення бандурного мистецтва на Волині: керував ансамблем бандуристів, окрім спеціальності викладав цілий комплекс дисциплін (диригування, інструментування і читання партитур, методика керування ансамблем бандуристів), активно займався концертною, організаторською та суспільно-громадською діяльністю, неодноразово очолював народний відділ Луцького музичного училища, керував дитячою студією при музичному училищі та педагогічною практикою. Педагог добре зарекомендував себе як майстер бандур (регулювання механізмів перемикання, виготовлення штучних нігтів, настроювання інструментів для капели).

У свій час як єдиному викладачеві класу бандури Ю. Боковому довелося удосконалювати методику викладання гри на бандурі, розробляти програмні вимоги бандуристів за спеціальністю. Однією із складних ланок музичної педагогіки є виховання технічної майстерності учня, а це, насамперед, систематична робота над гамами та вправами. Викладач, маючи своє бачення даної проблеми, запропонував виконання технічного мінімуму для студентів I-х – III-х курсів у такій послідовності: гама та її структурні складові, подвійні ноти (терції, сексти), обернення акордів та арпеджіо (за схемою T – S – D – T). Запропонований Ю. Боковим інструктивний матеріал сприяє розвитку мілкої моторики пальців правої та лівої руки (застосовуючи відповідну аплікатуру), вихованню чіткого метро-ритму та гармонічного слуху.

70-ті рр. XX ст. припадають на більш широкий період у культурному розвитку СРСР, що названий “застійним”. Однак, для української національної культури вони стали часом подальшого масового наступу на українську мову та українську ідею. Розпочинається нова хвиля боротьби з інакомисленням, впроваджується традиційне для цього процесу “поліпшення роботи з кадрами”. Уже з кінця 1965 р. розгортається хвиля арештів серед творчої молоді Львова, Луцька, Івано-Франківська, Тернополя, Києва, під яку підпадають брати Горині, літературознавець М. Косів, письменники М. Осадчий, В. Стус, художник П. Заливаха, відбулися “чистки” ряду наукових установ, Київського та Львівського університетів. З 1969 р. влада посилює ідеологічний тиск на інтелігенцію. У 1972–

1973 рр. пройшла друга хвиля арештів, під час якої був заарештований І. Світличний, В. Стус, Є. Сверстюк, В. Чорновіл, І. Калинець, Л. Плющ, Н. Світлична, І. Дзюба, С. Параджанов та інші представники української інтелігенції [3, 239]. Роки “застою” характеризувались наростанням негативних тенденцій та явищ у суспільно-культурному розвитку республіки, офіційно впроваджуваний курс на “злиття націй” перетворився на русифікацію [15, 227].

Саме у цей суперечливий період у Луцькому музичному училищі розпочинає педагогічну діяльність випускниця Львівської консерваторії Тетяна Ткач, очолює капелу бандуристів, і разом з Ю. Боковим виховує у студентів любов і повагу до національного інструмента, українського мистецтва та українського народу.

Методика Т. Ткач спрямована на максимальне розкриття можливостей кожного з учнів: творче застосування системи методичних принципів дозволяє педагогу виховувати не лише з талановитого учня яскраву особистість, а й із посереднього початківця виростити добротного фахівця. Професійність та значимість роботи педагога виявляється у реалізованості та досягненнях своїх вихованців: серед її учнів – заслужені артисти України, заслужені працівники культури, лауреати всеукраїнських та міжнародних конкурсів. Т. Ткач як авторитетна особистість і талановитий педагог є обласним методистом секції бандури. Сприяючи підвищенню професійного рівня бандуристів у музичних школах, вона систематично проводить семінари, виступає з методичними доповідями, де ознайомлює слухачів з новими напрямками сучасної організації навчального процесу. Практично впроваджуючи власні методичні розробки, проводить відкриті заняття для педагогів музичних шкіл, займається профорієнтаційною підготовкою молоді для вступу до музичного училища.

Значно активізувалась і концертна діяльність капели бандуристів музичного училища. Її новий керівник формує репертуар на основі української та світової музичної класики, оригінальних творів композиторів сучасності та минулщини: раритетними є твори на вірші Т. Шевченка, українські народні пісні (обр. М. Гвоздя, Г. Давидовського, Г. Китастого та ін.), твори українських композиторів (Є. Адамцевича, С. Гулака-Артемівського, М. Дейчаківського, А. Кос-Анатольського, М. Кропивницького, М. Леонтовича, М. Лисенка, П. Майбороди, Г. Хоткевича), зарубіжних (Й. Баха, Й. Брамса) та сучасних українських композиторів (О. Герасименко, В. Павліковського, П. Свіста, В. Тиможинського, Л. Шукайло). Т. Ткач постійно працює над поповненням репертуару, створює оригінальні композиції, вводить у капелу різні музичні інструменти (цимбали, флейту, сопілку, литаври, дзвіночки тощо). Високопрофесійна робота керівника створила умови для складання випускниками-бандуристами державного іспиту з диригування з цим колективом – капела стає базою диригентської практики для студентів-бандуристів. З цим творчим осередком співпрацюють провідні солісти обласної філармонії та викладачі музичного училища. Капела активно популяризує мистецтво бандуристів на обласному рівні, бере участь у різноманітних мистецьких акціях, гідно представляє область у творчих звітах Волині, репрезентує українське мистецтво у гастрольних подорожах (Німеччина, Польща, Білорусія) [1]. Своєю активною діяльністю керівник капели пробуджує у молоді

інтерес до ансамблевого музикування на бандурі, і цим самим сприяє популяризації і активному розвитку бандурного мистецтва.

Високим рівнем професіоналізму у музичному училищі позначена робота педагога Ірини Любашевської (Ольшевської), випускниці Львівської консерваторії, лауреата 1-ї премії Республіканського конкурсу виконавців на народних інструментах. Опираючись на методичні напрацювання свого вчителя, професора В. Герасименка, вона застосовує ефективну методику викладання гри на бандурі, працює з учнями над подоланням проблем звуковидобування, що є надзвичайно актуальними у творчому процесі бандуриста, над вдосконаленням постановки руки та способом звуковидобування. І. Любашевська як чуйний та уважний педагог прекрасно знає фізіологічні можливості виконавського апарата бандуриста, тонко відчуває психологічно-емоційний стан учня, аналізує кожен рух і напруження м'язів під час гри, ретельно і старанно працює над специфікою звуковидобування. Характеризуючи гру учня на уроці, викладач дає влучні зауваження і поради, теоретично обґрунтовує помилки у формуванні бандурної техніки виконавця і вказує на найкоротші шляхи їх подолання, значну увагу приділяє застосуванню таких виражальних засобів як артикуляція, штрихи, динамічна шкала, впровадження яких допомагає донести до слухача музичний образ та розкрити художній зміст виконуваного твору. Студенти класу І. Любашевської вирізняються високим професіоналізмом у володінні інструментом та наполегливістю у навчанні, є лауреатами міжнародних та всеукраїнських конкурсних змагань.

Процеси “оновлення” в Радянському Союзі розпочалися, як відомо, після 1986 р., і лише у 1989–1990 рр. набули поширення в Україні, торкнулися більш глибоких пластів нашого буття, заволоділи громадською увагою. Першими кроками у цьому напрямку було посилення уваги до питань відродження рідної мови та становлення національної освіти [3, 247]. Поряд з державним зацікавленням у збереженні національного мистецтва значну роль відіграла саме пропагандистська діяльність ентузіастів-подвижників. У складні періоди соціально-історичного розвитку кобзарське мистецтво завжди було важливим чинником активізації волелюбних ідей, тож і у 90-ті рр. бандуристам належала роль активних комунікаторів національної ідеї.

Саме у цей час яскравою сторінкою у мистецькому житті Волині є творчість тріо бандуристок Луцького міського Будинку культури у складі Лідії Войнаровської, Ірини Ольшевської та Мирослави Сточанської. Впродовж 1984–1995 рр. колектив займався активною концертною діяльністю, був учасником урочистостей на міському та обласному рівні і концертних поїздок всеукраїнського та міжнародного значення. Знамените тріо бандуристок є лауреатом Всесоюзного та республіканських конкурсів, дипломант Міжнародного фестивалю народної музики в Югославії. Успіху колективу сприяли високий професіоналізм та проста щира виконавська манера, а кращі зразки української музичної класики, народної пісенної творчості записані обласним і всеукраїнським радіо та телебаченням. Своєю активною діяльністю тріо зробило значний вклад у культурно-мистецький простір Волині та популяризацію бандурного мистецтва у період “перебудови” та у перші роки незалежної України [11].

Значне місце у розвитку бандурного мистецтва у період становлення української державності посідають вихованки львівської школи Марія Вислоцька та Лариса Рихлюк, які поєднали педагогічну працю у Луцькому музичному училищі з активною виконавсько-просвітницькою роботою.

Концертна діяльність Марії Вислоцької була спрямована на популяризацію кобзарського мистецтва в умовах відродження українських духовних і культурних традицій. Артистка пропагувала мистецтво бандуристів серед трудової громадськості області, у навчальних закладах, її майстерною грою та чудовим голосом захоплювались в Україні, Росії та Польщі. Розмаїтий репертуар бандуристки становили пісні на вірші Т. Шевченка та Лесі Українки, чимало творів Анатолія Пашкевича на вірші волинських поетів, українські народні пісні, козацькі, січові та повстанські пісні, колядки [14]. Репертуарна палітра бандуристки насичена епічними творами (наявність дум у творчому доробку виконавця є визнанням високої професійної майстерності): “Дума про Тараса” та “Дума про Берестечко” (муз. В. Тиможинського на вірші Й. Струцюка), “През шаблю маєм право” (муз. А. Пашкевича, сл. Й. Струцюка), “Дума про козака-бандуриста” (Ф. Глушка), “Дума про козацькі могили” та “Князівна Либідь” (А. Кос-Анатольського).

Вагомий вклад у справу популяризації бандури внесла Лариса Рихлюк як солістка-бандуристка та оркестрантка Заслуженого самодіяльного ансамблю пісні і танцю “Колос”. Провідною ознакою виконавської діяльності бандуристки є національно-патріотичний репертуар, популяризація композицій волинських авторів та опора на волинський фольклор. До репертуару входять твори епічного характеру: “Дума про Мазепу” і “През шаблю маєм право” (муз. А. Пашкевича, сл. Й. Струцюка), “Дума про козацькі могили” та “Князівна Либідь” (муз. та сл. А. Кос-Анатольського), “Плач Ярославни” (муз. Ф. Кучеренка, сл. Т. Шевченка), “Дума про кобзу” (муз. Ф. Жарка), “Дума про Матір Україну” (муз. Ф. Глушка) та волинські народні пісні у власних обробках. Л. Рихлюк побувала з колективом у численних закордонних концертних поїздках (Польща, Угорщина, Німеччина, Франція, Італія, Голландія, Шотландія), де з великим захопленням публіка сприймала українське мистецтво та виступи бандуристки.

З 1985 р. концертне життя Волині поповнив ще один мистецький колектив – капела бандуристів “Дивоструни” Луцького педінституту імені Лесі Українки під керівництвом Мирослави Сточанської. За досить короткий час капела набула популярності, здобула загальне визнання та стала окрасою усіх мистецьких заходів інституту, міста, області. Колектив поєднує різноманітні види виконавства: хорове виконання з інструментальним супроводом, музичний супровід соліста у поєднанні з хоровими епізодами, інструментальна гра та спів а cappella. Разом з тим студенти набувають навичків колективної гри, зміцнюють відчуття ансамблю, виховують художній смак, відчувають потребу творчого зростання. З поміж інших колективів капела “Дивоструни” вирізняється високою культурою співу, насиченим бандурним супроводом, різноплановим репертуаром та його художнім виконанням (понад шістьдесят музичних творів різних за стилем у вишуканих аранжуваннях та обробках керівника та студентів). Репертуар капели складають твори на вірші Лесі Українки та Т. Шевченка, українські народні пісні (обр. М. Сточанської), пісні національно-визвольних змагань (стрілецькі та повстан-

ські), твори українських композиторів (Є. Адамцевича, О. Білаша, А. Грицяя, М. Жербіна, А. Кос-Анатольського, Л. Левітової, Л. і Б. Лепких, П. Майбороди, І. Марченка, Г. Менкуш, Я. Степового, В. Шаповаленка, В. Чинча, О. Яковчука) та волинських (М. Стефанишина, О. Каліщука, О. Дем'янчука, І. Берестюка), цикл колядок та твори релігійної тематики.

Мирослава Сточанська, створивши відповідну навчально-методичну та теоретичну базу для професійного навчання бандуристів, у 1988 р. сприяла відкриттю у педагогічному інституті класу бандури, тим самим, в подальшому, готуючи для роботи у школі вчителів-бандуристів, сприяючи популяризації інструмента та його впровадження у навчальний процес освітніх закладів області. У педагогічній діяльності М. Сточанська опирається на методику викладання професора Львівської музичної академії В. Герасименка, особливу увагу приділяючи звуковидобуванню та тембровому звучанню інструмента. На заняттях зі студентами удосконалює технічну базу, працює над “культурою” звука, розвиває творчий і виконавський потенціал та вокальні здібності, значну увагу приділяє інтелектуально-художньому розвитку молодого покоління [12].

Студентська капела “Дивоструни” стала справжньою мистецькою лабораторією для виховання вчителя музики, керівника позакласної роботи зі школярами, майбутнього керівника професійного дитячого колективу. Узагальнення багаторічної педагогічної і творчої праці М. Сточанської зі студентами та творчими колективами університету (капела, ансамбль, квінтет, тріо, дует) спонукали її до створення навчально-методичної літератури, що, безумовно, сприяє розширенню ансамблевого репертуару різноманітних колективів бандуристів, допомагає керівникам у роботі над вивченням нових творів [12].

Активним творчим та концертним колективом Волині з 1999 р. стало тріо бандуристок “Дивоструни” Волинського університету (керівник Мирослава Сточанська) – лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів та фестивалів. Виконавський репертуар тріо, крім обробок українських народних пісень, складають твори українських композиторів (О. Білаша, А. Горчинського, Г. Китастого, А. Кос-Анатольського, М. Лисенка, П. Майбороди, Я. Степового, В. Шаповаленка, Г. Хоткевича), зарубіжних (И. Баха, Л. Бетховена, И. Шуберта), сучасних (О. Герасименко, Г. Менкуш, С. Фоменка, В. Черевченка), волинських композиторів (О. Каліщука, І. Ольшевського, М. Стефанишина, В. Тиможинського). Тріо здійснило запис компакт-дисків “Радуйся земле, Син Божий народився”, “Земле, моя земле, я люблю тебе”, “Возвеселімся, всі разом нині”, “Волинські співанки”, колектив активно популяризує бандурне мистецтво в Україні та за кордоном (Німеччина, Польща, Росія) [12].

Гордістю Волинського краю стала капела бандуристів Камінь-Каширського районного будинку “Просвіта” під орудою Тетяни Смолярчук, на увагу заслуговує колектив із Горохівщини – аматорська капела бандуристів Горохівського районного народного дому “Просвіта”. Ці колективи активно пропагують національний інструмент та бандурне мистецтво на периферії, залучаючи слухачську аудиторію до скарбів народної пісенної творчості.

Відомим на Волині сьогодні є тріо бандуристок Луцького районного будинку культури “Лелія”, створене випускницею Волинського університету Ольгою

Чуріною у 2005 р. Колектив активно концертує, пропагуючи кобзарське мистецтво у регіоні та за його межами. Репертуар тріо становлять різноманітні за тематикою та стилем високохудожні музичні твори А. Адамцевича, В. Власова, І. Кириліної, Г. Китастого, І. Марченка, В. Мішалова, О. Смика, що стали основою компакт-диску “Гомін степів”.

Значного рівня на Волині досягло дитяче бандурне мистецтво, що засвідчує велика кількість дитячих ансамблів на щорічному обласному конкурсі кобзарського мистецтва. Серед найбільш відомих колективів популярністю користується гурт “Кобзарик” Горохівського будинку “Просвіти”, який у 1993 р. організувала Любов Мосієвич. Колектив є активним учасником районних та обласних свят, оглядів-конкурсів кобзарського мистецтва. “Кобзарик” вирізняється творчою діяльністю патріотичного спрямування – популяризує поезію та пісні репресованих поетів. Його репертуар становлять українські народні пісні, ліричні та жартівливі, стрілецькі та повстанські, твори на поезію Т. Шевченка та інших українських поетів [9].

Неодноразовим володарем Гран-прі обласного конкурсу кобзарського мистецтва була зразкова капела бандуристів Нововолинської дитячої школи мистецтв (керівник Наталія Сологуб). Колектив активно пропагує кращі зразки української музичної спадщини, залучаючи значну кількість дітей міста до національного мистецтва.

Успішною є діяльність ансамблю хлопчиків-бандуристів “Кобзарик” Луцької ДМШ №1. Його керівники – Л. Євсеєнко (з 1985 р.) та Г. Сидоренко (з 2003 р.) плідно працюють над культурою співу та гри на інструменті, досконалим виконанням репертуару, про що свідчать зайняті призові місця у конкурсних змаганнях.

Отже, огляд суспільно-історичних подій другої половини ХХ ст. та аналіз основних напрямів розвитку бандурного мистецтва свідчить про те, що:

- незважаючи на не завжди сприятливі суспільно-політичні обставини, бандурне мистецтво волинського регіону стабільно розвивалось, набуваючи чітко виражених національних ознак (опора на народну пісню, твори українських композиторів);

- важливим етапом на шляху становлення бандурного мистецтва Волині стало удосконалення музичного інструментарію та запровадження тріступеневої системної музичної освіти (школа, училище, ВНЗ);

- високопрофесійна діяльність педагогів та застосування у навчальному процесі особистих методичних напрацювань забезпечили виховання високого рівня солістів-бандуристів, результатом плідної педагогічної діяльності викладачів є лауреатства їхніх учнів на міжнародних та всеукраїнських конкурсах і фестивалях;

- активний розвиток різноманітних ансамблевих колективів (тріо, квартет, ансамбль, капела бандуристів) у мистецьких закладах сприяє популяризації бандури та утвердженню національного мистецтва як у регіоні, так і за його межами;

- активізація концертно-просвітницької діяльності у період становлення української державності спонукала волинських бандуристів до розширення жанрової та образно-тематичної сфери репертуару, до якого були включені пісні

національно-визвольних змагань та думи, твори українських композиторів на вірші Тараса Шевченка та Лесі Українки, колядки та релігійні твори, обробки волинського фольклорного матеріалу;

– активна педагогічна та творча діяльність педагогів сприяє розвитку видавничої справи (публікація репертуарних збірників, навчально-методичної літератури).

Література:

1. Балик Н. Світ краси і ніжності / Н. Балик // Радянська Волинь. – 1989. – № 249 (12037). – С. 4.
2. Гіщинська Р. Розвиток бандури на Волині: краєзнавчий нарис, пісні / Р. Гіщинська. – Луцьк: Надстиря, 2005.
3. Виткалов В. Українська культура: сторінки історії ХХ ст. / В. Виткалов. – Рівне: Ліста, 1997. – 433 с.
4. Денисюк В.Т. Одержимі творчістю. Про мистецькі та культурно-освітні училища Волині / В.Т. Денисюк. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. – 228 с.
5. Державний архів Волинської області (далі ДАВО) Фонд Р-592, оп. 1, спр. 244, арк. 1-2.
6. ДАВО Фонд Р-592, оп.1, спр.280, арк. 1.
7. Дідик О. Разом з “Кобзариком” співали солов’ї / О. Дідик // Горохівський вісник. – 2007. – №36(8039). – С.4.
8. Кужелев Д. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХст. / Д. Кужелев. – К., 2002. – 204 с.
9. Нанівець О. “Кобзарик” долає кордони / О. Нанівець // Досвітня зоря. – 2000. – № 48 (279). – С. 5.
10. Мельничук С. Волинська цимбальна школа. Творчий портрет волинської цимбально-педагогічної школи Р.Я. Скіри. / С. Мельничук. – Луцьк: ВАТ “Волинська обл. друкарня”, 2008. – 156 с.
11. Никитюк Н. Особливості творчої і концертної діяльності волинського тріо бандуристок у культурологічному просторі Волині (80–90 рр. ХХ ст.) / Н. Никитюк // Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. – Тернопіль, 2006. – № 1 (16). – С. 63–69.
12. Никитюк Н. Становлення професійного бандурного мистецтва у культурних реаліях Волині на зламі ХХ–ХХІ ст. / Н. Никитюк // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть: Зб. мат. міжн. наукт.-прак. конф. – Дрогобич: Посвіт, 2007. – С. 110–120.
13. Оленюк М. Гутр “Кобзарик” з Волині / М. Оленюк // Бандура. – 2001. – № 78. – С. 30.
14. Філатенко А. І чарівні струни бандури / А. Філатенко // Радянська Волинь. – 1989. – № 160 (11948). – С. 4.
15. Шейко В.М. Історія української культури: Навч. посібник / В.М. Шейко, Л.Г. Тишевська. – К.: Кондор, 2006. – 264 с.

НАСЛІДУВАННЯ АВТЕНТИЧНИХ КОБЗАРСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ

Чернета Тетяна Олександрівна,
аспірантка Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

У статті розглядається кобзарсько-бандурне мистецтво як носій українських національних культурних традицій. Увага автора акцентується на формах відновлення і збереження автентичних традицій кобзарів і бандуристів у сучасних соціокультурних умовах.

Ключові слова: кобзарство, бандурист, традиції, кобзарсько-бандурне мистецтво, сучасне виконавство.

The article is reviewed the art of kobzars and bandura players like a carrier of Ukrainian national cultural traditions. In the focus of author attention are forms of revival and keeping authentic traditions of kobzars and bandura players in contemporary social and cultural conditions.

Key words: kobzarstvo, bandura player, traditions, art of kobzars and bandura players, modern performance.

Кобзарсько-бандурне мистецтво є унікальним і самобутнім явищем в історії української культури та носію національних культурних традицій. Серед видатних митців інструментального і вокального, професійного і аматорського мистецтва – Остап Вересай, Гнат Гончаренко, Михайло Кравченко, Іван Кучугура-Кучеренко, Гнат Хоткевич, Володимир Кабачок, Андрій Бобир, Василь Ємець, Зиновій Штокалко та багато інших.

Сьогодні кобзарство продовжує активно, всебічно і самобутньо розвиватись. Звичайно, мандрівних кобзарів-сліпців – так званих старців, які заробляли собі на життя співом і грою, подорожуючи селами та містами країни, – вже не зустрінеш. З битих шляхів, ярмарків та майданів кобза і бандура давно перейшли на концертну естраду, професійну сцену та до аудиторій спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. Сучасна творча практика свідчить, що існує два напрямки розвитку кобзарського мистецтва: по-перше, відновлюється традиційне виконання на автентичній кобзі та старосвітській бандурі, і по-друге, розвивається сучасна професійна академічна бандура як інструмент світового рівня.

Про зростаючий сьогодні інтерес науковців до творчості кобзарів і бандуристів свідчить проведення науково-практичних конференцій і наукових симпозіумів, присвячених питанням історії та розвитку кобзарсько-бандурного мистецтва, зокрема: “Кобзарство в історії, літературі, культурі та народному епосі” (Ялта, 2005); “Кобзарське мистецтво та його традиції” (Перемишль, 2005) тощо. Тільки на базі Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв цій тематиці були присвячені конференції “Кобзарство в контексті ста-

новлення української професійної музичної культури” (2005), “Бандурне мистецтво ХХІ століття: тенденції та перспективи розвитку” (2006), “Традиційне музикування українців у європейському просторі” (2007).

В останні роки чимало дисертацій присвячено саме вивченню кобзарсько-бандурного мистецтва. Серед них відзначимо дослідження В. Дутчак (1996), Н. Брояко (1997), О. Ваврик (2002), М. Підгорбунського (2002), Н. Морозевич (2003), О. Олексієнко (2003), Л. Мандзюк (2007), І. Панасюка (2008), В. Мішалова (2009) та ін.

Незважаючи на те, що кобзарство визнане унікальним явищем національної культурної спадщини, ще й дотепер виникає полеміка стосовно питань: чи дійсно кобзарство є соціально значимим у національній культурі України, чи “кобзарства як історико-соціального чи політичного явища в Україні не існувало” взагалі [2, 379], а уявлення про нього сформувалася під впливом того, що “в українській культурі було штучно створено заідеологізований літературний образ кобзаря, настільки неконкретний і всеохоплюючий, що його неможливо чітко окреслити чи класифікувати?” [2, 378]. Серед тих, хто визнає історико-культурну місію кобзарства в минулому, також існує думка, що воно припинило своє існування: зник з ужитку автентичний інструментарій, втрачено героїко-епічний репертуар. Водночас мусимо визнати, що, попри зміни в історичних та соціально-економічних умовах кобзарського буття, в наш час є спроби відродити кобзарство в автентичних формах, а у творчості бандуристів-аматорів та бандуристів академічного спрямування зримо наявні традиції автентичного кобзарства.

Питання, звідки з’явилися в Україні кобза і бандура, піднімали у своїх працях дослідники Г. Хоткевич, О. Фамінцин, М. Лисенко, А. Омельченко, А. Гуменюк, а також сучасні науковці О. Ваврик, В. Кушпет, Л. Черкаський та ін. В їхніх дослідженнях розглядаються історичні умови виникнення та можливі географічні шляхи інструментів. Щоб з’ясувати, в чому принципова відмінність кобзи і бандури, треба звернути увагу на спосіб звуковидобування та прийоми гри на них. На кобзі застосовували лютнеподібний спосіб гри (права рука грає щипком, ліва притискає струни на ладах грифа), а також елементи гуслеподібного звуковидобування. Під час гри кобзу тримають, як правило, під кутом. На бандурі ладів не було, тому застосовувався переважно гуслеподібний спосіб гри (щипок і ковзання). Тож кобза й бандура – це різні інструменти, хоча довгий час їх назви вважали синонімами. Ці обидва струнно-щипкові інструменти мали широкий ужиток на території сучасної України. Існують історичні свідчення, що кобза була більш поширена в селах, а бандура – у містах.

На думку сучасного дослідника В. Кушпета, традиційною кобзою можна вважати інструмент Остапа Вересая, творчість якого описана в працях М. Лисенка. Інструмент Вересая мав усі характерні ознаки кобзи: шість басів, шість приструнків, ладки на грифі. Саме Остап Вересай вважається одним із останніх кобзарів, а його кобза більш як на сто років вибула з ужитку і залишалася лише музейним експонатом.

Наприкінці ХХ століття організатор і майстер Київсько-Ірпінського кобзарського цеху Микола Будник, дослідник і музикант Володимир Кушпет,

фольклорист Михайло Хай на основі записів М.В. Лисенка організували виготовлення кобз за зразком кобзи Вересая, а також, на основі вивчення репертуару славнозвісного кобзаря, відновили стрій і прийоми гри на ній. Також майстри кобзарського цеху виготовляли старосвітські бандури на зразок інструмента Георгія Ткаченка. Узагальнивши свій досвід, у 1997 році В. Кушпет видав самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Відновлення традиції виконавства на автентичних українських інструментах кобзі, лірі та старосвітській бандурі має своїх прихильників. Про це свідчить творча діяльність сучасного київського гурту “Хорея Козацька”, у якому на кобзі грає Тарас Компаніченко. У репертуарі гурту – духовна та світська лірика, лицарські пісні.

Зазначимо, що на початку ХХ століття відбувався значний підйом кобзарсько-бандурного мистецтва, пов’язаний з діяльністю М. Лисенка, Г. Хоткевича, В. Ємця: відкривалися кобзарські гуртки, створювались капели бандуристів; у 1907 році вийшов друком перший підручник гри на бандурі Гната Хоткевича. З приходом радянської влади подібна “націоналістична” творчість стала піддаватися цензурі; у 30–40-ті роки багато бандуристів, як професіоналів, так і аматорів, зазнали репресій (Г. Хоткевич, Г. Копан, І. Борець, Ф. Дорошко, І. Кучугура-Кучуренко, Г. Андрійчик, В. Сологуб, О. Корнієвський, В. Кабачок та ін.).

Дослідник кобзарства Кость Черемський вважає, що за радянської влади у капелах бандуристів “виконували лише дозволений, чітко витриманий та “ідеологічно чистий” репертуар <...> нищилась особистість бандуриста, а все “кобзарство” зводилось до співання пісень на замовлення влади” [6, 154]. Автор навіть припускає у своїй статті “З історії нищення кобзарства”, що впроваджуючи хроматизми в конструкцію автентичної бандури, її навмисне вдосконалювали “за принципом фортепіано, щоб зробити з неї обмежений, суто ансамблевий інструмент” [6, 154]. Однак ще Гнат Хоткевич у передмові до свого підручника “указує на брак хроматизації на бандурі і подає думку про вживання перехрещення струн на бандурі за 20 років перед тим, як майстер О. Корнієвський почав застосовувати її [хроматизацію. – Т.Ч.] <...>, описує спосіб перемикування [тональностей. – Т.Ч.] за 24 роки до того, як його вперше ввели в Полтавській капелі бандуристів; пише про вживання валикової системи з важелями майже за 50 років до того, як її ввели на бандурах конструкції Івана Скляра” [3, 4].

Дійсно, хроматизми вперше з’явилися у бандурі майстра музичних інструментів з Чернігівщини Олександра Корнієвського (1889–1988). Будучи майстром-винахідником, він “ввійшов в історію мистецтвознавства як перший з майстрів, хто ще на початку ХХ ст. почав перестроювати бандури на хроматичний звукоряд” [7, 135]. У 1937 р. О. Корнієвський також зазнав репресій та без суду був висланий на десять років до Сибіру за те, що “виготовляв бандури націоналістам” [5, 24].

Олександр Самійлович був не тільки майстром, а й бандуристом; у його репертуарі налічувалось близько 160 інструментальних творів. Початкові музичні знання й навички гри на бандурі О. Корнієвський здобув у бандуриста з вадю зору Терентія Пархоменка, а техніку гри, віртуозність і репертуар вдосконалював самотужки, значно перевершивши, на власну думку, свого вчителя. Корнієв-

ський вважав діатонічну бандуру Т. Пархоменка примітивною. Достатньо опанувавши інструмент, він розширив діапазон бандури (поступово збільшивши його до п'яти октав), а також змайстрував і запровадив таку підставку, яка дозволяла дворівневе розташування приструнків і уможлиблювала введення їх перехрещення. Тож, власні виконавські потреби, а не “замовлення влади” зумовили необхідність вдосконалювати інструмент.

Новаторства чернігівського майстра викликали протест і критику з боку Терентія Пархоменка та кобзарів-сліпців, адже їм було важко перевчитися, тому хроматизацію бандури вони вважали зайвою і незручною.

Протягом довгого життєвого шляху (зазначимо, що життя і творчість О. Корнієвського припадають на роки панування в Україні радянської влади) Олександр Самійлович, крім гітар, скрипок, мандолін, балалайок, гусел та лір, зробив 186 бандур. Кожна з них являлась неповторним витвором мистецтва, інструменти мали величезний попит.

Мав бандуру, виготовлену майстром Олександром Корнієвським, і відомий бандурист Олексій Сергійович Чуприна, який тридцять років грав і співав на Тарасовій горі у Каневі біля могили великого Кобзаря. Цю справу наслідував засновник Всеукраїнської спілки кобзарів, заслужений діяч мистецтв України Володимир Горбатюк, тим самим продовжуючи традицію, започатковану незрячими кобзарями і бандуристами.

У процесі історичного розвитку бандура вийшла за межі примітивного “жебрацького” інструмента. Одночасно вдосконалювалась техніка, змінювався спосіб гри, ускладнювався і розширювався репертуар. Яскравий приклад наслідування кобзарських традицій бачимо у творчості бандуриста з Чернігова Василя Нечепи, який ще за життя Олександра Корнієвського перейняв у нього козацьку манеру гри Терентія Пархоменка (за твердженням Гната Хоткевича, кобзар грав “відбоєм” – давнім козацьким способом). Сьогодні Василь Нечепа концертує в Україні та за її межами, представляє український національний інструмент широкому колу слухачів, зберігаючи при цьому самотність виконавської традиції кобзарства.

У середині ХХ століття бандурне мистецтво в Україні пережило значне піднесення, зумовлене багатьма паралельними культурними процесами у руслі національного відродження. Після закінчення Великої Вітчизняної війни організовується навчання гри на бандурі в музичних школах і училищах, відкриваються класи бандури у Київській (1950) та Львівській (1954) консерваторіях, відновлює свою діяльність Державна капела бандуристів (1946). У 1958 році виходить друком “Школа гри на бандурі” В. Кабачка та Є. Юцевича. Продовжується активна експериментальна робота майстрів музичних інструментів щодо вдосконалення технічних і акустичних можливостей бандури (зокрема, впровадження механічних перемикачів тональностей). У цій галузі працюють Володимир Павлович Тузиченко, майстер-винахідник Іван Михайлович Скляр (конструктор бандури київського типу), а також майстер, бандурист і педагог Василь Явтухович Герасименко (конструктор бандури-“львів'янки”). У 50-х роках ХХ ст. майстру І. Склярю у співдружності з А. Омельченком, П. Івановим і С. Баштаном вдалося

створити хроматичну бандуру з механізмом, на якій можна було грати в усіх 24-х тональностях. Незабаром ця модель була впроваджена у серійне виробництво на Чернігівській фабриці музичних інструментів.

Вагомий внесок у становлення професійної музичної освіти зробили викладачі бандури Київської консерваторії (В. Кабачок, А. Бобир, С. Баштан) та Львівської консерваторії (В. Герасименко, Л. Посікіра). Саме їхня творча й педагогічна діяльність сприяла розширенню географії професійної бандурної освіти на Україні, а саме активізації роботи класів бандури у всіх регіонах України. Еволюція бандури від народного акомпануючого до академічного солуючого інструмента сприяла створенню оригінального інструментального репертуару. Для бандури писали видатні композитори К. Мясков, М. Дремлюга, М. Сільванський, Д. Пшеничний, А. Коломієць, В. Тилик. Сьогодні цю справу продовжують В. Кирейко, В. Зубицький, В. Степурко, А. Гайденко, В. Павліковський та ін. Цікаво, що перші виконавці їхніх творів теж проявили себе не лише як яскраві бандуристи-виконавці, а й як композитори – маємо на увазі С. Баштана, Л. Коханську, В. Петренку, В. Мішалова, О. Герасименко, Р. Гриньківа, В. Войта (молодшого) та ін.

На сьогодні класи бандури відкриті практично в усіх дитячих музичних школах, музичних, педагогічних та культосвітніх училищах України, в усіх без винятку вищих музичних навчальних закладах, педагогічних університетах, академіях культури і мистецтв.

Не менш важливе значення у справі збереження кобзарських традицій мають музеї народного мистецтва. Найбільші колекції кобз і бандур представлені у Музеї театрального, музичного і кіномистецтва України (Київ), Музеї кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника (Переяслав-Хмельницький), Музеї кобзарства Криму та Кубані ім. О.Ф. Нирка Кримського державного гуманітарного університету (Ялта). Декілька інструментів зберігається у Музеї народної архітектури та побуту України (Київ) та Музеї Лесі Українки Ялтинського державного історико-літературного музею. Вагомий особистий внесок у справу дослідження і збереження народного музичного інструментарію зробили працівники музеїв Л. Черкаський, В. Мормель, О. Нирко, Л. Орел та ін.

З метою популяризації кобзарсько-бандурного мистецтва, підвищення професійного рівня виконавців, збагачення репертуару кобзарів і бандуристів в Україні та за її межами проходять міжнародні і всеукраїнські фестивалі та конкурси. Так, з 1988 р. на батьківщині кобзаря О. Вересая (с. Сокиринці) проводиться фестиваль кобзарського мистецтва “Вересаєве свято”, у 1993 р. в Києві започатковано міжнародний конкурс бандуристів ім. Г. Хоткевича. У 1994–96 рр та 1999 р. у м. Перемишль (Польща) відбулися фестивалі “Дні бандури”. З 1996 р. у Дніпропетровську один раз на два роки проходить фестиваль-конкурс ансамблів бандуристів “Дзвени, бандуро!”. У 2000 р. в м. Торонто (Канада) відбувся міжнародний фестиваль “Бандура–2000”. У Тернополі проходить Всеукраїнський фестиваль козацької пісні (2002). У 2003 р. Спілка кобзарів України започаткувала Міжнародний конкурс кобзарського мистецтва ім. Г. Китастого. У листопаді 2008 р. в Києві відбувся перший Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва ім. О. Вересая. Зазначимо, що заключний кон-

церт цього заходу відбувся на сцені Національної опери України за участю найкращих виконавців на кобзі, старосвітській і академічній бандурі, а також ансамблів бандуристів України та її діаспор.

Сьогодні між професійними бандуристами і прихильниками автентичних кобзи і бандури існує певне протистояння. Академічну бандуру називають “штучним інструментом”, адже вона втратила традиційну діатонічність, імпровізаційну і варіаційну манери виконання. Варто погодитися, що важко називати кобзарями сучасних бандуристів академічного спрямування (хоча це нерозуміння має місце). Але чи зможе, наприклад, кобза О. Вересая повністю замінити бандуру в музичних навчальних закладах, оркестрах і ансамблях народних інструментів? На нашу думку, автентичному (у своїх формах відродження) та академічному (у навчальних закладах) бандурному мистецтву краще існувати паралельно, процвітати, а не протистояти одне одному. Природним є навіть взаємопроникнення, як, наприклад, сталося з прийомом гри “перекидка” (походить від харківського способу гри), який сьогодні широко застосовують виконавці на бандурі київського типу.

Сучасне мистецтво, пов’язане з кобзою та бандурою, зберігає в собі генетичний код українського кобзарства, і ця проблема, безперечно, потребує подальшого вивчення.

Література:

1. В рокотанні-риданні бандур / [авт-упоряд. М.А. Шудря, В.Г. Нечепя]. – К.: МАУП, 2006. – 464 с.
2. Кушпет В. Старцівство: мандрівні старці-музиканти в Україні / Володимир Кушпет. – К.: Темпора, 2007. – 592 с.
3. Мішалов В. Підручник гри на бандурі Гната Хоткевича: (вст. стаття) / Віктор Мішалов // Гнат Хоткевич. Підручник гри на бандурі. – Харків: Глас, 2004. – С. 3–17.
4. Нирко О. Кобзарство Криму та Кубані: [навч. посіб. (хрестоматійне вид.) для студ. вищ. навч. закл.] / Олексій Нирко. [упорядкув., редагув., передм., вступ. ст. Н. Сулій]. – К.: вид. центр Просвіта, 2008. – 480 с.
5. Польовий Р.П. Кобзарі в моєму житті / Ренат Польовий. – К.: Діокор, 2003. – 104 с.
6. Черемський К. З історії нищення кобзарства: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. [Переяславська земля та її місце в розвитку української нації, державності й культури] / К. Черемський. – Переяслав-Хмельницький: Переяслав-Хмельницький філіал КПУ ім. Драгоманова, 1992. – С. 152–155.
7. Черкаський Л.М. Українські народні музичні інструменти / Леонід Мусійович Черкаський. – К.: Техніка, 2003. – 264 с.

ДИТЯЧЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО В УКРАЇНІ ДОІСТОРИЧНОГО ПЕРІОДУ (НА ПРИКЛАДІ ЗИМОВОГО ОБРЯДОВОГО ЦИКЛУ)

Калинюк-Кузьміна Юлія Володимирівна,

асистент-стажист

Національної музичної академії

імені П.І. Чайковського

У статті розглянуто проблему генезису дитячого хорового виконавства доісторичного періоду (IV–IX ст.); досліджено специфіку та основні форми побутування дитячої хорової творчості в контексті народнопоетичного мистецтва; визначено роль та місце дітей у культурно-соціальній сфері доісторичної доби.

Ключові слова: дитяче хорове виконавство, дитячі ігри, хороводи, колядки, щедрівки.

The insufficiently known problem of genesis of children choir performing in Ukraine of prehistoric period (IV–IX cc.) was examined. Specific and basic forms of existence of native children choir creative work was investigated in the context of folk and poetic art. A role and a place of children in culture and social life of people of the prehistoric period were shown.

Key words: children choir performing, children games, round dances, koliadki, schedrivki.

Метою статті є дослідження генезису дитячого вокально-хорового мистецтва на прикладі зимового обрядового циклу. Актуальність дослідження пов'язана з необхідністю висвітлення специфіки глибинного доісторичного пласту дитячої фольклорної творчості.

Об'єктом дослідження є процес становлення й побутування дитячого вокально-хорового виконавства в Україні в IV–IXст. Предметом дослідження є специфіка та характер форм побутування дитячого вокально-хорового виконавства доісторичного періоду на прикладі зимового обрядового циклу. Дослідження пов'язане з науковими програмами музично-фольклористичних дисциплін, які включають вивчення проблеми історичних та соціокультурних чинників, котрі впливали на процес становлення дитячого хорового мистецтва на Україні.

Фольклорні та етнографічні дослідження висвітлюють питання зародження перших народнопоетичних форм, які побутували в дитячій сфері, жанри та види дитячого фольклору доісторичного періоду, специфіку дитячого хорового виконавства того часу.

Наукова новизна полягає в результатах досліджень дитячої уснопоетичної творчості доісторичної доби. Визначено, що предтечею дитячого хорового мистецтва була уснопоетична творчість IV–IX ст. Подано матеріал, що ілюструє жанри українського дитячого фольклору доісторичного періоду, наведено його практичне застосування дітьми молодшого, середнього, дошкільного віку та молоді. Дане дослідження може слугувати теоретичною базою лекцій, семіна-

рів, присвячених дитячому співацькому мистецтву. Для керівників і педагогів дитячих фольклорних гуртів може стати теоретичним підґрунтям для реконструкції давньої доісторичної обрядовості.

Генезис української дитячої вокально-хорової культури, як і хорового мистецтва вцілому, веде своє літочислення від найдавніших часів виокремлення українського народу в осібну соціально-культурну спільноту. Так, видатний вчений-історик М. Грушевський порогом історичних зв'язків етногенезу українців вважає IV–X ст., коли за його спостереженням з'являються спеціальні згадки та відомості про нього, які зустрічаємо “від початків масового переселення на полудне, кругло рахуючи п'ять століть, від IV віку по IX, се епоха розселення, котру я вище назвав чорноморсько-дунайською ...” [5, 108]. Отже, власне, цей період будемо вважати за відправну точку в справі зародження слов'янської нації, а разом із тим і формування її культурного компоненту.

М. Грушевський найстаршими формами слов'янського словесного мистецтва називав “Людський колективний крик (неартикульований хоровий спів в примітивній формі), ритмічний рух (танець) і ритмічний гук, викликаний різними ударами, почавши від ударів голих рук і різних інструментів (примітивна форма оркестра) ...” [5, 63]. Про місце колективної творчості в житті наших пращурів автор зазначав, що, де тільки вони утворювали більші гурти, там незмінно було чути “колективний гомін, гук, ритмічний рух, танець, хоровод ...” [5, 63]. Історик відзначав, що, співаючи, наші предки часто, навіть, не розуміли змісту пісень, залюблюючись лише мелодією, що свідчило про надзвичайно велику вагу саме вокального компоненту. Не викликає сумніву факт, що хоровий спів дохристиянського періоду в Україні супроводжував всі найважливіші події суспільного життя, без нього не обходилася жодна визначна, і навіть зовсім буденна справа.

Зародження вітчизняного дитячого хорового виконавства можна пов'язати з глибинною виконавською традицією давньої усної народнопоетичної творчості. Ці перші мистецькі потуги М. Грушевський тісно прив'язував до звершення певних завдань “... магічного обряду і піднесення настрою й енергії, чи то для тих же магічних завдань, чи робочих, в широкім розумінні слова, чи прокреаційних (розмножних)...” [5, 118]. Масове культивування обрядової традиції продукувало нові форми її вираження та характеру побутування. Зародження давніх обрядових традицій дохристиянської доби дало поштовх до розвою дитячого хорового мистецтва на Україні.

Зупинимося на кількох найбільш цікавих, на нашу думку, жанрах дитячого народнопоетичного мистецтва, що дозволить комплексно охопити найважливіші особливості розвитку дитячого виконавського процесу. Для початку спробуємо дослідити питання щодо систематизації стрижневих жанрів дитячого фольклорного мистецтва, в основу якої багатьма дослідниками, вченими-етнографами та фольклористами було покладено кілька груп. Розглянувши таку класифікацію за працями дослідників-етнографів М. Лановик та З. Лановик [8], С. Лазутін [7], приймемо за вихідну систематизацію Г. Виноградова [1] фундатора наукового підходу до питань російської дитячої народнопоетичної творчості. До дитячого фольклору він відносить твори, передусім написані чи виконані самими дітьми:

“...во-первых, созданные самими детьми, во-вторых, заимствованные детьми у взрослых, но переработанные в соответствии с психологией и потребностями детского возраста” [7, 273]. Стосовно традиції їх виконання дослідник окреслює її межі в більшості колективним хоровим виконанням дітей під час ведення хоро-водів. До цього жанру автор відносить “волосянки, молчанки, песенки сказочного содержания и др.” [7, 279]. Позаігровий дитячий фольклор дослідник пов’язував зі сферою його побутування, а саме його застосування поза грою, в побуті. Жанрова палітра творів охоплює “... приговорки, песенки ..., остроты, поддевки, дразнилки, скороговорки и др.” [7, 280]. Пісеньки, які виконуються дітьми, як правило, “... поются соло, поются хором, просто так и в припляс, сказываются речитативом, полускандовкой, читаются, как стихи; в основу одних положен диалог, для других характерна кумулятивность, для третьих – экспрессивная картинность” [9, 54]. Тобто, що дитяче народнопоетичне виконавство вже в ті далекі часи мало різні форми побутування: 1) сольний спів; 2) колективне музикування; 3) спів у поєднанні з рухами, танцями; 4) речитація; 5) віршоване читання.

Зупинимось детальніше на творах, запозичених дітьми з творчого доробку дорослих, оскільки саме крізь їх призму можна прослідкувати та дослідити специфіку й поступ вокально-хорового мистецтва. Це в першу чергу великий пласт календарно-обрядової поезії, генезис якої професор М. Грицай [3, 98] визначає рамками зародження первіснообщинного ладу (близько 40–35 тис. років назад). Її виконання вимагало від дітей не лише відповідних вокальних умінь, навичок музикувати в колективі, а й елементарного театрального й танцювального вишколу, оскільки, в більшості своїй, календарні пісні супроводжувались “... розвиненою драматичною дією, якій приписувався магічний характер” [3, 98].

Студії дослідження специфіки дитячого хорового народнопоетичного виконавства почнемо з дослідження місця дітей та молоді в реалізації обрядів зимового обрядового циклу. Найголовнішим українським святом у зимовому циклі проф. С. Килимник називає свято “Корочуна” (тепер Різдво), яке тягнеться з перших чисел грудня і є “... свідченням глибокої доісторичної дійсності не лише вірувань, світогляду, але й наших культурних, політичних та економічних зв’язків і взаємин із всесвітом” [3, 14]. Про особливе ставлення до дітей в первісні часи дізнаємося з прикладів святкування будь-якого визначного свята того часу. Так, на свято Вілія, яке давало початок Корочуну, ніхто з хати не міг виходити, але “... зараз таки по Святій Вечері, діти (10–15 років) в обов’язковому порядку носили “ВЕЧЕРЮ” дідуньові, бабуні та хрещеним батькам” [3, 35]. Таку привілейовану позицію С. Килимник намагається пояснити засобами етнографії: “З первісних часів діти вважалися чистими, неповинними й найближчими до добрих духів. Отож прихід їх у дім старійшини – це вважалося, що завітали “вістуні бога багатства та Діда-Лада”, а з ними невидимо й добрі духи завітали на добро, на урожай, на здоров’я” [3, 36]. Особливо трепетно в ті часи відносилися до малих хлопчиків та неодружених хлопців, оскільки “... це вважався символ чистоти, незайманости, надії, сили, краси, відваги й загальної любови. Вірили, що найкорше бог урожаю та щедроти, також і дід-Ладо почують прохання їх і здійснять їх чаклування, відчують їх магічні дії та слова” [3, 57]. Тож, діти з самого малку були учасниками й виконавцями більшості обрядових дійств, що свідчить і про те, що хоровий спів був для них справою відомою.

Описуючи святкові ритуали на Свят-Вечір, О. Воропай, крім обрядів вшанування живих і померлих, традиційних гадань, згадував, що саме в цей "... вечір у Галичині діти щедрують. Так, у селі Сандецького повіту, хлопці років 10–12 співають таку щедрівку..." [2]. Першого дня Корочуна (Різдва) до сходу сонця "... малі діти – 7–8-річні хлопчики йдуть по селу "віншувати-віршувати" ..." [6, 37] до родичів, сусідів, знайомих тощо. С. Килимник розповідає, що віншувати ходили й зовсім маленькі діти 5–6-річного віку, але обмежувалося їх коло лише родичами, чи найближчими сусідами. Цікаво, що вітали тільки хлопчики, дівчатам робити це було заборонено, бо в Україні з незапам'ятних часів вважалося, "... коли у дні великих свят, чи при якійсь визначній родинній оказії прийде до хати першим чоловік, а особливо хлопчик-"полазник" – хата-господа буде щаслива, – і горе, коли "всунеться" першою жінка. Цим і пояснюється те, чому дітей – "хлопчиків-полазників" ждуть і приймають з приємністю" [6, 38].

Реконструюючи стародавній звичай колядування, професор М. Грицай зазначає, що напередодні молодь збиралася в гуртки і ввечері, ходячи від хати до хати, під вікнами співала обрядові пісні. Зодягаючись у маски тварин чи загадкових духів, діти з танцями та співами колядок обходили всі двори. С. Килимник, описуючи ці збори "гуртків молодців" [6, 47], згадує, що "вони збираються "людно", біля школи чи біля церкви й також "людно" готуються до "спільної-громадської" коляди" [6, 47]. У результаті обираються "Береза" ("Брезай"), який керуватиме колядою, "латковий" для збору сала та ковбаси, "хлібоноша" та його помічники, "скарбонькар", "звіздар", "дзвонарі". Професор С. Килимник стверджує, що "... організація хлоп'ячих та дитячих коляд веде початки, без сумніву, з часів родового побуту, то дівчачі, певно, почалися далеко пізніше, хоч зміст дівчачих коляд лише дохристиянський: про чесноти, про хлопця, про одруження" [6, 53]. У специфіці виконання колядок та щедрівок криється глибинна основа дитячої виконавської традиції, яка базувалася на колективній, груповій співтворчості. От, колядки та щедрівки виконувалися гуртом колядників. Так, першого дня Різдва увечері малі діти віком "... від 6–12–14 р. збиралися гуртками, усі з торбинками через плечі (для дарунків) ходили від хати до хати "щебетати-колядувати" [6, 45]. Підходячи до хати, діти питали дозволу колядувати, а, дізнавшись, кому співати, заводили колядок.

Поряд із колядуванням слід згадати й про популярний в народі звичай "водити козу" з його пародійно-ігровою семантикою. Дослідником російського дитячого фольклору М. Мельниковим цю гру було віднесено "... к детским с указанием, что она принадлежит очень маленьким детям 7–8 лет" [9, 106]. Дійство відбувається по обіді першого дня Різдва. За звичаєм козою перевдягають молодого парубка, "першим іде старший козовод і веде "козу", за ними – "кіт", а за "котом" – всі щедрівники" [2, 84]. Головним атрибутом "Кози" С. Килимник вважає саме спів, адже у процесі гри в пісенній формі звертаючись до кози, співають всі персонажі. Починається обряд лише після згоди господарів "... дати "дари" ..." [6, 54], далі заводять козу й постає дійство, в результаті якого коза гине, а лікар "... відмовляється лікувати дохлу козу... Усі машкарники жартують, співають, веселять дотепами дім" [6, 55].

Напередодні Нового Року святкували на Україні Щедрий Вечір, традиція якого, як вважає О. Воропай [2] є залишком стародавнього, ймовірно, ще до-

християнського звичаю, який супроводжувався магічними діями, іграми, співом, танцями та пантомімою. За дослідженням М. Гриця [3], щедрували переважно дівчата й діти, ходячи від хати до хати, виконували хором щедрівки. Як правило, у щедрівках оспівувався добробут хазяїв господи, плодючість землі тощо, а супроводжувалося виконання "... постійним пісенним рефреном: "Щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на здоров'я!" [10, 101].

На Новий рік зранку "... ходили по хатах хлопчики і співали пісні, пов'язані з обрядом засівання" [10]. Ст. Килимник описував, як "... діти-хлопчики, з різним мішаним зерном у рукавичці, прив'язаній до пояса, ходять по хатах "засівати" чи "посівати", з Новим Роком вітати" [6, 130]. Посівати ходили лише діти-хлопчики, що пов'язано з тим, що до них "... найбільше прихильний "Щедрий" ..." [6, 130]. "У них зберігається добрий дух прадідів, і вони, молотячи "сніп-рай", не придушуть, "не ущемлять" "Щедрого" чи духів, бо їх рука легка й щаслива... "Щедрий" і духи-лада понад усе люблять хлопчиків" [6, 130]. Якщо своїх хлопчиків у сім'ї не було, тоді першому посівальникові "... дають снопа молотити" [6, 129]. Як правило, "... дітей-молотників буває двоє і троє – і діти молотять, б'ють по колосі кілька раз ..." [6, 129].

Отже, ми спробували охопити лише невеликий пласт зимової обрядової традиції та визначити ту роль, яку відіграла усна народна поетична поезія в історичному становленні дитячого хорового виконавства в Україні.

Література:

1. Виноградов Г.С. Русский детский фольклор / Г.С. Виноградов – Иркутск, 1930. – Кн.1: Игровые прелюдии – 234 с.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис / О. Воропай. – Харків: Фоліо, 2005. – С. 84–97.
3. Грицай М.С. Українська народнопоетична творчість / М.С. Грицай, В.Г. Бойко, Дунаєвська Л.Ф. – К.: Вища школа, 1983. – 357 с.
4. Грушевський М.С. Історія України-Руси / М.С. Грушевський. – [3-є вид.]. – К., 1913. – Т. 1: До початку XI віка. – 648 с.
5. Грушевський М.С. Історія української літератури: [В 6 т. 9 кн.] / М.С. Грушевський [упоряд. В.В. Яременко; авт. передн. П.П. Кононенко; приміт. Л.Ф. Дунаєвської]. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1.
6. Килимник Ст. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: [У 3 кн., 6т.] / Ст. Килимник. – К.: АТ "Обереги", 1994. – Кн. I. Т. 1: (Зимовий цикл); Т. 2: (Весняний цикл).
7. Кравцов Н.И. Русское устное народное творчество: [Учебник для фил. спец. ун-тов] / Н.И. Кравцов, С.Г. Лазутин – [2-е изд., испр. и доп.] – М.: Высш. шк., 1983.
8. Лановик М.Б. Українська усна народна творчість [Текст]: підручник для вузів / М.Б. Лановик, З.Б. Лановик. – [3-тє вид., стер.] – К.: Знання-Прес, 2005. – 592 с.
9. Мельников М.Н. Русский детский фольклор: [Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. №2101 "Рус. яз. и лит."] / М.Н. Мельников. – М.: Просвещение, 1987.
10. Українська народна поетична творчість / [за ред М.Т. Рильського]. – К.: Радянська школа, 1965. – С. 101–102.

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ ПЕРІОДУ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Ван Лінь Лінь,
здобувач
Національної музичної академії
України імені П.І. Чайковського

У статті узагальнено провідні тенденції розвитку вокального мистецтва в Україні періоду ХІХ – початку ХХ ст. Визначено, що на цьому етапі відбувається дослідження та популяризація української пісенної спадщини, провідною цариною творчості українських композиторів залишається хорова музика, закладається фундамент національної музичної освіти в Україні.

Ключові слова: вокальне мистецтво, жанр, опера, романс, композитор, музична освіта, школа.

There have been revealed and generalized the main tendencies of the development of the vocal art in Ukraine during the period from the 19-th to the beginning of the 20-th centuries in the following article.

It was noted that at this stage there have been making the investigations and a peaces of popularization of the Ukrainian song heritage. The choral music still remains the main area of creation for the Ukrainian composers, there has been laying the foundation for the national music education in Ukraine.

Key words: vocal art, genre, opera, romance, composer, music education, school.

Проблеми функціонування та розвитку вокального мистецтва в Україні були предметом досліджень учених у різні періоди. Так, у працях В. Антонюк, Н. Герасимової-Персидської, М. Грінченка, В. Іванова, Л. Корній, Б. Кудрика, О. Шреєр-Ткаченко висвітлюються історичні засади українського вокального мистецтва, простежується розвиток співацької освіти та церковної музики в Україні, виявляються особливості окремих жанрів вокальної музики. Однак, попри значну наукову та практичну значимість робіт українських науковців, присвячених дослідженню різних аспектів вокального мистецтва, особливості функціонування українського вокального мистецтва в сучасному мистецтвознавстві досі залишаються не достатньо висвітленими. Тому метою даної публікації є виявлення й узагальнення провідних тенденцій розвитку вокального мистецтва в Україні періоду ХІХ – початку ХХ ст.

Культурні процеси ХІХ ст. в Україні відбувалися в умовах захоплюючого, різноманітного і широкого розквіту нових ідей і зростання на їх основі національної свідомості. У цей час з'являється національно свідомо інтелігенція, що цікавиться українською історією, культурою, мистецтвом. У Києві, Одесі, Харкові, Львові та інших містах проходять публічні концерти, театральні вистави, відкриваються спеціальні навчальні заклади. Це сприяло підвищенню професіоналізму митців, зростанню українських мистецьких кадрів.

Значного розвитку у період досягла й музична культура, яка спиралась в основному на вокальні жанри. Це відобразилося в активізації діяльності з вивчення та популяризації української пісенної спадщини. Дослідженням фольклору займалася значна частина інтелігенції. Відомими збирачами українських народних пісень були Леся Українка, Марко Вовчок, Дніпрова Чайка, Марія Загорська, Марія Заньковецька. Композитори зверталися до фольклору як до єдиної системи, що увібрала віковичний досвід народу. З'явилися перші нотні збірки народних пісень: “Голоси українських пісень”, виданих М. Максимовичем (1834), “Українські мелодії” М. Маркевича (1831), “Пісні польські й руські галицького народу” В. Залеського (1833) [5, 343].

Середина XIX ст. в історії української музики чітко окреслюється як важливий етап, позначений появою нових форм музичного спілкування, зокрема вокально-хорового виконавства. У цей час мистецький процес охоплює всі українські землі. Змінюється стильова ситуація, відбувається перехід від класицизму до романтизму, який в Україні став формою національно-культурного відродження. В руслі традицій цього етапу працюють М. Лисенко А. Вахнянин, П. Бажанський, І. Біликовський, В. Матюк, С. Воробкевич, П. Сокальський, П. Ніщинський. Одним із важливих надбань генерації композиторів цього періоду було поширення ідейно-образного діапазону та інтонаційно-жанрових можливостей народної протяжної пісні, думних розспівів, козацької героїчної пісенності поруч із наступним оволодінням інтонаціями міської пісні-романсу, що збагатило музичний тематизм вокальних творів.

Вагоме значення для музичної культури мала творча діяльність композиторів перемишльської школи. Найпершими її представниками стали М. Вербицький (1815–1870) та І. Лаврівський (1822–1873), які в 40-х рр. XIX ст. репрезентували західноукраїнську музику. М. Вербицького вважають першим українським професійним композитором Галичини. Він є автором перших музично-сценічних композицій, що отримали назву співо-гри: “Верховинці”, “Школяр на мандрівці”, “Підгоряни” та ін. Хорова музика композитора тісно пов'язана з галицькими народними піснями й танцями.

Серед духовних творів виділяються хори “Іже Херувими”, “Єдин Свят”, “Ангел вопієше” та ін. Основою хорового письма М. Вербицького була струнка акордова фактура. Духовна музика композитора майже позбавлена фольклорних мотивів. Тут помітний вплив західноєвропейських музичних традицій та музики Д. Бортнянського [6, 136].

Слід зазначити, що М. Вербицький написав музику на вірш поета і фольклориста П. Чубинського “Ще не вмерла Україна”, яка стала згодом українським національним гімном.

Композитор І. Лаврівський створював свої твори для церковного використання. Він написав дві опери низку композицій для чоловічого хору. [3, 198].

Становленню музичної культури західноукраїнських земель у другій половині XIX – на початку XX ст. сприяла активна музично-громадська та творча діяльність композиторів А. Вахнянина (1841–1908) – організатора й керівника музичних товариств “Боян”, “Торбан”, засновника і першого директора Львівського музичного інституту імені М. Лисенка; О. Нижанківського (1862–1919) –

хорового диригента, засновника музичного видавництва “Бібліотека музикальна”; Д. Січинського (1865–1909) – одного з перших галицьких композиторів-професіоналів, який відкрив музичну школу і видавництво у Станіславі, хорові товариства у багатьох містах і селах Галичини [5, 137]. Важлива роль у розвитку вокального мистецтва належить композитору, письменнику та педагогу С. Воробкевичу (1836–1903). Його хоровий доробок становить понад 400 музичних творів, більшість з яких композитор створив на власні тексти.

У творчості західноукраїнських композиторів дістали подальший розвиток такі жанри, як опера (“Купало” А. Вахнянина, “Роксолана” Д. Січинського), оперета (“Убога Марта”, “Гнат Приблуда” С. Воробкевича), хорові та вокальні твори (“Лічу в неволі” Д. Січинського, “Мово рідна” С. Воробкевича), романси (“Не співай мені сеї пісні” Д. Січинського на вірш Лесі Українки, “Як почуєш вночі” на вірш І. Франка) [6, 137].

Отже, творча діяльність композиторів Галичини і Буковини сприяла піднесенню українського вокального мистецтва на новий, якісно вищий професійний рівень.

Важливою подією у розвитку вокального мистецтва стало створення 1863 р. С. Гулаком-Артемівським (1813–1873) першої української опери “Запорожець за Дунаєм”. Для неї характерні виразна та проста мова, особливий тип драматургії (чергування музичних номерів із діалогами), реалістичність музичних характеристик персонажів – ліричних (Оксана, Андрій) і комічних (Карась, Одарка). У цьому творі С. Гулак-Артемівський майстерно передав багатство народних мелодій та яскраво зобразив колоритні побутові сцени. На українській сцені опера була вперше поставлена М. Кропивницьким 1884 р. у трупі М. Старицького. Згодом вона йшла у Великому театрі в Москві [5, 342].

Окрім вказаної опери, С. Гулак-Артемівський створив вокально-хореографічний дивертисмент “Українське весілля”, що йшов на петербурзькій сцені і мав успіх, здійснив постановку власного водевілю “Ніч напередодні Івана Купала”, де виконував пісню “Гуде вітер вельми в полі” (музика М. Глінки, слова Н. Забіли) [5, 343].

Величезне значення для розвитку музичної культури України загалом і вокального мистецтва зокрема мала творчість основоположника української композиторської школи М. Лисенка (1842–1912). Композитор творив майже в усіх музичних жанрах і в багатьох із них досяг вершин професіоналізму. В обробках народних пісень та оригінальних творах він розкрив естетичну цінність та художню своєрідність фольклору України.

Чільне місце у спадщині митця посідає хорова музика. У цьому жанрі композитор писав як твори великої форми (урочиста кантата “Радуйся, ниво неpolitая”), так і ліричні мініатюри (“Сон” на слова О. Маковея, баркарола “Пливе човен”). М. Лисенко створив понад 80 вокальних і хорових творів на поезію Т. Шевченка. Вершиною музичної шевченкіани композитора став цикл “Музика до “Кобзаря” Т. Г. Шевченка”. Тут є композиції, наближені до фольклору (“Ой стрічечка до стрічечки”), хорова поема (“Іван Гус”), монолог соціально-філософського звучання (“Мені однаково”), романс-дума (“У неділю вранці

рано”), романс-балада (“У тієї Катерини”), романс-арія (“Гетьмани, гетьмани”), музичний пейзаж (“Садок вишневий”) [6, 34].

У солоспівах М. Лисенко використовував майстерне поєднання прийомів народної та професійної музики, зокрема класичної й романтичної. Яскравими зразками цього жанру є романси “У мене був коханий рідний край”, “Коли розлучаються двоє” на вірші Г. Гейне та ін.

Протягом усього життя композитор писав опери. Його доробок у цьому виді мистецтва охоплює різні образні сфери, зокрема історико-героїчну (“Тарас Бульба”), лірико-побутову (“Наталка Полтавка”), комічну (“Різдвяна ніч”), лірико-фантастичну (“Утоплена”), оперу-сатиру (“Енеїда”) та ін.

М. Лисенко також заснував жанр дитячої опери. На лібрето Дніпрові Чайки він створив одноактну музичну казку “Коза-дереза”, сатиричну оперу “Пан Коцький”, фантастичну казку “Зима і весна”.

Опери, музично-драматичні твори, хори, романси, інструментальні твори М. Лисенка насичені українським мелосом, адже народнопісенна культура мала значний вплив на творчість композитора, його стиль. Усе життя він звертався до фольклору та вважав народну музику основою професійної творчості. У цілісній системі виконавської інтерпретації творів суттєва роль належала виявленню їх літературно-поетичної основи, де перевага надавалась народній творчості. Таким чином, відбувається піднесення української пісні на новий, професійний рівень.

Одним із важливих досягнень М. Лисенка у сфері української музичної культури загалом і вокального мистецтва зокрема стало відкриття ним 1904 р. в Києві музично-драматичної школи, де викладали висококваліфіковані спеціалісти, відомі солістки оперних сцен Росії М. Зотова й О. Конча; видатний український тенор О. Філіппі-Мишуга, а з 1906 р. – визначна співачка О. Муравйова. Важливе місце у системі навчання належало вивченню таких дисциплін, як оркестрове й хорове диригування, хоровий клас, сольний спів, історія культури й літератури, естетика тощо.

Композитор завжди дбав про становлення національної вокальної школи: він намагався брати до свого навчального закладу викладачів, які були обізнані з природою української мови й у власній творчості дотримувались українських співацьких традицій [1, 48]. Він проводив активну й різнобічну виконавську та музично-організаційну діяльність щодо популяризації українського вокального мистецтва. М. Лисенко тісно спілкувався зі співаками: акомпанував їм та диригував хоровими колективами. Дослідники, аналізуючи історію музичної освіти Києва, зазначають, що ні приватні школи, ні музично-освітні заклади Імператорського Російського музичного товариства, організовані в другій половині ХІХ ст., “... не ставили за мету розвиток національної культури. Це здійснив М. Лисенко, відкривши у 1904 р. музично-драматичну школу, яка заклала основи національної музичної освіти в Україні” [1, 48]. 1918 р. школа була реорганізована в Музично-драматичний інститут імені М. Лисенка, а 1928 р. вона увійшла до складу Київської консерваторії і з кожним роком набувала більш яскравих рис національної специфіки. Композитор зазначав, що засновуючи власну музичну школу в Києві, він використовував досвід Лейпцизької консерваторії, вихованцем

якої був сам. Його поради щодо пошуків власного шляху у царині етнокультурних засад вокально-музичної творчості залишаються актуальними і сьогодні.

Прагнення М. Лисенка щодо створення умов для розвитку національної освіти знайшли своє відображення у тезі: "... Треба, треба школи, та ще й доброї, тяжкої школи, а після неї доброго, уважного і нелегкого досвіду... Беріть од люду і кваптеся до того, що є найвидатнішими його піснями. Але, побіч того, потрібна загальнолюдська школа музики. Адже я взяв у німця... науку про його музику, а вернувся додому, та й став за поміччю тієї науки над своїм добром працювати, не знімечуючи своєї пісні" [1, 48]. Ці слова є орієнтиром усіх подальших пошуків власного шляху українського вокального мистецтва у сфері етнокультурних здобутків.

Враховуючи тенденцію тогочасного поклоніння перед іноземними вокальними школами, композитор розумів значення проблеми формування національної. Уже в 1908 р. він зазначав: "... Школа моя має добрий попит у широкої публіки міської і ... провінціальної. Особливо класи співу у трьох професорів п. Зотової, Муравйової і п. Мишуги. Вечори публічні відвідуються дуже людно і приймаються дуже гучно, а оперні вистави (бо з цього завівся у мене у школі оперний клас) в оперному театрі з оркестром оперним роблять цілу сенсацію у городі... Вже з моєї школи чимало співців, особливо співачок, мають ангажементи в театрах..." [1, 49].

Отже, музично-драматична школа М. Лисенка мала яскраве національне спрямування і відіграла значну роль у розвитку українського вокального мистецтва.

Помітний внесок у розвиток вокальної музики зробили учні та послідовники М. Лисенка. Серед них – К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, О. Кошиць, М. Аркас та інші композитори Наддніпрянської України. Головною сферою їхньої творчості була хорова музика, що охоплювала обробки народних пісень, кантати, церковні жанри тощо.

До самобутніх зразків української вокально-хорової класики К. Стеценка (1882–1922) належать хори "Сон" і "Прометей", кантати "Шевченкові", "Єдиний", "У неділеньку святую", церковна музика (літургії "Панахида", "Всенощна"), обробки українських народних пісень.

У майстерних солоспівах композитора переважають пейзажні та світлі ліричні образи. Яскравими прикладами творів є "Вечірня пісня" на слова В. Самійленка, "Плавай, плавай, лебедонько" на вірші Т. Шевченка, "Стояла я і слухала весну" на слова Лесі Українки.

Вагоме значення для розвитку вокального мистецтва стало створення К. Стеценком "Проекту програми по співах у "Єдиній школі". Уперше за всю історію української музичної освіти з'явилась національна за змістом програма, в основу якої покладено концептуальне положення про українську пісню як могутній фактор національного виховання дитини. Так музична дисципліна, що мала назву "Співи", набула статусу обов'язкової і вводилася до навчальних планів шкіл від початкового до вищого ступеня по 2 години на тиждень. К. Стеценко також пише низку праць, серед яких "Початковий курс навчання дітей нотного співу", "Шкільний співанок", "Музичний факультет при Подільському українському університеті". Остання з перелічених робіт є програмою подібного факультету.

Характерною ознакою творчості Я. Степового (1883–1921) було опосередковане відображення національного колориту. В обробках народних пісень Я. Степового домінують ліричні та жартівливо-сатиричні образи. Сьогодні не втрачають популярності збірки його пісень для дітей (“Проліски”, “Кобзар” та ін.), вокальні мініатюри (“Пісні настрою”). Вокальним творам композитора притаманний органічний синтез поетичного тексту й музики, який відіграє важливу роль у створенні образу.

Центральне місце у творчості М. Леонтовича (1877–1921) посідають хорові обробки українських народних пісень, а також оригінальні, самобутні композиції, написані на основі народних мелодій. Серед них найбільш відомими є “Щедрик”, “Дударик”, “Пряля”, “Мала мати одну дочку”, “Ой з-за гори кам’яної”, “За городом качки пливуть” та ін. У жанрі хорової обробки української народної пісні композитор досяг найвищих мистецьких вершин. Зазвичай, мелодію М. Леонтович залишав незмінною, зберігаючи інтонаційну чистоту першоджерела. У власних обробках він застосовував засоби гармонії, поліфонії, фактурно-темброві відтінки [6, 138].

У творчій спадщині композитора є також чотири високохудожні акапельні хорові поеми: “Льодолом”, “Літні тони”, “Легенда” і моя пісня, опера “Русалчин Великдень”.

Обробки народних пісень, оригінальні вокально-хорові твори та духовна музика Д. Леонтовича (літургія, серія “Херувимських”, “Світе тихий”, релігійні колядки) увійшли до золотого фонду української хорової класики.

Велике значення для світової музичної культури мала творча діяльність видатної української співачки С. Крушельницької (1872–1952). Вона у 1893 р. закінчила Львівську консерваторію, того ж року дебютувала у Львівському театрі і поїхала навчатися в Італію. А через кілька років співачка з грандіозним успіхом виступала на багатьох оперних сценах світу, зокрема в Міланському театрі “Ла Скала”, паризькій “Гранд-опера”. До програм її концертів поруч із шедеврами зарубіжної музики входили також українські народні пісні.

Варто зазначити, що у другій половині ХІХ ст. докорінно змінилося концертне і театральне життя. Відкриваються оперні театри в Києві, Харкові, Львові. У великих і малих містах України організуються симфонічні концерти, музичні товариства, відкриваються філіали Російського музичного товариства (РМТ) у Києві (1863), Харкові (1871), Одесі (1884), а також товариства “Боян” у Львові (1891) й інших містах Західної України, а потім у Києві [4]. З метою координації творчої співпраці різних музичних інституцій 1903 р. в Західній Україні було засновано “Спілку співацьких і музичних товариств” (1907 р. перейменовано в “Музичне товариство імені Миколи Лисенка”).

Таким чином, здійснивши аналіз функціонування і розвитку вокального мистецтва періоду ХІХ – початку ХХ ст., доходимо висновку, що на цьому етапі відбувається дослідження та популяризація української пісенної спадщини, провідною цариною творчості українських композиторів залишається хорова музика (обробки народних пісень, духовна музика, кантати, хорові та вокальні мініатюри), закладається фундамент національної музичної освіти в Україні. Все це яскраво свідчить про становлення професіоналізму та вихід українського вокального мистецтва на світовий рівень.

Література:

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія / В. Антонюк. – [вид. 2-ге, пер. і доп.]. – К.: Українська ідея, 2001. – 144 с.
2. Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко. – [2-е вид.]. – Нью-Йорк: Український музичний інститут, 1961. – 192 с.
3. Історія української та зарубіжної культури: [навч. посіб.] / С.М. Клапчук, Б.І. Білик, Ю.А. Горбань та ін.; за ред. С.М. Клапчука. - [6-те вид., випр. і доп.]. – К.: Знання-Прес, 2007. – 358 с.
4. Корній Л. Історія української музики. Частина третя (XIX ст.) / Л. Корній. – Київ, Харків, Нью-Йорк: Видавництво М.П. Коць, 2001. – 480 с.
5. Українська та зарубіжна культура: [підручник]; за ред. В.О. Лозового. – Харків, 2006. – 276 с.
6. Художня культура України: [навч. посіб. для заг.осв. навч. закл. України] / Л.М. Масол, С.А. Ничкало, Г.І. Веселовська, О.І. Оніщенко; за заг. ред. Л.М. Масол. – К.: Вища школа, 2006. – 239 с.

УДК 78.6 (546.37)

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ К. ДЕБЮССІ: КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ПОЧЕРК МИТЦЯ

Пан Бо,
магістр Національної музичної
академії України імені П.І. Чайковського

У статті розкриваються особливості інтерпретації фортепіанного стилю К. Дебюссі. Автор акцентує увагу на прийомах звуковидобування, використанні фактурних особливостей, колористиці звукової палітри у фортепіанних творах композитора.

Ключові слова: фортепіанна музика, стиль К. Дебюссі, фактура, тембр, ритм.

In the article the features of interpretation of style C. Debyossi. An author accents attention on the receptions the use of invoice features, coloristitsi sound palette in fortepianos works of composer.

Key words: music for piano, style of C. Debyossi, invoice, timbre, rhythm.

Музика К. Дебюссі є основою репертуару багатьох виконавців-піаністів. Вона успішно звучить у багатьох найрізноманітніших залах не одне десятиліття. Можна переконливо стверджувати, що її потенціал ще далеко не вичерпано. Характерною ознакою інтерпретації музики французького композитора є її здатність змінюватись із плином часу. Залежно від історичного та культурологічного контексту вона набуває якісно нових і актуальних, саме тут і зараз, ознак.

Для виконавця, який інтерпретує музику К. Дебюссі, художнім орієнтиром його звукових пошуків стануть наступні висловлювання: “Особливо забудьте, що рояль має молоточки”¹, – це слова самого К. Дебюссі, та висловлювання його сучасника: “Ніхто так, як він не міг перетворити кожний акорд на маленький

бронзовий дзвін, що випромінює обертони в усі кінці неба”. Саме ці крилаті вислови про фортепіанну манеру письма композитора спонукали нас до певних роздумів про стиль Майстра та його втілення у виконавстві. Іншими словами, ми спробуємо дати характеристику основним принципам фортепіанного почерку композитора, адже такі роздуми дозволять виконавцю-піаністу глибше проникнути у композиторський задум митця.

Особливості сприйняття гармонічної вертикалі фортепіанних прелюдій К. Дебюссі. Гра К. Дебюссі, як згадують сучасники, завжди була нескінченним уроком гармонії, але це швидше мистецтво поєднання музичних сфер, а не поєднання функційних акордів, за старою наукою голосоведення. І найважливішим завданням, яке постає перед виконавцем музики К. Дебюссі, є віднаходження цієї гармонії гармонічного.

Інтерпретуючи К. Дебюссі, піаніст має налаштувати на свій слух з поняття “голосоведіння” на поняття “гармонієведення”. Окремі відчуття, у їхній психологічній мінливості, приходять на зміну функційним зв’язкам тяжінням. Стиль виконання фортепіанної музики К. Дебюссі не зароджується під пальцями піаніста, якщо в цю музику не поринути, не зануритися, не “втопити” в ній своє гордовите та самолюбне артистичне марносластво. Піаніст має встигнути всім насолодитися, відчути аромат кожної вертикалі, спокуситися кожною гармонією, нескінченна плетениця яких повільно, сонно та ліниво пропливає перед нашими очима, як промені сонця, що заходить. Ось чому К. Дебюссі такий схильний до повільних темпів, до стоячих гармоній, органних пунктів тощо. Кожне співзвуччя має жити прихованим внутрішнім життям, і лише вловивши цю затаєну життєву пульсацію, піаніст зможе керувати стихією гіпнотичної дії на психіку слухачів.

Досягнення колористики звукової палітри. Виконавець, який звернувся до музики К. Дебюссі, вихований на ідеях зверхності ритму та мелодії над іншими засобами виразності (що є характерним для естетики інших музичних стилів), повинен вирішити дуже складне завдання внутрішнього переключення усіх слухових пріоритетів. Саме їхня гармонічна дія має зайняти більшу частину його слухового світобачення, залишивши лише слабкі пульсації сфери ритму та мелосу. К. Дебюссі не є мелодистом у тому значенні, яке вкладали у це слово в добу романтиків.

Вирішення фактурної проблеми полягає в тому, щоб і ритм, і всю мелодичну лінію, немовби “втопити” в океані гармонії. Можна припустити, що при першому ознайомленні з “Воротами Альгамбри” слухач навіть не зможе усвідомити того, що усю цю п’єсу побудовано на полі ритмічній основі. Але ж у будь-якому іншому стилі безупинне накладання тріольного ритму на пунктирний, напевно, стало б головним і сильнодіючим засобом музичного розвитку. У К. Дебюссі ці ритми є не лише неконфліктними, але більше того, вони заколисують нашу уяву, розпливаючись поетичним туманом.

І в історії музики К. Дебюссі виявився першим, хто основну ідею свого творчого методу вбачав у звуковому колориті. Нескінченність *piano* та *pianissimo*, як у його творах, так і у виконавській манері, тонкість і співучість його гри – все це свідчить про прагнення К. Дебюссі заглибитися у найтонші вібрації звукової матерії, які неможливо піаністу-виконавцю створити на голосній звучності. Вик-

лючна музична вразливість К. Дебюссі, найтонше вловлювання сонорних якостей кожного звучання – ось пріоритети для нескінченного удосконалення кожного піаніста.

Насичення об'єму звучання просторовою звуковою перспективою. Реальне звукове втілення ідеї просторової перспективи, насичення фактури повітрям визначаються як об'єктивними параметрами (нотний авторський текст), так і суб'єктивними (живе виконання). Відчуття простору у фактурі К. Дебюссі створюється за допомогою широко розосереджених клавіатурою автономних звукових пластів. Кожен з цих пластів має свою звукову барву, своє відчуття щільності, об'єму та маси.

Цей стереофонічний ефект створюється ілюзією різних джерел звучання, і в своєму виконавстві К. Дебюссі був неперевершеним майстром видобування з фортепіано різнозabarвлених звукових потоків, які заповнювали собою атмосферу звучання, не змішуючись одне з одним в однорідну та недиференційовану масу.

Чуйний слух і творчі пошуки мають допомогти молодому піаністові зрозуміти, що висування на звукову авансцену того чи іншого пласта полігармонічної фактури залежить не від міри його дисонантності, яка у К. Дебюссі має відносне значення. Не визначається воно також і розташуванням у тому чи іншому регістрі звуковисотної клавіатури. Ілюзія тембрів виникає насамперед внаслідок різного ступеня щільності, стислості або розосередженості цих автономних музичних тіл.

На шляху до виконавського втілення цих найтонших особливостей фактури К. Дебюссі піаніст має апелювати не лише до своєї художньої інтуїції та слухової уяви, але й до музичного інтелекту, піддавши ретельному теоретичному аналізу інтонаційну, ритмічну, динамічну, топографічну своєрідність кожної з самостійних фонових структур. Чим більше контрастів, які закладено в самому нотному тексті, виявить юний піаніст в ході попереднього аналізу, тим більше в його слухові буде прояснюватись та розквітати різноманітними барвами “самостійне” звукоколеристичне співіснування кожного з цих автономно озвучених тіл. Пошуки відповідного туше, рухів пальців, кисті та руки в цілому, положення руки на клавіатурі в мить звуковидобування і, врешті, винаходження відповідного відчуття руки, яка немовби чує шукану барву, – ось в чому полягає зміст роботи піаніста над освоєнням фактури К. Дебюссі.

Завдання виконавця полягає в тому, щоб в кожному з акордів полігармонічної вертикалі відчути внутрішню чарівність і звукову красу звучання, м'якість і пластичність тембру. Виконавець повинен розкрити перед слухачем своєрідне явище: чим інтенсивніше останній буде переживати самодостатність кожної звукової “плями” вертикальної структури, тим більше ця вертикаль біде насичуватися повітрям і відчуттям звукового простору. У інтерпретатора музики повинна виникнути потреба частіше зупинятися, тим самим ніби заслухаючись окремими колеристичними миттєвостями.

Безперервність наскрізного розвитку та відчуття форми в цілому – це специфіка наступного етапу. Тут динаміка руху має поступатися місцем потребі у стаці. Тим більше, що музика К. Дебюссі у своїй природності й органічності цілком ототожнюється з природною течією життя.

На відміну від нездоланної обов'язковості метро-ритмічної пульсації класичної музики, тут виконавець має багато встигнути почути. А тому в період роботи над фактурою інтерпретатор ніби відчуває потребу в більшій темпоритмічній свободі, яка поєднує інтенсивне переживання із споглядальним ставленням до нього. Принадним ідеалом у цих звукових пошуках виконавця має стати відчуття того, що народжувана під його пальцями музика композитора існує немовби у відкритому природному просторі. Озвучення цього простору, врешті, і є вирішенням фактурної проблеми.

Використання фактурних особливостей в якості фактору формотворення у Прелюдях для фортепіано. Новаторство К. Дебюссі по відношенню до характеру розгортання часового процесу в його музиці висуває перед виконавцем, який освоює новий для себе стиль, низку чергових специфічних піаністичних проблем. Фрагментарність та переривчатість ходу його музики, захоплення окремими барвистими миттєвостями визначають одну з найважливіших властивостей імпресіоністичного стилю – прагнення до вільного, природного, майже імпровізаційного розгортання форми, яка набуває характеру безпосереднього висловлювання. Для виконавця, вихованого на яasnих, логічних, “оголених”, чітких, міцно спаяних формах класичної музики, такий іманентний характер розвитку (коли форма не є первісно заданою, а немовби нащупується почуттям у самому процесі розгортання музичної тканини) висуває низку нових, ще не освоєних проблем.

Певна поємність взагалі є властивою стилю К. Дебюссі. Підтвердження тому ми бачимо в обох розібраних вище прелюдях. Інтерпретатор своїм виконанням повинен, немовби, визволити широчінь музики, звільнивши її від тяжкості метричних і ритмічних акцентів, згладивши різко виявлені переходи, зауваживши співставлення розділів форми в цілому. Але в той же час він має ясно відчувати ту межу, за якою квазі імпровізаційність виконання вже перетворюється на аморфність і рихлість. Адже уважний аналіз повинен показати, що музика К. Дебюссі завжди є точно вибудованою та раціонально організованою; показати, як ретельно композитор продумує її в усіх деталях.

Властива композитору тонкість варіювання фактури вимагає пильного вивчення усіх її відтінків, найдрібніших змін, а також осмислення та реального втілення численних і найдокладніших авторських виконавських вказівок. Така варіантність викладення, з делікатними вкрапленнями до фактури елементів новизни, повинна сприйматись виконавцем як новий оберг спіралі у розвитку форми. Дуже важливим є виховати здатність до емоційної мінливості, здатність чуйно та гнучко йти за автором у його нескінченних метаморфозах відчуттів. Спочатку виконавець знаходить і активізує у фортепіанній фактурі приховані фактори формотворення. Це стає можливим за умови чіткого усвідомлення мети розвитку та органічної узгодженості всіх деталей виконання. Варіантний метод формотворення з необхідністю диктує зміну традиційного ставлення до виконання кульмінації того чи іншого твору.

Вдумливий аналіз свідчить, що у більшості випадків кульмінація у творах К. Дебюссі не є точкою інтонаційного тематичного розвитку. Це, як правило, розширене варіантне відтворення первісного тематичного матеріалу. По-виконавському згладивши кульмінацію, ми, немовби, позбавляємо твір його композиційного центру. Цим послаблюється логічна супідрядність усіх частин форми,

яка перетворюється на низку набігаючих образів, що непомітно переливаються одне в одного. Таким чином, виконавська форма стає відкритою, не замкненою в єдину композицію.

Становлення виконавської форми в композиціях К. Дебюссі перетворюється на чуттєво-емоційні шукання цієї форми. Послідовно народжувана під пальцями піаніста низка епізодів-образів повинна сприйматися слухачем, як ніби спливаюча в емоційній пам'яті піаніста. Заглибившись у свій внутрішній світ, піаніст, немовби, ретроспективно відтворює збережені в пам'яті художні спогади-образи.

Збагачення прийомів звуковидобування Прелюдій для фортепіано. Музика Прелюдій для фортепіано К. Дебюссі потребує вдумливого піаніста, який захоплює своєю грою, володіє особливим мистецтвом звука, ніби “пестить” клавіші своїми доторканнями, осягає таємний зв'язок між порухами рук і клавіатурою, відчуває пряму залежність між якістю туше та якістю звучання.

Збагнувши гнучку витонченість фразування К. Дебюссі, виконавець зможе прийти й до відповідних пластично витончених рухів рук. У К. Дебюссі, як і у Ф. Шопена, музика найтіснішим чином пов'язана з рукою, її здібностями та рухами. Він використовує можливості фортепіанної клавіатури відповідно до музичної системи, а не навпаки, як ми це спостерігаємо у В. Моцарта та Ф. Ліста.

Вдумливий виконавець завжди знайде найкращу з художньої точки зору аплікатуру, яка визначається особливостями фактури, а вже ця аплікатура автоматично “виведе” його на елегантність рухів і шляхетність звуковидобування. У клавесиністів, особливо у Куперена, К. Дебюссі перейняв відчуття клавішності, тобто зв'язок між топографією клавіатури та рухами руки. З клавесиністами композитор також споріднює багатство та кольористість викладення, дотепність і парадоксальність фактурних винаходів, досконале використання усіх технічних і виразових можливостей інструменту.

Розширення ролі педальних ефектів. Музика Прелюдій для фортепіано переконує в тому, наскільки важливе значення в процесі виконання своєї музики К. Дебюссі надавав педалі, визнаючи властиву їй здатність оживляти, одушевляти звучання фортепіанної фактури. І знову ми тут стикаємося з проблемою розвитку художньої інтуїції виконавця, яка дозволяє досягти тих найтонших ефектів педалізації, які надають звучанню фортепіано невловимого і навіть незрозумілого для раціонального мислення відтінку чарівної магії.

Доречно пригадати, як відомий піаніст-педагог В. Сафонов говорив своїм ученицям, щоб вони, слухаючи О. Скребіна, дивилися не на його руки, а на ноги. Саме музика К. Дебюссі та О. Скребіна вимагає від виконавця ідеального злиття на рівні підсвідомості найтонших порухів рук і ніг. І хоча К. Дебюссі мріяв про більш досконалу графічну фіксацію вживання педалі, доведеться визнати ці надії абсолютно нереальними, адже неможливо зафіксувати у знаках те, що навіть для самого виконавця залишається не до кінця усвідомленим і передбачуваним.

Саме вживання педалі дозволяє піаністові досягти ілюзії тембральності, без якої музика К. Дебюссі перестає бути собою. Вживання композитором тристрокового запису фактури у другому зошиті Прелюдій для фортепіано дозволяє наочно продемонструвати учневі поліфонію гармонічних пластів, а отже, і обґрунтувати необхідність відповідної педалізації.

Педаль стає першою умовою існування багатоскладної полігармонічної фактури (наприклад, у “Кроках на снігу” т.т. 5-7 і подібні). Саме п'єси К. Дебюссі

дозволяють виховати в учні в культуру “непомітної” педалі, при якій і піднімання, і опускання демпфера на струни відбувається настільки м’яко та плавно, що навіть для чуйного вуха абсолютно стирається межа між педальною та безпедальною звучністю. Взагалі, найтонші рухи демпферів, невловимі відтінки зіткнення демпферів зі струнами, нескінченна різноманітність неповного, часткового натискання педалі – усе це у сукупності дозволить домогтися тієї барвистості й переливчастості звучання, яка є умовою втілення звукової ідеї композитора-імпресіоніста.

Дослідним шляхом виконавець може легко перекопатися в тому, що лише за умови глибокого (але аж ніяк не різкого!) басу, взятого на педалі, можна сміливо нанизувати на цей педальний бас численні дисонуючі один з одним акорди, причому не лише в різних регістрах, але й у межах одного фактурного пласта. Досягнута таким чином сріблястість звучання одразу ж перетворюється на мутний конгломерат за відсутності глибокого басу. Слід також вказати учневі на залежність педалізації від деяких артикуляційних позначень автора. Насамперед, маємо на увазі ліги, які спрямовані в нікуди, у нескінченність звукової атмосфери. Тиха звучність вимагає більш сміливої педалізації, яка не породжує ріжучої слух дисонантності у сполученнях акордів, а також дозволяє досягти резонуючого, наповненого, вібруючого звучання на *piano*, що є необхідною умовою виконання творів композитора.

Загалом інтерпретація фортепіанних творів К. Дебюссі потенційно містить у собі численну кількість варіантів її художнього втілення на інструменті. Саме відмінності у виконавському трактуванні певного твору тим чи іншим виконавцем зумовлюють своєрідність і неповторність його інтерпретації. На заключному етапі роботи над музичним твором у виконавця вже формується достатньо визначений погляд на твір в цілому і частково, формується суб’єктивне ставлення до нього, вимальовуються драматургічні контури інтерпретації.

Усі перераховані вище особливості стилю К. Дебюссі роблять його музику незамінною школою виховання довершеного смаку. Піаніст навчається почуттю міри у дозуванні емоцій, у співставленні розділів, в акцентуванні смислових устоїв й у виділенні кульмінацій. Природність і невимушеність розгортання форми, пом’якшеність і злагодженість кульмінацій, відсутність нарочитого вольового напору – усі ці якості здатні підвести учня до досягнення мудрої істини про те, що сам процес і є засобом пізнання музичного твору.

Незаданність форми у К. Дебюссі буде сприяти розвиткові загостреної уваги учня до найтонших змін фортепіанної фактури в ході розгортання твору. Саме ці найтонші штрихи делікатно вказують учневі на здійснювані метаморфози відчуттів, які стають основою драматургічного розвитку.

Інтерпретуючи фактуру творів К. Дебюссі, піаніст усвідомлює, що ресурси розвитку можуть черпатися з внутрішніх потенційних можливостей матеріалу. Не різка, не нарочита манера варіантного викладення фактури в музиці композитора сприятиме формуванню однієї з найважливіших здібностей, необхідних будь-якій людині, а саме здатності відчувати найтонші порухи душі іншої людини. Таким чином, інтерпретатор відкриває красу не лише у зовнішньому світі, але й у внутрішній духовній природі людини.

Так непомітно мудрий педагог поволі підводить свого учня до відкриття, мабуть, найголовнішої істини, яка таїться у глибині імпресіоністської естетики. Це істина про те, що музику можна уловлювати й осягати не лише слухом та ін-

телектом, але також серцем, очима і навіть руками. Взаємопереплетення естетичних та етичних почуттів із зоровими, слуховими та дотиковими відчуттями, розчинення їх одне в одному, при найглибшому емоційному заглибленні у настрій та стани душі, повинно привести учня до розуміння панівної ролі атмосфери в музиці К. Дебюссі.

Переплетення вражень стає втіленням вихідної ідеї цілісного мистецтва. К. Дебюссі, як ніхто інший з композиторів, примушує виконавців своєї музики звертати увагу не лише на те, що вони бачать і чують, але й на те, як вони бачать і чують. Музика К. Дебюссі допоможе виконавцеві зрозуміти, що відчуття кольорів, пропорцій та форм і естетичні переживання, що з ними пов'язані, властиві усім органам нашого сприйняття. Вони підживлюють і доповнюють, взаємозбагачуючи одне одного. В цьому полягає ідея загального походження всіх мистецтв і тяжіння до цілісної художньої творчості, в цьому К. Дебюссі як художник бачив свою, мабуть, головну місію. Ця ж ідея є, можливо, панівною в мистецтві нашого часу.

Примітки:

- ¹ Лонг М. За роялем с К. Дебюсси.

Література:

1. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Хрестоматия / А.Д. Алексеев. – К.: Муз. Україна, 1974. – 160 с.
2. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1971. – 277 с.
3. Альшванг А. Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность. Мировоззрение. Творчество / А. Альшванг. – ОГИЗ, 1935.
4. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л.А. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1969. – 288 с.
5. Вопросы фортепианной педагогики / [редактор-составитель Натансон]. – М., 1963.
6. Гнатів Т. Музична культура Франції рубежу ХІХ–ХХ століть / Т. Гнатів. – К., 1993.
7. Дебюсси Клод Ашиль. Избранные письма / Клод Ашиль Дебюсси. – Л., 1986.
8. Дебюсси Клод Ашиль. Статьи. Рецензии. Беседы / Клод Ашиль Дебюсси. – М.-Л., 1964.
9. Зенкин Ю. Фортепианная миниатюра и пути развития музыкального романтизма / Ю. Зенкин. – М., 1997.
10. Коган Г.М. Вопросы пианизма. Избр. Статьи / Г.М. Коган. – М.: Советский композитор, 1968. – 482 с.
11. Кодай З. Клод Дебюсси. Избранные статьи / З. Кодай. – М., 1982.
12. Кремлев. Клод Дебюсси / Кремлев. – М., 1965.
13. Мазель Л. Строеение музыкальных произведений / Л. Мазель. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
14. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М.: Музыка, 1987. – 238 с.
15. Сабанеев Л. Клод Дебюсси / Л. Сабанеев. – М.; 1922.
16. Яроцинський. К. Дебюсси, імпрессионизм и символизм / Яроцинський. – М., 1978.

МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ І КІНО

УДК 792.54; 792.562; 792.56; 792.75; 314.743 (4)

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ НА ТЕРЕНАХ ЄВРОПИ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Карась Ганна Василівна,
кандидат педагогічних наук,
доцент, докторант Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

У статті висвітлено діяльність театрів у таборах для переміщених осіб; здійснено спробу проаналізувати соціокультурні особливості розвитку музично-драматичного мистецтва української діаспори на теренах Європи після Другої світової війни.

Ключові слова: театр, музично-драматичне мистецтво, діаспора, опера, жанр, табори для переміщених осіб.

The article presents activity of the theatres in the displaced persons camps. Indeed, it is an attempt to analyze the sociocultural peculiarities of the music-dramatic art development of Ukrainian Diaspora in Europe after World War II.

Key words: theatre, music-dramatic art, Diaspora, opera, genre, displaced persons camps.

Музика завжди відігравала важливу роль у становленні національного українського театру від його праоснов – народних обрядів – до сучасності. На думку вчених, “впродовж свого вікового існування український народ шукав у своєму театральному мистецтві і опіки, і підтримки, й завжди знаходив там оборону своїх прав і красу своєї духовності, й у своєму театрі черпав силу до дальшої борні за свої права”, а також був “охороною власного “я” нації, заборолом проти денаціоналізації” [6; 29, 245].

Ця висока місія українського театру в повній мірі реалізувалася в перші роки після Другої світової війни на теренах Європи. На заході Німеччини і Австрії були створені скупчення-табори, де проживали численні об’єднання українців (в окремих таборах до 15 тисяч осіб), офіційно названих “переміщеними особами”. Серед них велику кількість складала актори галицьких театрів та театральні митці із центральних земель України. В американській зоні постали табори в Карльсфельді, Регенсбурзі, Міттенвальді, Авгсбуру і Функкасерне. Незабаром тут завирувало культурне життя: діяли церкви, театри, церковні і світські хори.

В наукових дослідженнях театрознавців діаспори Г. Лужницького [6], Б. Бойчука [12], мистецтвознавця В. Гайдабури [2], музикологів А. Рудницького [11], М. Антоновича [1], меморіальних збірках про табори Міттенвальд [7], Регенсбург [10], “Наш театр” [8], спогадах М. Климишина [5], Ю. Григорієва [3], Є. Загачев-

ського [4] висвітлені окремі аспекти діяльності таборових театрів, проте окремого дослідження музично-драматичного мистецтва діаспори поки що немає.

Українське театрознавство як порівняно нова галузь науки сьогодні творить об'єктивну історію національного театру, а тому суперечність, яка є між об'єктивно існуючим пластом українського музично-драматичного мистецтва в зарубіжжі і реальним станом його наукового вивчення визначають *актуальність* досліджуваної теми. Аналіз соціокультурних особливостей розвитку музичного театру українців в умовах переходових таборів Європи після другої світової війни, що становить *мету* пропонованої розвідки, дозволяє не лише зробити ретроспекцію цього процесу, але й заповнити ще одну “білу пляму” української музично-драматичної культури. *Завдання дослідження* – окреслити музично-драматичну діяльність українських театрів Європи в 1945–1950-х рр., їхню жанрову різноманітність та репертуар, внесок окремих діячів культури у розбудову театру зарубіжжя.

Український театр існує в західній діаспорі з часу перших масових поселень в Америці з кінця XIX ст. і представлений (за періодизацією Г. Лужницького) театром побутового реалізму та революційно-модерним театром [6, 56–57]. *Предметом* даної статті є дослідження соціокультурних особливостей розвитку українських музично-драматичних та оперних театрів на теренах Європи в 1945–1950-х роках. У цей період в Німеччині були створені Асоціація Українських Театральних Артистів, Об'єднання Українських Музик. 1947 р. в Регенсбурзі під керівництвом В. Блавацького створюється організація “Об'єднані Мистецтва”, згодом Об'єднання Митців Української Сцени (ОМУС). Названі організації мали на меті координувати всю мистецьку діяльність українців, “проводити селекцію кваліфікованих театральних сил, дбати про мистецький рівень вистав...” [8, 81]. ОМУС почав видавати журнал “Театр” (Ч. 1, травень 1946 р.) [6, 308]. Це була спроба гармонізувати життя в умовах невідомості.

Музично-драматичний жанр представлений у діяльності більшості таборових театрів. Так, колишні актори Львівського оперного театру під керівництвом творця модерного галицького театру Володимира Блавацького в травні 1945 р. у французькій зоні Німеччини створюють “Ансамбль Українських акторів” (діяв чотири сезони від 1945–1946 до 1948–1949 рр., дав біля 500 вистав) і розпочинають свою діяльність концертами та естрадними виступами в Авґсбурзі та Регенсбурзі (місця постійного осідку театру), а згодом роз'їжджають по всій американській зоні, в тому числі виступають і в Міттенвальді. Поряд із драматичними виставами театр ставить оперети “Жайворонок” Ф. Легара, “Цнотлива Сусанна” Жільберта, “Наталку Полтавку” М. Лисенка, “Чорноморці” Й. Кухаренка–М. Лисенка, музичну комедію Р. Бенацького “Я і моя сестра”. В. Блавацький як європейський режисер, який сформувався під впливом Леся Курбаса, привносить в постановки нові ідеї – мімічну гру всіх учасників вистави, гру солістів, які чекають своєї партії і т. ін. З 1947 р. він працює в Регенсбурзі, де був великий театральний зал, гардероб, привезений зі Львова, добрі рецензенти – театральні критики (зокрема Шерех – Б. Шевельов). Музичним керівником і диригентом театру був композитор, колишній диригент Львівського оперного театру Ярослав Барнич.

У містечку Ляндек (Тіроль, Австрія) 17 травня 1945 р. створюється молода театральна група, яка відкриває свою діяльність концертом-ревю, згодом постановкою опери “Запорожець за Дунаєм”. З 16 липня до театру приходять відомий актор колишнього легендарного “Березоля” Леся Курбаса в Києві та Харкові, режисер Йосип Гірняк. З цього часу розпочинається діяльність *Театру-Студії Йосипа Гірняка* (в Європі існував до грудня 1948 р.). Геніальний український режисер Лесь Курбас, шукаючи український стиль в епоху модерну, прагнув до синтезу слова, руху, жесту, музики, світла і гриму. Йому вдалося по’єднати засоби старої української драми з новітніми засобами експресіонізму. Саме ці ідеї були покладені в основу діяльності Театру-Студії Й. Гірняка, що мав подвійну структуру, мав ознаки творчого й експериментального ансамблю. На думку дослідників, він був “... унікальним явищем в історії театру... був це театр, що виростав на ґрунті *двох традицій* (“Молодого Театру” і “Березоля”); і розвивався він під діянням *двох тенденцій* (суспільно-громадської і чисто театральної...” [12, 34]. Разом з дружиною Олімпією Добровольською (актрисою-вихованкою Леся Курбаса) Й. Гірняк, сповнений ентузіазму та бажання працювати, ставить комедію-оперету М. Кропивницького “Пошились в дурні” (музичний керівник Л. Гуменний), оперу М. Аркаса “Катерина”, а також життєрадісні ревю-прем’єри І. Алексевича “Замотиличене теля”, “Блакитна авантюра” та “Сон української ночі”. Ревю сатиричнополітичного плану, побудовані на музиці і танцях, викликали всезагальне захоплення [7, 74; 10, 448]. Поряд з ними були і твори високого національно-громадянського звучання – українська класика (“Гайдамаки” Т. Шевченка, монтаж Леся Курбаса, музика М. Лисенка; “Шевченківська вистава”; “Орґія” Лесі Українки та ін.), яка потребувала відповідного музичного оформлення. Наприклад, композитор Євген Оленський, який здійснював його в “Орґії”, вирішував ряд складних завдань. Він не наслідував античну мелодраму, а творив свій власний оригінальний стиль. Зберігаючи характер античного музикування, для піднесення емоційного напруження свідомо користувався поспівками сучасної йому неоромантики типу Ріхарда Штрауса, Франка, Пріцнера тощо [12, 130–140]. В діяльності Театру-Студії Й. Гірняка також було відроджено синтетичний театр та театр масок. Особливо яскраво це проявилось у постановці великих ревю, одним із основних засобів яких була музика.

Професор Сорбонни Патріс Паві, узагальнюючи досвід наукових знань у галузі сучасного європейського театрознавства, вслід за Мейєрхольдом вважає, що “Музична концепція й композиція в театральній грі є керівною схемою, яка дає змогу глядачам і акторам “відчутти на сцені час так, як його відчувають музиканти”: “музично оформлений спектакль не є спектаклем, у якому постійно виконується музика або постійно співають за лаштунками, це спектакль, у якому строго оформлено час” [9, 265–266]. Саме в такому руслі працював Театр-Студія Йосипа Гірняка, продовжуючи традиції Леся Курбаса. І якщо в наш час, за словами П. Паві, опрацьовується теорія взаємодоповнення музики і сцени, то в практику розвитку цього дуєту свій внесок зробили діячі музично-драматичного мистецтва діаспори.

У червні 1945 р. у м. Зальцбург (Австрія) з ініціативи відомої акторки Ганни Совачевої створюється *Український національний театр*, у складі якого

були відділи драми і опери (диригент П. Окопний, серед співаків – Іван Гош, Микола Чалий, Віра Козулькіна). У листопаді театр поставив оперу “Запорожець за Дунаєм” (режисер Г. Совачева), згодом опери “Катерина”, “Наталка Полтавка”, “Майська ніч”, “Кармен”, “Назар Стодоля”, “Чорноморці” та інші, виступав в таборових залах, давав концерти в лядестеатрі “Моцартеум” у м. Лінці та інших містах. До складу оркестру входили дві піаністки – проф. Меланія Байлова і Леся Вахнянин. За чотири роки існування театр дав понад триста вистав, поставивши 25 вистав.

У таборі *Мюнхен-Карльсфельд* у серпні 1945 р. театр О. Урбанського представляє першу виставу за участю оперного співака Лева Рейнаровича, “Наталку Полтавку”, концерти співаків О. Руснака та Л. Рейнаровича, а у вересні 1946 р. дві вистави жанру ревію – “Просимо до театру” та “Добрий вечір”. Вони були побудовані на легких скетчах, танцях, жартах, сольному співі [7, 81].

Жанр мелодекламації представлено в таборі *Регенсбург*. Актор Микола Кавка у вересні 1945 р. читає “Каменярі” І. Франка у супроводі музики, опрацьованої проф. Іваном Повалячиком. Театральна трупа із п’ятнадцяти осіб працює тут спершу під керівництвом останнього, а потім М. Кавки, набуває ознак театральньо-балетно-музичної, оскільки створюються оркестр (І. Повалячек) та балетна група. До осені 1945 р. ця група під назвою “*Концертний Ансамбль*” дала біля 50-ти імпрез для українців та американців [10, 65]. Невдовзі ансамбль розколовся і утворився “*Музично-драматичний театр*” на оселі Ганґгофер, до якого приєдналися диригент Володимир Гавриленко та його дружина, оперна співачка Емілія. Під його керівництвом було поставлено “Катерину” М. Аркаса, в головній ролі – Е. Гавриленко. Як згадував режисер і актор театру Роман Тимчук, музичний сектор був сильнішим від драматичного [10, 481]. У 1947 р. театр припинив своє існування, оскільки сюди приїжджає Ансамбль Українських Акторів під керівництвом В. Блавацького і актори театру перейшли до нього.

У Новому Ульмі (Німеччина) восени 1945 р. почав свою діяльність *театр “Розвага”*, музичним керівником якого був оперний співак, композитор Мирослав Антонович [1, 268–278; 8, 397–399]. Враховуючи брак професійних акторів, було зорганізовано педагогічні курси, на яких читали проф. Л. Білецький (український класичний театр), д-р М. Антонович (історія музики), В. Бокій (спів), Й. Мандзенко-Сірій (дикція, міміка) та ін. Поряд з драматичним відділом існували підвідділи – хоровий, музично-інструментальний, балетний.

При *театрі “Орлик”* у Берхтесгадені (відкритий 12. 06. 1946 р.) існувала оперна секція під керівництвом оперної співачки Ірини Туркевич-Мартинцевої. Окрім концертів, секція здійснила постановку опери М. Аркаса “Катерина” за участю Л. Рейнаровича (музичне оформлення Н. Пащенко).

Український театральний ансамбль під керівництвом Євгенії Чайки та Бориса Дніпрового започаткувався у Парижі (Франція) в кінці 1946 р. В червні 1947 р. тут було проведено великий мистецький вечір за участю співаків Василя Тисяка, Євгенії Чайки, скрипаля Аристида Вирсти. Звучали арії з опер, українські пісні, скрипкове соло. У 1950 р. здійснено постановку опери “Наталка Полтавка” М. Лисенка за участю В. Тисяка, І. Кисельгоф та ін. В постановках і

концертах ансамблю брав участь всесвітньовідомий співак Міро Скала-Старицький [8, 595–602].

Театр малих форм представлений театрами “Веселий Львів” (1944 р.) та “Камерна Сценка” (1944–45 рр., Відень, керівник В. Шашаровський). Їхня програма складалася з коротких скетчів, пісень легкого жанру, куплетів, монологів, танців.

Воїни Першої Української дивізії Української національної армії знаходились в англійській зоні в *Ріміні* (Італія). Більшість таборовиків були молодими людьми і тому тут вирувало активне мистецьке життя: існували хори, театр (заснований 4. 12. 1945 р.). На Різдво 1946 р. він поставив третю дію опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського. З ініціативи та силами таборового хору під керівництвом Степана Гумініловича було здійснено постановку двох ревію – “В мелодій ритмі” та “Весна йде”. Обидві були оформлені композиціями самого диригента на лібрето Ю. Форися [4, 138].

Оперний жанр через свою синтетичність і складність не мав можливості розвиватися так продуктивно, як інші театральні жанри. У таборі для переміщених осіб Карлсфельд в Німеччині в 1946 р. колишній директор Українського Музичного Інституту в Дрогобичі, проф. Богдан П’юрко створює “*Оперний Ансамбль*”, до якого входили провідні співаки-солісти: І. Зайферт, Л. Горн, Н. Носенко, Л. Рейнарівич, М. Кондрацький, І. Задорожний, А. Піддубна, О. Шишацька, В. Ляшкевич, К. Задорожна, М. Горохов, І. Рудавський, В. Кучер, І. Уманців, С. Хвиля та М. Мінський. У *репертуарі* ансамблю були такі опери та оперети: “Мадам Баттерфляй”, “Тоска” Д. Пуччіні, “Паяци” Р. Леонкавалло, “Севільський цирюльник” Д. Россіні, “Ноктюрн” М. Лисенка, “Циганський барон” Й. Штрауса [5, 283–284; 3, 150]. За час своєї діяльності ансамбль дав 197 вистав, не враховуючи кількох десятків концертів, для 120 тисяч глядачів, з них половина – чужинці [3, 150]. У листопаді 1947 р., уклавши контракт з відомою німецькою концертною агентурою Гофмайстера, колектив об’їхав ряд німецьких міст. “Культурний німецький глядач до вистав ансамблю поставився ентузіастично. Часами здавалося, що німецька публіка зустрічає вистави ще захопленіше, ніж українська. Всі вистави супроводжувалися бурхливими оплесками, багатократними вигуками й оваціями... і надзвичайно теплими рецензіями. І від тоді оперовий ансамбль, виступаючи перед німцями, почав робити велику пропагандивну роботу, популяризуючи нашу вокально-музичну культуру...” [3, 150].

Із основного складу був створений ансамбль українських оперних співаків “ДУМА” у складі: Л. Черних, Ф. Носенко, І. Зайферт, В. Хмара. У супроводі Б. Пюрка вони представляли різноманітні програми із українських народних пісень в опрацюванні М. Лисенка, К. Стеценка, Л. Ревуцького, Д. Січинського, С. Людкевича, В. Барвінського, арії з опер “Мадам Баттерфляй”, “Кармен”, “Богема”, “Фауст”, “Євгеній Онегін”, “Сорочинський ярмарок”, оперети “Циганський барон” [7, 80].

Постановки опер, крім вищезазначених театрів, здійснювали й інші трупи. Так, оперу “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського було поставлено у таборі Міттенвальд під режисурою Михайла Ливицького (в ролях – М. Поляков, О. Гафткович) [7, 342], у таборі в Регенсбурзі під режисурою Ю. Гри-

горенка, диригент – І. Повалячек (в ролях – Е. Приходько, І. Черняхівська, Е. Гавриленко, Т. Волосянський). Тут же було поставлено і оперету М. Лисенка “Наталка Полтавка”, яку з успіхом відіграли десять разів [10, 474].

Оперні співаки В. Матіяш, Т. Терен-Юськів, Е. Гавриленко, Б. Самойлович, І. Іваницька-Синенька, Л. Рейнарлович, О. Руснак та ін. часто виступали з сольними концертами або окремими номерами. Окрім того, В. Матіяш виступав в опері в Грацу, в Регенсбурзі (“Ріголетто”), у радіотрансляціях в Мюнхені [10, 471], О. Руснак – у державній опері м. Мюнхена.

Музичне оформлення вистав, що мало на меті створити або підсилити у глядача певний настрій, потребувало музичних творів, нотних текстів (часто їх не було, а тому музичні керівники самі створювали його), відповідних співаків та музикантів. А оскільки не було необхідного кількісного і якісного складу виконавців, то диригенти мусили виходити з наявних умов, що не могло в повній мірі забезпечити довершеність музичного оформлення вистав. Необхідність психологічної релаксації емігрантів та скрутні обставини економічного життя спрямовували режисерів театрів того часу активізувати в репертуарі легкий жанр (оперети, ревію, музичні комедії), із оперного репертуару найчастіше бралися для постановки нескладні зразки цього жанру. Разом з тим, таборові театри та театральні організації наполегливо боролися з негативними проявами аматорщини і дилетантизму, тобто здійснювали професіоналізацію театральної справи. В. Блавацький, Й. Гірняк здійснювали Курбасову настанову – виводити український театр на шлях всеосяжної світової культури [2, 25].

Отже, український музичний театр на теренах повоєнної Європи був унікальним явищем в історії нашої культури, оскільки не лише допомагав українцям зберегти національну ідентичність в іноетнічному середовищі, але й пропагував серед чужинців власну вокально-музичну культуру, зберігав статус професійної справи, розвивав різні жанри, не тільки зберігаючи традиційні, але й шукаючи нові шляхи в руслі тогочасних європейських здобутків. Тож це був “золотий період театру української діаспори” [2, 45].

Примітки:

¹ Музично-драматичне мистецтво діаспори в даній статті трактуємо як соціокультурний феномен, що об’єднує сценічну музику, музику до драматичних, музично-драматичних вистав та до інших театральних чи концертно-театральних жанрів (ревію, скетчів, мелодекламацій), оперну музику, оперети тощо.

Література:

1. Антонович М. Спогади. По світу з українською пісню. Людина–легенда / Упоряд. О. Долгий / Мирослав Антонович. – К.: ЕСЕ, 2000. – 325 с.
2. Гайдабура В. Летючий корабель Лідії Крушельницької: Студія Мистецького Слова в Нью-Йорку / Валерій Гайдабура. – К.: Факт, 2006. – 278 с.
3. Григорієв Ю. Український оперовий ансамбль в Німеччині під музичним керівництвом Богдана П’юрка / Ю. Григорієв // Наш театр: Книга діячів українського

театрального мистецтва: 1915–1991. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Об'єднання митців української сцени (ОМУС), 1992. – Том II. – С. 149–151.

4. Загачевський Є. Белярія – Ріміні – Англія. Репортаж-спогад / Євстахій Загачевський. – Мюнхен: Вид-во Братства колишніх Вояків І УД УНА, 1968. – 319 с.

5. Климишин М. В поході до волі. Спомини / Микола Климишин. – Кліфтон, Нью-Джерсі, б/р. – Т. II. – 387 с.

6. Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць / Григор Лужницький. – Львів: 2004. – Т. I. Наукові праці. – 344 с.

7. Міттенвальд (1946–1951): 3 нагоди 50-ліття Таборів Українських Біженців в Міттенвальді, Німеччина / [редкол.: П. Рогатинський та ін.]. – Воррен-Мічиган, 2001. – 753 с.

8. Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975. / [гол. ред. Гр. Лужицький]. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто – ОМУС, 1975. – Т. I. – 847 с.

9. Паві П. Словник театру / Патрік Паві. – Львів: Видав. центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006.

10. Регенсбург: Статті–спогади–документи: До історії Української еміграції в Німеччині після другої світової війни (1945–1949) / [ред. кол: Омелян Кушнір (голова) та ін.]. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1985. – 684 с.

11. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд / Антін Рудницький. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.

12. Театр-Студія Йосипа Гірняка – Олімпії Добровольської / [упоряд. Богдан Бойчук]. – Нью-Йорк: Вид-во Нью-Йоркської Групи УВАН в США, 1975. – 348 с.

УДК 791.44.075

СИНКРЕТИЗМ ПРОДЮСЕРСТВА І СУЧАСНИЙ ВІТЧИЗНЯНИЙ РИНОК КІНОМИСТЕЦТВА

Юдов Микола Олександрович,
пошукувач, заслужений працівник
культури України,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв

У статті розглядається становлення продюсерства та функціонування сучасного ринку кіномистецтва в контексті історії та сучасності. Висвітлюються нагальні проблеми кіномистецтва та перспективні шляхи створення умов для розвитку галузі в Україні, враховуючи закордонні досягнення.

Ключові слова: продюсер, кіномистецтво, фільмовиробництво, кіноринок.

The article under consideration focuses on beginning the producer's work and functioning of the modern cinematography market's within the context of history and nowadays. The burning issues of the cinematography and creation of perspectives of the favorable conditions for that field development in Ukraine (considering also the achievement abroad) have been raised.

Key words: producer, art of cinematography, film production, market of cinematography.

Продюсерство синкретичного типу є імпульсивним продукуванням, яке має характер креативної реальності культуротворення. Синкретичний період становлення продюсерства найбільш яскраво і повно визначається в імплікаціях продюсерської діяльності. Важливо зазначити, що протягом розвитку продюсерства змінюється сам характер синкретизму: від міфологізованого синкретизму, який означений харизмом особистості, митця-продюцента, він трансформується у еkleктичний синкретизм постмодерну, де вже немає особистості, немає автора. Замість автора існує плюральна множинність суб'єктів дискурсів постмодерної культури. Продюсерська діяльність змінюється, але зберігає певні ознаки тотального, креативного продукування.

Експлікація визначення модерного синкретизму продюсерської діяльності представлена іменами меценатів і продюсерів: С. Дягілевим, С. Мамонтовим, Іваном і Миколою Морозовими, М. Тарасовим, М. Балієвим, подружжям Гиршман, М. Рябушинським, українськими корифеями театральної справи М. Садовським, М. Старицьким, М. Кропивницьким, французом О. Бергоньє та ін. В стилі модерн можна знайти безліч явних і неявних майстрів мистецького “*produco*”, яких в контексті нашої теми можна було б назвати продюсерами. Так, велика княжна Єлизавета, донька Гессен-Дармштадського, здійснювала величезну діяльність щодо культурного єднання Росії і Німеччини, організовувала виставки, конференції. Так виникав світовий комунікативний простір культури. Експлікація історії продюсерства описана в роботах С. Безклубенка [6, 7, 8, 26], І. Безгіна [1, 2, 3, 4, 5], Б. Криштули [16], М. Немировської [19], П. Огурчикова [21], В. Сидоренко [24, 25] та ін.

Синкретичний тип продюсерства визначається універсалістською моделлю продюсерської діяльності, де суб'єктом діяльності стає або держава, або та людина, яка спроможна діяти в межах державного проекту. Так, цікаво побачити як своєрідних продюсерів К. Малевича, Л. Лисицького, І. Леонідова, С. Ейзенштейна. Художник Л. Лисицький у Німеччині здійснив проект продюсерства авангардного мистецтва – випуск часопису “*Річ*”, у якому друкувались твори авангардних митців і який фактично був носієм нової культури. Пророцький пафос К. Малевича створював продукуючу настанову креативізму як образного устрою доби. С. Ейзенштейн, який поруч із чудовим кіно писав десятки статей, був організатором нового світу кінематографу. Імплицитну та експліцитну історію авангардного продюсерства можна побачити в роботах С. Безклубенка, В. Беняміна [9], Д. Горбачова [10] та ін.

В тоталітарних культурах ситуація загострюється. Тут можна бачити заперечення творчості, волевиявлення митця, адже на авансцену виходить постать продюсера на троні, який здійснює креатив як владну волю імперського зразка. Так, Сталін і Гітлер були не аби якими “продюсерами”. Якщо подивитися на проекти А. Шпеера або Б. Іофана, вони є еквівалентними як продуценти владного імпульсу. Головним архітектором був той, хто сидів на троні при владі, хоча проекти здійснювали і подавали на затвердження професіонали. Не можна не згадати про задум, схвалений на засіданні Київської міської Ради депутатів трудящих у 1937 р., грандіозного проекту – “створення спеціального місця для проведення в Києві народних свят і видовищ”. Йшлося про викори-

стання природного ландшафту на схилах Дніпра для створення амфітеатру на 30–40 тисяч місць і трьох сценічних майданчиків біля підніжжя амфітеатру, на воді й на протилежному боці Дніпра (на Трухановому острові) [20, 91]. Мега-ломанія архітектурного зразка через об'єктивні причини залишилася нездійсненою, але кіно, театр свої проекти реалізовували, як і інші проекти масових видовищ. Це продюсерство теж імпліцитне, адже його не можна вилучити з історії архітектури, театру, кіно.

Продюсером світового зразка в культурі III Рейху можна вважати Л. Ріфенштайль. Так, в фільмі “Олімпія” вона здійснила величезний крок до генерації режисерського, операторського, менеджерського потенціалу. Цікаво, що Л. Ріфенштайль завжди вважала, що фільм про Олімпіаду фінансувався не нацистською партією, а олімпійським комітетом, замовлення на фільм вона отримала від цього комітету, уклавши контракт на півтора мільйона рейхсмарок з фірмою “Тобіс”. Але величезний проект потребував набагато більших витрат.

Адже не надані кошти відігравали головну роль, а продюсерська енергія Лені, яка дала можливість зібрати робочу групу операторів фільму, які зняли фільм про Олімпіаду в Берліні 1936 року як апофеоз еллінського (німецького) духу. Лені-менеджер назавжди залишилася в тіні нацистського режиму. Варто, мабуть, розглядати тоталітарну модель проюсерства в творчості Лені. Як продюсер Лені виступала від імені еллінського духу, германського духу, імені нації. Її поетика кіно поєднує вольові імпульси, відповідає тій політичній силі, яку вона відображувала. Також експресивно вона знімала пізніше фільм про Африку. Бачити все скрізь тотальну “фашистську естетику” було політичною версією поетики кінематографа Л. Ріфенштайль. Протягом всього життя вона продукувала ідеї, образи, примушувала говорити про себе і ворогів, і друзів. Л. Ріфенштайль створила образ Свята над святом 1936 року, створила образ олімпійського духу в неможливих обставинах зубожіння духовності як такої.

Не менш активними продюсерами були на тоталітарному просторі СРСР С. Ейзенштейн, О. Довженко, М. Ромм. Синкретичний образ продюсера в тоталітарних країнах був або амбівалентним (режисер-продюсер здійснює свій задум всупереч ідеологічному тиску), або полівалентним (диктатор на троні втілював продюсерський проект руками професіоналів). Інколи існувала й “проміжна” форма, що було безсумнівним паліативом. Авангард мистецький і політичний були надзвичайно синкретичними в своїх глибинних витоках, вони або усували особистість, або піднімали над Всесвітом в максимах ідеологічних кліше.

Саме цим можна пояснити, що в тоталітарних країнах класичне мистецтво (музика, балет, кіно) досягли високого рівня образності й професіоналізму. Якщо Л. Ріфенштайль цькували все життя (а вона прожила сто років), то С. Ейзенштейна ніхто не цькував. С. Ейзенштейн з його проєктивізмом, ідеєю вертикального монтажу, яка зараз еквівалентна тоталітарному вертикалізму ієрархічного суспільства, був продюсером у тоталітарній культурі. Але це тотальність естетична, синкретична. Варто згадати їх тандем з С. Прокоф'євим в фільмі “Олександр Невський”. Потрібно було знайти Прокоф'єва, замовити таку музику, потрібно було, щоб зазвучав саме такий мотив перемоги, саме в такій країні. Це й є продюсерство в широкому креативному розумінні.

Якщо ідеологічний дискурс тоталітарних країн називають “негативною поезією”, за П. Серіо, то такі “продюсери”, як Сталін створювали негативне продукування, яке об’єднувало на підставах тотальності, давало справжнє єднання, естетичні почуття на площі, створювало величезний імпульс святкових масових подій. Навіть те, як Сталін створював репертуар театрів, як забороняв і дозволяв спектаклі М. Булгакова, як приймав його на роботу в театр, як маніпулював життям національної еліти є негативним продюсерством. Достатньо повно про це пишуть Ю. Маркін [17, 18], О. Салкелд [22], П. Серіо [23] та ін.

Варто зазначити й про синкретизм продюсерської діяльності в постмодерні. Тотальна еkleктика, полістилізм, багатоголоса тканина, полілог, за Ю. Кристевою, де кожен має бути і режисером, і суб’єктом дискурсу, і продюсером, продукують нову тотальність, синкретизм маргінального типу [14, 15]. Так, утворюється певна “машина бажань”, за Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі, яка продукується з нав’язливою симптоматикою шизофренального сприйняття світу. “Шизоаналіз”, за Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі, стає адекватним методом інтерпретації та відображення культури. Виникає своєрідний паліатив – “шизоїдний аутизм”, який є локальним втіленням мультиверсуму культури [11]. Виникають цікаві містагоги від продюсерства постнеокласичної доби: П. Ейзенман, Р. Вентурі в архітектурі, які буквально продукували міфотворчі спонуки творчості (декомпозиція та деконструкція); в музиці продюсерами цієї доби можна назвати Е. Преслі, Д. Мартіна, А. Парсона, Б. Іно, Б. Свед’єна та ін., які стають знаковими фігурами продюсерства, тобто “людьми-оркестрами”, продюсерами синкретичного типу.

У сучасних економічних умовах, коли кризова ситуація майже повністю знищила кіноіндустрію в Україні, виникла необхідність в проведенні реформи в сфері кіно. Вплив такої низки факторів, як техніко-технологічний монополізм й інфляція, призвели до розриву організаційно-економічної єдності кінематографічної справи.

Однак сьогодні, коли постає питання про існування вітчизняного фільмовиробництва й кінематографу, недостатньо лише усвідомлювати спад як неминучу й закономірну плату за соціально-економічні перетворення в минулому, необхідно шукати шляхи подолання кризи. Криза галузі об’єктивно пов’язана насамперед із кризою у провідній ланці кінематографії – фільмовиробництві. У свою чергу, найважливішим фактором подолання спаду у фільмовиробництві є вирішення проблеми фінансування, тому доцільно зосередити увагу на проблемах інвестиційної кризи й пропозиціях щодо активізації інвестиційної діяльності в сфері створення фільмів. Для цього необхідно, щоб продюсерська¹ система працювала ефективно. За роки незалежності загублені джерела фінансування виробництва в галузі через бар’єр цін між фільмовиробниками і прокатниками.

Для зовнішніх інвесторів довгострокове вкладення коштів у найризикованішу сферу бізнесу – фільмовиробництво (термін повернення вкладених коштів за сприятливих умов становить 12–17 місяців), що в умовах високої інфляції нерационально.

Виробництво фільмів, які володіють експортним потенціалом, з одного боку, вимагає більше значних інвестицій, з іншого боку – відкриває можливості для залучення іноземних інвестицій у формі спільних постановок. Головним критерієм конкурентноздатності експортноорієнтованих проектів є розрив між

собівартістю виробництва фільму в нашій країні й світових цінах на виробництво кінопродукції аналогічного рівня постановочної складності і якості. Конкуренція витрати виробництва кінопродукції в нашій країні дозволяють знизити вартість постановки фільму в 4–5 разів в порівнянні з вартістю аналогічної постановки в США. У порівнянні з європейськими цінами цей розрив менший, але все ж досить значний. Однак тут є небезпечний момент – значний і постійний ріст інфляції, котрий уже призвів до того, що на студіях Східної Європи можна знімати не дорожче, ніж в Україні. Необхідно вживати заходів, які б сприяли подоланню цієї тенденції.

Орієнтація на закордонний прокат висуває особливі вимоги до сценаріїв, змісту й тематики фільмів. Сьогодні вітчизняна кінопродукція не користується попитом на Заході, тому що являє собою досить невдале сліпе копіювання американського чи європейського стандартів художньої архітектури фільмів. Успішними в закордонному прокаті можуть бути фільми високої технічної й постановочної якості, які несуть при цьому елемент певної української специфіки.

Важливий критерій залучення іноземних інвестицій – налагодження ефективного державного гарантованого банківського механізму їхнього надходження. Абсолютно необхідною вимогою є можливість страхування всіх елементів постановки в українських державних страхових компаніях, а також одержання гарантії завершення фільму. Істотною умовою для іноземних інвесторів і продюсерів є факт участі в проекті в якості інвестора саме держави, а також наявність законодавчих, правових норм реалізації цих іноземних інвестицій. Важливе значення має також необхідність прилаштування всіх технічних параметрів постановки, термінів і якості фільмів до західних критеріїв.

Що стосується питання про часткове або повне фінансування кінопроектів, то безперечним є висновок про необхідність запровадження у практику кіновиробництва принципів часткового фінансування. Перспективним представляється запровадження методу ухвалення рішення про фінансування проектів на підставі запропонованих пакетів документів, куди неодмінно входять: сценарій, кошторис і графік виробництва, угоди про страхування й гарантію завершення фільму, попередні угоди про прокат майбутнього фільму, документи, що підтверджують наявність позабюджетних джерел фінансування. Такий порядок, коли виділення державних коштів ставиться в залежність від наявності інших інвесторів, є важливим кроком на шляху становлення продюсерського кінематографа.

Об'єктивні складності залучення інвесторів до участі в кіновиробництві свідчать на користь іншого методу – часткового фінансування. За цим методом, держава повинна стати першим інвестором, і тоді гарантія державного фінансування проекту стає аргументом для інших інвесторів.

Принциповий характер носить питання про застосування в майбутній українській кінематографічній практиці системи “підхоплення” (“pick up”), коли фінансування відкривається на вже “розкручений” продюсером проект. Але вітчизняні продюсери й продюсерські фірми сьогодні практично не мають у своєму розпорядженні власних коштів, а витрати на “розкручування” проекту державних коштів є дуже ризикованим, що веде до “проїдання” інвестицій.

В сучасних умовах починає відроджуватись перевірена роками пострадянська режисерська модель і продюсерська система. Тому, на наш погляд, досить довго і широко буде застосовуватись змішана модель організації кіновиробництва, яка припускає участь значної кількості партнерів і розмаїття взаємин між ними.

“Режисерська модель” організації кіновиробництва, яка в цілому перейшла з театру, загалом припускає головуючу роль режисера при участі продюсера, інвестора (частіше спонсора) і прокатника. За роки тоталітаризму, коли на авансцену культури виходили постаті продюсерів “на троні”, склалась стабільна система фінансування режисерського кінематографу практично на безповоротній основі. Ця фінансова безвідповідальність прищеплювалася молодим режисерам з вузівських років, націлюючи їхню свідомість на місійну роль в мистецтві. В тих випадках, коли результати прокату забезпечували повернення коштів з прибутком, її абсолютний розмір, як і невисока, як правило, вартість постановки, підтверджували правило, що основною метою є саме факт реалізації кінопроекта, який має авторську, художню спрямованість. Можливе одержання прибутку, досягнення підприємницького успіху мало найчастіше другорядне значення або зовсім його не мало. Таким чином, економічне підґрунтя, мета виробничої діяльності в “режисерському” кінематографі піддаються значному впливу неекономічних факторів.

Економічне становлення суб'єктів фільмовиробництва, підпорядковане значною мірою ідеологічним факторам, належить продюсерові. Він має повну самостійність, а також відповідальність за накладені на нього економічні обов'язки, які пов'язують його з іншими суб'єктами процесу кіновиробництва. За продюсерською моделлю режисери, як й інші автори й творчі виконавці кінопроекту, стають, по суті, найманими робітниками, творча ініціатива яких перебуває під контролем продюсера. У продюсерському кінематографі США режисери, як правило, не мають права навіть на монтаж картини. Такий реальний рівень субординації інтересів, характерний для розвиненого продюсерського кінематографу, що базується на підпорядкуванні інтересів творчих працівників інтересам продюсера. Правом самостійного прийняття важливих творчим рішень володіє в сучасному кінематографі США невелика група режисерів, що мають певний економічний статус завдяки значному комерційному успіху знятих ними картин.

Таке “придбане” економічне становище змінює диспозиційну позицію режисерів, однак в цих випадках діє загальна об'єктивна закономірність продюсерського кінематографа, для якого характерне закріплення нового типу режисера одночасно на роль продюсера.

Новітній етап розвитку продюсерського кінематографа, який повинен зародитися в Україні, характеризується значним зростанням кількості споживачів фільмопродукції й розмаїттям засобів фінансування її виробництва, розширює коло партнерів продюсера, з якими він пов'язаний фінансовими, економічними відносинами.

Ієрархію взаємовідносин в фільмостворенні глядач спостерігає, читаючи титри. Так, прізвище продюсера, як правило, позначається останнім, персоніфікуючи собою фундамент проекту.

На жаль, далеко не всі, хто називає себе продюсерами, чітко уявляють навіть коло своїх обов'язків, не говорячи про інші професії, тому в різних продюсерських центрах функції того самого фахівця різняться, а ефективність роботи знижується через те, що немає чіткого розподілу обов'язків. Щоб запобігти цьому необхідно ввести на державному рівні у відповідні довідники кваліфікаційних характеристик професію продюсер, з визначенням певних завдань, прав, обов'язків і вимог щодо рівня освіти і кваліфікації. Перші такі спроби вже зроблені – прикладом може слугувати Довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників у галузі радіомовлення та телебачення [12]. Наразі назріла нагальна потреба в створенні такого типу характеристик для працівників галузі кінематографії, а зокрема продюсерів різного рівня: асоціативного продюсера – виконує обмежені продюсерські функції під керівництвом продюсера; координуючий продюсер – координує роботу декількох продюсерів; співпродюсер – виконує функції продюсера разом з іншими співпродюсерами в команді; виконавчий продюсер – контролює діяльність інших продюсерів, іноді ініціює виробництво, але здебільшого контролює творчі і ділові аспекти виробництва, залишаючи певну міру творчості за режисером; лінійний продюсер – керує роботою персоналу, регулює технологічні процеси, бюджет, графік робіт і не втручається в творчий процес; генеральний продюсер – інспектує роботу інших продюсерів, зазвичай, під керівництвом виконавчого продюсера. Коротко загальне тлумачення щодо діяльності продюсера можна знайти в Законі України “Про кінематографію” від 13 січня 1998 року: “продюсер фільму – фізична або юридична особа, яка бере на себе ініціативу і відповідальність за фінансування, виробництво та розповсюдження фільму” [13, 114]. Загалом, можна зазначити, що продюсер – це людина, здатна оцінити перспективу й потреби ринку й поєднати це розуміння зі знаннями в галузі керівництва виробництвом і використанням ресурсів, розраховуючи на одержання доходу, що може мати, як матеріальну, так і нематеріальну форму.

Під час роботи творчий колектив, як правило, згуртовується, особливо помітно це стає в експедиціях, на гастролях, і виникає тенденція до його подальшого збереження, але на практиці це втілити практично неможливо. У кожній професії свій строк участі у виробничому процесі. Однак, кожен представник засадничої професії в кіно чи на телебаченні прагне мати свій виконавський колектив. Продюсер, запрошуючи оператора, як правило, бере його операторську групу, щоб підвищити ефективність роботи на майданчику, коли почнеться знімальний процес. Сам продюсер, як правило, має свою адміністративну групу з людей, яким він може довірити контроль над фінансами. Керівники окремих ланок самі підбирають свої команди, погоджуючи кандидатури з продюсером, який або сам укладає з кожним персональний договір або делегує це право виконавчому продюсерові проекту, звичайно, за умови, що той має право підпису.

В тих випадках, коли продюсер не придбає вже готовий формат або сценарій, то перший, кого він винаймає, визначившись із ідеєю, це сценарист, здатний матеріалізувати продюсерську ідею в добротний сценарій.

Перша зустріч із драматургом дуже важлива і продюсер повинен до неї добре підготуватися. Потрібно не тільки знати роботи сценариста, але й суми

останніх гонорарів. У переговорах зі сценаристом вагоме значення має культура спілкування продюсера, і в той же час його психологічне вміння домогтися свого, не здійснюючи при цьому сильного тиску.

Одне з найважливіших питань, яке потрібно вирішити при першій же зустрічі продюсера з автором, – у якому вигляді буде переданий продюсерові сценарій: цілком або частково. Тут впливає специфіка телевиробництва, яка припускає створення цілого циклу програм, будь-то телесеріал або жанрова телепередача. На скільки важливим є цей етап продюсерської роботи, свідчить страйк сценаристів в США, котрий був оголошений 5 грудня 2007 р. Профспілки американських сценаристів наполягали на суттєвому підвищенні гонорарів за роботу сценаристів-драматургів. Голлівудські компанії не погоджувалися з вимогами страйкарів, що призвело до зупинки трансляції фільмів, шоу-програм та викликало загрозу зриву щорічного свята вручення премій “Оскар”. Сценаристи відмовилися писати сценарії для шоу і заборонили трансляції окремих уривків зі своїх кіно- і телефільмів під час вручення. Збитки компаній досягли понад 26 млн. доларів США.

Часто один автор не в змозі написати потрібну кількість сценаріїв у потрібний термін, тому продюсерові доводиться наймати цілу команду сценаристів. Інколи оголошується конкурс серед глядачів на кращий епізод для наступної серії телесеріалу. У такий спосіб знімали, наприклад, телесеріал “Санта Барбара”.

Успіх проекту практично завжди гарантує, що буде зніматися його продовження до тих пір, поки буде інтерес з боку глядачів.

Якщо продюсер хоче купити вже готовий сценарій, але якщо в цей момент він не готовий з якихось причин сплатити авторові відразу всю суму гонорару, то можна укласти з автором так званий “договір-опціон”. Це ще не авторський договір, але попередній договір про намір, який дозволить продюсерові бути впевненим, що цей твір, який сподобався йому, не зможе перекупити інший продюсер. Опціон, звичайно, складається на невеликий термін (до 2-х років), а після закінчення цього строку права на сценарій повертаються назад до автора, якщо не був укладений авторський договір купівлі-продажу сценарію.

Крім художніх вартостей сценарію, продюсер ніколи не повинен забувати про фінансовий бік втілення задумів сценариста. Виходячи з мети оптимізації бюджету, продюсер ще на початковій стадії роботи над сценарієм повинен виявити найбільш цінні у виробництві епізоди й погодити зі сценаристом їх корегування. З метою економії можна, наприклад, під зйомку кількох різних епізодів у сценарії відразу передбачити використання однієї студії – трансформеру.

Яким би не був гарний сценарій – це проміжний етап між ідеєю і її втіленням на плівці. Від того, як ця продумана ідея буде образно втілена, багато в чому залежить від режисера. Саме продюсер визначає свого роду творчий, організаційний і фінансовий “коридор” режисерові, щоб, з одного боку, не тиснути на режисера, інакше зникне вся творчість, а, з іншого боку, йти за режисерськими задумами комерційно небезпечно. Адже для кожного талановитого режисера час та гроші, витрачені на проект, мають другорядне значення, а головне – це творча самореалізація, художній успіх проекту, визнання колег і суспільна увага.

Кожний продюсер цінує в режисерів, насамперед, індивідуальність, власний стиль й, звичайно, всі успіхи, як втім, і провали продюсера перебувають у колосальній залежності від майстерності режисера. Помилка при цьому складному виборі легко може привести продюсера до банкрутства. Тому, перш ніж прийняти рішення, він в обов'язковому порядку повинен оцінити фільмографію режисера, а також порадитися з колегами-продюсерами, запитати їхню думку про те, чи здатний цей режисер повноцінно творити в рамках бюджету й твердих строків; які його особисті й професійні якості? Передоручати цей складний вибір нікому не можна. Тому й оформлення договору з режисером є досить відповідальним і складним процесом.

Однак не досить підписати договір, потрібно домогтися, щоб режисер діяв у рамках підписаних домовленостей. Та частина продюсерської діяльності, яка стосується авторського права, є найскладнішою в тому відношенні, що саме через ці питання виникають більшість конфліктів.

Отже, для вирішення нагальних проблем у кіноіндустрії, в першу чергу, потрібно запобігти зволіканню держави в підтримці українського кіновиробника. Спробувати запровадити в роботу відомі за кордоном схеми видаткових моделей для кіновиробництва, а також запровадити модель часткового та повного фінансування всієї галузі під контролем держави. Сприяти таким чином залученню закордонних інвестицій до сучасного українського кіновиробництва на пільгових умовах з урахуванням специфіки художнього ринку від початку створення творчого продукту аж до кінцевої стадії – прокату.

Примітки:

¹ “Продюсерська система – система в галузі кінематографії, яка в умовах кіноринку забезпечує взаємодію і функціонування всіх суб'єктів кінематографії з метою виробництва, розповсюдження та демонстрування (публічного показу) фільмів”.

Література:

1. Актуальні проблеми організації театральної справи: темат.зб.наук. праць / кер. та за ред. Безгіна І.Д. / М-во культури України; Київ. ін-т театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого; кафедра організації та управління театральною справою. – К., 1994. – 169, [6] с.
2. Безгин И.Д. Объект управления – театр: Опыт комплексного исследования / Игорь Дмитриевич Безгин. – К.: Мистецтво, 1976. – 1999 с.
3. Безгин И.Д. Театральное искусство: организация творчества: Очерки истории отечественного театрального дела / Игорь Дмитриевич Безгин, Юрий Михайлович Орлов. – К.: Мистецтво, 1986. – 149 с.
4. Безгін І.Д. Визначення рівня організації і керування творчо-виробничим процесом в театрі / Ігор Дмитрович Безгін. – К.: Вища школа, 1972. – 158 с.
5. Безгін І.Д. Мистецтво і ринок: Нариси / Ігор Дмитрович Безгін. – К.: ВВП Компас, 2005. – 544, [2]с.
6. Безклубенко С.Д. Відеологія: Основи екранних мистецтв / Сергій Данилович Безклубенко. – К.: Альтерпрес, 2004. – 328 с.
7. Безклубенко С.Д. Кіномистецтво та політика: Критичний історико-теоретичний нарис / Сергій Данилович Безклубенко. – К., 1991–1995. – 430 с.

8. Безклубенко С.Д. Телевизионное кино. Очерк теории / Сергій Данилович Безклубенко. – К.: Мистецтво, 1975. – 277 с.
9. Бенъямин В. Франц Кафка / Бенъямин В.; [пер. с нем. М. Рудницкий]. – М.: Ad Mardinem, 2000. – 320 с.
10. Горбачёв Д.Е. Анатолий Галактионович Петрицкий / Дмитрий Емельянович Горбачёв. – М.: Сов. художник, 1970. – 152 с.
11. Дельоз Ж. Капіталізм і шизофренія: Анти-Едип / Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі. – К.: КАРМЕ-СІНТО, 1996. – 384 с.
12. Довідник кваліфікаційних характеристик професій працівників / Державний комітет інформаційної політики, телебачення та радіомовлення України, Міністерство праці та соціальної політики України. – К., 2002. – Вип. 3: Діяльність у галузі радіомовлення та телебачення. – 43 с.
13. Закон України “Про кінематографію” // Відомості Верховної Ради України. – 1998. – № 22. – С. 114
14. Кристева Ю. Самі собі чужі / Ю. Кристева; [пер. з фр. З. Борисюк]. – К.: Основи, 2004. – 264 с.
15. Кристева Ю. Силі ужаса: ессе об отвращении / Ю. Кристева; [пер. с фр. А. Костиков]. – Х.: Ф-Пресе, ХУГИ, СПб: Алетейя, 2003. – 256 с.
16. Криштул Б.И. Профессия – директор фильма / Б.И. Криштул. – М.: Всесоюз. творч.-произ. об-ние Киноконцерт, 1990. – 108 с.
17. Маркин Ю.П. Эрнст Барлах. Пластические произведения / Ю.П. Маркин. – М.: Искусство, 1976. – 239 с.
18. Маркин Ю.П. Вильгельм Лембрук: Скульптура. Графика. Живопись. Поэзия / Ю.П. Маркин, Ю.В. Бугуцева. – М.: Искусство, 1989. – 238 с.
19. Немировская М.Л. Экономика и организация производства телефильмов: [учеб. пос.] / М.Л. Немировская. – М.: ВГИК, 1979. – 56 с.
20. Обертинська А.П. Історія масових свят: навч. пос. – К.: НМК ВО, 1992. – 128 [2] с.
21. Огурчиков П.К. Мастерство продюсера кино и телевидения: [учебник для студентов вузов, обучающихся по спец. “Продюсерство кино и телевидения” и др. кинематогр. спец.]. / П.К. Огурчиков и др.; [ред. П.К. Огурчиков]. – М.: ЮНИТИ, 2008. – 863 с.
22. Салкелд О. Лени Рифеншталь / О. Салкелд; [пер. с англ. С. Лосев]. – М.: Эксмо, 2007. – 446 с.
23. Серио П. Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса / П. Серио; [пер с фр. и португ.; авт. предисл. Ю.С. Степанов]. – М.: Прогресс, 1999. – 416 с.
24. Сидоренко В.И. Методы формирования ресурсов производства аудиовизуальной продукции в зарубежной практике: учеб. пос. для студ. Вузов кинематографии / В.И. Сидоренко; Всероссийский гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. – М.: ВГИК, 2000. – 32 с.
25. Сидоренко В.И. Планирование производственно-экономических и постановочных ресурсов при создании аудиовизуальной продукции в условиях рынка: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений кинематографии / В.И. Сидоренко; Всероссийский гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова. – М.: ВГИК, 2000. – 77 с.
26. Современный кинопроцесс и действительность / АН УССР; Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф. Рыльского; [отв. ред С.Д. Безклубенко]. – К.: Наукова думка, 1986. – 178, [1] с.

ЗАСТОСУВАННЯ ШКАЛИ ЕМОЦІЙНИХ ТОНІВ Л. РОНА ХАББАРДА У СТВОРЕННІ ХАРАКТЕРУ КОМЕДІЙНОГО КІНОГЕРОЯ

Люлька Олеся Сергіївна,
аспірантка Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
ім. І.К. Карпенка-Карого

У статті розглядається один із методів роботи драматурга над характером комедійного героя, а саме Шкала Емоційних Тонів Л. Рона Хаббарда. На прикладі фільму “Королева бензоколонки” детально аналізуються особливості застосування цього методу, специфіка якого полягає у зміні емоційних станів героя.

Ключові слова: характер комедійного героя, шкала емоційних тонів, Л. Рон Хаббард, емоція, герой-глядач.

The article considers one of the methods of screenwriter’s work on the character of comic hero? Such as The Emotional Tone Scale of L. Ron Hubbard. On the example of the film “Queen of petrol pump” the detailed analyses of specific usage of this method which is characterized by changes of emotional state of hero.

Key words: character of comic hero, the Emotional Tone Scale, L. Ron Hubbard, emotion, hero-spectator.

Емоції, які викликає мистецтво, зокрема кіно, впливають на поведінку людини. Очищувальну (катартичну) функцію мистецтва визначали ще піфагорійці. Зокрема, Платон безпосередньо пов’язував мистецтво із виховною функцією в суспільстві (мусичним вихованням). Сьогодні інтерес до спадщини давньогрецького мислителя виявляють не тільки філософи, а й мистецтвознавці. Українські науковці Л. Левчук і О. Оніщенко зазначають: “Художня практика Платона-письменника свідчить, що він мислив не тільки абстрактними категоріями, а й конкретними пластичними образами, виразно окреслював характери, майстерно komponував сцени, натхненно й точно малював пейзаж” [3, 23].

Арістотель визначав поняття “катарсис” – очищення шляхом “подібних ефектів (почуттів) – як одну з наріжних категорій естетики. На його думку, якщо якимось чином викликає співчуття або страх, то розкриття його сутності повинно привести до очищення цих почуттів, підвести до свідомого до них ставлення. Ці положення Арістотель розвинув на прикладі трагічних творів. Проте, ймовірно, існувала теоретична розробка комічного катарсису – у втрачених частинах “Поетики”. Саме ця ідея античного філософа стала наріжною для подальших досліджень психології сприйняття в мистецтві і його функцій в суспільстві [1, 143–144].

При нагромадженні естетичні емоції стають основою поведінки особистості. Тож екранний герой так чи інакше впливає на поведінку глядача. Він не диктує безпосередньо вчинки, які мусить зробити глядач. Проте герой закладає стереотипи виходу з тієї чи іншої ситуації, поведінкові реакції, які, в свою чергу, формують поведінку людини, а згодом і її характер, її психотип.

Отже, спробуємо проаналізувати метод драматургієтворення, який дещо відрізняється від класичного, проте теж має право на існування рівноцінно з іншими. Його основу складає “Шкала Емоційних Тонів” (*The Emotional Ton Scale*) Рона Хаббарда¹. Не вдаючись до детального опису його теорії, зосередимось на шкалі тонів в контексті творення характеру героя, зокрема комедійного.

“Точно так, як бджола виробляє мед, глядач повинен виробляти емоції. Емоції – це первинний продукт, що живить його міркування, руйнує або будує його переконання, визначає цінності” [2, 198]. Завдання драматурга – організувати тканину сценарію так, щоб глядач виробив максимальну кількість емоцій. Проте тут слід зауважити не просто максимальну кількість, але й максимальну якість кожної окремої емоції.

Коли глядач не співчуває герою і не співпереживає з ним, то у нього залишається лише відчуття обурення, невдоволення. Невдоволена, незадоволена потреба породжує обурення, злість тощо. Що ж за потребу вдовольняє глядач? Потребу у стресах. А точніше сказати б у повноцінному переживанні всіх сходинок-емоцій *шкали тонів*.

Шкала тонів являє собою певну закономірно впорядковану систему емоційних проявів людини, що перетікають один в одній залежно від факторів, таких як оточення, місце проживання, результат сукупності “успіх-поразка” і, звичайно ж, сприйняття художніх творів.

У процесі досліджень методів покращення духовного здоров’я Рон Хаббард виявив закономірність реакцій, що супроводжували процес відновлення. Допмагаючи індивідам прибирати вплив болісного минулого, він виявив, що в процесі роботи вони часто виявляли апатію. Продовжуючи процес “очищення”, люди проходили через певні емоційні сходинки, котрі завжди проявлялися в одному і тому ж порядку для кожного. Він дав їм умовні назви: *Апатія, Горе, Страх, Прихована ворожість, Гнів* (чи *Войовничість*), *Антагонізм, Нудьга, Вдоволення (Задоволення) та хорошиий стан*. Ця зміна від неприємних емоцій до приємних була настільки надійним показником успіху, що Р. Хаббард став використовувати її як основний критерій досягнення успішного результату в кожній людини. Згодом він оформив свої спостереження і висновки у вигляді *Шкали Емоційних Тонів*. З радісними вгорі і похмурими внизу. До того ж він виявив цікаві факти про “сходинки” (*тони*) *Шкали*. Є набір незмінних реакцій, що відповідають кожній емоції², які й визначають цю емоцію. Існують рівні стримуваних емоцій, до цього не відомих. Емоції рухаються в певному порядку: від поганих до хороших і навпаки. Існує так званий *хронічний тон*, чи діапазон. Чим нижчий хронічний тон, тим нижча емоційна рухливість людини і вища її схильність до “застрягання” на даному тоні. Поняття “*високотонної*” та “*низькотонної*” “*особистості*”, які вводить Хаббард, визначають не тільки положення людини на шкалі, а й її здатність до самостійного емоційного відновлення.

“Подобається це чи ні творчим особистостям, більшість людей реагують на мистецтво емоційно, тому що існує певний зв’язок між шкалою тонів і мистецтвом. Естетика формує свою шкалу, починаючи від дрібнички з дешевої крамниці до вишуканості шедевра. Ця шкала рухається (перпендикулярно) вгору й вниз по шкалі тонів. Тому, ми можемо знайти досконале мистецтво, що вик-

ликає зневіру. І навпаки, ми можемо побачити веселу, високо-тонну роботу, що зовсім не ідеальна естетично” [4, 96].

Перший фактор, який впливає на вибір глядача, – в якому *Тоні* знаходиться він на *Шкалі*. Але цей фактор не є вирішальним. Адже вдало вибудована драматургія зробить свою справу і глядач не зможе відірватися від екрану. Це залежить від того, наскільки фільм зможе викликати якісну емоцію. Тобто, чи виробить глядач ту емоцію, яку хотів би отримати драматург від перегляду даної сцени (епізоду і фільму в цілому).

І одним із способів вироблення глядачем достовірної (широї) та доцільної (влучної) емоції є якісне створення правдоподібного та життєподібного характеру героя, який і буде тим головним видобувачем емоції у глядача.

Якщо герой зумів у даній сцені викликати потрібну емоцію, то глядач тією чи іншою мірою ототожнив себе з героєм. Далі йому цікаві не лише події, що відбуватимуться з героєм, а й те, як герой буде реагувати на ці події. Від цього залежатиме подальша доля фільму: або глядач продовжить емоційно спостерігати за героєм, або обуриться його необґрунтованим вчинком чи реакцією, а це потягне за собою відторгнення від героя і випадання глядача з тканини фільму, відсторонення і дорікання авторам фільму у неякісному, “брехливому” зображенні події.

Отож можна зробити висновок: глядач не є пасивним спостерігачем, він активний учасник подій фільму і його “сила” в руках героя. Саме тому вкрай важливим є герой.

Помістимо героя на *Шкалу Тонів*. Він – жива людина, що “виробляє” емоції, тому в нього теж є свій хронічний Тон. На початку фільму ми застаємо героя в певному тоні, який не є статичним. В нього є свій діапазон, в якому він рухається. Цей діапазон і створює систему характеру героя – його життєву позицію, поведінкові реакції, бажання та мрії (або їх цілковиту відсутність) і тощо.

Тепер все в руках драматурга: що він, як Деміург, буде робити з цією людиною. Герой може не змінювати свій хронічний тон протягом усього фільму, тоді конфлікт полягатиме в зіткненні цього *Тону* з оточенням. Проте за теорією Хаббарда, зіткнення одного *Тону* з іншим призводить до зміни як першого, так і другого *Тону*. *Тон* може поновитися, однак, якщо дуже багато факторів впливатимуть на героя, то може змінитися його *хронічний тон* (діапазон). Відповідно зміняться всі притаманні діапазонаві характеристики.

Класичні характери героїв будуються на певній закономірності руху *хронічного тону*. Героя спочатку опускають до *Апатії*. А потім поступово піднімають на *тон*, що вищий за початковий. Ця формула діє не лише у фільмах з happy and, а й у фільмах, які закінчуються трагічно. Герой, щоб щось отримати, має це, так би мовити, заслужити. Тому він і мусить спершу страждати, потім обурюватися, бунтувати та відвойовувати своє (у прямому чи переносному розумінні) і лише потім, здобувши перемогу, отримати лаври переможця. “Вид” цих лаврів може змінитися. Тобто, якщо герой на початку фільму бажав танцювати в балеті, у фіналі не обов’язково його потрібно робити всесвітньовідомим артистом (чи навіть просто артистом), достатньо дати герою можливість само-реалізуватися, знайти своє місце в житті та отримувати від цього насолоду.

Яскравим прикладом такого комедійного героя є Людмила Добрийвечір у фільмі “Королева бензоколонки” (реж. А. Мішурін, Н. Литус, СРСР, 1963 р.). Ми застаємо героїню в *Горі*, хоча у в тимчасовому. Отже, це не її *хронічний тон* а лише реакція на поразку. Для зниження *хронічного тону* потрібно значно більше поразок чи супернеприємних ситуацій. Про це свідчить її реакція та подальші дії. Вона не збирається опускати руки, а буде наполегливо тренуватися, щоб все ж вступити до омріяного вузу. Далі відбуваються цілком логічно-закономірні події: до наступного набору ще далеко, а катання на роликівих ковзанах героїню не прогдує, – і вона йде влаштуватися на роботу екскурсоводом. Але якщо її візьмуть на цю роботу, то *тон* героїні залишиться незмінним, або дещо підвищиться, проте ненадовго (як вже зазначалося, для зміни *хронічного тону* потрібно більше факторів). Саме тому до приходу в контору Людмилу Добрийвечір кусають бджоли. Це той природній неакцентований фактор, що з’являється, ніби просто так, в одній сцені і “вистрілює” в наступній. Сцена працевлаштування побудована на емоційному напруженні. Вона хоче на роботу, а її не беруть. Особливістю психології сприйняття художнього твору, зокрема кінострічки, є те, що глядач співпереживаючи героєві, ототожнює себе з ним, водночас може поглянути на ситуацію відсторонено. Отож глядач, як і героїня, прагне отримати роботу екскурсовода, з іншого боку, він повністю розуміє роботодавця і підтримує його рішення, адже хіба можна взяти на таку посаду дівчину “без обличчя”. Глядач співчуває героїні і водночас сміється з комізму даної ситуації. Очікування справджуються. Героїня отримує роботу, проте не ту, яку хотіла б. Це поворотний момент. Те, що до цього їй заважало, раптом стало їй у нагоді.

З піднесенням настроєм Людмила Добрийвечір їде на нову роботу, адже героїні в романтичних, рожевих фарбах зобразили роботу бензоаправниці. Але тут її очікує зовсім інше: розчарування і фактори, що знижують її тон.

1. Бензоаправка виявилася не раєм, про який їй розповідали.

2. Неспромога в роботі, що потягло хвилю обурення водіїв.

3. “Повний бак бензину”, що поїхав не заплативши.

4. Складні стосунки з буфетницею, яка сприйняла молоду дівчину як конкурентку.

Таким чином, *хронічний тон* героїні опущено. Тепер вона справді в *Горі*. Вона намагається втекти, проте їй нічого не вдається. Вона працює з примусу.

Далі ми мусимо поступово піднімати її *тон*, але зигзагоподібно. Це обумовлено тим, що в реальному житті кожна ситуація, подія має свою емоційну забарвленість, як високотонну, так і низькотонну. І лише сукупність цих емоційних впливів визначає *хронічний тон людини*. А оскільки життя не складається виключно із ситуацій емоційно-високотонних, то й логічно-необґрунтованим буде пряме піднімання по *тону*. Коли праця Людмили приносить їй задоволення, коли ця праця приносить задоволення іншим, той сама Людмила піднімається по *тону*. Тобто, героїня має успіх, вона працює не на руйнацію, а на творення. А це перші показники підвищення *хронічного Тону*. Автори піднімають *хронічний тон* героїні досить високо – до *Ентузіазму*. Вона саджає квіти, покращує систему роботи бензоколонки, прагне створити максимально комфортне місце, де люди не просто будуть купувати бензин, а зможуть і відпочити, і листа до-

дому написати, навіть фільм подивитися. Це все, звичайно, гіперболізовано та ідеалізовано, проте правдоподібно. Гіпербола проявляється навіть у тому, що героїню піднімають так високо по *тону*, як це тільки можливо. Навіть кінець фільму показує чіткий вектор руху *хронічного тону* Людмили Добрийвечір. Це в якійсь мірі обумовлено специфікою жанру кінокомедії, де є прийнятною гіперболізація, та певною соціокультурною ситуацією, за умов якої створювався фільм. Час вимагав створення суперпозитивного персонажа та піднесення його до вершин. Фінал теж залежить від цього. Адже така історія в американському кіно мала б інше закінчення – героїня таки б стала всесвітньовідомою ковзаняркою, а в радянському кінематографі вона стала пересічним, проте цілком щасливим робітником, головні здобутки якого ще попереду.

Отже, на прикладі персонажу фільму “Королева бензоколонки” ми розглянули специфіку драматургічного творення комедійного героя, застосовуючи *шкалу емоційних тонів* Р. Хаббарда. Проте, ця шкала спрацьовує не тільки в комедійному, а й в інших жанрах кіно.

Визначивши *хронічний тон* героя (і персонажів теж), драматург може тримати його “в образі”, підтримуючи цю емоцію його вчинками, репліками доти, доки не з’явиться можливість ввести в сценарій логічну подію чи ситуацію, що виправдає підвищення чи опускання емоційного тону. Дуже важливо знати *хронічний тон* героя, адже від цього залежить його реакція на певні ситуації: коли йому, щось загрожує він буде або хоробрим, або впертим, або поведе себе як боягуз, чи можливо його тон такий низький, що він навіть не здогадуватиметься про загрозу. Чи буде герой вірним, зіткнувшись зі спокусою? Чи буде він підтримувати, або пригнічувати оточуючих своєю присутністю?

Будь-якому драматичному твору потрібний поворотний момент, щоб підсилити цікавість і ввести бажаний фінал. Покращується життя нещасної бездоглядної дитини. Чи жорстокий злочинець вирішує змінити своє життя і стати на праведний шлях. Гультьяй раптом розуміє, що все ж кохає свою дружину.

Люди справді приймають серйозні рішення, які змінюють їхнє життя, але дуже важливо не “вийти” “з характеру” в цей момент, що є типовою помилкою багатьох сценаристів. Коли *тон* людини низький, вона не може прийняти *високотонне* рішення, чи вирішити бути високо-тонним. Будь-яке рішення, прийняте в період, коли людина вражена бідою, втратою кого-небудь чи чого-небудь, засмучена нерозумінням (коли її *тон* впав досить низько) буде низько-тонним рішенням, прийнятим для того, щоб такі обставини більше не повторилися.

Якщо драматургові потрібно, щоб герой сам усвідомив, що він вів себе як боягуз, підло підставляв своїх друзів і щоб він став високотонним героєм, то потрібно розробити шлях підняття його по *шкалі*, до того, як прийде це усвідомлення. Люди не здатні подивитися увічі правді, доки вони знаходяться в *низькому тоні*. Біля самого “дна” *шкали*, “усвідомлення” мають особливість бути нічим іншим як великими ілюзіями, одурюванням самих себе та оточуючих. Низькотонна людина, піднімаючись нагору, проходить через *Гнів* і це природний поворотний момент. В такому випадку колишній боягуз скаже: “Досить розпускати шмарклі. Я втомився бути попихачем всіх і кожного. З цієї хвилини я стаю жорстким”. Одного дня знайшовши в собі сили розлютитися, герой може

піднятися по *тону*. В *Гніві* людина наполягає на відкритому з'ясуванні стосунків, на прямій конфронтації. Не потрібно намагатися перестрибнути через *Гнів*, “піднімаючи” героя по *шкалі*. Це не правдоподібно.

Бувають випадки, коли людина “прокидається” після довгої темної смуги життя. Існують два пояснення цього феномену. Таке може відбутися з високотонною людиною, яка пережила втрату і “повертається” назад (нагору), набувши досвіду. Або тоді, коли це квазіпрокидання, квазіпрозріння. Людина вважає, що вона зовсім змінилася, вона тепер по-іншому дивиться на світ, вона досягла високого розуміння її призначення в цьому житті. Однак, таке “досягнення” є, не що інше, як застрягання людини у філософській *Anamii*. Фактор, що визначає таке застрягання, це: що людина буде робити після цього “прозріння”? Піде далі і стане ефективнішою чи продовжить вибудовувати “сидячу” філософію про смисл грані склянки?

Існує ще один цікавий фактор: якщо людина раптово починає виявляти сильний інтерес до окультних, містичних, символічних пояснень всього, що з нею зараз відбувається, то це свідчення руйнації її задумів, цілей, а отже людина пережила якесь потрясіння. Вона зараз в *Anamii*, де все пояснюється зірками, числами і символами – вони вирішують її долю і наповнюють “сміслом” життя. Та й саме життя мислиться тепер як щось супертаємниче, де все розмірено і наперед визначено, а людина лише виконавець, все перебуває поза межами її контролю.

Важливою ознакою високотонної людини є її не осілість, а вільна рухливість по *шкалі*. Це стосується її емоційного стану. Вона проявляє емоцію відповідно до ситуації. Високотонна людина може опуститися до *Anamii*, проте вона швидко “відновиться” – це її неодмінна ознака. Таким чином, вона зберігає в собі всю повноту людського буття.

Тому ідеальним героєм є не просто позитивна особистість, а високотонна особистість, герой, що вміє долати труднощі та адекватно реагувати на ситуації.

Саме тому при аналізі характеру чи то вже створеного, чи лише задуманого героя, за допомогою шкали тонів, варто звернути увагу, якого за *тоном* героя ми створюємо. Тобто, яким буде його *тон* в кінці твору, інколи навіть достатньо вказати напрямок руху по *шкалі*. Тому що, створивши повноцінну, насичену людину, ми продукуємо здорову поведінку глядача. І необов'язково для цього робити “солоденькі” фільми з до нудоти “солодкими” героєм та персонажами. Достатньо правильно поставити крапку, тобто знайти потрібне місце цій крапці. Адже герой є своєрідним провідником, він веде за руку глядача. І тому якщо герой проведе його через кожен емоційний *тон* на *шкалі*, глядач отримає нагоду відчувати повноту життя, сповнитися всіма його проявами. Важливим залишається те, на якому *тоні* герой відпустить руку глядача, коли закінчиться фільм, і куди буде “спрямоване” обличчя глядача вниз чи вгору *шкали*.

Звичайно, не варто абсолютизувати *шкалу тонів* у процесі створення сценарію. Проте вона в розмаїтті теорій дає специфічне бачення проблеми героя на екрані, його емоційного зв'язку з глядачем.

Мистецтво є сферою переходу між духовним світом і матеріальним, а герой – між реальним життям та мистецтвом як формою, моделлю реального життя. Герой – це можливість абстрагуватися від реальності, і бодай, подумки

віднайти в собі сили до рішучих дій, до активності, що приносить перемоги або досвід.

Якими б методами та теоріями не користувалися драматурги при створенні характеру комедійного героя в сценарії, цінними будуть лише ті персонажі (постаті), які переживуть свій час, свою добу і будуть цікавими та близькими для наступних поколінь. Проте, дуже важливо, щоб герой був носієм позитивних естетичних емоцій, щоб ніс в серця і душі кращі людські якості.

Примітки:

¹ Хаббард Лео Рон – американський дослідник ХХ ст., автор книг “Діанетика”, “Наука виживання” і т.д.

² Тут під емоцією слід розуміти “емоційний рівень” – Тон Шкали.

Література:

1. Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров. – М., 1981.
2. Ілленко М.Г. КінО. Шпори для абітурієнта / М.Г. Ілленко. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2006.
3. Левчук Л. Основи естетики / Л. Левчук, О. Оніщенко. – К., 2000.
4. Minshull Ruth “How to Choose Your People”, SAA (Scientology Ann Arbor), Ann Arbor, Mich. 1972.

УДК 7.08

МАСКА У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ОСНОВНІ ФУНКЦІЇ У СТВОРЕННІ ОБРАЗУ

Медведєва Алла Олександрівна,
здобувач Київського Національного
університету культури і мистецтв

До пошуку театральних форм безпосередньо належить маска як засіб сценічного мистецтва. Маска – плід творчої уяви, відбір і узагальнення спостережень актора і режисера. Принципи її створення ближче до плакату, ніж до психологічного процесу. Від образу маска відрізняється, перш за все, відсутністю розвитку. Будь-який характер у мистецтві (як і у житті) неоднаково поводить в різних обставинах. Поведінка маски постійна, бо в ній крайня узагальненість тих або інших характерних рис, експресивна форма вираження і канонічність емоційних реакцій, тобто маска завжди залишається незмінною в будь-яких обставинах. І це – одна з головних її особливостей. Метою даної статті є розгляд різноманітних проявів маски у сценічному мистецтві у різні історичні періоди та її функції у художній творчості актора, його роботі над образом.

Ключові слова: маска, функція, трансформація, образ.

To the huge variety of the theatre forms belongs the mask, as a mean to the scenic art. The mask is a benefit from the creative fantasy, search, choice and generalization of actor's and stage director's observations and the principles of its creation closer to poster than to psychological process. From the imagine mask is different, first of all, because of the absence in development. Any kind of character as in art (as well as in life) acts in the different way in the different situations. The behavior of the mask is stable, because it has deadline unification of these or those specific characteristics, expressive form of its appearance and canonicity of the emotional reactions, in other words, mask is always the same in all possible and different circumstances. This is the main feather of it. The main task of this article is to exam all possible kinds of demonstration of the mask in the scenic art during different historical period of time and its functions in the artistic creativity of actor while he is working with the character.

Key words: mask, function, transformation, character.

Для вивчення феномену маски у сценічному мистецтві потрібен синтез функціонального та історико-типологічного підходу. Історія сценічної маски – це історична інтерпретація форм художньої творчості у її реальному бутті.

Маска у культурі має різноманітність значень, у тому числі і опосередковані. Маскою вважають грим і міміку, зачіску і костюм, татування тощо.

У статті маска розглядається як об'єкт, що в процесі моделювання може обґрунтуватися як теоретичне поняття, як естетичний знак, як практичний інструмент творчості режисера і актора, як методичний принцип і прийом у театральній педагогіці.

Маска (від французької – “masque”, від італійської – “maschera”) – за термінологічним словником: накладка на обличчя з будь-якого матеріалу з вирізом для обличчя; “mashara” (від арабської) – “робитися смішним”, “жарт”, “кепкування”; “маска” (від російської) – синонім таких слів, як морда, личина, рожа; сценічний персонаж у масці, що сприймається в цілому: з особливим костюмом, пластикою, голосом тощо (відмінність від правила – естрадний образ – постійний сценічний вигляд артиста); один із засобів зображення в драматургії: схематичний, узагальнений, сталий тип, який володіє відповідною поведінкою, обмеженим набором рис характеру, пов'язаною з ним сюжетикою; головна атрибутика карнавалу, фольклорно-етнографічного свята; символ, емблема театрального мистецтва.

На шляху релігійного, соціального, культурного розвитку історія людства мала не змінного супутника свого образу – дивовижне створіння – маску. Символіка, виразність і різновиди маски багатьох племен і народів вражають.

Маскою та маскуванням користувалися ще у первісному суспільстві. Про це свідчать наскельні зображення, які донесли до наших часів інформацію про характер і призначення маски, з її подвійною функцією – мисливською та ритуально-ігровою – далеким праобразом театральної маски.

Маска як органічна складова несе у собі культурний код, який розкриває характер відповідного часу, простору суспільства, що створили її.

Маска, яка відображає подію, обставини, випадок, явище, факт представляє собою модель, слугує екраном, кодує смисл. Інклюзивність або включення маски у систему життєдіяльності відповідного етносу отримала багатообразне вираження у нескінченному наборі функцій та функціональних зв'язків у фольклорних і нефольклорних явищах.

Дуже великою є спокуса побачити у цьому явищі прадавньої культури сутнісний вияв тих елементарних ознак, які значно пізніше стануть визначальними (скажімо, маска в античному театрі). Ми маємо на увазі своєрідне відсторонення від себе і перехід (перевтілення) у іншу істоту – спершу звіра та птаха, згодом – у художній творчості, сценічній майстерності, театральній видовищності (не хай і на міфологічній основі) – перевтілення в людину, і маска набуває антропологічного лику.

Чи не єдиним дослідженням про походження у первісному суспільстві мистецтва театру, і зокрема генезу його ранніх форм, залишається праця А. Авдєєва, у якій приділено увагу масці як елементу перевдягнення та перевтілення. Тож, порівнявши широке застосування маски у театрі, а також культурно відсталіми народами, можна відшукати історичні зв'язки кожної конкретної театральної системи з далеким минулим. Автор розглядає стійкість традицій та “історичний процес розвитку цього засобу, який зберігається в театрі мало не до наших днів”, що дає змогу розглядати як певну “закономірність застосування маски в театрі” далі “без перебільшення можна сказати, що ми не знаємо в історії театру жодної системи, де б актор не звертався до подібної форми перевтілення, до тих пір поки маска не була замінена театральним гримом” [1, 1].

Не тільки історію світового театру, а й сценічне мистецтво взагалі потрібно було б досліджувати як історію театральної маски з її прадавнім походження і трансформованністю у різні історичні періоди.

Склалося декілька підходів до розгляду феномену маски у сценічному мистецтві та культурі взагалі. Описом та класифікацією маски як етнографічного предмету у науці займалися велика кількість етнографів та етнотеатрознавців. Серед них – С. Іванова, Л. Івлева, Ю. Карпова, Н. Калашникова, В. Пропп.

Різноманітності аналізу і оцінок ролі маски у культурі основній стратегії присвячені наукові дослідження культурологів та лінгвістів М. Бахтіна, В. Діанової, М. Качана, Д. Ліхачева, Ю. Лотмана.

Маску використовували відомі драматурги: О. Блок, Б. Брехт, Г. Лорка, Т. Еліот.

Маску у своїх творчих задумах використовували майже всі режисери ХХ століття. Маска в експериментах В. Мейєрхольда, Е. Вахтангова, М. Акімова пов'язана з поняттями “карнавальна пародія”, “гротеск”, “імпровізація”. У багатьох режисерів-новаторів маска стала інструментом розвитку художніх ідей та важливим засобом емоційної виразності. Вивченню психології творчості, природі сценічної майстерності актора у масці в театрі і на естраді присвячені праці К. Станіславського, Г. Товстоногова, М. Чехова, М. Горчакова, Л. Вигоцького, Н. Рождественської, А. Райкіна, А. Рубба, П. Якобсона, Д. Узнадзе та ін.

Маска органічно увійшла до системи театральних засобів, набуваючи ознак міфологізму, символу і навіть форми у власному значенні театру масок. Мислителі звертають увагу на філософсько-семантичні, клішовані ознаки маски, завдяки яким виконавець не відсторонюється (чи не віддається), а, навпаки, наближається своєю точністю прочитування, архетипністю, а отже, й культурною глибинністю співпереживання до тих, хто сприймає і переживає урочистість свята.

Маска як елемент форми сценічного мистецтва завдяки своїй архетиповості та фіксованості вічного, водночас підсилює ефект присутності і дієвості естетичного знаку на глядача. Зрештою, звернення до маски – це своєрідне відкриття нових форм її застосування. Маска від самого зародження має ознаку власне театральності, не тільки в розумінні певного архетипу культурних традицій, а й, що не менш важливо, – символу своєрідної роздвоєності, притаманної ігровому процесу в театрі.

Розглянемо функції маски у ранніх формах сценічного мистецтва та театру взагалі. Генезис маски античного театру – поступовий відхід від ритуалу до гри. При зародженні античного театру маска вже існувала у системі міфології, фольклору, архаїчних образних вистав, масових свят. Античний театр широко використовував маску як у трагедійному, так і у комедійному жанрах вистав. У трагедії маска відіграє роль умовного знаку, вона визначає дві його частини – хор і героя. Умовність персонажу і маски грецької трагедії виконує функціональну роль ритуалу. Хор трагедії має три ознаки: стать, вік, етнос яким і відповідає маска. Маска героя трагедії умовна і абстрактна. У ній може відображуватися стать і вік, експресивна гама різнополярності почуттів. Умовність маски хору та протагоніста підтримується функцією вираження опозицій. Ці опозиції виражені співвідношенням двох нероздільних стилів – речитативного (сюжетного), яким користується протагоніст, і меліческого (хорового).

“Класична маска, як і класичний костюм трагедії, який без змін міг бути використаний і в комічному контексті, свідчать про універсальність трагедії як театрального жанру в класичні часи. Костюм і маска трагедії були призначені для того, щоб звільнити тіло актора від конкретного значення і дати актору свободу для створення образу” [8, 309].

Технологічні функції маски включали в себе зміну масок для показу важливих перемін психологічного стану героя. Напряма і посилення голосу актора та значний розмір голови і рис маски відіграли важливу роль для сприйняття трагедії у просторі давньогрецького театру, який вміщав до двадцяти тисяч глядачів. “У грецькому театрі маска, яку бачили навіть глядачі, які сиділи на самих дальніх лавах амфітеатру, була знаком пристрасті, горя чи радості. Маска несла у собі узагальнення. Також узагальнення вимагав жест, пластика всього тіла. Вони повинні були до слова чи разом зі словом дати точний, яскравий образ, який не залишає ніяких сумнівів його ролі у коханні або ненависті, співчутті чи обвинуваченні. Все було перебільшене – узагальнено у високих моральних категоріях” [3, 131]. Отже, маски допомагали акторам донести головну думку вистави тисячній аудиторії.

Маска давньогрецької комедії успадкувала фольклорні традиції свят на честь бога Діоніса, Деметри та інших масових свят. Категорія комічного для античності є універсальною. Концепція античної комедії представляє собою пізнавальну категорію, яка складається з двох явищ, одне з яких є спадкоємцем іншого. Маска давньогрецької комедії більше, ніж маска трагедії використовує характерні ознаки статі, віку, професії. Їй притаманні пародійне дублювання, карикатурне загострення форм образу-типу, гротеск і бурлеск, навіть портретна схожість з конкретними обличчями і намаганнями типологізації персонажа –

виділення його в системі дійових осіб. Маску легко було пізнати, вона маркірувала комічний персонаж, показувала його місце у соціумі. Однією з найважливіших функцій масок була необхідність моментальної зміни зовнішності актора при виконанні ним декількох ролей (включаючи жіночі в одній виставі). Пізніше ці функції візьмуть за основу театри Давнього Риму, Середніх віків та Відродження. Персонажі римської комедії “грецького плаща”, представниками якого були Т. Плавт і П. Теренцій відтворювали традиційний набір типів грецької комедії. Д. Трубочкін проводить грань між відомою типологією сценічної гри у римському театрі, розділивши комедію на два типи: “спокійну” і “рухливу”. Поняття двох типів комедії зберігалися в римському театрі протягом 500 років. Ця традиційність комедії пов’язана з двома типами масок і костюмів, яку успадкував римський театр з Нової комедії та місцевих комічних дійств. Для “рухомої” комедії характерна “фарсова маска”, яка має різкі риси виразу обличчя, не рівну поверховість, зморшки і широкий розріз рота. Для другого типу маски “трагедійного” притаманна гладка і рівна поверховість обличчя, відсутність зморшок. Актори, які грали в таких масках використовували більш вишукану пластику та манеру мовлення персонажу. “Маска підкреслює суть ситуації, образу – трагічний злам роту чи брів; рот до вух, який роздирає сміх. Як тільки маска одягається на актора, він у поєднанні зі своєю пластикою стає живим і виразним. Коли дивишся на актора в масці, можна побачити, як від зміни жесту, так би мовити змінюється вираз і маски. Це може здатися дивним, як може змінюватися вираз у нерухомості. Але точний жест робить маску емоційною, заставляє виразити відчай і радість, біль і сміх” [3, 132]. Період римської комедії був суттєвим кроком у моделюванні образу за допомогою маски, кроком до створення гротескових характерів, які мали своє продовження у карнавальних дійствах Середньовіччя та Відродження. “На більш пізніх трагедійних масках емоційний діапазон звужується: на них ми бачимо застиглий вираз горя, гніву і співчуття. На деяких зображеннях масок навіть помітні сльози. Це свідчить про те, наскільки далеко розійшлися класична і пізня трагедійна маска: остання уявлялася як специфічна, а не універсальна основа для створення сценічного образу” [8, 309].

Маску і моделювання образу в комедії дель арте в театрі Італії у XVI–XVII століттях можна вважати одним із найбільш витончених типів театральної маски. Маски комедії дель арте на відміну від масок античної трагедії і комедії або масок японського та китайського театрів, не несли у своїй пластичній формі конкретних емоцій. У них присутня якась пластична універсальність, що дозволяє надати моделюванню образу величезну кількість варіацій. Маска комедії дель арте підтвердила принцип необхідної залежності пластики актора від форми маски. Італійська полумаска звільняє підборіддя і рот актора. Це багато в чому посилює значення міміки та мовлення дійової особи. Основна функція маски комедії дель арте полягає у сатиричному виявленні парадоксів та протиріч людського характеру у гіперболізованій, гротесковій формі. В італійській комедії дель арте комічну маску носили: Панталоне – з довгим горбатим носом, Доктор – чорну, яка покривала тільки лоб і ніс; ліричні персонажі (“закохані”), які носили чорну напівмаску, прийняту на маскарадах. “В комедії дель арте маска наділю-

вала певними рисами вдачі. Ці риси і властивості характеру були сатиричні, незмінними до кінця вистави. Більш того, персонажі-маски (Панталоне, Брігелла, Арлекін) переходили зі своїми характерами з п'єси в п'єсу, із спектаклю в спектакль” [4, 43]. Найважливішим досягненням комедій дель арте був особливий спосіб сценічної творчості актора – імпровізація. Імпровізація, маска, гра у ансамблі, різноманітність моделювань типів вплинули на генезис європейського театру. Після феноменального розвитку маски комедії дель арте, вона стає повноправною господаркою театрального типу маски.

“Мистецтво театру зародилося на площі” У цьому геніальному визначенні О. Пушкіна можна досягнути таємниці мистецтва площі середньовіччя, масок дель арте, витонченого мистецтва акторів китайського та японського театрів. Звичайно, у середньовічних містеріях і фарсах, у казках театру Карло Гоцці, який зберігав традиції комедії масок, у легендах східного театру образи не були такі вже реалістичні. Сатана або Змій-спокусник, Капітан або Панталоне були фантастичні, страшні, смішні і разом з тим вони були згустками побуту, символами пристрастей і пороків, їх можна було відтворювати прийомами примітивної правдоподібності. Перед акторами питання майстерності поставали в більш категоричній і акцентованій формі, чим перед сучасними акторами... Акторам потрібно було долати і завойовувати глядача, що сидів і стояв навколо сцени і навіть на самій сцені” [3, 132–133].

Отже, маска – це скупчення однієї, двох, у крайньому випадку трьох до певного ступеню гіпертрофованих рис вдачі того або іншого персонажу, виражених в статиці. Часто-густо маска є вираженим виглядом і внутрішнім єством, під якою б личиною не виступав артист. Коли актор ставить своєю єдиною метою показати суть свого персонажа (наприклад, його тупість, духовну обмеженість, жадність, боязкість і т.д.), то він вдається до допомоги створеної маски. І тоді спочатку те, що здається розумним, перетворюється на абсурд, а абсурдне на перевірку виявляється розумним. Корені такого прийому лежать у народній карнавальній традиції, в балаганних дійствах. “Маска – розмальована базарна штука – є головною одиницею балаганної символіки, перша сходинка переходу від життєвого глядацького світу в світ мистецтва. За допомогою маски, насамперед, блазень здійснює свою місію на підмостках балагану, створює чарівний стан духу, ім'я якому – Поезія. Одягнув на себе “личину”, актор напряму творить своє переродження. Ми забули, що слово “актор” походить від слова “акт” – дія. Одягання маски – перший і самий значний акт учасника сценічної дії – це момент піднесення, явна деформація звичного у наочно вигадане. Балаган освячується появою маски, починає жити своїм життям з моменту цієї появи. Чим більше несподівана фігурність маски, чим більше вона засліплює своїм мальовничим розписом, тим краще видно грань відокремлення одного світу від іншого – театр завжди перемагає, якщо ця грань стає для глядача явною. Маска – не просто знак переходу в інший світ, вона ще й шаржироване перебільшення персонажу, остаточне умовне закріплення романтичної свідомості – це висновок нової, створеної у всіх на очах дійсності” [7, 33]. Саме на ярмарках, у грі скоморохів зародилася і визначилися принципи комедії масок на Русі. Саме тут ми вже зу-

стрічаємо в масці поєднання декількох характерних для даного персонажа рис. Пригадаємо хоча б простодушного, наївного і в той же час лукавого Петрушку.

Одна з характерних особливостей таких масок – їхня вражаюча живучість і могутня життєздатність. Образ, розвиваючись протягом дії, звичайно набуває нових рис, а іноді навіть змінюється в корені. Маска ж завжди незмінна, тобто сукупність як внутрішніх, так і зовнішніх якостей залишається однією і тією ж. Вона, якою з'являється на сцені, такою і йде з неї. І хоча маска гостріше зовні, ніж образ, вона програє останньому в глибині проникнення у суть зображуваного. В ній (масці) більше узагальнення і менше конкретного. У масці все опукло, рельєфно, лаконічно, помітно, але в той же час вона “однозначна, ясна, як доведена до універсальності клітка, частинка реальності” [5, 384].

Маска, завдяки своїй роздвоєності, приховує велику варіантність позицій як з боку безпосереднього виконавця дії – актора, так і до того, хто є не творцем, а зображуваним. Роздвоєність має безліч нюансів, від яких залежить міра ідентифікації виконавця й образу, створюваного ним. У цьому роздвоєнні наявний елемент становлення, перевтілення, своєрідного діалогу з глядачем, або навпаки, магія “самозабуття”, чи, може самообману, а насправді – самоконтроль, той цензор, який незмінно стежить за мірою раціонально-поміркованого ті ірраціонального, експериментального або стихійного.

“У сучасному театрі маска з засобу театральності перетворилася на термін. Тільки балаган може повернути сучасному театрові маску в її первісному, природному значенні. Маска – жива. Маска – таємнича. Вона закриває обличчя, вона відкладає розгадку, вона і зваблює до підглядання “що за нею”. При цьому маска функціональна, вона рухається в сюжеті відповідно до розвитку дії, вона входить у балаганну конструкцію видовища не як вставна частина, а як основа загальної виразності. Миттєве відчуття переміни, яке несе у собі маска, дивовижне своїм примітивізмом і нескладністю. І все це дивує не менш ніж самий несподіваний сценічний ефект. Маска не повинна щезнути в балаганній круговерті, вона повинна бути спеціально піднесена як якесь диво, подарунок від хазяїв театральної таємниці. У балагані для цього є багато можливостей, але найбільш відповідальний за цей акт має бути актор” [7, 33].

Актор на сцені виступає не лише суб'єктом творчості, а і її предикатом. Зображуваному “двійникові” він передає голос, темперамент, власну статуру. Актор – образ – це жива скульптура. Він – творець художнього образу, сам із себе він ліпить маску, що набуває принципово концептуального характеру.

У кінці XIX на початку XX століть інтерес до маски поступово зростає. Багато реформаторів європейської сцени починають включати маску у практику своїх експериментів. Наприклад, для Гордона Крега, який закликав до тотальних реформ театру, і який втілював ідею акторської універсальності у своїй концепції “актора-маріонетки”, маска стала найважливішим засобом відродження драматичного театру. Крег доводить до кінця формування символістської концепції театру, створює нові завдання в акторському мистецтві. Крег висуває поняття “надмаріонетка” по аналогії з ніцшевською “надлюдиною”. Акторській свободі на сцені він протиставляє беззаперечне підкорення задуму режисера. Актор-маріонетка за власним бажанням повинен відмовитись від своєї особис-

тості на сцені, від свого характеру, повністю стати іншим “характером” – надлюдським. Власне у Крега виникає тема акторської творчості, як заперечення індивідуальності. “Іншими словами, тільки маска – єдино вірний засіб передати експресію духу через експресію обличчя” [6, 55]. Вирішальним для Крега стає слово “маска”, яке для митця не просто визначення – “символ людського обличчя”, а втіленням закону індивідуальності. Маска, як і маріонетка, були для Крега не просто залишками “шляхетного мистецтва старовини”, а живими символами – знаком інакобуття, більш високого, ніж буття реальне, про сценічне відтворення якого він стверджував і присвятив цій темі свій флорентійський журнал “Маску”.

Бажання використовувати маску у театральній діяльності виявляли не тільки режисери і теоретики, але й драматурги. Ряд відомих європейський і американських драматургів з різною амплітудою успіху експериментували з маскою. Вона функціонувала і як метафора у драматичному тексті, і як необхідний інструмент перевтілення актора на сцені, що був зазначений автором у ремарках п’єси.

Маски ритуалу і маски трагедії використовували Ж. Кокто, Ж. Сартр, Б. Брехт, У. Йейтс. Сатиричні маски Б. Брехта несуть у собі елементи гротеску, сатири і фантастики давньоримської комедії та карнавалів середньовіччя. Використання багатьох принципів давньоримської комедії і масок змішаного типу, коли фарсові ролі виконувалися трагедійним актором, створило феномен трагіфарсової вистави, майстром якої був Бертольд Брехт. У його “епічному” театрі була присутня система зв’язків хор – протагоніст, синтез мелічної і ямбічної розповіді. Зонд Б. Брехта – це і є прототип звернення хору до глядача або звернення протагоніста до хористів. Прийом відчуження дав Б. Брехту як драматургу і як режисеру право використовувати маску, як ефективний інструмент моделювання образу.

Режисери різних напрямлень зверталися до маски як до виразного засобу. Маска була представлена у виставах Е. Піскатора “Бравий солдат Швейк”; М. Рейнхардта “Принцеса Турандот”; Ж. Кокто “Антигона”; Д. Стрелла “Слуга двох панів”; П. Холла “Орестея”; М. Брауна “Скеля” тощо. Використання різноманітних типів масок змусили багатьох театральних режисерів шукати сталі універсальні підходи та прийоми роботи з маскою. “Опис масок за каталогом Поллукса: тип “витончений юнак” – “самий молодий, білошкірий, з копною волосся навкруги лобу, не засмаглий, з признаками витонченості”; тип “розкішний юнак” – “рум’яний, атлетичний, з яскравим обличчям, декілька зморшок на лобі, брови піднесені”; тип “кудрявий раб” – “волосся руде, як колір обличчя, волосся не густе, косоокий”; тип „домоправителя” – “руде волосся, піднесені брови, зморщений лоб”; тип “звідник” – “рідке волосся, борода, зведенні брови, одна з яких піднята, рот в усмішці” [8, 312–314]. На основі теорії і практики деяким театральним діячам вдалося виділити типологічні, методологічні та методичні особливості моделювання персонажу в масці.

Видатний реформатор театру ХХ століття В. Мейерхольд досліджував функцію маски у різноманітних аспектах сценічного мистецтва. Як актор він зумів розкрити таємницю гри у масці, у ролі П’єро у виставі О. Блока “Балаган-

чик”. Його виконавство відрізнялося поєднанням акробатики з трагізмом, поєднанням лірико-трагічного смислу з витонченою, віртуозною механічністю. Маска у режисера Мейєрхольда парадоксально поєднує сталість і варіативність типу. Образ будується за принципом чергування масок, тобто кожна маска демонструє образ у відповідності до його конкретного стану у запропонованій дієвості. Вдивляючись у свій час і приреченість цінностей людського буття, Мейєрхольд створював вистави – маски, звертаючись, звичайно, до відповідного репертуару, де символи Метерлінка чи Ібсена набувають містичного відтінку фатуму. “З темою фатуму і пов’язаний у Мейєрхольда засіб маски, непорушного людського обличчя, людини-ляльки, маріонетки, яка втратила власну волю та самостійний шлях у житті” [2, 105]. Маски Мейєрхольд брав з навколишнього середовища, вдивляючись у “механічні манекени”. Це набувало художнього ефекту і вражало ще й тому, що всі фантоми Мейєрхольд обряджав в ошатні театральні костюми, розміщував їх в розкішні різнобарвні рамки мальовничих картин, написаних кращими художниками. Маска у творчості Мейєрхольда як умовний знак, типологічно близька до маскарадної маски, яка відображає трагізм роздвоєності свідомості, дволикості людини і суспільства. Одночасно Мейєрхольд розвивав гротесковий, сатиричний початок карнавальної маски, наповнюючи її трагічними контрапунктами. Маска у творчості Мейєрхольда – це фіксація конкретного соціального типу (тут мова йде про вистави, де актори носили маску і про вистави, у яких актор без маски досягав відповідної фіксації або стилізації персонажа). “Проблема соціальної маски на сцені мейєрхольдовського театру визначає і шлях актора цього театру. Актор мейєрхольдовського театру назавжди прикріплений до строго визначеної системи амплуа, яка має докладно розроблену специфіку... Біомеханічна система має пристосування лише до образу-маски. Вона заснована на однотемності маски, яка вимагає від актора не поступового розкриття образу, не створення його у процесі внутрішнього розвитку, а своєрідного жонгливання готовим образом, обіграння його у різних пластичних ракурсах” [2, 107–108]. В. Мейєрхольд розглядав маску як ознаку закінченого типу. Але маска як ми бачимо з історії культури і сценічного мистецтва, може бути загалом відкрита як тип що змінюється – це відбувається, наприклад, коли актор грає супроти маски (“контрмаска”). Відмовившись від маски, як предмету, на обличчі актора, Мейєрхольд почав маркірувати різноманітні явища життя, театру, літератури через поняття маски. Маска у режисера могла бути характером, і соціально значимим поняттям, і пластичною формою ролі, і амплуа артиста. “Система точно розроблених амплуа для кожного актора відкриває можливість віртуозного оволодіння технікою у межах його вузької сценічної спеціальності, але в той же час його творчість обмежена однією маскою... У не розривному зв’язку з маскою і з акторським амплуа знаходиться біомеханічна система гри, заснована на фізкультурі та акробатиці, і яка виключає участь внутрішнього душевного світу актора у створенні образу. Біомеханіка дозволяє хоча б зовнішні динамізувати раніше заданий не рухливий образ-маску. Внутрішній рух образу вона замінює зовнішнім рухом” [2, 108].

Маска у режисурі і педагогіці Є. Вахтангова була пов’язана з особливостями естетичної системи митця, принципами “фантастичного реалізму”. У ре-

жисерському рішенні вистави “Принцеса Турандот” Є. Вахтангов шукав способи гри з маскою у всьому розмаїті підходів комедії дель арте: імпровізації, природі подвійного перевтілення, умовності, руйнуванні сценічної ілюзії через звернення до глядача, використання комедійних буфонадних елементів, прийому кумедної, неправдоподібної бутафорії, що обігривалася масками. Маска у “Принцесі Турандот” – це велика потреба і бажання режисури першої треті ХХ століття виявити у театральній виставі радість карнавальної метаморфози, вийти на зв’язок театру з іншими явищами культури. У процесі роботи над режисерським задумом вистави Є. Вахтангов сформулював ряд важливих принципів роботи з маскою у жанрі італійської комедії. Серед них: легкість пародійності будь-якої характерності, відкритість і щирість персонажів, вільна жива мова, музикальність, винахідливість, трюки, гра з предметами, парадоксальність і миттєва імпровізація. Є. Вахтангов протягом всієї своєї творчої діяльності завжди наголошував на тому, що актор обов’язково повинен бути імпровізатором. “Це і є талант”, – говорив Є. Вахтангов, і при цьому актор повинен був виправдати будь-яку форму.

Експерименти В. Мейерхольда і Є. Вахтангова у галузі використання маски у виставі і навчанні актора зазначили необхідність вивчення маски, як важливого знаку, символу театральної культури і визначили проблеми практичного використання її у театрі і сценічному мистецтві взагалі. Нажаль, ці експерименти не були оформлені у послідовну методику, яка могла б слугувати у подальшій творчій діяльності майбутнім митцям. У 30-ті роки ХХ століття пріоритетним у сценічному мистецтві стало реалістичне направлення. Практика експериментів не отримала належного розвитку.

Отже, можна зробити висновок. Маска – це екстракт, вижимки, здобуття сутності у експресивній формі. Їй притаманні два процеси – процес спрощення явища і його перебільшення. Це процес стабілізації явища. Зміна виразу маски залежить від її форми і гри ракурсів. Маска і тіло актора представляють собою нерозривну єдність. Маска примушує дійову особу рухатися так, щоб обличчя завжди було звернуто до глядача. Це робить необхідним створення виразної скульптурності тіла і мізансценування. Характер жестів, їх варіації, ритми і розміри повинні відповідати виразності маски. Цьому ж підкоренні і манери мовлення, особливості реакції і поведінки. Маска потребує попереднього знайомства, вивчення, дослідження і засвоєння. Існує протиріччя серед митців сценічного мистецтва, щодо особливого самопочуття актора у масці. Деякі майстри стверджують, що трансформація у масці супроводжується станом легкого трансу, викликає особливе психічне самопочуття і перетворення у різних аспектах: мімічному, пластичному, мовному, психічному. Також складним вважається питання створення емоційного життя персонажу, яке може починатися не з подолання перешкод у даних йому, запропонованих обставинах, як по системі К. Станіславського, а на пряму з пошуків пластичної форми емоції, її динамічного вираження.

Сучасний інтерес до маски збоку молодих режисерів, драматургів і акторів пов’язаний з пошуками альтернатив англо-саксонській традиції у драматургії і сценічному мистецтві. Символічна і метафорична мова дійств у масці, зв’язок таких вистав зі своєю народною культурою, ритуалами і обрядами доіндустрі-

льних суспільств, а також несвропейських культурах спроможні допомогти діячам мистецтва створити нову емоційну мову спілкування з публікою. У період розмиття культурної ідентифікації сценічне мистецтво звертається до давніх традицій народної міфології, обрядовим маскам і у них знаходить універсальний засіб розуміння себе та осмислення інших культур.

Література:

1. Авдеев А.Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе / Арсений Дмитриевич Авдеев. – Л. – М., 1959. – 8 с.
2. Алперс Б. Театральные очерки / Борис Владимирович Алперс. – [в 2-х т.] – М.: Искусство, 1977. – Т.І. – 566 с. – (театральные монографии).
3. Голубовский Б. Пластика в искусстве актера / Борис Гаврилович Голубовский. – М.: Искусство, 1986. – 189 с.
4. Клитин С.С. Эстрада. Проблемы теории, практики, методики / Станислав Сергеевич Клитин. – Л.: Искусство, 1987. – 190 с.
5. Козинцев Г. Собрание сочинений: [в 5-ти т.] / Григорий Михайлович Козинцев. – Л.: Искусство, 1982. – Т.ІІ. – 527 с.
6. Крег Е.Г. Про мистецтво театру / Едвард Гордон Крег. – К.: Мистецтво, 1974. – 319 с.
7. Розовский М. Режиссер зрелища / Марк Григорьевич Розовский. – М.: Сов. Россия, 1973. – 112 с.
8. Трубочкин Д.В. Все в порядке! Старец пляшет... Римская комедия плаща в действии / Дмитрий Владимирович Трубочкин. – М.: "ГИТИС", 2005. – 422.

УДК 7.091.79

МУЗИЧНІ ОБРАЗИ ВИДОВИЩА

Малич Марина Володимирівна,
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

У статті дається аналіз музичного синтезу мистецтв ХХ століття. Визначаються пріоритети видовищних адекватій у просторі культури. Музичні образи інтерпретуються як інтонаційні доміанти синтезу мистецтв.

Ключові слова: музика, культура, видовище, синтез мистецтв.

The analysis of musical synthesis of arts of XX age is given. Priorities of spectacle determinations are determined in space of culture. Musical offenses are interpreted as intonation's dominants of synthesis of arts.

Key words: music, culture, spectacle, synthesis of arts.

Музика – одна із давніх мистецьких практик, яка зазнала радикальних трансформацій в ХХ столітті. Музика, з одного боку, зберігає свою автентичність, несе в собі архітектоніку, гармонію, лад, традиційно-музикологічне бачення світу, а з іншого – трансформується і змінює своє обличчя. Важливо зазначити,

що видовище можна розуміти як музичний симбіоз мистецьких практик. Тобто, розмаїття формотворення мистецтв, де домінує музика – це досить своєрідне видовище, його не можна звести до зовнішніх агенцій шоу, естради, виступу акторів-співаків перед величезною аудиторією на стадіонах. Це симбіотична реальність, яка не має поки що своєї поетики. Музичний симбіоз ще не є ustalеним на відміну від живописного. Якщо живописний, зображувальний образ знайшов свої обрії натуралізації як певну ознаку видовища і весь постмодерн існує в межах тотальної натуралізації світу, то в музиці цього не відбулось.

Якщо психоделічні конфігурації зображувального світу є наявними і більш структурованими як інсталяція, як усталений світ музеїфікації і трансформації самої музейності як такої, то музика при всій наявності її впливу на людину залишається автентичною і традиційною, як і мода. Тому намагаємося прослідкувати ті зрушення, які відбулися в музичному контексті культури в сфері музикування, побачити музику як епіцентр формотворчих спонук культури, як своєрідну засаду синтезу мистецтв, де мистецькі поєднання виникають саме через музику або завдяки музиці.

Недарма Ф. Ніцше в роботі “Народження трагедії з духу музики” запитує: “Музики і трагедія? Греки і трагічна музика? Греки і художнє творення песимізму? Найвдаліша, найпрекрасніша, найдивніша спокушаюча в житті людей, із всіх бувших до сього часу, греки – як? вони-то потребували трагедії? Більше того – в мистецтві? Чому слугувало грецьке мистецтво?” [6, 48]. Ніцшевська дефініція аполонівського і діонісійського витоків мистецтва цілком є антитетичною, зручною для того, щоб зрозуміти музичний симбіоз як діонісійський екстаз. Аполонівську людину, яка за метрикою і за гармонією вишуканих нотних записів враховує музичну стихію, зараз дуже важко розшукати.

Музичний симбіоз ХХ століття – це складні конфігурації, які розпочалися зі Скрябіна, з його восьмою нотою – лючіє, що було намаганням створити ще одну партитуру, кольорову стихію поряд з музичною. Це намагання важливо розуміти як екстаз, певну міфологему, намагання в музичному світі створити ще один космос, ще одну музичну версію світової пожежі або катастрофи [4]. Якщо всі люди згоряють в залі разом з музичною подією, то це міф, це оновлення, катарсис – очищення, як в театрі Антонена Арто. У Скрябіна музика потребує кольору, як у Кандінського колір потребував музики. Легко побачити інверсію спонук пошуків: колір і музика намагається бути разом. Ця дихотомія, симбіоз кольору і музики пройшли через все ХХ століття. Адже, якщо у Скрябіна музичний образ був піднесеним пошуком космологічного зразка, то в пізніх версіях він є більш приземлений і більш технологічно оранжирований. Симбіоз стає колгломератом або еkleктичною сумішшю звуків і засобів візуалізації музичної інформації.

Цікаво, що після скрябіновської синтези важко знайти більш космологічний і більш трагічний розум, співмірний діонісійству Ф. Ніцше. До Скрябіна видовище музики презентують “Картинки з виставки” Мусоргського, які буквально просякнуті чудом або видивом бачення живопису, що перейшов у музичні алітерації. Світ музики належить часові – політичному, ідеологічному, культурному. Як фільми Лені Ріфеншталь належали Третьюму рейху, як кіно Сергія Ей-

зенштейна належало сталінським часам, так і музика С. Прокоф'єва теж належала тоталітарному устрою. Якщо подивитись фільм “Олександр Невський”, то там можна відчутти музичний контрапункт зображення. Недарма, Олександр Бенуа говорив, що С. Прокоф'єв тікав з Парижу, бо його шипящі звуки і його музичний мелос не міг бути на Заході потрібним. І. Ставінський залишився і скоро став дуже популярним, а С. Прокоф'єв повернувся в сталінську Росію, або Радянський Союз. С. Прокоф'єв з однаковим мистецьким хистом писав і ораторію Сталіну, і свої геніальні концерти, і цікаві опери, такі як “Ромео і Джульєтта” тощо. Можна зазначити, що він один із тих, хто існував над світами, поза світами.

Дух музичний породжував трагедію як переживання драми буття, драми існування в просторі того режиму і просторі того життя. Лише впливом тоталітаризму можна пояснити темп гри Шопена у Ріхтера, взагалі, його експресію, яка дуже нагадує експресію фоторакурсів Олександра Родченка. Дивно, але ці інваріанти культури здійснюються як певні світобудівні конструкції. Отож музичний симбіоз мав адекватну оптику, мав той же ракурс, мав напружену силу і енергію, яка існувала в фотороботах О. Родченка. Вона ж існувала і в музиці С. Прокоф'єва, і у виконанні музичних творів С. Ріхтера.

Тож звернемося до робіт Сергія Ейзенштейна, щоб відчутти музичність його кінообразів, які і є певною синтезою, рефлексією трагедії як духу музики ХХ століття. Саме Сергій Ейзенштейн відчував музичність доби, саме він в своїх кадрах перетікання чорно-білого простору, в розривах монтажу, титрах, жестах відчував час як темпоральність століття, як певні звуки, струми серця тої людини, яка живе в цю перехідну і неповторну епоху.

У своїй роботі про дванадцять апостолів (це стаття сорок п'ятого року), згадуючи про те, як була здійснена постановка “Броненосця Потьомкіна”, режисер зазначає: “Яка доля тих анонімних статистів, які з ентузіазмом прийшли в картину, і з величезним старанням бігали під палким сонцем ввєрх і вниз по сходам, в безкінечній черзі траурних шествувань ходили на молу? Більше всього мені хотілось би зустрітися з дитиною, яка не мала імені, яка ридала в дитячій колисці, коли вона підстрибуючи по сходах, летіла вниз і вниз. Її зараз – двадцять років. Де вона? Що робить? Чи захищає Одесу, або лежить в братерській могилі, десь там далеко, на лимані? Або працює зараз в звільненій і відновленій Одесі?” [1, 53].

Ми відчуваємо звуки музики, звуки трагедії. Саме так запитує час Ролан Барт, коли дивиться на фото дитини, яка є школярем: “Хто цей школяр, що з ним?” [2, 126]. Р. Барт знаходить дивне слово – “пригодництво”, але це пригодництво (російською мовою – “приключение”) можна перекласти й інакше, як стояти біля ключів, біля витоків, зламу світів, біля зміни доби, епох, часу і простору, тих реалій, які створює кінематограф.

Отже, “Броненосець Потьомкін” – це один із фільмів, який увійшов у світ як реальність монументального, величезного полотна, як симфонія, яку грають. Грають, грають і не можуть награтися всі світові оркестри. І зараз вона звучить. Тобто, йдеться про те, що виникає певна реальність, яку пов'язують з кіномовою, яку можна визначити як своєрідну граматику кіно. Але ця граматика музична. Сергій Ейзенштейн визначає такі ознаки кіномови: основним елементом

мови є фонемо-звук, якому відповідає певна літера. У кіномові основному елементу відповідає будь-який просторовий символ однозначного характеру, лінія, пляма [1].

Кінокадр як виток складення видива існує лише в єднанні з наступним кадром. Ми бачимо рух стрічки в апараті, що дає можливість кадрам існувати один за одним з такою швидкістю, що розподіл між ними, проміжки перестають сприйматися як певна сітка. Так виникає екранна проекція. Тобто, йдеться про те, що, як і в музиці, ще не відзвучала одна нота, а вже починає звучати інша. Існує ефект акустики, ефект і афект тла, того оптичного простору, в якому рухаються попередні і останні кадри. Вони відтворюють цю музичність як симбіоз, єдність зображення і слова, зображення і звука. Сергій Ейзенштейн – досить прискіпливий аналітик і водночас людина, яка бачить світ культуроморфним. Він вивчав східні культури і в певній мірі простір Сходу як модель його кінематографу [1].

XX століття створило одну із цікавих музичних синтез або музичний симбіоз, пов'язаний з кіно і тими митцями, від яких кіно стає більш музичним. Найбільш яскравим феноменом породження видива із духу музики Сергій Ейзенштейн вважає монтаж, що є ритмічним. “Він заснований вже не на метричній довжині шматка, а його віртуальній довжині. Це поняття виникло спочатку у військовій науці і було пристосоване для підрахунку пішого пересування військових колон. Дві дороги які мають одну і ту ж довжину на карті, здаються здатними на проходження у різному часові, якщо одна дорога йшла на рівній поверхні, а інша на пересічній місцевості, якщо одна дорога проходить по піску, а інша по глині, залежно від того, суха чи мокра стояла погода. В фільмі вичислення віртуальної довжини шматка засноване на понятті якісного часу. Відомо, що один і той же сектор циферблату, пройдений стрілкою годинника, може здаватися довгим періодом часу або періодом надзвичайно коротким, залежно не лише від якості подій, які відбуваються в цьому просторі, але від їх характеру” [1, 69].

Ми цитуємо текст І. Аксьонова, який відтворює логіку кіно С. Ейзенштейна. Сергій Ейзенштейн характеризує дуже важливі речі. В музиці вони звучать інтонацією, метрикою, але в кіно – це певна характеристика події, яка створює темпоральність кіномови і темпоральність кіночасу. І. Аксьонов, який інтерпретує систему Сергія Ейзенштейна, створює своєрідне есе – філософему музичного бачення кіно. Адже вдалим здається твердження, де поруч з монтажем як ритмічною реальністю він говорить про монтаж “інтелектуальний” (аліквотний). “Епітет, який стоїть в дужках, належить Ейзенштейну, але якраз він в своїх поясненнях виводить цей вид монтажу із попередніх систем, я вважаю більш правильним продовжити за нього музичну термінологію, яку він в своєму місті обриває, мабуть не помітивши існування потрібного йому музичного терміну.

Аліквотні ноти не тільки не записуються в музичному тексті, але фактично не виходять із тіла, що звучить. Обертони двох одночасно взятих нот у відомих випадках (різних для кожного тембру) можуть зливатися і створювати звук, який перевищує за своєю силою кожен із складових обертонів і дорівнює силі кожного з двох несучих тонів. Аліквотні ноти були відкриті спочатку на скрипці (Тартині XVII століття), потім їх знайшли на фортепіано, вони отримали достатне

розповсюдження у віртуозних композиціях, допомагаючи створювати ефекти виконавської звучності. Чайковський, пробуючи дебєнівську фізгармонію в домі Н.Ф. фон Мекк, знайшов на ній ряд аліквотних нот” [1, 74]. Ейзенштейн знайшов такі елементи інтелектуального монтажу, які є відсутніми в кадрах. Тобто, вони є віртуальними. Їхня дія виявляється опосередкованою, в ритміці руху події. Називає ці віртуальні утворення “інтелектуальним монтажем”, він визначив у музичних термінах феномен наявності зорового образу в кіно.

Цікаво, що той же С. Ейзенштейн намагався довести кіно-символічну реальність до ієрогліфу, саме він зміг відчутти рефлексивну реальність простору як згорнутий виток. І. Аксьонов зазначає: “Ейзенштейн не раз вказував на історичні прецеденти театру Сходу, знаходячи їх у національному сценічному творчому доробку народів ієрогліфічних культур” [1, 75]. С. Ейзенштейн є філософом, режисером, який створює реальність на основі символології, музичної інтелектуальної даності символу, він створює той музичний симбіоз, який саме в ті тоталітарні часи був можливим і потрібним, бо нагадує симбіоз оптичний, як фотосвіт О. Родченка. Адаже тут виникає музичний, ритмічний світ як своєрідна темпоральність, де поліфонія звука, звукової матерії існує не за кадром, а перед кадром. Тобто, музика С. Прокоф’єва, яку можна чути в його фільмах, – це дуже хороший аналог архетипового, сконцентрованого, згорнутого витoku формотворення. У творчості Сергія Ейзенштейна є певна інтенсивна домінанта музичного симбіозу ХХ століття.

Екстенсивна музика пов’язана з поп-музикою або з популярною музикою, яка увійшла в кожен дім, стала тим, що зветься естрадою, видовищем розважального типу. Це так звані дискотеки, масові шоу, що є фактично екстенсивним захопленням простору не інтелектуальною, вишуканою драмою або трагедією духу музики, а, навпаки, музичним інструментарієм, який пов’язаний з тотальною метризацією простору культури, редукцією мистецтва. Тут є багато від молодіжної моди 60–70-х років. Саме в ці часи виникає феномен поп-музики, Бітлз з Алвіном Преслі увійшов у простір захоплення саме популярною мелодикою і популярною музикою. Вона імпонувала смакам хіпі, дітьми квітів, галявин, простоті еднань людини й природи, не обтяженими високим інтелектуалізмом відношення до світу. Цей період був по-своєму досить органічним. Поряд з ним існувала персоналізація поп-музики, яка пов’язана з героїчними постатями, зокрема з Володимиром Висоцьким, з його естрадними інтроверсіями, де естрада ставала своєрідним публічним простором, що тяжів як до театральних підмостків, так і до традиційних. Естрада перетворюється в своєму екстенсивному вибуху на певні масові акції на стадіонах, що створює надзвичайно екстенсивний бум та своєрідний видовищний ефект.

Рок-музика утворює молодіжні плацдарми, плато гри музичного простору, пов’язані з персоною співака – кумиром натовпу та естетикою вулиці. Принципи продукування поп-музики не мають тої партитури, яку ми бачили у Сергія Ейзенштейна, не мають навіть того глибинного фундаменталізму “музичного простору”, який ми можемо побачити в роботах С. Прокоф’єва та інших митців, що працювали в класичному просторі музики. Інколи виникають музичні твори-маски, як, наприклад, “Ніс” Шостаковича, що поєднує елітарну подію надзвичайно інтелектуального, вишуканого і зниженого образу.

Поп-музика увійшла у світ завдяки розвагам і зниженому інтелектуальному рівні, адже в її осередку виникає підвищений модус рефлексії. Героїчний ентузіазм та величезна культура, що стояла за митцями класичного простору в посткласичному і постнекласичному просторі поп-культури, поп-музики, втрачає свої обрії. Ці обрії екстенсивно розвиваються, досягають різних зовнішніх експресивних впливів з допомогою освітлення, кольору, пластичного насичення простору. Сама експресія охоло-динаміки поп-музики настільки є вже звичною, що її не помічають. Як і кліпи вже стали настільки неназойливими, їх просто вже не хочуть бачити, хоча спочатку вони вражали своєю новизною і оригінальністю.

Поряд з поп-культурою народжується і культура, яку можна визначити як культуру середнього рівня. Це так звані народні ансамблі, вся реальність, пов'язана з фольклорним виконавством, із національним етно-реконструктивним образом музичного світу. Це народні хори, сакральна музика, що існує поза стінами храму та стає окремою сакралізованою реальністю хорового виконавства. Важливий напрямок музичної спадщини 50–80-х років був пов'язаний з проблемою візуалізації музики. Кольорові музичні синтетики відбувалися в експериментах СКБ “Прометей” в Казані. Булат Галєєв намагався розшукати певні аналоги кольорових образів і образів фенетичних. Адже ці експерименти залишилися лабораторними. Принаймні, стало зрозумілим, що будь-який візуальний аналог потребує ще одного мистецького твору, що вступає в синтетичні відносини з музичним твором. Будь-яке механічне або машинне перевтілення музики в колір є ще однією пасткою механодетермінізму в культурі.

Поп-музика в широкому розумінні має свої підрозділи: рок-музику, власне поп-музику і джаз. Рок – це той вид мистецтва, який починається з рок-н-ролу, він увібрав в себе ознаки європейської, африканської музичної культури та сформувався як синтетичний жанр у контексті постмодерного зламу культури між війною і 60-ми роками. Рок-музиканти в певній мірі є філософами або шаманами, медіаторами, які намагаються в своїй музиці по'єднати непо'єднане, тоді як поп-музика цим не займається. Поп-музика, власне, як жанр – це масова пісенна продукція та інструментальна творчість, яка в своїх оранжируваннях походить від легкої розважальної джазової рок-музики.

Важливо, що це легка музика, яка в певній мірі позбавляється метафізики і занадто складних потягів філософів-музикантів. Поп-музика – це продукт музичного бізнесу, що виникає на хвилі ритмів блюзу і рок-н-ролу, а також є поверхневим найбільш доступним шаром рок-музики [3]. Таким чином, поп-музика – це у широкому і вузькому розумінні все ж таки спрощення і редукація.

Джаз більш зорієнтований на власну виконавчу діяльність, і в першу чергу, на афроамериканський фольклор, згодом він зливається з академічною музикою. Тобто, ми бачимо розмаїття музичних проєктів, які заповнюють простір ХХ століття. Однак тяжіння до фольклору, філософське осмислення, медіаактивність, певна імпровізаційність – все це ті ознаки, які характеризують музичність як таку. Важливо, що в українському просторі музикування виникає багато різних поп-груп. Виникають фольклорні групи, які пов'язані з рок-н-ролом, з фольклорною народною мелодикою, що тяжіють до широкого метакультурного простору музикування.

Певною ознакою фольклорного музикування є розмаїття форм єднання глядача, слухача і виконавців. Аудиторія і виконавці начебто зливаються в пев-

ному рок-акті, або джаз-акті музикування. Важливо зазначити, що в музиці, яку пов'язують з естрадною, (хоча це більш звужений простір), виникають такі жанри, як пісенний, синкретичний, де поєднані пісня, танок і фольклорна інтонація як своєрідна меді-активність, що поєднується з сакральними та неосакральними музичними інтонаціями.

Важливе місце у музикуванні ХХ століття як синтетичному музичному просторі займає пісня. Можна вважати, що саме українська пісня стала однією з домінант ранньої відлиги 60-х років, коли були популярними пісні П. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша, С. Сабадаша, А. Горчинського та ін. Вони фактично увійшли в простір ХХ століття не лише як жанр – естрадний чи то народний, а як своєрідний піднесений образ. Так пісні О. Білаша стали для України однією із верхівок музичного симбіозу, транслятором душі народу.

Специфічним для пісенного жанру є саме звернення до широкої масової аудиторії і виникнення вокально-інструментальних ансамблів. Такі ансамблі, як “Смерічка”, “Червона рута”, “Кобза”, “Мрія”, “Водограй”, “Ватра” стають улюбленими конфігураціями мас-медійного простору або образними настановами пісенного буття. Важливо, що пісні співалися різними ансамблями. Так, одна і та ж пісня отримувала декілька інтерпретацій, що давало можливість її поліфонічного бачення в просторі різних виконавських шкіл.

Микола Мозговий, який досліджував проблеми шоу-бізнесу, пов'язані з ретрансляцією і генерацією музикування української пісні, визначає поліморфізм інтонацій виконавського простору в Україні [5]. Почали закладатися підвалини інфраструктури музичного шоу-бізнесу у вигляді мистецьких агенцій, продюсерських центрів, фірм звукозапису та виробництва відеокліпів, структур технічного забезпечення концертів тощо. Найпотужнішими з них стали мистецькі агенції – “Територія А”, продюсерська агенція “NOVA”, компанія звукозапису “Новва-рекордз”, “Музична біржа”, національна аудіо-компанія (НАС), українсько-британська СП, “Комора”, Корпорація “Єврошоу”, фірма звукозапису “Караван СД”, Студія Лева, “Зінтеко” та ін. Поступово зростала якість програм українського телебачення, хоча вони ще не були конкурентноспроможними. Створювались телеканали, телестудії різних форм власності – 1+1, “ТЕТ”, “СТБ” тощо. Динамічно відбувалися змістовні й технічні зміни на радіо, зокрема тому, що воно потребувало менше капіталовкладень. Нині функціонують десятки недержавних музичних радіо-станцій (“Гала-радіо”, “Континент”, “Music-радіо”, “Радіо люкс”, “Хіт-радіо” та ін.) [5, 12].

Такий досить конкретний аналіз інституцій, які увійшли в простір поп-музики, свідчить про те, наскільки на Україні вже розвинута індустрія шоу-бізнесу. Поруч з цими інституціями виникають і фестивалі та конкурси естрадної музики. Такі, як “Червона рута”, “Таврійські ігри”, “Пісенний вернісаж”, “Мелодія”, “Надія”, “Оберіг”, “Море друзів”.

Загальним обрієм музичної синтези часто виступає неоміфологія. Виникають автори, які створюють не лише пісенні, не лише “попсові”, але й більш піднесені образи, які тяжіють до неокласичних форм. Так, Ю. Алжнев стає одним із своєрідних митців, що поєднує у собі неофольклорні, міфологічні, неосакральні і разом неокласичні інтонації. Його роботи, особливо рапсодія “Оберіги”, стає своєрідною синтезою, в якій неоміфологія створюється як музичний симбіоз.

Образи Купала, Марени, Сону, Дрімоти разом з своєрідними обрядово-фольклорними постановками, ансамбльовий та сольний спів, мелодійно-декламаційний тип інтонування дають можливість розгорнути музичні фрески, які тяжіють до класики, але є проміжними між оперою й симфонією, що свідчить про виникнення певного жанру, який шукає свого визначення.

Література:

1. Аксенов И. Сергей Эйзенштейн / Иван Аксенов. – М.: Киноцентр, 1994. – 128 с.
2. Барт Р. Camera lucida / Ролан Барт; [пер. с фр. М. Рьклина] – М.: Ad Marginem, 1997. – 224 с.
3. Лексикон нонклассики. – М.: РОССПЭН, 2003. – 608 с.
4. Лосев А.Ф. Страсть к диалектике / Алексей Федорович Лосев. – М.: Советский писатель, 1990. – 320 с.
5. Мозговий М.П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: автореф.дис.на здобуття наук ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / М.П. Мозговий. – Київ, 2007. – 19 с.
6. Ницше Ф. К генеалогии морали: в 2 т / Ф. Ницше. – М.: Мысль, 1997. –Т. 2. – С. 407–525.

УДК 791.83

КЛОУНАДА В ЦИРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ: ВИТОКИ, ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ТА ЖАНРОВІ ОЗНАКИ

Останчук Анжела Євгенівна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

У контексті історичного розвитку циркового мистецтва у статті визначено основні складові та жанрові ознаки клоунади. Здійснено аналіз особливостей професії клоуна, класифіковано прийоми створення комедійного ефекту, обґрунтовано сукупність принципів, яких повинен дотримуватися артист цирку у роботі над номером клоунади. Розглянуто концептуальні критерії амплуа клоуна розмовного та музичного жанрів.

Ключові слова: “балаган”, “клоунада”, “клоун”, “амплуа”, “трюк”, “ексцентрика”, “комедійний ефект”, “сценічний акцент”.

In the mentioned above article the main components and genre features of clownery in the context of historical development of circus art were defined. It was made the analysis of the peculiarities of clowns’ profession; the methods of creating the comedy affect were classified, it was given scientific credence upon the collection of principles, which any artist in the circus should keep in mind and use while performing. The conceptual criteria’s of clowns’ conversational and musical genre were analyzed.

Key words: “booth show”, “clownery”, “clown”, “line”, “trick”, “eccentric”, “comedy effect”, “stage accent”.

Циркове мистецтво глибоко увійшло в суспільну свідомість, в повсякденне життя народів світу, стало прикметою часу. Цирк як мистецтво, галузь видовищ, яскравих шоу у своєму практичному і теоретичному досвіді набуло вагомих ознак самовизначеності. Але проблема полягає в тому, що до теперішнього часу існують суперечки щодо критеріїв визначення форм, видів, жанрових ознак циркових вистав-видовищ, їхньої художньо-естетичної місії.

Мистецтво цирку – багатогранне. Щоб пізнати його природу, особливості, потрібно насамперед ознайомитися з його жанрами та їх різновидностями. Без чіткої класифікації циркових видовищ неможливо дослідити розвиток теорії циркового мистецтва взагалі.

Циркове мистецтво представляє собою складне і своєрідне явище, що є і результатом творчості, об'єктом пізнання, і активним предметом захоплення широких мас населення, а також чинником зняття напруження, відпочинку і розваг. Тому визначення поліфункціональної природи циркового мистецтва можливе лише за умов врахування його естетичних, психолого-педагогічних, гносеологічних, комунікативних, рекреативних та інших функцій.

Циркове мистецтво включає в себе різні види мистецтв, серед яких важливими є театральне, хореографічне та музичне.

Вітчизняні та зарубіжні науковці зверталися до дослідження циркового мистецтва у різні історичні періоди. Серед них – Є. Кузнецов, Ю. Дмитрієв, К. Голейзовський, В. Дорохов, М. Імас, Н. Равіч, В. Ерманс, В. Агаджанов, Ф. Бардіан, І. Радянський, Р. Славський, І. Дубінський, Н. Грищенко, К. Ганешин та ін. Їхні дослідження торкаються вивчення окремих форм, видів та жанрів циркового мистецтва (пантоміма, номер, акробатика, клоунада, жонгливання тощо).

Метою даної статті є аналіз клоунади як одного з основних жанрів циркового мистецтва, вивчення генезису даної форми, творчості видатних майстрів (клоунів) цього жанру.

Історія цирку насичена різноманітними цікавими подіями, випадками комедійного та трагедійного характеру. Її витоки поринають у далеке минуле. У багатьох літературних джерелах можна знайти згадки про циркових лицедіїв, дідів-зазивал, бродячих акробатів, поводитирів ведмедів та інших фундаторів циркового мистецтва. Циркові дійства ми можемо побачити на фресках Софіївського собору у Києві, який був споруджений ще в XI столітті.

Витоки клоунади потрібно шукати у далекому минулому, у виступах артистів-аматорів – представників народу, простого люду.

Будучи вихідцями з “нижчих” прошарків населення, веселі умільці та комедіанти, блазні-розбишаки набували поступово все більшої популярності серед народу. Так, зароджувалася професія майбутніх артистів цирку. Наодинці та групами вони мандрували містами Великої Русі, викликаючи захоплення глядачів своїми гострими жартами, витівками та дивовижними трюками, за що і отримали назву “бродячих артистів”, тобто безпритульних. Простолюдини з особливим задоволенням сприймали гострі кепкування скоморохів. Проте церква і влада здійснювала жорстокі напади та репресії на бродячих комедіантів. Їх били та переслідували, саджали в остроги, відправляли у далеке заслання. Однак ніякі репресії та покарання не змогли припинити розвиток циркового мистецтва.

Балагури, блазні, кептувальники у першій половині XIX століття часто-густо з'являлися на підмостках балаганів, з яких закликали на вистави. Зазивал повсякчасно називали паяцями. Це були веселі жартівники, кептувальники, які за словом у кишеню не полізуть. Частіше це були вихідці з відставних солдат, дрібних торгівців, міщан та інших бувалих жителів міст. Вони, безумовно, наслідували традицію скоморохів. Взимку артисти виступали в шубах та валянках, а влітку – у домотканих свитах та постолах. Костюм і шапка обшивались кольоровими стрічками.

В. Белінський писав про подібних артистів: “Подивіться, ось паяц на своїй сцені, тобто на підмостках балагану; знизу перед балаганом тьма естетичного народу, який шукає свого витонченого, свого мистецтва; а дотепи буфона сиплються, як іскри від запальнички; всі сміються доброзичливим сміхом”. Сила балагану у його нестриманій, безмірній пристрасті до імпровізації, божевільних бажаннях стояти на голові, коли це нікому не представляється за потрібне. Недарма на Русі з давніх-давен називали акторів балагану то “халдеями”, то “духариками”, то “юродивими”. Балаган як форма вуличного театру навколо себе завжди збирав різноманітну публіку. У XIX столітті вуличний театр і його акторський склад перенесли своє існування разом з глядачем на арену цирку. “Артисти навчалися у балаганних дідів сміхом боротися зі злом. А потім, коли вийшли на арени цирків, артисти розвинули цю традицію російських скоморохів і балаганних дідів, по-цирковому переломили її, ввівши у свої виступи показ дресированих тварин і акробатів” [4, 168]. Щоб зрозуміти у чому полягає різниця між балаганною та цирковою формою акторського виконання, насамперед потрібно знайти таємницю співвідношення духовного і фізичного. Психофізична дія у актора балагану завжди буде мати переваги над фізичною дією – це головна якість форми балаганної гри. Поняття “виконавець” у балагані тожне “перетворенню”. “Прагнення до правди у старому балагані поєднувалася з поезією страждань, тема голоду проходила буквально через єство кожного фігляря, інакше – ситий – він і грати не міг. Саме це особливе самопочуття надавала лицедію балагана важливу можливість творити і душею і тілом – створювати синтез – рівноваги з голодної знемоги плоті і повного до країв внутрішнього світу. Акт творчості балаганів, таким чином, був надзвичайним. Це процес поєднання багатьох станів, за характером найбільших вищих, ненормальних, руйнівних” [7, 26]. Артистом же циркового мистецтва ми називаємо того, хто за допомогою трюків, використовуючи ігрові паузи, мізансцени, костюм, світло, свій сценічний темперамент, створює відповідний цирковий образ.

Однак, навіть тоді, коли цирк у Росії здобув право на існування, він все ще не був визнаний мистецтвом. Якщо траплялось, що його називали мистецтвом, то з обмовками: балаганне, “маргаринове”, мистецтво “для ваньок”. Для такого зневажливого відношення було вагоме підгрунтя.

Очолювали циркові заклади в основному артисти, які не мали певної освіти. Ніякої системи підготовки артистичних кадрів не було. Всілякі дільці, антрепренери в дореволюційній Росії наповнювали циркове мистецтво вуль гарністю,

низькопробністю, непристойністю, розглядали цирк тільки як засіб наживи. На відміну від театрів у цирках, як правило, не було репертуарних планів, не було режисерів-постановників програми та номерів. Зазвичай, вистави супроводжували оркестри пожежних дружин. У програмах нерідко демонструвалися номери, які не мали ніякого відношення до мистецтва. Увазі “вельмишановної публіки” пропонували всіляких калік, потвор, “факірів”, людей, які на очах у глядачів ковтали риб та жаб. У моді були так звані смертельні номери, що спеціально підкреслювали небезпеку виконання того або іншого трюку. Про один з таких номерів писав у свій час О. Горький в газеті “Нижегородський листок”: “Подивіться, наприклад... на вправу артиста Степанова. Він будує п’ятиметрову вежу і разом з нею падає на землю, ризикує переломити собі хребет о бар’єр арени. Публіка аплодує йому, хоча ці вправи не гарні, важкі, небезпечні. Аплодують саме за небезпечність – падає людина з такої висоти і... мабуть, ...з часом, зламає собі шию” [3, 15].

Важкою була в ті часи доля циркових артистів. Безправні люди, що не мали даху над головою, переїжджали на свій страх і ризик з одного міста в інше у пошуках випадкового заробітку. Але з часом, передові артисти зуміли відстояти циркове мистецтво як мистецтво пропаганди відваги, сили, можливості, спритності, краси людського тіла та духу. Саме артисти зберегли російський цирк як славетне народне мистецтво, той цир, про який писав О. Горький: “Згодом я захопився цирком; я бував в ньому і раніше, але тепер несподівано перша ж вистава приємно вразила мене. Все, що я побачив на арені, злилось у певну урочистість, де спритність і сила впевнено святкували свою перемогу над небезпекою для життя” [1, 140].

Зважаючи на генезис розвитку цирку в ті часи, насамперед, потрібно згадати таких видатних артистів минулого: Дурових, В. Лазаренка, В. Труці, І. Радунського, С. Шафріка, Б. Кука, Б. Едера – яскравих представників клоунади як одного з родоначальників циркового мистецтва взагалі. Адже, переглядаючи сторінки цього казкового неординарного виду мистецтва, ми насамперед стикаємося з жартом, сміхом, комедійними сценками, які стали фундаторами його створення.

З’ясуємо науково-теоретичну базу понять “клоунада”, “клоун”. Клоунада – це, мистецтво створення комічного образу цирковий жанр, який заснований на прийомах ексцентрики, буфонади, гротеску, пародії. Особливості жанру даного виду мистецтва: злободенність; комічна форма заперечливих явищ дійсності та їх конкретних носіїв; загостреність думки; перевага дії над словом; динаміка; шаржирований малюнок ролі; перебільшеність фарбування (маски).

Необхідно звернути увагу на певну сукупність принципів, яких повинен дотримуватися режисер та артист цирку у роботі над номером клоунади, тобто при втіленні даної форми, а саме:

- орієнтація глядача на жартівливий настрій, на висміювання соціальних недоліків;
- історико-побутова та сучасно-фактична достовірність;

- темп розвитку дії швидкий, контрастний;
- спосіб взаємозв'язку з глядачем, як правило, без “четвертої стіни”, “до глядача”;
- акторський план – переважання елементів зовнішньої акторської техніки, гіперболізація рис характеру та зовнішності, пріоритет емоційно-вольової сфери;
- діалог стрімкий, не глибокий, сповнений дотепів, кпинів, каламбурів, гострої мовної характерності;
- багатобарвність та насиченість пластичного малюнка, його тяжіння до образної умовності;
- використання комедійних танцювальних номерів;
- видозміна та деформація явищ, перебільшення, зменшування, пародія, травестування;
- масштабність образів, жестів, мізансцен.

Класифікуємо основні прийоми створення комедійного ефекту. Основним принципом побудови комедійного ефекту є невідповідність. Невідповідність між метою і засобами, чеканням і вирішенням чекання, претензіями і взаємоможливостями тощо. До основних прийомів створення комічного ефекту віднесемо наступні сценічні дії: несподівані ефекти і співставлення (зближення явищ несумісних, оголення контрасту, виявлення подібності між загальноприйнятим ти абсурдним); порушення логічних норм; зміщення ситуацій і явищ до абсурду; змішання стилів і змісту; “буквалізація” метафори; ускладнення найпростіших завдань; виконання роботи явно безцільної; незграбність, безпорадність, відсутність елементарних здібностей для виконання яких-либонь дій; використання анахронізмів у сучасному контексті і, навпаки, перенесення явищ з різних сфер. Гумор, на думку багатьох вчених, є “звернутою” моделлю творчого акту, тому перераховані прийоми можуть бути використані і для активізації творчої діяльності інших видів сценічного мистецтва.

Клоунада умовно поділяється на три основні різновиди: пантомімічну, розмовну, музичну. Відповідно до цього існує три основних типи клоунів. Драматургія цих видів клоунади потребує лаконічності, гостроти, володіння різними прийомами комічного. Серед таких прийомів можуть бути наступні: відтворення метафор та крилатих висловів. Наприклад, номер – у клоуна, який тікає від переслідування в прямому сенсі “мерехтять” п’ятки. Інший прийом – прийом контрастів – клоун-велетень їздить на дитячому велосипеді, виконуючи різноманітні трюки. У клоунаді також часто-густо використовується трюковий реквізит (перука, в якій піднімаються коси догори, сльози, що б’ють фонтаном тощо). Також у сценічному мистецтві клоунади існує поняття “сценічний акцент”. Акцент – виділення, підкреслення різними засобами сценічної виразності, ідеї номеру, його наскрізної дії, щоб зосередити на них увагу глядача. У творчій практиці клоунади для акценту використовують словесну дію (повтори, паузи, динаміку), мізансцену (зосередження фокусу уваги, повторні жести, раптова зупинка дії – стоп-кадр, пластична метафора), хореографію (перетворення побутової дії в та-

нець, введення пантоміми), реквізит (від простого до фантастично-перебільшеного), костюм (гіперболізація всіх елементів та аксесуарів до карикатурного зображення).

Клоун (від лат. – “силюк”, “грубіян”) – амплуа циркового артиста, який виконує комічні, сатиричні, наповнені дотепним гумором номери, використовуючи різноманітні прийоми та акценти драматургії комедійного жанру. Клоун, як правило, вибирає для себе постійний образ, який характеризується типовими зовнішніми та внутрішніми рисами характеру життєво-достовірного персонажу. Форми і прийоми сценічного втілення клоунського номеру визначаються найбільш характерними зовнішніми особливостями виконавця, а також його володіння іншими жанрами циркового мистецтва. Клоун завжди працює з глядацькою аудиторією безпосередньо за допомогою реплік, апартів, зонгів, а також може втягувати глядача в сценічну дію, використовуючи безпосередньо трюкові ефекти. “Трюк повинен викликати у глядача особливе хвилювання. Глядач повинен здивуватися: “як це так спритно у нього вийшло?!”. Артист, що панував техніку трюку, стає на сцені господарем, йому так би мовити “все під силу...”, але не потрібно плутати трюк та фокус. Трюк визначний тим, що сприяє виявленню театральної таємниці, фокус, навпаки, – її збереженню. У трюкові неймовірно стає можливим, між тим, як у фокусі дійсність представляється неймовірною” [7, 67].

Звернемося до історії професії клоуна в цирковому мистецтві. У період зародження і становлення циркового мистецтва, коли цирк був в основному кінним: вершники-акробати, дресирувальники коней, пародисти номерів верхової їзди, розігравали невеличкі пантоміми та комічні сюжети. Як самостійне циркове амплуа клоунів склалося лише в 20-ті роки XIX століття. Першим видатним клоуном, прямим попередником “коверного” клоуна був Ж. Тріоль (1834 р., Олімпійській цирк, театр). Серед перших російських клоунів – О. Дидерик, В. Яковлев, (перша половина XIX століття), пізніше І. Козлов. У процесі поступової диференціації циркових жанрів визначились основні різновиди амплуа клоунів: *клоуни-міми*, головними виразними засобами, яких є рух, жест, міміка у співвідношенні з трюковою дією; *клоуни-акробати всіх різновидностей*; *клоуни-ексцентрики*; *клоуни пародисти*; *клоуни розмовного жанру* – сатирики, куплетисти, виконавці циркових антре; *клоуни-дресирувальники*; *музичні клоуни*, в тому числі музичні ексцентрики.

Проаналізуємо більш детально амплуа клоуна розмовного та музичного жанрів. Головною особливістю клоунів розмовного жанру є мова, слово як головний виразник сценічної дії. Творчість клоунів розмовного жанру має потяг до злободенної тематики, “клоун повинен бути публіцистом, його видатний прадід Аристофан. І сатира клоуна – народного шута – повинна бути правдивою (гостра і глибоко демократична)” [5, 169].

Кращими російськими клоунами були саме клоуни розмовного жанру. Щоб утвердити на арені розмовну злободенну клоунаду, артистам цього жанру приходилося витримувати справжню творчу боротьбу. Але слово в цирку набуває особливого значення, коли воно розкривається через дію, підкреслюється і за-

кріплюється тим або іншим цирковим трюком. “Королем блазнів, але не блазнем короля називали Анатолія Дурова, і в цих словах була правда. Він виходив на арену в розкішному костюмі “білого клоуна”... на гарне і виразне обличчя артист майже не накладав гриму. Піднявши руки до гори, клоун вітав публіку, обходив коло арени і ... вимовляв будь-який монолог. Далі артист переходив до основного номеру, використовуючи при цьому для свого роду сатиричних алегорій дресированих тварин” [2, 9–10]. Дуровські сатиричні каламбури були предметом широкого розголосу. Дуров розробив лекцію “Про сміх і жерців сміху”, з якою виступав у Москві, у Великій аудиторії політехнічного музею. Лектор Дуров намагався дати теоретичне обґрунтування комічному взагалі та клоунаді зокрема.

Прямі нащадки Володимир і Юрій Дурови продовжували сімейну традицію в цирковому мистецтві клоунати, створюючи більш яскраві і складні атракціони, але використовуючи ті ж самі елегантні дуровські камзоли з пишними комірцями. У сюжетну лінію їхніх атракціонів завжди добре впліталися вірші і публіцистичні монологи. Італійський письменник Джані Родарі, автор книжки “Пригоди Чіполіно”, порівнював атракціон Володимира Дурова з “Ноевим ковчегом”. Порівняння, хоч і жартівливе, але не позбавлене відповідного сенсу. У своїх номерах Дурови використовували різноманітних тварин – від білих мишей до слонів і бегемотів. Поряд з екзотичними виконавцями, які були привезені із далеких країн, у своїх виставах Дурови завжди використовували місцевих тварин. Головною особливістю майстерності Дурових було створення казкової ілюзії змістовних дій тварин на манежі. Вони вміли примусити публіку повірити у те, що тварини розуміють усе, що вони роблять під час виступу. Це ще одна особливість циркового мистецтва і відмінність від інших видів мистецтв. Цирковий манеж – єдине місце, де поряд з людиною виступають тварини, які виконують різноманітні атракціони на рівні з артистом і стають в цю мить артистом арени.

Однією з різновидностей клоунів розмовного жанру є циркове амплуа клоуна бігла килима, якого називали “ковёрным”. Основним завданням цього клоунського номеру був виступ під час пауз між окремими номерами циркової програми. Амплуа “ковёрного” з’явилося в цирковому видовищі на початку XIX століття. Німеччині він називався Августом, а в Росії – Рудим. Метою артиста було розважання глядача, доки уніформісти готували манеж, та надання можливості виконавцям відпочити. Іноді “ковёрный” виступав в якості партнера у клоунських антре, або просто підігравав головним виконавцям. Це амплуа вимагало від артиста вміння бути акробатом для виконання різноманітних комедійних трюків. “Руді вийшли з числа служителів арени – уніформістів. Серед струнких і підтягнутих молодих людей, які були одягнені в ліврейнні фраки, один персонаж виділявся своєю незграбністю, недоладністю. Його червоний ніс видавав прихильність до гарячих напоїв, фрак був застібнутий криво, черевики завеликі, штани дуже короткі, з під яких виглядали голі ноги або ж, навпаки штани були занадто довгими, так що, зачепившись за них він падав і заривався носом у манежну тирсу. На голові красувалася руда скуйовджена перука. Ледве такий уніформіст приймався за справу, як усе в нього падало з рук, він робив

всілякі нісенітниці: граблями розчісував коси, переплутував імена вершниць і коня, і вітав коня...” [4, 33–34]. З часом для рудих створюється більш розширений репертуар, вони набувають значного успіху, з’являються артисти уже не в уніформі, а вдягнені в карикатурні побутові костюми. Однак прийоми, якими користувалися руді для того, щоб розсмішити публіку, були досить обмежені, і взагалі примітивні. Наприклад: взявши в руки відра або лійку для квітів, вони залазили на гальорку і звідтіля стрибали, падали, скочувалися зі страшним гомоном.

Саме ця клоунська маска і була основоположником розмовного комічного антре у формі буффонадної клоунади – дуету. Маска буффонадного клоуна стала однією з основних форм жанру клоунади. Поступово роль “ковёрного” у цирковому дійстві стала однією з головних; це пояснювалося зростанням кількості номерів зі спеціальною апаратурою, для установки і розробки якої потрібні були більш тривалі паузи. Об’єм і характер роботи у цьому амплуа потребував розширення фантазії, творчих знахідок. У пошуках нових форм “ковёрной” клоунади артисти зверталися до копіювання масок популярних іноземних кінокоміків (Антонов і Бартенев – Пат і Паташон, Карандаш – Чарлі Чаплін).

З особливою повнотою еволюція цього амплуа проявилася в радянському цирку у середині 20-х років ХХ століття. Клоуни до своїх виступів включали актуальні теми суспільно-політичного життя країни. “Лазаренко почав у Нікітіних як “ковёрный” клоун. Крім того, він виступав з самостійним номером. Треба враховувати, що в цей час у Нікітіних виступали всесвітньо відомі французькі клоуни брати Фрателіні і відомі музичні клоуни брати Костанді, тому саме право на самостійний номер потрібно вважати доказом високої оцінки мистецтва Лазаренка. Бо навіть такі відомі майстри клоунади як Р. Рібо, А. Схомелідзе, С. Ворвулев, служили у братів Нікітіних тільки як “ковёрные” клоуни” [4, 13]. Наприклад, у день відкриття цирку в Москві, зразу ж після парадного виходу всієї циркової трупи і традиційного першого номеру вершниць-вольтижерки з’являвся Лазаренко. Миттєвим поглядом він обіймав весь амфітеатр, потім розбігався і робив акробатичний стрибок в один, другий, третій бік манежу, потім ще виконував каскад акробатичних вправ і зразу ж переходив до словесної дії. Його антре було наповнене не тільки політичною тематикою, а й побутовими сарказмами. Головною героїнею його публіцистичних виступів була теща, яка дуже подобалася публіці.

Ще одним з основних циркових амплуа клоунади були музичні клоуни та ексцентрики, які виконували свої номери на різноманітних, ексцентричних музичних інструментах. Особливістю цього жанру є виконання музичних п’єсок під час будь-якого циркового трюку: від кінно-акробатичного до повітряно-гімнастичного з одночасною мімічною дією та словом. Це амплуа потребувало від майстра клоунади універсальних здібностей та вмінь. “Бім-Бом по’єднали у своїх номерах жарти, куплети (до речі, на арені вони стали виконувати їх першими), супроводжуючи їх грою на багатьох музичних інструментах, головним чином ексцентричних. Так був створений новий напрямок музичної клоунади...” [6, 6]. Зараз музична клоунада має широке, хоча, все ж таки, недостатнє поши-

рення на аренах цирків. Одними з представників цього жанру були Бім-Бом – клоунський музичний дует, створений І. Радуцьким і М. Станєвським (1889). Завдяки цим майстрам клоунади глядач міг побачити як мітла починає грати роль віолончелі, пюпітри для нот перетворюються на труби, а прості глиняні горщики для квітів також стають музичними інструментами. “Номер розпочинався з музичного виконавства. Наприклад, ми грали на підібраних за розміром і тональністю сковорідках. Треба зауважити, що до цього часу ми вивчили ноти, серйозно ознайомилися з музикою і могли виконувати багато музичних творів. Іноді ми грали на скрипках, одночасно залазячи один на одного, перескакували один через одного і робили акробатичні трюки. Ми дуже любили грати на корнеті – а – пістонах, при чому вони були оформлені, скажімо, у вигляді поросят, тобто труби були приховані у бутяфорське зображення двох свинок. У величезну книгу була заключена цитра. Або ми ламали великий годинник і на спеціальній мармуровій дошці вертіли металеві пластинки, що вивалилися з годинника і вони видавали мелодійні звуки. Була у нас мітла, на якій можна було грати як на віолончелі. Струни натягувалися на мітлу, а резонатор замінював бичачий міхур. Успіх мало виконання на дровах або на звичайній столярній пилці по якій водили скрипічним смичком. Спеціально підібрані камінці, по яким ми били молоточками змінювали нам ксилофон; музичні інструменти перетворювалися на дзвіночки, що підбиралися за тоном. Своєрідним інструментом була візитна карта, яка тоненько пишала, коли по ній проводили пальцями. Пюпітр, на який ми ставили ноти, розбирався і перетворювався у тромбон і трубу” [6, 53]. Особливий успіх дуету Бім-Бом мав романс М. Глінки “Не искушай меня без нужды”, який вони виконували на двох мітлах, та арія Надіра з опери Ж. Бізе “Шукачі перлин”, який вони віртуозно виконували на двох пилках. Крім того, в перервах між музичним виконанням клоунський дует вів між собою діалог у комедійній формі на внутрішні та міжнародні теми. Зараз ці жарти, що торкалися конкретних осіб і подій застаріли, але в той час вони мали успіх. Особливістю циркового мистецтва, як і естради, є актуальність, оригінальність і влучність у відповідний час.

Взагалі гра на ексцентричних інструментах – справа дуже складна і вимагає великого терпіння. Насамперед, потрібно сконструювати інструмент, а це потребує вигадки і наполегливої експериментальної роботи. Крім того, в жодній музичній майстерні не замовиш “граючу сковороду”. Тому, потрібно купувати сотні кухонних сковорід “за тональністю”. Але головна складність полягає не в цьому. Кожний музичний ексцентрик повинен професійно володіти скрипкою, трубою, концертною ксилофоном й іншими інструментами, тому що всі клоунські інструменти побудовані за принципом звичайних “справжніх” інструментів. І саме головне, створений музичний номер повинен мати успіх у публіки і ексцентричний інструмент повинен обов’язково бути несподіваним для аудиторії, і в той же час предмет, з якого він сконструйований, повинен бути добре відомий глядачеві. Тому, завжди добре сприймаються номери на мітлі, або на пляшках; аудиторії зразу ж стає зрозуміла вся складність виконання на цих примітивних “інструментах”.

“Цирк – ексцентричний за своєю природою, але, звичайно, ексцентрика – це прийом, за допомогою якого створюється художній образ, розкривається зміст номера і вистави..., бо головна функція цирку – ствердження загального образу людини-героя, що долає важкі перепони, стає дійсним господарем речей, вміє видобути з них все нові і нові якості.

Так, через ексцентрику, через алогічність цирк приводить нас до високої логіки, до ствердження людини, яка може подолати будь-які найскладніші перепони. І такий цирк потребує надзвичайних акторів, які можуть не тільки демонструвати трюки, але й створювати дійсні художні образи. Тут і проходить межа між трюкачем і дійсним цирковим артистом, для якого трюки – це тільки засіб для створення образу” [4, 180–181].

Ексцентрика була і залишається основним художнім методом цирку. Без ексцентрики не може бути взагалі циркового видовища. Справжні клоуни на будь-якому сценічному майданчику залишаються цирковими артистами саме завдяки ексцентричності їх прийомів.

Циркове мистецтво – антипобутове за своїм іством. Будь-які сюжетні сценки, які включають у свої виступи клоуни, завжди умовні. Але все ж таки, циркове мистецтво, безумовно, реалістичне, оскільки відображаючи життя, воно прагне все більше піднести людину: її хоробрість, влучність, силу, красу. Досягаючи у кращих зразках високого мистецтва, цирк своїми засобами розкриває ознаки, притаманні відповідному часу і відповідним соціальним відношенням.

Головний номер цирку – це талановитий клоун, який вміє смішити масову аудиторію різної вікової категорії. Його роль у цирковому мистецтві надзвичайно багатогранна і важка, тому і потребує, безумовно, великого таланту. Тож мистецтво клоунади завжди має принципово новаторський характер, воно поєднує в собі гротеск із дійсною психологічною правдою. Мистецтво клоунади має художньо-витончений характер і водночас цілковито доступне для розуміння найширших мас населення.

Література:

1. Горький А.М. Собрание сочинений / А.М. Горький. – М., 1951. – Т. XIV.
2. Дмитриев Ю.А. Знаменитые клоуны / Ю.А. Дмитриев. – К., 1989.
3. Дмитриев Ю.А. Советский цирк / Ю.А. Дмитриев. – М., 1963.
4. Дмитриев Ю.А. Эстрада и цирк глазами влюбленного / Ю.А. Дмитриев. – М., 1971.
5. Луначарський А.В. Статті о театре и драматургии / А.В. Луначарський. – М., 1938.
6. Радунский И.С. Записки старого клоуна / И.С. Радунский. – М., 1954.
7. Розовский М.Г. Режиссер зрелища / М.Г. Розовский. – М., 1973.

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 72.04 (091) (045)

СИСТЕМА ДЕКОРУ БАЛЬНОГО ЗАЛУ ЗАМКУ ФОНТЕНБЛО

Романенкова Юлія Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

Статтю присвячено проблемі декорування французьких палацових інтер'єрів XVI ст., новому підходу до їх оздоблення протягом доби маньєризму, комплексу засобів, якими користувалися французькі та італійські майстри. Акцентовано новітній принцип декорування приміщень королівських резиденцій на прикладі Бального залу замку Фонтенбло – комбінуванні фресок, дерев'яних панелей, стуккових елементів і позолоти.

Ключові слова: маньєризм, Фонтенбло, декор, орнамент, Бальний зал, фрески, стуккові елементи, дерев'яні панелі.

This article is dedicated to the problem of decor of French palace interiors of XVI century, new principle of their decoration during the period of Mannerism, complex of art methods, that were characteristic for French and Italian artists. An accent is new principle of decoration of interiors of royal palaces by means of combination of frescos, wooden panels, stuccos elements and gilding.

Key words: Mannerism, Fontainebleau, decoration, ornament, Ball room, frescos, stuccos elements, wooden panels.

Доба школи Фонтенбло у французькому мистецтві, тобто XVI – перша третина XVII ст., є періодом тісного взаємозв'язку між різними видами мистецтва, синтезу мистецтв. Реформи у цій системі розпочав Франциск I, що створював при своєму дворі маленьку Італію, запрошуючи італійських майстрів працювати до Франції та відправляючи власних художників вчитися на батьківщину маньєризму. Зміна архітектурного стилю закономірно спричинила і стилістичну перебудову всієї системи ужиткових мистецтв.

Саме в системі ужиткових мистецтв найхарактерніше проявляється відмітна ознака мистецтва школи Фонтенбло – еволюція орнаменту, що є однією з найважливіших зовнішніх особливостей стилю. Замість готичного плетіння з традиційними виноградними гронами та плющем площини вкриваються арабесками, зображення міфологічних персонажів та їхніх атрибутів вкрапляються в орнаментальні композиції. Ескізи для створення численних витворів мистецтва виконувалися кращими художниками доби, багато які з них ми зараз роздивляємося як самостійні роботи.

Взагалі, орнамент відігравав неабияку роль у формуванні стилю Фонтенбло і характеру мистецтва Західної Європи цієї доби в цілому. Гравери, архітектори, декоратори та майстри художнього ремесла, ювеліри розробляли різноманітні мотиви декору, що використовувалися в різних галузях мистецтва. За допомогою естампів вони тиражувалися. Улюбленим орнаментом був гротеск, перейнятий з античності, у якому перепліталися різноманітні природні форми. Часто орнаментальні аркуші являли собою самостійні твори мистецтва, а не тільки ескізний матеріал. У самому принципі пізньоренесансової форми посилюється декоративна тенденція. Серед найпоширеніших орнаментальних мотивів доби маньєризму – черепахи, змії, равлики, рослинні елементи тощо. Простежується тяжіння майстрів до незвичного, дивного, лінеарного плетіння, вишуканості візерунків. Це фантастичні, ірреальні комбінації елементів, дещо штучні та надзвичайно ускладнені. Лише ближче до середини XVII ст. такі мотиви поступатимуться місцем зображенням більш реальних рослин, квітів. Тому орнамент кінця XVI – початку XVII ст. називають останнім відгуком маньєристичного смаку.

Неабиякого значення за часів французького маньєризму набуло мистецтво декору інтер'єрів. Це були здебільшого королівські замки або палаци. Мистецтво школи Фонтенбло в цілому мало яскраво виражений придворний, світський характер, замовниками були король та його наближені, що й обумовлювало стиль декору замкових або палацових інтер'єрів. Художник оздоблював палац монарха, а не особняк буржуа, що й надавало дизайну приміщення певного характеру. Інтер'єри призначалися для прийомів іноземних послів, підписання договорів, проведення свят, тобто повинні були виконувати передусім репрезентативну функцію. І саме в цей період розробляється новий, комплексний підхід до вирішення цієї проблеми. Першим прикладом органічного синтезу мистецтв у французькому мистецтві була галерея Франциска I: фрески співіснували з різьбленими дерев'яними панелями, скульптурними рельєфами, стуковим обрамленням.

Для створення органічного інтер'єру використовується максимум “інструментів” – освітлення, скрупульозний підбір колористичної гами, елементи декоративного оздоблення, шпалери тощо. Відомо, що Франциск I створив біля 1540 р. спеціальний цех ткачів у Фонтенбло. Ця майстерня була недовголітньою та існувала лише задля задовільнення прагнень Франциска I створити грандіозні зміни у Фонтенбло. Картони для шпалер виконували Россо Фьорентіно, Франческо Приматіччо, Лука Пенні, Антуан Карон, Туссен Дю Брей. Саме в цій майстерні виконувалися шпалери за малюнками Жана Кузена Ст., Туссена Дю Брея та Лерамбера.

Поряд із галереєю Франциска I одним з найхарактерніших прикладів створення дизайну інтер'єру за часів французького маньєризму є Бальний зал замку Фонтенбло. Тут, як і в славетній галереї короля Франциска, органічно співіснують усі засоби декору приміщення того періоду. Над оздобленням залу працювала низка французьких, та італійських майстрів. Генріх II знов повертає права власним майстрам, прагнучи ставити на провідні місця при дворі французів. Тому і склалося так, що Бальний зал став ареною для поновлення царювання французів, їх самоствердження. Однак взагалі відмовлятися від італійських впливів, звичайно ж, не стали. Італійські традиції були, як і раніше, провідними,

але офіційно керували роботами французи. За наказом Генріха II Жіль Ле Бретон будує галерею, названу в честь, що функціонально буде виконувати роль Бального залу. Проект, не завершений за Франциска I, був змінений. До 1548 р. була вже цілком визначена система ярусних членувань. У 1549–1552 рр. роботами з оформлення Бального залу керував сам Філібер де л'Орм. Проте дослідники пропонують різні дати оздоблення Бального залу: 1540-і – 1550-і рр. [2, 5] 1548–1558 рр. [13]. Він зробив замість своду, передбаченого для перекриття галереї, кессонну стелю. Цей засіб був ще зовсім незвичним для французької замкової архітектури, бо мав італійське походження. Для декорування все ж було залучено двох італійців: для виконання всіх робіт по дереву (у лютому були оздоблені підлога, панель перед каміном і вікна, в липні – стеля, галерея музикантів і стінні панелі) у 1550 р. був запрошений Франсіско Скіба де Карпі, а потім Нікколо дель Аббате. Саме ця кессонна стеля дещо руйнує орнанічне сприйняття простору інтер'єру. З одного боку, вона спрощує архітектурний задум, загальний об'єм, бо зал, багатий на арочні конструкції, загрожував здаватися загадко вичурним за характером. Але ж, з іншого боку, напівсферична стеля, з кессонами або ж без них, надала б інтер'єру органічнішого характеру, як це було в тому ж замку, наприклад, в каплиці св. Трійці або Галереї Діани. Площинна поверхня, якою нині перекритий простір залу, трохи давить не зовсім виправданою вагою, що посилюється доволі темною плямою її кольору. За тоновим вирішенням стеля значно темніша за підлогу, яка, до того ж, ілюзорно полегшується за рахунок розсіяного світла, яке ллється з великих вікон між арками. Дещо змінюється ситуація саме завдяки тим кессонам, які полегшують пляму стелі, розбивають її вагу.

На першому поверсі мала бути лоджія в італійському стилі з склепінчастим перекриттям, що пояснює наявність консолей на стовпах, які повинні були прийняти на себе вигин арок. Система використання простору, прорізаного величезними вікнами, буде постійно повторюватися у французькій архітектурі того періоду. Вона зустрічається і у галереї Франциска I замку Фонтенбло (де, правда, вікна трохи менші за розміром і прорізають лише одну стіну, а не обидві), у вже згаданій каплиці св. Трійці (де ця система також дещо інакше трактована), а згодом її вдосконалять у Версалі, використавши в одній стіні вікна, а в протилежній – дзеркала, і цілком зруйнувавши звичне сприйняття простору інтер'єру завдяки оптичному ефекту нескінченності.

Франческо Приматіччо розписав простінки сюжетами на міфологічні сцени. Існує припущення, що Приматіччо був лише автором підготовчих малюнків, а самі живописні роботи повністю виконав дель Аббате з асистентами. Приматіччо належали і дві бронзові статуї, що прикрашали камін, один з основних елементів дизайну залу, створений де л'Ормом, оточений скульптурними рельєфами, а в у 1556 р. позолочений і розписаний. На певній композиційній вісі з каміном знаходилися важкі різні двері, що слугували входом у зал. Їхнє оздоблення припадає на кінець царювання Генріха II, коли, в 1558 р., був підписаний контракт на позолоту, і майстром Перре було зроблено дерев'яні двері. Вони за своєю масою врівноважили акцент, зроблений на масі каміну, над яким розміщено досить важкий позолочений рельєф із королівськими фльор-де-лі в орнаментальному оточенні.

Неабияке значення для створення декору залу має активне використання позолоти. Нею прикрашені елементи дерев'яної стелі, ліпнина на прямокутних в плані масивних стовпах, різні панелі, якими обшиті нижні частини цих стовпів, рельєфи каміну, різьблення на дверях, обрамлення фресок. Ефект позолоти підсилювався за допомогою світла – воно розливається по невеликому за розмірами залу з вікон, потрапляє на золоте тло і візуально робить простір вдвоє більшим, розширюючи, а часом майже знищуючи його межі. Коли ж денне світло зникає, його функції виконують вогні свіч, які у великій кількості запалюються тут увечері. Все це відповідає святковому призначенню приміщення, адже зал призначався для балів.

Дуже багата символіка залу. Тут подані емблеми Генріха II у множині інтерпретацій. Майже всюди вони сплетені з емблемами й ініціалами королівської фаворитки, що обурювало навіть його сучасників – монограми Діани де Пуатьє витіснили монограми королеви. Це герби Франції, знаки ордену Св. Михаїла, літера Н (яка, доречі, інколи прочитується дослідниками як С, у якій вбачають натяк на Катерину де Медичі, чи як D, що знову ж таки повертає до мадам де Пуатьє), емблеми короля та Діани у вигляді напівмісяця (одного чи оточеного групою дерев), королівські девізи, лук і стріли (також емблеми короля і мадам де Пуатьє).

Звернемося до фресок Бального залу. Справа в тому, що порядок, у якому слід читати ці сцени, однозначно не встановлений. Усі композиції алегоричні, написані на міфологічні сюжети, але мають місце й деякі власне історичні мотиви, при чому сюжети сучасні авторам. Стіна, прикрашена каміном, присвячена переважно сценам полювання Діани, що їх так полюбляли в часи царювання при дворі Діани де Пуатьє. Зверху, зліва зображено чоловіка, якого називають Себастьяном де Рабутен, який вбиває рись, тобто реальний епізод, що мав місце в лісі Фонтенбло в 1548 р. У правій частині верхньої панелі, справа від власне комину – Геракл і дикий вепр Еріманфа. Знизу, зліва – Діана з Цербером і купідоном, справа – Діана в колісниці, яку везуть дракони.

На основних площинах стін головні фрески розташовані між арками. На стіні з боку Овального двору містяться сцени свята Бахуса, Аполлон та музи на Парнасі, три грації, які танцюють перед богами, весілля Фетиди й Пелея та яблуко розбрату. Трагування великої кількості оголених тіл є, як і у Россо, скульптурним, знову відчувається вплив Мікеланджело. З боку саду розміщені композиції на сюжети про Юпітера й Меркурія, Фаетон в колісниці, який прямує до сонця, Вулкан робить зброю для Купідона, яку хотіла мати Венера, нарешті, жнива. У віконних нішах, з боку Овального подвір'я розміщені такі композиції: навколо першого вікна – чоловік і дитина з плодом, Океан, Купідон у повітрі, жінка з веслом, дитина та чоловік з гірляндами плодів, німфа (чи Весна). Навколо другого вікна – Юпітер, два чоловіки біля керма, Марс, Юнона. Навколо третього вікна – Пан, Помона, Ескулап, алегорична постать Достатку. Навколо четвертого вікна – Геракл, Харон, Цербер, Сатурн і Меркурій, Деяніра з тунікою Несса. П'яте вікно оточено постатями Адоніса, Купідона в повітрі, алегоричним втіленням Пильності, озброєної Венери та Марса. З боку саду вікна мають у нішах фрески такого ж характеру. Навколо першого вікна – Венера та Купідон, Нарцисс,

Ганімед, амазонка, Марс. Навколо другого вікна – Амфітрита, Вулкан, Аріон, два чоловіки з левом, що, можливо, символізують упевненість, Нептун. Навколо третього вікна – Геба, Янус, Бахус, Весна. Четверте вікно оточено зображеннями Кібели, Марса, Венери, Ночі (або Правди), Купідона, Ероса, Сатурна. Нарешті, п'яте, останнє вікно має поруч фрески з алегоричними зображеннями Флори, Сну, Зими та Вулкана. А на стіні, що розміщена навпроти каміну, зображена сцена концерту.

Принципи декору Бального залу та способи організації його простору, поєднання фресок з елементами скульптури, використання ліпнини і різних панелей – все це стало черговим свідченням превалювання традицій, привнесених на французьку землю італійськими маньєристами, але у деяких аспектах і проілюструвало спроби місцевих художників та архітекторів переосмислити їх та трансформувати. Основні засоби, застосовані митцями в декорі Бального залу, наслідували і майстри пізніших часів.

Література:

1. Беген С. Французский рисунок XVI века / С. Беген. – М.: Изобразительное искусство, 1984. – 96 с.
2. Воронина Т., Мальцева Н., Стародубова В. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии / Т. Воронина, Н. Мальцева, В. Стародубова // Памятник мирового искусства. – М.: Искусство, 1994. – 144 с.
3. Мальцева Н. Клуэ / Н. Мальцева. – Л.: Искусство, 1972. – 32 с.
4. Мальцева Н. Французский карандашный портрет XVI века / Н. Мальцева. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
5. Петрусевич Н. Искусство Франции XV–XVI веков / Н. Петрусевич. – Л.: Искусство, 1973. – 223 с.
6. Такач М.Х. Живопись маньєризма / М.Х. Такач. – Будапешт: Корвина, 1975. – 48 с.
7. Французский рисунок XV–XVI вв. Государственный Эрмитаж. Каталог. [сост. Т. Каменская и Н. Новосельская]. – Л.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 1969. – 198 с.
8. Bertiere S. Les reines de France au temps des Valois. – V. II. Les années sanglantes. – Paris, 1994. – 506 p.
9. Bibliotheque Nationale. Catalogue du departement des crayons. – Paris, 1996. – 186 p.
10. Ehrmann J. Antoine Caron. – Paris, 1986. – 229 p.
11. Le XYIe siècle Europeen. Peintures et Dessins dans les Collections Publiques Françaises. – Paris, 1966. – 322 p.
12. Les Clouet à la cour des rois de France. – Paris, 1970. – 278 p.
13. Samoyault. National Museum of the Château de Fontainebleau. Paris, 1994).

ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКА МІСІЯ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В СТРУКТУРІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Павлюк Тетяна Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Київського національного
університету культури і мистецтв

У статті досліджуються витoki виникнення бальної хореографії, а також процеси становлення її як окремого виду європейського хореографічного мистецтва. Функціонуючи в системі хореографічного мистецтва, бальна хореографія є важливою і дієвою її частиною, забезпечуючи процес взаємодії, взаємозбагачення всіх видів хореографічного мистецтва.

Ключові слова: бальна хореографія, хореографічне мистецтво, танець.

The sources of appearing of ballet choreography as well as the processes of becoming it as a separate kind of European choreography art are being researched in this article. Ballet choreography functioning in the system of choreographical art is an important and acting part of this sistem, providing the process of interacting and mutual enriching all kinds of choreographical art.

Key words: ballet choreography, horeographical art, dance.

Сучасний бальний танець побутує в статусі як самостійного виду хореографічного мистецтва у парній (дуетній) та ансамблевій формах, так і традиційних тенденціях його використання різними видами сценічної хореографії (естрадою, балетним і музично-драматичним театром, кіно, видовищним шоу). Актуальним залишається аналіз бальної хореографії як масового виду культурно-дозвілєвої сфери суспільства.

У X–XI ст. водночас із розвитком виробничих сил у більшій частині країн Європи почали зароджуватися міста як економічні центри ремісництва і торгівлі. Саме в цей час народні танці з сільських місцевостей почали інтенсивно поширюватися в міста, проникати в побут різних верств суспільства, змінюватися відповідно до потреб і культурного рівня їх представників. Так поступово виник поділ на народні танці, які були поширені у селах, та бальні, які побутували серед міського населення. Проте, де б не виконувалися бальні танці – серед демократичних верств міста, в будинках міської знаті, при дворах королів або в замках багатих середньовічних феодалів – в них завжди був помітний зв'язок з народними танцями.

Назви бальних танців раннього середньовіччя до нас не дійшли. Відомості про бальні танці, які набули значного поширення, відносяться вже до доби Відродження.

На відміну від народного бранля, який супроводжувався іноді співами, бальний бранль відзначався плавними, манірними рухами і значною кількістю реверансів. Реверанс як один з характерних рухів придворного церемоніалу був важливою складовою частиною усіх придворних танців XVI–XVII ст. [1, 147–

154]. Стриманість бранля, як і багатьох інших придворних бальних танців, у значній мірі була зумовлена пишним одягом танцюючих. Важка матерія, довжелезні шлейфи у дам, надзвичайно довгі загнуті носки туфель кавалерів, природно, сковували рухи в танці. Серед поширених придворних танців XVI – першої половини XVII ст. – павана, куранта, гальярда тощо. Урочиста павана, в якій спокійні кроки чергувалися з поклонами, – танець іспанського походження (слово “павана” походить від слова “павич”). Цим танцем починався бал у палаці короля, супроводжувалися виходи князів або інших вельмож [4]. Куранта (танець італо-французького походження) – подібна за загальним урочистим характером до павани. Вона відрізняється від останньої рухами, що нагадують легкі стрибки. Гальярду, звичайно, танцювали після павани. Різкі рухи, стрибки живого енергійного танцю свідчили про безпосередній його зв’язок з народними танцями [1, 36–178].

Танцюючи менует, мешканці невеличкого французького містечка Пуату зовсім не уявляли собі блискуче майбутнє цього народного хороводного танцю. Прості рухи його склалися з маленьких кроків (слово “менует” походить від французького слова “menu”, що означає “дрібний”). Протягом XVIII ст. менует стає загально визнаним танцем знаті у всій Європі. При дворі менует втратив невимушеність народного танцю. Перевантажений реверансами, придворний менует поступово ставав все більш вишуканим. Скільки манірності було в поклонах, присіданнях, розкачуваннях, церемонно-урочистих кроках цього танцю. Розучування тільки одного поклону в менуеті вимагало багато часу й старання [2, 4–27].

Бальні танці виникли внаслідок захоплень балами світської верхівки. На той час вони були видозміненими нормами етикету і способом життя побутовими народними танцями. Таким чином у Франції з’явилися салонні бранлі (простий, подвійний, веселий, з репризами танець), що склали основу такого виду танців, як бассданси (низькі танці). В Англії це були контрданси (лансьє, екосез) тощо. Популярним у XVIII ст. стає й гавот, відомий ще з XVI ст. Як і менует, гавот спершу був народним французьким хороводним танцем. Він також поступово став у придворному середовищі надмірно вишуканим [4].

Нові суспільні й художні потреби XIX ст. сприяли поширенню і нових бальних танців. Демократизм (на протилежність аристократичній манірності менуету та гавоту), виняткова близькість до народних першоджерел забезпечили тривале життя слов’янським бальним танцям – мазурці, краков’яку, польці та ін. Стрімка, динамічна і водночас лірична мазурка, в якій легкі ковзні рухи змінюються ударами підборів та молодецьким пристукуванням, виникла в етнографічній групі поляків-мазурів і стала улюбленим польським національним танцем. Композитор Ференц Ліст писав про мазурку: “В Польщі... мазурка не тільки танець, вона – вид національної поеми, призначення якої... – передати полум’я патріотичних почуттів під прикриттям народної мелодії”.

Темпераментний краков’як виник серед населення Краківського воєводства, а весела полька (слово “pulka” в чеській мові означає “половина”) з надзвичайно простими невибагливими рухами-півкроками, легкими стрибками й поворотами – витвір чеського народу.

Мабуть, жоден з танців XIX ст. не набув такої світової слави, як вальс, що належить до найбільш виразних танцювальних форм. Улюблений танець і в наш час вальс приваблює своїми природними плавними рухами.

Найближчі попередники вальсу, що свідчать про його народне походження, – австрійський народний танець лендлер, польський куяв'як та чеський фуріант. Вагому роль у поширенні вальсу в XIX ст. відіграли композитори, які писали музику до цього танцю. Чудові вальси писали І. Лайнер, Йоганн Штраус старший і особливо його син Йоганн Штраус молодший, якому належить близько 450 вальсів.

У XX ст. в Америці і Європі швидко поширюються такі бальні танці, як фокстрот, чарльстон, танго тощо. Фокстрот виник у 1912 р. в США. Характерний рух цього швидкого танцю – дрібний крок. Пружний крок, поворот коліна й ступні, притоптування – основні рухи чарльстона, джерелом якого є негритянські танці. Назва цього танцю виникла від американського міста Чарлстона, де в 1920 р. він з'явився. Сучасне танго, типові рухи якого повільний спокійний крок з невеличкими зупинками, походить від давнього іспанського народного танцю. Безперечно, рухи фокстроту, чарльстона, танго дещо спрощені в порівнянні з багатьма іншими бальними танцями.

Побутовий танець як соціальне явище наочно відображав процеси формування культури суспільства. Прагнення до опанування танців, удосконалення виконавчої майстерності, художнього самовираження обумовило виникнення нових форм танцю, які поступово переходили зі сфери масової культури до сфери художньої творчості. Однією з таких форм став конкурсний бальний танець. Його поява відбулася в Англії на початку XX ст. Подолавши довгий шлях канонізації правил і методики виконання повільного та віденського вальсу, квікстепу, слоу-фокса та танго, конкурсний танець збагатився латиноамериканськими ритмами. До обов'язкової програми “змагань на паркеті” додалися самба, румба, ча-ча-ча, пасодобль і джайв. У межах даного репертуару конкурсний бальний танець поступово віддаляється від хореографії та приєднується до спортивної сфери.

Одночасно з конкурсним, спортивним напрямом бальний танець став основою і для самостійного жанру хореографічного мистецтва як у парній (дуетній), так і в ансамблевій формі, де успішно розвивається, не кажучи про давні традиції використання бального танцю різними видами сценічної хореографії (естрадною, балетним театром, музично-драматичним тощо).

Вітчизняна бальна хореографія розвивалася в контексті російського, а пізніше радянського хореографічного мистецтва, намагаючись надати побутовим танцям національного колориту.

У практиці радянської бальної хореографії бальні танці розподілялись на п'ять груп: історично-побутові, радянські бальні танці, міжнародні класичні бальні танці, латиноамериканські танці і, нарешті, модні танці. Ця класифікація ілюструвала формальний за своєю сутністю характер розвитку радянської бальної хореографії, в якій панувала плутанина у визначенні основних жанрів, стильових особливостей та своєрідності художньої образності, притаманних даному виду хореографічного мистецтва.

Сучасний період, позначений кардинальними змінами політичного, економічного, соціально-культурного життя в Україні, характеризується прогресивними тенденціями щодо становлення і розвитку бальної хореографії, її аматорського та професійного рухів, наближення та впевненого поступу у європейський та міжнародний простір бальної хореографічної культури.

Життєздатність і своєрідність функціонування бальної хореографії у XX–XXI ст. обумовлені появою на її арені масових танців, до яких відносять так звані танцювальні “шлягери”. На відміну від канонізованих композиційних схем багатьох традиційних бальних танців, цій групі притаманний імпровізаційний характер. Саме цим можна пояснити їхню привабливість для молоді, яка прагне до прояву фантазії, відчуття гострої сучасної ритміки, притаманної цим музично-танцювальним стилям. Масові танці завдяки своєму поширенню витиснули на узбіччя танцювальних майданчиків всі інші групи побутового танцю. Отже, термін “бальний танець”, втративши своє початкове призначення тільки для балів, салонних прийомів, став найбільш об’ємним у визначенні не тільки усталених видів сучасної хореографії, але й танців, що виконуються у побутових обставинах. Усі вони різні, часом зовнішньо дуже відмінні, але всі вони поєднані природою побутового танцю, виконуючи важливу функцію особливої мови людського спілкування.

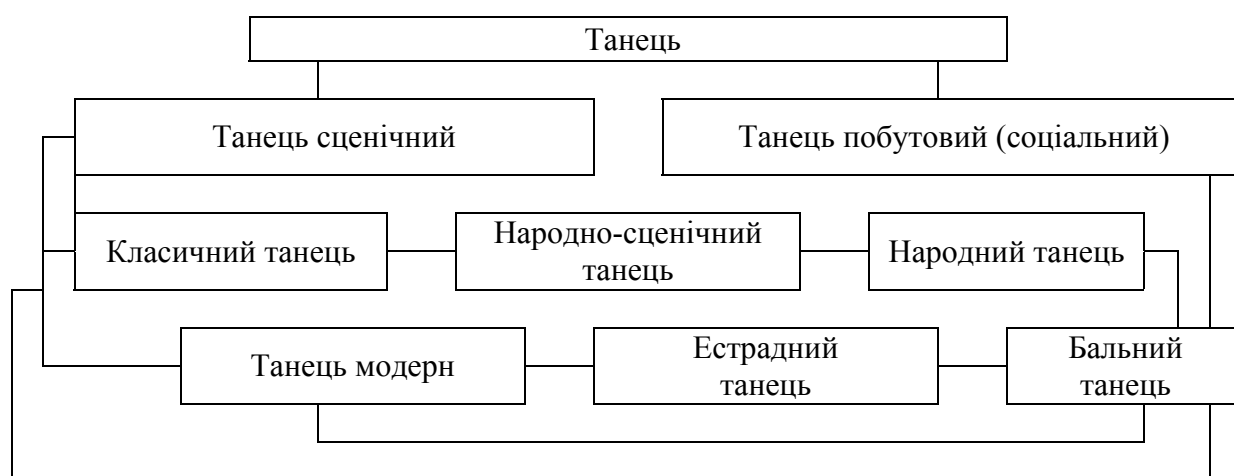
Різноманітні види хореографічного мистецтва завдяки взаємодії між собою, доповненню і збагаченню один одного, обумовлюють поступ і розвиток мистецтва у метасистемі культури суспільства. Бальна хореографія, наповнюючись якостями культури і мистецтва, перебирає на себе їх основні функції. Разом з тим, аналізуючи теоретико-концептуальний аспект бальної хореографії, переконуємось, що вона має свої, іманентно притаманні їй риси, які дозволяють створити власну своєрідну систему. Вибудовуючи логічну підпорядкованість усіх системних елементів, можна наочно відображати взаємозв’язки підсистеми бальної хореографії з іншими підсистемами цілісного системного комплексу хореографічного мистецтва, де ключовим, системоутворюючим поняттям є “танець”. Сьогодні проблема дослідження взаємозв’язків підсистеми бальної хореографії з іншими підсистемами цілого системного блоку хореографічного мистецтва постала, як ніколи актуально і є важливою для розвитку хореографічної науки і практики [6, 16–19].

Однак, незважаючи на низку наукових праць, присвячених мистецтву бальної хореографії в історичному аспекті (Івановський М.П., Васильєва-Рождественська М.В., Вороніна І.А., Кветна О.В., Уразгільдєєв Р., Уральська В.К., Царградська Т.В., Ельяш М.І. та ін.), мистецтвознавчо-теоретичному (Васильєва-Рождественська М.В., Захаров Р.В., Кветна О.В., Кудряков В.М., Матусевич Н.І., Туганкова О.В., Уральська В.К., Школьников Л.С. та ін.) та практично-методичному (Белікова А.М., Блок Р.С., Бондаренко Л.А., Васильєва О.Д., Громов Ю.І., Диментман І.М., Єрохіна О.В., Захаров Р.В., Резнікова З.П. та ін.), а також у пошуках О.В. Касянової, яка зробила значний внесок у розвиток бальної хореографії, бракує дослідження бальної хореографії в контексті системи хореографічного мистецтва, де вона утворює оригінальну підсистему, яка взаємопов’язана з іншими її структурними елементами. Тому, в межах даної статті, умовне виок-

ремлення підсистеми бальної хореографії і перетворення її на об'єкт аналізу, уможливило детальне дослідження її структури, механізмів взаємодії елементів, що її утворюють, та визначення особливостей їх функціонування. Графічно взаємозв'язки елементів та їх підпорядкованість ілюструє схема 1.

Проаналізуємо, наприклад, за схемою, як здійснюється зв'язок бального танцю з класичним та естрадним танцями. Якщо взаємодія з класичним танцем відбувається вже розглянутими раніше засобами (бальні танці задіяні в балетних виставах, їх розвитку приділяють увагу відомі балетмейстри тощо), то відносини з підсистемою естрадного танцю дещо суперечливі, хоча й неспростовні. Дослідженню естрадного танцю присвячена увага багатьох авторів, але ми схильні підтримати позиції тих, хто не визначає його самостійним жанром [5, 6].

Схема 1. Хореографічне мистецтво (за основними видами танців)



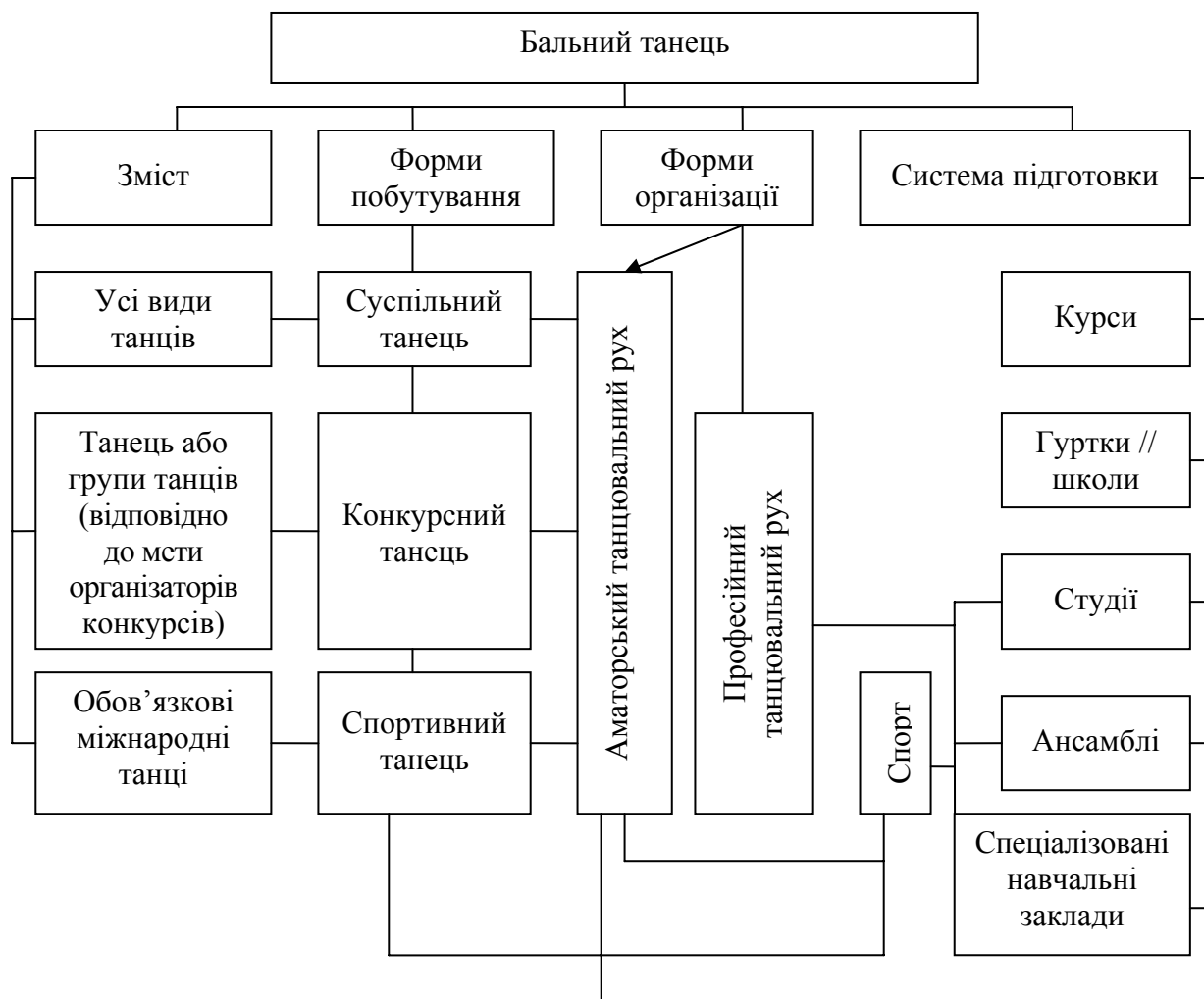
Естрадний танець об'єднує різноманітні напрями хореографічного мистецтва (стилізовані народні танці, демікласика, бальні танці, степ, зараз багато постановок, вирішених засобами джазового танцю чи танцю модерн тощо). Проте за специфікою естрадного номера цей термін скоріше означає місце виступу виконавців: сцена концертного залу, майданчик вар'єте чи клубу.

Особливої уваги заслуговує підсистема танцю модерн, що виник як контр-академічна техніка, як протест проти засилля класичного балету. Він виник як авторський танець, не пов'язаний ані з фольклором, ані з бальним танцем. Упродовж свого існування танець модерн таки взаємодіяв і з класичним, і з бальним танцем. Особливо відчутним був вплив джазового танцю, з якого, до речі, виокремився степ, що став особливим явищем в хореографічному мистецтві. Саме на стику декількох танцювальних рухів з'явився у 70-ті роки модерн-джаз танець, техніка якого поєднала, здавалось, несумісні речі: енергію, ритм, координацію і силу джазового танцю, філософію, систему дихання і вільний хребет з танцю модерн та рухи класичного танцю. Це наочний приклад взаємодії різних підсистем хореографічного мистецтва, що є необхідною умовою збагачення і розвитку всієї системи. Свідченням цього є поява "contemporary dance" – напрямку, який неможливо віднести до будь-якого стилю чи системи. І це природно. Але життєздатність існування будь-якої системи в першу чергу обумовлена

взаємодією її внутрішніх складових, яка забезпечує функціонування системи і реалізацію її потенційних можливостей.

Системоутворюючим, узагальненим поняттям системи бальної хореографії визначено “бальний танець”. Її структурованість обумовлена, на наш погляд, різними за формами побутування бальними танцями, різноманітними за їх характером і способами виконання. Взаємодія різних елементів системи здійснюється на підставі механізмів, що, з одного боку, передбачають розвиток різних форм бального танцю з тенденцією до їх ускладнення, а з іншого, забезпечують реалізацію потенціалу кожного з елементів за їх призначенням. Наочно систему бальної хореографії ілюструє схема 2.

Схема 2. Система бальної хореографії



Дана схема відображає основні процеси взаємодії між змістом танцювальних форм, формою їх побутування, організаційними їх структурами і системою підготовки виконавців та педагогів. Кожний з визначених елементів також має свою структуру, оптимальна діяльність якої у взаємозв'язку з іншими забезпечує реалізацію системою бальної хореографії її функцій у суспільстві. Так, сферою використання суспільного танцю стають різноманітні побутові життєві ситуації (бали, вечірки, сімейні, професійні свята, вечори відпочинку в клубі,

ресторані, інтимні зустрічі тощо). Безпосередню змістом суспільного танцю є його доступність для всіх людей, незалежно від віку і тривалості підготовки, тобто від умінь та навичок. Суспільний танець узагальнює різноманітні танцювальні форми – від брейк-дансу до балетного стилю модерн, від “танцю живота” до аргентинського танго. Суспільний танець як системний елемент може розглядатися як клітинка, частина життя суспільства. В його стилях і формах відображаються нові фільми, види музики, навіть політичні і військові події, не кажучи вже про ідеологічні концепції.

Соціальний танець, пристосовуючись до змін в суспільстві, змушений видозмінювати свої форми, адже набувши консервативного характеру, він просто зникне. Тому характерною ознакою суспільного танцю є його мінливість, яку можна проілюструвати на прикладі метаморфоз у танцях гавот – полька – менует, хоча вони панували століттями. Суспільний танець за своєю природою руйнує перешкоди між усвідомленою поведінкою і вільним вираженням почуттів, забезпечує людині піднесений настрій, звільнює підсвідомість, задовольняє потребу в рушійній активності, позбавляє людину фобій вікових обмежень. Виконуючи таким чином свою соціокультурну місію, бальний танець, структурований у визначену систему, обумовлює мінливий, але завжди історично перспективний характер її існування: кожний новий тип соціальних танців відрізнявся від попередніх перш за все новим ритмом, хоча й всі нові танці були написані на ті ж самі $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ або $\frac{4}{4}$ такти. Більш тривалими були такі, що за одним й тим самим ритмом підходили під різні популярні мелодії, а не утримувались довго танці, яким складно було навчитись.

Бальний танець вважають “елементом якості життя” і разом з тим цінністю, притаманною кожній людині [3, 7]. У різні історичні періоди він був частиною освіти, буденних чи святкових подій, частиною культури, розваг, видовищ, лікування. Давно помічено, що танець подвійно впливає на людей: або він збуджує, або заспокоює, знімає збудження, а звідси – потенційні можливості танцю важко обмежити. Танець розважає, обдаровує відчуттям внутрішньої досконалості і краси, свободи і захоплення.

Окрему нішу, а відповідно й підсистеми бальної хореографії утворюють конкурсний і спортивний танці, функціонування яких обумовлено вимогами до їх ускладненого, технічно удосконаленого рівня виконання. Це змагальна діяльність, яка із дружніх розваг в соціальному танці перетворилась на змагання, набувши статусу містка між мистецтвом і спортом.

Аналіз теоретичних джерел щодо проблем поліфункціональності мистецтва дозволив дійти висновку про значні розбіжності навіть їх кількісного визначення. Дехто з авторів називає три, дехто – чотири, п'ять, вісім, десять, а деякі дослідники і чотирнадцять функцій мистецтва, запевнюючи, що це не межа [7, 42]. Ідея поліфункціональності мистецтва стала настільки популярною, що дослідники окремих його видів або жанрів одного з видів мистецтва намагаються розглянути предмет свого вивчення через з'ясування його потенційних можливостей за всіма відомими шляхами їх реалізації. А система тільки тоді потужна і цілісна, коли різні її підсистеми, відповідаючи загальним вимогам сутності, оптимально реалізуються не всі, а лише деякі функції основної системи. Це обумовлює не-

обхідність у формуванні окремих підсистем, “спеціалізація” яких сприяє їх взаємодії і взаємододатковості. Тобто, кожна з підсистем, підпорядковуючись загальним вимогам реалізації потенційних можливостей системи, виконує свої, притаманні тільки її сутності, функції.

Література:

1. Васильева-Рождественская М. Историко-бытовой танец / М. Васильева-Рождественская. – М.: Искусство, 1987. – 382 с.
2. Воронина И.А. Историко-бытовой танец: [Уч.пособие] / И.А. Воронина. – М.: Искусство, 1980. – 128 с.
3. Загорц М. Танцы / М. Загорц. – М.: Ижица, 2003. – 79 с.
4. Кветная О.В. Историко-бытовой танец: [Уч.-метод.пособие] / О.В. Кветная. – Л., 1977.
5. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец. Методика преподавания / В.Ю. Никитин. – М.: ВЦХТ, 2002. – 160 с.
6. Пиріг М.І. Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів: матеріали II всеукраїнської науково-практичної конференції [“Роль і місце бального танцю в системі хореографічного мистецтва”] (Київ, 12–13 травня 2005 р.) М-во освіти і науки України / М.І. Пиріг. – К.: Київськ. нац. ун-тет культури і мистецтв, 2005. – 95 с.
7. Социальные функции искусства и его видов. – М.: Наука, 1982. – 270 с.
8. Тараканова А.П. Про мистецтво хореографії / А.П. Тараканова. – К., 1973.

УДК 7.021.5

ЖАНРОВІ ОЗНАКИ МОДИ ПРЕТ-А-ПОРТЕ

Шандренко Ольга Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв

У статті розглянуто феномен моди в контексті культурних трансформацій ХХ ст. Здійснено реконструкцію феномена моди в історіографічному та культурному аспектах. Встановлено, що культурні трансформації ХХ століття змінили уявлення про моду та її цілісність. Мода має дві номінації: мода прет-а-порте і мода от-кутюр. Проаналізовано стратегію функціонування жанру прет-а-порте, що характеризується як модельно-риторичний дизайнерський підхід до формотворень моди. Виявлено жанрові ознаки моди прет-а-порте, що поєднує два образи: ідеальний (на “серединному” рівні як адаптивну стратегію) та функціональний.

Ключові слова: мода, жанр моди, мода от-кутюр, мода прет-а-порте.

In this article the phenomenon of fashion is considered in the context of cultural transformations of XX century. The phenomenon of fashion has been reconstructed in historiographic and cultural aspects. It is well-proven that cultural transformations of XX age

were changed by the pictures of fashion and its integrity. A fashion purchased two nominations: fashion of pret-a-porte and fashion here kutyur. Strategy of functioning of genre of pret-a-porte is analysed, that is characterized as model-rhetorical designer approach of formotvoren' fashion. Found out the genre signs of fashion of pret-a-porte, that combines two appearances: one – ideal (at “middle” level as adaptive strategy), other – functional.

Key words: fashion, genre of fashion, haute couture fashion, prêt-a-porter fashion.

Мода як універсальне явище культури проникає у всі сфери життєдіяльності людини і зумовлює особливу зацікавленість науковців різних галузей: мистецтвознавців, культурологів, філософів, економістів, архітекторів. Слово “мода” (у французькій мові – “mode”, в італійській – “modo”, німецькій – “mode”) походить від лат. “modus” – “міра”, “спосіб”, “правило”, “норма”, “звичай”, “образ”. В англійській мові “mode” – “метод” в значенні моди вживається рідко, до нього ближче поняття “fashion” (від лат. “facere” – робити, франц. “façon” – спосіб, метод). Слово fashion вживається для позначення відповідного соціального явища. Мода сприймається як мікросвіт, як сфера діяльності, а також як конкретний стиль.

У статті ми розглядаємо феномен моди, що асоціюється з нормами, законами та правилами носіння одягу та аксесуарів.

Культурні трансформації ХХ століття змінили уявлення про моду та її цілісність. У контексті культурних інновацій мода почала існувати як складна єдність законів та встановлених норм функціонування в колекціях прет-а-порте та от-кутюр. Два світи моди трансформувалися під впливом різних економічних, політичних, національних та культурних чинників і зумовили нове бачення онтологічного, мистецького та культурного аспектів функціонування моди.

Культурно-мистецький аналіз феномена моди досліджено в роботах: Ю. Легенького [7, 8], Л. Ткаченко [12], О. Васильєва [2], М. Ковриженко [5].

Міжнародні періодичні журнали “Vogue”, “Elle”, “Cosmopolitan”, “International Textiles” “Теорія моди” як носії інформації про основні тенденції сучасної моди містять описово-інформативні дані про покази мод, новації в одязі та аксесуарах тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що феномен моди цікавить науковців як єдність культуротворчих стратегій. Проте, феномен моди в жанрових ознаках прет-а-порте, що займає важливе місце в соціокультурному житті сучасної людини, залишається не дослідженим. Завданням статті є розкрити особливості функціонування моди прет-а-порте в контексті жанрових ознак моди.

Поняття “жанр” походить з французької (“genre” – “рід”, “вид”) [13, 198] та визначає вид художнього твору, що характеризується певними стилістичними ознаками і має традиційне художнє сприйняття. Жанр як рельність існує в мистецтві як обов’язкова якість, властивість творчого процесу та сприйняття. Онтологічність жанру в моді можна визначити в двох номінаціях: от-кутюр і прет-а-порте.

Номінація от кутюр означає “високе шитво”, де вироби виконані на високому рівні майстерності кутюрье, мають ексклюзивність і відповідать вимогам, що встановлені для виробів от кутюр Профспілкою Високої моди [3, 12], а прет-а-порте (prêt-a-porte) – буквально – “готовий до носіння”. На сьогоднішній день існує дві моделі прет-а-порте: та, що тяжіє до от-кутюр, і майже нічим не від-

різняється від неї, так званий прет-а-порте де люкс і художнє забарвлення масового одягу – прет-а-порте. Культурний контекст моди ХХ століття описується переважно в хронологічних межах 20–70-х рр., бо саме в цей час формується і набуває завершення висока мода, або “от-кутюр” і виникає “прет-а-порте”.

Так, у 1949 р. творець високої моди П. Карден здійснив революційний крок, розробивши колекцію готового одягу для промислового тиражування. Та перша колекція призначалася для відомого французького універмагу “Printemps”, а з часом майстер почав відкривати власні магазини у всьому світі. Профспілка високої моди сприйняла це як зухвалість і виключила дизайнера із свого складу [3]. Однак кутюр’є швидко зрозуміли, що відмова від таких колекцій дозволить американським виробникам готового одягу швидко зайняти у Франції цю порожню нішу. Кардена знову прийняли до профспілки, а подібні колекції одержали назву “прет-а-порте”. Модельєри розділилися на два табори: до одного належали ті, хто створював колекції от-кутюр, з усіма його традиціями, до іншого – майстри прет-а-порте, які виготовляли дешевші колекції, орієнтуючись на промислове виробництво і широке коло покупців.

У 1958 р. Карден представив колекцію одягу “унісекс”, що поєднувала чоловіче і жіноче в стилі за принципом внутрішньої схожості. Гучний успіх мала “Космічна колекція” 60-х рр., створена під впливом перших успіхів у космонавтиці. Модельєр одягнув юнаків та дівчат у шкіряні костюми “астронавтів майбутнього” і в головні убори, що нагадують шоломи. Карден сприйняв у 60-і рр. міні-моду, йому імпонував її стиль: конструктивність, взаємозв’язок частин і геометричні лінії. Саме такі принципи деструкції, трансформації характеризували інновації в культурних практиках.

Відчуваючи дух часу, Карден та Ів Сен-Лоран наблизили високу моду до реалій життя, завдяки їм прет-а-порте піднялося на висоту мистецтва. Починаючи з 1950-х рр., колекції готового одягу випустити кутюр’є Ж. Хейм, Ж. Фат. Дослідник моди Ю. Легенький дає таку характеристику феномену моди як одній з найуніверсальніших, наймобільніших та багатогранних художньо-естетичних маніфестацій людини, яка стає креативним культуротворчим двигуном. Мода – це періодичне змінювання еталонів культури та людської поведінки. Саме мода як соціокультурний та естетичний феномен є структуротворчим началом багатьох культурних інновацій ХХ–ХХІ ст. Крім цього, мода трансформується, змінюється, зумовлюючи часто несподівані повороти в духовній та матеріальній культурі суспільства [7].

Прет-а-порте з’явилося як альтернатива конфекції, що асоціювалася у споживачів з гіршою якістю і примітивністю ідей. Прет-а-порте стало серединним жанром між от-кутюр і функціональним дизайном – це постійна мікрія, постійний рух між особисто-іменним соціокодом і європейським універсально-поняттійним, анонімним формотворенням.

У царині прет-а-порте відбувається певна девальвація імені. Прет-а-порте – це не культивация імені, а культивация речі, це усунення та трансформація особисто-іменного соціокоду. Якщо це так, то всі ті покази мод, що відбуваються в Парижі чи Мілані, за своїми зовнішніми ознаками майже нічим не відрізняються від моди от-кутюр, але вони зорієнтовані не на культивацию імені, а на показ речі.

Сама річ починає працювати на тіло людини в ХХ столітті і набуває основних ознак турбування людства в розвинених країнах. Річ із звичайного буття переходить в “сакральний” світ людини та стає певним замісником духовних цінностей.

У постіндустріальному суспільстві річ витісняє традиційні етичні, духовні цінності. Якщо раніше, в неділю, більшість людей відвідували церкву, то зараз основна маса проводить свій вихідний перед телевізором або в пошуках модного одягу, відвідуючи крамниці. Переважна кількість американців вибирають місце для одруження флоридський Діснейленд, а фанати Harley-Davidson бажають бути поховані в труні, зробленій під “харлей” [10].

Річ набуває ознаки божественного абсолюту, без яких не можливе існування в даних умовах. Без деяких речей сучасна людина не мислить, не уявляє своє життя, так як не могла уявити своє життя середньовічна людина без ікони. “Не людина, а Річ віднині стоїть в центрі уваги всього сучасного продвинутого мистецтва. Людина лише статист при Речі, або її підсобний робочий, її раб” [5, 108].

Якщо реконструювати образ прет-а-порте, то його можна сформулювати як редукцію образу от-кутюр. Тут відбувається певне спрощення, апроксимація, наближення до потреб звичайного споживача. Зрозуміло, що майже всі колекції от-кутюр є не практичними. Такі колекції існують як фантоми мрії. Аналізуючи колекції прет-а-порте, спостерігаємо наближення речі до людини, до звичайного споживача. Ця річ має ознаки серединного рівня культури. Певна серединна лінія, серединна гармонія, яка відбувається між “верхом” і “низом”. “Низ” – це функціональний одяг, без художніх ознак, а “верх” – це образ одягу як надлишкова реальність. Коли до звичайних типових схем одягу додаються художні ознаки, які змінюють цей одяг, то виникає ефект прет-а-порте. Це формотворчі перемикування, заціпки, шторки на жіночих штанах, асиметричні модифікації розпашного одягу, накладні кишені, підвищений модифікаційний простір. Це те, що дає можливість оздобити, трансформувати та вивести на мистецький рівень звичайну функціональну модель.

Тобто, прет-а-порте можна розглядати на двох рівнях: “верху” та “знизу”. Багато фабрик прет-а-порте існують на межі “нижнього” рівня функціонального одягу. Вони його оздоблюють, працюють на споживача, який залюбки “проковтує” цю продукцію. Існує й інша стратегія прет-а-порте, коли в простір моди вживлюються іміджі, симулякри, бренди високої моди. Вони входять в життя на рівні редукованого, спрощеного і адаптованого до споживання одягу. На сьогоднішній день колекції прет-а-порте постають як готовий одяг високої якості, на якому зазначено ім’я модельєра чи відому торгову марку.

У прет-а-порте домінує яскравий образ, який запам’ятовується, який близький до нас. Образ є демократичним, неординарним і водночас достатньо відкритим для формотворення, споживання. Так виникає самодостатня реальність серединного рівня, яка є мімікрією, естетичною безоднею, культурологічною реальністю, яка вже має свою поетику. Прет-а-порте стає верхівкою осмислення дизайнерського проекту.

Так, бакалаврський проект студентів-дизайнерів одягу на кафедрі Київського національного університету презентує колекції прет-а-порте, які є завершальною

стратегією, що виноситься на захист. Колекція формується як редукція культурологічної колекції, як зменшення ступенів свободи от-кутюр, які було опрацьовано в попередньому семестрі. Складність завдання полягає в тому, як донести, до сучасного замовника ті високі ідеї, які розробляються в рамках от-кутюр.

Слід зазначити, що в ХХ ст. прет-а-порте стало надзвичайно цікавою реальністю дизайну одягу, утворившись як певна технопопуляція: відбулася система напрацювання модельних рядів, яка призвела до того, що виникло певне обмеження свободи от-кутюр. Це обмеження дозволило показати, як поступово редукуються образні структури до тих, що можуть бути вжиті на середньому рівні формотворення.

Прет-а-порте як стратегія моделювання, як жанр моди завдяки своїй серединності є дуже привабливим. Завжди існує спокуса прикрасити функціональний одяг, а з іншого боку – наблизити моду от-кутюр до звичайного споживача. Ці два епіцентри переконують: сам по собі світ прет-а-порте не конфліктний, не дихотомічний, не подвоєний, а адаптивний, трансформативний. Саме в жанрі прет-а-порте відбувається трансформація образу моди та риторична модуляція (лат. “modulatio” – “міра”, “розміреність”, “зміна на новий вигляд”) висхідного зразка, що набуває інших ознак. Тому цей жанр є надзвичайно актуальним для розвитку мислення та формотворчих здібностей студентів-дизайнерів. Слід також зазначити, що прет-а-порте – це певна культурна, естетична, мистецька і водночас художня реальність.

Сучасний мистецтвознавець та історик моди О. Васильєв вбачає в моді тотальну глобалізацію і водночас мистецьку редукцію. “Сьогодні мода пов’язана з політикою ще більше, ніж мода ХХ століття. Мода стала глобальною, нею зараз цікавляться у всіх куточках планети. Сьогодні немає єдиного центру моди, як це було у ХІХ столітті, немає і трьох-чотирьох центрів, як це було в столітті двадцятому. Сьогодні всі великі міста світу цікавляться модою. Один з найважливіших моментів сучасності – наступає епоха серйозних змін в розставці політичних сил світу. Єдиний на сьогодні світовий гегемон – США – явно шукає ще більшого розширення сфер панування і впливу.

Тенденція глобалізації не могла залишитися непоміченою в моді. Перш за все, це відбулося в наскрізному проникненні проамериканських ідей, пов’язаних з історичними і культурними традиціями Сполучених Штатів. Приклади можна побачити на кожному кроці. В одязі безпрецедентна популярність джинсового стилю (хоча батьківщиною джинсів вважається французьке місто Нім, звідси друга назва – джинси-денім, проте, культового значення джинси набули саме в Америці), інші предмети американізованого іміджу – шорти, футболки, кепки-бейсболки, кросівки – просто, зручно і недорого” [9].

Принцип “одноразовості” в одязі і предметах вжитку також поширився з Америки. Європа не змогла протистояти агресивному натиску молодій американській культурі: сьогодні президенти ведуть офіційні переговори, недбало розвалившись в кріслах і по-ковбойськи широко розставивши ноги, а принцеси по крові разом фамільних діамантів гордо носять татуйовані гірлянди на кісточках. Втім, деякі країни змогли протистояти. В першу чергу, це країни Азії з сильними

національними традиціями і швидкими темпами економічного зростання. Саме вони навіяли зацікавленість моді смак до екзотизму. Це означає, що ми сьогодні не з меншим ентузіазмом вибираємо речі китайського, корейського, турецького виробництва, що найголовніше, – стереотип “неякісні підробки для бідних” поступово розмивається зростанням рівня споживчих якостей товарів країн третього світу. Дизайнери костюмів та інтер’єрів насолоджуються плотською культурою Індонезії, Балі, Таїланду.

Дослідники, до яких належить і О. Васильєв, вважають, що цьому винен наш “особливий” історичний шлях. 70-річний період атеїзму ґрунтовно вихолостив душі і голови росіян, українців, білорусів, перервавши природний розвиток від покоління до покоління християнських традицій. Сьогодні, окрім підтримуваного державою православ’я, виявляються традиції ісламської культури, як і буддизму, багатьох інших релігійних течій, що дають слов’янській душі не лише відчуття спокою, а саме можливість зануритися в інше духовне життя [2].

Аналіз модних образів у колекціях прет-а-порте, що спирається на матеріали світових будинків моди, свідчить, що мода несе в собі ознаку природного зразка, природного архетипу тіла людини, що стає іміджевою, зображувальною структурою. Мода прет-а-порте як архаїчний образ тілесного, чуттєвого спілкування надзвичайно важлива і цікава як один із образів сучасності, що визначається в модних рекреаціях різних майстрів світу.

Таким чином, жанрові вектори креативного мислення моди прет-а-порте відтворюються як два дихотомічних модуси: один, що йде “згори”, другий – “знизу”. Один вектор можна розглядати як деградаційну стратегію, як зменшення міри свободи от-кутюр, а інший – як прогресистську тенденцію, стратегію формотворення, як збільшення ступенів свободи функціонального одягу.

Трансформація моди ХХ століття змінила уявлення про моду та її цілісність, домінантість, духовність, моністичність. Тому жанр прет-а-порте в класичному розумінні як редукація от-кутюр – це те, що можна реконструювати в дизайн-технологіях як автентичну культурологічну стратегію. Прет-а-порте завжди поєднує два образи: ідеальний – на серединному рівні як адаптивну стратегію та функціональний, дихотомічний, що свідчить про кардинальну суперечливість підходів (“зверху” та “знизу”), що, власне, є девальваційними (як рух донизу), бо зменшують значення самої модності як субстанції моди. Модність як така свідчить про родове, надцінне, ювенальне, що не трансформується, не мімікрує, існує як надцінність сама по собі. Стратегія жанру прет-а-порте характеризується як модельно-риторичний дизайнерський підхід до формотворень моди, а не як культурологічний чи естетичний.

Моду не можна баналізувати, її варто розглядати в контексті різних жанрових вимірів. Жанри от-кутюр та прет-а-порте – це ті конфігурації, навколо яких утворюється діалог культур, особистостей. Мода існує в режимі деструкції чи декомпозиції, реконструкції. Ці постмодерніські практики стали для ХХ століття парадигмічними, специфічними й особливими. Розглянути їх як креативні епіцентри було нашим завданням.

Отож мода від стихійного, некерованого явища перейшла в структуровану цілеспрямовану індустрію. Формотворення костюма, дизайн одягу, зазнавши впливу деструкції, декомпозиції та реконструкції в ХХ столітті, стало іншим. Однак за всіма цими змінами лишилася незмінною сама субстанція модності, глибинний імпульс моди як початок гри, як засада існування на межі світів, як імпульс ювенілізації, як безкінечне та безмежне тіло родового ювенального людства, що саме себе здійснює в ситуаціях нездійснених можливостей гри, війни, кохання, смерті, життя та небуття.

Література:

1. Барт Р. Система Моди. Статті по семиотике культуры / Р. Барт; [пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина]. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
2. Васильев А. Красота в изгнании: Творчество русских эмигрантов первой волны: Искусство и мода: Альбом; [изд. 5-е, доп.] / А. Васильев. – М.: Слово, 2005. – 479 с.
3. Ермилова Д.Ю. История домов моды: [уч. пос. для вузов] / Д.Ю. Ермилова. – М.: Академия, 2004. – 288 с.
4. История моды с XVIII по XX. Коллекция Института костюма Киото. – М.: Атр-Родник, 2003. – 736 с.
5. Ковриженко М. Креатив в рекламе / Марина Ковриженко. – М.: Питер, 2004. – 252 с.
6. Легенький Ю. Система моды: культурология, эстетика, дизайн / Юрий Григорьевич Легенький, Леся Петровна Ткаченко. – К.: ГАЛПУ, 1998. – 224 с.
7. Легенький Ю.Г. Метаистория костюма / Юрий Григорьевич Легенький. – К.: НМАУ, 2003. – 248 с.
8. Легенький Ю.Г. Философия моды XX столетия / Юрий Григорьевич Легенький. – К.: КНУКиМ, 2003. – 300 с.
9. Персональный сайт А. Васильева [электронный ресурс]. Статьи и заметки. – Режим доступа: www.vassieliev.com
10. Проект профессионального клуба “высокий дизайн” [электронный ресурс]. – Режим доступа: www.hi-design.ru
11. Современная энциклопедия Аванта. Мода и стиль / [глав. ред. В.А. Володин]. – М.: Аванта+, 2002. – 480 с.
12. Ткаченко Л.П. Мода як естетичний феномен: автореф. на здобуття канд. філос. наук: спец. 09.00. 08 / Л.П. Ткаченко; Інститут філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України. – К., 1999. – 17 с.
13. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / М. Фасмер. – М.: Прогресс, 1986–1987. – Т. I (А-Д). – 576 с.
14. Шандренко О.М. Віртуальний світ моди от кутюр [Текст] / О.М. Шандренко // Мистецтвознавчі записки: [зб. наук, праць]. – К.: Міленіум, 2008. – № 14. – С. 143–150.

**САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ ЯК ОДНА З ПРОБЛЕМ
АКТУАЛЬНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.
“АУТЕНТИФІКАЦІЯ” ВІКТОРА СИДОРЕНКА**

Яцик Ірина Володимирівна,
аспірантка Національної академії
образотворчого мистецтва та архітектури

У статті розглянуто проблему самоідентифікації особистості як одну з проблем сучасного українського мистецтва на прикладі проекту провідного художника Віктора Сидоренка “Аутентифікація”. Проаналізовано складові поліфонічного характеру проекту, визначено проект “Аутентифікація” як комунікативний, окреслено причини перетворення частин зазначеного проекту в твори мистецтва суспільного простору (Public art).

Ключові слова: самоідентифікація, сучасне мистецтво, пост-культура, постмодернізм, візуальне мистецтво, паблік арт, комунікація.

The article is devoted to the problem of self-identification of personality in the context of Ukrainian contemporary art. Noted problem is represented on the example of Victor Sidorenko’s project “Authentification”. Research is also touching the phenomenon of Public art. One of the purposes of this essay is to show the reasons of some project part’s transformation in pieces of art in public space.

Key words: self-identification, contemporary art, post-culture, postmodern, visual art, public art, communication.

На межі тисячоліть проблема самоідентифікації особистості набуває особливого значення і має характер глобального питання. Для України ця проблема є актуальною з низки причин: соціальний колапс, викликаний розпадом СРСР, що спричинив кардинальні зміни в усіх сферах життя, позначившись на усвідомленні людиною самої себе. Сучасна особистість опинилася в ситуації подвійних стандартів, невизначеності і розпачу від непевності. Ці чинники знаходять відображення в проблематиці актуального мистецтва.

Розмірковування над питанням самоідентифікації людини на перший погляд є проблемою філософського, соціологічного чи психологічного дискурсу. Проте, тенденція останніх десятиліть засвідчує, що мистецтвознавчий апарат активно користується міждисциплінарними методологічними запозиченнями через специфіку аналітичного осмислення сучасного мистецтва. Долучення знань з галузей культурології, соціології, філософії, естетики до дослідження мистецтвознавчих проблем є вже загальноприйнятою практикою.

У монографії А. Ізвекова “Проблема особистості Постмодерну. Криза культурної ідентифікації” акцентується увага на ті соціокультурні зміни, що спричинили сучасну проблему особистості. “Так само як і мислитель-постмодерніст, пересічна людина постіндустріального суспільства намагається розібратися зі змістом і метою свого існування. Не маючи чітких вказівок ні від держави, ні від політики, ні від науки, особистість опиняється перед вибором, про свободу якого так мріяли багато поколінь. Відсутність чіткого критерію вибору обер-

тається кризою особистості, що позначається на багатьох соціальних інститутах (родини, освіти тощо)” [1].

Розглядаючи симптоматику кризи межі ХІХ–ХХ ст, вбачаючи в ній витoki сучасної проблеми ідентифікації особистості, автор поступово підходить до проблеми культурної ідентифікації, що стала, на його думку, однією з причин, яка визначає проблему особистості постмодерну.

Об’єктом дослідження був обраний проект актуального українського мистецтва “Аутентифікація”, який досі не розглядався з точки зору проблеми самоідентифікації особистості. Потужною складовою цього проекту є змістове наповнення, що дає широке поле для інтерпретацій.

У даній статті ми спробуємо здійснити перший крок у дослідженні відображення зазначної проблеми в контексті новітнього українського мистецтва, проаналізувавши один проект Віктора Сидоренка “Аутентифікація” з позиції проблеми самоідентифікації особистості в перехідний період; також з’ясувати причини перетворення частин цього проекту в твори паблік арт (Public art) – мистецтва суспільного простору.

“Аутентифікація” представляє собою комплексний синтетичний проект, що складається з фотографій, відеоробіт, об’єктів і звукового супроводу. Задля візуального втілення ідеї проекту автор звертається до поєднання різних жанрів сучасного мистецтва. Основним елементом є інсталяція, що складається з фігур і великого прямокутного об’єкту з інноваційного матеріалу люмінофора, підсвіченого флюоресцентним блакитним світлом.

В Києві відбулося, принаймні, дві презентації персонального проекту Віктора Сидоренка “Аутентифікація”. Перший раз це відбулося 2006 року в галереї “Лавра”, другий – в програмі другого ГогольФесту 2008 в рамках проекту “Картель Кураторів”.

Беручи за прототип образ новобранця, художник перевтілює його “універсального солдата-клона”, активно використовуючи мотив солдатських кальсонів, як метафори знеособленої людини. Відштовхуючись від власного досвіду армійських буднів, автор конструює гіперболізований образ людини ПОСТ-культури з ліквідованою свідомістю. В серії світлин, що, власне, є документалізацією дій перформативного характеру, також рефреном звучить тема втрати ідентичності. Кожна фотографія представляє певний “етап” перетворення людини на уніфікований об’єкт: поступове остриження волосся, процес створення гіпсового зліпку з тіла.

І хоча, на думку Олександра Соловійова, у вступній статті до каталогу виставки, терміни “аутентифікація” і “ідентифікація” є різними за походженням, зауважуючи, що ідентифікація – це точне визначення на підставі різних ознак, а аутентифікація – процедура перевірки прав на доступ до інформації чи певних дій [2], зрозуміло, що проект передбачає широку сферу для інтерпретацій. Адже, термін аутентифікація стосовно суспільства можна розглядати як необхідність бути схожим на типового представника тієї чи іншої спільноти, стати людиною стандартизованої певним чином групи, аби отримати доступ до входження. Тож, аутентифікація та ідентифікація – взаємопов’язані поняття і тема розмірковування над власним “я” є досить потужною складовою проекту. У широкому розумінні, ці дві процедури торкаються проблеми самоосмислення лю-

дини, розмірковування над питанням власної особистості та ідентифікації себе і свого буття.

Треба зазначити, що в даному проекті проблема самоідентифікації людини позначається не через ствердження національної ідентичності, а через її тілесність. Саме тому автор обирає уніфікований спосіб художнього висловлювання, без будь яких вказівок чи посилок на етнічну приналежність.

Через використання тіла-порожнечі, навмисно позбавленого будь-якої індивідуальності, відмінності одне від одного, художник апелює до тіла живої людини, до її ідентичності і віднайденні власного “я”. Проблема тілесності є однією з ключових проблем постмодернізму. В авторському тексті до виставки, Віктор Сидоренко пов’язує свій проект з мас-культурою, розмірковуючи над продуктом, який подається мас-медійними засобами інформації та постійно зростаючого інтертеймену [3]. Завдяки активному впливу масової культури на всі сфери життя відбувається експансія на тіло людини. Агресивні рекламні технології сприяють пропагуванню певних зовнішніх стандартів, тому проблема втрати цілісності духовного і матеріального є надзвичайно актуальною. Уникаючи принципу скульптурного зображення людини, коли розмір відображення повинен бути або більшим, або меншим за розмір реальної людини, автор свідомо робить об’єкти співвідносними з реальним тілом, через що відбуваються конотації з манекеном. Завдяки такому художньому прийому складається враження натуралістичності порожнечі і нелюдськості, тому й ефект на глядача є вражаючим. Реципієнт мимоволі проводить паралелі із власним тілом, проте, бачучи відверте зображення тіла-порожнечі нерухомої білої постаті, заперечує схожість останнього з власним. Через цей процес присвоєння-відчуження відбувається акт комунікації і рефлексії, процес повторного віднайдення своєї втраченої ідентичності як живої людини. Отже, саме у об’єктах-фігурах бачимо найбільш прямий та дієвий механізм впливу на глядача і відображення проблеми самоідентифікації особистості.

У своєму проекті Віктор Сидоренко застосовує прийом тиражування, що є потужним образним, змістовим, акцентом, який одразу відображає до проблеми клонування. Проте, на нашу думку, ці асоціації не є головним вектором спрямування проекту. Таке візуальне рішення обумовлено вибором показового шляху до одного з головних питань, а саме культурної ідентифікації. “Забезпеченню негативної ідентичності сприяє естетичний за змістом і механічний по суті засіб – тиражування. Як зазначає Еко, нескінченність процесу повторення надає нового змісту процесу варіацій: оцінюється те, що серія можливих варіацій потенційно безкінечна, що непрямым шляхом сприяє здійсненню формули “Я – як всі”, серійність – як засіб представити себе як впізнаване, навіть якщо обраний образ є екстравагантним, химерним” [4]. Аналізуючи проект, автоматично визначаєш фігури у множині як групу, проте потім з’являється усвідомлення, що це один і той самий тиражований персонаж.

Вихід у суспільний простір. Створивши цей проект для галерейного простору, художник відчував необхідність його виходу за межі виставкових площ. Ця ідея знайшла спочатку своє втілення в живописі, де тиражований персонаж з’являється в публічному просторі міських парків, вулиць. Проте, більш органічне рішення цієї ідеї – предметий вихід у міське середовище.

Тому не випадково, влітку 2008 “ПОСТлюдина” Віктора Сидоренка “фізично” вийшла в простір Києва, однак, в дещо зміненому варіанті, вже як твір “Public art”. Ця акція відбулася в рамках проекту благодійного фонду “Ейдос” під назвою “Деперсоналізація”. Об’єкти Сидоренка разом з вуличною скульптурою Жани Кадирової становили єдиний проект. Мистецтво в публічному просторі, (Public Art) передбачає, що мистецькі об’єкти з певною метою виходять в простір міста і розраховані на непередбаченого глядача, створюють певні комунікативні зв’язки. Отже, переходячи з виставкового простору в простір міський, змінюються контексти, і проблема самоідентифікації безпосередньо пересічного громадянина, реципієнта виступає як комплексна проблема тотожності людини з самою собою, як пошук змісту власного життя.

Таким чином, той факт, що автор акцентує увагу на глобальній проблемі самоідентифікації особистості третього тисячоліття, звертаючись до прийому гіперболізації створення “штучної людини”, свідчить, що цей проект в певному розумінні є проектом-роздумом, проектом-діалогом .

Література:

1. Извеков А.И. Проблема личности постмодерна: кризис культурной идентификации / А.И. Извеков. – СПб., 2008. – С. 224.
2. Соловйов О. Аутентифікація / О. Соловйов // Віктор Сидоренко: каталог. – К., 2006. – С. 11.
3. Сидоренко В. Аутентифікація / Віктор Сидоренко // Віктор Сидоренко: каталог. – К., 2006. – С. 6.

УДК 008-027.21: 7.011.26-057

ПОЛІТИЧНА РЕКЛАМА В КОМУНІКАТИВНОМУ ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ

Прудченко Ольга Михайлівна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

У статті досліджуються закономірності входження політичної реклами в комунікативний простір ХХ століття. Визначається зв’язок рекламних акцій та політично зорієнтованої інформації, дається характеристика комунікативним ознакам політичної реклами.

Ключові слова: комунікація, політична реклама, інформація, простір.

In the article the conformities to the law of entrance of the political advertising in space of communication of XX age are explored. Communication of publicity actions and political oriented information is determined. Description is got to the signs of communication of the political advertising.

Key words: communication, political advertising, information, space.

Політичний простір реклами – це вся цілісність промови влади в контексті рекламних адекватій цього простору. Важливо зазначити, що реклама, яка реалізується в політичному просторі, залишається рекламою, зорієнтованою на ті маркетингові комунікації і на той простір рекламоздійснення, в якому існує головне рекламне набуття – товар. Товаром стає подія, стає ім'я, товаром стає легенда. Реклама щось продає і щось купує, адже без ринкових відносин, без маркетингу, без менеджменту реклама не є рекламою.

Отже, саме політична реклама визначає пріоритети ідентичності особистості, довіри владі та зорієнтована на імідж, образ політика. Ці аспекти в різних контекстах визначалися в дослідженнях Ф. Шаркова, А. Родіонова, Л. Ракітіна, М. Ковріженко, О. Сальнікової, Ж. Бодрійяра та інших. Проте цілісного культурологічного дослідження політичної реклами ще не існує.

Мета статті – визначити події, репрезентативні аспекти політичної реклами як певного комунікативного простору.

“Товар” політичної реклами утворює досить складну реальність інформаційного типу. Водночас цей товар актуалізується і потребує свого продажу. Тому дуже важливо розуміти рекламу ширше, ніж товарні відносини, ширше, ніж маркетинг і комплекс послуг в контексті потреб людини в інформації, прав людини на самореалізацію, політичних функцій, реалій життя в контексті прав людини на свободу волевиявлення. Водночас це утворює те поле, в якому реклама є однією із складових культури. Тож це поле вписується в рекламу, якщо ми розглядаємо її із середини рекламного простору, де системні складові рекламної діяльності вписуються в соціальні виміри культурних практик, які роблять її однією із частин свого буття.

Ми будемо поєднувати два підходи – іменантний, суто рекламно-діяльнісний і загальнокультурний, де реклама розглядається як складова культури, зокрема політичної культури України. Важливо зазначити, що політична проблематика має бути визначена системно. Системно в контексті проблем волевиявлення суб'єктів влади, тобто влади як такої, комунікативних аспектів владного простіру, тобто тих промов, визначень влади, де здійснюється сама владність як така.

Варто згадати “Декларацію незалежності” Жака Деррида в якій сімультанно народжується суб'єкт влади – незалежний народ і відразу ж народжується декларація прав незалежного цього народу [3, 175]. Простір і влада стають синхронними реаліями культури, народ ставить підпис в “Біллі про права” разом із підписом президента, голосує за нього і переходить в іншу якість. Адже ця інша якість формується в тексті, формується в просторі влади. Всі реалії характеризують політичну культуру, політичний простір в контексті реклами. Виголошується незалежність – рекламується рекламний простір, в якому він стає публічним, наявним і утворює простір необхідних і достатніх функцій владного дискурсу.

Проте, проблема реклами має багато складних функціональних, структурно-діяльнісних, естетичних, комунікативних, ідеологічних, пропагандистських, агітаційних ознак, які, так чи інакше, описуються в контексті публічного простору, що пов'язують з публік рілейшнз. Публік рілейшнз, так звані “зв'язки з громадськістю”,

не може існувати окремо без того, щоб ці зв'язки знаходили своє колективне втілення – соціальне, рекламне, побутове, владне. Тобто, це той контекст, який потребує самореалізації. Реклама тут функціонує в полі практичних і функціональних здійснень PR, які набувають своєї специфіки саме в рекламній діяльності.

Реклама, яка увійшла в простір нашого життя в 90-х роках, стає предметом наукового аналізу в контексті різних складових: масової культури, поп-культури, культури політичної, культури образотворчої тощо, а також у контексті маркетингово-менеджерських культурних практик. Є два шляхи інтерпретації проблеми: іманентний та загальнокультурний. Більшість книг написано в контексті маркетингових визначень реклами. Адже є загальнокультурний простір, де йдеться про естетику реклами, про її типологію та культурологію.

Важливо визначити проблему політичної реклами як культурологічну та естетичну. Цей аспект ще не визначений як експліцитна теоретична реальність, що дає можливість, з одного боку, широкого бачення проблемного спектру поля реклами як культурного поля, а, з іншого боку, не ридувати контекст проблемного поля до внутрішнього простору реклами як специфічної культурної практики. Важливо визначити антропологічний статус політики як глибинний підтекст, який є наскрізним, що свідчить про тотальні характеристики політики як функції влади. Так, В. Тишков в статті “Нова політична антропологія” зазначає, що частіше всього – це боротьба за статус і ресурси, незалежність, проведення війн або досягнення консенсусу, розподіл посад, титулів і ролей, за котрими відбувається постійна конкуренція між членами групи або між представниками різних груп в єдиному політичному просторі. “Політика частіше за все спрямована на усунення різних аспектів бачення в конкурентному світі людських відносин, адже вона може мати на меті і створення таких суперечок і конфліктів. Таким чином, “політичне” можна пристосувати до всього, що має публічний характер, несе в собі цілепокладання і включає питання про власні повноваження і контроль серед окремих індивідів, окремих суспільств або груп, а також вивчення політики в даному випадку є “вивчення процесів, котрі супроводжуються певними досягненнями публічних цілей з використанням влади членами групи, котра намагається досягти даної мети” [6, 53].

Такий глобальний підхід, де визначається певний ландшафт або простір політичних реалій, свідчить про те, що політика має визначатися як ціла низка культурних практик. Т. Щепанська в статті “Етнографія політики як проблема” зазначає, що в досвіді діючих особливостей політика може бути визначена як сукупність повсякденних практик, які є значимими з точки зору її самоідентифікації і досягнення певної мети. “Завдання їх опису базується на передумові, що існують усталені практики, сукупність дій, їх сценарій, правила, що конституують політичну діяльність на рівні повсякденності, вони можуть бути охарактеризовані в термінах політичної традиції або політичної культури” [7, 59].

Політична традиція, політична культура – це інституалізовані сфери самоздійснення влади, які набувають визначень саме технологічно-детермінованих субструктур. Це середовище, яке будується із можливих конгломератів конкретних

політичних об'єднань, груп, таких, наприклад, як партії, виборчі штаби, групи підтримки кандидатів в депутати, коаліції, угруповань тощо. Можна зазначити, що весь цей спектр соціальних відносин достатньо опрацьований і складає розгорнуту технологію політичних відносин людей. Отже, потрібно визначити певну традицію європейського владного простору, або концепцію влади як певного засобу легітимації її в просторі політики.

Так, в працях Платона і Аристотеля можна є цікаві спостереження щодо влади і ті закономірності, які визначаються в просторі публічних владних відносин. Платон розглядає владу як своєрідну настанову, яка має своє специфічне визначення, знання про засоби керування. Це відповідає саме людській природі або людській діяльності, яка здійснюється через певні диференційні дії щодо втілення влади. Аристотель характеризує владу як властивість або належність будь-якої складної суспільної системи. Він зазначає, що політичний аспект або загальний закон природи несе в собі принцип активної форми, яку він визначає, як цільову причину, яка трансформує пасивну матерію і перетворює реальність на підставі певних цільових комплексів.

Влада в певній мірі позбавляється саме того функціонуючого процесу, який пов'язаний з пригніченням, насильством та іншими реаліями. Тобто, влада розглядається як природний закон здійснення тих чи інших стосунків між людьми. За Гоббсом, влада людини – наявність засобів досягати в майбутньому певного блага. Владні відносини здійснюються в певному континуумі так званих казуальних відносин. Можна вважати, що причинна детермінація є саме тим принципом єднання відносин суб'єктів влади, які вступають з собою в складні відношення. Гоббс бачив причинні зв'язки, які він розглядав як певні механістичні інтерпретації соціальних відносин, адже механодетермінізм є наскрізною інтерпретативною парадигмою тих часів.

Можна вважати, що влада характеризує відношення між агентами, де один агент може стати причиною здійснення дій інших агентів. Гоббс розглядає владні відношення як асиметричні і конфліктні, які відображують саме систему господарювання і впливу одних людей на інших. Так він намагається легітимізувати владу на підставі природних глибинних констант, які належать або загальній природі людини, або загальній природі людського істота. Цей контекст взагалі характерний для європейської традиційної концепції влади і владного механізму дії в соціальному просторі. Важливо, що концепція Макса Вебера і його розуміння влади має вже більш сучасну конструкцію. Вебер розглядає владу як можливість того, що актор буде в змозі реалізувати свою волю в соціальному відношенні всупереч тим протистоянням, незалежно від того, на чому ця вірогідність заснована" [5, 83].

Простір конфліктної теорії влади в визначенні Вебера характеризується такими основними ознаками влади:

- 1) влада не є належність індивідів, а існує в відношеннях між ними;
- 2) влада повинна визначатися в термінах можливого і можливості;
- 3) основу влади можуть складати будь-які речі, засоби і відношення;

4) влада завжди проти когось, хто має за мету конфлікт і дію всупереч інтересам людей” [5, 83].

Тож як і Гоббс, так і Вебер вважає, що влада є певною асиметричною конфігурацією відносин між індивідами, але не групами і не спільнотами. На відміну від більш пізніх конструкцій влади тут обґрунтовується так звана “натуральна концепція” влади, де суспільство розглядається на рівні особистості як носія того натуралізованого простору суспільних відносин, які залежать від особи як організму або соціуму.

Проте, Вебер вважав поняття “влада” соціологічно-аморфним. Він не розумів, що людські якості в різних обставинах можуть створювати такі ситуації, де індивід отримує можливість здійснити свою владу і здійснити цілеспрямоване волевиявлення. Тому він вважав, що саме використання позиції влади – це одна із можливостей здійснення владного імпульсу або владних можливостей, яка має бути зкорельована з тою системою цілей, яка існує як простір цілепокладань, як певна групова реальність або концепція влади як певний принцип детермінації відносин людей. Здається, що такий підхід до влади легітимізує її саме на підставі вічної природи людини, яка, так чи інакше, співвідносить себе з іншою людиною, живою і неживою природою, здійснює те, що можна визначити владою як одним із чинників її активності.

Важливо, що влада розуміється як певна характеристика відносин між людьми. Р. Даль зазначає, що хоча в розмовній мові цей термін охоплює відносини між людьми та іншими живими і неживими предметами, ми розуміємо необхідність обмежити ці відношення між людьми. “Акторами (тими, хто здійснює акт) можуть бути індивіди, групи, ролі, творення, владні, керівні органи, національні держави і інші об’єднання людей” [6, 85]. Таке бачення влади в термінах казуальних зв’язків.

Отож певна театралізація або театрологія політики дає можливість вивести її за рамки образу бачення політики як суто функціональних відносин. Важливо, що влада дає можливість для здійснення індивідом своїх мотивів, потреб в просторі відносин між людьми, де ті чи інші індивіди теж мають мотиви і потреби.

Владні відносини – це відносини між рівними суб’єктами, які здійснюють акт комунікації. Політика – це дія, саме ті відносини, які утворюються як політична спільність. Тож влада фактично розглядається як простір влади, тобто як функціонування або як діяльність. Важливо, що в такому підході ми виходимо з натуралізованого розуміння влади і владна реальність розглядається в просторі соціуму, в просторі відносин, які вже потім структуруються, наприклад, в публік рілейшнз як зв’язки з громадськістю.

Саме поняття “влада” є досить складним і його семантичне поле охоплюється різними концептами. По-перше, це здібність впливати на когось, або здібність створювати певні дії і спонукати певних вчинків. Це певне право керувати кимось або чимось, а також це могутня господарююча сила. Це право керування державою, політичне господарство, права і повноваження державних органів. Таким чином, влада із простору натуралізованих відносин певних абс-

трактних особистостей або індивідуумів і казуальних відносин між ними, які розглядаються як певні абстракції, переходить в простір соціальної детермінації.

Важливо зазначити, що влада не існує в природному світі. Це саме види людських відносин, відносин між людськими колективами. Важливо також зазначити, що влада в смисловому наповненні цього терміну презентує собою здібність, можливість викликати певні відносини або створювати певні диспозиції. Це не означає, що влада є щось протилежне актуалізації потенціалу спільності або конфліктності, якій існує в суспільстві. Вона пов'язана з можливістю здійснення владних відносин як зведення містків між індивідами, колективами, групами, соціальними структурами, які здійснюють владні функції на підставі своїх прав і обов'язків.

Отже, владу не можна визуалізувати як певний казуальний принцип – одвічний, натуральний, який належить природі людини. Він утворюється в культурно-історичних обставинах, має свої певні реалії визначення, але до них не зводиться. Поняття “влада” слід розуміти лише по відношенню до тих казуальних відносин, в яких об'єкт має здібність впливати на поведінку або свідомість об'єкта по відношенню до своїх потреб. Важливо, що сам простір спонук і простір владних функцій – можливість здійснення влади на підставі певного договору, або певного соціального консенсусу різних суб'єктів влади і, зрештою, пояснення влади як виду казуального зв'язку потребує уточнення поняття “результат влади”, що виражається в наслідках казуальних відношень. Результат влади визначається в термінах підкорення об'єкта суб'єктом.

Суб'єктно-об'єктний модус перетворюється на суб'єктно-суб'єктний. Суб'єкт, який володіє об'єктом або впливає на нього, тобто суб'єкт політичної влади, суб'єкт політичної дії залучає частку іншого, на якого він впливає і робить цю частку об'єктом впливу. Проте влада в загальному визначенні є суб'єктно-суб'єктними відносинами, коли суб'єктно-об'єктна диспозиція стає суб'єктно-суб'єктною. Це пов'язано з першими концепціями як натуралізації влади, так і етизації влади, коли влада вписується в більш широку диспозицію людських відносин – етичну або ту, яка описує контекст не дії і впливу, а контекст, пов'язаний з договором, з узагальненням дій як певним полем волевиявлення всіх суб'єктів влади.

Важливо зазначити, що аналіз владних ресурсів є іншим важливим аспектом дослідження влади. Тобто, ресурси влади не належать особистості, вони належать соціуму, який має як інтер'єрний, так і екстер'єрний простір. Все це свідчить про те, що всі простори влади та їх технології, які входять в контекст ідеологічних, агітаційних, пропагандистських, рекламних і інших реалій, мають визначатися як соціальна детермінація, або казуальні відносини між суб'єктами влади в просторі саме того суспільного договору, якщо вживати вже термінологію XVII століття, або в просторі політичної культури, як прийнято зараз означувати цей простір, в якому здійснюється простір влади як його функція.

Політична реклама – це лише функція влади як її публічна ознака рекламація. Політична культура не співпадає з політичною системою, вона задає

їй внутрішні засади функціонування на індивідуальному рівні. Це абсолютно автентична ознака, яка характеризує антропологічний модус культури демократичних суспільств, де влада є певним процесом легітимації в контексті соціальних відносин.

Протиставлення суб'єкта і об'єкта влади, їх полівалентність, де той чи інший суб'єкт влади змінювався місцями настільки, що не розрізнявся, ще не достатньо вивчено, як і не достатньо вивчений сам механізм владних функцій в контексті реклаमाції, тобто в контексті здійснення владного дискурсу в просторі політичної реклами.

У розмаїтті досліджень і різних міфологем реклами важливо все ж таки визначити першовитоки, генеалогію її походження. У латинському словнику дієслово “re-clamo”, має такі значення:

- 1) голосно заперечувати, шумно здійснювати опір, криком виявляти незадоволення;
- 2) давати відзвук, відкликатися, оголошувати (поет.);
- 3) голосно викрикувати, звати” [4, 652].

Отже, перші дві номінації свідчать про опанування, про просто викрикування і виголошування, протистояння середовищу. Цей аспект в рекламі чомусь не помічається. Якщо йдеться про політичну рекламу, то він є найважливішим. Сам політичний дискурс завжди викликає або обурення, або протистояння, він не завжди веде до консенсусу, адже найчастіше спрямований на поляризацію, на селекцію електорату, на те, щоб визначити об'єкти владного впливу або тих суб'єктів влади, які стануть прихильниками цього re-clamatio.

У великому тлумачнику сучасної української мови реклама – це:

- 1) тільки популяризація товарів, видовищ, послуг та інше з метою привернути увагу покупця, споживачів, глядачів, замовників та інше; поширення відомостей про когось, що-небудь для створення популярності;
- 2) плакат, об'ява та інше, що використовується як засіб привертання уваги покупців, споживачів, глядачів, замовників та ін.” [2, 1023].

Тобто, реклама – це, передусім, комунікативна діяльність з метою поширення відомості або інформації, а також і об'єктна реальність – плакат, об'ява, тобто носій рекламної інформації, який фактично здійснює комунікативну функцію.

Генеалогія дієслова “re-clamo” несе в собі той бажаний контекст, який свідчить про диспозиційну – конфліктну реальність виголошення як публічного акту здійснення комунікації. Дискурс влади в його постмодерних ознаках вже можна прослідкувати в творах Ханни Арендт, учениці Мартіна Хайдеггера і Поля Рікера. Арендт зазначає: “Кінець традиції настав, коли філософ вернувся від філософії, щоб “реалізувати” її у політиці. Саме такою виявилась спроба Маркса, яка спершу знайшла свій вияв у його рішенні, (самому по собі філософському) відректися від філософії, а вдруге – в його намірі змінити світ, а отже, і мислення тих, хто філософствує, свідомість людей” [1, 21].

Отже, традиція як певна політкоректність, як рознесення філософії і політики завершилась і саме з ніцшевською девальвацією цінностей і з ніцшевським

філософствуванням молотом приходиться в простір як філософії, так і політики з намаганням змінити світ словом. Не просто змінити, а перетворити. Тільки яким словом, і для чого? Всі проблеми свободи слова теж зустрічаються з проблемою – яким словом? Якою свободою? Тож нема вузьких проблем реклами, вузьких проблем політичного дискурсу, а є одна проблема інваріантності влади, владного дискурсу і дискурсивних практик, які в культурі визначаються себе як свобода слова і свобода волевиявлення.

Проблема політичних дискурсів реклами стає проблемою цінностей, аксіології, а глибше – проблемою антропології, яка, так чи інакше, підживлюється проблемним полем волевиявлення людини. Проблема ціннісних відносин, за якими стоїть проблема владного дискурсу або моралі як більш простору рекламацій і рекламних акцій, є найважливішою. Зокрема, Ханна Арендт висвітила проблеми, які свідчать про глибину ціннісних засад, без яких політичний дискурс як обмін думками, як менеджмент або маркетинг стає пустою технологічною іграшкою.

Література:

1. Аренд Х. Між прошлим і майбутнім / Ханна Аренд: [перекл. з англ. Вілена Черняка]. – К.: Дух і Літера, 2002. – 321 с.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / [укл. і голов. ред. В.Т. Бусел]. – К.: ВТФ. Перун, 2004. – 1423 с.
3. Деррида Ж. Отобіографії / Ж. Деррида // Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии Российской Академии Наук. – М.: Ad Marginem, 1994. – С. 174–183.
4. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь / И.Х. Дворецкий. – М.: Русский язык, 1986. – 840 с.
5. Ледяев В.Г. Концепции власти: аналитический обзор / В.Г. Ледяев: [сост. и отв. ред. В.В. Бочаров] // Антропология власти: хрестоматия по политической антропологии. – СПб.: Изд. Спб Универс, 2006. – Т.1.– С. 82–103.
6. Тышков В.А. Новая политическая тантропология / В.А. Тышков: [сост. и отв. ред. В.В. Бочаров] // Антропология власти: хрестоматия по политической антропологии. – СПб.: Изд. Спб Универс, 2006. – Т.1.– С. 42–57.
7. Щепанская Т.В. Этнография политики как проблема Антропология власти: хрестоматия по политической антропологии / Т.В. Щепанская: [сост. и отв. ред. В.В. Бочаров]. – СПб.: Изд. Спб Универс, 2006. – Т.1. – С. 58–72.

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 785.071.2 (477) (09)

КОБЗА І БАНДУРА

Чеченя Костянтин Анатолійович,
кандидат мистецтвознавства,
Інститут мистецтв Національного
педагогічного університету
ім. М.П. Драгоманова

Стаття присвячена проблемі органології, зокрема питанню еволюції кобзи і бандури.

Ключові слова: органологія, лютня, кобза, бандура.

The problems of organology is improved in the article. Discussion questions about evolution of kobza and bandura is in the center of attention of the author of this work.

Key words: organology, lute, kobza, bandura.

Кобза і бандура – струнно-щипкові інструменти не залишені поза увагою дослідників минулих років і сучасності. У дослідженнях, присвячених органології, починаючи від М. Лисенка і закінчуючи авторами останніх років, висвітлена етимологія назв, будова інструментів та виконавські прийоми. Разом з тим, залишаються дискусійні питання в дослідженні названих інструментів.

Кобза. Більшість дослідників вказують на те, що і сам інструмент, і його назва походять зі Сходу. Це підтверджується такими фактами: у половецькому словнику “Codex cumanicus” (1303) зустрічаємо слово “собихсі” – виконавці на кобзі [7, 403]; у XII столітті у чеському перекладі Святого Письма зустрічається слово “kobos” [7, 407].

І. Шрамко зазначає: “Слово “кобза” автохтонне в Україні-Русі, бо утворилося від індоєвропейського кореня “коб” (вигин, порожнина, чара, чарування), воно означає інструмент з резонатором” [10, 63]. Додамо, що у давнину “кобзарити” означало віщувати, ворожити; згадаймо літописні рядки: “чари деяху і коби зряху”. Корінь співзвучний цьому слову можна знайти у дієсловах копсати, копати, тобто вдаряти (по струнах).

Про давнє походження кобзи свідчать літературні пам’ятки кінця XVI–початку XVII століття. Поет Адам Чагровський, який народився в Галичині близько 1565 року, починає свій твір “Дума Українна” такими словами: “То ж скажи нам, кобзо моя, що уміє дума твоя?” До речі, цей твір двічі видавався при житті поета – у 1597 та 1599 роках [6, 244]. Зауважимо, що поет співав цей твір під власний акомпанемент на кобзі. Інший поет Бартоломій Зиморович (1597–1677)

пише про тисячолітні думи, що їх грають на кобзі. А зі слів поета Гавінського (сучасника Зиморовича) зрозуміло, що кобза раніше мала неабияку популярність:

*“Як вона, кобза з терену зроблена,
Більш ніж цитри улюблена,
Тепер, ради лютні, закинута в кут,
Де бриньчить з цвіркунами”* [11, 59].

Тобто, ще в кінці XVI століття кобзу вважали старовинним інструментом. До нашого часу не збереглися такі інструменти, але, ймовірно, що давня кобза була подібна до східного дутару чи танбури і мала три, або й дві струни. Г. Хоткевич у праці “Українські народні інструменти” зазначає: “У виданому за розпорядженням Петра I “Лексиконі тримовному” зазначено, що “кобза – співу орган триструнний” [8, 69]. Польський словник Лінде містить таке тлумачення: “Кобза – старосвітська лютня, або ліра з трьома струнами” [7, 416].

Старовинна кобза мала довгий та вузький гриф, на якому могли бути ладові перев’язки, та невеликий корпус-резонатор овальної форми. А в лютнеподібній кобзі кількість струн збільшується до шести-семи, відповідно і гриф стає ширшим і не таким довгим. Тут також з’являються приструнки, які відіграють допоміжну роль.

Важливим і достовірним джерелом є народні картини “Козак Мамай”. На більш давніх картинах зображено старовинні кобзи з довгим грифом і без приструнків, є також лютні, а на зображеннях пізніших років і бандури з приструнками. Інколи можна побачити в руках у козака Мамаєя інструмент схожий на гітару, але меншого розміру.

Ймовірно, що це – *бандурка*, яка майже не фігурує в українських органо-логічних дослідженнях. Це – невеликий гітароподібний інструмент (до 80 см довжиною), що побутував у XVIII столітті. Бандурка мала п’ять струн, що їх настроювали так: G – d – g – h – d. Іноді другу струну настроювали на півтона нижче (b) для акомпанементу в мінорі. К. Вертков, який описує бандурку в розділі російських (?) народних інструментів, зауважує, що цей інструмент створено на Північному Уралі українськими поселенцями, і “його назва походить скоріше всього від української бандури” [1, 30]. Тим не менш, інструмент з українською назвою потрапив у розділ російських народних музичних інструментів у такому солідному виданні як “Атлас музичних інструментів народів СРСР” [1]. В ілюстрації до “Літописної оповіді про Малу Русь” О. Рігельмана козак грає на інструменті, що має чотири приструнки. На кобзі О. Вересая є вже шість бунтів та шість приструнків. І незважаючи на те, що дослідники, зокрема М. Лисенко, Г. Хоткевич та інші, називають цей інструмент бандурою, на нашу думку, це є справжня кобза.

Отож є потреба конкретизувати відмінності між кобзою та бандурою. Щодо цього існують різні думки. Часто не тільки у поезії, а також у спеціальній літературі, ці терміни вживаються як синоніми. Втім при цьому зауважують, що кобза більш давній інструмент, ніж бандура. Г. Хоткевич пише: “Бандура, власне кажучи, це – кобза, що має, крім основних струн, ще й приструнки” [7, 25]. Сучасний дослідник А. Горняткевич також пропонує відрізняти ці інструменти за такими ознаками: якщо є приструнки – то це бандура, а якщо їх немає – то це кобза [2, 59].

Бандура без приструнків – нонсенс; втім кобза пізнішого зразка могла мати кілька приструнків (3–6). Ще одна важлива деталь: на кобзі, як і на лютні, струни притискаються до грифу, а на бандурі – ні. Хоча Ф. Колесса наводить приклад, коли вправний бандурист Г. Гончаренко “зрідка натискає пальцями лівої руки довгі струни, натягнені вздовж ручки (грифа), як то буває при грі на гітарі” [4, 569]. Звичайно, що це не є характерною ознакою, а швидше винятком із правила, так само як і свідчення, що О. Вересай притискав інколи не тільки бунти, а й приструнки. Не розглядаючи зараз пізніші, вдосконалені зразки, кобзу треба віднести до родини лютневих інструментів, на яких струни притискаються до грифу, і вона може мати невелику кількість приструнків, що відіграють допоміжну роль; а бандура походить від давньоукраїнських гуслів.

Бандура. Слова з таким коренем зустрічаються і на Сході й на Заході, наприклад, грузинське “пандурі” чи німецьке “пандора”. В мові шумерів є слово *rantur*, що означає лук або смичок, а Г. Хоткевич вважає, що це слово походить із санскриту: “В санскриті банда має кілька тлумачень, серед них і музика” [8, 110]. Якщо батьківщиною кобзи більшість дослідників вважають Схід, то бандура вважається українським винаходом (втім деякі науковці вслід за О. Фамінциним стверджують, що бандура прийшла до нас із Англії).

Згадка про бандуру є у польській праці, де наведені документи Люблінського сейму за 1585 рік, у яких згадується хлопець Войташко – бандурист Христофа [11, 68]. Йдеться про Войцеха Длугорая, який служив в юні роки у знатного малопольського магната Зборовського. Достеменно невідомо, на якій бандурі грав молодий Войташко, але у зрілі роки це був знаменитий лютніст-віртуоз.

Подібна доля склалася у нашого співвітчизника Т. Білоградського, який спочатку грав на бандурі, а потім став придворним лютністом. На початку XVII століття про бандуру вже нерідко згадують і українські, й польські письменники: “bandory” у Морштина (1606), “pandora” у В. Вергоцького, “bandore” та “bardon” у С. Зиморовича (1629).

Можна припустити, що вже на зламі XVI–XVII століть однакові інструменти називали по-різному. Проте більшість дослідників вважають, що бандура – це пізніший і досконаліший інструмент. О. Рігельман, перелічуючи музичні інструменти, на яких любили грати українці, не змішує ці поняття, а називає бандуру і лютню поруч, а кобзу вважає переважно інструментом сільських музикантів [5, 87]. У словнику Лінде бандура визначається як різновид козацької лютні з короткою ручкою-шийкою. Подібна характеристика бандури дається у енциклопедії Ольгербранда [11, 70].

На перший погляд, видається нелогічним, що дослідники XVIII століття, порівнюючи лютню та бандуру, констатують, що бандура меншого розміру і має меншу кількість струн. Однак зауважимо, що в XVII столітті вже траплялися лютні з великою кількістю струн (до 20), а у XVIII столітті, в той час, коли порівнювали бандуру із лютнею, в останньої кількість струн та габарити значно збільшилися. У щоденнику придворного камер-юнкера Берхгольца 17 липня 1721 року занотовано: “Ми слухали якогось козака (це був Григорій Любисток), що грав на бандурі – інструменті схожому на лютню з тією різницею, що не такий великий і має менше струн” [7, 439].

Я. Штелін у 1769 році зазначав: “Бандура (pandor) відома і в Німеччині, вона як за своєю будовою, так і за звуком досить подібна до лютні, але тільки її шийка дещо коротша і зазвичай має менше струн” [7, 442]. Й. Белерман занотовує у 1788 році: “Бандура (pandure) – маленька лютня, вона особливо розповсюджена українцями у Росії” і далі “... звучання її цілком подібне до лютні” [7, 443]. Вважаємо невірним припущення, що бандура відразу ж витіснила стару кобзу; обидва ці інструменти існували поруч до кінця ХІХ століття.

Г. Хоткевич у своїй праці наводить свідчення українського художника і фольклориста П. Мартиновича, що на Поділлі кобза була маленька з дуже довгою ручкою; на кобзі Тараса Зінченка з Миколаївки приструнків не було, а були навіть лади на ручці, тільки не так густо, як на гітарі [8, 112–113]. Додамо, що такі інструменти називали “запорізькою кобзою”. Про те, що релікти гри на кобзі залишалися ще у 1920-х роках, засвідчують рядки із праці К. Квітки “Професійні народні співці й музиканти на Україні. Програма для дослідів їх діяльності й побуту”: “Якими пальцями кобзар притискає струни для скорочення їх довжини? Чи він скорочує тільки бунти, а чи також приструнки?” [3, 39].

Отже, можна виділити два типи кобз, що здавна побутували в Україні: кобзу тамбуровидну, чи подібну до дутара з маленьким корпусом та довгим грифом і кобзу із збільшеним корпусом та коротким грифом – лютнеподібну, так звану “козацьку лютню”. А бандура, як вже зазначалося, походить від давньоукраїнських гуслів.

Література:

1. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР / К. Вертков, Г. Благодатов, Э. Язовицкая. – М.: Музгиз, 1964. – 275 с.
2. Горняткевич А. Кобза чи бандура? / А. Горняткевич // Пам’ятки України. – 1995 – № 1. – С. 58–60.
3. Квітка К. Професійні співці й музиканти на Україні. Програма для дослідів їх діяльності і побуту / К. Квітка. – К.: Друк. Укр. Акад. Наук, 1924. – 113 с.
4. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Ф. Колеса. – К.: Наукова думка, 1969. – 569 с.
5. Ригельман А. Летописное повествование о Малой России, народе и казаках вообще: [в 4 ч.] / А. Ригельман. – М.: Издат. Императ. О-ва истории и древностей российских, 1847. – Ч. 4 – 102 с.
6. Українська поезія ХVІІ століття / [упор.: В.В. Яременка]. – К.: Радянський письменник, 1988. – 353 с.
7. Фаминцин А. Скоморохи на Руси. / А. Фаминцин. – СПб.: Алетейя, – 1995. – 535 с.
8. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / Г. Хоткевич.– Харків: Держ. вид-во України, 1930. – 287 с.
9. Хоткевич Г. Українські народні музичні інструменти / Г. Хоткевич // Пам’ятки України. – 1995. – № 1. – С. 19–31.
10. Шрамко І. Ще раз про походження кобзи-бандури / І. Шрамко // Пам’ятки України. – 1999. – № 1. – С. 61–63.
11. Шуст Я. Кобзарі та лірники України на фоні слов’янського епосу: Дис. ... канд. філол. наук / Я. Шуст; Львівський державний університет ім. І. Франка. – Львів, 1951 – 1952. – 357 с.

**РОДИННА ОБРЯДОВІСТЬ
РОСІЯН-СТАРООБРЯДЦІВ ЖИТОМИРЩИНИ:
ПОХОВАЛЬНИЙ ОБРЯД ТА ГОЛОСІННЯ**

Сінельніков Іван Григорович,
професор Київського національного
університету культури і мистецтв,
Заслужений працівник
культури України

Стаття присвячена дослідженню унікальної культури однієї з найменш вивчених релігійних конфесій, що діє на території сучасної України – старообрядництва, історія якого налічує вже майже три сторіччя. Автор досліджує особливості традиційної поховальної обрядовості росіян-старовірів Житомирщини, а саме села Російські Пилипи Чуднівського району: описує основні етапи поховального обряду; розкриває зміст різноманітних магічних (охоронних, очисних) та ритуальних обрядів, які є складовими поховальної обрядовості росіян-старовірів Житомирщини і зберегли у собі особливості світогляду старообрядців зазначеного регіону. У статті окремо визначається роль голосінь – найдавнішої форми усної народної творчості – у поховальному обряді.

Ключові слова: старообрядництво, традиційна поховальна обрядовість, голосіння.

The article dwells upon the research of the unique culture of Old Believers, being one of the least investigated religious confessions existing on the territory of Ukraine for over than three centuries. The author explores the features of traditional funeral ceremonial rites of Russians-Old Believers in Zhytomyr region, in particular the village of Rosiysky Pylypy, Chudnivsky District: depicts the content of various magis (protective, purifying) and ceremonial rites, being the composites of funeral rites of Russians-Old Believers in Zhytomyr region and preserving the peculiarities of world outlook of Old Believers in this very region. The author of the article separately dwells upon the role of keening, being the most ancient form of oral folk art in obsequies.

Key words: Old Believers, traditional funeral ceremonial rites, keening.

Однією з найменш вивчених релігійних конфесій, що діють на території сучасної України, на сьогодні залишаються старообрядці, створили не лише оригінальне віровчення, але й унікальну культуру на основі православного християнства. Історіографія старообрядницьких поселень в Україні тільки розвивається і нині представлена лише поодинокими розвідками С. Таранця, А. Федорової, Ю. Волошина та інших [4, 13, 17]. Зазначимо, що культура старообрядництва Житомирщини чи не вперше стає об'єктом історико-етнографічного дослідження на основі фактичного матеріалу, зібраного автором у селі Російські Пилипи Чуднівського району Житомирської області протягом 1984–2007 рр. У обрядовості виділяються цикли пов'язані з настанням смерті, похорон, поминанням померлого.

Цикл родинних обрядів був основою всього життя старовіра: родинна обрядовість мала надзвичайне значення і супроводжувала всі найважливіші життєві

етапи людини (народження, весілля, смерть), тому обслуговувалася значною кількістю магічних обрядодій. У традиційній похоронно-поминальній обрядовості реалізується складний комплекс уявлень морального, психологічного і релігійно-магічного характеру, потреба віддати останню шану померлому члену сім'ї, громади.

Доісторичне минуле дає великий матеріал для відтворення похоронних звичаїв. В давнину поховальні обряди були суворо регламентовані: по-різному ховали людей старшого віку і молодих, неодружених – хлопця чи дівчину. Однак, спільною була віра в те, що після смерті життя не припиняється, а тільки переходить в інший стан. Покійник, переходячи до іншого світу, ставав, надзвичайно сильним, був охоронцем свого роду, інколи міг і шкодити, якщо його належно не задобрити. Тому і набув такого значення серед слов'янських народів культ предків, домашнього божества. В давнину померлих ховали у своїх хатинах під порогом, або під покутем. Ці місця вважалися почесними, адже там спочивав домовий охоронець, – звідси звичай, виносячи померлого з хати, обов'язково стукати труною об поріг.

Повір'я, обряди, пов'язані з настанням смерті, підготовка до похорон є складовою частиною старообрядницького світогляду, поєднаного з уявленням про похорон і світ мертвих. У старовірів села Російські Пилипи побутують такі спостереження про наближення смерті (“ни пакойніка”): судили, зокрема, за незвичною поведінкою деяких тварин, птахів, комах; за станом предметів домашнього побуту, за особливим звуковим відчуттям тощо. На ці спостереження звертали увагу в очікуванні відходу з життя кого-небудь з домашніх (як правило, господаря), – якщо собака вие, опустивши голову вниз, на лапи, чи рие в порозі яму; постійно рие землю у дворі кріт; якщо курка “заспіває” півнем; або в будинок заповзе жаба: “Піряд тим, как мая жонка зихварала, яна казала, што слыхала, как ни парогі хати курка певнім спявала” (записано від Синельникова Г.Й., 1930 р. нар.; тут і далі цитуємо з дотриманням особливостей говірки. – І. С.). Поганою прикметою вважається також удаваний стукіт, гуркіт на горищі; самі по собі падаючі предмети, що розбиваються в будинку, особливо ікона, посуд, а також скриплячі самі собою двері, стіл.

Одними з найбільш відомих провісників смерті були нічні птахи: сич, пугач, сова. За народними спостереженнями, пугач, передвіщаючи смерть, сідає біля хати, або на комин, і по-особливому кричить – “поховав-поховав” (“тужит”): “У нас нікада ні било пугича, а ета піряд смертю мами унаділся да нас, і целию ноч пугил, сідячи на йолкі. Я й с ружья стрілял па їм, – вилятал, патом апяты прілятал. Мама памьорла, і йон гдєсь делся” (записано від Синельникова Ю.Г., 1964 р. нар.).

Недобрим знаком також вважається, коли синичка постійно стукає у вікно, або людині вважається, начебто стукають, кличуть її знадвору, у якому нікого немає. Смерть передвіщає також багато снів: як сниться, що випав із кров'ю зуб; упала в хаті стеля, завалилася стіна, або догорає у печі, – це недобра “весть” – звістка (записано від Синельникова Ф.А., 1922 р. нар.). Сни можуть вказувати й на місце (подвір'я), де буде небіжчик у сні заглядаєш у колодязь; бачиш, як наступає повінь, або біля якогось будинку йде весілля. Найбільш розповсюдженим

є сон, коли померлі “клічут живова” до себе, “на спакой”: “І толькі пайдьош у снє за їм, то всьо – нада гатовіца” (записано від Антонюкової Т.А., 1935 р. нар.).

У мешканців села Російські Пилипи смерть від старості вважається звичним явищем. Достойно вмерти в глибокій старості – означало теж саме, що добре прожити власне життя. Відхід “на той” світ літньої людини не вважається великим горем, плачі й голосіння в цьому випадку носили більш формальний характер. Віра в тимчасове перебування на цім світі, підготовка до вічного життя людям старшого віку, в деякій мірі, допомагає спокійно відноситись до смерті: “Ми тут в гаях, о там наша хата (показують в сторону кладовища. – І. С.; записано від Антонюкової Т.А., 1935 р. нар)”.

Як правило, в селі люди літнього віку заздалегідь готуються до смерті, відкладаючи “на смерть” одяг та інші речі. У передчутті кончини навколо умираючого створюється обстановка зосередженої уваги, безшумних дій і розмов: порушення тиші зробить його відхід із життя важким: “Крікніш – пірябйош смерть, будіт мучица. Там яво вжи ждуть” (записано від Синельникової С.І., 1906 р. нар). Щоб покійнику допомогти легко й спокійно піти на той світ, повинно було неодмінно виконуватися прадавнє поховальнє обрядодійство – інакше душа покійника могла залишитися на землі й блукати неприкаяною [10]. Якщо людина відходила з цього життя і була взмозі попросити пробачення, то тричі зверталася до Бога: “Прасті міне, Госпиді, маі гряхі вольния и нявольния”, а потім у рідних і близьких. Це зводилося до слів типу: “Прастіті міне, може я кадась ня то сказал, зделил. І в первий раз, і другой, і третій”. На що присутні відповідали: “Бог прастіт. І я тібе пращаю” (записано від Синельникова Г.Й., 1930 р. нар). Якщо людина перед смертю не мала сили попроситися, то за неї звертався до присутніх хтось з близьких.

Однією з ознак смерті, що підступала, вважалася ситуація, коли в маренні людина кликала померлих батьків, які вважалися їй вже по ту сторону життя і розмовляли з нею. Плакати в будинку можна було тільки після настання смерті. Щоб сповістити про неї сусідів та односельців, хто-небудь з родичів померлого (як правило, жінки) виходив у двір і починав голосно, надривно голосити (“прічитать”, “гиласіть”, “кричать”).

Після кончини набирав сили комплекс звичаїв і обрядів, значну частину якого складали релігійно-магічні дії очисного і жертвовного характеру. В сусідніх українських селах помираючому давали в руки запалену свічку, вважаючи, що з нею він побачить усі свої гріхи, і що вона освітить його душі дорогу [3]. “У нас ні давалі в руці свечку, а ставілі кила (біля – І. С.) ікон, або чатирі толстих, васкових свечкі ставілі кила пакойніка в часові” (записано від Синельникова Ф.А., 1922 р. нар.).

У селі й до сьогодні зберігається багато поховальних повір’їв. Як правило, домашні не повинні обмивати й наряджати (“ниряжать”, “вбірать”) померлого, у протилежному випадку вони не зустрінуться на тому світі (записано від Синельникової С.І., 1906 р. нар). Це роблять запрошені сусіди, ознайомлені з цією практикою самотні старші жінки, як правило, двоє-трое. Воду, якою обмивають покійника, – “мьортвию ваду” – виливають (в “глухоя места” – у кут городу, двору, під тин, хлів), або закопують: їй приписується шкідлива сила. Знятий

одяг і постіль померлого найчастіше спалюють, а попіл зсипають туди ж, куди виливають воду після обмивання небіжчика: “У хати билі родічи: дочкі, тьотка ... пішла баба, пималілись пірид иконим богу и кажит: “Блигиславіті міне мить пакойніка”, а мы кажим: “Хай Бог блигиславіт”. Памилі яну, а ваду, грібьянца, чим расчесивилі, сабралі і разим с каструлії зикапалі на агароді, пад грушій. Бо ня дай бог ступіт у тую ваду людіна – будіт нага гніть, а той памрьот. А пастель, ни какой яна памьорла, і адьожу, в какой яна памьорла, на агароді спалілі” (записано від Антонюкової Т.А., 1935 р. нар).

Наряджали небіжчика в одяг, що відповідав його віку і соціальному статусу. Взували легке м'яке взуття – постолі чи сукняні тапочки (капці), оскільки, за повір'ями, небіжчикам на тім світі приходиться багато ходити. На покійника одягали “смірятноя”: на жінку – довгий сарафан, який підперезували, на чоловіка – штани та сорочку (на сьогодні – костюм), також обов'язково підперезували поясом. Покійнику, як чоловіку так і жінці, на голову накладали довгий “саван”, яким на кладовищі, перед закриванням гробу, загортали усе тіло: “Шилі абязатільна савин – длінный, да самих пят. Када яво (покійника – І. С.) ангілі вядут на страшній суд, то йон должин пакритий бить савиним. Так міне дед Антон гиваріл” (записано від Антонюкової Т.А., 1935 р. нар.). Неодружених дівчат та парубків одягали у весільний одяг. Дівчатам накладали на голову “гірлянду с веліним” (вінок з фатою – І. С.), на палець одягали перстень з воску. Всім покійникам на ліву руку надягали “лесінку” (чотки), руки складали на грудях, даючи в праву руку хустинку, “штоб на страшним суде аптіраца” (записано від Антонюкової Т.А., 1935 р. нар.). Померлих клали на лаві під вікнами, головою до образів, ногами до дверей, накривали до обличчя лляним або полотняним покривалом. На груди й сьогодні кладуть невеличку іконку, біля ікон, що стоять на покуті, запалюють свічки і безперервно читають Псалтир. На вікно чи на стіл обов'язково ставлять “воду для душі”. Дітей до семи років, яких вважали ангелами, усюди клали на стіл, там же їх і наряджали.

Труну роблять з кленового або соснового дерева. Вистеляють її травою, зіллям або стружками. Під голову кладуть подушку з трави або з березового сухого листя. Смертне ложе з підстилкою із сіна (соломи, гілок хвої) накривають білим полотном. Поклавши покійника в труну, не залишають відкритими очі, на них кладуть монети, щоб він не “виглядів” кого-небудь і не забрав за собою живого. Щоб не був відкритий рот, міцно (“туга”) підв'язують підборіддя. Говорили: “Рот аткритий – печку заслонкий ні зикривала” (записано від Синельникової М.О., 1936 р. нар.). Для фіксації положення тіла перев'язують тканиною чи мотузкою руки й ноги (на цвинтарі, перед закриванням гробу, усі вузли на одязі, розв'язують, щоб померлий не був в іншому світі “паплутиним”; всі зав'язки вкидають в труну, бо вважається, якщо вони попадуть в руки недобрих знахарів, то можуть принести людям лихо).

Разом з відданням останньої шани покійнику, з хвилиною смерті увага родини була спрямована також на те, щоб душу померлого відігнати від хати. Для цього дзеркало, після відходу душі, закривають темною тканиною або ж хусткою (“штоб душа ні крисавались”), й одразу посилають дзвонити в церковний дзвін. Відхід мерця загалом вважають за небезпечний момент, тому до

похоронів припиняється вся хатня робота, не підмітають долівки, не виносять сміття, не сіють і не садять, не садовлять на яйця квочку (“курчат ня будіт”), не квасять огірків (“бо вздуюца”) тощо (записано від Антонюкової Т.А., 1935 р. нар.).

Біля покійника читають “Псалтир”, не полишаючи його самого, без догляду, а ні в день, ні в ночі. Приходять провідувати його всі: односельці, друзі, родичі. І на дворі і в хаті протягом трьох днів, час від часу, голосили.

Перед виносом з хати труни, всі присутні прощаються з покійником – тричі перехрестившись притуляються до гробу. Рідні цілують його в руки та лоб на знак прощення йому усіх образ. Також біля труни хтось з рідних просить прощення у людей за небіжчика: “Прастіті майому батькі. – Бог прастіт”. Під час “прощі” усі нахиляють голови в сторону покійника.

Винос труни з небіжчиком з будинку супроводжується різноманітними обереговими магічними діями. Щоб перешкодити померлому відшукати зворотну дорогу додому, його виносять ногами вперед, намагаючись не задіти труною косяки дверей, при цьому тричі стукають труною об поріг будинку, щоб небіжчик попрощався і з пращурами, і з будинком, і більше в нього не повертався. На дворі домовину ставлять на носилки, які зберігаються в “часовні” (церкві). Несуть домовину чоловіки, як правило, сусіди, знайомі – рідним робити це не дозволяється. Попереду поховальної процесії несуть ікону. Жінкам, що несуть кришку від гробу, на руку пов’язують хустку, чоловікам, що несуть гроб з тілом, на руку, як правило, пов’язується рушник (а тим, хто копав яму для покійника, дають хліб, хустку або рушника і також платять гроші).

Поховальна процесія супроводжується церковним співом та голосінням (на сьогодні ще й духовим оркестром). Коли заносять покійника в церкву і виносять, після відправлення чину погребіння, довго дзвонять в церковні дзвони. Після відправлення церковного чину погребіння в “часовні” ще раз прощаються з покійником. Ідучи на могилки, по дорозі зупиняються в місцях, де бував покійник, щоб душа його могла проститися і старші люди, які не в змозі йти за покійником, попрощалися: біля двору друзів, родичів, на вулиці.

Досить поширеною є віра в те, що душа небіжчика проводить тіло на цвинтар, і вже тоді не зможе повернутися, коли труну заб’ють і опустять в яму (над самогубцями церковний чин погребіння не відправлявся; не дозволялося їх ховати на цвинтарі, а тільки поза ним). На кладовищі, біля ями, у якій буде похований небіжчик, прощаються втретє, як правило, рідні. Біля могили, так само, як і біля хати, хтось з близьких родичів тричі звертається до присутніх зі словами: “Прастіті майова батьку”. Відповідали: “Бог прастіт” Хтось із близьких розв’язує всі зав’язки, які були на руках і ногах покійника, і обов’язково вкладає в гроб. “Уставнік”, який виконує у старообрядців обов’язки батюшки, хрестить кадилом гроб і яму, і висипає все, що залишилося в кадилі в яму. Після цього забивають цвяхами кришку гроба і домовину опускають на рушниках у яму. Кожен, хто був на похоронах, на кладовищі, прощаючись з покійником, кидає на труну три жмені землі. Також, в могилу кидають дрібні гроші: “Штоб на тим светі респлатілся за пирявоз” (записано від Синельникової С.І., 1906 р. нар.).

Покійника хоронять до обіду. В могилу його кладуть головою на захід, ногами на схід. В ногах ставлять дерев’яний восьмикінецьний хрест, “бо ранінька

сонця взайдьот і асветіт крест, тада пакойнік встаніт і сразу будіт маліца” (записано від Синельникової С.І., 1906 р. нар.).

Певна частина ритуальних поховальних обрядів старовірів с. Російські Пилипи, безперечно, зобов’язана найдавнішій вірі помсти небіжчика: незакриті очі покійника можуть “зурочить” – звідси звичай закривати йому очі, забивати труну цвяхами, обережно виносити труну з тілом уперед ногами, не зачіпати при цьому за косяки тощо. До сьогодні існує звичай, повернувшись з цвинтаря, доторкатися рукою до печі для очищення, “і няхай печка зибярьот пячаль” (записано від Синельникової С.І., 1906 р. нар), а також обов’язкове миття рук, пиття холодної криничної води, щоб горе, що прийшло в сім’ю, не включало нових втрат.

Багато дослідників відзначили віру народу в те, що померлий ще певний час чує і розуміє все те, що відбувається довкола нього. Вірять і старообрядці, що душа його непомітно присутня на поминках і бере участь в загальній трапезі. Тому на стіл ставиться зайва тарілка, ложка тощо. Небіжчика треба було задобрити, розташувати до себе: неповага до покійника могла викликати його помсту [3]. Оскільки небіжчик вже належав іншому світу, ворожому світу живих людей, давньою традицією передбачено хвалити небіжчика.

За загальнослов’янськими поховальними традиціями рідними та близькими відзначаються дев’ятий, сороковий день та річниця після смерті. Старовіри Російських Пилипів вважають, що до дев’яти днів душа знаходиться в хаті, а до сорока днів – біля оселі, в садку: “Казал дед: ди сирака дней тела находіца в зямлі, а душа ходіт пи зямлі, і яна вдома биваіт, всьо відіт. Сорик дней прашло – ангілі прілятелі і забралі на страшний суд. Што ти зислужил, то й тібе Гасподь даст” (записано від Антонюкової Т.А., 1936 р. нар.).

За народними звичаями покійників поминають, окрім поминальних субот, також на Різдво, Великдень, Трійцю, на Дмитрієвську неділю. Окрім того, кожної весни перед Паскою приводять в порядок могили рідних. Нинішня мода на огорожі є чужою. Раніше огороджувалося усе кладовище, а не окремі могили. Через тиждень після Великодня, в неділю, відвідують кладовище, де біля кожної могили збираються рідні, щоб вшанувати пам’ять померлих. Життя, повне повсякденних справ, поступово відволікало думки живих про покійника і лише в цей день відновлялися плачі (голосіння) як пам’ять про тих, що пішли з життя.

Голосіння – це народнопоетичні твори, пов’язані зі смертю, похороном та поминальними діями. Похоронні голосіння називали по-різному: “прічитать”, “плакить”, “прігалашивить”, “гиласіть”. Частина цих назв відносилася до всіх голосінь, але кожен з них мав свою специфіку. Як частині похоронного обряду голосінням властиві свої функції – етико-комунікативна, естетико-коментуюча, емоційно-інформативна та інші [11]. В їхній основі лежать стародавні уявлення про те, що померлий продовжує існувати в невідомому далекому краю, але його зв’язок з оточенням, в якому перебував до смерті, триває. Тому в голосіннях зверталися до мерця як до живого, розповідаючи йому свої жалі, вихваляючи, прагнучи “розбудити” і благаючи повернутися. Як зазначають дослідники, голосіння як самостійні мистецькі твори, ніколи поза обрядом не виконуються – ознака, що взагалі позначає архаїчні типи усної словесної творчості. Це підтверджує

також той факт, що на наше прохання записати голосіння поза обрядом, усі інформанти відмовляли, вважаючи, що це є поганою прикметою.

За визначенням дослідників, супроти поширеного твердження про нібито імпровізаційний, суб'єктивно-творчий, чисто емоціональний характер голосінь, голосіння справді майже позбавлені суб'єктивістичного елемента [5]. Обряд похорону в стародавньому побуті носив обов'язковий характер і передбачав дотримання правил ("чину"). Побутовий, етнографічний опис його міститься в багатьох дослідницьких працях [8]. Свій порядок і свій обов'язковий характер були й у голосінь.

Голосіння у поховальному обряді підпорядковані обов'язковим нормам громадської обрядової поведінки і, відповідно до того завжди виказують надзвичайну сталість вислову в змісті й формі (однотонні словесні формули, аналогічні звернення і запитання, тотожні епітети, порівняння й образи, завжди однакові музично-речитативні модуляції). Подібно до замовлянь, голосіння зберігають усі ознаки, властиві архаїчним жанрам усної народної словесності. В. Смирнов писав про стародавній обряд оплакування, що для жінки необхідним виявленням туги є "витьйо" за покійником або голосіння. Тих, хто не голосить, засуджують: "У деяких місцях зберігся точно встановлений порядок, коли повинна голосити мати, сестра, і щоразу – як саме. Плакальниці змінюють одна одну, або одна "запричитає", підхоплюють інші і "голосять разом в один голос [12]". Голосіння звучали впродовж всього ходу поховального обряду. Текст, як і наспів, завжди імпровізувався, він складався із звертань до померлого, якого кличуть, просять пробудитись, намагаються з'ясувати, що спонукало небіжчика піти, хто завинив у його смерті; линуть скарги на долю; малюються розпачливі картини "тісної хати".

Голосіння, як в українців сусідніх сіл, так і в росіян-старовірів, починається з запитань, звернених до небіжчика: чому він іде, на кого він розгнівався. Після докладного переліку всіх осіб, на кого він міг бути ображеним, виголошується ствердження, що ніхто з близьких не завинив перед ним, а він відходить, бо за ним приходив хтось із раніш померлих. Небіжчика переконають в доброму до нього ставленні, оплакують і звеличують. Цей момент становить головну частину словесного тексту голосіння. Після оплакування покійника виступає епізод примирення, прощення. На кладовищі влаштовувався обрядовий акт ритуальної зустрічі покійника з раніше померлими родичами. Під час голосіння до померлих родичів звертаються з закликком вийти на зустріч, прибрати для покійника місце коло себе, прийняти його до свого гурту. Кінцева частина голосіння полягає у запрошенні померлого прийти в гості й взяти участь у спільній трапезі під час обов'язкових поминальних обідів.

У селі покійника оплакують після того, як побачать кончину близької людини ("підкараулять смерть"), коли обмиють та одягнуть небіжчика, коли звістка про смерть облетить вулицю й родичі, сусіди прийдуть у будинок покійного, коли принесуть труну, коли виносять труну з хати, коли жалобна процесія відбудеться по дорозі в церкву, де покійного "атпают" (проведуть церковний чин погребіння), у самій церкві – перед початком та закінченням церковної відправи, коли опускають труну в могилу і, нарешті, після повернення додому, де влаш-

товуються поминки. Голосили коротко при “останнім цілуванні”, при виносі небіжчика з церкви й у повну силу, нестерпно, хоча і нетривало, при опусканні труни у могилу: плакальниці просили копальників-гробарів не заривати труну, інколи нарікали близьким, що їм не дозволили піти з померлим у могилу. Голосили також в особливі поминальні дні.

Голосіння супроводжують обряд від початку й до кінця – у всіх його найважливіших моментах. Це означає, що голосінням надається ритуальний зміст, який можна усвідомити, прийнявши до уваги, що в похоронному голосінні фіксується кончина людини, про що сповіщалися рідні й сусіди, виражалася горе, віддавалися почесні померлій людині. Відповідно голосіння виконували функцію побутового правового акту (у мотивах з констатацією смерті, у мотивах-оповіщеннях), функцію суспільної оцінки померлого (мотиви-некрологи) і психологічну функцію безпосереднього вираження горя (мотиви скорботи).

Зміст і форми голосіння є незалежними від настрою тих, хто брав участь у поховальному обряді, хто голосив. У цьому можна переконатися, ознайомившись з голосіннями, записаними автором від людей різного віку під час участі у поховальних обрядах у с. Російські Пилипи. Оплакували (“голосили”) по-різному, але існував визначений повторюваний набір зрозумілих формул. Голосіння з мотивом констатації факту смерті традиційно містили в собі звернення до померлого: чому він залишив родину і як тяжко буде їй без опори:

“Ах ти хазяїн мой дирагой!

Што ж ти сделил с намі, бедними!

Ни каво ж ти міне аставляіш

с малінькімі детками” (записано від Синельникової С.І.).

Аналогічним є мотив плачу матері за сином:

“Ах синочик мой, ах дубочик мой зяльонінькій!

Ах куди ж ти ат нас сибіраішся?

Ди куди ж ти ат нас виряжаішся?

Ди в какую путь – дарожиньку,

Ди няведимию, дальокою!

Ах синочик мой дирагой!

Атрубалі у міне ни руці пальчика,

Абарвалися майо сярдечушка!

Зибалела і вжеж ні зиячу!

Ох синочик мой дирагой...”

(записано від Федотовой А.С.).

Вираження горя в таких мотивах-формулах майже витиснуло функцію констатації факту кончини. У голосіннях постійно присутнє традиційне нарочито ласкаве звернення до небіжчика, виражається любов до померлого: “карміліц”, “ясний сокил”, “месіц ясний”, “сонца красня”, “друг сярдешний” тощо, а положення живих, що понесли втрату, малюється самими темними фарбами. У таких мотивах відображається ритуальна вимога обов’язкової ідеалізації померлого і вираження щирого горя. Своє горе плакальниці виражали сильно і щиро. Реальні життєві мотиви постійно супроводжували увесь хід обряду і містили у

собі розповідь про гірку долю вдів, сиріт, матерів, які втратили дітей: вони підуть з торбами, будуть просити милостиню тощо.

Зазначимо, що голосіння – окремий пласт усної творчості, який має свій стиль і своєрідні поетичні засоби. Особливостями цього стилю є лірично-синтаксичні повтори, запитання-звернення. Побудова голосінь речитативна, нерівномірно ритмічна, позбавлена сталої форми. Розмір рядка визначається потребами зробити вдих. Наспівні голосінь мають такі особливості: невеличкий діапазон, мелодична лінія фраз має спадну будову; ритміка мелодичної фрази багато в чому складається під впливом словесних акцентів [9]. Внаслідок своєї ліричності голосіння зближаються з піснею, але від пісні, як досить точно помітила Н. Колпакова, голосіння відрізняється речитативністю: “Причет будується на інтонаціях плачу, на речитативній формулі; у тексті застосовуються численні вигуки, питання, звертання й інші елементи розмовної мови [7]”. Ця особливість голосінь давно відзначена в науці: їх виконання, на думку В. Смирнова, “середнє між співом і читанням” і наближається до речитативного читання з розтягуванням і уповільненням, зупинками і перервами [12].

Аналізуючи традиційні мотиви і голосіння росіян-старовірів Житомирщини, можна зазначити, що похоронний обряд давав плакальницям нові і нові можливості для розвитку тематики голосінь. Коли померлому робили труну і вносили її в будинок, плакальниці особливим голосінням дякували теслям за роботу і зверталися до покійного, запитуючи його: “А чи ж добрую хату тібе зделали, а чи...”.

Цей мотив виражав давнє переконання, що небіжчик відтепер буде існувати окремо від родини. Звідси виникає турбота родичів про померлого, що переселяється в “домовину” (труну). Оплаканого небіжчика в призначений день виносили з будинку. Голосіння, що виконувалося під час виносу гроба, по дорозі до церкви, після відспівування при опусканні гроба у могилу – найсумніші і найекспресивніші серед похоронних плачів. Це несамовите прохання не поспішати нести труну, звернення до сусідів розділити горе і порівняння їхнього життя у благополуччі, з тим, що відбулося в будинку покійного; це низький уклін усім, хто прийшов на похорон і прохання до них “не відкинути” удову “безпритульну”.

Разом з вірою в потойбічне життя, смерть в голосіннях народу зображується “не вісником спокою і радості, а заклятим ворогом людства” [1]. Світ, куди попадає померлий, повен для живих невідомого. Не одноразово можна почути від людей, сповнених оптимізму, таке висловлення: “Купіті у міне рай – ня дорига прадам. Ви пайдьоті у свой рай, а я тут астанусь” (записано від Синельникова Ф.А., 1922 р. нар.). Зауважимо також, що у селі Російські Пилипи ніколи не було професійних плакальниць, яких наймали і платили гроші. Родичі померлого вважали за необхідність самі оплакати небіжчика і тим самим виказати усій громаді своє горе й віддати останню шану померлому члену родини.

Таким чином, похоронним голосінням притаманні всі ознаки художньої творчості, що безпосередньо виникли на ґрунті старожитнього народного побуту. Мистецтво похоронних голосінь оточувало ореолом шанування високі моральні якості людини праці, підводило підсумки його життєвій долі, уселяло живим думку про необхідність гідного існування. Проходження побутового кодексу доброзвичайності і благопристойності зміцнювало моральну стійкість людей. У

цьому складався найважливіший життєвий зміст тієї щирості, з якої плакальниці марнували свої щиросердечні сили.

Отже, голосіння – це складний, суперечливий вид творчості, що поєднав у собі тверезість і розпач, розум і забобони, релігію і реалізм, відзначений усіма ознаками свого історичного побутування. Необхідна лише сумлінна дослідницька аналітична робота, щоб відокремити у голосіннях тимчасове, наносне від того, що треба зберегти, що можна наслідувати. Не можна не розділити думок дослідника обрядових голосінь В. Смирнова про те, що з побуту виникло багато обрядів, що породили особливу поезію плачучи, але вони безумовно гідні дбайливого збереження, як зберігаємо ми пам'ятники древньої архітектури, живопису, ремесла і літератури [12]. Поховальна обрядовість та старовинне мистецтво голосіння росіян-старовірів Житомирщини – явище, що зникає, але як частина нашої пам'яті, як свідчення життєвої стійкості народу перед обличчям лиха й нещастя залишається хвилюючою сторінкою минулого.

Література:

1. Барсов Е.В. Причитанья Северного края / Е.В. Барсов. – М., 1916. – С. XI.
2. Белецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов / Н.Н. Белецкая. – М., 1978.
3. Виноградов Г.С. Смерть и загробная жизнь в воззрениях русского старожитого населения Сибири / Г.С. Виноградов. – М., 1926. – С. 290.
4. Волошин Ю.В. Розкольницькі слободи на території Північної Гетьманщини у XVIII ст.: історико-демографічний аналіз. – Автореф. дис. канд. іст. наук. / Ю.В. Волошин. – К., 2006.
5. Енциклопедія Українознавства. – К., 1994. – С. 254–255.
6. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість / А.І. Іваницький. – К., 1990. – С. 129–131.
7. Колпакова Н.П. Некоторые вопросы сравнительной поэтики / Н.П. Колпакова // Советская этнография. – 1967. – № 1. – С. 42.
8. Котляревский Л.Л. О погребальных обрядах языческих славян / Л.Л. Котляревский. – М., 1868.
9. Кравченко В. Звичаї в селі Забрідді та по деяких інших, недалеко від цього села місцевостях Житомирського повіту на Волині / В. Кравченко. – Житомир, 1920. – С. 106.
10. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу / Іларіон Митрополит. – К., 1992. – С. 233–264.
11. Полифункциональность фольклора / Сб. науч. трудов Новосиб. гос. пед. ин-т. / [отв. ред. М.Н. Мельников]. – Новосибирск, 1983.
12. Смирнов В.И. Народные похороны и причитания в Костромском крае / В.И. Смирнов. – Кострома, 1920.
13. Таранець С. Куреневское тримонастырье: история русского старообрядческого центра в Украине (1675–1935) / С. Таранець. – К., 1999.
14. Старообрядчество Подолии. – К., 2000.
15. Старообрядчество города Киева и Киевской губернии / НАН Украины. Институт украинской археологии и источниковедения им. М.С. Грушевского. Музей истории и культуры русского старообрядчества Украины. – К., 2004.
16. Федорова А.І. Старообрядницькі общини Південної Бессарабії у XIX – першій половині XX ст.: історико-конфесійний аспект / А.І. Федорова. – Одеса, 2005.

РОЗКВІТ МИСТЕЦТВА В ДОБУ АМЕНХОТЕПА IV (ЕХНАТОНА) (АМАРНСЬКИЙ ПЕРІОД)

Науменко Людмила Петрівна,
кандидат філологічних наук, доцент,
Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

Лющенко Тетяна Петрівна,
завідувач відділу Наукової
бібліотеки ім. М. Максимовича
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка

Науменко Володимир Володимирович,
студент Інституту дизайну
і ландшафтного мистецтва
Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

Стаття присвячена розквіту давньоєгипетського мистецтва у добу правління фараона Аменхотепа IV (Ехнатона) та висвітленню передумов і причин релігійної монотеїстичної реформи і пов'язаних з нею змін в художньому відображенні дійсності засобами мистецтва (архітектура, скульптура, рельєф, розпис).

Ключові слова: амарнський стиль, скульптурний портрет, рельєф, розпис.

The paper is devoted to the Ancient Egypt art flourishing during the reign of pharaoh Amenhotep IV (Ekhnaton). The premises and reasons of the monotheistic reform in religion and changes in artistic representation of the reality by artistic means (architecture, sculpture, relief, wall-painting) connected with it have been also considered.

Key words: the Amarna's style, sculpture portrait, relief, wall-painting.

Понад три тисячоліття відділяють нас від самотнього мистецтва Давнього Єгипту, інтерес до якого не вщухає від перших археологічних знахідок у середині XVIII ст. Своєрідність культури, релігії, світогляду і мистецьких здобутків давніх єгиптян привертають увагу не тільки їхніх нащадків [16; 17], а й європейських дослідників [2; 4; 7; 8; 9; 12; 13; 15].

Цей нетривалий період розквіту мистецтва виявляє себе як найцікавіший, найзагадковіший протягом тривалої історії Єгипту. Релігійна реформа Ехнатона, що визнавала єдиного бога Сонце, була відмінена, його рід згас, його палаци і місто були зруйновано і покинуто, пам'ятки культури і мистецтва безжально

знищені. Події, що трапилися в сиву давнину, і зараз, вимагають сміливих гіпотез і додаткових роз'яснень дослідників.

Мета статті полягає у вивченні передумов виникнення релігійної й пов'язаної з нею художньої реформи, аналізі архітектурних, скульптурних та живописних особливостей амарнського стилю впродовж правління єгипетського фараона Нового царства Аменхотепа IV (Ехнатона).

Правління фараона Аменхотепа IV має особливе значення в історії єгипетського мистецтва. Яскравий, але недовгий час його царювання (впродовж 17 років) прийнято називати амарнським періодом, мистецькі здобутки – амарнським стилем. Нові тенденції в мистецтві Амарни були пов'язані зі змінами при дворі фараона й обумовлені конкретними історичними обставинами.

Єгипетський фараон Аменхотеп IV – Ехнатон (1364–1347 до н.е.) почав правити ще за життя свого батька – Аменхотепа III, який був важко хворим. На юного царевича значний вплив мала його мати-регентша, розумна й енергійна цариця Тії / Ті – дочка Іуйї – наглядача священного стада Амона, який, вірогідно, походив з азіатського аристократичного роду, отримав освіту в Єгипті й одружився з єгиптянкою. Від батька Тії успадкувала азіатську зовнішність, напрочуд потужний інтелект й особливу привабливість. Союз Аменхотепа III і Тії виявився щасливим, а їхнє 38-літнє правління мирним і блискучим, за що фараон отримав прижиттєвий титул “пишний”, пізніше – “Людовик XIV Давнього Єгипту”. Цариця Тії була жінкою з інтелектуальними запитами. При її дворі працювало багато художників, скульпторів, музикантів, вчених і мислителів. Під час правління Аменхотепа III і Тії Єгипет переживав своєрідну революцію художніх методів і ренесанс чудес під сильним впливом критського мистецтва, яке на той час досягло досконалості.

Попередник Аменхотепа III Тутмос III започаткував внутрішньополітичні зміни для послаблення впливу жерців та зміцнення адміністративної влади фараонів. Корені його політичної реформи слід шукати у визвольній боротьбі єгиптян проти семітських завойовників-гіксосів, які до 1640 до н.е. окупували майже усю територію Єгипту, крім Фів. При останньому фараоні XVII династії, Камосі (1555–1552 до н.е.), фіванці накопичили достатні ресурси для вигнання гіксосів, проте у вирішальний момент єгипетська знать не підтримала фараона. Вищі сановники заявили, що їм і так добре живеться, а влада гіксосів над ними ефемерна. Розгніваний фараон виступив на боротьбу з загарбниками без підтримки жерців. Його наступник, фараон Яхмос I (1552–1527 до н.е.), поклав край царюванню гіксосів, заволодівши їхньою столицею Аварис. Фараон Тутмос III (1468–1436 до н.е.), якого іменують “Наполеоном Давнього світу”, поширив свою владу на усю територію Єгипту. Під час його правління політичне життя в країні зазнало суттєвих змін. Серед верхівки держави почали домінувати прибічники царя – вихідці з нетитулованих верств населення: чиновники, воїни, дрібні землевласники, за якими в пам'ятках Нового царства утвердилася назва *немху*. Слово “*немху*” означає “бідний, убогий, нікчемний”, але, починаючи з середини XVIII династії, воно усе частіше з'являється на пам'ятниках людей, які обіймали важливі державні посади. Найуспішніші з *немху* утвердилися в адміністративному і господарському апараті, в армії, при царському дворі. Їхньою головною

метою було відтіснити стару спадкову знать від джерел влади і багатства, а фараон з їхньою допомогою сподівався зміцнити самодержавну владу в країні [14].

Завдання, що постало перед новою знаттю, було не з легких, враховуючи політичну та економічну силу супротивників, які утримували міцні позиції і на місцях, і в центрі. Величезний опір чинили фіванські жерці, збагачені трофеями від завойовницьких воєн в Передній Азії й тісно пов'язані зі старою спадковою знаттю – номархами. Саме жерці “царя богів” Амона-Ра – головного єгипетського бога з початку XVIII династії, були найпослідовнішими противниками нової знаті і фараона Аменхотепа IV. Не дивно, що політична боротьба, яка прийняла релігійне забарвлення, вилилася в протистояння нового божества Атона з фіванським богом Амоном-Ра.

Нововведення, які суттєво вплинули на усі сфери суспільного життя країни, наростали поступово. Перший храм Атона в образі сонячного диска з променями-руками, що дарували країні блага життя, спочатку возвели біля святилища Амона-Ра поблизу Фів. Фараон-реформатор започаткував “релігію любові”, оголосивши себе єдиним сином бога Атона¹. Для нового бога не будували таємних святилищ, йому служили у величезних відкритих храмових дворах просто неба. Ехнатон припинив людські жертвоприношення в храмах бога Атона, полювання заради забавки, військові дії. Жодний з розписів акрополя в Тель-Амарні не відтворює сцен полювання, війни або страти злочипців.

Оголосивши себе верховним жерцем Атона, фараон змінив ім'я Аменхотеп, що означає “Амон задоволений”, на Ехнатон – “корисний для Атона”². Нові імена отримали члени його родини та сановники. Імена божеств, ворожих Атону, безжально знищувалися на усіх пам'ятниках. Не пошкодував цар-реформатор навіть імені свого батька.

На четвертому році правління Аменхотепа IV боротьба з жерцями і старою знаттю різко загострилася і досягла апогею. Храми Атона були зачинені, їхнє майно конфісковано. Цар разом з двором покинув ненависні й ворожі йому Фіви і в 300 км на північ заснував нову столицю Ахет-Атон (“горизонт / небосхил Атона”), зараз городище Тель-ель-Амарна³.

Місце для нової столиці було обрано дуже вдало – між Фівами і Мемфісом на східному узбережжі Нижнього Нілу, де скелі високогір'я відступали напівколом від річки, утворюючи замкнену рівнину восьми миль в довжину та трьох в ширину. Рівнина призначалася для міста живих, скелі – для вічного міста мертвих. Ехнатон вибив на скелях барельєфи – на півдні, півночі і сході – своєрідні прикордонні мітки. Багато обелісків було споруджено на західному березі Нілу.

В новій столиці Ехнатон побудував палаци, будинки та погребальні покої для себе і своєї знаті, оскільки загробне життя було предметом особливої пошани у давніх єгиптян⁴. Новаторством у будівництві гробниць стало те, що поховання влаштовували не в пірамідах (піраміда як царська гробниця припиняє своє існування при Тутмосі I), а в печерах, вирубаних у скелях – спочатку на західному узбережжі Нілу поблизу Фів (сучасна “Долина царів”), а згодом – в Ахет-Атоні. Могильники для знаті поділялися на дві групи: одна на півдні, друга – на півночі. Поховання в основному були облаштовані за зразком фіванських.

Вхідні двері вели до великої зали, дах якої підтримували колони, залишені в твердій гірській породі, коли вирубалася домовина. За залом розміщувалася кімната зі статуєю покійного. Стіни поховання прикрашали реалістичні картини з життя його власника [8: 7].

Столиця Ахет-Атон будувалася надзвичайно швидкими темпами, з півдня на північ прокладалися широкі вулиці. Головна магістраль – Дорога Царя йшла вздовж Нілу, паралельно їй проходила Дорога Верховного Жерця з будинками знаті, ще далі – Східна Дорога. Головні артерії з'єднувалися між собою численними вулицями, прокладеними під прямим кутом.

В центрі столиці з обох боків Дороги Царя підносився величний палац – офіційна резиденція фараона (Мал. 1). Він поділявся на дві частини: східну – Царський Дім (приватні покої фараона та його сім'ї) і західну – Палац Держави, який містив тронну і колонну зали та величезний двір, прикрашений по периметру статуями фараона. Обидві частини палацу сполучалися криною галереєю – містком у формі арки над головною вулицею міста. В центрі галереї знаходилася царська ложа, або Вікно Появи, в якому фараон з'являвся перед натовпом своїх підданих і роздавав дари.

Частини палацу складали єдиний комплекс, який був найбільшою світською будівлею Давнього світу (його фронтон досягав 700 м) і перевершував за розміром палац фараона-батька Аменхотепа III. Парадний вхід знаходився в північній частині, мав павільйон з колонами і вів до величезного двору, південна стіна якого служила фасадом для усього палацу. Внутрішні приміщення палацу прикрашали колони у вигляді зв'язок папірусу з капітелями у формі квітів та позолоченого пальмового листа, інкрустовані кольоровим фаянсом. Стіни оздоблювали різнобарвні рельєфи, розписи з інкрустацією та позолотою. Особливою красою вирізнялися розписи підлоги, що зображували басейни з рибами, які плавали у воді, зарості квітучих рослин, птахів та метеликів.

На північ від Палацу Держави підносився центр релігійного культу бога Атона – Великий Храм Сонячного Діску, на схід – Малий Храм (Хат-Атон). Неподалік від храму розташувався Північний, або Срібний, палац-храм фараона – Мару-Атона зі святилищем бога Атона. В центральному дворі палацу було штучне озеро, поросле очеретом та лотосами, багате на рибу й водяне птаство, в північній – звіринець. Апартаменти фараона, жіноча половина, кімнати для гостей та зали для прийомів розташовувалися у східній частині. В середині будівлі містилися жилі приміщення, галереї, колонні зали з чудовими настінними розписами, що зображували болотних птахів. На його території були також штучні водойми, пташники та стайні. Далі на північ проходила велика подвійна стіна з воротами, за якими була будівля тюрми.

Неподалік від центру, в урядових кварталах, знаходилися Палата Чужеземної Дані, Царські Склади, Податкова Контора, Царська Канцелярія, Служба Іноземних справ та архів, або “Місце Листування Царя”. Поруч була Академія – “Будинок Життя”, де майбутні писці навчалися своєму ремеслу, а чиновники – мистецтву управління. Будинки жерців містилися поруч з храмами, чиновники мешкали неподалік від своїх контор. Далі на схід розташовувалися склади, поліцейські установи, арсенали, пост “летючого загону” – так називали колісниців, в будь-який

час готові до бойових дій. В південній частині міста були служби і будинки візиря, верховного жерця, коменданта, конюшого, квартали скульпторів та майстерні складувів.

Місцевою сировиною в Єгипті служив пісковик, який добували в долині Нілу. Проте, щоб пришвидчити процес будівництва нової столиці, споруди будували нашвидкоруч з цегли-сирцю, а колони і обрамлення дверей – з каменю. Для цього використовували рожевий граніт з Асуану, діорит (чорний граніт), мрамур, онікс (східний алебастр) та інші породи. Для оздоблення царського палацу з підвладних Єгипту земель: Ефіопії, Передньої Азії, Лівану, Нубії, Пунту (територія сучасного Сомалі) привозили будівельний ліс та рідкісні породи дерев. Найпопулярнішим було ебенове (чорне) дерево, з якого виготовляли скульптурні портрети вельмож. Слонова кістка слугувала для виготовлення невеликих скульптурних зображень, побутових дрібничок та прикрас. З фарфору та фаянсу відливали вишуканий посуд, вази, елементи оздоблення, зі срібла та золота – царські саркофаги, трони, колісничі, канопи, вази, посуд, прикраси. Віднайдені також пластини з рельєфами (Ехнатон з родиною в Тель-Амарні, Єгипетський музей, Каїр; фрагмент стели, XVIII династія, бл. 1300 до н. е., Музей Ватикану), виготовлені з вапняку – матеріалу, який також широко використовували для оздоблення палаців та інших будівель.

Частини алебастрового саркофагу Ехнатона, знайденого в царській усипальниці в Ахет-Атоні і прикрашеного зображеннями орлів та портретом фараона на покриві, свідчать про алебастр як матеріал для виготовлення ритуальних предметів та скульптурних зображень знаті. Для статуєток слуг, ремісників, селян, воїнів, які супроводжували знатних осіб в загробне царство – на “Поля Блаженства” – послуговувалися в основному деревом.

У 1887 р. на місці Тель-Амарни був віднайдений царський архів у вигляді глиняних табличок, вкритих вавілонським (аккадським) клинописом (мова дипломатії того часу), що підтверджує використання глини для листування, ведення документації та літературної творчості в Давньому Єгипті.

Релігійна реформа виявилася досить продуктивною для мистецтва, відкривши широкі можливості у зображенні краси оточуючого світу та людських почуттів, що виникають під час споглядання прекрасного [3: 22]. Пам’ятники та скульптура на початку правління Ехнатона відрізнялися від попередніх зображень свідомою відмовою від канонічних форм⁵. Це підтверджують рельєфи і скульптури фіванського храму Атона, побудованого до перенесення столиці в Ахет-Атон, рельєфи прикордонних стін нової столиці та статуї Ехнатона.

В усіх пам’ятках Тель-Амарни помітний рішучий відхід від образу ідеального царя. Ехнатон зображений з усіма особливостями його неправильних рис обличчя та форм хворобливого тіла. Найкращими скульптурними зразками Ахет-Атона, що дійшли до нашого часу, є портретні скульптури Ехнатона та його дружини Нефертіті. Обличчя обох скульптурних портретів дихають життям. Бюст Ехнатона (Мал. 2), виготовлений з каменю, що прикрашав храм бога сонця в Ахет-Атоні (зберігається в Єгипетському музеї в Каїрі), відображає неправильні риси обличчя фараона і засвідчує розрив з канонічною нормою.

Під час розкопок в Ахет-Атоні були віднайдені скульптурні майстерні. Відоме ім'я одного з єгипетських скульпторів тієї епохи – Тутмеса. Знахідка дозволила відтворити процес виготовлення скульптур, який проходив такі етапи: спочатку відливали гіпсові маски з людей, потім прибирали з них зайві деталі, надаючи реалістичності. Намагаючись створити близьке до дійсності зображення, скульптори Ахет-Атона поєднували різноманітні матеріали в одній статуї: обличчя і руки висікали з кристалічного пісковика, що відповідав кольору засмаглої шкіри, білий одяг передавав вапнистий шпат, очі інкрустували дорогоцінним та напів-дорогоцінним камінням, обличчя та головні убори розмальовували барвистими мінералами. Єгиптяни вірили, якщо вставити очі у статую, то вона оживе. Тому майстер залишав скульптурний портрет живої людини незакінченим, і лише після смерті замовника ставив на ньому останній штрих.

Саме в майстерні Тутмеса був створений знаменитий скульптурний портрет цариці Нефертіті (Мал. 3). Археолог Л. Борхардт, який знайшов цей портрет в 1912 р., зробив запис у щоденнику: “Описувати не має сенсу – дивитися!” [5, 133]. Поліхромний бюст Нефертіті відтворює досконалу вроду цариці: струнка шия, гордовита посадка голови, делікатні риси і бездоганний овал обличчя. На шиї – кольє, на голові – висока царська корона. Умиротворений і загадковий образ Нефертіті є зразком витонченої жіночої краси, нехарактерної для Давнього Єгипту. Цариця гордовита, як і личить першій дамі, але жіночність і природна грація пом'якшують сувору велич. Мрія художника про прекрасне, здається, знайшла втілення в реально існуючій людині. Великий майстер вклав усю майстерність і душу артиста в це портретне зображення [3, 23].

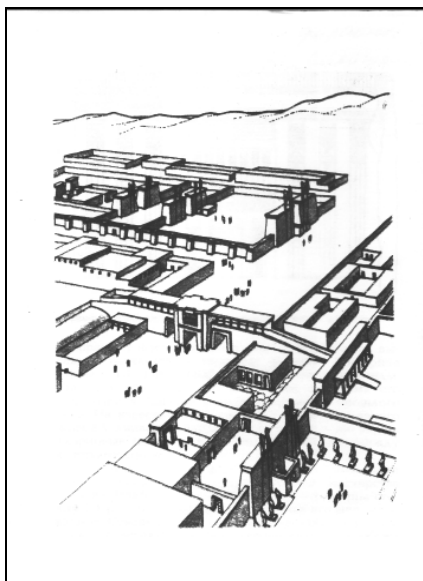
Під руїнами споруд і гробниць Ахет-Атона були поховані видатні твори образотворчого мистецтва і художнього ремесла. Особливістю цих витворів є те, що вони передають природні людські почуття і настрої, показують приватні моменти з життя персонажів, акцентують пластичність, м'якість обрисів, динаміку рухів [6, 676]. Такими є рельєфні зображення самого Ехнатона, його дружини Нефертіті та шести їхніх доньок. На рельєфах цариця і царівни супроводжують Ехнатона усюди: під час молитви Атону – “Поклоніння богу сонця Атону (Ехнатон та Нефертіті з дочкою)” (Мал. 4), на прийомі послів, під час вручення нагород, парадних виїздів на колісницях, за трапезою і під час відпочинку. Фараон зображений як люблячий чоловік і батько. Існує також зображення царської сім'ї в момент горя, коли вони оплакують померлу царівну Макетатон. На знак підтримки цар торкається руки дружини. В традиції давньоєгипетського мистецтва такий жест є унікальним. На розписах парадної зали зберігся фрагмент з двома маленькими царівнами (Мал. 5), які сидять на підлозі на подушках з візерунками. Одна з дівчат торкається рукою підборіддя сестри, а та обнімає її за плечі. Фігури написані в ніжних рожево-золотавих тонах, на обличчях виділяються величезні миндалевидні очі.

Велике значення амарнського мистецтва також і в історії становлення пейзажного живопису. У двірцевих розписах значна роль приділяється ландшафтам. Посилюється увага до архітектурного пейзажу, зображення палаців і храмів у різних ракурсах, широких алей та виноградників. Зберігся розпис з усипальниці Нефертіті (Мал. 6), що зображує стадо корів, вірогідно, одне з тих,

яких тримали при храмах Атона. Незважаючи на трьохтисячолітню історію, цей розпис і зараз вражає яскравістю барв, багатством палітри й реалістичністю зображення.

Розквіт мистецтва при Ехнатоні був раптово призупинений, релігійна реформа зазнала фіаско. Цьому сприяли бездіяльність фараона в зовнішній політиці, що призвело до втрати Єгиптом азійських колоній, незадоволення середніх прошарків суспільства і протидія опального жрецтва, яке оголосило усі нещастя гнівом старих богів. Крім того, культ нового бога сонця не мав глибоких коренів в свідомості народних мас, які з часів Середнього царства вважали бога Амона своїм заступником [11]. Після смерті Ехнатона в 1347 р. до н.е. культ бога Амона-Ра був відновлений жерцем Атона Ейє та воєноначальником Хоремхебом – регентами малолітнього фараона Тутанхамона [10]. Центром Єгипту знову стали Фіви, а столицю “фараона-єретика” стерли з землі. Храми Атона, палаци, будівлі, оборонні споруди були зруйновані, засохли сади, висохли водойми, понижені пам’ятники, скульптури і розписи. Попри усі зусилля реакційного жрецтва, мистецтво амарнського періоду вплинуло на подальший розвиток єгипетської культури, що помітно зі скарбів, знайденому в гробниці Тутанхамона (середина XIV ст. до н.е.), англійським археологом Г. Карпером (1922).

Аменхотеп IV, відомий як Ехнатон, був ідеалістом і реформатором, який проповідував євангеліє культури та загального братства. Він відкидав кровопролиття і вірив у єдиного бога, через що увійшов в історію людства як перший монотеїст. Ехнатон, зневажаючи ідолопоклоніння, заборонив зображувати себе у вигляді статуї. Фараон ненавидів смерть, страждання, ліквідував людські жертвоприношення богам і смертну кару для підданих, ніколи не брав участі в полюванні на звірів. Революція в мистецтві, розпочата його матір’ю, знайшла продовження в творчих пошуках художників, скульпторів, архітекторів, поетів, одним з яких був він сам. Період правління Ехнатона увійшов в історію мистецтва як амарнський стиль, для якого характерні відхід від загальноприйнятого канону і поворот до реалістичної манери зображення.



1. Тель-ель-Амарна (реконструкція)



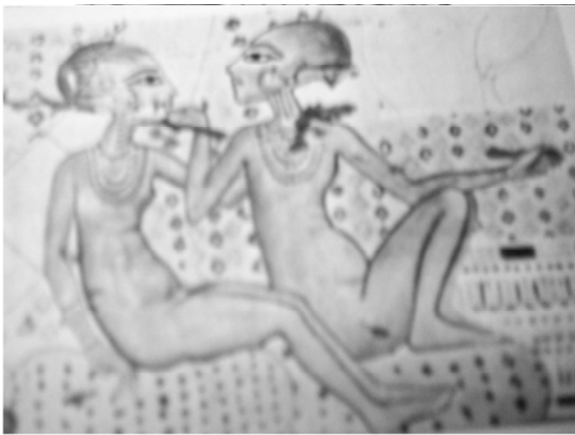
2. Бюст Ехнатона (Єгипетський музей, Каїр)



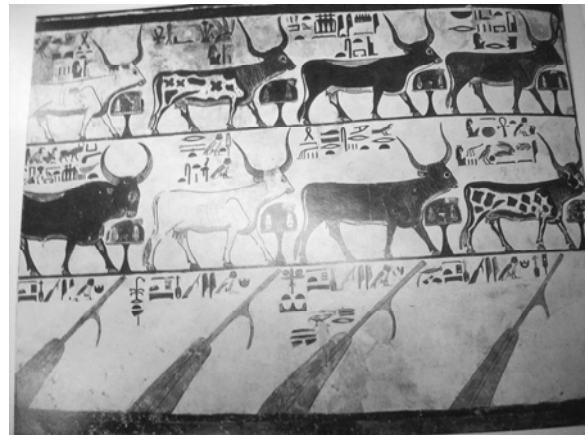
3. Бюст Нефертіті
(Єгипетський музей, Берлін)



4. Поклоніння богу сонця Атону (рельєф)



5. Царівни (розпис)



6. Стадо корів і бик
(розпис з усипальниці Нефертіті)

Примітки:

¹ В Давньому Єгипті монарха обожествляли як втілення бога, сина сонця і самого сонця. “Моєму царю, моєму володарю, моєму Богу, моєму сонцю, сонцю в небесах”, звертався намісник до свого монарха. “Ти належиш вічності, як Атен, прекрасний, як Атен, який дав життя йому, Нефер-кхеперура (Ехнатону), який створив людство і дав життя поколінням. Він перебуває на небі, де перебуває Атен”, писав візир в панегирику царю [2: 297; 466].

² Фараони, зазвичай, мали по п’ять імен. Нафурія – тронне ім’я Аменхотепа IV. Нафурія – також зменшувальне ім’я від Нефер-кхеперура. В листах з Тель-Амарни Ехнатон іменує себе як Небмаатра (ankh-em-Maat) – “той, що живе в істині” [2: 286, 486].

³ Сучасна назва міста походить від назв двох бедуїнських племен, що мешкали на руїнах Ахет-Атона – *Тіля (Теля)* і *Амарни*.

⁴ Ніде не було такого культу мертвих, як в Давньому Єгипті. Віра в загробне життя примушувала єгиптян муміфікувати своїх родичів і забезпечувати їх житлом й усім необхідним для потойбічного життя [2: 577].

⁵ Згідно з каноном, двовимірну фігуру людини відтворювали на основі геометричної сітки. Голова і ноги зображували в профіль, очі і тулуб – фронтально, соціальний стан передавали розміром фігури. Чим вищий суспільний статус, тим канонізованіший портрет зображуваної фігури. З III тис. до н.е. образ фараона відтворювали на троні в позі величного спокою. Майстри підкреслювали фізичну силу і розміри тіла (сильні ноги, руки і торс). За часів Середнього царства спостерігаємо відступ від ідеї холодної величі, й постаті фараонів набувають індивідуальних рис [1: 39–40].

Література:

1. Велика ілюстрована енциклопедія історії мистецтв. – К.: Махаон-Україна, 2008. – 512 с.
2. Великовский И. Эдип и Эхнатон / И. Великовский. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. – 608 с.
3. Искусство Древнего Египта: Живопись. Скульптура. Архитектура. Прикладное искусство: [альбом]. – М.: Искусство, 1972. – 26 с.
4. Кинк Х.А. Древнеегипетский храм / Х.А. Кинк. – М.: Наука, 1979. – 199 с.
5. Кормышева Э. Древний Египет / Э. Кормышева. – М.: Весь мир, 2005. – 192 с.
6. Краткая художественная энциклопедия: История стран и народов мира: Архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. – [в 5-ти т.]. – М.: Сов. энци., 1962. – Т. 1. Австрия-Эгипет. – 696 с.
7. Куликов Ф.И. Канон пропорцій у системі єгипетської вельможної гробниці Старого царства: Авт. ... канд. історич. наук: 07.00.02. / Ф.И. Куликов. – Дніпропетрівськ: Дніпропетр. нац. ун-т, 1996. – 20 с.
8. Матье М.Э. Скульптурный портрет царицы Нефертити / М.Э. Матье. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1958. – 31 с.
9. Михаловски К. Пирамиды и мастабы / К. Михаловски; [пер. з пол.] – Варшава: Аркады, 1973. – 34 с.
10. Новое царство // <http://ru.wikipedia.org>
11. Новое царство в Египте. Общие черты периода // <http://historik.ru/books>
12. Павлов В.В., Ходжаш С.И. Египетская пластика малых форм / В.В. Павлов, С.И. Ходжаш. – М.: Искусство, 1985. – 118 с.
13. Померанцева Н.А. Скульптурные модели Древнего Египта. К вопросу о методе работы древнеегипетского мастера: Авт. ... канд. искусств / Н.А. Померанцева. – М.: Ин-т ист. искусств, 1971. – 36 с.
14. Религиозная реформа Аменхетепа IV и конец династии // <http://egypt-info.ru/history/new>
15. Целлар К. Архитектура страны фараонов: жилище живых, усопших и богов / К. Целлар; [пер. с венг.]. – М.: Стройиздат, 1990. – 160 с.
16. Эль-Элави, Мухамед Эль Санед. Образно-стилистическое своеобразие анималистической пластики Древнего Египта: Авт. ... канд. искусств / Эль-Элави, Мухамед Эль Санед. – Л.: Акад. худ. СССР, 1984. – 24 с.
17. Эль-Мутасем Мушир, Мухамед. Градостроительное развитие Александрии и общие принципы реконструкции центра: Авт. ... канд. архитектуры / Эль-Мутасем Мушир, Мухамед. – М.: Моск. арх. ин-т. – 28 с.

ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Микуланинець Леся Михайлівна,
аспірантка Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

Стаття присвячена висвітленню основних етнокультурологічних чинників, які вплинули на професійне становлення закарпатської музичної культури у другій половині ХХ століття.

Ключові слова: етнокультурологічні чинники, професійна музична культура.

The article opens the main ethnocultural factors which influence on base of Transcarpathian professional musical culture of second part of XX century.

Key words: ethnocultural factors, professional musical culture.

На сучасному етапі розвитку мистецтвознавства та культурології спостерігаються значні позитивні зміни, які торкнулися вивчення музичної культури різних регіонів. З'являється велика кількість регіональних досліджень, які намагаються заповнити існуючі прогалини, у сучасній культурологічній науці. Зокрема, науковцями Закарпаття робляться спроби дослідження музичної культури області другої половини ХХ століття. Вони знайшли своє втілення у чисельних статтях про діяльність окремих музикантів і мистецьких колективів, у рецензіях на концерти тощо.

Так, у монографії О. Гріна “Професійне музичне мистецтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століття: історичний аспект” розкривається шлях становлення та розвитку музичного мистецтва в регіоні в даний період та висвітлюється діяльність провідних митців краю, їхнє значення на подальший розвиток музичного мистецтва [1]. Крім вищезгаданої монографії, О. Грін є автором багатьох статей про діяльність закарпатських музикантів, чия творчість розпочалась у першій половині ХХ століття і охопила перші десятиріччя формування професійної музичної культури Закарпаття. Серед найбільш ґрунтовних слід відмітити публікації про Д. Задора, П. Милославського, в яких автор наводить зовсім невідомі до того часу архівні документи, що збагачують новими фактами творчість даних музикантів.

Найбільш цінною в контексті вивчення музичної культури Закарпаття є робота Т. Росул “Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ століття”. У ній авторка розкриває історичні передумови та шляхи становлення культури Закарпаття, дає періодизацію ХІХ – першої половини ХХ століття та характеризує основні тенденції розвитку [7].

Цікавими є монографічні нариси Я. Рак “Творчий портрет Дезидерія Задора” та Н. Піцур “Іштван Мартон. Творчий портрет”. Дослідниці роблять перші

спроби систематизувати та узагальнити існуючий фактологічний матеріал про діяльність основоположників закарпатської професійної композиторської школи, вперше подають повну біографію композиторів та визначають стильові особливості творчості митців в їх історичній еволюції [3, 6].

Крім того, з'являються також окремі статті про діяльність тих чи інших закарпатських музикантів. Це статті музикознавців І. Кухти, В. Мадяр-Новак, Л. Мокану, Т. Росул та інших. Першою спробою дати повну характеристику музичного життя краю є збірка статей, есе "Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення" (2005) [5].

Та не дивлячись на здобутки закарпатського музикознавства, досі ще не з'явилося фундаментальної культурологічної роботи, яка б розкрила, систематизувала та узагальнила музично-культурні процеси другої половини ХХ століття. Майже зовсім недослідженим залишається аспект міжнародних зв'язків у становленні та розвитку професійної музичної культури даного регіону. Це спричинено тим, що Закарпаття – один з останніх регіонів, який був приєднаний до України (1944), і довгий час залишався провінцією. Крім того, радянська культурна політика була спрямована на інтернаціоналізм, на нівелювання багатства культури етносів, які проживали на території Радянського Союзу. Регіональна культура в другій половині ХХ століття майже не досліджувалась, а якщо і з'являлись роботи, присвячені даній тематиці, то вони висвітлювали культурні та етнічні регіональні процеси у вигідному для влади аспекті.

Сучасний стан розвитку культурології та мистецтвознавства прагне подолати ті прогалини, які утворились за часи функціонування радянської влади. Дана стаття має на меті виявити етнокультурологічні чинники становлення професійної музичної культури Закарпаття другої половини ХХ століття.

Закарпаття – це унікальний специфічний поліетнічний регіон. Унікальним є, в першу чергу, саме географічне розташування: Закарпатська область розташована на південному заході України. Вона займає частину Середньодунайської низовини, півніжжя і південні схили Східних Карпат. На заході область межує зі Словаччиною, на північному заході – з Польшею, на півдні – з Угорщиною та Румунією. З півночі і сходу до неї прилягають Львівська та Івано-Франківська області. Населення Закарпаття живе на межах кількох етнографічних регіонів. Особливе географічне розташування краю, а також його історичне минуле – Закарпаття в різні часи входило до складу Угорщини, Трансільванії, Австро-Угорщини, Чехословаччини – сприяло формуванню унікальної культури Закарпаття, і музичної культури зокрема, яка увібрала в себе все культурне багатство етносів, які проживали на даній території – угорців, румунів, словаків, поляків, чехів, німців, росіян та інших.

Той факт, що край був під владою різних політичних утворень, значно уповільнював розвиток його культури, але разом з тим, він мав вирішальне значення для формування її самобутності та неповторності. Музична традиція Закарпаття сформувалась під впливом культури різних етносів, які проживали на території краю. В процесі історичного розвитку синтез цих культур виявився в новій якості мистецтва регіону. Сформувалась єдина культура Закарпаття, а не

просто кількісне підсумування окремих елементів різних етнічних культур, утворилась музична культура, основною суттю якої є її етнокультурологічний характер.

Зважаючи на етнічну строкатість краю, дослідник О. Пелін пропонує свою концепцію, за якою всі етноси можна звести до двох великих груп. До першої відносяться німці, угорці, румуни і словаки, до другої – українці і росіяни. Таким чином, об'єднуючою, домінуючою ознакою в даному підході виступає не етнічна чи конфесійна спрямованість, а західноєвропейська чи східноєвропейська суперетнічна приналежність [4, 205]. Ця концепція дуже близька нам з огляду на специфіку нашого дослідження, оскільки дослідження культури Закарпаття свідчать, що до другої половини ХХ століття в мистецтві краю домінуючими були західноєвропейські культурні традиції, а з приходом радянської влади культура Закарпаття все більше починає орієнтуватись на східноєвропейські традиції.

Оскільки предметом нашої статті є етнокультурологічні чинники становлення професійної музичної культури Закарпаття другої половини ХХ століття, то в ній ми розглянемо, як саме відбувалося формування професійної музичної культури Закарпаття і як проявились західноєвропейські і східноєвропейські музичні традиції у культурі краю. Перед цим хотілося б розкрити ті передумови, які заклали підґрунтя для професіоналізації музичного мистецтва краю.

У 20–30-ті роки ХХ століття на Закарпатті спостерігається значний розвиток музичної культури. Цей процес був зумовлений тим, що в цей час (1919–1939) Закарпаття входить у склад Чехословаччини. Чехословаччина в даний період була країною з добре розвинутою культурою, і вона не чинила опору культурному розвитку закарпатського регіону. Культурне піднесення в ньому виявилось в першу чергу через хорове мистецтво краю. З'являється велика кількість аматорських хорових колективів. Крім того, в краї починає набувати поширення інструментальне виконавство. Активну концертну діяльність проводили як закарпатські музиканти, які закінчили європейські професійні музичні заклади (Д. Задор, Ж. Лендел, Я. Гергелі, В. Ромішовська) так і закордонні гастролюючі музиканти.

У формуванні професійної музичної культури регіону у другій половині ХХ століття велике значення відіграли європейські мистецькі традиції, які були домінуючими у краї до першої половини ХХ століття. Справа в тому, що до 1946 року професійного музичного навчального закладу на Закарпатті не було. Початкову музичну освіту можна було здобути або в Ужгородській півчо-учительській семінарії, або в приватних музичних школах, що починають відкриватися у 20-х роках. Але в основному музичне навчання здійснювалось приватними учителями, мало елітарний характер і було доступним обмеженому колу учнів. Професійну вищу музичну освіту закарпатські митці отримували в європейських музичних закладах – Будапештській (І. Ладані, Ж. Лендел) та Празькій консерваторіях (М. Роццахівський, Д. Задор, Ю. Костюк, В. Ромішовська). В першій половині ХХ століття закарпатські музиканти навчались, переважно, в Празі. Це було зумовлено в першу чергу тим, що край в 20–30-х роках входив до складу Чехословаччини і тому підтримував з Прагою тісні культурні зв'язки.

Празькі культурні впливи проявили себе у музичній культурі Закарпаття через утвердження професійних норм у композиторському та виконавському мистецтві при опорі на національні традиції.

З приходом на Закарпаття радянської влади розпочинається новий етап в розвитку культури краю, який характеризується значними досягненнями. І музична культура в даному аспекті не стала виключенням, вона також долучилась до процесу професіоналізації мистецтва.

У 1946 році в Ужгороді було створено обласну філармонію та відкрито музичне училище. Ці події стали фундаментальними для становлення професійної музичної культури Закарпаття другої половини ХХ століття, адже у відкритих установах були сконцентровані найкращі професійні сили, які визначили вектор розвитку музичної культури.

Крім закарпатських музикантів, до процесу становлення професійної музичної культури краю залучається велика кількість музикантів, які приїжджають із різних міст Радянського Союзу. Більшість із них була направлена для роботи в Ужгородському музичному училищі. Це Л. Клепиков (клас віолончелі), С. Хосроєва (клас фортепіано), Ф. Факторович, Ю. Фломен (клас скрипки), Л. Волинський (клас флейти), В. Мягіна (клас вокалу), П. Терещенко (клас баяна), Н. Антоненко (клас домри), І. Серий (клас флейти і гобоя), С. Курнін, П. Гудзь (клас хорового диригування), П. Нефьодов (клас валторни), В. Богородський (клас скрипки та альту) та інші [2, 4]. Вони своєю діяльністю сприяли розвитку професійної музичної культури Закарпаття та збагатили її новими творчими принципами, які побутували в тих регіонах у, яких відбувалося їх творче становлення. Таким чином, при формуванні професійної музичної культури краю майже однакову роль відіграли як західноєвропейські музичні традиції, які були переосмислені у діяльності закарпатських митців, так і східноєвропейські, які були привнесені на Закарпаття музикантами із різних областей Радянського Союзу.

Отже, професійна музична культура Закарпаття в другій половині ХХ століття пройшла значний шлях свого розвитку. Цей шлях охопив період від її професійного формування та становлення до значних досягнень у всіх галузях музичної культури.

Для становлення та розвитку професійної музичної культури краю домінуюче значення мали етнокультурологічні чинники. Вони пов'язані з функціонуванням народних музичних традицій різних етносів, які проживали і проживають на території області, та активним впливом професійних музичних традицій як західноєвропейських, так і східноєвропейських.

Література:

1. Грін О.О Професійне музичне мистецтво Закарпаття ХІХ – першої половини ХХ століття: історичний аспект / О.О. Грін. – Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2004. – 160 с.
2. Панченко М. Він слухав музику: Портрет композитора: [Д.Є. Задор] / М. Панченко // Закарпатська правда. – 1991. – 25 червня. – С. 5.
3. Піцур Н. Іштван Мартон. Творчий портрет / Н. Піцур. – Ужгород, 1998. – 54 с.

4. Пелин А. Фазы этногенеза распространенных этнических групп Закарпатья. Этносоциологический аспект / А. Пелин // Соціально-економічні та етнополітичні зміни в країнах центральної і південно-східної Європи (друга половина 80-х – перша половина 90-х років ХХ століття) / Матеріали міжнародної наукової конференції 26–27 вересня 1996. – Ужгород, 1997. – С. 203–204.

5. Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення: Збірка статей, есе про музичну культуру Закарпаття / [упорядкув., Л.М. Мокану]. – Ужгород: Карпати, 2005. – 420 с.

6. Рак Я. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора: монографічний нарис / Я. Рак. – Ужгород: Закарпаття, 1997. – 36 с.

7. Росул Т.І Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ століття: монографія / Т.І. Росул. – Ужгород: Полі Прінт, 2002. – 208 с.

УДК 7.072.2

УКРАЇНСЬКА ОБРЯДОВІСТЬ І ТРАДИЦІЙНІСТЬ ЯК СКЛАДОВІ ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ВЕСІЛЛЯ

Ловейко Оксана Вікторівна,
студентка Київського національного
університету технологій та дизайну

У статті йдеться про українське національне весілля, його самобутню красу, співучість та грайливість; про обрядовість і традиційність, які є чинниками, що живлять дизайн сучасного святкового дійства.

Ключові слова: українське весілля, обряд, традиція, наречена, вінок, зародження української сім'ї.

In clause there is a speech about the Ukrainian national wedding, its original beauty, melodiousness and playfulness. About ceremonies and traditional character, which are the factors having design of modern celebratory action.

Key words: the Ukrainian wedding, ceremony, tradition, bride, wreath, origin of the Ukrainian family.

Із давніх-давен традиційне українське весілля було одним із найжаданіших, найхвилюючих родинних свят. З ним пов'язували не тільки шлюб молодих, поєднання двох родів. Це була подія масштабна, надзвичайно відповідальна, в якій брало участь чимало людей у ролі старост, сватів, коровайниць, свах, світилок, дружок, боярів, музик, кухарок, запрошених родичів, сусідів і просто “запорожців”, “за висловом Ф. Колесси, розігрувало драму власного життя”. Традиційна весільна драма дивовижно багата, про що свідчать описи українського весілля І. Карпенко-Карого (1883) [16], Г. Калиновського (1777) [5, 68–74, 111–156], П. Чубинського (1877) [18, 1–600], О. Рошкевич та І. Франка (1886) [1], Б. Грінченка (1899) [4] та ін.

Побрання – найвеселіший час у житті людини, тому й одержало назву – “весілля”. Весільні обряди своїм корінням сягають давніх-давен, мають характер стародавній, княжий: “молодий зветься князь, а молода – княгиня, їхні друзі –

бояри. Коли їде поїзд із молодим і молодою, то всі мусять надавати їм дорогу, хоч би хто то не був, бо це ж ідуть князь і княгиня!”

Той, хто був на сільському весіллі, зможе годинами із захватом розповідати про численні веселі дійства й обряди, що їх мав змогу спостерігати.

Весілля, особливо для дівчат, – центральна подія в житті. Про нього вони мріють ще зовсім юними дівчатками, очікують на нього з особливим хвилюванням. Тому, як правило, і своє життя жінка мимоволі поділяє на дві половини – до того, як вона бере шлюб (тобто життя з батьками), і після весілля – власне родинне життя. Українські весільні пісні синтезують у собі багатотисячолітній досвід народу. В них знаходимо відгомони давніх вірувань, елементи заклиальної магії, зразки міфологічної образності, сонцепоклонницької символіки, нашарування різних епох.

*“Ой, застукали воронії коні на дворі,
Ой, забряжчали золоті кубочки на столі.
Ой, заплакала молода Ганнуся в коморі,
Ой, як упала своєму батеньку у ноги:
“Ой, не дай мене, мій батеньку, від себе,
Нехай я зношу рутяний вінок у тебе...” [5, 68–74].*

Як зазначають дослідники, лише в обряді весільна пісня квітне і розвивається, може виявити свій глибокий зміст, ідейну наснаженість і чарівність. А весільний обряд українців досить архаїчний. Основні його етапи: Сватання, Змовини, Оглядини, Коровай, Вінкоплетини, Гільце, Заплітання коси, Дівич-вечір, Перейма, Викуп молодої, Посад, До шлюбу, Вінчання, Від шлюбу, Дарування, Частування, Перепій, Розплітання коси, Покривання, Комора, Понеділок (гарний, поганий), Вівторок, Середа (“циганщина”), Вивідки тощо.

Триває весілля тиждень. У більшості регіонів України весілля зачинили у п’ятницю, бо “п’ятниця-початниця”, а у гуцулів весілля починали в понеділок. Про тривалість весілля по днях тижня йдеться і у весільній гуцульській пісні:

*“В понеділок вінки шують,
Бо сі зачинає,
А в вівторок йдуть до шлюбу,
Бо так сі має.
А в середу завивають
Молодицю з дівки,
А в четвер всі походили
Свати на горілку.
У п’ятницю калачини,
Молоду дарують.
В суботу п’ють, гуляють,
Буяють, танцюють.
У неділю ще сі сходять
Тиждень відбувають” [3, 255].*

Весілля мало комплекс обрядових, звичаїв, символів, спрямованих на забезпечення міцного шлюбу, здоров’я й багатство молодого подружжя. Скажімо, до

випікання весільного короваю запрошували тільки тих заміжніх жінок, які жили зі своїми чоловіками в злагоді, були чесними, порядними, мали діток.

Існували різні символи і повір'я, які переказували з покоління в покоління, в які вірили, дотримувались виконання. Наприклад:

“Не можна хлопцеві виявляти чужим, кого має сватати, бо буде невдача”.

“Як молодик іде свататись, то примічає, кого здибає: як дівчину, жінку, бабу, то буде невдача, а як хлопця, чоловіка, діда, – буде все добре”.

“Як тільки розлетуть молоду, то коли сяде зараз же дружка на той стілець, то скоро віддасться”.

“Не можна дружці засиджуватись за столом, бо в дівках засидиться”.

“Та хустка якою мама вводить молодих до хати і виводить із хати у весілля, мусить бути білою, а не чорною, щоб не було чорним життя молодих”.

“Молодим не можна переходити дороги з порожніми відрами”.

“При вінчанні обом молодим не можна оглядатись, бо розведуться; жити будуть не гарно; нічого не буде вестися; діти будуть мерти; коли їдно оглядеться, то друге вмере”.

“При першому посаді нехай молода присяде полу молодикові, то буде завше старшинствувати”.

“У неділю ввечері молода при роздачі подругам стрічок зсуне віночки з косами, – то скоро повіддаються”.

“Як у весіллі бійка, сварка, то в житті молодих не буде злагоди”.

“Якщо під час весілля падає дощ чи сніг, то молоді будуть багаті”.

“Хто при собі носить обручку, з якою три рази брали шлюб, то того ніхто не зможе вбити. Перед ним розступаються мури, замки злітають з дверей, його ні тюрма, ні кулю не бере” [2].

Надзвичайно різноманітними, високо поетичними, дотепними були весільні побажання молодим під час розподілу короваю (дарування, частування):

“Даруємо вам щастя, здоров'я, хліба, солі і всього доволі!

Даруємо корець гречки, щоб не було між вами суперечки.

Даруємо вам мірку гороху, щоб мали хлопчика до року.

Даруємо молодим горобця, щоб мали хлопця-молодця”.

“Бажаємо молодим, щоб мали в оборі, в коморі, в стіжку і в мішку, в ложці, в мисці і в колісці!

“Даруємо корзину суниць, щоб молодий не заглядав на чужих молодниць” [2].

Під час покривання молодої її сестра співала:

“Я тебе, сестрице, покриваю,

Щастям-здоров'ям наділяю:

Щоб ти була здорова, як вода.

Щоб ти була багата, як земля.

Щоб ти була весела, як весна” [16].

Українці завжди вважали, що молоду призначає Бог, і своєї пари ніяк не оминеш. Існує навіть старе повір'я, що на тому світі, на небі, сидить старий дід (чи може Бог) і в'яже до пари шматки кори – це шлюбні пари, і як він зв'яже, так і буде.

Створенню сім'ї українці завжди надавали вагомого значення. Відповідно до цього й формувалася весільна обрядовість, що являє собою справжню урочисту драму і супроводжується музикою, співами, танцями, іграми, жартами, набуваючи характеру народного свята. Це одне з тих явищ національної культури, що найбільшою мірою зберегло архаїчний колорит світоглядних уявлень, етичних норм, народної моралі та звичаєвого права, що формувалися протягом багатьох століть.

Своєрідним було запрошення на весілля. Така місія доручалась окремій жінці, яка заходила до хати родичів і говорила: “Просили тато, просили мама і я вас прошу на весілля”. Господар дякував за запрошення і запевнював, що прибуде на весільне торжество. Звичайно, гостями виявлялись найближчі родичі та сусіди, оскільки весілля справлялось у хаті, яка могла вмістити найбільше 40–50 осіб.

У п'ятницю молода з друзками відправлялась за барвінком, який використовувався в обряді плетення вінка. До неї приходять хлопці і дівчата і співають:

*“Прийди, матінко, до хати
Будеш нам помагати вінок увивати.
Війся, Вінку, гладко
Підем з тобов межі люди.
Наша славонька буде.
Прийди, матінко, до нас
Викупити вінок в нас
Як нехочеш викупляти
Підемо до жидівки
Продамо за три літри горівки”* [4].

Потім вінок ставляли на колач. Грала музика, всі веселилися. У суботу збиралися молоді до шлюбу і співали:

*“Ставай, матінко, на стілець
Досягни з полиці гребінець
І зачеши косу русу під вінець”* [14].

У суботу окремо в сім'ї молодої і молодого відбувався парастас – заупокійна відправа за душі покійних рідних. Тут були присутні священник з кількома представниками церковного хору, які виконували церковні молитви. Після споживання різних страв обов'язково подавали узвар, а потім – рибу. На парастасі у сім'ї молодого були присутні батьки молодої, потім батьки молодого відповідно відвідували сім'ю молодої.

По закінченні відправи молода разом з друзками одягалась по-святковому. У коси вплітали кольорові стрічки (у селі їх називали бинди). Серед багатьох стрічок у молодої обов'язково була біла, з якою вона ходила ще до весілля. Того дня молода у хустину не зав'язувалась. Разом з друзками вона запрошувала на вечір “до вінка”. З цією метою, насамперед, відвідувала вінчальну матку і батька, родичів, сусідів, подруг, а згодом сільських дівчат. Відвідували також могили рідних. У прохолодну погоду молодій доводилось зав'язувати хустину, яку в кожній оселі вона обов'язково знімала. Тут же дітям дарувала хрестики, брошки тощо. Від родини молодого таких запрошень до вінка не практикувалось.

Весілля відбувалось у сім'ї молодого і молодої окремо. А розпочиналось воно з того моменту, коли в суботу надвечір прибували по-святковому одягнуті музиканти і виконували марш, сповіщаючи населення села про те, що весілля розпочалось. Про це говорили, що “заграли на добридень”. А музика (у селі говорили музики) була духова. Господар запрошував музикантів до хати і починалися танці...

Весільний сценарій вироблявся впродовж багатьох років. Все у ньому було продумане і мало своє місце. Так би мовити, сюжет, пісня, побажання були зумовлені здоровим глуздом і несли моральне і естетичне навантаження. За весільним сценарієм шанувалися рідні і вінчальні батьки, родичі, люди старшого віку. До речі, за виконанням тих чи інших мелодій старожили села здаля визначали чітко розпланований хід весілля.

Аж ось наставав час “вити вінок”. Молода з друзками відправлялась до дому вінчальної матки, запрошуючи її прибути на церемонію. Таку ж місію виконував молодий з дружбами, йдучи до свого вінчального батька. В оселях вінчальних батьків молодих з їхніми друзями частували. А далі вінчальна матка у супроводі молодої з друзками прибувала на весілля (так робив і вінчальний батько, прибуваючи відповідно до оселі молодого). Прибулих зустрічали маршем, за що вони дарували музиці гроші (далі гроші вже не вручались). Матку (як і батька в оселі молодого) як самих бажаних гостей садили на почесному місці – на покуті. З маткою і батьком завжди разом були їхні чоловік і жінка (матчук і батькова).

А молода запрошувала до хати своїх подруг і садила за стіл. Враз оселю заповнювали родичі, сусіди (звичайно, жінки), щоб подивитись на процес виття вінка. Звичайно, охочих побачити цей цікавий і зворушливий обряд було багато, тому в кімнату всі вони не вміщувалися. Багатьом доводилось спостерігати з сіней або з двору під вікном. На дворі були й чоловіки, які приходили “до вінка”, щоб поговорити, зустрітись з друзями тощо. Взагалі сімейні прибували у суботу ввечері не як учасники весілля, а просто як спостерігачі. Адже даний обряд вважався суто справою молоді. На дворі залишались також парубки, чекаючи дівчат.

На столі лежали (так було впродовж всього весілля) хліб і два калачі. Коровай не прийнято було випікати. Тут же на столі – розстелений барвінок – символ краси та чарівності, – стояли миски з медом, в якій дівчата опускали частину барвінку і облизували. Музики грали досить зворушливу, жалібну мелодію. Дівчата подавали матці барвінок, з якого вона “вила вінок”. Його складовими компонентами були також китиці калини, колоски жита, головка цибулі, квітка злою. Дівчата заспівували пісню:

*“Ой сосно, сосно, де ти росла.
Що така стрімка виросла?
В зеленому лісі при горісі зросла, нили,
Краєм Дунаю приплила,
У (ім'я молодої) за столом зацвітала.
Вийся, віночку, гладко, гладко,
Як тес червоне ябко.
Коли не зів'єшся – сором дружкам буде.
Вийдеш межи люди –*

*Годі сором й тобі буде.
Ой, то не дружки пінок
Щоб людей ся соромили.
Звили його сії файні дівочки
З чужої стороночки За повну квартиру горілочки” [12].*

Зараз пісенне традиційне дійство втрачає своє дзвінке, кришталево чисте звучання. Молодь майже не співає весільних пісень, обряд спрощується, спримітизовується, часом зводиться до бездуховного черевоугодницького застілля. “Прогонка” гуртів людей при урочистій реєстрації шлюбів у палацах одруження, “мікрофонний диктат” організатора-розпорядника (тамади) в кафе чи ресторані, гроші в конвертах – не найкраще видовище сучасних весіль. У зв’язку з цим доречно згадати поему російського поета Василя Федорова “Одруження Дон-Жуана”. Іронізуючи із сучасного весілля, його наслідків, проймаючись глибоким болем за нестабільність шлюбу, епідемію розлучень, він пише:

*“Всего пустяк,
Десятки лет назад
Неделю длился свадебный обряд,
Женились тоже не на две недели,
Те свадьбы было принято “играть”:
Ну, например, невесту выкупать,
Притворно плакать,
А как славно пели!
От свадеб тех –
Друзья, какая жалость! –
Нам только слово “горько” и осталось!” [14].*

Ми не можемо так однозначно оцінювати сучасне весілля. Проте десятиліття застою, ідеологічної сваволі помітно позначилися на процесі побутування весільної обрядовості. Лише завдяки талановитим носіям уснопоетичної творчості, які є чи не в кожному селі, місті (переважно це люди старшого, рідше – середнього віку), ми ще й досі маємо можливість спостерігати й записувати не сценічний варіант весілля, а реальний, життєвий, зігрітий не аплодисментами глядача, а щедрими емоціями, непідробними почуттями, що йдуть із глибини розчулених сердець і виливаються в ліричних перлинах.

Через різноманітні табу, побажання, висловлені в яскравій художній формі, пісні, обряди, звичаї весілля несуть глибокий виховний заряд, закликають любити рід, родину, не цуратися батька-неньки, чесно працювати і жити поміж своїх і чужих, близьких і далеких людей. Високий морально-етичний та естетичний ідеали народу втілено в українському весіллі. Слід уважно вивчати традиційне весілля, щоб поліпшити сучасний обряд, покрасивішати душею, збагатитися духовно! Адже українське весілля – непередавано багате буйноцвіття народного генія, його вражаюча здатність під час чи не найвідповідальнішої події в житті розсипати пригорщі сміху, його зворушливі до сліз туга і печаль, зажура і скорбота, на самому денці яких просвітлює жаринка оптимізму; це і його щемлива розрада, гомінка втіха, естетична насолода, нестримна розвага, що так влучно передається самою назвою – “весілля”. Недарма, І. Франко назвав весілля, весільні пісні “епопеєю сільського життя” [1].

Література:

1. Веб сторінка Львівського університету імені Івана Франка: Іван Франко: листування [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.franko.lviv.ua/index.html>.
2. Вінницький краєзнавчий музей [Електронний ресурс]. – Режим доступу: Український видавничий портал http://www.museum.vn.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=41&Itemid=37.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис [Текст] / О. Воропай. – К.: Оберіг, 1993. – С. 225–344.
4. Дмитренко М.К. Народознавство: Всеукраїнський фольклорно-етнографічний Часопис / М.К. Дмитренко. – К.: Редакція часопису “Народознавство”, 1996. – № 32. – С. 26. – № 33. – С. 35.
5. Калиновський Г. Опис весільних українських простонародних обрядів / Г. Калиновський // Весілля. – К.: Наук. думка, 1970. – Т.1. – С. 68–74.
6. Лозко Г.С. Українське народознавство / Г.С. Лозко. – Х., 2005. – 472 с.
7. Мистецька сторінка: Подільське весілля у селах Кам’яниччини (20-ті роки ХХ ст.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=320/>
8. Народні перлини: Укр. нар. пісні [Текст] / Упоряд. текстів та вступ. слово М. Стельмаха. – К., Дніпро, 1971.
9. Он Г. Весілля у Гадяцькому повіті, у Полтавщині / Г. Он // Матеріали до українсько-руської етнології. – 1899. – Т.1. – С. 111–156.
10. Пісні з Галичини [Текст] / Упоряд.: Р.П. Береза, М.О. Дацко. – Львів: Світ, 1997. – 192 с.
11. Пісні маминого серця [Текст] / Упоряд. Р.П. Радишевський. – К: Видавничий центр “Просвіта”, 2006. – С. 351.
12. Пісня, записана у 1993 році Гаврищук А.П. зі слів вісімдесятичотирьохрічної уродженки села Полянської Параски Мефодіївни, нині мешканки м. Кам’янця-Подільського.
13. Світ мрій: Мистецьке об’єднання: українські весільні обряди [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.musart.org.ua/blog/?p=35/>.
14. Село Стрільче: весільний обряд [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://strilche.narod.ru/index_ua.html.
15. Танцюра Г. Весілля в селі Зятківцях / Г. Танцюра / Упоряд., ред.: О.І. Потапенка, М.К. Дмитренко. – К.: Ред. часопису “Народознавство”, 1997. – 156 с.
16. Українська автентична музика: мережа архівів культурної спадщини України: лабораторії музичної етнології [Електронний ресурс]. – Режим доступу: folk.org.ua/portal/lme/;
17. Українська етнологія [Текст]: навч. посібник для студ. вищ. навч. закл. / В. Борисенко, М. Гримич, О. Гончаров. – К.: Либідь, 2007. – С. 255, 256.
18. Чубинский П.П. Малоруссы Юго-западного края / П.П. Чубинский // Тр. Этногр. эксп.: Этнографический очерк. – Спб., 1877. – Т. VII. – Вып. 2. – С. 1–600.

ЛЕГЕНДА ПРО ФАУСТА ТА ЇЇ КОНЦЕПТУАЛЬНІ МОДИФІКАЦІЇ В МИСТЕЦТВІ РОМАНТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Ліва Наталя Валеріївна,
аспірантка Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

Стаття містить концептуальний аналіз художніх творів, що являють собою різноманітні мистецькі інтерпретації знаменитої німецької легенди про доктора Фауста. Твори, в яких у тому чи іншому вигляді представлена фаустианська тематика, визначаються як твори романтичної традиції. До них автор відносить також певні композиції рок-музикантів.

Ключові слова: Фауст, фаустианська тема, романтизм, романтична традиція, рок-мистецтво.

The article contains conceptual analysis of some works of art where famous German legend about doctor Faustus finds its various interpretations. All these works which – in different ways – represent Faustus’ theme author defines as works of romantic tradition. To the list of these works author adds some rock compositions.

Key words: Faustus, Faustus’ theme, romanticism, romantic tradition, rock art.

Культурологічне дослідження – складний процес, особливість якого полягає в тому, що *науковий* аналіз значною мірою мусить базуватися на *інтуїтивних* відчуттях, позбавлених підґрунтя лабораторних експериментів і точних вимірювань. Надзвичайно складним завданням, є порівняння та визначення спільностей і відмінностей між культурами різних епох та країн, виявлення міжчасових та міжпросторових аналогій. Так чи інакше, подібні дослідження тривають, і продуктами їх подекуди стають цікаві теорії [3]. Фрагмент дослідження означеного типу містить і дана стаття, у якій розглядається питання глибокої внутрішньої спорідненості двох культур, що належать різним епохам і, на перший погляд, надзвичайно різняться зовні: це культура музичного та літературного романтизму XIX століття і рок-культура другої половини XX століття. У фокусі нашої уваги лише одна з численних “точок перетину” двох означених культурних феноменів, проте її роль є настільки значною, що потребує детального висвітлення. Маємо на увазі легенду про Фауста, пряме й непряме її використання у мистецтві як романтиків, так і рок-музикантів.

Подібно до того, як схожі зовнішні обставини сприяють формуванню відповідних рис характеру у двох різних людей, схожі історичні обставини формують культури подібного типу. Змінюється зовнішнє оформлення, антураж часу, специфіка “матеріалізації” культурного явища у конкретному історичному середовищі, але не його внутрішня сутність. Одне й те ж саме “зерно” проростає в інший час на іншому ґрунті, і хоча парость має кожного разу інший вигляд, серцевина лишається незмінною¹. Зазначимо: ці зумовлені часом та зовнішнім оточенням відмінності “односерцевих” культурних феноменів не є “щаблями”

якогось загального поступу, розвитку – навряд чи він можливий взагалі. Отже, починаючи з кінця ХІХ століття й до сьогодні, у світовому мистецтві продовжують з’являтися твори, які за своїм емоційним спектром, образами, тематикою та іншими ознаками надзвичайно подібні до творів романтиків ХІХ століття. Творчі здобутки певних напрямків і течій рок-музики характеризуватимуться у даній статті як *мистецтво романтичної традиції*. Їм передують чимало художніх творів ХХ століття, які можна віднести до цієї традиції і які вибірково будуть розглянуті в процесі аналізу мистецьких інтерпретацій легенди про Фауста.

Таким чином, метою статті є розгляд особливостей концептуальної інтерпретації легенди про Фауста та взагалі фаустианської теми в мистецтві романтичної традиції. Відповідно до мети, окреслимо завдання:

— дати концептуальний аналіз ряду творів романтичної традиції ХІХ–ХХ століть, включаючи й такі, де легенда про Фауста використовується опосередковано, на основі іншої сюжетної канви;

— з’ясувати внутрішні причини й закономірності тяжіння мистецтва романтичної традиції до фаустианської тематики.

У докторській дисертації Олени Рощенко “Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму” зазначається, що центральне місце у новій міфології музичного романтизму займає постать героя з *фаустианською душею* [6, 86]. Використовуючи цей термін Освальда Шпенглера, авторка має на увазі узагальнений образ героя нової романтичної міфології, у той час як сам Шпенглер говорить про європейську культуру в цілому, починаючи з раннього християнства [7, 166, 259; 441–495]. Така термінологічна редукція далеко не випадкова. Дійсно, трагедія “Фауст” Й.В. Гете як у хронологічному, так і в духовному відношенні готує європейський романтизм, формує його концептуально². Народна легенда про Фауста, що з’явилася на світ ще у ХVІ столітті і встигла пережити численні інтерпретації на ярмаркових виставах та сценах театрів, епохальну свою функцію виконала аж у ХІХ столітті, ставши емблемою романтичної епохи. “Фауст, за визначенням Шеллінга, вирізьблений “з серцевини німецького характеру” “основний міфологічний персонаж”, що прагне до абсолютного знання, мучиться вічними сумнівами, пригнічений розчаруванням, приречений на самотність, занурений в атмосферу духовних блукань...” [6, 86]. Чи не є це найточнішою характеристикою відомого тепер усьому культурному світові романтичного героя? “З міфологемою пошуку та здобування знання взаємодіють міфологеми розчарування, самотності, блукань, втілені в героєві з фаустианською душею. *Нова міфологія романтизму – міфологія сумніву та скепсису*” [6, 86]. Цікаво, що герой з фаустианською душею, символ ХІХ століття, перейшов і у наступне століття – це можна спостерігати у творах більш сучасних митців. Нерідко фаустианську тему подано тут опосередковано, проте вона ясно “прочитується” крізь іншу сюжетну канву. В будь-якому випадку, тема ця у тій чи іншій формі є в них присутньою, що й відносить згадані твори до мистецтва романтичної традиції.

Уся доромантична, надзвичайно об’ємна “фаустиана” (народні оповіді, ярмаркові вистави, театральні твори) не вивчалася б сьогодні з такою ретельністю, якби не була написана двочастинна трагедія Й.В. Гете.

Висловлюючись образно, гетевська концепція легенди нагадує стрункий, ясний мажорний тризвук. Його безсмертний твір лишає по собі враження міцності, непорушності Всесвіту, що керується законами Добра. Всесвіт Гете не є чимось застиглим у своїй досконалості: він заснований на вічному русі, вічному прагненні, вічній боротьбі Світла з руйнівною силою Темряви. На початку поеми Мефістофель, поставши перед Фаустом, називає себе частиною, а не цілим. Дух заперечення – це частина особистості самого Гете, частина нас самих. Людина – своєрідний мікрокосм, подоба Всесвіту, і боротьба добра та зла відбувається в надрах його душі. Таким чином, Гете підкреслює дуалістичність людської природи, полюсами якої є Бог і Мефістофель. Однак, внутрішні духовні боріння Фауста символізують також і довічну перемогу Добра. Бог любить людину за динаміку душі, за те, що вона, помиляючись, мислить, согрішаючи – любить.

Концепція Гете, представника пізнього, так званого “веймарського” класицизму – одна з найгармонічніших. Подальші приклади художньої матеріалізації легенди суттєво відрізняються від неї. Вони справляють враження своєрідних симптомів серйозної духовної хвороби людства, яка бере початок в епоху романтизму і триває досі, набуваючи нових форм.

Так, зовсім інша картина постає перед нами під час читання лермонтовського “Демона” – твору, що є прикладом непрямой інтерпретації теми Фауста. Схожість поеми з гетевським “Фаустом” (боротьба злих та добрих сил за людську душу, навіть перемога добра над злом) є схожістю лише зовнішньою, сюжетною. Концептуально ж поема Лермонтова є справжнім антиподом “Фауста” Гете. Душа Тамари врятована, вона не дісталась Демону, але немає й відчуття радості. Крізь зовнішню перемогу добра над злом у Лермонтова спостерігається інше завершення боротьби. Згадаємо фінал поеми:

*“С востока облака одне
Спешат толпой на поклоненье;
Но над семьёй могильных плит
Давно никто уж не грустит.
Скала угрюмого Казбека
Добычу жадно сторожит.
И вечный ропот человека
Их вечный мир не возмутит”.*

Замість переможної Любові – картина забуття, замість гетевської боротьби і поривань духу – “вечный ропот человека”. Дуже значною є роль цих останніх слів поеми. Здавалося б, їх подано в кінці твору лише для того, щоб відтінити, посилити враження від величної картини спокою, який ніщо не в змозі порушити. Та саме ці рядки відіграють роль своєрідної бомби, прихованої на самий фінал поеми, щоб вибухнула не лише щойно створена картина забуття – про неї вже нема й мови – вибухає й вщент знищується “мажорний акорд” Гете! Знову, як і на початку поеми, увага автора фокусується на постаті Демона – гордого, холодного, сповненого нудьги (“Проклятий світ!”).

Завершення роботи Гете над “Фаустом” випадає на 1831-й рік; завершення “Демона” відбулося у 1839-му. Таким чином, з історичної точки зору незначний проміжок часу пролягає між творами, що їх ми відносимо до абсолютно різних

мистецьких вимірів. Надзвичайно далеко стоять один від одного вірний своїм ідеалам *класицист* Гете і бентежний *романтик* Лермонтов, чия внутрішня духовна боротьба вже не завершується перемогою Світла.

Наступний твір, що також містить прихований перетин з темою Фауста – казка Г.Х. Андерсена “Сніжна королева”, написана у 1843–44 рр. Систему символів цієї казки використовує й розвиває німецький письменник ХХ століття Томас Манн у романі “Доктор Фаустус”. До нього слід було б звернутися набагато пізніше, але образні паралелі, що єднають обидва твори, настільки прозорі, що мимоволі доводиться порушувати хронологічний порядок.

Уперше зло постає перед нами не в пекельному полум’ї, а в оточенні холоду. Сніжна королева холодна, але прекрасна. Честь побачити цю красу випадає лише тим, кого обирає вона сама – у чие серце проникає крихітний уламок кривого дзеркала. Духовна метаморфоза Кая, що дивиться на світ вже крізь цю непомітну скалку, проявляється зовні у сарказмі, вражаючій здатності створювати дотепні карикатури на людей, презирстві до всього, що не є інтелектуальною головоломкою. У читача ХХІ століття все це може викликати асоціації з героєм роману Томаса Манна “Доктор Фаустус” – Адріаном Леверкюном. Захоплення Кая кристалічними морозними візерунками – пряма паралель з батьком Адріана Йонатаном, що полюбляв робити дивні досліди з усім неживим. Зараження Кая уламком кривого дзеркала прямо співвідноситься з зараженням Леверкюна бактеріями “гетери Есмеральди”. В обох відкритий контакт із силами зла відбувається не одразу, а через певний час – після того як хвороба досить глибоко проникла в душу. Нарешті, обидва були (кожен по-своєму) зцілені: Кай – теплом любові Герди, Леверкюн – теплом материнської любові. З наведених порівнянь очевидною є наявність прямих аналогій, незважаючи на те, що Т. Манн не обмовляється про це в романі жодним словом. Натомість у творі постійно згадується інша казка Андерсена – знаменита “Русалонька”, безумовно, не менш тісно пов’язана з темою фаустианства. Спорідненість – у наявності подоби диявольської відплати: Русалонька дорогою ціною платить Морській Відьмі за прагнення більшого, аніж відпущено долею їй та подібним. Платить, як і Фауст, свіdomo. Подібну ідею знаходимо також у ряді аналогічних казок інших країн (“Ундіна” де ля Мотт Фуке, “Лісова пісня” Лесі Українки тощо). Тісний концептуальний зв’язок роману Т. Манна з двома казками Андерсена вказує на його безумовні романтичні ознаки.

“Фауст” Гете, а також створена на його основі опера Ш. Гуно були найулюбленішими творами М. Булгакова. Невипадково, мабуть, саме з цією темою пов’язана і головна праця його життя – роман “Майстер і Маргарита”. Тінь гетевської поеми постійно супроводжує читача на його сторінках. Так, про Фауста прямо згадує Майстер під час розмови з Іваном Бездомним; Воланд, детально змальований автором, зовні має багато спільного з Мефістофелем; відрекомендувавшись Берліозу і Бездомному, Воланд погоджується з ними з приводу своєї національності (“Ви – німець?” “Так, мабуть, німець”); як і у Гете, в романі Булгакова має місце бал сатани; нарешті, ім’я коханої Майстра – Маргарита – автоматично ототожнюється з Гретхен. Зовнішня схожість роману з поемою Гете частково присутня і в сюжетній канві: Майстер, як і Фауст, отримує допомогу

від диявола. Роман Булгакова являє собою не лише приклад інтерпретації фаустианської теми в мистецькому творі, а й своєрідну літературну ремінісценцію, ностальгічний діалог з гармонійною концепцією “Фауста” Гете. Майстер, згідно за вироком вищих сил, не заслуговує світла, він заслуговує спокій, і не випадково: перед нами – твір митця-романтика. М. Булгаков сам прекрасно усвідомлював це (“О, тричі романтичний Майстере!” – звертається до його героя Воланд). Образи гетевських персонажів з’являються на сторінках роману, немов далекі друзі з минулого³. Важливо також зазначити, що духовна втома Майстра не є наслідком гонінь з боку літературних кіл Москви. Він *apriori* йде від людей, оселяється у підвалі і... поринає в минуле, пишучи роман про Ісуса. Ностальгічне звернення до гетевського “Фауста” в романі Булгакова, таким чином, є одним з індикаторів загальної тенденції – великої зацікавленості фаустианською темою митців романтичного складу мислення.

У романі Томаса Манна “Доктор Фаустус”, незважаючи на його належність ХХ століттю (описані події відбуваються напередодні другої світової війни), також маємо нагоду спостерігати в особі головного героя істинно романтичну особистість.

В останні роки життя головний герой роману композитор Адріан Леверкюн, мозок якого поступово й неминуче охоплює хвороба, називає своєю сестрою Русалоньку з казки Андерсена (через її причетність до фаустианської тематики). Русалонька – істота з іншого виміру, вона не належить до світу людей. У певному розумінні не належить до нього й Леверкюн. Підкреслюючи спорідненість Леверкюна й Русалоньки, автор має на увазі їх самотність. Уклавши угоду з дияволом, герой роману позбавляється права любити, оскільки життя його повинне бути холодним. Русалонька, по суті, також є холодною: її кохання до принца – ще не справжнє; скоріше, це туга за коханням, за безсмертною душею, що нагадує тугу сліпонародженого за невідомою йому здатністю бачити. Це біль не матеріального, не фізичного походження, а тонкий трансцендентний біль ельфичної істоти, яка прагне тепла й любові і, разом з тим, усвідомлює їх повну неможливість для себе. Подібна емоційна тональність пронизує мініатюри Шопена та раннього Скрябіна⁴.

Спробуємо пояснити факт популярності фаустианської теми в мистецтві романтичної традиції. Зробити це допоможе виявлення смислового алгоритму самої легенди – тієї семантичної зернини, що залишається незмінною попри будь-які її концептуальні модифікації.

Легенда про Фауста (а точніше – її ідейне ядро, що може “матеріалізуватися” на ґрунті будь-якої інакшої сюжетної канви) містить певну концептуальну константу: потенціал *Ego*, перспективу його потужного саморозвитку з усіма відповідними – позитивними й негативними – наслідками. Диявол створює умови для максимального розкриття духовного потенціалу Фауста: будь-які його бажання виконуються миттєво, що неминуче робить Фауста духовно оголеним, найперше – перед самим собою. Важливо у даному випадку й те, що диявольська угода – річ вторинна. Первинною є *жагуха потреби фатального кроку* героя до цієї угоди, таємниче й невідоме почуття, яке штовхає на край безодні, знайоме будь-якому істинному митцеві. Ця безодня неминуче розкриває весь

духовний потенціал людини і, залежно від якості цього потенціалу, крок до неї може стати падінням або злетом. Саме тут ми маємо можливість спостерігати те, що, власне, і робить романтика романтиком – особливість його духовного вибору.

Фауст – людина, яка свідомо звертається до сил зла й переступає, таким чином, межу дозволеного. Цей сміливий і неординарний крок відмежовує його від основної маси людей, які не наважились зробити подібне з міркувань загальної моралі і страху. Факт перетину забороненої межі таїть в собі надзвичайної сили спокусу: вважати самого себе людиною, що якісно відрізняється від інших, стає *над* ними, тобто стає надлюдиною, богом. Як правило, подібні думки супроводжуються відчуттям богообраності, ідеями служіння людству. Одне й те ж саме коріння породжує й насичує створений Р. Вагнером образ Летючого Голландця, Фауст-симфонію Ф. Ліста, “Божественну поему” О. Скрыбіна, образ Адріана Леверкюна (прототипом якого у значній мірі був Фрідріх Ніцше) [4, 4], доля якого, на думку автора, в мікрокосмі розгортає долю самої Германії, її шлях страшного духовного падіння, що призвело до нацизму.

Романтичний конфлікт між мрією та дійсністю сам по собі є не стільки наслідком розчарування в ідеалах французької революції, скільки симптомом серйозного душевного й духовного розладу, причини котрого, напевно слід шукати у попередніх епохах. Втеча романтика від дійсності з самого початку є актом слабкості. Замкнення в собі, своїй особистості поступово переростає в егоїстичне відмежування від усього, крім “Я”, а згодом – в почуття переваги “Я” над усім іншим. Так, в основі зверхності Адріана Леверкюна, його байдужості до всього, що не є його “Я” – слабкість романтика. Саме таке світовідчуття логічно призводить до ніцшеанської ідеї надлюдини. Фауст у баченні митця з романтичним світоглядом є особистістю, що стоїть над масою; це виняткова людина, якій дозволено все, у тому числі й прерогатива переступати через правила загальнолюдської моралі.

Вкажемо ще на одну царину, де тема Фауста знайшла благодатний ґрунт для успішного проростання. Це – рок-мистецтво, що в силу внутрішніх особливостей має спільне коріння з мистецтвом романтичної традиції і тому закономірно репрезентує свого власного “Фауста”. Розглянемо декілька характерних прикладів.

У композиції під назвою “*Götterfunken*” німецької рок-групи “*Tanzwut*” має місце цікаве співставлення двох цитат-ремінісценцій: музичної (Фінал Дев’ятої симфонії Л. Бетховена) та літературної (слова Мефістофеля з I частини “Фауста” Гете). Характерне іронічне забарвлення носить назва цієї композиції⁵, словесний текст якої становить своєрідна промова диявола. Самий монолог, щоправда, є штучним – його скомпоновано з окремих реплік-відповідей Мефістофеля Фаусту під час їхньої першої зустрічі. У початкових рядках цього монологу – знамениті слова Мефістофеля, які М. Булгаков використав як епіграф до роману “Майстер і Маргарита”: “Я є частиною тієї сили, що вічно хоче зла і вічно творить добро”. Цитати з твору Гете подано з невеличкими змінами, викликаними потребами іншого віршового розміру. Єдина зміна за змістом – заміна у тексті “*dir*” (тобі) на “*euch*” (вам) – спрямовує промову диявола не до конкретної особи (Фауста), а до людства в цілому⁶. Провідна ідея композиції – музичне протистояння диявольського монологу, виконаного у стилі “хеві метал”, та піднесеного фіналу

Дев'ятої симфонії Бетховена, цитата з якого звучить в композиції. Звучання бетховенської теми породжує на емоційному рівні ще одну інтуїтивну асоціацію – з іншим фіналом – трагедії “Фауст” Гете, сповненим променистої радості від гармонії Всесвіту. В цілому ж композиція навіює далеко не оптимістичні емоції й думки.

Цікаві приклади спостерігаємо також у творчості російського гурту “Арія”. Композиція під назвою “Гра з вогнем” являє собою типову романтичну ремінісценцію, яку, без сумніву, можна вважати своєрідною модифікацією фаустианської теми, хоч і несвідомою. Маємо на увазі ще один міф романтичної доби – легенду про видатного скрипаля Ніколо Паганіні, що набула популярності ще за його життя⁷. Назва пісні є водночас і смисловою зерниною твору:

*Я был скрипачом
Мой талант – мой грех
Дьявол ни при чём
Я играл с огнём!*

Дана композиція зайвий раз нагадує про характерну особливість культури романтизму як світовідчуття: тяжіння до надзвичайного, *антибуденного*. Саме ця особливість спричинює зацікавленість митців романтичної спрямованості ситуаціями та почуттями “на межі” (реальності, моральності, легітимності тощо). Ліричний герой творчості “Арії” – особистість саме такого типу; він фактично “мандрує” з пісні у пісню. Яскравими ілюстраціями є композиції гурту “Отшельник”, “Пророк”, “Антихрист”, “Рабство иллюзий”, “Бивни чёрных скал” та інші.

Фаустианська тема (у непрямій формі) займала значне місце у творчості лідерів року радянських “перебудовних” часів: гуртів “Акваріум”, “Наутилус”, “Кіно”. Цікавими в цьому відношенні є композиції “Наутилуса”, “Падший ангел”, “Чистый бес”, “Зверь”, “Одинокая птица”, образна тональність яких співпадає з фаустианським світовідчуттям:

*У тебя нет птенцов, у тебя нет гнезда.
Тебя манит незримая миру звезда.
А в глазах у тебя неземная печаль.
Ты сильная птица, но мне тебя жаль.*

Варті особливої уваги духовні шукання лідеру гурту “Акваріум” Бориса Гребенщикова – їх езотеричний характер та тяжіння до гностичної символіки детально описує Катерина Дайс у статті “Поиски Софии в русском роке: Майк и БГ” [1]. Знову перед нами бажання переступити межу, зробити крок до безмежного; фактично – це своєрідний варіант сцени викликання Фаустом духів:

*Я уезжаю в деревню, чтобы стать ближе к земле,
Я открываю свойства растений и трав.
Я брошу в огонь душистый чабрец,
Дым поднимается вверх, и значит я прав.*

*Я отыщу корень дягиля – сделай меня веселей.
Корни березы – прочь, демоны, прочь!
Если же станет слишком темно, чтоб читать тебе,
Я открываю окно, и там стоит ночь.*

Кто говорит со мной?

Кто говорит со мной здесь?

Гостре відчуття причетності до фаустианських проблем та нагальну потребу визначити свою позицію в цьому відношенні можна спостерігати у творчості більшості рок-груп. Останньою ілюстрацією будуть рядки з композиції гурту “Агата Крісті” під характерною назвою “Епілог”:

*Пора! Звери начинают войну,
Дышит ядом ад, мир зовет сатану.
Иуда в аду, а Фауст в раю,
А мы на краю. Пока на краю.
Пока на краю...*

Як зазначає І. Солертинський, “романтизм – це не є стиль, романтизм являє собою цілісний розгорнутий світогляд”, – [5, 50]. Подібну думку висловлює у своїй статті А. Михайлов: “... мені хочеться говорити про романтизм у музиці не як про стиль, а як про незрівняно більш широке явище” [2, 20]. Отже, поняття “романтизм” перевищує поняття “стиль” і досягає рівня ідеології, світогляду. Ця ідеологія, спосіб мислення, а також тип творчої особистості й сьогодні нагадують про себе, знаходячи найрізноманітніші, часто несподівані мистецькі втілення. Тяжіння митців романтичної спрямованості до фаустианської тематики якнайкраще виражає цю ідеологію, оскільки образ Фауста – у тому вигляді, в якому ми звикли його сприймати, спираючись на трагедію Гете, – є квінтесенцією основних ознак романтичного героя. Немає сумнівів, що подальші дослідження в цьому напрямку принесуть чимало цікавого й неочікуваного.

Примітки:

¹ Ці зовнішні відмінності часто стають на заваді спробам оцінити явище адекватно. Заперечується взагалі сама можливість будь-якого порівняння. Так, *елітарну* академічну культуру музичного романтизму недопустимо ставити на одну дошку з рок-музикою – явищем *масової* культури, наскрізь просякнутої характерними ритмами та електронним звучанням. Означені явища, за подібною логікою, належать до абсолютно різних мистецтвознавчих вимірів, що ніяк не перетинаються. Дозволимо собі не погодитись з цією позицією.

² Друга частина трагедії була завершена у 1831 р., незадовго до смерті поета.

³ Туга за минулим посідає в емоційному спектрі творів романтичного напрямлення не останнє місце.

⁴ В даному випадку варто згадати про тональність ще й в суто музичному розумінні, а саме – тяжіння Ф. Шопена до бемольної сфери: тональності з великою кількістю бемолів традиційно вважають *холодними*.

⁵ “*Freude, schöner Götterfunken...*” – “Радість, прекрасні божественні іскри...” (нім.). Початкові слова з “Оди Радості” Шіллера.

⁶ “Правду кажу вам” замість “Правду кажу тобі”.

⁷ Ніколо Паганіні — далеко не єдиний, кому приписували на той час стосунки з дияволом. Такі постаті доби романтизму, як Каліостро, Сен Жермен свідчать про досить чітко виражену тенденцію: ментальну потребу у подібних легендах.

Література:

1. Дайс Е.А. Поиски Софии в русском роке: Майк и БГ / Е.А. Дайс // Нева. – 2007. – № 8. – С. 196–226.
2. Михайлов А.В. Романтизм / А.В. Михайлов // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 5. – С. 20–23.
3. Мурашковський Ю.С. Закономірності розвитку мистецтв. – http://moby.se-th.ru/art/book/43_19.html
4. Пюра І.В. Біографічний міф митця початку ХХ століття в романі “Доктор Фаустус” Т.Манна: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. / І.В. Пюра. – К., 2002. – 150 с.
5. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. – М.-Л.: Искусство, 1946. – С. 49–72.
6. Рощенко О.Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму: дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського / О.Г. Рощенко. – К., 2006. – 436 с.
7. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Новосибирск: Сибирская издательская фирма ВО “Наука”, 1993. – Т.1. – 592 с.

УДК: 7.072: 646.45

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ, ЕСТЕТИЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ ОЗНАКИ В МОДІ

Дерман Ліля Миколаївна,
магістр Київського національного
університету культури і мистецтв

У статті досліджуються регулятиви та засадничі принципи моди в соціологічному, антропологічному, культурно-історичному вимірах, що інтерпретуються в контексті мистецького, естетичного та культурно-історичного життя людини. Висвітлюються основні положення практик існування моди, яка інтерпретується як соціокультурна реальність.

Ключові слова: мода, ювенальність, бренд, інтертекстуальність, маргінальність, семіосфера, флеш – імідж, симуляція.

In the article are probed certain and fundamental principles of fashion in sociological, anthropological, cultural and historical dimensions, that are interpreted in the context of artistic, aesthetically, cultural and historical life of humane. Basic principles of fashion existence practices which are interpreted in social and cultural reality are expounded in the article.

Key words: fashion, juvenility, brand, marginality, intertextual, semiosphere, flesh – image, simulation.

У культурі постмодерну набуло актуальності визначення тілесних практик культури, моди, дизайну. Зокрема, Р. Барт, Ж. Бодрійяр, М. Мерло-Понті, Ж. Дельоз, Ж.-Л. Нансі та інші зверталися до проблематики тілесних адекватій культури. Проте нема досліджень, які системно, під кутом єдності екзистенційних, естетичних та мистецьких ознак розглядали б феномен тіла як флеш-іміджу в моді. Мета статті – виявити культуротворчі інтенції модних інновацій як певної тілесної практики.

Тіло в його зовнішніх морфологічних ознаках залишається тотожним протягом тисячоліть. Проте, чи можна говорити, що екзистенційні, естетичні та мистецькі ознаки теж є інваріантними? Розглядаючи культуру Давнього Єгипту, Давньої Греції, Середньовіччя та Новітнього часу, спробуємо визначити тілесні інваріанти. Коли ми говоримо про екзистенційні ознаки моди, то варто запитати, чи є сама ідентичність модною інваріантною константною, як, наприклад, морфологія тіла людини?

Усі ознаки культури свідчать, що екзистенційні, естетичні, художні виміри культури є надзвичайно різними. Наприклад, людина в Середньовіччі завжди знаходилася в публічному колообігу життя, вона не мала того інтимного простору, який виникає в Новітньому часі. Аналогічно відсутність затишного особистісного простору людини спостерігається і в Давньому Римі. Проте це зовнішні культурні ознаки, які свідчать, що культура існує як розмаїття соціальних форм.

Варто звернутися до Шумерського періоду. Вивчаючи інтимні документи листування звичайних людей, спостерігається зовсім інша ситуація. Сестра пише братові, будучи безнадійно хворою: “Якщо я помру, чи будеш ти слідкувати за моїми дітьми й приділяти їм стільки уваги, скільки я приділяла тобі?” Інакше кажучи, турбота, відношення, які існують зараз, існували завжди. Таким чином, нема жодних підстав вважати, що екзистенційні, естетичні, мистецькі ознаки моди є кардинально різними, адже їх варто розрізняти за культурологічними ознаками, культурними вимірами та ознаками соціальності.

Для узагальнення екзистенційних, естетичних, художніх ознак можна використати поняття “флеш-імідж”. Цей термін, як зазначає О. Гомілко, походить від англійських слів “flesh” – “тіло, плоть” та “image” – “образ”, тобто буквально означає “образ тіла”. Образ виступає як конкретна цілісність тих якостей, котрі набуває людське тіло відповідно до тієї чи іншої культурної практики. “Тіло” є втіленням культурної плоти, суть якої складає, подібно світовій плоті, за М. Понті, взаємну проникливість, обумовленість, визначеність та матеріальність людського тіла та тіла культури [5].

Флеш-імідж – це сучасна конфігурація, яка в комунікативному розумінні виступає як образна конфігурація. Можна зазначити, що номінація “тілесний стан”, за О. Гомілком, є найближчою до проблемних конфігурацій. Йдеться про те, що стан як феномен культури і є спогляданням, естетичним феноменом. Важливо зауважити, що флеш-імідж як сучасна номінація, котра поєднує тіло з її образною конфігурацією, не набагато відірвалася від традиційних номінацій, до яких ми вже звикли.

Щодо екзистенційної проблематики ідентичності, важливо зазначити, що тіло не дається людині згори, не є його власним бажанням, а йому навчаються, його здобувають, воно є певною генетичною трансформацією організму, який в соціальних та культурних практиках стає механізмом ідентифікації.

О. Гомілко зазначає, що найбільш “прозорим” цей процес був у первісні часи, коли зв’язок людини з її тілесністю був, по-перше, досить наочним і не опосередкованим безліччю культурних диспозицій та значень, а по-друге, саме тілесні якості людини були безпосередньо тотожними з суспільними якостями, наприклад, вправність, зіркість очей та сила руки забезпечували індивідові соціальний статус мисливця. Досягнута первісною людиною тілесність часто ставала її головною ознакою і фіксувалася в імені. Такий тип імен зафіксовано у записах початку цивілізації в Стародавньому Єгипті.

Важливо, що сама по собі соматична реальність як тілесність у культурі людини набуває своїх екзистенційних, естетичних та мистецьких номінацій. Тобто, інтенції соматичного визначення відбуваються як екзистенційна спрямованість індивіда на бажаний ідеал флеш-іміджу, на той взірць, який потрібен саме зараз культурі. О. Гомілко наводить цікаві факти, які відповідають сьогоденному стану флеш-іміджу. “Соматична інтенція в бутті сучасної жінки реалізується іншим чином. Приваблива зовнішність у сучасній культурі складає для жінки чи не найважливіший чинник життєвого успіху. Власне, головним досягненням жінки в умовах маскуліної культури є здобуття чоловіка, який є її головним екзистенційним та соціальним “трофеєм”. Самореалізація та самовизначення жінки в сучасній культурі має передусім вигляд антропологічного завдання” [3, 140].

Отже, можна визначити декілька чинників культурних ознак тілесності, які генерують у собі дистанційний, естетичний та мистецький аспекти. По-перше, це буттєвий або онтологічний аспект, котрий свідчить про те, що тіло розглядається як засіб буття, як спосіб тілесних маніфестацій, ідентифікації людини й всесвіту. Це все те, що належить людині як соціуму, соціальним практикам, як тому, де тіло залучається як тілесна буттєва реальність.

Наступний спосіб людського тілесного буття можна пов’язати з тим, що існує вже певна соціалізація, інституалізація тіла. Тіло військового, фізкультурника, хворого, інтелігента – це зовсім інші соціальні постаті й тіла. Вони мають різний одяг, флеш-іміджі існують у зовсім іншому модному просторі.

Найголовнішим є те, що сенс тілесності як такої в моді, контексті тілесного опосередкування пов’язаний із іншою людиною, яка так чи інакше поєднується з тим образом, що з’являється у вигляді флеш-іміджу, бренду, звичайної моделі, колекції. Можна зазначити, що в моді відбувається репрезентація тілесності, здійснюється загальна спільність тілесних поєднань, які існують у контексті культури. Цю умову можна побачити в різних культурах Середньовіччя, Нового та Новітнього часів тощо.

Таким чином, для конститування тілесної драматургії формотворення моди, де задіяні екзистенційні, естетичні та мистецькі ознаки тілесності, втручаються декілька означуваних: відношення людини до онтологічного абсолюту. Соціа-

льний статус формування єдності “Я” і “Ти” є надзвичайно важливим. Саме феномен соціалізації в моді визначається як екзистенційна, естетична, мистецька реальність. У добу Відродження, наприклад, людина потрапляє в центр всесвіту. Людина намагається потрапити туди за допомогою різних означуваних, а саме з допомогою моди.

Вся ця татологія, символологія, міфологія, яка прийшла до нас з давніх часів, зараз набуває всеєдності, яку можна розшукувати в різних аналогах соборності. Будь-то, віртуальна реальність, чи то мода, яка все більше маргіналізується. Можна зазначити, що саме темпоральність або тимчасовість модного існування не є катастрофічним. Вона є паліативом, уникнення просторових реалій та заміщення їх часовими. Самі часові реалії людини конституюються як ознаки формотворення в просторі різних можливостей, які надає людині мода, час, культура, надає сама людина, котра може бути дизайнером, абсолютом, ідеалом – тим, хто конститує відношення “Я” і “Ти” в просторі модних співвідношень.

Розглядаючи екзистенційні, естетичні та мистецькі ознаки тілесності в моді, постає питання: “чи варто їх пов’язувати з особистістю?”. Оскільки особистість з’являється досить пізно як модний персоніфікатор, лише в Новому часі, то чи варто говорити про те, що екзистенційні виміри в моді це є пристрасть, яка належить окремії людині, яку краще назвати – індивід, ніж особистість. Такі мистецькі риси як вміння, майстерність найбільше визначенні у моді, характерні як ознаки створення образу, які відбуваються з допомогою імперативу, канону, регулятиву співвідношення “Я” і абсолюту, за допомогою диспозицій “Я” і “Ти”, які можуть існувати трансвертивно та інвективно, котра створюється як трансгресія, за М. Бахтіним, як діалог.

Ці моделі цікаві, але в контексті тілесності не є однозначно продуктивними, визначеними. Вони презентують більш архаїчний, глибинний контекст, пов’язаний з родовим тілом, ювінальністю, з молодістю особистістю, котра є єдиним суб’єктом моди. На цьому етапі варто звернутися до новоєвропейської людини, з’ясувати антропологічний вимір самоідентифікації особистості як нову реальність тілесних імплікацій. Це людина вітального поштовху, який починається від А. Шопенгауера, О. Шпенглера, Ф. Ніцше, що існує неначе анонімна вітальна міць, як те, що утворює навколо себе оболонки, чинники формотворення простору.

На певному етапі неодмінно виникає проблема інакшості, розбудови великого обр’ю, що такий же особистий, кінцевий і невгамовний. Саме тут мода деструктується, композиційно розбивається і належить вже не стихії, не пристрасті натовпу, а стає частиною якихось культивуємих “острівних онтологій”, за Е. Мореном, які розбудовують цей світ. Це, скажімо, дім Габріель Шанель, Крістіан Діора, Ів Сен-Лорана, які намагаються бути тими креативними центрами, що продукують ювінальність, одвічність моди та людини.

Сама семіосфера моди редукована, стан теж редукований, проте є естезис типових реакцій, які належать підсвідомому. Ми маємо нову міфотехнологію, міфодизайн, який пов’язується з модою, генерацією, культурою мас-медіа й всім тим, що надається комунікативними технологіями, рекламою. Тобто, це реаль-

ність в широкому космологічному розумінні, яка вже після антропологічного повороту, за М. Гайдеггером, трансформує, перетворює існування перед межею свідомості у підсвідоме. Така формула буття стає досить банальним інтерпретованим механізмом, який створює прості схеми, за якими створюється флеш-імідж моди, реклама, кінофільми та візуальна інформація, котра заповнює екранний простір планети.

Інколи кажуть, що це диктат трьох “ССС” – секс, сила, смерть, а інколи говорять і про те, що це гра на сполученні не з’єданого. Але сутність полягає у тому, що ерос і танатос вже були оспівані та сполученні в контексті спільного образу ще З. Фрейдом.

Вся духовна трансформація, яка відбулася в його теорії, примусила повернути весь еротичний вектор патологічного підсвідомого на танатос. Це не новина, а тільки залучення еросу до того віталізму, який переступає через смерть. Однак З. Фрейд через смерть не переступає. А ось реклама та мас-медіа це робить залюбки. Це свідчить про те, що перед нами більш архаїзоване, примітивне суспільство флеш-іміджів, імідж-симуляцій, яке створює саме таких суб’єктів або реципієнтів споживання, які дають можливість якраз так існувати та споживати цю інформацію. Нічого подібного не могло бути за часів Канта, Гегеля, Шеллінга. Архаїзація як дезавуація та маргіналізація розуму, як його усунення, трансформація має вже мало спільного з феноменологією гуссревського типа, чи екзистенційним досвідом М. Бердяєва, а більше нагадує трансформативний етос, котрий існує в контексті сучасних рекламних технологій.

Міф теж визначається як рефлексивний, за Р. Бартом, коли первинна мова адаптується другою, коли виникає інша моделююча система, котра майже не використовує матеріал первинної мови, але вихоплює те, що є найголовнішим: знакові системи, перетворюючи їх на свій лад.

Звичайно, культурно-драматичною є проблема трансгресії статевих ознак тілесності в моді. Якщо ми звернемося до Біблії, там написано так: “Не має ані чоловічої, ані жіночої статі, бо всі ви один у Христі Ісусі”. Це свідчить про те, що перед нами існує певний регулятор життя церкви, де полівалентність жіночого та чоловічого є ще достатньо архаїчною та визначеною як гуманний та піднесений код. Нічого подібного ми не побачимо пізніше. У Новому часові нема такого гуманного, полівалентного співвідношення статевих ознак. Знову домінує архаїзація. Гра не завершується, існує як певні контрверзи людського існування, де чоловіче та жіноче намагається стати полівалентними в унісексі, бути тим сірим еквівалентним співбуттєвого існування, де чоловік та жінка не визначають себе як екзистенційні, мистецькі, естетичні реалії.

Мода ніколи не може погодитися з тим, що відбувається сьогодні, вона ніколи не погодиться з тим, що відбувається редукція статевих ознак. Вона все одно архаїчно продовжує трансформувати жіночу та чоловічу тілесність в андрогенних, гіперсексуальних трансформативних ознаках, але вони існують як диспозиція статевих ознак, як певна транспозиція, перехід, як композиція, *compositio* за риторичною ознакою можна зрозуміти як поєднання, а *dispositio* та

transpositio як протиставлення і перехід, що поєднуються. Так виникає те, що ми звемо полівалентним існуванням моди. Це сучасний міф, коли множинність, плюральність не є перешкоджанням індивідуального, а, навпаки, свідчить про те, що особистісне начало, індивід окремо існують в множинному та безмежному просторі натовпу, маси, за Х. Ортегою-і- Гассетом.

Важливо зазначити, що сучасна полівалентність тілесного як поєднання жіночого та чоловічого, поєднання верху та низу, де вже абсолют є проблематичним, а людина ще більше занурена в контекст екологічної ситуації, цей світ відтворюється окремо, стає відокремленою настановою мистецьких практик, певною реальністю, яку створює художник-дизайнер, модельєр. Ця полівалентність грає в міф, підсвідоме, трансформацію чоловічого та жіночого. Щоб якось знайти відправну точку, фундаментальну ознаку цього особистісного, індивідуального мистецького визначення моди, важливо зрозуміти феномен смерті в творчості Габріель Шанель.

Ще з дитинства вона ховала свої ляльки в землі поряд з кладовищем, поруч з яким жила. Сам цей процес поховання був ритуалом повторення справжньої смерті. Та поруч з цим існувала інша Шанель, яка через певний час спотворювала таке поховання як вкривання білого чорним, як втілення чорного в білому, як зменшення чорного в білому світі, що зветься маленька чорна сукня. Цей дивовижний екзистенційний феномен є естетичним та мистецьким образом, який в своїх глибинних імплікаціях ми не бачимо. Тож, феномен смерті стає одним із цікавих ігрових і драматургічно жахливих сценаріїв модності в культурі ХХ ст., адже ця епоха пережила дві світові війни, зазнавши жах самознищення людства та його духу.

Мода несе в собі чорне та біле, білий світ і вічну темряву, в моді грає вічна ювенальна людина, родова, молода постать, що існує з тілесністю вічної машинної механіки кринолінів, турнюрів, декольте та всього того, що ми звикли бачити в історії костюма. Проте тінь, сама негативна сутність моди теж має дуже цікаві та естетичні, екзистенційні обертони моди ХХ ст. Саме ці аспекти дають верхівку модного бачення, щоб потім поринути в глибину, побачити архаїчну, середньовічну, античну культуру та знову піднятися до цієї тіньової сутності людини ХХ ст., яка вже пішла з усіх подіумів. Сьогодні існує людина ХХІ ст., але поки вона немає ні екзистенційних, ні естетичних, художніх відзнак – це все справа майбутнього.

Якщо говорити про єдність екзистенційних, естетичних та мистецьких ознак тілесності моди, то є сенс почати саме з естетичних ознак, нової європейської метафізики як завершеного етапу, який вже має досвід феноменологічного бачення. Це естетика М. Бахтіна. Він вважає, що потрібне певне зусилля, щоб уявити себе самого відокремленого від світу, відокремленого від внутрішнього саморозуміння. Якщо це вдається, то нас вражає в нашому зовнішньому образі своєрідна пустота, примара, самотність.

Естетика М. Бахтіна не є універсальною. Вона існує як верхівка індивідуалізму або новоєвропейської індивідуальної само- ідентифікації, тілесної іден-

тифікації “Я” в контексті різних культурних практик, в тому числі й моди. Для моди це важливо саме тому, що М. Бахтін описує внутрішню глибинну самоідентичність “Я”, яка певним чином не помічається як своє буття, а належить іншому. І навпаки, те, що є властивістю іншого, раптом стає властивістю “Я”. Естетика М. Бахтіна виглядає евристичною для інтерпретації моди тому, що дає можливість зрозуміти тілесну транспозицію “Я” і “Ти”, а саме трансгресію, тілесних просторових сутностей, які утворюють їх єдність. Жодна біль не менш самодостатня естетика не дає такої механіки, яку ми можемо спроектувати на моду.

Щодо екзистенційних трансформацій модності субстанції модності, як явища культури, часу, ми не можемо знайти один якийсь регулятив, який би міг вивести на достатньо чітку диспозицію.

Мода також є в мистецтві як вміння грати, бути піднесеним, святковим, захопленим тим, що створює навколо себе середовище співбуттєвої, співіснуючої краси, яка є дивом, святом, є тим, що ми зємо показом моди, видовищем. Проте це так, і не так. У широкому розумінні мода як модус, закономірність, закон охоплює різні ознаки модності. Наприклад, на планеті міні-спідниці носили всі, хоча вона виникає в 60-х рр. ХХ ст. в Англії. А раніше цей предмет одягу існував як маргінальне явище після другої Світової війни. Також мода може бути локалізованою, зосередженою в певному осередку модного продукування, наприклад, дому моди.

Мода може бути певною ігровою реальністю, яка вже відбувається не стільки на подіумі, скільки в контексті мас-медіа, віртуальній реальності. Це вже сучасний вимір моди. Культура сьогодення демонструє, з одного боку, традиційні форми клішованої свідомості, а з іншого боку, є діаметрально протилежною всьому тому культурному здобутку, який існував раніше. Якщо підсумувати всі ті трансформації, які були раніше, то очевидно, що вони надзвичайно прості.

Це руйнування традиційних форм, передача інформації, цитатність, інтертекстуальність – орієнтація на проміжну реальність між текстами, які стають глобальними конструктами, поєднують інтенції культури. Маргінальність – існування поза текстом, відмова від канонів розуміння світу як достатньо несподіваної реальності, яка майже не може вписатися ніякими розумними конотаціями. Все це призводить до того, що виникають певні ознаки постмодерністської свідомості, яку описують як певні чинники. Перший – це невизначеність інформаційної єдності комунікації, яка свідчить про те, що виникає паралелізм, деструктивні явища, елементи перестановки, деструкції, трансформації, до яких ми вже звикли. Потім, на передній план, висувається фрагментарність, деталь в костюмі, коли частина стає більшою, ніж ціле.

Колаж, монтаж стають тими елементами, які дають можливість увявити цілісність. Деканонізація, декомпозиція, реконструкція – це ті реалії, які постмодерн визначає, як конструктивні означувані – структуротворчі елементи тексту. Головна естетична ознака – іронія та подвоєність, але ця подвійність весь час свідчить про те, що це плюральна єдність. Найголовнішим механізмом формо-

творення є мутація та трансмутація, за М. Петровим, які свідчать про трансформаторну естетику, про трансформативність текстів, культури.

Цікавим феноменом є видовище, карнавал, тобто внесення в звичайне життя амбівалентності, норми й антинорми, сміху як певного онтологічного осередку, де людина може бути сама собою. Але вона сміється в певному часові і в певному просторі. Навіть форми буття цієї видовищності формуються як віртуальна реальність, як перфоманс, театр “без рампи”, котрий існує за межами інституцізованих форм театрального видовища. Конститутивними є орієнтація на внутрішній потенціал самого глядача, на його іманентні здібності, є генерування інформації, намагання поєднати всю конфігурацію образів у ціле, яке належить лише йому, а не автору, посереднику чи персоніфікатору інформації.

Бренди високої моди Ів Сен-Лоран, Габріель Шанель – це гарантія якості й певна репрезентація капіталу, що належить фірмі. Отож, ті фірми, котрі мають бренд є лідерами виробництва моди чи маркетингових послуг. М. Ковриженко вважає, що “душа бренду” – це знаковий міф про товар. Бренд за своїми означуваними є знаковість. “Зміст бренду є конотативною надбудовою над знаковою системою товарів. Це, скоріше, новий текст, який виконується й використовує перший для його означення та для власних значень” [4, 165].

Бренд обов’язково трансформує сенс товару, надає йому інші якості моди, естетичні, екзистенційні, мистецькі, що свідчить про те, як поруч з тавруванням товару існує певний стан як отримання насолоди, райської чи пекельної, яка трансформує бренд як носій образу та сенсу. Тож, щоб стати об’єктом споживання, сучасна річ має стати знаком і мати свій міф. Ми вже не говоримо про певну генеалогію легенди, яка закладається в контексті тієї фірми, котра працює на відтворення образу, історії продукування товарів.

Процес розробки, реалізації, розвитку, а також управління брендом, його комунікації називають брендингом. Цей процес має на меті створення індивідуальних ознак бренду, які підтримують його ідентичність. Тобто, брендинг як комунікаційна реальність поєднує в собі всі означувані – екзистенційні, естетичні та мистецькі – як складової сучасного споживання. Постає питання: “Чи працює мода на споживання? І так, і ні. Вона в своїх загальних ознаках не є чистим споживанням, а є пристрасною, образом, театром. Вона може бути репрезентована як мистецький витвір, але мода як адаптація до споживача, модного товару до того, щоб він споживався, звичайно, має свій брендинг та стратегію споживання.

Важливо зазначити, що бренд – це не штучний витвір дизайнера чи рекламіста. Тут він існує наче певна історична чи естетична аура, яка визначає модність товару. Художник-дизайнер створює марку, логотип, фірмовий стиль тощо. Він може створити репрезентації модного товару, але він не може створити бренд. Марка в культурно-історичному функціонуванні, та часові набуває значення, далі вона популяризується й стає модним брендом, глобальною інсталяцією, яка несе в собі ознаки культурного репрезентативізму. Це, наприклад, бренди Коко Шанель, Крістіан Діор. Західні дослідники зазначають, що бренд – це одночасно повідомлення й досвід. Цей комунікативний набір бренду, як і

елементи маркетингового набору, повинен нести в собі інформацію про характеристики, які посилюють досвід, пов'язаний з споживанням бренду.

Таким чином, бренд стає певним персоніфікатором інформації. Глобальний бренд – це вже світова марка, імідж, який входить в контекст світової культури на правах гаранту якості, образних інсталяцій та інших ознак як певних комунікацій в царині моди. Типологію брендів як ознак певної комунікативної стратегії визначати за вартістю та об'ємом. Він є найближчим й найбільш шанованим для покупців. Бренд створюється для того, щоб завоювати місце на ринку. Це бренд, котрий знаходиться в процесі становлення та розробки, існує для захоплення місця бренду конкурента. Це ніша споживання як спосіб, до якого звертаються невеликі фірми з бізнесу для захоплення та утримання місця на ринку. Проте, потрібно розглядати бренд не лише з позицій конкуренції, а й з позиції модності, того, як набуваються ознаки глобалізації, презентації. Татологія бренду – це процес становлення не лише марки чи тавра, а і формування його як персоніфікатора доби, часу, епохи.

Література:

1. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культуры / Ролан Барт: [пер. с. фр. С.Н. Зенкина]. – М.: Издательство имени С. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр: [пер. с. фр. С.Н. Зенкина]. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі / Ольга Гомілко. – К.: Наукова думка, 2001. – 338 с.
4. Ковриженко М. Креатив в рекламе / Марина Константиновна Ковриженко. – СПб.: Питер, 2004. – 253 с.
5. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти: [пер. с. фр.]. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.

ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 7.072.3

АКСІОЛОГІЧНИЙ ЗМІСТ ОСВІТНЬОЇ ПАРАДИГМИ

Троєльнікова Людмила Олексіївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач сектора
Українського центру
культурних досліджень

У статті розкривається ціннісний зміст європейського освітнього простору, аналізуються різні філософські течії освіти, репрезентується становлення та розвиток “гуманістичної освіти” в Європі у XVII–XVIII ст.

Ключові слова: освітній простір, “гуманістична освіта”, філософія освіти, ціннісний зміст освіти, педагогічна система.

In the article examined valuable maintenance European educational space, analyzed different philosophical directions of education, represented becoming and developing of “humane education” in Europe in XVII–XVIII century.

Key words: educational space, “humane education”, educational philosophy, valuable maintenance of education, pedagogical system.

Цінності різних напрямів філософії завжди мали прихильників у сфері освіти, а філософи, починаючи з Сократа, досить часто поєднували любов до мудрості з педагогічною діяльністю. Таке поєднання забезпечувало найефективнішу трансляцію філософської думки від автора до учня, а відтак формувало сферу практичної філософії.

Однією з найдавніших філософських течій в освіті є консерватизм. Розвиток консерватизму пов’язаний з іменами Платона, Аристотеля, Данте, Макіавеллі, Гете, Е. Бьорка, Ж. де Местра, А. де Токвіля та багатьох інших мислителів, політичних і державних діячів. Консерватизм в інтерпретації американського політолога С. Хантінгтона є системою ідей, спрямованою на збереження існуючого устрою. При цьому прихильниками консерватизму, як свідчить історія, можуть бути представники найрізноманітніших прошарків населення. Консервативні цінності тією чи іншою мірою також поділяють ліберали і соціалісти.

Саме завдяки консерватизму школа майже ніколи не перебувала в авангарді перетворюючих рухів, оскільки, на переконання консерваторів, вона має притосовувати людину до норм, стандартів і вічних цінностей, що забезпечується укладом шкільного життя та змістом навчальних предметів. Отож, традиційно покликанням школи було відстоювання усталених цінностей, зрозумілих і доступних для сприймання. При цьому запровадження альтернативних освітніх систем стимулювало педагогічний консерватизм до усвідомлення власних цін-

ностей. Різновидом консервативної течії у філософії освіти є класичний реалізм, що розглядав навчальний процес крізь призму набуття незрілою молоддю людиною відповідної “форми” й досягнення нею особистого щастя у загальнолюдському розумінні. Здатність вчитися і оволодівати знаннями, використовувати їх та насолоджуватися ними притаманна кожній людині, відповідно – завданням загальної освіти є формування звички набувати знання, використовувати їх і отримувати від цього задоволення. Відтак, для класичного реалізму в освіті знання – важлива ціннісна орієнтація людини, а оволодіння ними має приносити задоволення.

На відміну від класичного реалізму, що стоїть на виважених ідеологічних засадах, есенціалізм (від лат. “essentia” – сутність) як одна з крайніх ідеологічних течій обстоює необхідність збереження й передання тих ідей, уявлень і практичного досвіду, які характеризували культуру в минулому, оскільки сучасна культура фактично втратила зв’язок із дійсною культурою – тією, яка була в минулому. Повернення до минулих культурних надбань дасть можливість людству повірити в себе і продовжувати рухатись уперед.

Суголосні з есенціалізмом і погляди перенніалістів (від лат. “perennia” – вічність), для яких цінності античної і середньовічної культури нині актуальні, як і в далекому минулому, не підвладні часу й простору, перебувають над історією, над окремими культурами, а відтак є чи не єдиним надійним підґрунтям розвитку особистості. Криза ХХ ст. спонукала перенніалістів виступити із закликом відновити вічні цінності, носіями яких були Платон, Аристотель, Ф. Аквінський, філософські погляди яких можуть слугувати підґрунтям зцілення суспільства від сучасного хаосу [3].

Подібність есенціалізму й перенніалізму – у спільній вірі в універсальність форм реальності, у те, що пізнання уможлиблює розкриття її сутності. Істина – у відповідності мислення і реальності. При цьому перенніалізм тісно пов’язаний з релігійною освітою і підтримує прагнення церкви посилити вплив на освіту. Орієнтування есенціалізму і перенніалізму на ідеал, що є реальною основою світу, викликало до життя такий напрям у філософії освіти, як ідеалізм. Ідеалізм не ігнорує конкретної людини (учня), що проявляється в підтримці активної самореалізації й самовдосконалення кожної дитини як духовної істоти. Представники ідеалізму розглядали освіту як процес внутрішнього духовного зростання і розвитку дитини, її самосвідомості, удосконалення самобутнього “Я”. Мета освіти, за ідеалізмом, у сприянні повному розкриттю природного потенціалу, піднятті учнів до межі їхніх здібностей. Школа є обов’язковою інституцією, оскільки розкриває учням реальність, сприяє їх культурному народженню, виховує майбутніх активних членів суспільства, вказуючи їм шлях до самовдосконалення. Крім того, ідеалізм, на відміну від есенціалізму й перенніалізму, не підтримує авторитарної педагогіки, оскільки розглядає дитину як індивіда, здатного до розвитку, вдосконалення, вияву ініціативи й досягнення омріяного ідеалу. При цьому ініціатива учня є необхідною умовою реального зростання й розвитку як особистості, адже навчання відбувається не лише під впливом зовнішніх факторів, а насамперед за активної участі самого учня. Відтак педагогіка ідеалізму ґрунтується на формуванні у свідомості учнів певного ідеалу, а також на

підтримці активності учнів, виявленні їхніх інтересів, що дає можливість без будь-якого примусу зацікавити їх.

Усвідомлення учнем себе як особистості є ядром ліберальної течії у філософії освіти. Таке усвідомлення – потужна рушійна сила у розвитку власної природи. До найвідоміших ліберальних філософів освіти належать Дж. Мілль, Т. Грін, Л. Гобгауз, Б. Бозанке, Д. Дьюї, Д. Роулз. Однією з обов'язкових умов для сучасного лібералізму в освіті є наявність свободи. Дж. Мілль у праці “Про свободу” зазначав: “Людина за своєю природою подібна не до машини, котру потрібно збудувати за певною моделлю й точно пристосувати до призначеної для неї роботи, а до дерева, яке потребує того, щоб самому рости і всебічно розвиватися, відповідно до тенденцій тих внутрішніх сил, завдяки яким воно є живою істотою” [8]. Відтак, провідна ідея ліберальної педагогіки про індивідуальність полягає в “бутті людини собою” і ґрунтується на відомій сентенції “Пізнай самого себе”. Однак в інтерпретації лібералів вона набула дещо іншого звучання: “Віднайди себе”, “Вичерпай свою замість”. Кожна людина має широкий спектр здібностей, плекання яких – сутність індивідуальності. Кожен індивід важливий для суспільства, а розмаїття особистостей – необхідна передумова розвитку людського суспільства. Отже, природа індивіда трансформується і набуває статусу “індивідуалізованої особистості”. Людина має вроджену схильність і прагнення до досконалості, вона за своєю природою вище поціновує складні форми діяльності, спрямовані на розвиток вищих здібностей, на відміну від легких задоволень. Зрештою прагнення до вищих здібностей та складних насолод сприяє цілісному розвитку особистості. Великого значення ліберали також надають інтелектуальному розвитку, наголошуючи при цьому на виокремленні ступенів інтелектуальних здібностей людей, підкреслюючи вищу компетентність еліти. Педагогічна концепція лібералів звертається також до емоційної сфери людини, її внутрішньої досконалості, взаємозалежності інтелектуальної й емоційної складових. Саме тому ліберали надають великого значення навчальним предметам, що апелюють до емоцій: літературі та мистецтвам.

У системі цінностей екзистенціалізму головне місце посідають свобода й відповідальність. Екзистенційна людина завжди перебуває в процесі становлення, завжди відповідає за те, що робить із собою. Це свідомий суб'єкт, який сам формулює власне ставлення до світу й до власної персони, що є для екзистенціаліста головним принципом життя. І саме формування самодостатньої особистості – головна мета й бажаний результат освіти. Оскільки дитина – свідомий і активний суб'єкт, підганяти її поведінку під зразок є аморальним. Відтак освіта в екзистенційному розумінні є процесом розвитку вільних, самоактуалізованих особистостей, що проявляється й у змісті освіти, у тенденції до зміщення центру уваги у навчанні від природничих і суспільних наук до гуманітарних, до акцентування на значенні мистецтва у життєдіяльності людини, що сприяє емоційному й моральному розвитку. На відміну від усталених традицій, освіта розпочинається не з відчужених знань і вивчення природи, а з пізнання сутності людини, розкриття її “Я”. Обов'язком учителя, який поділяє принципи екзистенційної педагогіки, є створення умов, що забезпечують кожному учневі можливість досягнути три основні цінності життя: я – істота, яка обирає, і мені не уникнути

вибору власного життєвого шляху; я – вільна людина, абсолютно вільна у виборі цілей власного життя; я – людина, яка несе особисту відповідальність за кожен здійснений вибір [7].

Найвлучніше розкриває сутність педагогічного екзистенціалізму твердження Ж. Марітена про головну цінність освіти як можливість завоювання внутрішньої духовної свободи окремою людиною.

Практичним мистецтвом, що має наукову основу й просуває переконання учнів у напрямі істинного знання, а також розвиває їхнє раціональне мислення вважає освіту аналітична філософія. На думку аналітичних філософів, головною цінністю в освіті є розвиток розумових здібностей учня.

Дослід, експеримент, пошук найефективніших форм діяльності, що забезпечують ясність і глибину набутих знань, є основою найвпливовішого напрямку філософії освіти ХХ ст. – експерименталізму. Експерименталісти не відкидають цінностей, набутих минулими поколіннями, вважаючи їх не лише стартом у навчанні, а й взірцем.

Отже, термін “гуманітарний” (“гуманітарна освіта”) вперше починає використовуватися в XVII–XVIII ст., коли йшлося про освічену людину, яка володіє величезними знаннями у всіх сферах людської діяльності. Передбачалося, що свої знання людина здобуває, вивчаючи “вільні мистецтва” і класичні мови – відповідно до гіпотези, що слова засвоюються раніше, ніж ідеї, а тому перебивають останніх за змістом. Це підтверджується і сучасною психологією. Відтак, ця концепція має право на існування і в теперішніх художньо-освітніх ландшафтах, позаяк існує потреба в такому типі культурної людини, яка, не вдаючись у технічні тонкощі (хай краще це роблять вузькоспеціалізовані фахівці), повною мірою та досконало могла б застосовувати на практиці всі можливості свого розуму.

Дедалі суттєвішу роль у європейському інтелектуальному житті почали відігравати так звані академії. Італійські академії значно відрізнялися від академій по іншій бік Альп: якщо в європейських столицях вони засновувалися з ініціативи корони і мали національне значення, то в Італії ще була жива, успадкована від Відродження традиція широкої мережі гуртків на найрізноманітніші теми: від богослов'я до ораторського мистецтва, від античної поезії до фізики.

Академії Відродження – найважливіший елемент громадського життя цієї епохи, не тільки середовище формування, а й засіб поширення нових ідей. Академії в епоху Відродження стали головним провідником ідей і вчень італійської Реформації. “Саме тут новоєвропейська наука зробила свої перші кроки і знайшла таку форму організації, яка найбільше відповідала потребам її розвитку, сприяла суспільному утвердженню, що безпосередньо або з якимись модифікаціями була запозичена науковими співдружностями в інших країнах” [6]. Подібна мережа існувала й у Південній Франції. Її формування також відноситься до епохи Відродження, однак ця мережа була цілком оновлена, коли академії в провінції стали утворюватися за образом і подобою столичних, імітуючи їх у всьому, включаючи перехід на державне фінансування. Як і столичні королівські Академії, провінційні у Франції найчастіше поділялися за спеціалізацією.

Якщо академії епохи Відродження піддалися загалом досить ретельному вивченню, то про епоху кінця XVII – першої половини XVIII ст. цього сказати

не можна. Проте необхідно констатувати, що в значній мірі ситуація навколо цих вчених співтовариств змінилася. Насамперед у досліджувану епоху функції академій і університетів доповнювали одна одну, що стало причиною конкуренції між ними. Недостатня в епоху Відродження “професіоналізація людей науки” [6] зробила значний крок уперед, що неминуче спричинило зміну кількості, юридичного і суспільного статусу наукових зібрань, їхньої взаємодії з освіченими людьми і владою. Про переважну більшість таких наукових співтовариств відомо дуже мало. Проте щодо Неаполітанського віце-королівства, наприклад, можна говорити про декілька десятків подібних вчених зборів, значна частина яких знаходилася в столиці. Багато неаполітанських академій засідали в будинку свого засновника (як, наприклад, “Академія мудреців”), а деякі навіть називалися його іменем (приміром, відома в 50-і роки XVIII ст. “Академія Галіані”). Часто ці академії утворювалися на основі приватної бібліотеки її патрона, і тоді першими її неформальними “членами” ставали його друзі, які мали доступ до книг. Коротка тривалість діяльності більшості академій зумовлена їхньою бюрократизацією, що починалася з проголошення статусу академії і обов’язковості засідань [9]. І навпаки, гуртки що уникали бюрократизації, існували довше, однак відомо про них менше.

Згодом всій Європі (після втрати церквою монополію на пізнання людиною природи) стали спонтанно з’являтися співтовариства людей, які не пов’язували вчені заняття зі знаходженням соціального статусу (не можна забувати про те, що навчання в університеті, крім оволодіння знаннями, давало випускникові насамперед новий статус у суспільстві). Звичайно, шляхетне походження і вищі представники адміністрації робили вченим зборам честь своєю присутністю й у деяких випадках гарантували заступництво. В університетських колах усюди Європи (за винятком богословських факультетів) присутність столичної знаті була мінімальною, водночас в академії вона була значно більшою. Крім неї, у “академіях” помітною була присутність кліру, дуже розповсюдженим явищем були гуртки “прикладного богослов’я”, які створювалися зазвичай при монастирях.

На рубежі XVII–XVIII ст. університети й академії взаємно доповнювали один одного. Тому було б помилкою протиставляти академії університетам, вважаючи останні через вплив церкви і закостенілі традиції оплотом середньовічної відсталості і мракобісся, а перші – справжніми науковими лабораторіями, що забезпечували вільний політ думки. Якщо університет залишався оплотом ерудиції (Сорбонна зі своєю школою схоластики до кінця XVII ст. є таким же виключенням, як і університет Галлі зі своїм історико-критичним аналізом Біблії), то спілкування в “академіях” сприяло постановці нових наукових проблем, залученню уваги до модних сюжетів порівняно із заформалізованими університетськими аудиторіями. По-перше, академії були більш демократичними щодо складу слухачів, ніж університети; по-друге, сама специфіка академій давала можливість до крайності урізноманітнити тематику; по-третє, вони були менш структуровані порівняно з університетами. Крім того, як відзначав Ф. Ніколіні, говорячи про взаємини між членами італійських академій наприкінці XVII ст., спільність наукових інтересів представників різних соціальних груп майже ліквідувала соціальні бар’єри між ними, які в інші моменти представлялися нездо-

ланними [9]. У результаті, хоча для підготовки публічних академічних лекцій було потрібно менше роботи, вони знаходили більший відгук у середовищі освічених городян порівняно з університетськими лекціями, тематика яких “застряла” у віковій традиції. Академіям було часом підвладно те, що залишалося недоступним для університетів, – вибір тем тут був відносно добровільним. Здебільшого йшлося про природничі науки, а крім них – про мову, літературу й історію: ці галузі існують на другому плані – за всемогутніми університетськими факультетами теології і юриспруденції.

Найвідоміша зі збережених до наших днів італійських академій авторитетна Accademia della Crasca була винятком із самого моменту свого створення. По-перше, вона була в достатньому ступені формалізованим утворенням, а тематика її засідань (пізніше – сфера наукових інтересів) була попередньо обговорена і суворо дотримувалася. Засідання проводилися регулярно, а про діяльність академії з самого початку було добре відомо владі.

На північ від Альп академії утворювалися за самої активної участі влади здебільшого за французьким зразком. У самій Франції 1635 р. для захисту рідної мови була створена Academie frangaise; для розвитку природничих наук 1666 р. була заснована власне Academie des sciences. Трохи раніше, 1663 р., для вивчення переважно історичних дисциплін створено Academie des inscriptions et des belles lettres. Монархія Людовика XIII і Людовика XIV свідомо проводила політику державної монополії на науку, почавши з переведення окремих академій на державне фінансування й одночасно всіляко заохочуючи збереження існуючих провінційних академій і відкриття нових.

Упродовж XVIII ст. академії з’явилися майже в усіх європейських столицях. До крайності заформалізовані королівські академії в Парижі, Берліні, Відні, Санкт-Петербурзі і деяких інших столицях були спробою влади контролювати роботу “своїх” вчених, що часто виходила з феодалських уявлень про власність на результати праці підданих. В Іспанії навіть існували обмеження на діяльність академій у всіх сферах, що не відносяться виключно до підтримки художньої творчості. На європейському тлі трохи вирізнялася Англія: створене за ініціативи Карла II Стюарта в перші місяці Реставрації (1660 р.) Royal Society of London for Improving Natural Knowledge було науковим товариством, значно більш вільним у виборі тематики, ніж континентальні аналоги – внаслідок цього воно істотно впливало на циркуляцію ідей у всій Європі. Його членами були Ньютон і Локк, а друковані праці товариства – “Philosophical Transactions of the Royal Society” – незабаром стали найбільш авторитетним науковим виданням.

У більшості ж національних академій, принаймні, на першому етапі їхньої діяльності, вчені трохи штучно відділялися від європейської “республіки вчених”. Заснування національних академій – найважливіший крок світської влади на шляху формування “національної науки”, перший серйозний удар по цілісності “еспубліки вчених”.

Ще один характерний момент: переважна більшість авторів попередньої Просвітництва епохи, у тому числі анонімних, прагнули розповідати про історію людства “старими словесами”, користуючись традиційним понятійним апаратом. Однак діячі французького Просвітництва виробили нову мову, новий понятій-

ний апарат, і саме французькі салони стали свого роду “полігоном” для їхнього випробування і закріплення. Дуже яскраво це виявляється в діяльності вчених, спілкуванню яких між собою служила низка механізмів, багато з яких були сформовані ще в попередню епоху Відродження, коли суспільний інтерес до науки тільки складався.

Відтак, колективізм вчених упродовж XVII–XVIII ст. – основна ознака Століття Розуму – перетерпіли значні зміни. З часом суспільні зв’язки стали навіть головним атрибутом вчених занять; кабінетний професіоналізм, супроводжуваний глибокою ерудицією і відсутністю інтересу до форми викладу думки, стає об’єктом глузувань. Листування вчених часом викликало більший ажіотаж, ніж їхні твори, призначені для друку. Сама ерудиція з ідола всіх вчених поступово перетворюється в атрибут певної групи. Європейське суспільство йшло назустріч Просвітництву: ідеї здобували зручну для передачі й масового користування форму і призначалися для поширення через уже сформовані в попередню епоху механізми.

Рух Просвітництва породило в Європі використання технології друкарського верстата. Широкому загалу стають доступними праці античних авторів та просвітителів. Технологія друку сприяла поширенню нових ідей по всій Європі, а також значному розширенню доступу до освіти, зростанню рівня писемності, а відтак формуванню нового типу особистості – індивідуальності

Таким чином, звертаючись до різних ціннісних вимірів педагогічних систем західних країн, українська педагогіка прагне відійти від моноаксіології. При цьому в останнє десятиліття найбільшого поширення в українській освіті здобули національні, демократичні, антропоцентричні, екологічні й валеологічні ціннісні орієнтації. Сутнісною основою нової парадигми української освіти, на думку А.М. Бойко, є особистість дитини, визнання її найвищою цінністю, орієнтація педагога на гуманні, демократичні принципи. Формуючись як особистість, людина залишається природною істотою, а сукупність суспільних відносин не вичерпує сутності людини. Виховання зумовлене єдністю індивідуального та соціального й визначається як суспільно-особистісний феномен, оскільки все в людині зумовлене і її природою, і суспільною сутністю.

Нині можна констатувати час *Homo educatus*. Епоху, ціннісну основу якої визначатиме *Homo educatus*, характеризує низка найважливіших тенденцій:

- здобуття освіти – обов’язкова умова повноцінного члена модерного суспільства;
- освіта – найважливіший чинник соціальної рівності;
- освіта є визначальною в успішній реалізації потенцій людини в професійному й загальнокультурному просторі;
- постійне підвищення освітнього рівня – суспільна норма, а в розвинених країнах – навіть суспільна вимога;
- підвищення суспільного рівня освіти – визначальний фактор динамічного економічного розвитку суспільства;
- високий рівень освіченості громадян – важлива складова безпеки держави;
- освітня політика – пріоритет загальнодержавної політики;

о поза сферою освіти неможливий поступ нинішньої цивілізації; глобалізація вимагає функціонування модерної освіченої людини [7].

Ідея “гуманітарної культури” свого часу відіграла велику роль у розвитку художньо-освітнього простору. Починаючи з епохи Відродження, гуманітарна культура була тим етапом розвитку західного світу, за якого існувала чітко сформульована доктрина знання.

Відтак, ціннісний зміст художньо-освітнього простору характеризується наявністю різноманітних унормованих суб’єкт-об’єктних взаємодій, які презентують природу людини, формують її культурний та освітній рівень.

Література:

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Теодор Адорно; [пер. с нем. А.В. Дранова]. – М.: Республика, 2001. – 527 с.
2. Аквинский Ф. Сумма теологии / Фома Аквинский; [кол. авт. РАХ. НИИ теории и истории изобр. искусств; гл. ред. М.Ф. Овсянников] // История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли: [в 5 т.]. – М., 1961. – Т. 1. – С. 288–291.
3. Аксиология: частное и общее. Наука и ценности. – Новосибирск, 1987. – 242 с.
4. Анненков В.П. Особливості формування ціннісних орієнтацій учнівської молоді / Віктор Петрович Анненков. – К., 1999. – 138 с.
5. Быстрицкий Е.К. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие / Евгений Константинович Быстрицкий. – К.: Наукова думка, 1992. – 245 с.
6. Кудрявцев О.Ф. От эрудитских собраний к научным сообществам: Итальянские академии XV – XVII вв. / Олег Федорович Кудрявцев // Средние века. – М., 1985. – Вып. 48. – С. 176–194.
7. Лутай В.С. Філософія сучасної освіти : навч. посіб. / В.С. Лутай; ред. Зязюн І.А.; Укр. ін-т підвищення кваліфікації кадрів освіти, Творча спілка вчителів України, Фонд-центр “Evoluta”. – К.: Центр “Магістр S”, 1996. – 255 с.
8. Мілль Д.С. Про індивідуальність як один з елементів добробуту / Джон С. Мілль; [упоряд. О. Проценко, В. Лісовий] // Лібералізм: антологія. – К., 2002. – С. 151–164
9. Nicolini F. La giovinezza di Giambattista Vico (1688–1700): Saggio biografico / F. Nicolini. – Bari, 1932. – 212 p.

“ГУРТОК ТВОРЧО ОБДАРОВАНИХ” ЯК ФОРМА САМОСТІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ КДІКУ

Безручко Олександр Вікторович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, директор Інституту
телебачення, кіно і театру Київського
міжнародного університету

Стаття присвячена дослідженню маловідомого педагогічного експерименту викладача “майстерності кінорежисури” Олександра Гавронського – “гуртку творчо обдарованих” студентів кінорежисерського і кіноакторського курсів художнього факультету Київського державного інституту кінематографії.

Ключові слова: “гурток творчо обдарованих”, Олександр Гавронський, художній факультет, Київський державний інститут кінематографії.

The article is devoted research of unknown pedagogical experiment of teacher of “trade of film direction” Oleksandr Gavrons’kiy is a “group of the creatively gifted” students of cinemadirector and cinemaactor courses of artistic faculty of the Kyiv State Institute of cinema Art.

Key words: “group of creatively gifted”, Oleksandr Gavrons’kiy, artistic faculty, Kyiv State Institute of cinema Art.

У часи становлення національної кіноосвіти педагогами Київського державного інституту кінематографії (КДІК) провадилися різні форми виховної роботи серед студентів художнього факультету (кінорежисерів, сценаристів, операторів, кіноакторів). Одним із найтрагічніших експериментів був “гурток творчо обдарованих”, організований викладачем кінорежисури О.Й. Гавронським з найбільш здібних студентів режисерського факультету КДІКу, які у позаурочний час займалися вивченням професійної майстерності. Комісія з “чищення” КДІКу, як зазначав один із цих студентів О. Ніколаєнко, назвала педагогічний експеримент троцькістським лише тому, що “ця група збиралася на квартирі без відома дирекції і парторганізації інституту” [14, 125].

Оскільки цей безневинний з позиції сьогодення педагогічний експеримент відбувся під час “троцькістських чисток” тридцятих років, про нього намагалися не згадувати ані учасники тих подій – колишні студенти КДІКу, ані кінознавці навіть багато років потому. Завданням цього дослідження стояло відновлення цієї невідомої сторінки української кіноосвіти. Було опрацьовано фонди музею Національної кіностудії художніх фільмів О.П. Довженка, Центрального державного архіву громадських об’єднань (ЦДАГО) України, Галузевого державного архіву Служби Безпеки (ГДА СБ) України, Російського державного архіву літератури і мистецтв тощо.

З перших днів свого викладання кінорежисури у КДІКу Гавронський не побоявся висловити у студентській газеті з приводу поганого стану свого предмету: “Немає змоги провадити практичне навчання так як то потрібно за програми реж[исерської] роботи” [2]. Наскільки це було в його силах, Гавронський допомагав найбільш обдарованим студентам отримати необхідні знання. Багато чого вчитель не міг говорити у стінах кіноінституту, а тому, як до речі і Довженко, спілкувався з учнями у себе на квартирі. Як розповідав один з них Зорін: “У Гавронського на квартирі я був рази чотири – п’ять разів... При одній з перших бесід з Гавронським були присутні також Сасім і Шепелев (студенти кінорежисерського курсу. – прим. О.Б.), і на моє і Шепелева заперечення з приводу неправильної політики партії на селі, Сасім підтримував контрреволюційні погляди Гавронського з цього питання [14, 151].

Звернемо увагу на слова стосовно неправильної політики партії на селі. Більшість українських кіномитців розуміли згубність методів компартії для українського селянства. Фавст Лопатинський написав сценарій “Україна”, за розголошення матеріалів якого відсидів три літні місяці 1932 року в слідчому ізоляторі Д. Демущий, критикував штучний голод О. Довженко: “ДОВЖЕНКО – ще з більшою гарячністю критикує політику комуністичної партії в справі колективізації, розповсюджуючи перебільшені, панікьорські чутки – “Село гине. Вимирає. Голодують. Нічого їсти. Під Києвом в одному із сел повстання.... Комісари в Москві жирують... Пир во время чуми” [3].

Були критично налаштовані до політики партії на селі і студенти КДІКу. Так, зокрема, один із “провідних і талановитих” студентів художнього факультету Микола Сасім, який проходив практику на фільмах Олександра Довженка “Іван” та Олександра Гавронського “Кохання”, казав, що “не може написати дипломну роботу, тому що в ній потрібно відбити з позитивної сторони стан радянського села. У той же час, як заявляв Сасім, радянське село знаходиться в жахливому стані – населення голодує і що його можна було б відобразити тільки з негативного боку” [12, 98].

Микола Сасім, як, до речі, і інші студенти художнього факультету КДІКу (режисери, сценаристи, оператори) знали справжній стан речей на селі, оскільки вони протягом 1932–1933 року замість занять були вимушені “боротися за урожай”.

Одна із тогочасних студенток КДІКу Суламіф Цибульник описувала 1932–1933 роки наступним чином: “Це були роки колективізації. По призову комсомолу нас студентів часто мобілізували на село. За однією з таких мобілізацій Київського обкому комсомолу я працювала секретарем комсомольського осередку і в Сільгоспкомуні в селі В. Хайча” [15, 5].

Спогади колишньої студентки акторського факультету КДІКу Клавдії Радюк допоможуть уточнити, що їздили “битися за урожай” в різні роки в різні місця: “Голодомор на Україні, повмирали в селах люди, працювати немає кому. І от нас, студентів Київського кіноінституту, акторського й режисерського факультету, групу студентів посилають у село працювати. Брусилівський район Житомирської області. І на чолі цієї групи ставлять Міфу. Молоденьку, тендітну дівчину, що абсолютно ніякого відношення не мала до сільського господарства. І її організатором, старшим над нами ставлять” [10, 6].

Студентка операторського факультету КДІКу Євгенія Лісовська написала, що вони неодноразово “влітку виїжджали “на село” [7]. Клавдія Радюк розповіла, які ж насправді були умови праці студентів: “Господи, величезне поле, колосальні укоси, ніде ні деревця, жодного куща, аби у тінь сховатися, ні струмочка, ні джерела, аби напиться води. Жара нестерпна. І ми працюємо. Міфа (Суламіф Цибульник – прим. О.Б.) тендітна, непристосована до цієї сільської праці, із всіх сил намагається надихнути нас, з останніх сил намагається показати, як треба працювати. Ми намагаємося наздогнати її, слухаємо її – адже інститут поставив її головної. Вона допрацювалась до того, що, напівголодні ми були, жара страшна, спрага, знепритомніла, упала. Ми злякалися, не знаємо що робити. Я в той час була здоровою, схопила її, допомогли хлопці й потягли її в стіг, у сіно, щоб тінь була. Через якийсь час опритомніла, посиділа й пішла гребти сіно, ворушити, згрібати й складати в стоги. Очуняла” [10, 6–7].

Потрібно зазначити, що в системі трудового виховання студентів існувала не лише праця, як з’ясувалося, надзвичайно важка, але й культурно-масова робота. Один із викладачів КДІКу Сопелкін на сторінках газети “Кінокадри” детально розтлумачував студентам, що їм під час канікул потрібно “раціонально використати відпустку, пов’язати вперту працю над собою з громадською роботою на заводі чи колгоспі” [11].

Молоді активісти із завзятістю виконували усі постанови партії і комсомолу. Так, наприклад, Суламіф Цибульник в спогадах Клавдії Радюк була саме таким молодим комсомольським ватажком: “Тендітна, міська дівчина цим своїм ентузіазмом надихала всіх. Любила людей. Точно. Любила нас і ми як курчата біля курки збиралися навколо неї” [10, 7].

Не потрібно забувати, що ця важка праця в полі врятувала багатьом студентам і їх рідним життя під час голодомору, адже вони змогли привезти продукти рідним. “Коли наша робота закінчилася нам подарували подарунки: картоплю, а дівчинкам чорні комбінації на бретельках і деяким путівку в Будинок відпочинку, під час голодомору. – згадувала студентка КДІКу К. Радюк. – Я вже не пам’ятаю, як преміювали Міфу, але мене преміювали й путівкою, і картоплі 2 кг. дали” [10, 7].

В автобіографії С. Цибульник детально описала, як протягом майже всього 1933 року студенти КДІКу замість навчання працювали в колгоспах: “З весни до глибокої осені 1933 року працювала на селі: під час посівної кампанії в складі об’єднаної культурбригади Кіноінституту й Кінофабрики в колгоспах Шепетівського району; улітку й восени 1933 року по мобілізації Обкому ЛКСМУ секретарем КСМ організації колгоспу в с. В. Хайча. Восени повернулася в інститут й приступила до навчання” [15, 13–14].

Певна річ, під час такого “навчання” студенти не могли отримати потрібних фахових знань. Найбільш талановиті хотіли наверстати упущене, а тому під керівництвом Гавронського (Довженко в цей час був на Далекому Сході) вивчали граніт науки поза межами інституту.

Один з них Теодозій Ференц вважав, що “в інституті кепсько поставлене навчання, у студентів мало можливостей до росту...створена група “провідних і талановитих” студентів, що буде займатися творчою роботою” [14, 199].

Потрібно зазначити, що така практика уже виправдала себе в Київському університеті в часи революцій і війн. Так, зокрема, викладач КДІКу С. Гіляров у важкий 1917 рік “організував при Університеті Спільку дослідження мистецтв і був головою цього гуртка весь час його існування (воно припинилося, здається в 1921 році) За цей час Спілька організувала цілий ряд прилюдних доповідей по історії мистецтв і літератури, в яких виступали як місцеві, так і іногородні мистецтвознавці (проф. ШМІДТ, АЙКАЛОВ, ОКУНЕВ і ін.)” [13, 8].

Сергій Гіляров і Олександр Гавронський мали чудову дореволюційну освіту, були товаришами в інституті, а тому цілком логічно, що О. Гавронський захотів студентам допомогти отримати потрібні знання. Ще на початку своєї кінопедагогічної кар’єри Олександр Гавронський, як згадувала його колишня учениця Раїса Єсіпова, мав індивідуальний підхід до кожного учня: “Через деякий час я відмітила, що до деяких з нас він відноситься строго, до інших поблажливо, а до когось ласкаво. Це було майже непомітно і що це означало, я зрозуміла пізніше.

Безумовно, строго він відносився до тих, на кого розраховував; поблажливо – до тих, кого треба було ще пильніше розглянути; і, як не дивно, ласкаво до тих, кого жалів, розуміючи, що закінчивши студію, вони випробують гірке розчарування.

Треба сказати, що вираховував він абсолютно точно, майбутнє це підтвердило” [5, 2].

Так само індивідуально Гавронський відносився і до студентів КДІКу. Найбільш талановитих він зорганізував у гурток “творчо обдарованих”. Один із цих “індивідуальних” учнів Микола Сасім розповідав, що вчитель “організацію такої групи...обумовлював поганою постановкою навчання в кіноінституті й необхідністю підсилити самотійну підготовку” [12, 75].

Окрім цих занять, студенти режисери і актори з власної ініціативи зробили декілька зустрічей на квартирах, де розмовляли про кіно, робили доповіді з різних питань кіномистецтва, репетирували етюди до курсових робіт, пили чай, можливо трохи вина і танцювали. Хіба є кримінал в тому, що парторг випускного курсу кінорежисерів запрошує до себе додому студентів – активістів випускного курсу та вродливих дівчат – другокурсниць з акторського курсу цього ж інституту, з яким вони познайомились і подружились під час спільної роботи в колгоспах?

Праця не за фахом закінчена, прийшов час наздоганяти пропущене, тільки в більш неформальній обстановці, що цілком нормально для молоді. Принаймні так вирішив один з групи “творчо обдарованих” Олександр Ніколаєнко: “У 1933 році восени місяця не пам’ятаю, я був запрошений особисто Зоріним Василем, який у той час був парторгом курсу до себе додому. Запрошуючи до себе, Зорін заявив, що в нього будуть цікаві дівчата – акторки кіноінституту, ми будемо співати, танцювати і узагалі весело проведемо час. Прийшовши до Зоріна, я застав декілька людей – студентів Кіноінституту... Уся ця група співала пісень, танцювала, говорили про творчі етюди, які ми і готували в той час до заліків” [14, 124].

Серед членів цього гуртка були студенти – режисери Василь Зорін, Олександр Ніколаєнко, Микола Сасім, Теодозій Ференц, Віктор Бузілевич, Павло

Поліщук та інші, а також дівчата – другокурсниці акторського, або як тоді називали екранного відділу, Раїса Юфа, Розалія (Роза) Фрідкіна, Ганна Романчук та інші. Був серед присутніх і другокурсник – актор Іван Копилов.

Всього відбулося чотири зустрічі – “два перших рази збиралися у Зоріна, одного разу у Романчук і один раз у Юфи” [14, 151]. Нічим забороненим студенти не займалися. Не виключено, що саме завдяки цим зустрічам Василь Зорін закохався, а потім і одружився на Марії, яка на той час була студенткою робітничого факультету, в подальшому студентці-активістці акторського факультету Київського державного театрального інституту.

Під час суспільних катаклізмів навчання поза межами інституту не було новиною в українській педагогіці. Так, під час громадянської війни Гіляров влаштував зустрічі зі студентами у себе вдома: “Через те, що постановка справи в цьому семінарі нас не задовольняла, я став улаштувати приватні заняття по історії мистецтва у себе вдома. Ці заняття незабаром придбали більше інтимно – домашній характер. Крім історії мистецтв читалися реферати з питань літератури й музики” [13, 61–61зв.].

Отже, це були лише бесіди-лекції вчителя зі студентами у неформальній обстановці, які, до речі, полюбляв і О.П. Довженко: “Довженко любив бути серед людей, любив, щоб до нього приходили, любив читати щойно написане, частувати чаєм, співати” [6].

Прагнення молодих людей спілкуватися не лише в заорганізованому інституті, але й поза його межами можна зрозуміти, проте партійні функціонери вирішили показово наказати. Під час “чисток” кіноінституту про цей гурток “творчо обдарованих” стало відомо партійній організації, яка за це звільнила директора КДІКу.

Новим директором кіноінституту у листопаді 1933 року став Дмитро Михайлович Хміль, який зазначав, що “до моменту мого приходу в кіноінститут там уже була розкрита комісією з чищення парторганізацією троцькістське угруповання. З матеріалів комісії я довідався, що на четвертому режисерському і на акторському факультеті існувало нелегальне угруповання” [12, 47].

Партійне керівництво боялося неконтрольованих зібрань творчої молоді, а тому відразу влаштувало показову політичну справу, звинувативши студентів, які прагнули знати більше аніж їхні однолітки, в “троцькізмі” та “групівщині”.

Цих студентів виключили із комсомолу з наступним мотивуванням “за організацію й участь у безпринципній троцькістській групі” [14, 173]. Кожен з них був під пильним оком “політично свідомих” однокурсників: “Зорін Василь у 1934 році на лекції в кіноінституті виступив у захист троцькістської теорії про неможливість побудови соціалізму в одній країні. Ніколаєнко в розмові з окремими студентами доводив, що Скрипник проводив правильну національну політику і що він, тобто, Скрипник, за заявою Ніколаєнко, є жертвою часу. Ніколаєнко також доводив студентам, що Горький не є пролетарським письменником. Що він богослов, що особисто він, Ніколаєнко, не тільки не читає жодного з його творів, але і не хоче тримати у себе ні однієї з книг. При цьому Ніколаєнко рекомендував теж робити й іншим” [12, 98].

За такі вільнодумства, в більшості придумані менш талановитими заздрісниками, одного з найбільш активних членів гуртка “творчо обдарованих” Олександра Ніколаєнка 10 грудня 1933 року звільнили з КДІКу по наказу № 105 з наступним формулюванням “за розкладницьку роботу на курсі, систематичні прогули і представлення фіктивних довідок у виправдання прогулів зі складу студентів виключити” [12, 99].

Неприємна ситуація відбулася також із однією студенткою кінорежисерського курсу Суламіф Цибульник, яка тільки одного разу, у власній автобіографії 25 жовтня 1964 року призналася, що “у 1934 році мене виключили з комсомолу за заявою групи наклепників, що лютували в Інституті. Міськком комсомолу відновив мене, оскільки всі пред’явлені мені звинувачення були визнані наклепницькими” [15, 5].

Ніколаєнку пощастило менше, його не відновили у складі студентів КДІКу, лише через два роки завдяки втручанню режисера-орденоносця Довженка, керуючого трестом “Українфільм” Левіта і секретаря парткомітету “Українфільм” Мардера змінили формулювання. Як повідомляв директор КДІКу Хміль: “На основі цих пропозицій мною був виданий наказ № 43 від 25 квітня 1936 року, яким я змінили формулювання наказу в такий спосіб: “У зміну наказу № 105 від 10 грудня 1933 року виключити О. Ніколаєнка з інституту з причин невідвідуваності” [12, 49]. Така зміна формулювання дозволила талановитому юнаку знову повернутися в кінематограф. На жаль, не наданого. Через півроку, під час наступної хвилі “троцькістських чисток” Київської кінофабрики і тресту “Українфільм”, будуть заарештовані Левіт, Мардер і група студентів із “гуртка творчо обдарованих” О. Гавронського, які після арешту останнього, поступили до режисерської лабораторії О. Довженка.

Проте, це буде згодом, у 1936–1937 роках, а наприкінці 1933 року студенти – кінорежисери, яким залишилося провчитися лише один семестр, були виключені з інституту з “вовчими квитками”, і були вимушені йти на музичні комбінати працювати настройщиками або колгоспниками.

Разом із студентами виключили “застрельщика” та “організатора” О. Гавронського. У цей час прокотилась хвиля виключень з інститутів Радянського Союзу неблагонадійних і підозрілих викладачів-попутників. У КДІКу таким чином втратили можливість викладати С. Гіляров, Я. Савченко та ще багато талановитих кінопедагогів.

Зломлений Гавронський на сторінках газети Київської кінофабрики “За більшовицький фільм” був вимушений виправдовуватися за фільм “Кохання”: “Ми не зуміли показати як особистість підкоряється соціальному й не викрили класового ґрунту взаємин героїв. Замість повнокровної картини про боротьбу й перемоги на фронті соціалістичної перебудови країни, ми подали щось подібне до психологічного етюдю... Ми зупинилися на романі Авдієнка – “Я люблю”... Тільки перевіривши річ, як слід, у всіх відношеннях, на робочих аудиторіях, ми приступимо до її фільмування” [1].

Скоріш за все, виправдовувався Гавронський і на сторінках студентської газети “Кінокадри”, але на жаль вона не збереглася. Таким чином морально

“ламали” будь-якого радянського майстра, що насмілювався в своїй творчості або педагогічні практики відступати від “генеральної лінії” партії.

Показовою є історія з С.М. Ейзенштейном, який, будучи завідувачем кафедри кінорежисури Вищого державного інституту кінематографії, разом із студентами працював над фільмом “Бежин луг”. Студенти були задіяні в знімальному процесі свого вчителя, але коли фільм не сподобався найвищому керівництву, Ейзенштейна примусили показово каятися і громити свій фільм не лише на кінематографічних зібраннях, але й серед студентів. Про який авторитет і повагу до вчителя в такому випадку може йти мова?

До речі, сценаристом “Бежина лугу” був Олександр Георгійович Ржешевський (1903–1967), з яким Гавронський і його дружина Уліцька зустрічалися на квартирі О. Довженка.

Після переробок наприкінці 1933 року картину “Кохання” закінчили, “показали на студії, і вона була прийнята на вищому рівні. Через днів десять ми повинні були їхати до Харкова, який тоді був столицею України, здавати фільм” [5, 8].

У Харкові трапилася та ж історія, що і з фільмом О. Довженка “Іван”. Гавронському, на відміну від Довженка не вдалося втекти в Москву. В ніч з 3 на 4 січня 1934 року був заарештований.

До Єсипової, яка на Новорічні свята виїхала до Москви, приїхав асистент Олександра Гавронського Ісідор: “Олександр Осипович заарештований, картина начисто змита, все вилучено, я навіть не зміг привезти Вам ні фото, ні кадрика.

Що це означало, ми, звичайно, зрозуміти не могли, йшов тридцять четвертий рік, тоді ми ще не знали про репресії. Все це нас ще чекало, все було попереду. А зараз ми сиділи з Ісідором абсолютно розгублені, нічого що не розуміли, приголомшені і в повному відчаї. Ми мовчали, у нас не було слів, ми не могли зробити жодних припущень” [5, 8–9].

Після цього прізвище Гавронського на багато десятиріч асоціювали із “троцькізмом”. Навіть найближчі друзі, як О. Довженко на наступних “троцькістських чистках” були вимушені відхрещуватися від нього: “На фабриці чути: “Обережно, Гавронський іде. Нічого подібного. Цей ворог ходив в оксамитовій куртці з паличкою з таким безневинним виглядом і до нього навіть посилали молодь на навчання” [4].

Це було вимушене “відречення” від товариша. Оскільки Довженко прийняв до своєї режисерської лабораторії колишніх студентів із гуртка “творчо обдарованих”, спробувавши врятувати їх. Під час цих “чисток” згадали про минуле цих студентів: “Більше року добирали й перевіряли кадри студійців для режстудії, десятки людей пройшли перевірку й нарешті було дібрано десять найкращих.

І серед цих десяти найкращих виявились троє явних троцькістських недобитків – Сасім, Ференц, Шопін.

Сасім, перебуваючи в 1932–1933 роках в Київському Кіноінституті, разом із запеклим ворогом Зоріним керував підпільною троцькістською організацією. В той же час Сасім разом із Зоріним і Ференцем дружили із засудженим і висланим контрреволюціонером Гавронським, працювали з ним, були його ідейним і практичним резервом.

Під час “чистки” партії 1933 року ця організація була розкрита й за пропозицією комісії по чистці, Комсомольська організація кіноінституту виключила Сасіма з лав комсомолу, як троцькіста, як ворога. Тоді, у цій компанії був Сасімів побігунчик Ференц, якому й досі через обман удалося втримати комсомольський квиток.

Тут же й Шопін, троцькістський налигач, теж виключений із лав ЛКСМУ за розвал роботи колгоспу, де він свого часу працював. Коли Сасім вибув з кіноінституту, йому довго не вдавалося будь – куди пролізти. Але тут допомогло його підлабузництво та ворожа рука троцькіста Левіта. Сасім став асистентом режисера Довженка. Тепер він і в режисерській студії головним заправилою і сюди він, одного по одному перетягнув своїх друзів Ференца й Шопіна.

Ми знаємо і цінимо те високе зобов’язання, яке дав режисер тов. Довженко, взявшись готувати молоді кадри. Але ми мусимо допомогти Довженкові очистити режстудію від троцькістів” [8].

У той час відбувалися полювання за чесними комсомольськими ватажками, як, наприклад секретаркою партійної організації Київської кінофабрики Вальчак, яка допомагала відновлювати виключених з комсомолу колишніх членів гуртка “творчо обдарованих”: “У свій час комсомольська організація виключила з комсомолу Ференца, як учасника троцькістської угруповання в Кіноінституті, яку очолювали вороги народу Гавронський і Зорін. Це рішення підтвердив райком ЛКСМУ. Проте Вальчак, замість того, щоб відстояти рішення комітету, підтвержене райкомом, дає на засідання бюро міськкому ЛКСМУ позитивний відзив про Ференца і того поновлюють в комсомолі. Ці свої дії Вальчак приховував від комсомольської організації. Лише тепер виявляється цілий ряд нових матеріалів про Ференца, зокрема приховання ним того, що його мати і сестра заарештовані за антирадянську пропаганду... Комсомольцю Копилову, який був найменш активним учасником угруповання в кіноінституті, оголошено сувору догану з попередженням” [9].

Деякі з учасників гуртка “творчо одарованих” загинули в сталінських таборах, а ті, хто залишився живими, намагалися все забути.

Якщо розглядати педагогічний експеримент О. Гавронського із позиції сьогодення, то це звичайна творча майстерня студентів кінорежисерського і кіноакторського курсів, які бажали опанувати тонкощі кіномистецтва не лише в інституті, але й у позаурочний час.

Література:

1. Гавронський О. Відповідь режисера Гавронського / О. Гавронський, О. Улицька // За більшовицький фільм. – 1934. – 2 січня.
2. Гавронський О. Включаємось / О. Гавронський, О. Улицька // Кіно-кадри. – 1931. – 16 жовтня.
3. Галузевий державний архів Служби Безпеки (ГДА СБ) України. – Ф. 11. – Спр. С. 836. – Т.1. – Арк. 59.
4. Довженко О. Виступ на зборах співробітників київської кінофабрики ВУФКУ, присвяченому боротьбі із троцькізмом / О. Довженко. – РДАЛМ. – Ф. 2081. – Оп. 1 – Спр. 371. – Арк. 7.

5. Єсіпова Р. Спогади про Олександра Й. Гавронського / Р. Єсіпова – Музей Національної кіностудії художніх фільмів Олександра Довженка. – Ф. Гавронського О.Й.
6. Іванов В. Садівничий / В. Іванов // Полум'яне життя: Спогади про Олександра Довженка. – К.: Дніпро, 1973. – С. 398.
7. Лисовская Е. Предвоенный выпуск / Е. Лисовская // Искусство кино. – 2002. – №3. – С. 124.
8. Очистити режстудію від троцькістських недобитків [ред. ст.] // За більшовицький фільм. – 1936. – 28 серпня.
9. Піднести більшовицьку пильність [ред. ст.] // За більшовицький фільм. – 1937. – 27 лютого.
10. Радюк К. Спогади / К. Радюк // Стенограма вечора пам'яті кінорежисера С.М. Цибульник. – К.: Спілка кінематографістів України. – 1997. – С. 6.
11. Сопелкін. Рационально використати відпустку // Кіно-кадри. – 1931. – 19 черв.
12. ЦДАГО України. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 58835. – Т.2.
13. ЦДАГО України. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр.34964. – Т.1.
14. Центральний державний архів громадських об'єднань (ЦДАГО) України. – Ф. 263. – Оп. 1. – Спр. 58835. – Т.1.
15. Цибульник С. Автобіографія / С. Цибульник. – Архів Національної кіностудії художніх фільмів О. Довженка. – Ф.670. – Оп. 1–Л. – Спр. 5124.

УДК 78.03 (477.51)

ПРОФЕСІЙНА МУЗИЧНА ОСВІТА ЧЕРНІГІВЩИНИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ МИСТЕЦЬКОЇ РЕГІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Ляшенко Тетяна Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Ніжинського державного
університету імені Миколи Гоголя

У статті здійснено історичний огляд сторінок культурного життя Чернігівщини. Проаналізовано основні шляхи, напрями та форми організації професійної музичної освіти регіону на початку ХХ століття на базі функціонування філії ІРМТ.

Ключові слова: регіон, музична освіта, виконавство, професіоналізація.

This publication is devoted to discovering the historical pages of cultural life in Chernihiv Region. The vain levels, directions and forms of organizing the professional music education of the region at the beginning of XX century are analysed.

Key words: region, music education, performance, professionalism.

ХХ століття характеризується як досить суперечлива, виняткова історична епоха, яка стала для України випробувальною у сферах суспільного та духовного

життя. Музичне мистецтво відіграло важливу роль у складному становленні тогочасної вітчизняної культури.

Сьогодні у наукових історичних, мистецьких та музикознавчих розробках першочергового значення набувають питання розуміння минулого нашої країни. Нова культурологічна політика України потребує переосмислення культурної спадщини, відновлення подій крізь призму нових історичних реалій, підняття великого пласту мистецьких надбань українського народу. У цьому контексті вагомим значення набувають наукові дослідження, присвячено висвітленню ролі регіонів у розвитку вітчизняної музичної культури. Адже саме мистецьке життя окремих провінцій, давні традиції і творчі досягнення сучасників в усіх регіонах країни складають загальноукраїнську культуру.

Метою публікації є розгляд функціонування Імператорського Російського Музичного товариства Чернігівщини, яке формувалося на перетині-російських музичних традицій, інтенсивно збагачених особливостями регіонального мистецького життя.

Початок ХХ століття для Чернігівщини ознаменований значною активізацією розвитку професіоналізації музичної освіти. В складних громадсько-політичних умовах того часу прогресивні представники художньої культури намагались пропагувати кращі зразки української та світової музики, сприяли розвитку музично-освітньої та громадсько-культурної діяльності. В цей час професійні митці, любителі та ентузіасти музичного мистецтва почали усвідомлювати необхідність організації постійних хорових колективів, активно діючих культурно-просвітницьких товариств та осередків, виступали ініціаторами створення новітніх музичних навчальних закладів тощо.

Якісно новий етап у становленні професійної музичної освіти на Чернігівщині тісно пов'язаний з яскравим культурно-освітнім осередком того часу – Російським музичним товариством (ІРМТ), що було засноване в Російській імперії в другій половині ХІХ століття видатним піаністом, педагогом і композитором А. Рубінштейном та провідними російськими музичними діячами. Головна мета товариства вбачалась у розгортанні активної роботи щодо виховання й підтримки творчого розвитку талановитої молоді. Товариство сприяло швидкому зростанню нових навчальних закладів не тільки у визначених культурних центрах України, зокрема в Києві (1863), Харкові (1904), а й у провінції, а саме в Полтаві (1897), Херсоні (1904), Катеринославі (1897) та інших губернських містах.

Початок діяльності Чернігівського філіалу ІРМТ припадає на липень 1907 року. В перші роки свого існування відділення ІРМТ активно розпочинає роботу за двома основними напрямками: 1) пропаганда музичного мистецтва та підвищення загального культурного рівня громадськості Чернігівщини; 2) створення музичних закладів для підготовки професійних музично-освітніх кіл регіону.

Засновниками відділення стали скрипаль за фахом, вихованець Московської консерваторії К. Сорокін, який на той час був одним з керівників музично-драматичного гуртка в Чернігові та випускники Петербурзької консерваторії, чех за походженням, скрипаль Г. Ейзлер та його дружина піаністка Є. Ейзлер.

Наведемо деякі цікаві історичні факти становлення цього товариства на Чернігівщині та спробуємо простежити початкові етапи формування професійної музичної освіти.

Зважаючи на стрімкий розвиток культуротворчих процесів у регіоні, громадсько-культурні діячі К. Сорокін та Г. Ейзлер незалежно один від одного порушили перед Головною Дирекцією ІРМТ (Петербург) клопотання стосовно відкриття професійних музичних класів, надалі філії ІРМТ. Кіндрат Сорокін домігся дозволу у губернатора на відкриття приватного музичного училища в Чернігові. Родина Ейзлерів удосконалювала освітні починання в місті за допомогою власних індивідуальних занять. Ймовірно, саме ці музичні осередки стали базою для відкриття філії ІРМТ.

В архівних документах чернігівського відділення ІРМТ ми знаходимо повідомлення: “Дуже довго справа музичної освіти була знехтувана. Навчання співам та грі на роялі, скрипці та інших інструментах зосереджувалось виключно в руках кількох місцевих викладачів, які в силу чисто зовнішніх обставин не були спроможні вести суворо підпорядковане викладання, а інколи повинні були підкорятись смакам учнів та їх батьків” [2].

Звертаючись до історії Російського музичного товариства, зазначимо, що сама назва “музичні класи” мала суто формальний характер, по всій російській імперії новостворені філії в подальшому, долаючи відповідний випробний термін, перейменовувались з назви “класи” на назву “училище”. Теж саме можна сказати і про чернігівську музичну установу при філії ІРМТ.

Головна Дирекція ІРМТ погодилась на відкриття музичних класів в Чернігові, але з наданням, так би мовити, випробного терміну, що мав на меті перевірку доцільності їх функціонування. Незважаючи на численні перешкоди та матеріальні труднощі (все ж таки музична справа в тогочасному Чернігові набула більш приватно-комерційного змісту), в січні 1908 року класи відкрились в кредит на значну суму.

Протягом короткого терміну філія ІРМТ набуває популярності серед мистецьких кіл регіону. Вже на 1910 рік у відділенні перебуває 43 дійсні члени, два почесних та 28 відвідувачів, у музичних класах навчається 70 чоловік. Протягом п'яти років кількість учнівської молоді зростає до 140 осіб [3].

Проте скрутне становище та постійний брак фінансів суттєво перешкоджали розвитку професійної музичної освіти в регіоні. За три роки чернігівське відділення не змогло забезпечити свої класи більш зручним приміщенням. Протягом кількох років класи знаходились у тісному будинку, зовсім не пристосованому для поглиблених професійних занять. Через хронічний брак коштів музичні класи довгий час були позбавлені можливості посилити викладацький склад, який своїм професійним рівнем задовольнив Головну Дирекцію ІРМТ. Місцеві викладачі працювали в надто складних умовах. Незважаючи на те, що музичні класи мали суто приватний характер та оплачувались учнівством, навчальна адміністрація була не в змозі закріпити за музичним закладом штатний викладацький склад, тому платня за проведені заняття була поурочною. Ймовірно з тих самих причин ліквідувалась музична школа і в Ніжині, яка працювала за статутом ІРМТ.

Незважаючи на всі перепони, в 1911 році адміністрація філії поставила перед Головною Дирекцією (Петербург) питання про реорганізацію класів у музичну професійну школу, яка б діяла за планом середнього навчального закладу, тобто музичного училища. Переконавшись у високій майстерності та професійному рівні навчання, Дирекція дозволила реорганізувати класи, призначивши одноразову допомогу в розмірі 525 карбованців. У центральному періодичному виданні “Російській музичній газеті” повідомлялось: “Нужно заметить, что Чернигов очень музыкален и есть полное основание быть уверенным, что с преобразованием классов в училище, то есть в среднее учебное заведение с правами для учащихся, их количество увеличится более чем вдвое и это даст средства для лучшей постановки дела и возможности для Черниговцев заканчивать своё среднее музыкальное образование дома, а не ехать для этого в Киев и другие города” [3].

Отже, професіоналізація музичної освіти в Чернігові пройшла наступний шлях:

- початкова ланка – створення приватного музичного училища К. Сорокіним та проведення індивідуальних музичних занять чехів Ейзлерів;
- подальше удосконалення – відкриття філії ІРМТ, не дивлячись на численні складнощі й перешкоди;
- фахове утвердження як запорука професіоналізму – реорганізація музичних класів у профшколу, що відповідала критеріям музичного училища.

Перші роки існування музичного училища можна визначити як початковий або організаційний етап. У цей проміжок часу викристалізувалися головні напрямки та мета діяльності, сформувалась його робоча структура, було розроблено навчально-методичні плани. Спочатку в класах викладалась невелика кількість предметів, переважно загальні музичні дисципліни, зокрема теорія музики, сольфеджіо та гра на музичних інструментах. Надалі згідно з основними пунктами статуту товариства ІРМТ та рекомендаціями Головної Дирекції, зокрема з навчальними розробками та поправками А. Рубінштейна, були введені нові класи: хоровий спів, історія музики, естетика та ряд загальноосвітніх предметів – так званих наукових класів. На наш погляд, розширення навчальних планів проводилось насамперед з метою підвищення загальноосвітнього та культурно-естетичного рівня учнівської молоді.

Показово, що більшість викладачів училища здобули освіту, як правило в музичних інституціях європейського рівня (Московська, Петербурзька, Варшавська, Празька, Віденська консерваторії). У регіональній газеті “Чернігівські губернські відомості” повідомлялось, що викладацький склад училища мав високу музичну фахову освіту, навчальна програма музичного закладу прирівнювалась до обсягу “шести курсів консерваторії” [4].

Не потребує доведення і той факт, що переважну роль в процесі становлення та подальшого розвитку професіоналізації музичної освіти цього періоду відігравали переважно російська та європейська музичні культури. Переконливим доказом цьому може слугувати репертуарна політика та концертно-виконавська діяльність викладачів та студентів училища, що були орієнтовані на популяризацію кращих зразків російської та світової музики. Аналізуючи щорічний репертуарний список звітів та програм вечорів, концертів, що відбувались

у рамках товариства і де виконувались достатньо складні симфонічні твори таких композиторів, як Гайдн, Чайковський, Глінка, Рубінштейн, можна з упевненістю констатувати, що це були перші спроби піднятися від музичного аматорства, започаткованого в ХІХ столітті, на більш високопрофесійний щабель виконавської майстерності. Завдяки вищезазначеним музичним заходам, слухацька аудиторія мала змогу визначити та оцінити педагогічну роботу музичного закладу. Все це зумовило зростання популярності училища, а кількість бажаючих навчатись з кожним роком збільшувалась.

Отже, зважаючи на історичний огляд, можна зробити певні висновки. В умовах нестабільності української суспільно-громадської ситуації, філія ІРМТ стояла на позиції збереження духовно-культурного потенціалу Чернігівського краю. Виховуючи численну молодь на високохудожніх зразках російського та європейського академічного мистецтва, викладачі усвідомлювали важливість своєї діяльності і прагнули до удосконалення музично-освітньої системи при ІРМТ.

Втім, слід зазначити, що саме цьому періоду функціонування ІРМТ на Чернігівщині були притаманні деякі прорахунки та суперечності. Це торкалося, в першу чергу, розвитку українського національного напрямку в освітній системі. В численних архівних документах та газетній періодиці ми не знайшли інформації стосовно впровадження будь-яких освітніх форм українського змісту. Безперечно, це було досить природно для функціонування ІРМТ. Але в ті часи в губернському центрі значно активізувались національні освітньо-просвітницькі прояви, насамперед у діяльності “Просвіти” (1906–1911). І все ж таки абсолютно інша орієнтованість в навчально-виховній сфері товариства ІРМТ, а саме розширення і зміцнення музичних знань на основі російської академічної системи освіти не стали перешкодою для взаємної творчої діяльності головних регіональних музичних осередків, наприклад в царині концертного виконавства. В своїй діяльності філія ІРМТ підтримувала усталені традиції російської та європейської культур, що суттєво збагатило і доповнило музично-освітню галузь регіону та культурне життя взагалі. Товариство “Просвіта” в своїй концертно-виконавській роботі впроваджувало в першу чергу просвітницькі традиції вітчизняного мистецтва, що було викликано потребою практичного втілення в життя ідей національно-культурного відродження. Отже, взаємопроникнення двох грандіозних слов’янських музичних культур, російської та української, внесли вагомий вклад також у підвищення інтелектуально-пізнавального рівня широкої громадськості Чернігівщини.

Література:

1. Васюта О. Музичне життя на Чернігівщині ХVІІІ–ХІХ століття / О. Васюта. – Чернігів, 1995. – 212 с.
2. Державний архів Чернігівської області (ДАЧО) ф- Р-65 спр.1 од.зб.62.
3. Музыка в провинции. Чернигов // РМГ. – 1911. – № 3. – С. 88–90.
4. Хроника. В театрально-музыкальной секции // Известия Черниговского Временного Военно-Революционного Комитета. – 1919. – № 29. – 21 февраля.

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ В УКРАЇНІ ПЕРІОДУ XVI–XIX СТ.

Чен Ліцінь,

здобувач Національної музичної академії
України імені П.І. Чайковського

У статті висвітлено особливості становлення та розвитку музично-вокального навчання в Україні періоду XVI–XIX ст.

Ключові слова: вокальне навчання, сольний спів, школа, виховання, методика, традиції, співак.

The article highlights the peculiarities of the making and development of the music and vocal studying in Ukraine in 16-th-19-th centuries.

Key words: vocal studying, solo singing, school, bringing up, teaching methodology, traditions, singer.

Проблеми вокального навчання в Україні знайшли своє висвітлення в дослідженнях українських культурологів, музикознавців, фольклористів. Так, у працях В. Антонюк, В. Іванова, С. Грици, Б. Кудрика, А. Мартинюк, О. Травкіної висвітлюються історичні засади української вокальної школи, простежується розвиток співацької освіти в Україні, розкривається теоретико-методичний зміст вокальної педагогіки. Проте, попри важливість здобутків учених питання становлення музично-вокальної освіти в сучасному мистецтвознавстві залишаються недостатньо дослідженими. Специфіка сучасних культуротворчих процесів, особливості розвитку української музичної культури зумовлюють мету запропонованої публікації – виявити особливості вокального навчання в Україні періоду XVI–XIX ст.

У XVI–XIX ст. простежуються яскраві тенденції національно-культурного пробудження, що спричинили розквіт української культури. У цей час на українських теренах поширюються західні ідеї, що змінили візантійські мистецькі орієнтації на ренесансно-гуманістичні. XVII–XVIII ст. – час становлення та утвердження стилю українського бароко, який поширився на всі види мистецтва: архітектуру, скульптуру, живопис, графіку, а також музику. Українське бароко характеризується динамічністю форм, нерівністю та розірваністю ліній, тяжінням до вияву внутрішнього руху та драматизму, широким застосуванням декоративних оздоблень, символічних та алегоричних образів. Значний вплив на його формування мали народне мистецтво, народні естетичні смаки та ідеали.

Слід зазначити, що другу половину XVIII ст. також називають “золотим віком української музики”. Оскільки значних вершин досягає духовна хорова творчість відомих українських композиторів М. Березовського, А. Веделя, Д. Бортянського. Водночас великого розквіту досягли світські музичні жанри – опера, симфонія, концерт, соната, пісня-романс. Цей розвиток відбувся завдяки формуванню основного класичного фонду українського фольклору в усьому розмаїтті його жанрів, становленню музичного виконавства та освіти, що спричинило зростання професіоналізму в різних сферах музичної культури.

Важливу роль у розвитку української музичної культури відіграли братства, що виникли у XVI ст. Це товариства, що об'єднували прогресивних і найбільш освічених та свідомих представників інтелігенції та інших верств міського населення. В історичних умовах братства гуртувалися навколо церковних парафій, хоч були майже цілком світськими організаціями. До їхньої програми входили боротьба за рідну мову, православну віру, розвиток освіти й культури. Історична роль братств полягає у організації низки шкіл, що сприяло розвитку музичної культури. Так, обов'язковими предметами навчання і виховання дітей були спів і музична грамота. У вищих школах учні вивчали хорову практику, основи композиції тощо. Ці навчальні заклади готували кваліфікованих регентів, співаків, учителів музики, у них переписували, а згодом друкували музичну літературу. Учені зазначають, що до нашого часу зберігся реєстр нот бібліотеки Луцького братства, до якого увійшло близько 300 партесних творів понад десяти авторів [10, 65]. Отже, високий рівень музичного виховання у братських школах сприяв подальшому розвитку музично-вокальної освіти.

У XVII ст. головним осередком української музичної освіти була Києво-Могилянська академія. Кожен учень отримував тут ґрунтовну музичну підготовку, академія готувала досвідчених регентів, учителів співу, виконавців, сприяла формуванню композиторів, займалася підготовкою педагогів-теоретиків. При Києво-Могилянській академії існували хор і оркестр, завдяки яким поширювалися цінності музичної культури. Музика у виконанні творчих колективів академії звучала під час урочистих церемоній, концертів, публічних академічних виступів, рекреацій. Саме зі стін цього навчального закладу вийшли такі відомі постаті музичної культури, як композитори М. Березовський та А. Ведель, регенти і педагоги Й. Мохов, В. Сербжинський, С. Лободовський, Г. Баранович.

Учені зазначають, що на розвиток дидактичних основ впливав світський досвід вокального виховання (сольний спів у супроводі музичного інструменту), який, поряд із церковним, використовувався у світських співацьких школах [1, 28]. Однією з таких шкіл була Січова співацька школа, що проіснувала більше ста років (1666–1776 рр., з перервою у 1709–1734 рр.). Тут навчали найздібніших хлопчиків з усієї України “вокальної музики” і “церковного співу” (на мелодичній основі межигірського наспіву), а також були створені групи “виконавців-лицедіїв” [5, 68–79]. Учителями співу в цій школі були уставник Леонід, дяк Кирило Жалдак та співак Михайло Казма, який у 1770 р. керував співацькою школою в селі Орловщина на Запорізькій Січі [6]. Поруч зі співом учні опановували риторику, церковну ритуалістику, військову справу. У школі здійснювалося навчання не лише церковно-професійного, але й традиційного та світського співу, а також драматичного мовлення та “лицедійства”. Окрім культових потреб, на Січі необхідні були співаки, які б володіли виключно сильними голосами, придатними для виконання бойових пісень на відкритому повітрі у музичному складі війська: “... дітей знайомили також з військовою музикою – обов'язковим атрибутом козацьких ритуалів. Досить згадати церемонію зустрічі на Січі знатних офіцерських чинів графа Вейсбаха в супроводі оркестру, де звучали труби, флейти, литаври і барабани” [5, 77].

В історію української вокальної освіти увійшло ім'я українського митрополита Д. Ростовського – засновника Школи церковного співу. 1702 р. у Ростові на Ярославщині він створив школу, в якій викладали вчителі з України. Перший

набір становили талановиті співаки з України; згодом до школи почали привозити дітей також із Білорусі, Греції, Польщі, Росії. Усі вони здобували гарну вокальну підготовку від українських учителів, яких з радістю замінював сам Д. Ростовський [1, 29]. Основою створеної ним культурно-освітньої концепції був спів, сольні та ансамблеві традиції якого удосконалювали у згаданій школі.

В “Учебнику грамматики и стихосложения”, визначаючи концепцію своєї методики, Д. Ростовський зазначав: “...нарекши школу садом”, що співзвучне з філософією навчання Г. Сковороди та з ідеями В. Сухомлинського. У школі Д. Ростовського здійснювалося викладання математики, філософії, закону Божого, піїтики, риторики, співу та мов (грецької, латини, польської та російської) [5, 209]. Він був і драматургом, спадщину якого складали духовні драми та п’єси з музикою, а також композитором, який створив пісні, псалми і духовні канти. Майстер церковного співу (вокальну освіту здобув у Київській братській школі), Д. Ростовський відзначався надзвичайною вимогливістю у навчанні “... читья-петья церковного”, даючи настанови своїм учням: “... учение Иоанне, читай книги полезние и пой от “ут” до “ля” голосные (sonore); та ще, наприклад: “... Луко и Андре, не дуди безумным слонем и познай взявши свет в твой разум, яко премудрость не купуется”; у його мові та правописі, за спогадами сучасників було помітно “...отенок малороссийской речи и киевского правописания” [5, 84, 86]. Окрім Д. Ростовського, співу в школі також навчав викладач латини Євфимій, духовний світогляд якого збагатили подорожі на Крит і до Вавилону; навчання в Афінах, Польщі та Києві [1, 29].

Важливою подією у розвитку української культури стало заснування на початку XVIII ст. в різних містах України колегіумів. Так, 1700 р. було відкрито Чернігівський колегіум. Освіта, яку здобували в цьому навчальному закладі, була гуманітарною за своїм змістом і спрямована на вивчення мов, поезики, риторики, філософії, музики. У колегіумі вивчали “7 вільних наук і мистецтв”, “велося викладання музики, був хор і оркестр”, ставилися п’єси, існувала драма [8]. З Чернігівським колегіумом тісно пов’язана діяльність відомих діячів української культури І. Максимовича, Л. Барановича, Д. Туптала та інших.

1726 р. у Харкові, а 1738 р. у Переяславі також були відкриті колегіуми, з діяльністю яких пов’язане становлення музично-вокальної освіти в цих містах.

1723 р. у Львові при домініканському монастирі було засновано музичну бурсу, де навчання сольного співу здійснювалося з використанням програм, що діяли в консерваторіях Італії. Саме тут були перевірені навчальні форми й методи, що стали основою професійного навчання співу в умовах навчального закладу [1, 51].

Відомим осередком вокальної освіти в Україні була Глухівська музична школа (академія), заснована 1738 р. для потреб Придворної співацької капели. У школі навчали грі на музичних інструментах (скрипці, гусях, бандурі), викладали нотну грамоту, хоровий спів. Викладачами співу тут були М. Бугаєвський та Ф. Яворівський. Слід зазначити, що Глухівська “Школа співу та інструментальної музики” (названа так за наказом правителя Малоросії генерал-аншефа О. Румянцева) була єдиною, де також навчали співу у супроводі музичного інструмента (бандури) і навіть танцям [1, 29]. Після завершенні навчання хлопчиків відправляли до Москви, Петербурга та інших міст Росії. З діяльністю Глухівської музичної школи пов’язані імена видатних діячів музичного мистецтва М. Березовського, Д. Боршнянського, Г. Головні, М. Полторацького. Отже, школа заклала професійні засади української музично-вокальної освіти та сприяла її подальшому розвитку.

Протягом 1786–1792 рр. у Кременчуці функціонувала Перша військова музична академія, яка сформувала навчально-виховні традиції музично-професійного вузу, а також концертно-виконавської філармонійної діяльності його вихованців. Викладачами співу тут були І. Львов та А. Солці [5, 122]. Школа була відкрита з ініціативи князя Г. Потьомкіна. Спочатку вона базувалася в Катеринославі, а в 1898 р. її було переведено до Кременчука, що на той час був потужним адміністративно-культурним центром, з власною друкарнею, школами та училищем, у якому також навчали музиці. Директором Академії було призначено італійського композитора Д. Сарті. На хоровому відділенні здійснювалося навчання полкових співаків; на музичному - рогових інструментів освіту здобували полкові сурмачі та хлопчики. Навчальна та виконавська діяльність входили до службового обов'язку, і лише під кінець функціонування Академії там з'явилися вільнонаймані. Про концертний напрямок виховної діяльності Академії можна дізнатися із розроблених для неї князем Г. Потьомкіним Основних положень, датованих 16.03.1787 р. Тут зазначається:

1. Для досягнення відмінного хорового звучання необхідно навчити півчих не горланити й виховувати в них плавність голосоведіння та вокальну культуру.

2. Домагатися, щоб інструменти, рогова й хорова музика були гармонійними та цілісними.

3. Компонувати оркестрово-хорові твори великої форми італійського складу "... з блискучими й оригінальними пасажами, а в хорі – з радісними вигуками" [4].

На думку українських дослідників, Перша військово-музична академія стала першим академічним музичним закладом вищого типу, яка збагатила єдину систему українського співу [1, 30].

Велике значення для розвитку музичної освіти загалом і вокального навчання зокрема мала діяльність видатного музичного теоретика, композитора і педагога М. Дилецького. Митець створив трактат "Грамматика музикальна" (1675), в якому заклав теоретичні й методико-виконавські основи партесного співу. Робота дійшла до нашого часу у багатьох друкованих і рукописних редакціях (відомо близько двадцяти варіантів різними мовами). У книзі представлені правила композиції, вправи з партесного співу та хорового диригування, рекомендації щодо вивчення музичної грамоти, розвитку слуху і збереження дитячого голосу. Це фундаментальне музично-теоретичне дослідження стало головним при вивченні теорії музики та композиції упродовж багатьох десятиріч. Характеризуючи працю М. Дилецького як унікальний синтез навчання співацької й композиторської майстерності, учені відзначають новий підхід до проблеми вокального навчання з позицій системного мислення. На їхню думку, термін "фундаментальний мусикій", що вжитий у трактаті по відношенню до професійного співака, пояснюється тодішнім потягом до створення основ для формування професійних вокальних особистостей, істинно, ренесансних осягань інтелекту, властивих тогочасним вимогам [1, 26].

Варто зазначити, що у процесі становлення дидактичних основ виховання духовно розвинених особистостей у сфері сольного співу вагоме місце також займали навчально-методичні засади традицій українських епічних співців, кобзарів та лірників. Навчання сольного епічного співу здійснювалося на емпіричній основі та підпорядковувалося жорсткому професійному етосу. Здобувши освіту в майстра (панотця) упродовж трьох років, після десяти років праведної виконавської праці "меншой" кобзар набував статусу вільного і міг брати собі учнів

[2, 49]. Отже, існував “випробувальний термін” - десять років, по завершенні якого епічному співаку було дозволено здійснювати навчання. Саме за цей період особистість виконавця ставала високорозвиненою та набувала глибинного духовного змісту. Після цього співак був спроможний передавати свій досвід учням. Відомі суворі покарання у середовищі кобзарів: при порушеннях норм їхнього неписаного кодексу, на спині винуватця вщент розбивали його кобзу і забороняли професійну діяльність [1, 30]. Такі правила свідчать про високу вимогливість до збереження професіоналізму в колі кобзарів та високий духовний зміст їхньої діяльності.

Також на розвиток музичної освіти в Україні позитивно впливало відкриття університетів. Так, у 1805 р. було засновано Харківський університет, первісний статут якого “... передбачав відкриття в числі дев’яти факультетів “відділу вільних мистецтв”, що означало професійну освіту музикантів і художників” [1, 49]. Дослідники зазначають, що аматорський рівень музично обдарованого студентства був настільки високим, що давав змогу влаштовувати програмно насичені музично-вокальні вечори [1, 49]. Цьому сприяла музично-просвітницька діяльність П. Сокальського, який увів у практику домашнє музикування.

Високий рівень музично-вокальної освіти відзначав діяльність Київського інституту шляхетних дівчат, заснованого у 1836 р. Навчання музики в цьому та інших подібних закладах відбувалося протягом усього терміну навчання (6 років) за спеціальною “Програмою музичного курсу в інститутах Відомства закладів Імператриці Марії”. У цьому документі розкрито сутність та основні положення музично-педагогічної освіти того часу, основною метою якої була підготовка вихованок до викладання елементарних музичних знань. Тут було вперше відкрито клас сольного (італійського) співу. Через відсутність у місті українських педагогів з вокалу для забезпечення потреб дисципліни було запрошено іноземних викладачів: Бриса, А. Ванке, Голлі, Р. Пфеніга, К. Роллінга, А. Фабрі [1, 45]. Про ґрунтовність музичної освіти свідчить кількість занять, які розподілялись таким чином: хоровий спів – 6 годин на тиждень, сольний спів – 2 години, інструментальна гра – 4 години [7, 108].

Яскравим прикладом мистецької освіти були педагогічні навчальні заклади (учительські семінарії та учительські інститути), де вокально-хорове навчання становило важливий елемент професійної підготовки майбутнього педагога. Навчальним планом передбачалось вивчення хорового та сольного співу, теорії музики та сольфеджіо, гри на музичних інструментах.

Істотне місце відводилось вокальному мистецтву в гімназіях. У процесі занять співом характерною для всіх гімназій була орієнтація на формування в учнів розвиненого естетичного смаку. Так, у 1-й Київській чоловічій гімназії працював педагог-піаніст Шмідтдеберг, який виховав низку відомих музикантів і діячів. Музиці та хоровому співу відводилось основне місце в системі мистецьких дисциплін. Про ґрунтовність музичної освіти свідчить уведення до навчального плану гімназії гри на музичних інструментах, завдяки чому стало можливим функціонування симфонічного оркестру в цьому музичному закладі.

Загалом, у ХІХ ст. музична освіта набуває більш організованих форм; в різних містах України виникає досить розгалужена мережа приватних музичних шкіл. Учені зазначають, що явище приватної музично-вокальної освіти було в той час типовим, особливо у провінції, з огляду на недостатній рівень організації музично-освітніх заходів і високий попит загалу [1, 51]. Так, у Рівному в 40-х рр. ХІХ ст. було засновано приватну школу, де сольний спів викладала Е. Оль-

шевська. Наприкінці XIX ст. набула популярності приватна школа музики й співу Й. Вітошинського в с. Денисів на Тернопільщині. Тут було розроблено експресивні методики навчання музиці й співу (за кілька місяців здійснювали підготовку спеціалістів із хорової справи й скрипалів), а особлива увага зверталася на культивування хорового співу [1, 51]. Це стало підґрунтям для родинного вокального виховання, а також сприяло розвитку музичної освіти.

У Львові у цей же період отримали визнання домашня школа співу А. Вахнянина та школа сольного співу Правнової; успішно функціонував вокальний клас З. Козловської з музичної школи К. Мікулі. У Львівській консерваторії, створеній у 1854 р. і названій консерваторією Галицького музичного товариства, провідним вокальним педагогом у кінці XIX ст. був В. Висоцький (учень Ф. Ламперті, у якого навчалися також Е. Карузо та М. Фігнер). Окрім вищезгаданих музичних і вокальних шкіл, вагомими були львівська професійна школа співу, створена відомим європейським співаком М. Шляфенбергом, а також перша українська музична школа “Станіславського Бояна”, відкрита у 1902 р. Д. Січинським, серед предметів якої був і сольний спів (викладач – оперний співак Адам Людвіг) [1, 52].

Таким чином, упродовж XVI–XIX ст. було закладено міцний фундамент вокально-професійної освіти та виховання в Україні. Головними культурно-мистецькими осередками стали освітні заклади. Паралельно існували приватні форми вокального навчання за методичними концепціями окремих вокальних педагогів. Загалом у цей період відбулося формування методичної та дидактичної бази вокального навчання, що відповідала основним вимогам та критеріям виховного процесу.

Література:

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія / В. Антонюк. – [вид. 2-ге, пер. і доп.]. – К.: Українська ідея, 2001. – 144 с.
2. Грица С. Мелос української народної епіки / С. Грица. – К.: Наукова думка, 1972. – 247 с.
3. Дилецький М. Граматика музикальна: фотокопія рукопису 1723 р. / М. Дилецький. – К.: Музична Україна, 1970. – 109 с.
4. Іванов В. Перша музична академія / В. Іванов // Музика. – 1991. - № 1. – С. 26-27.
5. Іванов В. Співацька освіта в Україні у XVIII ст.: монографія / В. Іванов. – К.: Музична Україна, 1997. – 289 с.
6. Лекції з історії світової та вітчизняної культури: [навч. посіб. / за заг. ред. А.Б. Яритися та ін]. – Львів: Світ, 1994. – 499 с.
7. Мартинюк А. Диригентсько-хорова школа в українській освіті / А. Мартинюк // Теоретичні та практичні засади культурології. – Запоріжжя: ЗДУ, 2000. - Вип. 3. – С. 106–112.
8. Травкіна О. Про викладання предметів у Чернігівському колегіумі / О. Травкіна // Сіверянський літопис. - № 4. – 1999. – С. 112.
9. Українська та зарубіжна культура: [підручник]; за ред. В.О. Лозового. – Харків, 2006. – 276 с.
10. Художня культура України: [навч. посіб. для заг.осв. навч. закл. України] / Л.М. Масол, С.А. Ничкало, Г.І. Веселовська, О.І. Оніщенко; за заг. ред. Л.М. Масол. – К.: Вища школа, 2006. – 239 с.

ХРОНІКА ТА БІБЛІОГРАФІЯ

УДК 681.817 (477.1)

СТОРІНКИ ІСТОРІЇ АРФИ В УКРАЇНІ. ПАМ'ЯТІ В. ПОЛТАРСВОЇ (ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Гумен Олександра Ігорівна,
викладач дитячої
музичної школи № 33, м. Київ

У статті досліджується історичне підґрунтя розвитку арфового мистецтва та стан виконавства в Україні в загальних тенденціях європейської арфової культури. На матеріалах виконавських та творчих досягнень європейських та українських митців аналізуються твори, написані для арфи, сольні та камерні п'єси.

Ключові слова: арфа, арфове виконавство, композиторська творчість для арфи, мистецтво гри на арфі.

The article examines the historical basis of development harp arts and current state of performance in Ukraine in the general tendencies in European harp cultures. Performing on the material and creative achievements of European and Ukrainian artists examines works written for the harp, solo and chamber plays.

Key words: harp, harp performance, composer works for harp, art of playing the harp.

Сповнена чарівності і вишуканості арфа, що дійшла до нас з глибини віків, досі зачаровує слухачів своїм звучанням.

Батьківщиною сучасної арфи вважається Стародавній Єгипет, оскільки перші зображення інструменту зустрічаємо саме тут, у декорі єгипетських гробниць, старовинних палаців і храмів (найдавніші з них датуються VI ст. до н.е.). “Велика арфа” на фресках і папірусах зовнішньо дуже нагадує сучасний інструмент. Із Єгипту арфа потрапляє до Фінікії, Малої Азії, Аравії та інших арабських країн, а далі поширюється у Стародавній Греції та Римі. У II ст. н.е. арфа з'являється на Кавказі, а також у слов'янських народів Балканського півострова, на теренах України, у Північному Причорномор'ї: Херсонесі, Ольвії, Пантікапеї та інших полісах.

У середні віки зустрічаємо арфу в Західній Європі, зокрема в церковних оркестрах та хорах. Популярність арфи у цей час була настільки значною, що її зображення увійшло до національного гербу Великобританії, де збереглося до наших днів. На невеликих за розмірами арфах охоче грали шотландські та ірландські барди, французькі трубадури і трувери, німецькі мінезінгери. У XV–XVII століттях в багатьох європейських країнах поряд із малими ручними арфами входять до практики великі, що під час гри ставилися на підлогу. Постійне удосконалення інструменту призвело до появи сучасної модифікації арфи, здійснене

у 1801 році відомим французьким майстром Ераром. З цього часу і ведеться відлік історії сучасної арфи.

Водночас із удосконаленням конструкції інструменту активізується не лише арфове виконавство, але й творчість, оскільки чимало арфістів були також і талановитими композиторами, які поклали початок репертуарному фонду музики для арфи.

Важливим етапом у розвитку російської школи гри на арфі було відкриття відповідних класів у Петербурзькій (1862) і Московській (1874) консерваторіях. Першим професором класу арфи в Петербурзькій консерваторії був німецький виконавець А. Цабель (1835–1910), запрошений А. Рубінштейном. В Московській консерваторії арфу викладав також німецький музикант І. Ейхенвальд (1842–1917).

На теренах України згадки про арфоподібні інструменти зустрічаються в літописах, поемі “Слово о полку Ігоровім”, лексиконах Зизанія (1596), Памви Беринди (1627), а також в “Азбуковниках” XVI ст. (де терміном “арфа” називались переважно гуслі або гусла). У всіх цих джерелах згадуються арфи, що звучали на святах князів, а пізніше царів [3].

В Україні, у XIX ст., у Харкові, Дубні, а згодом в Києві осередками інтенсивної музичної діяльності ставали різноманітні гуртки та аристократичні салони. Ця обставина значною мірою впливала на вибір жанрів і форм музикування. Значного розповсюдження набуває домашнє камерне музикування: спів під акомпанемент арфи романсів та народних пісень або виконання невеликим складом аматорів камерних творів. Тому в концертних сезонах, що активізувалися під час зимових ярмарків брали участь як іноземні гастролери, так і місцеві артисти. В аристократичних салонах поряд з аматорами грали і музиканти-професіонали. Про один із таких салонних концертів у листі до С. Гулака-Артемівського з Новопетровської фортеці згадує Т. Шевченко: “Сьогодні до рук мені потрапив шматок друкованого паперу і там йдеться про концерти минулої весни, зокрема про концерт п. Артемівського, як про знаменне явище, а також і про артистку п. Артемівську, що зачарувала слухачів грою на інструменті давно забутому, тобто на арфі”. У петербурзьких салонах Волконських, Нарішкіних, Строганових, Біронів, Огінських, а також в поміщицьких маєтках в Україні, у великих оркестрах Лизогубів, Галаганів, Тарновських та інших культивувались різні форми арфового музикування.

В Україні арфове виконавство розвивалось під значним впливом австроугорської школи на заході та арфістів із Чехії, які довгий час мешкали на її теренах і були виховані в її традиціях – на півдні. Інша гілка арфістів, що дістала безпосереднє продовження в Росії, була укорінена у французькій та німецькій школах і мала безперечний вплив на виконавство у центральній та східній частинах України.

На зламі XIX–XX ст. в річищі становлення та формування професійної музичної освіти в Україні відкривається клас арфи в Одеській (1898), Київській (1920), а згодом у Харківській (1935) та Львівській (1944) консерваторіях, а також у музичних училищах та спеціалізованих школах – десятирічках, в дитячих музичних школах. Організація нових театрів, оркестрів та інших музичних ко-

лективів підвищила попит на професійних арфістів. Таким чином, протягом століття сформувалась українська арфова школа, що об'єднала засновників, корифеїв та їхніх учнів.

Професором класу арфи в Одеській консерваторії був спочатку учень А. Цабеля Олександр Серпков, а потім чех Войтмир Аттл (учень Ганса Трнечека – професора празької консерваторії, прекрасний віртуоз і композитор). У Аттла вчилася декілька талановитих арфістів, зокрема Н. Ренгартен, Ж. Перман, Г. Гаазі, Е. Сініцина та ін.

Розвиток мистецтва гри на арфі в Україні у 30-х роках ХХ ст. активізували концерти відомих російських арфісток К. Ерделі та В. Дулової. Блискучі рецензії на їхні виступи в Києві, Одесі, Харкові друкувала преса України. Значною подією в музичному житті республіки стали концерти К. Ерделі, яка гастролювала в Києві напередодні Великої Вітчизняної війни, і в репертуарі якої вже був новий концерт для арфи з оркестром Р. Глієра.

У класі професора К. Ерделі в Московській консерваторії навчалась в 1938–1941 та в 1944 роках Вікторія Петрівна Полтарєва, яка після закінчення цього закладу отримала направлення до Західної України, де й започаткувала клас арфи у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка та в спеціалізованій музичній школі-десятирічці.

Вікторія Петрівна Полтарєва (1919–1991) народилася в Україні, в містечку Ромни, що на Полтавщині, в дворянській родині. Її батьки речно опікувалися вихованням доньок, а їх було три, навіть за умов скрутного часу революційних ситуацій та громадянської війни. Тікаючи від переслідувань, родина переїжджає до Ленінграду, де Вікторія успішно займається музикою, багато грає на фортепіано та акордеоні, врешті поступає на фортепіанний факультет Ленінградської консерваторії. У 1937 році, на одній із вистав Маріїнського театру, почувши гру арфи і зачарувавшись звучанням інструменту, молода піаністка починає факультативно брати уроки гри на арфі у консерваторського професора М. Амосова. Однак їхні заняття тривали недовго. Того ж року, ніким непередбачений арешт батька та його розстріл змусили родину Полтарєвих терміново виїхати із Ленінграду.

У 1938 році Вікторія продовжує навчання у Московській консерваторії, тепер вже в класі арфи професора К. Ерделі. Молода, талановита, енергійна, вона, здавалося, не знала втоми. Побожне ставлення до консерваторських занять не завадило їй захоплюватися забороненим у ті роки джазом, кінним та екстремальним парашутним спортом. Її, добре підготовлену у свій час акордеоністку, приймають на роботу до Московського цирку, де вона грає під час вечірніх вистав. А на початку червня 1941 року, під час літніх канікул їде до Єревану, де гастролює із джазовим оркестром Рашида Бейбутова. До речі, в цьому, вже прославленому на той час чоловічому колективі, Вікторія Полтарєва була єдиною дівчиною. Початок воєнних дій змусили її надовго залишитися у Вірменії, де вона працювала арфісткою у єреванському симфонічному оркестрі, їздила із цим колективом з концертами до інших міст колишнього Союзу, навіть одного разу гастрольні дороги привели її до Ірану. Саме тут Вікторія Петрівна тяжко

захворіла на тропічну лихоманку, кілька місяців лікувалась в американському шпиталі. Оркестр виїхав на батьківщину без неї. Врешті, після видужання Вікторія повертається до Москви, де блискуче закінчує консерваторію і переїжджає до Львова.

На той час В. Полтарєва була єдиною арфісткою у Галичині. Вона активно увійшла до музичного життя Львова: творчо працювала, готувалась до Всесоюзного конкурсу арфістів, товаришувала з молодими композиторами Ф. Колесою, А. Кос-Анатольським, С. Людкевичем, А. Солтисом. У 1945 році її, несподівано не лише для всіх, але навіть для неї самої, заарештовують. Мабуть, дізналися про дворянське походження і репресованого батька, або ж інкримінували листування із закордонними друзями. Вона провела за ґратами довгих дев'ять місяців, після чого була виправдана та поновлена на роботі в консерваторії.

У 1969 році В. Полтарєва захистила кандидатську дисертацію на тему “Проблеми розвитку гри на арфі в Радянському Союзі”. У 1978 році отримала звання професора. За свою багаторічну педагогічну діяльність виховала плеяду талановитих виконавців і педагогів, які плідно працюють в Україні та за кордоном. Сьогодні її справу продовжують талановиті учні і послідовники – це кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської академії музики О.Г. Олійник, доцент Національної музичної академії Н.І. Кметь, викладач Одеської музичної академії Н.М. Радіоло, викладач Дніпропетровського музичного училища М.М. Матанцева, багаторічний викладач Київського музичного училища, солістка Дніпропетровського симфонічного оркестру О.О. Кузнецова, яка сьогодні веде клас арфи в одному із музичних закладів Португалії та ін.

Основою педагогічної школи В. Полтарєвої залишаються засади Московської школи, зокрема методика звуковидобування О.Сліпушкіна. За роки своєї роботи вона підтримувала міцно стосунки зі своїм вчителями – К. Ерделі, В. Дуловою та іншими арфістами Росії. Участь у міжнародних конкурсах та фестивалях сприяла піднесенню професійного рівня українських арфістів. Вікторія Петрівна була багато років членом журі Всесоюзних конкурсів арфістів, організатором і членом журі 1-го Республіканського конкурсу арфістів (1976), членом правління Всесоюзного творчого об'єднання арфістів. Організувала 1-ий Республіканський семінар-практикум (1974) з питань сучасної методики викладання гри на арфі.

Наукова діяльність Вікторії Петрівни була спрямована на дослідження історії гри на арфі, становлення арфи як концертного інструмента, на проблеми арфового виконавства. В. Полтарєва є автором двох монографій, одну з яких присвятила своєму педагогу (“К.О. Ерделі”, 1959), другу – улюбленому інструменту (“Арфа”, 1980).

Вважаючи за необхідність розвивати і пропагувати національну музику, вона прагнула зацікавити композиторів своїм інструментом, неодноразово зверталася до них з проханням писати для арфи. Цікавою є її розповідь у монографії про те, як була створена одна з найбільш популярних в Україні сучасних п'єс – Прелюдія для арфи композитора Адама Солтиса.

“З чудовим музикантом Адамом Мечиславовичем Солтисом мені пощастило зустрітися на початку моєї професійної роботи. Добре пам'ятаю репетицію

Сюїти на слов'янські теми, особливо Сюїту для струнного квінтету і арфи і його Другу симфонію. Одного разу після репетиції я наважилась звернутися до Адама Мечиславовича із проханням написати для мене п'єсу для арфи. За кілька днів маестро передав мені свою п'єсу для фортепіано, це була “Тема з варіаціями”, опус 4, з милим автографом і обіцянкою подумати над моїм проханням. П'єса мені сподобалася. Це були дванадцять варіацій з фіналом ажитато. Я сіла до фортепіано, заграла і відчула, що пасажі фіналу звучать по-арфовому. І от, нарешті, у мене в руках Прелюдія для арфи.” Видана вона вперше в 1958 році у збірці В. Полтаревої “П'єси для арфи” (Львів), перевидана в 1972 році у видавництві “Музична Україна” в збірці “П'єси українських композиторів і перекладення для арфи”. У 1976 році Прелюдія презентувала творчість українських композиторів у збірці “Пьесы советских композиторов союзных и автономных республик для арфы” (Москва, видавництво “Музыка”). Прелюдія Адама Мечиславовича стала обов'язковим твором на 1 Республіканському конкурсі арфістів, що відбувся у 1979 році у Львові, вона увійшла до “золотого фонду” сучасної арфової літератури, її виконували практично всі арфісти колишнього Союзу.

Вікторія Петрівна згадувала, як Адам Мечиславович розповідав їй про те, що арфа зацікавила його ще в юності. Романс композитора “Провесна” для голосу з акомпанементом арфи і сьогодні виконують студенти класів арфи. Переклад тексту з польської мови на українську в цьому творі зробив А. Кос-Анатольський.

Творча співпраця В. Полтаревої з багатьма композиторами України, Росії, Вірменії, Азербайджану, Прибалтики сприяла поповненню арфового концертного і педагогічного репертуару. Їй присвятили свої твори А. Солтис, А. Кос-Анатольський, Р. Сімович.

В. Полтарева була причетною до створення першого в Україні Концерту для арфи з оркестром А. Кос-Анатольського, що був закінчений влітку 1954 року. Власне, вона була ініціатором написання цього концерту, а коли твір, у першій, ще чорновій редакції було закінчено, запросила для його апробації свого московського педагога К. Ерделі, яка спеціально для цього приїхала із власною арфою в Україну, щоб співпрацювати із Анатолієм Йосифовичем, вивіряючи арфову партію. Врешті, спеціально для цього концерту написала блискучу арфову каденцію.

Перше виконання арфового Концерту А. Кос-Анатольського відбулося у Львові 30 листопада 1954 року. Його виконувала народжена в Україні, в колишньому Єлизаветграді (сьогодні Кіровоград) видатна російська арфістка Ксенія Олександрівна Ерделі, оркестром Львівської філармонії диригував композитор, на той час ректор Львівської консерваторії, професор М. Колесса.

У книзі В. Полтаревої “Арфа” є рядки, присвячені концерту А. Кос-Анатольського. “Концерт відзначається задушевною лірикою. Починаючи з 1954 року, коли було створено і вперше виконано цей концерт, він міцно увійшов до репертуару арфістів. У цьому творі композитор широко використовує особливості інструмента, зокрема мелодійність, співучість. Не блискуча віртуозність, а тепла кантиленність – ось що насамперед цікавить митця” [3].

Професор В. Полтарева є автором перекладів для арфи творів українських композиторів М. Лисенка, С. Людкевича, В. Сокальського, В. Барвінського, В. Косенка, М. Колесси та ін. Вона видала три збірки “П’єси українських композиторів” (1958, 1972, 1979) та збірник “П’єси радянських композиторів союзних та автономних республік” (1976). Так, їй вдалося створити цілий репертуар з творів українських авторів для арфи. Тут і пряме використання українських народних пісень (“Женчикок-бренчикок”, “Чи я в лузі не калина була”), і переломлення ладоінтонаційної, ритмічної та жанрової сфер українського музичного фольклору (Три п’єси Г. Ляшенка, “Веснянка” Я. Лапінського, “Думка” В. Барвінського, “Менует” С. Людкевича та ін.). Плідна співпраця з композиторами та музикантами допомогла зарекомендувати арфу не лише як оркестровий та акомпонуючий інструмент, але й як самостійний концертний інструмент з великими виконавськими можливостями.

Вікторія Полтарева зробила неоціненний внесок у розвиток арфового мистецтва. Арфісти України з повагою і шаную згадують її як талановитого музиканта, митця, чудову людину. Як зазначає українська арфістка Наталія Ізмайлова: “так сильно любити арфу і жити музикою могла тільки Вікторія Петрівна Полтарева, яка присвятила все своє життя цьому величному і прекрасному інструменту”.

Література:

1. Полтарева В. Творческий путь К.А. Эрдели / Виктория Полтарева. – Львов, 1959.
2. Полтарева В. Проблема развития искусства игры на арфе в Советском Союзе: дис. на соиск. ученой степени кандидата искусствоведения / Виктория Полтарева. – К., 1959.
3. Полтарева В. Арфа / Вікторія Полтарева. – К.: Музична Україна, 1980.
4. Полтарева В. Концерт для арфы с оркестром / Виктория Полтарева // Жовтень. – 1985. – № 8.
5. Шамеева Н. История развития отечественной музыки для арфы (XX век) / Н. Шамеева. – М., 1994.

З М І С Т

МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Ущанівська О.М.</i>	Карпатський фольклор у творчості Олександра Некрасова: взаємодія національного та індивідуального	3
<i>Бенч О.Г.</i>	Музичне мистецтво українського зарубіжжя в постатях.....	10
<i>Ядловська З.Г.</i>	Артемій Ведель: музика душі та серця.....	18
<i>Мозговий М.П.</i>	Популярність естрадної музики: механізми формування	23
<i>Кулик А.О.</i>	Музично-теоретична спадщина В. Дубравіна	29
<i>Фещак Н.М.</i>	Вібрація як засіб виразності у квартетах Г. Ляшенка та Є. Станковича	37
<i>Сидоренко В.Л.</i>	Твори для гітари з оркестром у доробку українських композиторів	44
<i>Чернецька Н.Г.</i>	Шляхи професіоналізації бандурного мистецтва Волині другої половини ХХ століття: культурно-мистецькі паралелі	49
<i>Чернета Т.О.</i>	Наслідування автентичних кобзарських традицій у сучасній музичній практиці	58
<i>Калинюк-Кузьміна Ю.В.</i>	Дитяче хорове виконавство в Україні доісторичного періоду (на прикладі зимового обрядового циклу)	64
<i>Ван Лінь Лінь</i>	Тенденції розвитку вокального мистецтва в Україні періоду ХІХ – початку ХХ ст.	69
<i>Пан Бо</i>	Інтерпретаційні особливості фортепіанного стилю К. Дебюссі: композиторський почерк митця	75

МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ І КІНО

<i>Карась Г.В.</i>	Соціокультурний аспект музично-драматичного мистецтва української діаспори на теренах Європи після другої Світової війни 82
<i>Юдов М.О.</i>	Синкретизм продюсерства і сучасний вітчизняний ринок кіномистецтва..... 88
<i>Люлька О.С.</i>	Застосування шкали емоційних тонів Л. Рона Хаббарда у створенні характеру комедійного кіногероя 98
<i>Медведєва А.О.</i>	Маска у сценічному мистецтві: основні функції у створенні образу 104
<i>Малич М.В.</i>	Музичні образи видовища 114
<i>Останчук А.Є.</i>	Клоунада в цирковому мистецтві: витоки, основні складові та жанрові ознаки 121

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

<i>Романенкова Ю.В.</i>	Система декору бального залу замку Фонтенбло 131
<i>Павлюк Т.С.</i>	Художньо-мистецька місія бальної хореографії в структурі хореографічного мистецтва 136
<i>Шандренко О.М.</i>	Жанрові ознаки моди прет-а-порте 143
<i>Яцик І.В.</i>	Самоідентифікація особистості як одна з проблем актуального українського мистецтва. “Аутентифікація” Віктора Сидоренка 150
<i>Прудченко О.М.</i>	Політична реклама в комунікативному просторі культури 153

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

<i>Чеченя К.А.</i>	Кобза і бандура 161
<i>Сінельников І.Г.</i>	Родинна обрядовість росіян-старообрядців Житомирщини: поховальний обряд та голосіння 165

<i>Науменко Л.П., Лющенко Т.П., Науменко В.В.</i>	Розквіт мистецтва в добу Аменхотепа IV (Ехнатона) (амарнський період) 175
<i>Микуланинець Л.М.</i>	Етнокультурологічне становлення професійної музичної культури Закарпаття у другій половині ХХ століття 184
<i>Ловейко О.В.</i>	Українська обрядовість і традиційність як складові дизайну сучасного весілля 188
<i>Ліва Н.В.</i>	Легенда про Фауста та її концептуальні модифікації в мистецтві романтичної традиції 195
<i>Дерман Л.М.</i>	Екзистенційні, естетичні та мистецькі ознаки в моді 203

ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

<i>Троєльнікова Л.О.</i>	Аксіологічний зміст освітньої парадигми 212
<i>Безручко О.В.</i>	“Гурток творчо обдарованих” як форма самостійної підготовки студентів КДІКУ 220
<i>Ляшенко Т.В.</i>	Професійна музична освіта Чернігівщини на початку ХХ століття як елемент мистецької регіональної культури 228
<i>Чен Ліцінь</i>	Особливості становлення та розвитку вокального навчання в Україні періоду XVI–XIX ст. 233

ХРОНІКА ТА БІБЛІОГРАФІЯ

<i>Гумен О.І.</i>	Сторінки історії арфи в Україні. Пам’яті В.П. Полтарєвої (до 90-річчя від дня народження) 239
-------------------	---

ВИМОГИ ДО СТАТЕЙ, ЩО ПОДАЮТЬСЯ ДО ДРУКУ В “МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ”

Зміст статей повинен розкривати означену тему та відповідати постанові ВАК України щодо підвищення вимог до фахових видань (див.: Бюлетень ВАК України № 1 2003 р.).

Статті мають бути подані в записі на дискеті чи диску (комп’ютерний набір) та у роздрукованому вигляді.

Загальний обсяг статей – 0, 5 д. а.

Вимоги до тексту:

- **Поля:** згори, знизу, ліворуч, праворуч – 2 см.
- У верхньому лівому кутку вказується шифр **УДК**. Назва статті друкується великими літерами, жирним шрифтом по центру сторінки, під нею, також по центру – ім’я та прізвище автора (жирним шрифтом), науковий ступінь, вчене звання, посада, місце роботи та контактний телефон автора.
- Основний текст статті обов’язково має супроводжуватися двома **анотаціями**, з переліком ключових слів (українською та англійською мовами).
- **Текст статті:** *шрифт* – Times New Roman, *кегель* – 14, інтервал – 1,5, *табуляція* (відступ) – 1, 25 см, *кавички* – “”, *апостроф* – ’, *тире* довге, *дефіс* тільки в словах.
- **Посилання на літературу** в тексті мають бути оформлені наступним чином: [2, 23].
- **Текстові примітки** (якщо вони необхідні) розміщуються наприкінці тексту статті перед літературою, *кегель* – 12.
- **Посилання на літературу** розміщуються наприкінці статті: *шрифт* – Times New Roman, *кегель* – 12, *інтервал* – 1, використовується тільки довге тире з пробілом між вказівними елементами.
- **Опис літературних джерел** здійснювати за вимогами ВАК України № 3 за 2008 р.

Статті, що не відповідають викладеним вимогам,
прийматися не будуть.

Наукове видання

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

Випуск 15

Редактор
Комп'ютерна верстка

О. В. Шульга
Г. Г. Власик

Підписано до друку 09.06.2009 формат 60x84 ¹/₁₆.
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 14.
Облік.-вид. арк.18,2. Наклад 300 прим.

Видавництво “Міленіум”

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в.
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua