

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

# **МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ**

*Випуск 17*

Київ – 2010

УДК 78  
ББК 85(4 Укр)  
М65

**МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ:** Зб. наук. праць. – Вип. 17. – К.: Міленіум,  
2010. – 278 с.

**Редколегія:**

- ЧЕРНЕЦЬ В. Г.** – доктор філософії, професор  
(голова редколегії)
- ТЕРЕЩЕНКО А. К.** – доктор мистецтвознавства, професор,  
член-кореспондент Національної  
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  
Національної академії мистецтв України
- НЕМКОВИЧ О. М.** – доктор мистецтвознавства, с.н.с. ІМФЕ  
ім. М. Рильського НАН України
- РЖЕВСЬКА М. Ю.** – доктор мистецтвознавства, доцент
- СЕЛІВАЧОВ М. І.** – доктор мистецтвознавства
- ФЕДОРУК О. К.** – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний  
член Національної 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 10.02.2010 р. № 1-05/1  
як фахове видання з мистецтвознавства (№ 114 у переліку)*

Друкується за рішенням Вченої ради  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
протокол № 5 від 1 червня 2010 р.

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

Свідоцтво: КВ № 6113 від 29. 04. 2002 р.

© Національна академія керівних кадрів  
культури і мистецтв, 2010  
© Видавництво “Міленіум”, 2010  
© Автори, 2010

## МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.087.68

*Шульгіна Валерія Дмитрівна,*  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри музикології НАКККіМ  
*Шман Світлана Юрївна,*  
провідний фахівець Головного управління  
культури і мистецтв в м. Києві

### ТВОРЧА СПАДЩИНА ЛЕО ВІТОШИНСЬКОГО. ПАМ'ЯТІ ВИДАТНОГО МИТЦЯ

Ім'я Лео Вітошинського (1941 – 2008), видатного культурно-громадського діяча української діаспори в Австрії, всесвітньовідомого гітариста, музикознавця і педагога, доктора права справедливо потребує належної оцінки на батьківщині митця.

Життєвий шлях та творча діяльність Лео Вітошинського ще не досліджувалась вітчизняними музикознавцями. Окремі критичні розвідки про діяльність Лео Вітошинського (К. Рагосніг, Б. Палашек, В. Мутшпіль, М. Нарделлі, Наташа Ван Россе, Р. Бек, Ш. Фукс, У. Пілатюк), фрагменти автобіографії та музикознавчі і педагогічні роздуми самого Л. Вітошинського зібрані в його книзі «Мистецтво гри на гітарі», перекладеній з німецької мови Лідією Мельник і виданій у Львові 2006 року.

Дана наукова розвідка є спробою в межах статті дати узагальнену оцінку виконавської, педагогічної та наукової діяльності митця. В цьому контексті дане дослідження є джерелом нової інформації, в першу чергу, в плані введення в українське музикознавство діяльності австрійського митця Л. Вітошинського, який веде свій родовід з України.

Народився майбутній гітарист 1941 року у Відні, у скрутні часи II світової війни. Формування Л. Вітошинського-митця відбувалося в родині, що мала тісні зв'язки з Україною. На становлення особистості Лео впливало родинне виховання, соціально-культурне середовище, де спілкувалися українською мовою. Він пише: «Сьогодні я можу пригадати небагатьох з-посеред тих, хто знайшов тимчасовий притулок у батьківському помешканні під час війни. Серед них точно був професор Северин Левицький... Ще я дуже добре пам'ятаю Стрийка Івана й тету Мілу, що були дуже живописною парою. Стрийка Іван був братом мого діда з боку матері, Петра Стерника, а тета Міла – сестрою й багатолітньою акомпаніаторкою всесвітньовідомої співачки Соломії Крушельницької» [1, 252].

Професійну музичну освіту Лео Вітошинський отримав у Віденській музичній академії, яку закінчив з відзнакою. Його виконавська майстерність формувалась в класі відомої іспанської гітаристки Луїзи Вальтер, пізніше на заняттях з видатними музикантами ХХ ст. А. Сеговія та Н. Йепеса, значення творчого доробку яких є актуальним і досі.

Здобута у Віденській музичній академії освіта, достатньо високий рівень виконавської майстерності дозволили Л. Вітошинському 1964 року отримати посаду викладача по класу гітари в консерваторії міста Грац.

Лео Вітошинський виховав не одне покоління гітаристів-виконавців. Серед студентів Л. Вітошинського були такі успішні музиканти та педагоги, як: Стефан Фукс і Йоганн Пальїр, Младен Кріжаніч та Ірмгард Кнаудер, Маргарита Зінгер та Гернот Мацка, Маріо Нарделлі й Вольфганг Мутшпіль, Лайнер Бек й Джина Віла та багато інших.

Л. Вітошинський у своїй діяльності поєднував талант виконавця, педагога і вченого-музикознавця. Учні згадують вчителя, як сердечного співрозмовника, зазначають широту і глибину його мислення. Ганс Пальїр зазначає, що у спілкуванні з учнями «він ніколи не вважав себе особою, яка вимагає беззаперечного послуху й поваги, натомість нав'язати контакт, який простягається значно далі простого володіння інструментом. Вільний від страху чи непотрібної субординації зв'язок вчитель-учень є основою для спонтанності вираження, для вільного польоту фантазії» [1, 234]. Для виховання в учнів інтересу до інтерпретації маестро застосовував власну теорію, де в тлумаченні музичних творів місце виконавця розглядається в послідовності «теза (= музика), антитеза (= інструмент), синтез (= інтерпретатор)» [1, 233].

Розгляд взаємозв'язків музики та виконавської техніки породжує у Вітошинського гіпотезу про двомовність. Музика як мова звуків і мова тіла, має власні правила, власну граматику. Виконавська техніка є мовою, що пов'язана з мімікою та жестами виконавця, тобто тіло особи-виконавця стає інструментом. Виникає, так би мовити, симбіоз людини й інструменту, де інструмент є влаштованим так, щоб уможливити відтворення закладених у музиці рухів. Ці рухи «можна назвати мовою тіла, які слугують водночас і музиці, й інструменту» [1, 16].

Підсумовуючи розгляд проблеми двомовності, Л. Вітошинський вказує, що «лише коли аналіз виявиться достатньо глибоким, а синтез – органічним, ці складові зможуть зробити належний внесок до поліпшення відтворення музики – до інтерпретації. Цю подвійну стратегію процесів викладання й навчання, те, як можна вирішувати музичні й технічні питання, я намагався передати з погляду двомовності» [1, 17].

Перемоги на Міжнародних гітарних конкурсах в Італії та Олександрії у 1968 р. формують Л. Вітошинського як виконавця нового типу, що поєднує в собі академічний стиль та особливості індивідуального підходу до музичного матеріалу.

Протягом 70–80-х років гастрольні маршрути Л. Вітошинського пролягали через багато країн, у тому числі Чехословаччину, Францію, Іспанію, Італію, Німеччину, Туреччину, США, Єгипет країни Близького Сходу. Сам маестро згадує: «В січні 1970 я дав речиталь у знаменитому лондонському Wigmore Hall, розкішному залі епохи югендстилю, із неповторною акустикою» [1, 260]. Після цього вдалого виступу фірма «Classics for Pleasure» запропонувала контракт на запис платівки, яка того ж року з'явилась на ринку. Яскраві враження залишились у Вітошинського від перебування у Нью-Йорку разом з тіткою, піаністкою Дарією Баранович, від зустрічі з українською діаспорою. В його репертуарі з'являються твори Йоганна Себастьяна Баха, Альберто Гінастери, Марселя Ру-

біна та інших. 1984 р. гастролює в СРСР, виступає в Київській та Львівській філармоніях. Поряд з сольними виступами Л. Вітошинський влаштовує ансамблеві виступи, наприклад із піаністкою Розаріо Марчіано, співаками Ірою Маланюк та Францом Лукасовським, гітаристом Тімоті Вокером. 1978 р. був створений дует із флейтистом Готтфрідом Гехтлем, виступи з яким виявилися надзвичайно успішними, співпраця тривала п'ятнадцять років. За цей час музиканти здійснили записи на ORF, багато гастролювали, для дуету написали твори композитори Альфред Уль, Гьоста Нойвірт, Віктор Фортін, Ференц Фаркаш.

Тісна співпраця з А. Сеговія та Н. Йелесом утворюють Л. Вітошинського в думці про необхідність розвитку гітарного виконавства на професійно-наукових засадах. Ґрунтовні дослідження в галузі метру й ритму, ознайомлення з роботами Й. Матезона про «звукові стопи», розробка нової концепції Б. Рібля про «науку дихати», а також звукоутворення шліфують власну манеру гри – усе це стало базою для виконавської й музично-педагогічної діяльності Л. Вітошинського у наступні роки.

Саме праця Л. Вітошинського «Мистецтво гри на гітарі» є поєднанням спостережень з освіченістю. Автор називає хід своїх думок «квінтесенцією багатолітнього виконавського та педагогічного досвіду» та «спробою сформулювати, сконцентрувати найважливіше на кількох сторінках» [1, 197].

Розбудова сучасних підходів до формування нового типу музикантів-виконавців на тлі поєднання теоретичних, історичних та педагогічних концепцій стало предметом дослідження митця.

Л. Вітошинський одним із перших визначив напрямки методики опанування й концертного функціонування гітари. Праця Вітошинського відкрила шлях до становлення гітарного виконавства з позицій професійно-педагогічного напрямку, окреслила сучасні проблеми формування індивідуальних якостей гітариста-виконавця, зокрема в питанні вільності рухів, репертуару, інтерпретації, методики передбачення помилок у поставі.

Л. Вітошинський став одним із фундаторів напряму, що узагальнює виконавську традицію, орієнтує на втілення теоретичних та наукових досліджень у гітарне мистецтво. Митець, переосмисливши комплекс усіх можливих прийомів гри на гітарі, сформував нову модель вільності рухів під гаслом «мистецтво є дитям свободи». Вивчення методів постанови Фернандо Сора, Франсіско Тарреґи, Абея Карлеваро дало змогу Л. Вітошинському виробити власний погляд на це питання. Автор пропонує свою гітарну постанову, при якій „тільки три точки дотику забезпечують стабільність інструменту та дають змогу її контролювати... виходячи із середніх пропорцій людського тіла – необхідно знайти таку позицію, в якій ніщо не обмежуватиме рухливості обидвох рук» [1, 97]. На основі нової моделі постанови Л. Вітошинський вирішує проблему раціональності та вільності рухів гітариста, що є основою виконавської майстерності.

У контексті розвитку гітарного виконавства Л. Вітошинський розглядає актуальну проблему «дихання». Ідеї «науки дихати», розроблені доктором Бернгардом Ріблем, Вітошинський використовує та адаптує до гітарного виконавства. В дусі наукової раціональності висвітлює він це «центральне питання», як

«подолання стресу, так і енергетичних потоків у процесі виконавства» [1, 110]. Безумовно, дихання є чутливим показником внутрішнього стану організму та музичної інтенції виконавця. Знання про розвиток напруження та голосові процеси може неабияк допомогти фізичному та ментальному формуванню музиканта, а також в індивідуальному подоланні навантажень.

На прикладах серйозного ставлення до питань постави та дихання музиканта Л. Вітошинський демонструє, наскільки легко виконавець може вирішувати проблему «розуміння і тлумачення» музичних творів та «правдиво передавати те, до чого він прагне».

Дослідження Йоганна Матезона пов'язані з розробкою поняття «звукові стопи», що синтезують відчуття єдності музики, слова й руху. Здійснена Л. Вітошинським теоретична реконструкція концепції Й. Матезона про «звукові стопи» дала змогу відрізнити двадцять чотири типи звукових стоп. Поряд із власне технічними перевагами, знання про стопи дають нове розуміння щодо питань інтерпретації музичних творів. «Виконавець уже не відтворюватиме звуки як механістичне чергування вісімок і шістнадцяток, довгих і коротких тривалостей, які якістю виконання завдячують синхронізованій комплементарній ритміці. Набагато більше музична тканина проникне ознаками поліметрії із її особливою привабливістю «подвійного дна» – багатопластовим музичним образом із змінними акцентами. Цю поліметрію слухач прийматиме як мову звуків, відтворену «пальцями, що говорять» [1, 88]. Зацікавленість викликають проблеми власного бачення Л. Вітошинського понять метру й ритму, узагальнення яких автор формулює так: „Метр є пульсом, ритм – формою часової організації. Метрика – це вчення про стопи, або вчення про звукові стопи» [1, 80].

Для запобігання професійних невдач Вітошинський розробляє низку застережень у вигляді порад під назвою «Музична аптечка». Розробки стосуються рецептів «старих як сама гітара». Автор переконаний, «що кожна гітара має свій характер. Це щось значно більше, аніж просто інструмент – це орган нашої душі» [1, 117]. Стосовно зацікавленості історичними інструментами з практичної точки зору Вітошинський вважає це не доцільним, такі інструменти не відповідають реаліям часу, «сьогоднішнім фізичним пропорціям людського тіла».

Прогнозування недоліків Л. Вітошинський сформулював у вигляді «Семи смертних гріхів» гітариста. Автор застерігає молодих виконавців, що «вивчення технічних і звукових можливостей свого інструмента без знання мови музики призводить до певних ідіоматичних особливостей, які для непосвячених часто залишаються важкозрозумілими» [1, 122]. Автор має на увазі значення ознайомлення із творчістю композитора, музичною практикою його епохи, звучанням інструментів, композиторськими техніками тощо. Отже, «першим із семи смертних гріхів можна назвати «музичний туризм у невідповідному спорядженні» [1, 23].

На другому місці серед смертних гріхів – недоречне використання у виконанні «волі» та «сваволі». У класичних творах свобода виконавця полягає у тому, щоб у рамках відомих і давно визначених правил інтерпретації ввести власну артикуляцію, динаміку, агогіку, власні звукові барви. Усі ці виразові засоби слугують музичній риторичі. Великий простір свободи розкривається перед

виконавцем у каденціях. Саме у тих композиціях, на думку автора, де алеаторика є одним із музичних параметрів, перед ним відкривається ще більше можливостей для душевних, а подекуди навіть і тілесних рухів. Тому, за висновком автора, «незнання власне й породжує не волю, а сваволю» [1, 123].

У якості третього «гріха» автор називає «ворожість до власного тіла». Життєво важливий принцип економії, за методикою Л. Вітошинського, набагато більше втілює тіло рухливе, але рухливе адекватно до порухів музики. У цій гнучкій рухливості в принципі не може виникнути напруження м'язів.

«Втратою душі» автор назвав четвертий «гріх». Грати бездушно – справа особливо делікатна.

«Неправильно застосовувана агогіка» – це п'ятий великий «гріх». Під поняттям «агогіка» автор розглядає проблему «про невеликі модифікації темпу, які повинні пожвавити виразовість виконання». Ці алогічно-темпові відхилення не записують: їх потрібно відчувати, вони завжди залишаються елементами структури. „Ніщо не в змозі замінити нездоланного шарму агогіки. Це та свобода, яка перетворює визначений за арифметичним принципом порядок надрукованих нот на живий музичний організм. Наростання і спадання фрази дає змогу їй звучати округло, природно, а не квадратно й надумано. Важливою передумовою в цьому є пульсація метра, яку виконавець повинен відчувати всередині як внутрішній другий голос. Із втратою пульсації музика втрачає й те напруження, яке надає найбільшій привабливості агогіці» [1, 187].

До шостого «гріха» Л. Вітошинський відносить «гріх супроти духа музики». Для багатьох музикантів текст оригіналу – святе. Але коли йдеться про інтерпретацію, постають питання темпу, динаміки, артикуляції, на які текст не дає жодної відповіді. Вияв особистісного ставлення є допустимим і навіть подекуди бажаним.

На прикладі сьомого „гріха”, названого автором „мачизмом великого пальця”, розглядається вузькоспеціальна сфера гітарного виконавства.

Професіоналізм і високий виконавський рівень Л. Вітошинського були відзначені врученням митцю «Великої відзнаки за заслуги перед Австрійською республікою», що відбулося у жовтні 1992 року.

Виконавська та педагогічна діяльність Л. Вітошинського в Україні пов'язана з 90-ми роками ХХ ст. Спочатку це був виступ з львівським струнним квінтетом та симфонічним оркестром Львівської філармонії, Київським камерним оркестром. Пізніше Л. Вітошинський дає майстер класи у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка, яка у 1998 році присудила митцю звання «Professor honoris causa». 2001 р. він отримав звання Заслуженого артиста України.

Розгляд засобів виконавської техніки, роботи над звуком, втілення авторського задуму демонструється на багатьох майстер-класах митця. Вітошинський показує, що спрямованість до повного втілення музичного твору веде до проблеми поєднання теоретичних та методичних завдань. Митець узагальнює: «Таким емпіричним шляхом я дійшов висновку, що добра аплікатура повинна бути орієнтована на три чинники: вона мусить відповідати загальним музичним закономірностям, задовольняти вимоги звучання і, врешті-решт, бути придатною

для виконання. Звичайно, про це легше говорити, ніж виконувати, оскільки, три ці наріжні камені, між якими може духовно й фізично рухатися виконавець, творять своєрідний – магічний трикутник, у якому виявляється цілий калейдоскоп оптичних обманів» [1, 192].

Творча постать, великий виконавський і мистецький здобуток Л. Вітошинського – це яскравий злет в історії гітарного виконавства. Проживши довге творче життя, митець явив світові органічну цілісність своєї особистості, своєрідний універсам гітарного виконавця і наукового діяча.

Не викликає сумніву, що книга Л. Вітошинського «Мистецтво гри на гітарі» є істотним внеском у розбудову теоретичних та методичних концепцій гітарного виконавства, яка сприяє подоланню протиріч, притаманних існуючим «ізолюваним системам» між теоретичними, історичними, педагогічними та практичними чинниками.

Дослідження життєво-творчого шляху Л. Вітошинського засвідчує, що він був активним учасником європейського, зокрема українського науково-мистецького руху. Протягом життя через мистецьку діяльність і роздуми він піднявся до вершин філософії музики у розробці проблем інтерпретації творів, у впровадженні наукової систематизації здобутків виконавського мистецтва. Своїм завданням він вважав підняття рівня виконавської культури до філософських сходинок внаслідок прищеплення любові до культурних цінностей, взаємодії мистецтва і науки. У діяльності Л. Вітошинського знаходимо багато повчального, вартого уваги та наслідування і в наш час.

Л. Вітошинський є визнаним у світі професійним гітаристом, педагогом і вченим. Тому творча діяльність митця, так само, як творчість представників різних національних гітарних шкіл, потребує ширшого вивчення та популяризації, насамперед в Україні.

### *Література*

1. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі / Лео Вітошинський. – Львів: БаК, 2006. – 284 с.
2. Вітошинський Л. Фрагменти автобіографії / Лео Вітошинський // Про мистецтво гри на гітарі. – Львів: БаК, 2006. – С. 251–265.
3. Рібль Б. Постава і дихання / Бернгард Рібль // Про мистецтво гри на гітарі. – Львів: БаК, 2006. – С. 104 – 110.
4. Сеговия А. Моя гітарна тетрадь / пер. Л. Якушева, Е. Ларичева / А. Сеговия. – М.: Музыка, 1995. – С.185.
5. Сеговия / Гл. ред. Г.В. Келдыш; редкол. Арановский М.Г. и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – С. 490.
6. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / Н. Харнонкурт; перек. Г. Куркова– Суми, 2002. – 184 с.
7. Luise Walker Ein Leben mit der Gitarre / Luise Walker. – Publisher: Frankfurt a. Main: Musikverl. Zimmermann, 1989.



**Гнатишин Оксана Остапівна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент Львівської національної музичної  
академії ім. М.В. Лисенка,  
старший науковий співробітник Інституту  
енциклопедичних досліджень НАН України

## **МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ С. ЛЮДКЕВИЧА У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

Дослідження композитором і музикознавцем питань музичної естетики на підставі головних складових елементів музики: тону, мелодії, поліфонії, гармонії, ритміки та його місце в розвитку національної концепції рецептивної естетики.

*Ключові слова:* естетика, краса і вартість тону, мелодії, поліфонії, гармонії, ритміки.

The investigation by composer and theorist of music S. Liudkevych of questions of the music aesthetics on the base of the main constituent music elements: tone, melody, polyphony, harmony, rhythm is considered. The significance of his study in the development of the national conception of recipient aesthetics is stressed.

*Key words:* aesthetics, beauty and value of time, melody, polyphony, harmony, rhythm.

С. Людкевич – зачинатель українського музикознавства, перу якого, крім численних критичних статей, належать праці в галузі фольклористики, теорії музики, музичної естетики. Саме в музичній естетиці проблеми музики як цінності, як історії і як смислу творять основне поле досліджень.

Однією з важливих особливостей сучасної української музичної науки є усвідомлення процесу творення наукових концепцій, серед яких вирізняємо музично-психологічну концепцію рецептивної естетики. До сьогодні музикознавці неабияк долучилися до її розвитку, але усвідомлення неможливості обійтися в цій справі без урахування проблематики праць С. Людкевича визначає *актуальність* даної розвідки. *Об'єктом* вивчення виступають усі відомі теоретичні праці музикознавця на цю тематику. *Метою* дослідження є обґрунтування концептуального розуміння С. Людкевичем музичної естетики і визначення його місця і ролі в доробку українських вчених, які спільно формували відповідну концепцію в національному музикознавстві.

Як вважають дослідники творчості С. Людкевича, його естетичні принципи і смаки започаткувались ще на початку століття, а „остаточно склалися під час перебування композитора у Відні, де тоді зароджувалася модерністична – так звана нова віденська школа” [12; 20]. Уперше увагу С. Людкевича до питань музичної естетики привернув курс лекцій Р. Валлашека на тему „Німецькі поети в їхньому

ставленні до музики”<sup>1</sup>, прослуханий ним у період навчання в Музично-історичному інституті при Віденському університеті у 1906 – 1908 роках. Крім того, в цьому інтелектуальному центрі музичного життя Відня С. Людкевич слухав виклади Г. Адлера та інших вчених його школи, котра поступово, в аналізі музичних творів почала відділятися від біографічно-естетичних досліджень, наближуючись до стилістично-критичних. Закінчення навчання увінчалось захистом дисертації „Два причинки до розвитку звукообразності”, резюме другої частини якої автор присвятив „розглядові естетичних питань, зокрема таких, як правдиве відображення в музиці життєвих конфліктів, відносність, взаємозв’язок та обумовленість естетичних вражень тощо” [12; 15].

Тимчасом безпосередньо дослідженнями музично-естетичних питань композитор зайнявся на початку 1930-х років. Тоді С. Людкевич працював над підручником „Основи музичної естетики”, роботу над котрим щоправда не завершив. Дещо пізніше (і значно активніше) він повернувся до цієї теми у інших працях вже радянських років. Досить зазначити, що „у планах наукової роботи С. Людкевича на 1940 – 1941 навчальний рік були записані дві теми й обидві – з естетики: 1) Проблеми музичного виразу в програмній музиці і 2) Головні різниці вокального й оркестрового стилю. Отож, у С. Людкевича було бажання повернутися до цієї теми, яку він висвітлював у дисертації та підручнику „Основи музичної естетики”. Однак композитор зайнявся тільки другою з вищеназваних тем, маючи намір написати посібник для студентів (передусім для вокалістів) „Основи вокального та інструментального стилю” [12; 25].

Увага тодішніх посібників з вокалу переважно до питань технічного вдосконалення голосу і зосереджена на цьому практика навчання вокалістів виявляли другорядність щодо музично-теоретичних і естетичних питань. Тому повноцінна професійна підготовка вокалістів дещо відставала. Дбаючи про підвищення рівня освіченості фахівців (вокалістів і інструменталістів), навіть хороших колективів та інструментальних ансамблів, С. Людкевич прагнув „показати спільні естетичні основи різних видів виконавства. З цією метою він мав намір проаналізувати їхній історичний розвиток і взаємовідношення, порівняти їхні засоби у сфері звукового матеріалу, віртуозної техніки, динаміки і колористичних можливостей, а також висвітлити роль поетичного слова у вокальних творах” [12; 25]. У 1949 році з’явилася друком його стаття „Естетичні засоби виразовості вокального стилю”, після чого праця композитора над питаннями музичної естетики на деякий час призупинилася, „очевидно, через брак стимулюючих чинників” [12; 25], до того ж ніхто інший з українських музикознавців у той час питаннями музичної естетики не займався.

У другій половині 1960-х років С. Людкевич виступив з доповідями на теми музичної естетики: „До деяких питань музичної естетики” та „Про красу української народної пісні” (1966), „Проблема асоціації в естетиці” (залишилася в рукопису без дати), опублікував статтю „Про красу звука” (1969).

---

<sup>1</sup> На той момент вже були опубліковані інші праці цього автора: *Ästhetik der Tonkunst*. Stuttgart, 1886; *Das ästhetische Urteil und die Tageskritik // Jahrbuch für Musikbibliothek Peters*, 1904; Lpz., 1905.

В умовах, коли увага переважної більшості радянських музикознавців була зосереджена спочатку на критиці зарубіжних музично-естетичних концепцій без деталізації їх суті, а пізніше на штучному творенні законів своєрідної марксистсько-ленінської естетики, для якої особливе значення мали питання народності, національності, змістовності, С. Людкевич виразно продемонстрував власний професіональний підхід (як творця музики, виконавця і музикознавця), оснований на аналізі самої музики, а не на її ідеологічному трактуванні („искусство есть вид идеологии” – Ю. Кремлёв), за яким ідейний зміст твору мистецтва – вирішальний критерій його цінності. Естетичні погляди композитора так чи інакше стосувалися проблем виконавства, адже в першій половині ХХ ст. з’явилася тенденція деякого відмежування виконавської діяльності від композиторської творчості. Крім того, вони суттєво відрізнялися від значно пізнішої узагальненої позиції більшості музичних критиків, завданням котрих було свідчити про „здобутки” в музиці і „проектувати” їх, а не досліджувати саму її сутність<sup>1</sup>.

Серед названих досліджень С. Людкевича чіткістю постановки проблеми, ґрунтовністю її розгляду виділяється праця „Основи музичної естетики”. З метою виявлення „окремішних, специфічних” основ композитор послідовно зупиняється на головних, на його думку, „чинниках” („елементах”) музики: ритміці, тоні, їх „комбінаціях” в одноголосній мелодії, гармонії, поліфонії.

Нагадаємо, що Людкевич-музикознавець – вихованець німецької й австрійської музикознавчих шкіл, а тому у власних підходах до аналізу основ музичної естетики керується двома відомими йому (і на той час найбільш розвиненими) напрямками, а саме: „абсолютно-формальним”, окресленим Е. Гансліком, та протилежним йому „програмно-виразовим”, репрезентованим Р. Вагнером і його послідовниками<sup>2</sup>. З усіх відомих йому праць С. Людкевич вирізняє (як сам каже) „систематично трактовані спеціальні естетично-музичні проблеми, які чомусь у нашій музичній літературі або оминаються, або тільки натякаються випадково, без аналізу” [3; 198]. Серед них він виділяє „найбільш конкретні й суттєві”, на його думку, „проблеми виразової естетики музики”, які вимагають аналізу, а саме: „естетику поодиноких компонентів музики: а) поняття краси тону, б) красу мелодії, в) гармонії” [3; 198], а також ритміки. Рекомендуються для аналізу також „естетичні прийоми вокальної та інструментальної музики, роль симетрії й асиметрії, пропорції і диспропорції в музичні формі, економія у використанні виразових засобів, поняття стилю, стильності в музичних творах, категорії змісту й форми, які слід розрізняти..., значення асоціації при сприйманні програмних п’єс...” [6; 205]. До проблемних і невивчених він також відносить „вираження конфліктності, комічного засобами музики та ін.” [2; 105].

---

<sup>1</sup> Це виразно ілюструють хоч би тодішні публікації радянського вченого Ю. Кремлёва: Эстетические проблемы советской музыки (Ленинград, 1959), О некоторых вопросах и задачах эстетики // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. – Ленинград: Музгиз, 1963. – С. 3–17; Эстетика в советском музыковедении // Там само. Вып. 6–7. – Ленинград: Музыка, 1967. – С. 18–43.

<sup>2</sup> Це, однак, не означає, що композитор не був ознайомлений з дослідженнями інших авторів – музикознавців „Рімана, Гельмгольца, Вундта, Грунскі, Енгеля, Гербарта, Гостінського, Кроче”, чий імена згадує у статті „До деяких питань музичної естетики” [3; 198].

Відповідно композитор розрізняє нижчий, „найпримітивніший ембріологічний” (красу) і вищий (якість характеристичного зображення) ступені свідомості („естетичного задоволення”), що характеризують поверховий і глибинний рівні естетичного сприйняття.

Власне естетиці музичного звука С. Людкевич приділяє окрему увагу, вважаючи це „корінним питанням” [6; 205]. Його вирішення полягає у визначенні „норми й суті поняття краси” [6; 206] шляхом пошуку „не тільки й не тільки в ділянці тембрових якостей, скільки в іншій сфері – сфері складних мистецьких виразових можливостей звука” [6; 206]. Останні відповідають мистецькому рівню (а, отже, канонам „абсолютної краси”) при умові відсутності „позамузичних домішок”, бездоганній інтонації при виголошенні тексту. Лише тоді такий звук „слід визнати гарним, здатним виконати різні мистецькі завдання” [6; 207].

На думку композитора, „краса” тону (музичного звука) є головною умовою вокальної музики, натомість для інструментальної, особливо симфонічної, вона є лише однією з багатьох. Загалом С. Людкевич пропонує для аналізу замість визначень „краса музичного звука”, „гарний музичний звук” (Й. Енгель та інші вважали його самостійною естетичною категорією, вартою наукового вивчення) розглядати поняття його „вартості” або „цінності”. Він вважає, що високої естетичної оцінки можуть заслуговувати лише „звуки, організовані щодо висоти за законами ладовості і гармонії, впорядковані за певною ритмічною системою [й такі, що] утворюють цілісну мелодичну структуру (хоч би одноголосну)” [2; 105].

Поняття красивої мелодії включає в себе „цілий комплекс вимог технічно-фактурних, музично-естетичних, загальних і специфічних” [2; 105]. Справжню „красу” мелодії можна зрозуміти, виходячи з „цілості мелодії та відносин її частин” (формальна естетика), „її характеру та виразу” („виразова” естетика) [4; 157], а не тільки з тембрової якості голосу, що її виконує, хоча й „вона може відіграти тут велику естетичну роль” [2; 105]. Музикознавець вважає, що „вокальні мелодії з поетичним текстом мусять мати конечною естетичною умовою згармонізувати ритмічні і логічні наголоси музики зі структурою вірша, а всякі агогічні моменти і процеси (цезури, градації, кульмінації) узгоджувати з поетичним текстом. ...Красива мелодія мусить відобразити своєю лінією також її гармонічний процес – функційний, тональний і модуляційний план уявної гармонії” [3; 199]. Натомість головне те, що „будова мелодії виходить із *творчого процесу в душі* й прямо навчитися цієї справи не може той, хто *цього процесу не переживає*” (курсив – О. Г.) [4; 157].

Виходячи з того, що „тільки гармонічно насичені мелодії завойовували загальне визнання в музичній літературі” [2; 106], С. Людкевич звертає увагу на те, що „найбільш змістовно насиченою і найбагатшою за виразальними засобами є багатоголосна музика у двох протилежних її видах: вертикальній акордовій системі і горизонтальній поліфонії. По вертикалі гармонія будує свою акордову систему консонансів і дисонансів; взаємодіючи між собою, акорди творять горизонтальну гармонічну лінію”. Таким чином, „головною виразовою силою гармонії”, а, отже, суттю її краси (естетики) – є „взаємовідношення двох контрастних, але адекватних для себе структур: консонансу і дисонансу, які проявляються в різному вигляді й набувають різних нюансових відтінків, які не раз змінюють їх характер, і навіть їх поняття” [3; 200]. Як композитор С. Люд-

кевич розуміє, що можливості гармонії невичерпні, „вона все шукає собі нових форм виразності” [3; 201]. Нові твори „переконаливо свідчать, що гармонія успішно збагачує свій арсенал засобів художньої виразності, не пориваючи з досягненнями функціональної гармонічної техніки” [2; 107]. Слід віддати належне музикознавцю: в умовах панування радянської „принципової і об’єктивної критики буржуазної музичної естетики і музикознавства” він відстоював власне переконання щодо творчості додекафоністів, зокрема Шенберга і Веберна. На його думку, „навіть коли хтось із композиторів у пошуках нового опиняється часом на грані тональності і атональності, то це ще не свідчить про його відмову від традиції, бо він може одночасно продовжувати творити на ґрунті функціональної гармонії” [2; 107].

Стосовно поліфонії, то одночасне рівноправне звучання кількох голосів та почергове наслідування (імітація) тем і мотивів кількома різними голосами композитор вважає двома різними естетичними принципами.

Форма музичних творів має в своїй основі два основні естетичні принципи: подібність (аналогія, єдність, синтез) і контраст (різноманітність), що спільно творять „єдність в різnorodності”.

С. Людкевич намагається з’ясувати естетичні критерії і стосовно певних жанрів. Щоправда, найбільше уваги приділив народній пісні. Цій темі присвячені його виклади „Краса української народної пісні” (1969), „Про красу української народної пісні” (1969), в яких композитор обмежився згадкою про те, чому народна пісня є джерелом натхнення для літератури та митців узагалі і констатацією беззаперечного факту найбільш вірного і правдивого відображення нею народного побуту, народного життя. Водночас С. Людкевич виступає проти безкритичного підходу до аналізу українських народних пісень, бо „між тисячами записаних мелодій і текстів є також багато текстів менше вартних, таких, які не заслуговують, може, навіть на оцінку” [7; 214]. Так поступово утверджувалися й основи теоретичного ракурсу осмислення національної специфічності української народно-пісенної творчості.

Деякі міркування стосовно музичної естетики С. Людкевич висловлював ще й у працях, присвячених музиці до поезії Т. Шевченка. Так, він розрізняв поетичну довершеність (незавжди, як відзначав, присутню в деяких творах Т. Шевченка через боротьбу літературного і народного елементів у їх формі) і „правдиву, велику артистичну красу”, котрої „їм не бракує ніколи” [8; 236]. Для С. Людкевича важливими були не тільки логічна простота і симетрія, мелодійні повторювання, рефрени, що творили поетичні образи і сприяли швидкому запам’ятовуванню тієї поезії, а й вплив „ритмічно модульованих звуків”, тобто її музичний елемент. Поезія Т. Шевченка, як найкраща кристалізація української народної поезії, вимагає від композитора відповідно „вжитися” в українські народні пісні, у їх поетичний і музичний зміст і форму, їх взаємозв’язок”. Крім того, Шевченкова поезія є виразником особливого індивідуального „артизму”, а тому будь-яка інша музика, якою б гарною і багатогою вона не була, без цього не буде відповідати змісту його творів і відповідно їх ілюструвати [5; 239].

С. Людкевич наголошував, що кожна поезія, як і кожна музична композиція, є твором мистецьким і, відповідно до видів мистецтва має свої окремі

„естетичні догми”, котрі необхідно враховувати, а не міряти усіх однаковими естетичними шаблонами. У випадку з музикою до поезій Т. Шевченка С. Людкевич застерігав, що музична „інтерпретація поодиноких фраз, що так ...хвилюють у поезії Шевченка, не може й не сміє порушувати органічної єдності композиції і цілості враження”. Йому йшлося про трактування, озброєне усіма засобами музичної „техніки” і висококультурним естетичним смаком.

Для кращого розуміння наведених Людкевичем поглядів варто враховувати відповідне тло, на котрому вони визріли – згадані попередньо концепції європейської музичної естетики ХІХ – початку ХХ ст., котрі, змінюючи одна одну, пропонували і відточували різні варіанти трактування історії, смислів, суті і цінності музики. У поглядах С. Людкевича більше або менше відчутні впливи позиції Е. Гансліка щодо впорядкованості і стрункості форми (музика як „рухомі звукові форми”) та єдності змісту і форми, розуміння творення музики як „роботи духу над матеріалом, здатним прийняти в себе дух”, а також (віддалено) антипсихологічного феноменологічного заклику Е. Гуссерля до суті речей (ідеї самого твору як джерела музичного смислу) і її відображення на музичну мову (власне сама музика — це передусім звук), „духовного” трактування основ музики Р. Валлашека, прагнення кожного мистецтва досягнути власної чистоти стилю за О. Гостінським і навіть чіткої послідовності „Елементів музичної естетики” від загального (Естетика. Мистецтво...) до часткового (Ритм. Мотив) Х. Рімана<sup>1</sup>. Погляди С. Людкевича співпадають і з рекомендаціями А. Маркса<sup>2</sup> творити „прекрасну” музику, що означало тотожність правильно створеної музики з тим же „прекрасним”, тобто в музиці „прекрасні” правила [11; 23, 26, 142, 149, 151].

У цьому контексті не можна оминати й співвіднесення поглядів С. Людкевича з феноменологічною концепцією сучасника композитора – польського філософа Р. Інгардена<sup>3</sup>. Обоє єднали звернення до детального аналізу складових музичного твору, заперечення його механічного відтворення (виконання)<sup>4</sup>. Обоє висловлювалися про необхідність співвідношення зображального і виразового начал у музичному творі, про звукові і незвукові його компоненти (у С. Людкевича – згадані попередньо „позамузичні домішки”). Обоє поділяли думку щодо умови художньої якості твору, якою є, крім збереження тих же ритму, темпу або тональності, наявність „деякої „гармонії” або навіть дисгармонії звукових утворень”. Проте, на відміну від Р. Інгардена з його критикою психологічної естетики, для С. Людкевича „щиросередечне українське почування” „з усієї своєї душі” було чи не головною умовою краси української музики<sup>5</sup> та її виконання.

<sup>1</sup> Йдеться про дослідження: Riemann H. Die Elemente der Musikästhetik. — Bln. und Stuttgart, 1900.

<sup>2</sup> Marx A. B. Die Lehre von der musikalischen Komposition. Lpz., Bd. I, 1852, Bd. III, 1857.

<sup>3</sup> Інгарден Роман (1893–1970) – у 1933-1941 проф. Львівського ун-ту, як філософ і естетик пройшов шлях від теорієписання до онтологічного дослідження творів мистецтва як витворів людського духу.

<sup>4</sup> Про це в окремому нашому дослідженні „Виконавська інтерпретація як об’єкт наукового спостереження С. Людкевича”.

<sup>5</sup> Наведемо для прикладу хоча б згадку про „вигідніші психологічні умови” форми фуги порівняно з формою строгого канону у поліфонії, або трактування дисонансів і консонансів у гармонії як відповідно момент напруження і звільнення, заспокоєння [4; 158, 159].

Зважаючи на зазначені різновекторні впливи європейських естетичних концепцій на погляди С. Людкевича, поза деякою розмитістю позиції в суто теоретичних моментах необхідно віддати належне послідовності українського митця щодо загальних моментів у розумінні краси, а саме – законів розвитку мистецтва, його ролі в житті суспільства. Наукові музично-естетичні погляди С. Людкевича не тільки не позбавлені національної специфічності, а власне виняткові завдяки їй і започатковані дослідженням теми сучасником митця геніальним І. Франком<sup>1</sup>. Саме поет першим із українських дослідників художньої творчості поставив питання про особливості сприймання художнього (мистецького) твору, відстоював виведення мистецтва за суворі межі краси як мети, пропонуючи докладно аналізувати кожний твір мистецтва, зрозумівши й проаналізувавши не лише процес творення, а й його результат з метою удосконалити саму творчість. До того ж І. Франко також зупиняється на змісті і композиції твору мистецтва. С. Людкевич виявився послідовником І. Франка й у поглядах на двоєдину природу мистецького твору: як відображення дійсності і як об'єкт сприйняття, на особливу функцію слова. Композитор, щоправда вже як музикознавець, розглядає згадані І. Франком „пов'язання тонів”, „групування фраз”, що передбачають участь цілеспрямованого думання про них як творця так і слухача.

Підсумовуючи, відзначимо, що започаткування поетом і літературознавцем І. Франком вироблення системно-типологічного методу мистецтвознавчого дослідження знайшло своє пряме продовження (і в деяких аспектах – поглиблення) у музично-естетичних працях С. Людкевича, насамперед у тому, що стосується аналізу внутрішньої структури певного твору музичного мистецтва.

Наведені погляди С. Людкевича, котрі, щоправда, не завжди чітко й однозначно ним постулювалися і до того ж розпорошені в музикознавчих дослідженнях різного спрямування, все ж свідчать про те, що він великою мірою спричинився до достатньо чіткого оформлення відносно самостійного напрямку в музикології – музичної естетики. Тому загалом можна погодитися з висновком про те, що ці „хронологічно перші музично-естетичні роботи стали й найфундаментальнішими, високопрофесійними в контексті не лише музичної естетики, а й усієї української музикознавчої науки першої третини ХХ ст. Звідси – початок розвитку цієї дисципліни упродовж аналізованого періоду [кінець ХІХ–перша третина ХХ ст.] одразу з „вершини-джерела”” [10; 195]. Звичайно, в ряді окремих поглядів і навіть власних теорій, що творять музично-естетичну концепцію національного музикознавства, не можна забувати й про позицію щодо цього киянина М. Грінченка. Його погляди хоча й не сформульовані окремо й послідовно, проте загальний підхід спостережений в „Історії української музики” (1922). Вже у „Вступі” до своєї праці, формулюючи постулат, що „мистецтво є виключно витвір вільного духу людського”, бо „для музики природа не має зразку” [1; 10], музикознавець веде мову про походження музичного звуку, котрий лише тоді „утворює художній твір мистецтва музики”, коли набуває „характеру музичності” [1; 17-18]. М. Грінченко фіксує подвійне значення музичного звуку (або тону): „як самостійний елемент музичної форми та

---

<sup>1</sup> Нагадаємо, що рецептивній естетиці, зокрема музичній, присвячений трактат І. Франка „Із секретів поетичної творчості” (1898).

як засіб до висловлення почувань”, тобто є засобом творення „красивих звукових форм” і наповнення „їх змістом живої творчої душі художника” [1; 23]. Далі вчений у дуже загальних рисах (бо це не є предметом його дослідження) зупиняється на визначеннях мелодії, гармонії, ладу, ритму, доходячи висновку, що „музична штука” лише тоді досягає вершини свого розвитку у „грандіозних творах музичних геніїв”, „коли окремого існування їх ми не можемо мислити” [1; 26–27]. Музична форма при цьому – „то не лише зовнішня оболочка твору, де ми розрізняємо окремі музичні мотиви, фрази, речення..., – то самий твір, в якому живе душа художника, його творча думка...” [1; 27] (курсив – О. Г.). Так, М. Грінченко започаткував перші кроки в підході до визначення естетичних проблем національного наукового музикознавства. Тому-то його ідеї можна вважати наступним щаблем (етапом), котрий через свою невиразність і недовершеність з різних причин великою мірою слід вважати „проміжним”.

Отож, композитор і теоретик С. Людкевич значно конкретніше і глибше дослідив деякі питання музичної естетики, доводячи тим самим послідовність їх дослідження українськими вченими, незалежно від часу, місця і власної фаховості. Тому маємо усі підстави вважати музично-естетичні погляди С. Людкевича сформованим етапом, що визначився як важлива складова загальнонаціональної музично-психологічної концепції рецептивної естетики, виразні ознаки якої почали своє формування в кінці ХІХ – першій третині ХХ ст., і яка рельєфно „репрезентувала процес інтеграції-диференціації знань про музику, включення української музикознавчої науки в контекст наукового знання, духовного освоєння світу в цілому” [10; 208].

### Література

1. Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко. – К., 1922. – 278 с.
2. Козачук І. Ідейно-естетичне виховання музичного таланту / І. Козачук, С. Людкевич // Українське музикознавство. (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник). [Вип.] 4. / Ред. кол. І.Ф. Ляшенко (гол. ред.) та ін.— К.: Музична Україна, 1969. – С. 100–110.
3. Людкевич С. До деяких питань музичної естетики // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том І / Упор., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Львів: В-во М. Коць, 1999. – С. 198–201.
4. Людкевич С. Основи музичної естетики // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том І / Упор., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Львів: В-во М. Коць, 1999. – С. 151–160.
5. Людкевич С. Про композиції до поезій Шевченка. – С. 238–242.
6. Людкевич С. Про красу звука. – С. 205–207.
7. Людкевич С. Про красу української народної пісні. – С. 212–217.
8. Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка. – С. 218–237.
9. Людкевич С. Проблема асоціації в естетиці. – С. 202–204.
10. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін / О. Немкович. – К., 2006. – 534 с.
11. Чередниченко Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. – Москва: „Музыка”, 1989. – 223 с.
12. Штундер З.С. Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том І / Упор., ред., переклади, вст. ст. і прим. З. Штундер. – Львів: В-во М. Коць, 1999. – С. 5–28.



**Опанасюк Олександр Петрович,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент Львівського обласного інституту  
післядипломної педагогічної освіти

## **СУЧАСНА МУЗИКА І ДУХОВНА ЕСТЕТИКА**

Стаття присвячена аналізу сучасної музичної культури в контексті естетичних і духовних основ, а також характеристиці її особливостей, які детерміновані інтенціональним періодом Європейської культури.

*Ключові слова:* естетика, духовність, культура, музична культура, інтенціональність, структуральне буття культури, культурна ера, культурний період.

The article is devoted to the analysis of modern culture of music in the context of aesthetic and spiritual basis, and also to description (depiction) of the culture features influenced (determined) by the intentional period of the European culture.

*Key words:* aesthetics, spirituality, culture, culture of music (musical culture), intentional, structural existence of cultures.

Зміст сучасної європейської музичної культури, як загалом світової культури, визначають моменти, які не характерні для їх попереднього розвитку. Якщо культури Стародавнього Єгипту, Стародавнього Китаю, Стародавньої Індії, Стародавньої Греції, Стародавнього Риму, Візантії проходили своє становлення – розквіт та занепад – в динамічному просторі п'ятитисячолітньої фази першої культурної ери Калі-Юги, або ж Залізної Ери, утворюючи при цьому хвилеподібну амплітуду культурного буття людства, то особливості теперішнього часу насамперед характеризуються збігом заключних періодів і Європейської, і світової культури в цілому<sup>1</sup>. А це свідчить, що попередні культурні ознаки європейської та світової культури вичерпали свій динамічний потенціал і знаходяться у фазі згортання. Нова ж культурна ера, яку провіщають різні релігії, про яку все більше говориться нашими сучасниками і початок становлення якої очікується у ХХІ ст., ще не настала, що й визначає надзвичайні особливості та пояснює складнощі теперішнього культурного буття людства.

Якщо звернутися до сучасної європейської музичної культури і спробувати більш-менш аргументовано проаналізувати і охарактеризувати її особливості, ми змушені будемо зосередити увагу та дати відповідь на чотири питання: 1) Що нового і результативного з точки зору онтології дала світу європейська музична культура? 2) Наскільки відмінними від попередніх культур є музичне мистецтво Європи і чим пояснити таку відмінність? 3) Якщо світова культура підійшла до межі свого розвитку, то як нам бачиться наступний етап становлення музичної культури? 4) В наш час дедалі більше спостерігаються тенденції до полікультурного розвитку суспільства та формування якоїсь ще не визначеної домінантної культурної (полікультурної) ознаки. У зв'язку з цим постає питання: які смислові засади будуть визначальними для останньої?

Мета даної статті полягає в аналізі та спробі відповісти на зазначені вище питання. При цьому, значна увага зосереджуватиметься на духовних аспектах, оскільки така позиція була характерною для минулих культур і ще більшою мірою буде визначальною для музичного мистецтва наступної культурної ери. Окреслена мета потребує і визначення культурологічних позицій, на основі яких пропонуватиметься аналіз музичної культури сучасності. У зв'язку з цим, слід вказати на культурологічні концепції, в яких за основу береться циклічний принцип розвитку культур (О.Шпенглер, А.Тойнбі, М.Гумільов [4, 17, 20]), а також культурологічну концепцію автора даної статті, в якій ще більшою мірою обстоюється циклічний принцип буття культур, в тому числі й метаісторичне становлення світової культури, та обґрунтовуються інтенціональні ознаки культурного буття сучасного суспільства [11, 12].

У першому випадку (циклічний принцип розвитку культур) актуалізуються принципи самобутності, неповторності та стадіальності культур. У свою чергу це передбачає: а) кожна культура розвиває свій культурний тип – в тому числі й образний тип – відображення світу, який не може бути повтореним іншими культурами; б) домінантні культурні ознаки кожної з культур можна порівняти між собою та визначити більш загальні форми культурного буття людства у певний великий історичний період. У другому випадку (на основі культурологічної концепції автора даної статті) маємо підстави говорити про метаісторичні закономірності (в тому числі й структуральні) культурного буття людства, характерною складовою якого є той факт, що саме на (початок) ХХІ ст. припадає період змін великих культурних циклів. Звідси нашу епоху слід розглядати (тракувати) як заключний – *інтенціональний* – період в становленні європейської культури і заключну фазу – *інтенціональний період* – у розвитку світової культури в становленні її першої п'ятитисячолітньої культурної ери Калі-Юги, за давньоіндійською космогонією, або ж Залізної ери, за європейською термінологією<sup>2</sup>. Звідси в культурологічному аспекті сучасну музичну культуру логічно розглядати з точки зору завершення становлення і кристалізації смислового змісту європейської та світової культури, початок яких відповідно припадає на IV – V ст. нашої та (умовно) третє тисячоліття до нашої ери.

Тепер перейдемо до аналізу сучасної музичної культури в контексті чотирьох зазначених питань. Розпочнемо з міркувань над питанням, що ж нового і результативного з точки зору онтології дала світу європейська музична культура. Попередньо пояснимо причину, чому до розгляду пропонується онтологічний аспект, натомість характерна властивість мистецтва – вираження образів світу, що особливо стосується європейської культури – у даному випадку опускається. Справа в тому, що як би ми не розглядали мистецтво, воно у своєму найвищому аспекті завжди є своєрідною формою пізнання істини. Зважмо: пізнання істини, а не світу та різноманітні форми й рівні вираження образів цього світу. І, на нашу думку, чим сильніше присутній даний аспект у певній культурі, тобто прагнення пізнання істини, тим сильнішим з точки зору онтології буде і її мистецтво.

Звернемо увагу на той факт, що такого плану і форм музичних композицій, а також такого типу музикування, які запропонувала європейська культура в XVI – XX ст., ми не зустрінемо в жодній попередній культурі<sup>3</sup>. Можливо, хтось

буде пишатися подібними досягненнями, однак замислимося над фактом, що наша цивілізація ще не досягла того рівня розвитку, на якому перебували деякі попередні культури. І якщо взяти до уваги досягнення давніх культур в астрономії, архітектурі, математиці, медицині, техніці, нам тим більше стане дивним сповідування знаменитими предками власне прикладної форми музики, тобто такого типу музикування, яке, з одного боку, не передбачає створення конкретних і самобутніх художніх образів, а з іншого – виключно скероване на духовний розвиток людини.

Наступне. Якщо у XVI – XX ст. музичні композиції так чи інакше були позначені динамічними ознаками розвитку європейської культури<sup>4</sup> в результаті чого поставали оригінальні твори мистецтва, то в же з XX ст. ситуація протилежно змінюється. На даний час можна стверджувати, що європейська музична культура в принципі відкрила і оперує усіма можливими засобами виразовості та є спроможною моделювати найрізноманітніші музичні образи. Однак все більше актуалізується питання доцільності й надалі продукувати музичні твори на кшталт відомих нам композицій та питання побудови нового мистецтва.

Спробуємо зазначене розглянути в контексті онтологічного аспекту музичного мистецтва та відповісти на питання, в чому полягає найбільша відмінність давньої музики від європейської і чому остання звернулася саме до створення конкретного та індивідуалізованого плану музичних композицій, а не до прикладних форм музикування. Попередньо звернемо увагу і на цікаве спостереження культурологів. Воно стосується вектора культурної детермінації та культурного сприйняття. Наприклад, зазначається, що увага до історичного аспекту становлення культури з'являється у період її старіння<sup>5</sup>. Аналогічне стосується і окресленого моменту, тобто питання, чи варто й надалі продукувати художні музичні цінності на кшталт відомих нам композицій. Оскільки європейська культура підійшла до завершення свого становлення, постільки й можливим є дане питання. Зрозуміло, що у попередні століття подібна постановка проблеми була б просто осміяною.

Якщо звернутися до визначення характерних особливостей і типології попередніх культур (це питання достатньо висвітлено різними авторами, в тому числі й досліджувалося автором даної статті [11, 12]), ми отримуємо досить цікаве підґрунтя для подальших міркувань. О. Шпенглер визначив вісім основних культур – Єгипетську, Індійську, Вавілонську, Китайську, Аполлонівську (Греко-Римську), Майя, Магічну (Візантійсько-арабський світ), Фаустівську (Західноєвропейську), – з яких живою вважав лише останню. У контексті концепції становлення Світового Духу Г.Гегель обґрунтовує три форми мистецтва – символічну, класичну і романтичну, – які по чергово детермінували розвиток світової культури і з яких, за Гегелем романтична співвідносна з європейською культурою<sup>6</sup>. Г.Гачев, аналізуючи розвиток художньої свідомості у світовій культурі, вказує на те, що тип Європейської культури значно відрізняється від попередніх, і ця відмінність насамперед визначається зміною у ставленні до мистецтва. Якщо, наприклад, для Античної культури було характерно «реально здійснюване синкретичне дійство, яке творив колектив в цілому, то тепер (у Середньовіччі – *О.О.*) перед нами розповідь (оповідь). У ньому в знятому вигляді міститься дійство. Але це вже

не дійство, яке можуть розіграти самі люди, виступаючи його активними суб'єктами, а дійство, яке розігрують сутнісні сили над людиною... сам акт естетичного переживання виступає не як враження від особливої діяльності, а як враження від особливого сприйняття, відображення певної дії... Естетичне переживання перемістилося до сфери споглядання...» [1, 89].

Таким чином, у світовій культурі Європейська культура постає як зовсім новий тип культури, для якої, власне, й були характерними розповідальні, зображальні, виражальні (у процесуально-оповідальному чи процесуально-зображальному плані) форми мистецтва<sup>7</sup>. І саме цей момент якнайкраще пояснює природу європейського мистецтва, як загалом культурного буття нової спільноти. І якщо ми уважно прослідкуємо динаміку становлення цієї культурної ознаки, ми, без вагань, помітимо чітку прогресію її розвитку: від оповіді, зображення, вираження простих афектів (спочатку – в Середньовіччі – релігійних) – до таких же самих за сутністю форм, але надзвичайно ускладнених різноманітним, різноплановим та багатоплановим змістом (в наступні епохи). Звідси постає динамічний принцип буття культури, який передбачає закономірність (принцип), згідно з якою твори мистецтва, як і будь-які форми культури, набувають найбільшої актуальності лише в контексті зі своєю епохою, яка викликала їх до життя та ініціювала їх зародження. А це означає, що її смислові конотації (смислове означення) також проходять процес становлення. І будь-які художні форми також детерміновані цим же принципом. Таким чином, отримуємо ще одне підґрунтя для твердження: якщо Європейська культура знаходиться у фазі свого завершення, то, незважаючи на сповідування нею конкретно-художнього (оповідально-зображального) типу музикування, їх потенціал вичерпаний; відповідно очікувати на появу самобутніх творів стає все більше проблемним<sup>8</sup>. Та й чи варто за цим гнатися?

Як же зазначені особливості культурної детермінації позначаються на музичній культурі? Якщо спробувати визначити структурно-смисловий вектор розвитку європейської музичної культури, ми побачимо досить чітку лінію розвитку тих форм музикування, які, власне, й скеровані на вираження найрізноманітніших реалій буття світу та фантазій з приводу такого буття суспільства. Як зазначалося вище, у процесі подібного розвитку європейська музика відкрила всі можливі форми й засоби відповідного вираження образів світу. Разом з цим, ми можемо говорити про серйозне ослаблення естетичного, духовного, а звідси – й онтологічного показників у європейському мистецтві.

У зв'язку з зазначеним вище порівняємо характеристику творчих принципів митців, яку у книзі «Алхімія слова» подає Я.Парандовський, з естетикою давнього мистецтва. Аналізуючи творчу лабораторію письменників і поетів XVII – XIX ст., він зазначає: «Отож творчість мала компенсувати нешляхетне походження, неласкаву долю... Створювався вигаданий світ... Позбавлені можливості діяти, вони віддавалися мрійництву... не маючи даних для успіху у коханні, домагалися жінок – у віршах чи прозі – з допомогою вигаданих героїв... наділяли себе у творчості тим, чого їм бракувало у житті» [13, 27 – 28]. Таким чином, у зазначений період становлення Європейської культури переважна більшість музичних творів в принципі лише дублювали реалії суспільного життя. Чи мо-

жна назвати подібний принцип пізнанням істини? Давня естетика та філософія на це питання дає негативну відповідь. Ми також погоджуємося з такою думкою.

Тепер звернемося до давньої естетики, яка наполегливо засвідчує, наскільки важливим для мистецтва попередніх культур була увага до духовних засад, та окреслює смислові відмінності давньої музики від європейської. Насамперед ми зіштовхнемося з постійним нагадуванням про надзвичайну роль музичного мистецтва в житті суспільства, про необхідність розвитку правильної, духовної музики, про яскравий показник занепаду культури за умов присутності в ній поганой музики, занедбання належної уваги до неї<sup>9</sup>. Ми також можемо говорити про зовсім інший принцип буття музичного мистецтва. Якщо в європейській музиці значний акцент робиться на майстерності і переконливості вираженні різноманітних образів світу, причому чим ближче до наших днів, тим більше в отримують розвиток негативні образи, то в давніх культурах найважливішим принципом проголошується ідея вираження краси в мистецтві та прагнення за допомогою музики досягнути благодатних станів.

О.Лосев, аналізуючи естетику давньогрецьких мислителів, зокрема Аристотеля, зазначає: «Музика – це не розвага, а блаженний стан людини, яка не досягає якої-небудь мети, але вже досягла її й тому дістає насолоду, будучи інтелектуально й етично самовдоволеною»<sup>10</sup> [6, 33]. Зміст даної цитати сповна розкривається лише за умов контексту, тобто тих відомостей, які вказують на спосіб життя освічених громадян суспільства та ролі музики в такому житті. Звернемося до естетики Піфагора: «По-перше, піфагорейське вчення про музичний катарсис не знає суто естетичного («незацікавленого») катарсису. У цьому розумінні... тут ми знаходимо цілу систему аскетизму, в яку музика входить поруч з постом, молитвою, гаданням тощо... Отже, вірші, музика, медицина, мантика – це, з піфагорійського погляду, одне і те ж суто практично-життєве діяння» [6, 10]. Тобто, ми бачимо не форми вираження образів світу, а принцип осягнення істини за допомогою мистецтва, яке не відрізняється за змістом від інших активних форм духовного розвитку людини, часто й передування духовного розвитку людини практичному музикуванню. Звідси постає кардинальна відмінність принципу музикування в давніх культурах від європейського. У першому випадку людина спочатку досягала духовних вершин, а потім виражала (в тому числі й за допомогою музики) блаженний стан людини; у другому ми здебільшого зіштовхуємося з протилежною практикою – вираженням різноманітних образів світу без будь-яких спроб їх духовної ідентифікації. Тобто, митець присвячує своє життя створенню різноманітних музичних композицій, в яких суб'єктивно виражає і відображає реалії навколишнього світу. У кращому випадку – і це досить рідкі явища! – митець творить з надією, що в такому процесі він досягне благодатних вершин пізнання істини. Проте переважна більшість музичних творів європейської культури за останні чотири-п'ять століть свідчить про протилежні речі: в них здебільшого присутні ті ж самі проблеми та недоліки, які визначали світогляд та життєві проблеми митця та детермінували його творчий шлях.

У даному випадку цікавим явищем постає музикотерапія – нова наука, яка не випадково виникає та розвивається у наш час. Вона не тільки пропонує слухачам ті чи інші музичні твори для різного роду психологічної чи навіть

терапевтичної допомоги, але й ідентифікує психоінформаційний зміст музичних композицій різних авторів (що, власне, й було визначальним для мистецтва давніх культур і що, на думку автора статті, буде визначальним для мистецтва нової культури). Звичайно, не в кожному посібнику чи дослідженні ми знайдемо такий підхід, але зважмо на провідні тенденції в сучасній музичній психології. У зв'язку з цим, вкажемо на тести Міннесотського університету ММРІ, які передбачають можливість ідентифікації психологічних та психічних станів, які виражають музичні твори, та відповідно викликають аналогічні стани під час їх прослуховування чи виконання. А також на можливість застосування певної музики під час музикотерапевтичного сеансу. Крім цього, звернемо увагу на той факт, що в подібній практиці музичні твори розглядаються лише в контексті тих показників, які співвідносні з їх емоційним змістом; при цьому художній, культурний та стильовий аспекти практично ігноруються. Музичні твори використовуються лише з точки зору психологічного, психотерапевтичного, фізичного впливу на людину [19, 22]. А це свідчить і ще раз підтверджує висловлену думку, що твори мистецтва найбільшою мірою співвідносні з епохою, яка викликала їх до життя та ініціювала їх зародження. І якщо ці аспекти з тих чи інших причин ігноруються, ми маємо яскраве підтвердження дисфункції культурно-історичного базису музичних композицій в європейській та світовій культурі. Для підсилення вищезазначеного назвемо ще декілька книг. Книга Д.Голдмена «Цілющі звуки» [2] кореспондує нас до давньої практики музикування та показує, чого за таких умов можна досягати в музиці. «Окультний вплив музики» С.Скотта [16] слід розцінювати як новий підхід (духовно-естетичний, енергетичний, моральний, частково культурологічний і філософсько-езотеричний) до аналізу та характеристики сутності європейського музичного мистецтва. Вкажемо і на цікаві дослідження музики в контексті астрології Г.Побережної, що також сприяє формуванню нового погляду на природу і сутність музичного мистецтва [14, 15].

Таким чином, вищезазначене дає підстави зробити такі висновки та запропонувати наступні міркування.

Європейська музична культура запропонувала не знаний раніше у такій мірі (не підтримуваний раніше) спосіб музикування та продукування музичних творів, в яких виражаються різноманітні образи навколишнього світу. Це дало можливість європейській культурі будувати і створювати надзвичайно яскраві та різноманітні музичні образи. Проте стверджувати, що подібна практика сприяла розвитку онтології є неможливим, оскільки вона передусім підпорядковувалася принципу наслідування всього того, що оточувало суспільство в той чи інший період його розвитку. З точки зору давньої естетики подібна практика є свідченням невігластва та відсутності духовного базису (пригадаймо термін “майя”, або теорію Платона про наслідування мистецтвом ідеальних першообразів). Адже головним проголошувався принцип пізнання себе, що є рівнозначним пізнанню істини в собі<sup>11</sup>. Певною мірою пояснити причини виникнення такого типу музикування (світосприйняття, світорозуміння) можна присутністю фундаментальної структурної детермінанти – тетрактиди – як в окремій культурі, так і в метакультурному бутті людства загалом. Така динаміка передбачає ослаблення якості усіх показників впродовж культурного становлення суспільства у

певний період розвитку. На окреслену динаміку вказують самі назви даної структури в її процесуальному спектрі: Крита-Юга (Сатья-Юга), Трета-Юга, Двапара-Юга, Калі-Юга», або ж Золота, Срібна, Бронзова (Мідна), Залізна ери, за європейською традицією.

Виходячи з того ж таки циклічного принципу та висловлених у даній статті думок, ми також можемо гіпотетично стверджувати, що майбутнє музичне мистецтво як окремої, так і світової культури будуватиметься на основі духовного принципу в його давньому, первозданному розумінні. Саме тому перед сучасною культурою постає непросте завдання стосовно систематизації, диференціації, кодифікації попередніх здобутків світової музичної культури та характеристики музики з точки зору її впливу на людину, на суспільне буття тощо. Це ж саме стосується формування духовної музичної риторики, яка має виходити з принципів моделювання такої музичної науки (в тому числі й форм музикування), в якій би враховувалися досягнення різних культур, смислові засади музичної онтології, астрології, музичної терапії та основні положення езотеричної філософії.

Оскільки йдеться про духовну естетику, доцільно пояснити причину такої пропозиції. Справа в тому, що в наш час естетика як наука здебільшого не відповідає початковому змісту даного терміна. В сучасній науці ми переважно зіштовхуємося з міркуванням про художні особливості мистецьких творів, але аж ніяк не з аналізом і обґрунтуванням параметрів їх духовності та краси. У зв'язку з цим, подамо збідніле за змістом визначення терміна «естетика» у філософському словнику, що відображає типову позицію в сучасній науці: «Естетика – загальна характеристика певної сфери пізнання («нижчої теорії пізнання» у порівнянні з логікою) (Баумгартен)». [18, 203]. Слід також мати на увазі, що майбутня музична культура обов'язково передбачатиме і полікультурний аспект, що відповідним чином вплине на сутність, форми та зміст нового музичного мистецтва (нової музичної культури).

### *Примітки*

1. Оскільки в наш час все більше актуалізуються метаісторичні дослідження, постає необхідність визначення великих історичних проміжків світової культури. У зв'язку з цим, пропонується вживати деякі усталені в індуїзмі терміни, які певною мірою знайшли свої еквіваленти і в європейській науці. Термін «юга», або ж «ера» – для позначення певного найбільшого історичного проміжку. В індуїзмі термін «юга» («покоління») використовується для «визначення світового періоду. Розрізняють Маха-Югу, яку складають чотири малих юги – Крита-Юга (Сатья-Юга), Трета-Юга, Двапара-Юга, Калі-Юга» або ж Золота, Срібна, Бронзова (Мідна), Залізна ери, за європейською традицією. Для останньої – Калі-Юги (Залізної ери) – характерно почергове (впродовж 432000 років) розгортання великих п'ятитисячолітніх періодів темного та світлого означення (з тенденцією до окреслення вищеназваних чотирьох малих періодів-ер). Оскільки реально ми можемо оперувати (і то умовно) культурними надбаннями світової культури за останні п'ять тисяч років, термін «культурна ера» доцільно вживати для позначення даного проміжку часу, але з додаванням чисельника «перший». Таким чином, ми можемо говорити про першу культурну еру в межах становлення Калі-Юги, або ж Залізної Ери, завершення якої припадає на наш час, та про другу культурну еру, про яку багато років говориться в різних релігіях і початок якої очікується

у даному столітті. У контексті ж характеристики структурального буття окремих культур пропонується термін «період культури» («культурний період»).

2. Детальніше про це дивіться в езотеричних філософських трактатах, присвячених питанням історичного розвитку людства, у статті «Структуральне буття культур: історичний, мета історичний та езотеричний аспекти» [12].

3. «Загальновідомо: функціонування музики у вигляді конкретних музичних творів набуло чинності в європейській культурі в XVI – XVII ст. До цього впродовж багатьох тисячоліть в ній та в різних культурах музика була прикладною... Звідси логічні запитання: «Що ж створювало і осягало музичне мистецтво більшу частину розвитку світової культури? Чому прикладний принцип був основою музикування у давніх народів, а з XIV – VI ст., – класичний – Новий час, Просвітництво, XIV – XVIII ст. втрачає свої устої? Чому це спостерігається переважно в одній – європейській культурі?» [9, 59].

4. За концепцією автора даної статті, саме на ці століття припадає розгортання класичного і романтичного періодів становлення європейської культури (її процесуальне буття визначають 4 періоди: символічний – Середньовіччя, Відродження, – XVI ст., – класичний – Новий час, Просвітництво, XVII – XVIII ст., – романтичний культура XIX ст., – інтенціональний – культура XX-? ст.), які найбільшою мірою найбільшою мірою сприяли продукуванню саме оригінальних та конкретного плану музичних композицій. Починаючи з XX ст., європейська культура знаходиться у четвертому (завершальному) – інтенціональному періоді свого розвитку, межі якого на даний час визначити ще досить складно [11, 12].

5. «... перед Аристотелем, який добре бачив різницю між діонісійськими сценами і сучасною йому комедією, ще не стояло питання: а в силу чого досліджувана ним форма мистецтва виникла... і які причини приведуть її до загибелі...? Зрештою, Аристотелю не було потреби ставити перед собою ці питання, в його час вони ще не назріли. Лише олександрійська епоха – епоха втоми і систематизації, яка була не в змозі дати життя сильним художнім явищам, розпочинає ставити питання про долю мистецтва...» [3, 234]. Аналогічне стосується і Європейської культури: «...Тільки великі європейські просвітителі та їх попередники (наприклад, Вінкельман) розпочинають роздумувати про художні епохи... Вони є першими теоретиками, які обґрунтували генетичний принцип розвитку мистецтва... Але у просвітників ще не було передумов до захоплення дослідженнями періодів занепаду... Принцип історизму отримав самостійне значення лише у філософії Канта і Гегеля...» [3, 234-235]. Тобто тоді, коли Європейська культура перейшла до романтичного періоду розвитку, або ж, образно кажучи, до періоду «втоми і систематизації...» [12, 36-38].

6. «Як відомо, своє світорозуміння Г.Гегель базує на ідеї становлення «Світового духу» в його макроісторичній прогресії з охопленням трьох етапів культури – стародавнього світу, давньогрецької цивілізації і християнських народів Західної Європи. Значною мірою такій позиції підпорядковується і теорія форм мистецтва. Символічна та класична форми характерні для культур перших двох етапів, а романтична – для Європейської, з внутрішнім світом якої пов'язується зміст християнської теології» [12, 37-38].

7. «Звичайно, форми останнього можна знайти і в античності, і в культурних пам'ятниках неєвропейських народів, але той тип споглядання, який сформувався в епоху Середньовіччя і який став підвалиною Європейської культури, містить у собі не знані раніше у такій мірі психічні домінанти. “Розповідь”, на яку вказує Г.Гачев, є переважно духовного плану і перекреслює світ як такий. Звідси дисгармонія між останнім і людиною, її панічний жах щодо можливого спасіння, пристрасне прагнення



перебороти свої межі і піднятися над світом. Звідси, за Гачевим, «типове для новоєвропейської літератури томління, туга за Вишнім» [12, 48-49]. Звідси простежуються негативне ставлення Середньовіччя до реального світу і протилежні тенденції в епоху Відродження, абсолютизація особистісного розуміння та всі ментальні мандри суспільної свідомості. З іншого боку, відійшовши від практично-духовної дії, Європейська культура трактує принцип оповідальності як найбільш актуальну для себе форму суспільної рефлексії, що, власне, і спонукало до індивідуалізації творчого процесу. Саме цей момент вже у Середньовіччі виступив художнім принципом, який, як справедливо зазначає Гачев, «на межі XVIII–XIX ст. буде усвідомлений як художня ідея, як єдиний художній задум... Художня ідея, оволодівши митцем, немов би сама, за своїми силовими лініями, групує матеріал дійсності, її факти, розсікаючи її, створюючи неможливі з точки зору здорового глузду поєднання... Отже, у жанрі видіння перед нами виступила конкретно-всезагальна структура європейської літератури нового часу, в якій визначальною категорією стане перш за все метод, тобто особливе бачення світу».

8. У даному випадку досить показовим є спостереження В.Гуркова про те, що в ХХ ст. в Європейській культурі відсутній оригінальний великий стиль, а минулі провідні стилі класицизм, романтизм, імпресіонізм та народна музика як форма музичного буття у даному столітті лише отримують своєрідну трансформацію [5], що й характерно для культури в її інтенціональний період становлення. Це питання детально проаналізовано автором даної статті в різних публікаціях [9-12].

9. Конфуцій сказав: «Коли у всесвіті панує порядок, то церемонія, музика і війни виходять від сина неба; коли ж в ній царює беззаконня, то церемонія, музика і війни виходять від помісних князьків... мало хто з них... не втрачає влади... Звуки музики глибоко проникають у свідомість людини, швидко змінюють її; тому князі-предки передбачливо робили музику гарною... Коли музика пуста і порочна, народ розпущений і лінивий, дикий і вартий презирства... Князі-предки мали відразу до безпорядків, тому вони удосконалювали себе, виправляючи музику...» [7, 174-179].

10. Хоча О.Лосєв далі дорікає Аристотелю за його класові позиції (справжня музика є заняттям вільнонароджених, а не рабів), сподіваємося, що читачі добре розуміють алегорію Аристотеля, зміст якої зводиться до розуміння під вільнонародженими тих людей, які вже є вільними (від народження) від гріховних пристрастей та подібних уподобань. Лише таким людям доступна справжня музика, як і пізнання істини за допомогою відповідних форм музикування.

11. Можливо, наступні рядки когось шокуватимуть, проте зважмо на все сказане та замислимося над поставленими питаннями. Ще у 2000 р. у статті «Проблеми духовності в сучасній музиці» я висловив думку про те, що «... серед великої кількості відомих імен мало таких, які свідомо рухалися до обраних духовних вершин. Прикладом може бути творчість Бетговена, Малєра, Мессіана, Сильвестрова, Пярта, але не Вагнера, Мусоргського, Чайковського, Шостаковича, Кейджа (не дивлячись на його захоплення дзен-буддизмом), Кагеля чи Онеггера. Звичайно, такий розподіл досить суб'єктивний і до числа перших можна додати деякі інші імена» [8, 454]. У зв'язку з цим, ми можемо пригадати негативні (з точки зору моралі та етики) судження Л.Бетговена про деякі твори В.Моцарта, зокрема про оперу «Дон Жуан», простоту і чистоту його музичних образів в останніх опусах, духовні шукання та, як наслідок, чистоту і простоту літературних образів у творах пізнього Л.Толстого. Тобто, такі позиції в європейському мистецтві, які виходили власне із засад духовної естетики, або ж, як би це ми визначили, звертаючись до принципів давньої прикладної естетики, – зі здорового глузду та елементарної доцільності. Проте подібних прикладів в Європейській культурі досить мало.

## Література

1. Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа / Г.Д. Гачев. – М.: Искусство, 1972. – 200 с.
2. Голдмен Д. Целительные звуки / Д. Голдмен ; [перев. с англ. Е. Александровой]. – М.: Издательский дом «София», 2003. – 224 с.
3. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь / К. Горанов. – М.: Искусство, 1970. – 520 с.
4. Гумилев Л. Н. Конец и вновь начало / Л. Н. Гумилев. – М.: Институт ДИ-ДИК, 1997. – 544 с.
5. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века / В. Гурков // Дебюсси и музыка XX века: Сб. стат. – Л., Музыка, 1983. – С. 11–38.
6. Музична естетика античного світу : [вступний нарис і зібрання текстів О.Ф. Лосєва]. – К. : Музична Україна, 1974. – 220 с.
7. Музыкальная эстетика стран Востока : [общая ред. и вступ. статья В. П. Шестакова]. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
8. Опанасюк О.П. Проблеми духовності в сучасній музиці / Олександр Петрович Опанасюк // Духовність і художньо-естетична культура – К., 2000. – Т. 17. – 2000. – С. 450–457.
9. Опанасюк О.П. Про пізнання в музичному мистецтві / Олександр Петрович Опанасюк // Ставропігійські філософські студії: Збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти – Львів: Ставропігійон, 2009. – Вип. 3. – С. 56–81.
10. Опанасюк О.П. Про універсальні стилі в музичному мистецтві / Олександр Петрович Опанасюк // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. – К. : Міленіум, 2006. – Вип. 10. – С. 27–35.
11. Опанасюк О.П. Структуральне буття культур: історичний, метаісторичний та езотеричний аспекти / Олександр Петрович Опанасюк // Ставропігійські філософські студії: Збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. – Львів: Ставропігійон, 2008. – Вип. 2. – С. 46–65.
12. Опанасюк О.П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм / Олександр Петрович Опанасюк. – Дрогобич : Коло, 2004. – 236 с.
13. Парандовський Я. Алхімія слова / Я. Парандовський. – К. : Дніпро, 1991. – 376 с.
14. Побережная Г.И. Музыкальные крылья судьбы / Г.И. Побережная. – К.: ДИА, 2009. – 124 с.
15. Побережна Г. І. Музикотерапія як інноваційна технологія особистісного розвитку / Г.І. Побережна // Ставропігійські філософські студії: Збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. – Львів: Ставропігійон, 2008. Вип – 2. – С. 26–45.
16. Скотт С. Окультное воздействие музыки / Сирил Скотт ; [перев. с англ. Н.А. Шнайдер]. – М.: РИПОЛ классик, 2005. – 288 с. – (В поисках истины).
17. Тойнбі А. Дослідження історії. Скорочена версія томів I-VI / А. Тойнбі; [пер. з англ. В. Шовкуна]. – К.: Основи, 1999 – Т. 1. – 614 с.
18. Філософський енциклопедичний словник : словник [голова редкол. В. І. Шинкарук]. – К. : Абрис, 2002. – 744 с.
19. Шабутін С. В. Зцілення музикою / Шабутін С.В., Хміль С.В., Шабутіна І.В. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. – 192 с.
20. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. – 1376 с.
21. Эзотеризм : Энциклопедия / [укладач і гол. ред. Грицанов А.А.]. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – 1040 с. – (Мир энциклопедий).
22. Юсфин А. Г. Музыка – сила жизни / А. Г. Юсфин. – СПб. : ООО «Аюрведа Плюс», 2006. – 260 с.

*Станіславська Катерина Ігорівна,*  
кандидат педагогічних наук,  
доцент, докторант НАКККіМ

## ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА У ЗАРУБІЖНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

У статті простежується історичний шлях розвитку інструментального театру у зарубіжній музиці; досліджуються характерні прийоми театралізації інструментального виконавства.

*Ключові слова:* інструментальний театр, інструментальне виконавство, театралізація.

History course of instrumental theatre in western music is analyzed; typical methods of theatricality of instrumental performing are researched in the article.

*Key words:* instrumental theatre, instrumental performing, theatricality.

У художній культурі останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. спостерігається тенденція до посилення театральності та видовищності різноманітних мистецьких форм. Зокрема, яскравій театралізації набуває інструментальне виконавство у сфері академічної музики, виникає поняття «інструментальний театр». Окремі аспекти цього явища вже досліджуються сучасними науковцями: аналізується природа інструментального театру у творчості окремих композиторів (М. Висоцька, Л. Кирилліна, Р. Розенберг, С. Савенко, Ю. Холопов, А. Хохлова, Т. Чередниченко, Д. Шульгін); розглядаються характерні ознаки театралізації процесу виконання на конкретних музичних інструментах (М. Воїнова, Н. Жванія, О. Радвилович, В. Рунчак, А. Черноіваненко); визначаються культурологічні особливості інструментального виконавства у контексті музичного постмодернізму (С. Балакірова, І. Чернова).

Метою статті є простеження історичного шляху формування і розвитку явища інструментального театру у творчості зарубіжних композиторів; виявлення та типологізація характерних прийомів театралізації інструментального виконавства.

Передусім, слід зазначити, що поняття «інструментальний театр» у музикознавстві використовується у кількох значеннях. По-перше, так визначають принцип переломлення в інструментальній культурі театральних ідей і форм, зближення театральних та музичних образів, наявність театральньо-ігрових асоціативних зв'язків, що безпосередньо втілюється у сюжетності, композиції та драматургії інструментального твору, розвитку тематизму, персоніфікації музичних інтонацій, тем та інструментів (певною мірою сюди можна віднести і систему лейтмотивів та лейттембрів). У такому значенні весь «театр» фактично розкривається у змісті музичного твору і може бути сприйнятий слухачем навіть у записі.

У іншому розумінні «інструментальний театр» означає наявність значимого візуального коду – яскравій театральності самого виконавського процесу, коли поведінка музикантів на сцені є невід'ємною частиною повноцінного

сприйняття музичного твору – і для цього, відповідно, необхідно бути одночасно і слухачем, і глядачем (можливо, навіть спочатку – глядачем). Саме у цьому значенні використовується поняття «інструментальний театр» у даній статті.

Родоначальником інструментального театру прийнято вважати австрійського композитора, представника Віденської класичної школи Йозефа Гайдна (1732–1809), котрий застосував у фіналі «Прощальної» симфонії (№ 45; 1772) видовищний прийом: протягом звучання музики оркестранти поступово, один за одним, гасили свічки на своїх пюпітрах і йшли зі сцени, доки не залишалося двоє виконавців, які і завершували твір. Існує кілька старовинних легенд-байок з приводу того, який програмний зміст вклав композитор у такий незвичний фінал класичного жанру: натяк князю Естергазі (хазяїну музикантів) про затримку платні; нагадування йому ж про давню невиконану обіцянку дати музикантам відпустку; відповідь князеві на його погрозу звільнити усіх оркестрантів, окрім двох. Втім, зовсім неважливо, якою була побутова причина (якщо вона дійсно мала місце), що спонукала Й. Гайдна мовою мистецтва висловлювати життєві потреби. У мистецькому сенсі важливим є те, що композитор долучив до виконання симфонічного твору певний театральний ефект: момент почергового виходу зі сцени музикантів був значимим, вагомим драматургічним моментом виконавського процесу, коли кожен виконавець отримував своєрідну «особистісну ідентифікацію» із загальної маси музикантів оркестру, адже уся увага глядачів-слухачів була звернена в цей момент на нього. Таким чином, у «Прощальній симфонії» Й. Гайдна наділив музикантів хоча й елементарним, але акторським амплуа: у виконанні твору були нерозривно пов'язані гра виконавця-музиканта (на інструменті) та гра виконавця-актора.

До театралізації симфонічної музики тяжів і Гектор Берліоз (1803–1869) – французький композитор, основоположник програмної романтичної симфонії. Яскравим прикладом інструментального театру в його творчості є, зокрема, «Траурно-тріумфальна симфонія» (1840). Твір був написаний у десяту річницю Липневої революції 1830 року і присвячувався пам'яті жертв тих подій. Перше виконання симфонії було приурочено до урочистої церемонії перенесення праху жертв революції і супроводжувало його просто неба. За задумом автора, 3-частинну симфонію виконував величезний духовий оркестр (в якому, зокрема, було 28 кларнетів, 24 валторни, 19 тромбонів, 12 великих барабанів, 10 пар тарілок), а в третій частині приєднувалося понад 150 струнних інструментів та хор. Величезний марш-парад на чолі з Г. Берліозом, котрий диригував шаблею, рухався по Парижу у напрямку площі Бастилії, виконуючи першу частину симфонії («Траурний марш»). На самій площі, де була встановлена меморіальна колона пам'яті жертв революції, були виконані друга («Надгробне слово» – соло тромбона у супроводі оркестру) та третя («Апофеоз») частини симфонії. Неабияка масштабність цього заходу була спрямована, передусім, на створення величозного, пафозного театралізованого дійства, яке просто приголомшувало глядачів своєю пишністю, декоративністю і розмахом.

Серед представників музичного романтизму у контексті теми дослідження слід згадати й угорського піаніста і композитора Ференца Ліста (1811–1886). У силу свого бурхливого характеру, холеричного темпераменту і абсолютної (й

небезпідставної) впевненості у відсутності суперників, Ф. Ліст, прагнучи зайвий раз довести свою фантастичну віртуозність, перетворював кожний свій концерт на справжнє видовище. Руйнуючи традиції, піаніст розгорнув на сцені рояль таким чином, щоб глядачі могли краще роздивитись його профіль, руки і перебільшені «театральні» жести. Інколи він ставив на сцену кілька роялів і «подорожував» між ними, не припиняючи блискучої гри – всі ці «трюки», безумовно, були розраховані на зорове сприйняття. Емоційний напір, сила ударів по клавішах були такими, що під час гастрольних турне Ф. Ліст залишав після себе по всій Європі обірвані струни і зламані молоточки – але все це також було невід'ємною частиною «вистав». Ф. Ліст є винахідником особливого патетичного концертного стилю, що зробив віртуозність самодостатньою і захоплюючою формою, а отже, провідним у сприйнятті інструментального виконавства став візуальний компонент – це доводить беззаперечну наявність у творчості Ліста-піаніста ознак інструментального театру.

На думку Т. Чередниченко, в інструментальному театрі музикант не перетворюється у якогось позамузичного персонажа, а грає самого себе. Ролі виконавців в інструментальному театрі відштовхуються від того, на яких інструментах, як і що вони грають. Дослідниця вважає, що прообраз сучасного інструментального театру можна виявити у знаменитому творі американського композитора Джона Кейджа (1912–1992) «4'33''» (1952), який за жанром відносять до хепенінгу. Хепенінг (happening; від англ. «to happen» – відбуватись, траплятись) – це театралізоване дійство на імпровізаційній основі, яке передбачає активну участь у ньому аудиторії і спрямоване на стирання меж між мистецтвом і життям. Музичний хепенінг та інструментальний театр є самостійними, проте багато в чому спорідненими мистецькими формами.

Виконуючи п'єсу «4'33''» (у трьох частинах, як зазначено автором), піаніст впродовж чотирьох хвилин тридцяти трьох секунд знаходиться за роялем і нічого не грає. Сенс виступу полягає в тому, що мовчазне музично-сценічне дійство змушує публіку створити певну звукову «ауру» і сприйняти її як твір. Перші 40 секунд зал тихо вичікує, ще не розуміючи, що відбувається «щось не те». У наступній фазі з'являється шум, здивована метушня, квапливі оплески. Потім – знову мовчання, що переходить у нервові смішки, які, в свою чергу, змінюються задумливістю і вслуханням у власну задумливість. Звуковий процес створено. В ньому є і вступ, і кульмінація, і заключні «три крапки...». Мовчазний рояль «зіграв» слухачів, які «прозвучали» за рояль [8]. Музикознавець М. Переверзева назвала цей твір «звучанням відсутності звучання» [3].

У хепенінгу та інструментальному театрі у твір включаються різноманітні звуки і шуми, незвичні для концертної сцени предмети та рухи музикантів. В іншому творі Д. Кейджа – «Театральній п'єсі № 3» (1963) – після короткого епізоду «нормального» музикування йдуть абсурдистські трюки виконавців, зокрема контрабасист, закриваючи обличчя покривалом, грає на тріскачках, закріплених на ногах, а виконавець-ударник несподівано починає роздавати публіці цукерки. При цьому шумове і сценічне почало навмисно конфліктує з музичним [8].

Тривалість хепенінгів Д. Кейджа була різною – від кількох секунд до кількох годин. Так, твір «Звукодень» (1978) для скрипки, фортепіано, голосу і дев'яти музикантів тривав 10 годин, протягом яких виконавці видобували звуки за допомогою «рослинних матеріалів» та наповнених водою морських мушель, а також озвучували записані на плівку навколишні шуми [3].

Італійський композитор Лучано Беріо (1925–2003), шанувальник інтелектуалізму та технічної винахідливості у мистецтві, проводив творчі дослідження взаємодії вербальної й музичної мов та можливостей їх перевтілення одна в одну, прагнув до злиття музики не тільки зі словом, а й жестом, мімікою, пантомімою. Так, у циклі «Кола» (1960) для жіночого голосу, арфи і ударних ідея «повернення на круги своя» втілена не лише на рівні композиції (три вірша виконуються за принципом дзеркальної симетрії), але й у самому виконанні: за задумом композитора, співачка на початку кожного номеру змінює місцеположення відносно сидячих напівколом музикантів – таким чином, кругова композиція стає і чутною, і зримою.

Ще більша театралізація властива одному з найвідоміших творів Л. Беріо – Секвенції III для жіночого голосу (1966), написаній у розрахунку на унікальне вокальне і артистичне обдарування співачки і дружини композитора Кеті Берберян. У Секвенції – драматичному портреті жінки – є епатаж і лірика, біль і іронія. У палітрі вокальних засобів твору, окрім власне співу, представлені: мугикання про себе (з яким артистка з'являється на сцені, ніби і не збираючись виступати), говір, шепіт, сміх, кашель, глісандо і інші різноманітні звуки, які можна відтворити голосом. Ще в більшій мірі портретом К. Берберян є «Концерт для Кеті» (1971) – концерт для мецо-сопрано з оркестром із 17 інструментів. Твір вирішено як скетч, хепенінг, музично-драматичний колаж. Побудована на чергуванні уривків з популярних класичних арій, композиція демонструє низку знаменитих жіночих образів (Дідону, Розіну, Кармен, Лакме та ін.). Співачка «приміряє» на себе їхні характери, перемежовуючи поезію і прозу, класичне бельканто і розмовні репліки. Це ефектне попури є і своєрідною анатомією творчого процесу: співачка «пробує» голос, шукає образне вирішення, розмовляє з акомпаніатором, «відпочиває» від класики на шлягері чи народній пісні. Пристрасна туга героїні за красивими і сильними почуттями, можливими нині лише на оперній сцені, приводить примадонну до нервового зриву – крику, істерики, ридань, однак завершується «Концерт» романтичним катарсисом [2].

Театральне начало є досить сильним і в інструментальній музиці Л. Беріо. Композитор розуміє інструментальне письмо як втілення артистичного, навіть ексцентричного начала, досить доречного на сценічних підмостках. Його музика потребує публічності, живої атмосфери небайдужого залу. Особливої популярності набули Секвенції Л. Беріо – віртуозні п'єси для різних інструментів (флейти, арфи, фортепіано, тромбона, альту, гобоя, віолончелі, кларнета). Композитор прагнув дослідити можливості інструмента та виконавця, розсуваючи межі звичних уявлень: так, у Секвенції для тромбона виконавець, окрім вигадливих способів звуковидобування, інколи повинен одночасно грати і співати – виникає образ «людиноінструмента», повний гротеску і жалю.

Принципи інструментального театру і просторової музики активно втілював у своїй творчості німецький композитор Карлхайнц Штокхаузен (1928–

2007). Для його творчої філософії характерна, за його власним висловом, концепція «медитативного слухання – перебування у музиці, яке не вимагає попереднього і подальшого» [5]. Творчі пошуки К. Штокхаузена торкалися так званої інтуїтивної музики – коли звукова реалізація п'єси спирається на словесну (зокрема, віршовану) партитуру. Одним із принципів досягнень подібного циклу «Із семи днів» (1968) композитор вважав нову практику ансамблевого музикування в умовах відсутності нотного запису. Це не була імпровізація у традиційному розумінні. За висловом автора, для виконання такого твору передбачається особлива, нова взаємодія між музикантами – «узгодженість», взаємне «орієнтування», яке має виключно інтуїтивну природу [5].

Просторові експерименти композитора були стимульовані розвитком електронної музики, при відтворенні якої різна кількість динаміків могла бути розташована в будь-який спосіб: навколо, над і під слухачем – для досягання особливих стереофонічних ефектів. Сам К. Штокхаузен говорив, що мрією всього його життя є «музика, яка уміє літати» [10]. У творі «Групи» (1957) для трьох оркестрів музичний простір було організовано таким чином, що звук йшов з усіх напрямів і обертався навколо слухачів: три оркестри розміщувались зліва, справа і перед публікою. У п'єсі «Carre» (1960), написаній для чотирьох оркестрів і чотирьох хорів, чотири диригенти стоять спинами до кожної з чотирьох стін, а публіка сидить по колу, обличчям до центру. Твір «Контакти» (1960), написаний для фортепіано, ударних та магнітофонної плівки, передбачає знаходження піаніста та ударника на сцені, у той час як електронна музика звучить із гучномовців, розташованих в аудиторії по колу.

Є ціла низка творів, де композитор проводив експерименти з просторовими звучаннями, проте своєї кульмінації ці пошуки досягли у «Гелікоптер-струнному квартеті» (1993). К. Штокхаузен згадував: «У мені зростає бажання за допомогою трансляції зображення і звука використовувати простір не лише якогось окремого місця, міста чи країни, але й цілої планети... Музика здібна надходити звідусіль, де можуть знаходитись музиканти, а технологія дозволяє нам робити цей простір частиною свого власного» [10]. За задумом автора, чотири музиканти (класичний струнний квартет) повинні виконувати твір, знаходячись у чотирьох гелікоптерах під час польоту, з'єднані звуковою технікою. Усім чотирьом через навушники дається відлік часу до початку гри, постійно «рачує» метроном, синхронізуючись за яким, виконавці грають протягом 18'36". Звук з усіх гелікоптерів разом зі звуками самих машин передається на пульт звукорежисеру, а відео з чотирьох відеокамер, розташованих всередині гелікоптерів, – на великі монітори. Ідею К. Штокхаузена втілив у життя амстердамський *Holland Festival* у 1995 році. Кожний з чотирьох гелікоптерів, в якому знаходились пілот і один з музикантів, літали за визначеними автором траєкторіями – за партитурою, піднімаючись і опускаючись відповідно до підйомів і спадів у музиці. Звук передавався на пульт концертного залу, за яким працював сам композитор. Публіка сприймала зображення на численних моніторах та звук, відкоригований автором-звукорежисером згідно задуманого балансу звучання інструментів та моторів гелікоптерів. Взаємодія координуючої та передавальної техніки доносить до слухачів не результат студійної роботи, а живе виконання – «проекцію переживань людини, залишеної один на один зі стихією

і технікою, небезпекою та спокусами відкритого, хаотичного простору» [7]. Після приземлення музиканти і пілоти одразу вийшли на сцену і відбулась прес-конференція усіх учасників, які ділились враженнями від польоту і сумісного музикування. Інструментальний театр в даному випадку набув нових форм.

Зразок техніки зрілого інструментального театру, на думку музикознавця Т. Чередниченко, знаходимо в оперній гепталогії «Світло» (2003) К. Штокхаузена. Кожна з головних партій «Світла» виконується співаком, інструменталістом та мімом-танцюристом, які виходять на сцену по троє. В одній зі сцен Міхаель-співак досягає найголоснішого звучання, коли гучніше вже неможливо, потім беззвучно відкриває рот, ніби продовжує співати. Міхаель-тромбоніст на сцені продовжує грати, але невдовзі теж «впадає» у беззвуччя, рухаючи кулісу у тиші. У той же час Міхаель-танцюрист продовжує вести свою пластичну лінію, і створюється враження, що і голос співака, і звук тромбона продовжували нарощувати гучність, перемістившись ніби у інший вимір. Пластична кульмінація продовжує і посилює звукову, і при цьому різниця між тим, що бачать очі і чують вуха, знімається, а три іпостасі героя зливаються воедино, залишаючись самостійно окремими [8].

Багатомірність концепцій К. Штокхаузена не залишає слухачеві можливості однозначних суджень: будь-який твір несе характер версії і за нової реалізації отримує нову трактовку. «Театр Штокхаузена – земний чи повітряний – носить характер містерії, особливого роду ігрища, за яким стоїть ідея трансформації духу і яскраво виражена жанровість футуристичної утопії» [7].

Появу самого терміну «інструментальний театр» більшість музикознавців пов'язують з ім'ям аргентинського композитора, драматурга і кінорежисера Маурісіо Кагеля (1931–2008). Так, його п'єса «Матч» (1964) для двох віолончелей та ударних, на думку дослідниці І. Чернової, є взірцем іронічно-гротескової композиції у жанрі інструментального театру. Віолончелісти, змагаючись у віртуозності, виконують передбачені серійним каноном ходи, а ударник виконує функцію рефері. Врешті-решт, музиканти просто засинають на сцені, але прокидаються від звуку будильника, потискають один одному руки і розходяться [9, 66]. Інша п'єса – «Звук» (1968) для п'яти виконавців – починається в дусі звичайного концертного музикування. Однак невдовзі виконавці вже не стільки грають на інструментах, скільки жестикулюють, використовуючи їх, від чого виникають випадкові шуми, і інструменти ніби перетворюються у нові предмети – напівмузичні-напівпобутові, до яких пізніше приєднуються «гримавки» (порожні форми, заповнені цвяхами, камінням тощо) [8].

Для американського композитора Джорджа Крама (народ. 1929) характерна «ритуальність і театральність самої манери виконання його творів, прописаної автором» [1]. У багатьох інструментальних композиціях Д. Крама використовуються елементи театралізації виконавського процесу: декламації (особливо часто – тексти найулюбленішого поета Ф. Лорки костюми і маски, різноманітні пантомімічні і хореографічні рухи, особливе оформлення сцени. У творі «Одинадцять відлунь осені» (1966) флейтист разом із кларнетистом повертаються у бік відкритої кришки фортепіано і грають у напрямку струн інструмента, які відзиваються на звуки дерев'яних духових слабким відлунням [4, 13]. У струнному квартеті «Чорні ангели» (1970) струнні інструменти посилені електроні-



кою, а виконавці грають смичками на різнонаповнених бокалах, імітуючи звучання скляної гармоніки.

Польський композитор і педагог Вітольд Шальонек (1927–2001), відомий як першовідкривач мультифоніків (виконання на одному інструменті одночасно кількох звуків) на дерев'яних духових інструментах, теж експериментував у сфері інструментального театру. За спогадами українського композитора і піаніста А. Бондаренка, виконуючи твір В. Шальонєка «*Sonoristiques*» (для кларнета, тромбона, віолончелі та фортепіано), він мусив вставати біля відкритого рояля і кидати на його струни різні металеві та дерев'яні предмети, що створювало синтез доволі смішного візуального та акустичного ефекту. «Я заготовлював предмети, – згадує А. Бондаренко, – що довгенько могли рикошетувати від струн рояля, а потім милувався тим, як вони стрибали по струнах. Народ у залі реготав! Щоправда, найбільше оплесків діставалось тромбоністу – він мусив (за задумом автора) говорити у тромбон довільний текст, а на гастролях, як правило, музикант читав дифірамби місту, в якому ми виступали – і лаврові вінки були йому забезпечені!»

Серед зарубіжних композиторів у жанрі інструментального театру також працювали і експериментують сьогодні Влодзимеж Котоньський (народ. 1925), Франко Донатоні (1927–2000), Дітер Шнебель (народ. 1930), Сільвано Бусотті (народ. 1931), Луї Андріссен (народ. 1939), Жорж Апергіз (народ. 1945) та інші.

Отже, проаналізувавши особливості втілення елементів інструментального театру у творчості найяскравіших представників цього напрямку у західній музиці, спробуємо скласти класифікацію прийомів театралізації інструментального виконавства. Всі прийоми можна розділити на чотири групи:

1) нетипова поведінка виконавців (незвичне розташування музикантів у процесі виконання, ходіння по сцені та залу, біг, стрибки, марширування, хореографічні рухи, тупотіння, плескання, наявність костюмів і масок на виконавцях, присутність на сцені артистів, які не беруть участі у музичному виконанні);

2) використання голосу інструментальних виконавців (спів між грою, підспівування під час гри, виголошення текстів чи фонем, вербальне спілкування один з одним та з диригентом, крик, шипіння, свистіння, імітація різноманітних звуків і шумів);

3) нетипове використання музичних інструментів (гра на чужому інструменті, на кількох інструментах, на «підготовлених» інструментах, на частинах інструменту, використання нетипових прийомів звуковидобування, використання музичних інструментів не з метою звуковідтворення);

4) використання немuzичного «реквізиту» (залучення до виконавського процесу різноманітних предметів матеріального світу, далеких від практики концертного музикування).

Лучано Беріо вважав, що музика – це «все, що слухається з наміром чути музику» [2], а два великі новатори ХХ ст. Д. Кейдж і К. Штокхаузен, проголосили, що «все є музика» [6, 79]. І тому, мабуть, буде правильним сприймати усі видовищні нововведення інструментального театру як розширення виразної системи самої музики – нової музики, яка досягла найвищої експресії і внаслідок цього набула зовнішнього, візуального ефекту.

## Література

1. Адаменко В. О мифологическом в творчестве Крама / Виктория Адаменко [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/kram/>
2. Кириллина Л. Лючано Беріо / Л. Кириллина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/berio/>
3. Переверзева М. Хэппенинги Джона Кейджа / Марина Переверзева // Harmony: Международный музыкальный культурологический журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&xtid=114>
4. Радвилович А. Ю. Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960–1980 гг.) : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / Александр Юрьевич Радвилович. – СПб., 2007. – 21 с.
5. Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен / С. Савенко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/schtokhauzen/>
6. Холопов Ю. Н. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века / Юрий Николаевич Холопов // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Матер. науч. конф. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 2004. – С. 79–90.
7. Чаплыгина М. Воздушные хороводы Карлхайнца Штокхаузена / Марина Чаплыгина // Коммерсантъ. – 8 июля 1995. – № 126. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://209.85.135.132/search?q=cache:BjXgIKSPyIJ:www.kommersant.ru/>
8. Чередниченко Т. Музыкальный запас: Александр Бакши / Татьяна Чередниченко // Неприкосновенный запас: Дебаты о политике и культуре – 2000. – № 6 (14). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2000/6/chr.html>
9. Чернова І. В. Ігрові стратегії в інструментальному театрі постмодернізму / Ірина Вікторівна Чернова // Культура і сучасність : Альманах. – К. : Міленіум, 2008. – № 2. – С. 65–68.
10. Stockhausen K. Helicopter String Quartet: A Film by Frank Scheffer. – Allegrі Film, 1995.

УДК 78.03

**Стронько Борислав Юрійович,**  
кандидат мистецтвознавства,  
викладач НМАУ ім. П.І. Чайковського,  
кафедра історії, теорії виконавства та музичної педагогіки

### МУЗИКА ЯК УМОВНА РЕАЛЬНІСТЬ

Статтю присвячено актуальному питанню особливого онтологічного статусу музики не тільки як виду мистецтва, а й як особливої умовної (віртуальної) реальності. Така точка зору на музику дозволяє більш безпосередньо долучити її до контексту різних проявів буття людини (розвага, психічна підтримка, настроювання людей для потреб дійсності, спілкування та змагання). Зазначено, що позахудожні прояви музики збагачують її художні можливості завдяки розширенню контактів музики з дійсністю.

*Ключові слова:* умовна реальність, віртуальна реальність, діалог реальностей.

An article is dedicated to actual subject of a special ontological status of music. Music and virtual (conventional) reality are compared as allied notions. Extra autonomous, creative essence of music as conventional reality is underlined. Long time of historical development and many important functions of music as conventional reality makes it an effective mean of dialog with internal reality of a human.

*Key words:* conventional reality, virtual reality, dialog of realities.

*Мета статті* – по-новому висвітлити роль музики у бутті людини. Більшість естетичних концепцій музики розглядають її тільки як один із видів мистецтва, користуючись традиційними категоріями «прекрасне», «виразність», «образність» тощо. Проте відомо, що погляд на музику як на вид мистецтва із суто художніми закономірностями не є історично єдиним, адже у епоху Відродження музику відносили до наук, поряд із математикою та астрономією. У свою чергу, це було наслідком античної традиції, похідної від трактату Аврелія Августина «Про музику» [8; 3].

«Одностайність» погляду на музику як вид мистецтва порушують і ситуації прикладного, позахудожнього вживання музики, наприклад, у сферах педагогіки, праці, медицини. Тому функція музики в житті людини потребує ширшого контексту для розуміння.

Збагаченню і осягненню музики часто допомагали аналогії та контакти, наприклад, з *літературою та театром* (поняття «драматургія», «конфлікт», «діалог», «кульмінація»); з *образотворчими мистецтвами* (поняття «малюнок» (в музиці – мелодичний, ритмічний), «колорит», «лінія», «об'єм»); *архітектурою* («архітектоніка», «побудова», «арка»); з *математикою* (числові закономірності у поліфонії, гармонії, структурі, у деяких сучасних техніках). Реалії сьогодення підказують ще одну аналогію, яка, на наш погляд, є перспективною щодо розуміння суті музики. Це зіставлення понять «музика» та «віртуальна реальність».

Останнє з понять прийнято вживати щодо сучасних електронних технологій, які своїм історичним досвідом значно поступаються музиці. Проте, слід розрізнявати сутність явища із засобами його втілення. Адже традиційні визначення віртуальної реальності [1; 22, – 24] акцентують її умовно-штучний характер, залежний від більш первинної реальності, наприклад, психіки людини.

Більш узагальнюючим був би вираз «умовна реальність». Під це визначення підпадають не лише електронні реалії, а й такі явища, як, наприклад, шахи. Це теж віртуальний світ, елементи якого взаємодіють за складними законами. Шахівниця та фігури можуть фізично втілюватись по-різному – від 3-вимірних об'єктів до 2-вимірного зображення на екрані комп'ютера чи запису ходів. Але специфічна «шахова реальність» міститься не у фізичних носіях, а у свідомості людини, що здатної оцінювати та втілювати принципи існування цього умовного світу, взаємодіяти з ним.

Із давніх часів існує багато таких умовних світів, породжених та свідомо підтримуваних людською уявою. Це – ігри, міфи, ритуали. Сучасна електронна техніка надала поштовх новим умовним світам, але не створила саму ідею їх існування. Отже, має сенс визначити поняття віртуальної (умовної) реальності у суттєвому, історично-узагальнюючому плані: *віртуальна (умова) є реальність, принципи існування якої створюються та підтримуються людською свідомістю та не існують поза нею як цілісна система.*

У цьому сенсі музика є однією з найдавніших віртуальних реальностей, поряд з міфом, грою та обрядом. Адже музиці притаманні визначальні ознаки умовного світу:

- штучність походження;

- обумовленість, навіть запрограмованість її принципів людською свідомістю та підсвідомістю;
- необхідність складної психічної діяльності людини не тільки для її виникнення, але й для відтворення, зберігання, оновлення, повноцінного сприйняття;
- доповнення «загальної» реальності ще одним світом, пов'язаним із людськими потребами.

Ознакою, що споріднює музику з іншими «віртуальними реальностями» – грою, міфом, обрядом, іншими мистецтвами – є й оперування матеріалом, «запозиченим» із загальної реальності. Ці умовні реальності використовують предмети, образи, ідеї з оточуючого життя, але встановлюють між ними особливі, нові правила взаємодії, переносять з одного середовища до іншого. Наприклад, образи трьохвимірному світу відтворюються у двохвимірній площині малюнку; звичайні предмети у обрядах набувають символічних або магічних функцій; типові ситуації відношень між людьми, тваринами та речами перетворюються у міфи, казки, ігри. Цей же принцип перенесення елементів однієї реальності в іншу сферу буття наявний і в сучасних різновидах віртуальної реальності – комп'ютерних іграх, програмах, тренажерах, емуляторах, синтезаторах, Інтернеті.

Музика вирізняється серед усіх цих «умовних реальностей» надзвичайно високою *автономією* не тільки щодо характеру взаємозв'язків між елементами «віртуального світу», але й щодо властивостей самих елементів. У даному разі ними є музичні звуки, що якісно відрізняються від звуків оточуючого життя. Підвищена правильність ритмічних та звуковисотних співвідношень (аж до системності), часто – несхожість тембрів на забарвлення звуків природи та побуту створюють ефект іншого звукового світу, значно більш впорядкованого, очищеного від випадковостей, керованого людськими потребами. Звуконаслідування, що іноді трапляються в музиці, є тим самим виключенням, що яскраво контрастує з правилом.

Тому концепція «художнього моделювання життя» якщо і може бути прикладена до музики, то значно більш опосередковано, ніж до предметного живопису чи літератури. На відміну від переказу та відтворення зорових вражень, умовна реальність музики ближче до математичного моделювання, бо вона містить часові та енергетичні параметри, відокремлені від конкретних носіїв цих параметрів. Наприклад, ефекти «пульсації», «ходи», «бурхливого перебігу подій» у музиці часто не вказують на те, хто (що) пульсує, йде, які події відбуваються. Музика сама по собі відображує лише темп, енергетику, тонус процесів, тобто – «як» відбувається, а не «що». Програмна назва, словесний текст, відеоряд до музики (наприклад, у балеті) як конкретизація того, про що йдеться, принципово не обов'язкові. Вони можуть полегшити сприйняття музики, пов'язуючи її з життєвим досвідом, тезаурусом слухача. Але якості музики вони не покращують. Те ж стосується й жанрово-семантичного боку музики.

Отже, музика як умовна реальність відображає темпорально-енергетичну пластику буття, втілюючи її за допомогою звуків.

Проте слід визначити, чи є таке відображення визначальною метою музики (як і інших «умовних реальностей»), і чому взагалі виникає потреба у не мов би вторинній реальності, якщо людині і так дано реальність первинну. Традиційні

концепції *мімезиса* – *наслідування* світу мистецтвом – насправді мало що пояснюють. Мімезис не визначає сутності мистецтва у повному обсязі. О. Шпенглер слушно розрізняє у мистецтві *орнаментальне* та *імітаційне* (наслідувальне) начала [10, 355 – 356]. Орнаментальність як свідоме вироблення штучних, закономірних форм, хай і на основі природних мотивів, властива не тільки зображальним мистецтвам, а й поезії (наявність поетичних розмірів, рим, тропів, епічних повторів), архітектурі, балету (стилізованість рухів). В музиці орнаментальність (у Шпенглерівському розумінні) присутня у найширшому спектрі явищ – від мелодики і ритму до фактури і структур. Проти всеосяжності концепції мімезису працюють помічені Дж. Ліндсеєм чергування «періодів реалізму» із «періодами абстракції» навіть у первісному мистецтві [3; 21 – 22].

Концепція *естетичного пізнання світу* має більшу глибину, якщо її розуміти у контексті ідеалістичної філософії, починаючи від Платона: витвір мистецтва розглядається як втілення певної ідеї у матеріальному об'єкті, як вікно чи вказівник у духовний світ [7; 342-3], [9; 414-415], [4; 253-255]. Щоправда, у цьому контексті мистецтво виглядає менш довершеним засобом прориву у реальну сутність, ніж релігійні, духовні практики (наприклад, молитва, теологія, медитація, дотримання етичних приписів та обрядів). Цілком природно, що у даному контексті мистецтво часом розглядалось і як ризикована діяльність, що може ввести свідомість у недоброякісні сфери духовної реальності.

Менш логічно концепція *естетичного пізнання дійсності* виглядає у матеріалістичній філософії, адже матеріальний світ сам по собі доступний для чуттєвого пізнання [2] для більш глибокого вивчення цього світу науки ефективніші за мистецтво.

Тому незамінність мистецтва полягає не у *відтворенні*, а у *перетворенні* реальності. Проте вираз «перетворення реальності» потребує уточнення. Адже проекти докорінного покращення людського життя – від «Кільця Нібелунгів» Р. Вагнера до «теургії» російських символістів та «Містерії» О. Скрябіна – виявились або нездійсненими, або значно скромнішими за наслідками. Принциповий для даної статті вираз «умовна реальність» вказує на більшу опосередкованість зв'язків між життям та мистецтвом, особливо музикою.

Принцип «мистецтво – відтворення реальності» надає мистецтву статус пасивного коментаря до життя, надто залежного від оригіналу. Такий погляд є природним для мистецтвознавства з його коментаторською сутністю. Для особистості, що *творить*, такий погляд є надто неповним. Більш відповідним слід вважати формулювання «мистецтво як створення додаткової, умовної реальності» для тих людських потреб, яких звичайна реальність не задовольняє.

У цьому контексті музика виглядає найбільш загадково, адже за допомогою літератури, театру, кіно ми отримуємо можливість, немов би «прожити не тільки своє життя», збагатити свій досвід; зображальні мистецтва, архітектура, кіно, театр відповідають потребі у видовищах. Музика ж задовольняє ... потребу в музиці. Вона навіть у давні часи настільки далеко відійшла від життєвих звукових прообразів, що за ступенем незалежності власної логіки та багатством, осмисленістю своєрідних форм випереджає абстрактний живопис, візуалізації, «заумну» поезію.

Разом з тим, умовна реальність музики не є сферою безмежно довільного фантазування, зовсім відірваного від дійсності. Як і належить справжній віртуальній реальності, музика має багато способів взаємодії з дійсністю. Не всі з них вкладаються у рамки мистецтва. Тому ми вважаємо, що статус віртуальної (умовної) реальності більш повно відбиває можливості музики.

Назвемо основні напрямки «діалогу реальностей», щоб з'ясувати, наскільки музика відповідає типовим призначенням віртуальної реальності.

1. Розвага. Безумовно, це завдання успішно виконує легка музика, яку часто так і називають *розважальною*. У найгірших випадках її належність до мистецтва ставиться під сумнів.

2. Психічна підтримка. Музика не менш, ніж «електронні світи», здатна задовольнити потребу людини в емоційній розрядці, релаксації, концентрації, підвищенні емоційного тону, створенні потрібного настрою. Музика в цьому відношенні має величезний досвід та незрівнянну глибину впливу на людину. Закономірно, що ці можливості музики використовуються у багатьох релігійних, духовних, психотерапевтичних практиках (музика для богослужіння, медитації, релаксації тощо).

3. Настроювання людей для потреб дійсності. Тут є три основні аспекти: 1) створення потрібної емоційної атмосфери для суспільних заходів (святкових, траурних, урочистих); 2) організація взаємодії людей при сумісних діях, наприклад, танці, маршуванні, деяких видах роботи (приклад – бурлацькі приспівки); 3) функція «тренажеру» більш типова для електронного обладнання (наприклад, для тренування навичок пілотів, водіїв). Але й у межах музики можна знайти «тренувальні жанри»: гами, арпеджіо, етюди, музичні диктанти, задачі та завдання з гармонії, поліфонії, оркестровки. Відмітимо, що більшість із них не належать до сфери справжнього мистецтва, хоча й належать до музики.

4. Спілкування та змагання. Музика є більш своєрідною та витонченою сферою людського спілкування, ніж Інтернет. Відчуття єдності та гармонії зусиль, що його надає спільне музикування, має високу етичну та виховну цінність, поряд з якою спілкування за допомогою електронних засобів виглядає досить побутовим. Стихія змагання теж давно присутня у музиці. Маються на увазі «двобої» співаків, віртуозів, імпровізаторів, сучасні виконавські та композиторські конкурси.

5. Проектування або безпосереднє перетворення дійсності. За можливістю виконувати ці функції музика поступається електронній віртуальній реальності. Адже комп'ютер допомагає ефективно проектувати архітектурні, музичні, візуальні ідеї. За його допомогою виконуються попередні розрахунки для різноманітних робіт. Драйвери комп'ютера дозволяють значну частину таких проектів перетворювати на дійсність: принтер доводить до фізичного втілення тексти та малюнки, звукова карта – музичні задуми, відеокарта – анімацію та інші візуальні витвори. З'явилися навіть пристрої для виготовлення 3-вимірних об'єктів. На цьому тлі можливості музики виглядають суттєво меншими. Але нотний запис творчого задуму композитора, аранжувальника, оркестратора можна вважати свого роду проектуванням відповідної виконавської діяльності. Безпосередній вплив музики на дійсність виявляється тільки у впливі на душевний світ слухача. Таким чином,

1. Музика у більшості своїх проявів вкладається у концепції мистецтва як художньої діяльності. Проте, деякі аспекти музики виходять за межі мистецтва.
2. Статус умовної (віртуальної) реальності більше відповідає всьому обсягу можливостей музики та включає її, як і мистецтво в цілому, у ширше коло проявів людського життя.
3. Позахудожні прояви музики немовби розмивають її межі як виду мистецтва. Разом з тим, саме вони збагачують її художні можливості завдяки розширенню контактів музики з дійсністю.
4. Функції музики багато в чому збігаються з функціями електронної віртуальної реальності. При цьому електронні пристрої перевершують музику у впливі на фізичну реальність. Музика є більш дієвою у сфері психічних, духовних сторін буття людини.
5. Умовна реальність музики в цілому має більш автономний, творчий характер щодо дійсності, ніж електронна віртуальна реальність. Музика, можливо – найрадикальніший здійснений проект зі створення особливого світу із специфічними завданнями: адже його субстанція – найбільш «нематеріальний матеріал» – вібрації повітря. Музика як особлива реальність найбільш тісно пов'язана з часом та у найбільшій мірі використовує багатство його ресурсів [5, 6].

### *Література*

1. Иванов А.Е. Виртуальная реальность / А.Е. Иванов. – Минск: Энциклопедия, 2002. – 186 с.
2. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / [пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского] – М.: Республика, 1994. – 384 с.
3. Ліндсей Дж. Коротка історія культури / Дж. Ліндсей; [пер. з англ. В. Герасимчук, Л. Герасимчук]. – К.: Мистецтво, 1995. – Т. 1. – 235 с.
4. Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров»: Краткая повесть об Антихристе / В.С. Соловьев; [сост., вступ. ст., примеч. А.Б. Муратова]. – СПб.: Худож. лит., 1994. – 528 с.
5. Стронько Б.Ю. Функціональна гармонія як темпоральна практика / Б.Ю. Стронько // Мистецтвознавчі записки: Зб. наукових праць. – К.: Міленіум, 2007. – Вип. 12. – С. 38-43.
6. Стронько Б.Ю. Музичний твір як інтерпретація властивостей часу / Б.Ю. Стронько // Київське музикознавство. – К., 1999. – С. 47-57.
7. Платон. Федон. Пир. Федр. Парменид [диалоги] / Платон. [Общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи; примеч. А.Ф. Лосева и А.А. Тахо-Годи; пер. с древнегреч. С.А. Ананьина, С.К. Апта, Т.В. Васильевой и др.]. – М.: Мысль, 1999. – 528 с.
8. Шестаков В.П. Музыкальная эстетика средневековья и Возрождения" / В.П. Шестаков // Вступ. статья к хрестоматии «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения». – М., 1966. – С. 5-92.
9. Шопенгауэр А. Избранные произведения / А. Шопенгауэр; [сост, авт. вступ.ст. и примеч. И.С. Нарский]. – М.: Просвещение, 1992. – 479 с.
10. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1: Гештальт и действительность/ О.Шпенглер; [ пер. с нем., вступ. ст. и примеч К.А. Свасьяна]. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.
11. <http://moy-bereg.ru/simvolika-muzyiki/srednevekovaya-muzyika-kak-nauka-o-chislah.html>
12. <http://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0>

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

## **ФЕСТИВАЛІ ДОНЕЦЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ФІЛАРМОНІЇ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО РЕГІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ОБРАЗУ**

У статті автор здійснює огляд-аналіз фестивалів Донецької філармонії «Прокоф'євська весна», «Піано-форум» та «Квітневий благовіст» з метою виявлення їх впливу на формування сучасного регіонального культурного образу.

*Ключові слова:* фестиваль, філармонія, Донецьк, слов'янське мистецтво, Прокоф'євська весна, Піано-форум, Квітневий благовіст.

The author of the article carries out the review-analysis of festivals of Donetsk philharmonic hall of «Prokofiev's spring», «Piano-forum» and «April toll» with the purpose of exposure of their influence on forming of modern regional cultural image.

*Key words:* festival, philharmonic hall, Donetsk, slavonic art, Prokofiev's spring, Piano-forum, the April toll.

В Україні початку ХХІ ст. особливого розвою набуває фестивальний рух, який став своєрідним символом сучасного поступу національної культури, свідченням її модернізації та втіленням інтеграційних процесів. Фестиваль як культурний феномен є продуктом міської семіосфери, а тому й «неодмінно пов'язується, а іноді просто ототожнюється з конкретним містом. При цьому успіх фестивалю пояснюється розвиненістю культурної сфери, а «провал» – безнадійною провінційністю міста. Виконуючи просторово-ідентифікаційні функції, фестиваль одночасно стає учасником «змагання» за статус у культурному просторі. Мистецька актуальність фестивалю безпосередньо пов'язана з центральною позицією в культурному просторі. Тому схема «центр-периферія» стає немов „нехудожнім мірилом» художньої значущості проекту. Відповідно і зусилля організаторів фестивалів спрямовані на досягнення непровінційного рівня мистецького заходу» [10, 1–2].

Культурними символами Донецька, що знаходиться на східному рубежі України, вже десяток років поспіль слугують фестивалі «Прокоф'євська весна» з 1981 року, «Театральний Донбас» з 1992 року, «Зірки світового балету» з 1994 року, «Золотий ключик» з 1997 року, «Піано-форум», і «Квітневий благовіст» з 2002 року, фестиваль дитячих балетних спектаклів «Гран-Па» з 2004 року, джазові фестивалі тощо. У значній мірі саме фестивалі суттєво змінили регіональний образ культури Донеччини періоду радянського тоталітаризму як краю-передовика, що пишається своїми досягненнями, турбується про своїх робітників, з оптимізмом дивиться у майбутнє та є прикладом для інших. Проте, незважаючи на кількість акцій, сам фестивальний рух висвітлюється лише у масових періодичних виданнях. Виключення не становлять і фестивалі, що проводяться Донецькою обласною філармонією як державним закладом культури, зокрема «Про-



коф'євська весна», «Піано-форум» та «Квітневий благовіст», що привертають пильну увагу донецьких глядачів та виконавців з різних країн світу. Спираючись на власні культурологічні спостереження та інформацію з регіональних періодичних видань «Донеччина», «Вечерний Донецк», «Донецкие новости», «Донбасс», «Город» та ін., автор здійснює огляд-аналіз фестивалів Донецької філармонії з метою виявлення їх впливу на формування сучасного регіонального культурного образу.

Найстаршим із міжнародних фестивалів, що проходять під егідою Донецької філармонії, є «Прокоф'євська весна», яку вперше було проведено у 1981 році як обласний захід. У 1991 році фестиваль отримав статус республіканського, а з 1999 року стає міжнародною мистецькою акцією. Вперше фестиваль було проведено на вшанування знаменної дати – 90-річного ювілею з дня народження Сергія Прокоф'єва, чиє дитинство значною мірою проходило на Донбасі. Враховуючи широкий спектр творчості композитора, організатори фестивалю також прагнули охопити різноманітні види мистецької діяльності. Фестиваль було відкрито виставою Донецького академічного театру опери та балету на музику С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта». До заходів обласного фестивалю було включено концерт-огляд творів студентів-композиторів, що навчались у Донецькому державному музично-педагогічному інституті, концерт лауреатів міського конкурсу дитячих музичних шкіл на краще виконання творів ювіляра, виконання ораторії С. Прокоф'єва «Іван Грозний» та заключний урочистий ювілейний вечір.

До участі у Другому обласному фестивалі музичного мистецтва «Прокоф'євська весна», що проходив у 1985 році, були запрошені Московський державний камерний хор (художній керівник і головний диригент – народний артист РРФСР, професор Володимир Мінін); камерний оркестр «Віртуози Москви» (художній керівник і диригент – заслужений артист РРФСР Володимир Співаков); соліст Великого театру, народний артист СРСР Зураб Соткілава; ансамбль старовинної музики «Пастораль» (м. Одеса); лауреат республіканського конкурсу Ірина Калиновська (орган, м. Київ); народна артистка РРФСР, оперна співачка Галина Писаренко. Саме таке широке представлення виконавців зробило обласний фестиваль знаменною подією у житті регіону.

Донецьких митців представляли Неллі Мануйленко (меццо-сопрано), лауреат республіканського конкурсу «Молоді голоси», хор Донецького державного музично-педагогічного інституту та симфонічний оркестр Донецької обласної філармонії під керівництвом заслуженого артиста УРСР Валентина Куржева, у виконанні яких прозвучала кантата С. Прокоф'єва «Олександр Невський».

Широкий суспільно-культурний резонанс, який викликало проведення фестивалю, сподвиг на відкриття Третього обласного фестивалю музичного мистецтва «Прокоф'євська весна», що відбувся у квітні 1987 року. Його організатори не обмежували запрошених і місцевих митців у виборі репертуару. У виконанні симфонічного оркестру Донецької обласної філармонії прозвучали твори радянських композиторів. Дипломант міжнародного конкурсу В'ячеслав Бакіс (фортепіано) виконав твори Моцарта, Брамса, Шопена, а концертний ан-

самбль «Віола» під час «Вечору старовинної і сучасної музики» подарував слухачам зустріч із творами Прокоф'єва, Шостаковича, Кореллі, Онеггера.

Хорові колективи представляв на Третньому фестивалі музичного мистецтва «Прокоф'євська весна» державний хор м. Каунас (Литва), у виконанні якого прозвучала класична музика, твори радянських композиторів, негритянські спірічуелси та народні пісні.

Уперше у Четвертому фестивалі, який проходив у квітні 1989 року, взяли участь іноземні виконавці. Відкрив «Прокоф'євську весну» виступ камерного оркестру ім. Телемана з Німецької демократичної республіки. На цьому фестивалі до участі у концертних програмах були залучені і майстри джазового виконавства – «Вечір джазової музики» представив лауреат міжнародних джазових фестивалів Анатолій Бабій (контрабас).

Репертуарне коло концертної програми фестивалю було розширене виконанням духовної музики Дилецького, Дегтярева, Бортнянського, Березовського та Чеснокова Київським камерним хором ім. Б. Лятошинського під керівництвом заслуженого діяча мистецтв УРСР В. Іконника.

Враховуючи творчі здобутки Донецької філармонії як організатора фестивалю, до 100-річного ювілею С.С. Прокоф'єва (1991), фестивалю його імені було надано статус республіканського. Урочисте відкриття Четвертої «Прокоф'євської весни» ознаменувалось виконанням симфонічним оркестром Донецької філармонії Сьомої симфонії С. Прокоф'єва.

У рамках фестивалю пройшли концерти вокальної та органної музики, в яких взяли участь лауреат Всесоюзного конкурсу вокалістів ім. М.І. Глинки і Міжнародного конкурсу вокалістів у Токію, солістка Московського музичного театру ім. К.С. Станіславського і В.І. Немировича-Данченка Галина Сімкіна (сопрано); народний артист ТАРСР Микола Путилін (баритон); Олександр Левенталь (орган) та ін.

Камерна інструментальна музика була представлена на П'ятому фестивалі «Прокоф'євської весни» концертними програмами квартету ім. С.С. Прокоф'єва (м. Москва); лауреата республіканського конкурсу Струнного квартету; лауреата міжнародного фестивалю Квінтету духових інструментів (обидва – з Донецької філармонії); заслуженого артиста УРСР, професора Михайла Легоцького (фортепіано); Катерини Терентьєвої (сопрано); заслуженого артиста УРСР, професора Станіслава Саварі (усі – м. Донецьк); народного артиста РРФСР Євгена Малинина (фортепіано, м. Москва).

До участі у фестивалі було запрошено лауреата міжнародного конкурсу ім. А. Сегіцького в Італії Ростовський камерний хор під керівництвом заслуженого діяча мистецтв РРФСР Юрія Васильєва. У рамках фестивалю було проведено також симфонічний концерт із творів С. Прокоф'єва і концерт творчої молоді.

Учасниками наступних фестивалів «Прокоф'євська весна», які проходили у 1993, 1995, 1997 роках були лауреат премії ім. С.С. Прокоф'єва симфонічний оркестр Донецької філармонії під керівництвом О. Долинського; камерний оркестр Донецької консерваторії «Лик домер» на чолі із заслуженим артистом України В. Івко; баяніст-віртуоз із Швеції Юхан Андерсон; молодий київський піаніст Юрій Кот; заслужений артист України Михайло Легоцький; концертний ансамбль «Віола»; органіст Валерій Коростильов; народний артист Росії Михайло

Воскресенський; народний артист Росії Наум Штартман; народна артистка Росії Наталя Герасимова; народна артистка України Аліна Коробко та багато інших відомих виконавців. Окремо слід виділити концертні акції, в яких брали участь молоді виконавці – лауреат міжнародних конкурсів Роман Вязовський (гітара, м. Донецьк), найкращі молоді баяністи Європи Костянтин Жуков, Дамир Султанов, Борис Мирончук, Віктор Олейник, Павло Рунов та Олександр Войнов.

1997 року лауреат премії ім. С.С. Прокоф'єва симфонічний оркестр Донецької обласної філармонії виступав під керівництвом Василя Василенка (м. Одеса), виконавши Третю симфонію, Скіфську сюїту і сюїту з балету «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва.

У статусі міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Прокоф'євська весна» існує з 1999 року. Саме тоді до списку його гостей долучились Олена Образцова, провідні музиканти оркестру «Віртуози Москви», оркестр російських народних інструментів під керівництвом Миколи Некрасова, зірки Національної опери України Олександр Дьяченко, Ірина Семененко, Тарас Штонда, Валерій Буймистров.

Репертуар фестивалю формувався у зв'язку з тим, що цього року він був присвячений 200-річному ювілею О.С. Пушкіна. У супроводі симфонічного оркестру Донецької обласної філармонії прославлений російський піаніст Микола Петров виконав твори Прокоф'єва, Шостаковича, Римського-Корсакова та Глієра. Слухачам запам'ятався й виступ учня 10-го класу Московської спеціальної музичної школи ім. Гнесіних Юрія Медяника, який продемонстрував володіння як скрипкою, так і баяном.

Відповідно до присвяти фестивалю, у його заключному концерті були виконані увертюра до опери «Руслан і Людмила» М. Глинки і фортепіанні концерти С. Прокоф'єва, М. Равеля та С. Рахманінова. Партію фортепіано виконував Кавалер мистецтв Франції Михайло Рудь, який дитячі роки провів на Донбасі. «Більше чверті століття він не був на батьківщині, де минули його дитячі роки і було закладено початок музичної освіти в ДМШ № 1 і музучилищі, що передувало навчанню в Московській консерваторії ім. П. І. Чайковського» [8, 1]. До участі у фестивалі були залучені і театральні сили: Олексій Петренко і Сергій Юрський виступили з програмами «Кланяюсь вам, дороги ...» і «Пушкін та інші» відповідно.

До концертної програми «Прокоф'євської весни» було включено й окремий фестиваль джазової музики «Донецьк – 130», в якому прийняли участь колективи і виконавці з Москви, Санкт-Петербургу, Києва, Ростова-на-Дону та інших міст.

З початку 2000-х років було проведено ще чотири Міжнародних фестивалі «Прокоф'євська весна». Широким представництвом творчих сил вирізнялись його концертні акції 2009 року, до яких були залучені лауреат міжнародних конкурсів камерний хор «Хрещатик» (м. Київ), академічний симфонічний оркестр ім. С.С. Прокоф'єва, тріо тенорів «Солов'ї України» (за участю провідних солістів Національної опери України Юрія Аврамчука, Олега Филипенка, Олександра Онищенко), концертний ансамбль «Київська Русь» (м. Київ), лауреат міжнародних конкурсів і фестивалів Державний камерний ансамбль «Київські

солісти», лауреат міжнародних конкурсів і фестивалів театр пісні «Славія» (м. Київ). Окрім дорослих виконавців, у фестивальних концертах свою майстерність продемонстрували лауреати обласного конкурсу юних піаністів ім. С.С. Прокоф'єва.

За висловом художнього керівника обласної філармонії, заслуженого артиста України Олега Бахтіозіна, протягом «свого існування Прокоф'євський фестиваль завоював надійний авторитет, тому на наші запрошення завжди з великим бажанням відгукуються дуже відомі в світі музичні колективи і виконавці» [3, 4].

Народження фестивалю «Квітневий благовіст» безпосередньо пов'язане із попереднім фестивалем. Аналізуючи результати фестивальних акцій, один з їх організаторів зазначає, що «впродовж багатьох років у нас проходить фестиваль «Прокоф'євська весна», присвячений творчості нашого прославленого земляка, всесвітньо відомого композитора Сергія Прокоф'єва. Фестиваль має своїх шанувальників. Проте проходить він один раз у два роки, і публіка, яка любить музичне мистецтво, цінує справжню творчість, гідна того, щоб частіше слухати серйозних виконавців. Таким чином народилася ідея нового фестивалю «Квітневий благовіст» (як пам'ятаєте, саме в квітні три наших братських народи відзначають традиційне православне свято Благовіщення)» [18, 2]. Саме тому «Квітневий благовіст» є фестивалем слов'янської культури, який вперше пройшов у квітні 2002 року.

Відповідно до тематичної спрямованості фестивалю, програму його першого концерту склали «Музичний дарунок Києву» І. Карабіца, «Слов'янський марш» П. Чайковського, увертюра «Світле свято» М. Римського-Корсакова, Перший скрипковий концерт Д. Шостаковича у виконанні симфонічного оркестру імені С.С. Прокоф'єва під керівництвом Олександра Долинського.

Гостями фестивалю із сусідніх слов'янських країн стали білоруський державний ансамбль народної музики «Свята», Національний академічний оркестр народних інструментів Росії ім. Н. Осипова, камерний оркестр «Гнесінські віртуози», лауреат міжнародних конкурсів Юрій Шишкін (баян), Анастасія Сидельникова (орган). Українських виконавців представляли державний камерний ансамбль «Київські солісти», заслужений артист України Роман Гринкін (бандура) та лауреат міжнародних конкурсів Лариса Дедюх (бандура).

Вже з першого «Квітневого благовісту» стало зрозумілим, що фестиваль значною мірою має фольклорне спрямування і покликаний відроджувати інтерес сучасних слухачів до традиційного мистецтва слов'янських народів. Під час проведення Другого фестивалю ця традиція була продовжена концертами заслуженого ансамблю народної пісні Білорусії «Терница», у репертуарі якого не тільки народні, а й сучасні білоруські пісні.

Проте, окрім фольклору, у концертних програмах фестивалю слухачі відкрили для себе ще один глибинний шар слов'янської культури – її духовну музику. Капелою «Московський Кремль» під керівництвом заслуженого діяча мистецтв Росії Геннадія Дмитряка було виконано «Літургію Святого Іоанна Златоуста» та «Всенощну» С. Рахманінова. Лауреат міжнародних конкурсів муніципальний камерний хор «Київ» під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Миколи Гобдича у своїй концертній програмі представив хорові твори Д. Бортнянського, Є. Станковича, А. Гнатишина, А. Веделя та інших композиторів.

Навіть джазові концерти, що були запроваджені у рамках і цього фестивалю, також підтримали тенденції духовного спрямування: державний оркестр джазової музики Олега Лундстрема під керівництвом народного артиста Росії Георгія Гараняна виконав як джазову класику, так і духовні піснеспіви американських негрів.

Як і велика кількість заходів 2006 року, Третій Міжнародний фестиваль слов'янської культури «Квітневий благовіст» було присвячено 75-річчю заснування Донецької обласної філармонії.

Жанри духовної музики були представлені на фестивалі програмою «Піснеспіви російської Пасхи» Державної академічної хорової капели Санкт-Петербурга під керівництвом народного артиста СРСР, лауреата Державної премії Росії, професора Владислава Чернушенка. Ця програма була побудована за принципом пасхальної православної служби і «на відміну від інших концертних програм, минула без перерви, «на одному диханні», але з паузами і вигуками, як під час справжньої служби. Ось чому і прозвучало прохання не аплодувати, поки в повітрі не розтане останній звук» [23, 7].

Окрему концертну програму в естрадному жанрі продемонстрували гості з Білорусії – солісти ансамблю «Вераси», народні артисти республіки Білорусь Олександр Тихонович і Ядвіга Поплавська, концертно-естрадний оркестр під керівництвом заслуженого артиста республіки Білорусь Юрія Василевського та народний артист Білорусії Олег Тіунов.

Фольклорні жанри були представлені виступом Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. Павла Вірського під керівництвом Героя України, народного артиста України, академіка Мирослава Вантуха.

Четвертий Міжнародний фестиваль слов'янської культури «Квітневий благовіст» (2008) продовжив і розвинув традиції, започатковані на попередніх фестивалях. В програмах його концертів були твори народної, духовної, класичної та естрадно-джазової музики. Так, жанри народної музики були представлені у виступах білоруського ансамблю «Бяседа»; Державного академічного російського хору ім. А.В. Свешникова на чолі з народним артистом Росії, лауреатом Державної премії Борисом Тевліним; ансамблю народної і сучасної музики «Співай, Україно». Дует гітаристів «SIQUEIRA – LIMA» (Сесилія Сігуйейра з Уругваю та Фернандо Ліма з Бразилії) у своїй програмі поєднав джазові та народні традиції Латинської Америки.

Якщо фестивалі «Прокоф'євська весна» і «Квітневий благовіст» поєднують у собі різні музичні жанри і здатні залучити до своїх концертних програм найрізноманітніші виконавські сили, то акції «Піано-форуму» розраховані на знавців та аматорів фортепіанної музики. Перший Міжнародний фестиваль фортепіанного мистецтва «Піано-форум», який відбувся у 2002 році, ознайомив донецьких слухачів з мистецтвом піаністів різних творчих шкіл і різних поколінь. В його концертах взяли участь народний артист Росії, професор Московської консерваторії ім. П.І. Чайковського Михайло Воскресенський; лауреат міжнародних конкурсів Ліана Панієва (Донецьк); лауреат премії ім. С.С. Прокоф'єва, фортепіанний дует у складі Наталії Строчан і Наталії Лаврик; лауреат міжнародного конкурсу Італії Елла Карпухова (Москва); лауреат міжнародних конкурсів Японії

Амір Тебеніхін (Казахстан); лауреат міжнародного конкурсу ім. О. Скрябіна Сергій Соколов; переможець міжнародних конкурсів Італії та Ірландії Олексій Набіулін (Москва).

Широкий суспільний резонанс, який викликали концерти фестивалю, спонукав керівництво філармонії до його щорічного проведення. Протягом 2003 – 2009 років у концертних програмах фестивалю «Піано-форум» взяли участь найкращі виконавці з різних країн світу: України – лауреат міжнародних конкурсів Олексій Коваленко, заслужена артистка України, лауреат міжнародних конкурсів Етелла Чуприк, лауреат міжнародних конкурсів В'ячеслав Зубков, заслужений артист України Сергій Юшкевич, заслужений діяч мистецтв України Юрій Кузнецов, Роман Репка, Дмитро Клименко та ін.; Росії – народний артист Росії, професор Михайло Воскресенський, Сергій Соколов, Сергій Неллер, Ірина Силіванова і Максим Пурижинський, лауреат міжнародних конкурсів Олексій Стародубровський, лауреат міжнародних конкурсів Мирослава Марченко та ін.; Вірменії – Микита Мидоянц; Іспанії – Хосе Луїс Ніето; Японії – Акіко Ямамото, Масая Танака; Франції – Паскаль Годар; Китаю – Фейху Цзяо; США – Роман Рудницький та інші.

М. Воскресенський, який виступав разом зі своїми студентами, підбиваючи підсумки одного з фестивалів «Піано-форум», зауважив, що «у нас не перевелися люди, які цікавляться справжньою класичною музикою. Я не вперше беру участь у фестивалі. Він просто чудовий, адже протягом трьох днів публіка насолоджується фортепіанною музикою, а значить життя хоч трохи стає краще і добріше» [14, 15]. Із висловом, що «наші сучасники часто «глухі» і «сліпі» до класики, їхні смаки формує в основному маскультура», М. Воскресенський не погодився, бо вважає, що класика «завжди була елітним мистецтвом для людей, що люблять тонкі враження. І мені було приємно грати і Бетховена, і Шопена для повного залу. Ці композитори завжди залишаються сучасними, вони розповідають про людські відчуття. Що стосується шоу-бізнесу, то люди порядком втомилися від нього. Їм хоче романтика, любов, мистецтво для душі» [14, 15]. Таким чином, російський піаніст дуже влучно висловився стосовно суспільно-культурної функції фестивалю «Піано-форум».

Якщо сприймати регіональний образ культури як багаторівневе структуроване утворення, що характеризує систему з аксіологічної, інформативно-комунікативної, особистісно-психологічної та соціальної сторін, то є очевидним, що до кожної з них три охарактеризовані фестивалі Донецької філармонії додають суттєві ознаки. По-перше, концерти фестивалів поширюють загальнонаціональні культурні цінності і традиції (які розуміють під собою шанобливе ставлення до надбань не лише власної, але й інших культур) серед мешканців Донбасу. По-друге, виконують виховні функції, формуючи молоде покоління філармонічного слухача, враховуючи його різноманітні культурні запити. По-третє, демонструють можливості співпраці різних соціальних інститутів, що функціонують у регіоні (філармонії, театрів, навчальних закладів). По-четверте (що найголовніше), фестивальні акції поглиблюють і розвивають культурно-ціннісну систему Донбасу і формують нові уявлення про культурний образ регіону як краю, в якому рівномірно розвиваються усі музичні жанри і напрямки.

## *Література*

1. Бадаянц И. Патриарх советской музыки / И. Бадаянц // Вечерний Донецк. – 1981. – 13 апр. (№ 86). – С. 3.
2. Герланец В. Весна обещает быть поэтически-музыкальной / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. – 1999. – 27 мар. (№ 47) – С. 1.
3. Герланец В. Весна. Прокофьев. Фестиваль / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. – 2005. – 12 апр. (№ 54) – С. 4.
4. Герланец В. Встречи с вечным и прекрасным / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. – 2004. – 21 апр. (№ 59). – С. 1.
5. Герланец В. И слышались звуки рояля / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. – 2006. – 19 дек. (№ 186). – С. 4.
6. Герланец В. «Метель» в апрельский день / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. – 2004. – 27 апр. (№ 62). – С. 4.
7. Герланец В. Приглашает «Квітневий благовіст» / Валерий Герланец // Вечерний Донецк. – 2006. – 18 апр. (№ 58). – С. 1.
8. Гречишкина Н. Заключительный аккорд «Прокофьевской весны» / Н. Гречишкина // Вечерний Донецк. – 1999. – 27 апр. (№ 62). – С. 1.
9. Дунаевская Н. Красное ждет своей весны каждый год / Нелли Дунаевская // Донецкие новости. – 1995. – 11 – 17 мая (№ 20). – С. 6.
10. Зуев С.П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / С. П. Зуев. – Харків, 2007. – 20 с.
11. Кобзев В. И снова – «Прокофьевская весна» / Виктор Кобзев // Донбасс. – 1997. – 18 апр. (№ 58). – С. 4.
12. Кожедубова С. Мирослава Марченко: три концерта – в один вечер, два города в одну жизнь ... / Светлана Кожедубова // Город. – 2008. – дек. (№ 17). – С. 44.
13. Куцева Е. Музыкальная погода апреля – чаще московская / Екатерина Куцева // Донбасс-неделя. – 2003. – 24 апр. (№ 77). – С. 21.
14. Куцева Е. Пиано-форум: музыка романтики и любви / Екатерина Куцева // Донбасс. – 2006. – 22 дек. (№ 235). – С. 15.
15. Магойченко А., Овчаров В. Донецк пленили два гения – Скрябин и Коробейников / Алла Магойченко, Владимир Овчаров // Акцент Украины. – 2004. – 16 дек. (№ 186). – С. 4.
16. Пархоменко М. Заключительный аккорд прозвучал вчера на закрытии Второго Международного фестиваля «Пиано-форум» // Вечерний Донецк. – 2003. – 11 окт. (№ 150). – С. 4.
17. Ремезов Ю. «Пиано-форум» / Юрий Ремезов // Вечерний Донецк. – 2007. – 15 дек. (№ 184). – С. 4.
18. Ряшина А. Первый фестиваль славянской культуры проходит при аншлагах / Анна Ряшина // Жизнь. – 2002. – 19 апр. (№ 59). – С. 2.
19. Славко В. И снова музыка / Валентин Славко // Вечерний Донецк. – 1993. – 23 апр. (№ 73). – С. 1.
20. Славко В. Приглашает «Пиано-форум» / Валентин Славко // Вечерний Донецк. – 2002. – 1 июня (№ 81). – С. 4.
21. Славко В. Язык «Квітневого благовіста» понятен всем / Валентин Славко // Вечерний Донецк. – 2008. – 23 апр. (№ 61). – С. 1.
22. Стрижак Д. Весна и музыка / Д. Стрижак // Вечерний Донецк. – 1985. – 13 апр. (№ 87). – С. 4.
23. Черных Е. «Воздержитесь от аплодисментов!» / Елена Черных // Донбасс. – 2006. – 28 апр. (№ 79). – С. 7.
24. Черных Е. «Квітневий благовіст» – камертон славянской души / Елена Черных // Донбасс. – 2002. – 18 апр. (№ 73). – С. 1.

*Кметюк Тарас Васильович,*  
здобувач Прикарпатського національного  
університету ім. В. Стефаника

## **ІСТОРИЧНА РОЛЬ НАДДНІПРЯНСЬКОГО ХОРУ ДМИТРА КОТКА В РОЗБУДОВІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

У статті на новому документальному матеріалі визначається історичне місце й роль Наддніпрянського хору Дмитра Котка, його вплив на розвиток музичної культури України. Автор висвітлює внесок диригента в хорове мистецтво Галичини. Акцентується увага на необхідності збереження духовної спадщини українського народу.

*Ключові слова:* хорова культура, мистецька діяльність, репертуар, виконавство, хоровий колектив.

In the article the historical role of Naddnipyrianskiy choir conducted by Dmytro Kotko is defined on the basis of new documentary material. The article outlines the influence of the choir on the development of musical culture in Ukraine. The author highlights the output of the conductor in the choral art of Halychyna. The attention is accented on the necessity of maintenance of spiritual inheritance of the Ukrainian people.

Key words: choral culture, artistic activity, repertoire, performance, choral group.

Українська хорова культура – це унікальне музичне явище світового масштабу, яке має багатовікову історію та традиції, що формувалися в глибинах народного й професійного музичного мистецтва. Складаючи один із вагомих компонентів національної художньої культури українців, хорове виконавство тісно пов'язане з найважливішими процесами й етапами української історії і розкриває, поряд із специфічними ознаками музичного мислення, ряд соціокультурних характеристик, що є суттєвими для усвідомлення історичного минулого нашого народу.

У формуванні шляхів розвитку української музики ХХ ст. різнобічна артистична, диригентська, суспільно-культурна діяльність Дмитра Котка відіграла визначну роль. Вона стала своєрідним каталізатором музичних процесів у Галичині й означила перспективи поступу різних галузей і жанрів хорової композиції й виконавства. У 20-х роках ХХ ст. Д. Котко сформував на території Західної України й Польщі перший західноукраїнський професійний чоловічий хор, який здобув високе визнання у світі.

*Актуальність* теми зумовлена необхідністю висвітлення непересічної вартості мистецької діяльності Наддніпрянського хору в розбудові української музичної культури, осмислення справжнього масштабу творчої постаті диригента Дмитра Котка.

Проблема дослідження артистичної діяльності хору Д. Котка постійно цікавила вітчизняних музикознавців. Об'ємний огляд музичного життя мистецького колективу зробив С. Стельмащук у книжковому виданні «Дмитро Котко та його хори». Вагоме художньо-документальне значення та роль важливого джерела має нарис О. Вітенка «Український професійний хор під орудою Дмитра Котка», у



якому автор висвітлює мистецьку діяльність, виконавську майстерність, художній рівень і гастрольні концерти колективу.

Серед наявних публікацій про артистичну діяльність хору домінують статті в періодичній пресі (С. Стельмащук, О. Вітенко, Ю. Кліш, В. Барвінський, М. Кравчук, В. Паздрій, П. Сов'як, Р. Кирчів, І. Бермес, М. Черепанин, І. Жеребецька, Я. Михальчишин) і фахові рецензії української і світової критики (Ф. Колесса, С. Людкевич, А. Єндль, Г. Апте, А. Пльогн, Ф. Нойгавзер).

Проте, на нашу думку, повною мірою ще не розкрито художню досконалість змісту мистецької діяльності Наддніпрянського хору. Ми доповнили існуючу інформацію новими даними з бібліотечних, архівних фондів, електронних ресурсів, тогочасної періодики та свідчень очевидців стосовно діяльності мистецького колективу й творчої постаті диригента Д. Котка, намагалися висвітлити історичну роль хору в розбудові національної музичної культури України, що й стало нашим основним завданням.

Життя і творчість Д. Котка свідчать, що на початку ХХ ст. цей непересічний талант яскраво проявив себе в царині української музичної культури. Митець, цілковито відданий справі розвитку української хорової культури, виявив власне музичне бачення оточуючого світу й по-своєму реалізував художньо-естетичні та суспільні завдання свого часу. Рухаючись у напрямку кристалізації національного ідеалу в музиці через синтезування національно-суспільних мотивів з індивідуальними музично-стильовими інтерпретаціями, Д. Котко відчув на собі віяння нової доби з багатообіцяючою силою творення та всепоглинаючою енергією руйнації. Постать диригента на тлі українського, зокрема співочо-хорового процесу Галичини, є однією з найяскравіших, а щодо популярності – першою.

Дмитро Котко (17.01.1892 р.–18.11.1982 р.) народився в селі Балки Мелітопольського повіту Таврійської губернії. 1908 року закінчив Таганаську церковно-вчительську школу, 1913 році – Ардонську місіонерську духовну семінарію (обидві – на Кавказі), паралельно навчався в богословському та педагогічно-диригентському класах. Крім теологічних предметів, у семінарії вивчав теорію музики, гармонію, гру на фортепіано, хорове мистецтво, теорію музики. 1912–1916 роках – викладач музики й співу в середніх школах Кавказу. 1916 року брав участь у Першій світовій війні, потрапив до полону [10, 490–491].

1920 року організував у Польщі чоловічий Український Наддніпрянський хор, у якому став художнім керівником і головним диригентом. Група артистів Наддніпрянського хору під керівництвом Д. Котка відіграла надзвичайно важливу роль. Пропагуючи українську народну пісню, козацькі й стрілецькі хорові перлини, оригінальні хорові твори українських і зарубіжних композиторів, хор став для галичан одночасно своєрідним посередником у напружених тоді українсько-польських відносинах, виявом протесту проти існуючої сваволі та несправедливості, утвердником національної гідності й моральним захисником народних прав на вільне життя й культурний розвиток [12, 71–72].

Хоровий колектив під керівництвом талановитого диригента досягнув неперевершеного вокального професіоналізму. Загальне визнання здібностей диригента знайшло місце в численних рецензіях композиторів, музикознавців, діячів культури й мистецтва, критиків і любителів хорового співу. Саме тому науковці у сфері мистецтвознавства надали Д. Котку почесне право бути гідним наслідником відомого диригента й композитора О. Кошиця.

Концертуючи на північних і західних окраїнах Польщі й збираючи відгуки преси, Д.Котко в 1924 році одержує міністерську ліцензію на «підприємницьку» діяльність свого колективу й дозвіл концертувати по цілій тодішній Польській державі. За такими ж умовами та правилами було організовано й мішаний хор 1925–1930 років а згодом – у 1936 році – ще один чоловічий хор із 24-х осіб, який проіснував до осені 1939 р. і на основі якого було створено львівську капелу «Трембіта».

Естетичні погляди Д. Котка ґрунтуються на народності й ідейному мистецтві. Він вважав, що хорова музика покликана виконувати в житті народу високі суспільно-національні функції. Тому впродовж десятиліття Наддніпрянський хор виносив до людей безцінні творіння композиторів, що давали змогу світові дізнатися про високу духовну культуру. Тому, організаторська й диригентська діяльність Д.Котка із цього огляду заслуговує найвищої оцінки.

Організаційний хист Д. Котка характеризується розумною безкомпромісністю, логічною послідовністю. Ці риси диригента проявилися вже під час набору співаків до першого складу мандрівного хору, так званої «шістнадцятки». Це був добірний склад співаків хоч із різним ступенем музичної освіти, але з професійними голосами. Д. Котко підбирав голоси, які відповідали його вимогам.

Один із головних творчих принципів Д. Котка – культивування хорового а капельного виконавства, що відповідало українським національним традиціям і на той час мало вельми демократичний характер.

Великий майстер хорової справи, художній керівник Д.Котко своїм диригентським хистом проклав певний шлях у музичному мистецтві, домагаючись професійної виконавської майстерності хориста-співака: його постави, дисципліни, загального звучання хору. Ці елементи хорової справи стали взірцем для українських хорових колективів. Композитори й музикознавці закликали до навчання та наслідування манер співу й диригування на прикладі Українського Наддніпрянського хору.

До заслуг Котка перед українською національною культурою віднесемо запровадження для хору мальовничого, з високим смаком виконаного сценічного одягу: чоловічий склад у козацьких строях – сині шаровари й сорочки-вишиванки, пояси й чоботи – кольорові; жіноча група – у народному одязі Наддніпрянщини. За цим прикладом одностроїв почали дотримуватись інші хори Західної України й на еміграції.

Репертуар хору вирізнявся розмаїтістю творів як українських, так і зарубіжних композиторів. Концертна програма складала понад сто народних та оригінальних творів українських, російських і західноєвропейських, зокрема польських (С.Монюшко, Р.Шуман, Г.Галь), композиторів.

До появи на музичному обрії Західної України хору Котка народні пісні в концертні програми вводилися епізодично, рідко, а основою репертуару хорів були авторські композиції. Як свідчать сучасники І. Гриневецький, А. Кос-Анатольський, М. Антків, О. Вітенко, Дмитро Котко перший у Галичині на власному прикладі показав правильне й досконале виконання народних пісень, розкрив їх справжню красу й утвердив на сцені.

Особливою заслугою хору Д.Котка є популяризація в Галичині та Європі народних пісень Наддніпрянщини. Це – обробки М. Лисенка («Ой гай, мати», «Стелися, барвінку», «Ой пуцу я кониченька», 1-й вінок «Веснянок») і О.Кошиця

(«Та болять ручки», «Ой на горі пшениченька», «Світи, світи, місяцю»); хорові фантазії на народні теми пісень Г. Давидовського («Бандура», «Кобза»); прості, але привабливі («Пряла б же я куделицю»), а інколи вельми ефектні («А в Єрусалимі дзвони задзвонили») обробки Г. Концевича; понад десяток пісень М. Леонтовича; своєрідні шедрівки К. Стеценка («Ой сивая та й зозуленька», «Добрий вечір тобі, пане господарю», «А в Куцівці церкву будують»).

Прості, невибагливі гармонізації пісень степової України Д. Котка користувались успіхом у публіки. Серед них: «Ой наїхали вози з України» (з Херсонщини), «Ой у полі вітер віє» (з Катеринославщини), «Лірники» (кант про Страшний Суд у запису П. Демуцького). Хормейстери часто вводили до репертуарів обробки народних пісень Д. Котка, як-от: «Ой наїхали вози з України», «Ставок заснув», «Дума про зруйнування Січі», «Ой у полі вітер віє».

Багато творів пройшли сценічну апробацію на західноукраїнській сцені саме через хор Д. Котка. Наприклад, «В горах грім гуде» О. Маковея (в музичній обробці Ф. Колесси), «Тим, що упали» (сл. Б. Лепкого, муз. Ф. Колесси), «Пташиний хор» (колективний твір хористів і Д. Котка).

Чимало пісень з репертуару хору Д. Котка увійшли в народотворчий пісенний процес, фольклоризувалися (німецька – «Ставок заснув»). До речі, хоровий твір «Ставок заснув» (сл. Т. Шевченка, муз. Д. Котка) дотепер є в репертуарі відомої народної хорової капели «Лемковина» (Львівщина).

Хорові твори з репертуару мистецького колективу Д. Котка також використовували такі відомі гурти: 1) жіночий хор Перемишльської вчительської семінарії – один з найкращих колективів міста. Він тримався на високому мистецькому рівні, диригент – Олена Яцишин; 2) хори Перемишльської «Просвіти» й товариства «Боян». З репертуару хорів Котка вони виконували колядки й шедрівки К. Стеценка та М. Леонтовича; 3) чоловічий хор перемишльських студентів, який був організований у 1930 р. Він виконував твір «Могила» (обр. Д. Котка) і такі твори з репертуару: «Засяяло сонце золоте» і «Чумарочка» (аранжування Д. Котка).

Одне із чільних місць серед авторів, твори яких виконував Наддніпрянський хор, зайняв академік Ф. Колесса. У репертуарі хору Д. Котка були такі твори Ф. Колесси: «Тим, що упали» (слова Б. Лепкого), «В горах грім гуде» і «Похорон козака» (слова О. Маковея), «Думка на чаті» (слова В. Щурата), «Якби мені черевики» (слова Т. Шевченка), «Вулиця» (збірка народних пісень), «Ягілочка», «На щедрий вечір» і «Лемківські пісні» [8, 2].

На таку увагу до творчості Філарета Колесси, яку приділяв Дмитро Котко, до сьогодні, мабуть, не спромігся жоден із хорових диригентів. Творчий взаємозв'язок Д. Котка й Ф. Колесси мав вплив на формування демократичного світогляду обох геніїв, художньо-естетичних поглядів і визначення подальших шляхів їх діяльності. Невтомна праця цих передових людей знаменувала собою важливий етап у розвитку української культури, етап становлення глибоко демократичної за своїм спрямуванням національної школи в мистецтві.

Заслуги двох митців перед українською пісенною культурою надзвичайно великі. Їхня творча діяльність мала вплив на розвиток хорового і, зокрема, аматорського мистецтва України. Часто хорові твори з репертуару Філарета Колесси включали до своїх програм і диригенти просвітянських хорів, наслідуючи Коткові прийоми виконання, манеру диригування й трактування твору. Сам академік такими словами відгукувався про відомого диригента: «Котко показав себе не-

пересічним майстром-а капельником та диригентом великої інтерпретаторської винахідливості» [2, 99].

Під впливом Наддніпрянського хору Дмитра Котка серед населення Галичини, Волині, Холмщини починає відроджуватися хоровий спів. Газета «Діло» за 1925 р. подає рецензію відомого композитора В.Барвінського, де автор описує концертні гастролі колективу й на завершення зазначає, що «Наддніпрянський хор зумів захопити найширші маси нашого громадянства не тільки до самої пісні, але й загалом до всього, що «наше» [1, 3].

Так, у Львові організувався аматорський хор під керівництвом радника Купчинського, у Станіславі виник чоловічий хор «Думка» під керівництвом Леонтія Крушельницького, у Стрию поновив свою роботу хор товариства «Боян», керівник – радник Файгель.

Концертна діяльність Наддніпрянського хору дала поштовх до виникнення нових професійних співочих ансамблів. Першим, хто ступив на цю дорогу, був субдиригент і співак хору Котка Федір Євсейський. Проте хор Євсейського, який опинився у Франції на гастролях, не втримався ні фінансово, ні організаційно й перестав існувати. Інші спроби створити професійні одиниці («Ліра» М. Гороха, «Чайка» Т.Підлісного) також довго не втримувалися, їм не вистачало організаційного й мистецького хисту, ідеальним виразником якого був Котко.

Львівський радник Т.Купчинський під впливом Наддніпрянського хору вперше у Львові при клубі ремісників «Зоря» створив чоловічий хор, називаючи своїх співаків-хористів «незаконнонародженими котківцями». Згодом хоровий колектив отримав назву «Сурма» й проіснував до 1939 р.

Аматорський хоровий рух під впливом концертів Д. Котка набирал чимраз ширшого розмаху. Інколи ця «ідея наслідування» приводила малодосвідчених диригентів до небажаних результатів. Тим часом більш професійні диригенти переймали від хору Котка все позитивне. До таких належать: Анна Когут (м. Косів), Степан Прокоп'як (м. Ходорів), Богдан Антків (с. Острів на Тернопільщині), Василь Якуб'як (с. Печеніжин на Івано-Франківщині), Василь Осташевський (м. Львів), Володимир Божик (Німеччина, США), Ярослав Бабуняк (Англія), Мирослав Антонович (Голландія).

Після розпаду хору Котка із частини його учасників організувалася капела «Дніпро». Вона виступала в такому складі: п'ять співаків, виконавці-інструменталісти (дві гітари й банджо) і одна пара танцюристів. Пісенний репертуар капели в основному не відрізнявся від репертуару хору Котка [3, 180].

Серед вихованців Дмитра Котка був обдарований музикант, керівник колишньої широковідомої заслуженої чоловічої хорової капели с. Радча Івано-Франківської області, заслужений лікар і заслужений працівник культури України Б. Волосянко. Він був керівником цієї капели у 1954–1995 рр. Нині Б.Волосянко є диригентом відомої чоловічої хорової капели «Сурма» медиків Івано-Франківська.

Найяскравішими продовжувачами традицій Д. Котка стали В.Осташевський і В.Божик: наслідували його виконавсько-інтерпретаційні засади, дотримуючись техніки диригування, і запозичили з репертуару свого попередника вишукані цікаві твори. Зокрема, В. Божик у Варшаві організував чоловічий хор у кількості 24 осіб. Він перейняв велику частину репертуару Котка і його стиль виконання. Хор В. Божика зумів добитися високого мистецького рівня й здобути велику популярність.

Анатолій Кос-Анатольський уперше відвідав концертні виступи хору Дмитра Котка в 1925 р., навчаючись у Станіславській українській гімназії. Концерти справили на нього велике враження. Після від'їзду українських артистів гімназисти заснували хор у складі 26 чоловік, називаючи його традиційною «шістнадцяткою». Новостворений колектив давав концерти на різноманітних святкуваннях у Станіславі.

Сприяючи залученню молоді до вивчення культурного надбання українського народу, як одне з актуальних завдань сучасної національної вищої школи, з 2004–2005 навчального року для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника викладається спецкурс «Музична культура української західної діаспори». Він розроблений кандидатом педагогічних наук, доцентом Ганною Карась. Доцільність спецкурсу зумовлюється потребою ознайомлення студентів із здобутками українського зарубіжжя у сфері музичної творчості, хорового виконавства, музикознавства, а також необхідністю використання їх у майбутній шкільній практиці.

В одному з розділів програми спецкурсу розглядається концертно-виконавська діяльність як основний чинник національної самоідентифікації українців зарубіжжя. У цьому розділі детально вивчається мистецька діяльність Українського Наддніпрянського хору Дмитра Котка в Польщі в міжвоєнний період як одного з кращих хорових колективів [5, 152].

Активна діяльність вищезгаданого мистецького колективу дає можливість сформулювати такі *висновки*. Узагальнивши мистецький досвід своїх попередників (аматорських і професійних хорових колективів), Наддніпрянський хор став своєрідним еталоном мистецького професіоналізму й національно-самобутнього виконавського стилю, що привело до наслідування і закріплення певного виконавського стереотипу. Новаторство творчих колективів тісно пов'язане з художніми принципами його керівника – видатного музичного діяча, хорового диригента Д. Котка.

Творчість Українського Наддніпрянського хору під орудою Д. Котка відіграла важливу роль в утвердженні професійних основ і національної самобутності українського професійного хорового виконавства, у розвитку вокально-хорової творчості, професіоналізації хорової освіти та становленні національної хорової школи. Систематична концертна діяльність колективів сприяла популяризації кращих досягнень української музичної культури, залученню їх до загальноєвропейського культурного процесу.

Отже, можна стверджуємо, що в річищі хорового руху ХХ ст. в Галичині заклалися основи художньо-сценічної творчості професійних хорових колективів, сформувалися тематична й жанрово-стильова системи репертуару, принципи обробки фольклорних джерел, багатоманітна виконавська палітра. Хорові твори П. Демуцького, О. Кошиця, обробки народних пісень Д. Котка посіли одне із чільних місць у репертуарі не лише аматорських, а й професійних народних хорових колективів, а зібрані ними фольклорні матеріали, українські народні пісні (лірницькі, козацькі, канти тощо), систематизовані й упорядковані за тематикою й жанрами, є значним внеском в українську музичну фольклористику та хорове мистецтво загалом.

## Література

1. Барвінський В. Наддніпрянський хор Дм. Котка / Василь Барвінський // Діло. – 1925. – Ч. 70. – С. 3.
2. Вітенко О. Український професійний хор під орудою Дмитра Котка : нарис 1920–1939 рр. / Олександр Вітенко. – Кременець, 1969. – 107 с.
3. Дмитро Котко та його хори : статті, рецензії, спогади, документи / [ред.-упоряд. С. Стельмащук]. – Дрогобич : Відродження, 2000. – 336 с.
4. Договір членів-засновників «Українського Наддніпрянського хору під проводом Д. Котка» про заснування хору як заріркової спілки / ЦДІАУЛ. – Ф. 580, оп. 1, спр. 373. – 3 арк.
5. Карась Г. В. Спецкурс «Українська музична культура західної діаспори»: актуальність вивчення / Ганна Карась // Мистецька освіта в Україні : традиції, сучасність, перспективи: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 21–23 березня 2007 р.). – Луганськ: Луганськ-Арт, 2007. – С. 150–156.
6. Колесса Ф. Виступ «Наддніпрянського хору» Дмитра Котка / Філарет Колесса // Новий час. – 1925. – № 117. – С. 4.
7. Колянчук О. Дмитро Котко [Електронний ресурс] / О. Колянчук // Визначні українці Польщі. – Режим доступу : [http://www.nslowo.free.ngo.pl/toscho/welyki\\_ukr\\_polszczi.htm](http://www.nslowo.free.ngo.pl/toscho/welyki_ukr_polszczi.htm).
8. Концертна програма Українського Наддніпрянського хору Дмитра Котка з фотографією його учасників / ЦДІАУЛ. – Ф. 580, оп. 1, спр. 375. – 3 арк.
9. Листування правління станиці з УЦК у Варшаві про набір співаків в Український Наддніпрянський хор під диригуванням Д. Котка / ЦДІАУЛ. – Ф. 580, оп. 1, спр. 377. – 5 арк.
10. Медведик П. Котко Дмитро. Діячі української музичної культури : матеріали до біобібліографічного словника / П. Медведик / Записки Наукового товариства імені Шевченка: праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – Т. ССХХХІІ. – С. 490–493.
11. Українське хорове виконавство в світі [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://fanej.net/?p=119>.
12. Черепанин М. Хор Дмитра Котка в Польщі / Мирон Черепанин // Зерна. – 1995. – Ч. 2. – С. 68–72.
13. Z koncertu Choru Ukrainkiego Dymitra Kotka // Za Swobodu. – 1925. – № 106. – S. 4.

УДК 781.68

*Колосович Алла Миколаївна,*  
здобувач Національної музичної академії  
України ім. П.І. Чайковського

### **РАННІЙ КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ: ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ ТА МЕТОДИКА АНАЛІЗУ**

У статті запропонована музикознавча концепція раннього композиторського стилю. Здійснюється спроба визначення раннього композиторського стилю як теоретичного поняття та виявити методику його дослідження на матеріалі ранніх симфонічних творів.

*Ключові слова:* авторський тип композиторського мислення, інтерпретаційний тип композиторського мислення, ранній композиторський стиль, методика дослідження ранніх симфонічних творів.

Musicological conception of early composer style is examined in the article. The attempt to define early composer style as theoretical concept and definition of the methodology of its investigation on early symphony compositions.

*Key words:* author type of composer thinking, interpretation type of composer thinking, early composer style, and methodology researching early symphony performance.

Останнім часом проблема формування індивідуального композиторського стилю, зокрема раннього стилю, є однією з актуальних. Їй присвячені дослідження Г. Виноградова, Н. Горюхіної, І. Коханик, М. Михайлова, Є. Назайкінського, Н. Совви, В. Холопової, Н. Швець-Савицької. Проте чіткого наукового визначення поняття раннього композиторського стилю і методики його аналізу в музикознавстві досі не існує. Показово, що інколи дослідники взагалі не проводять чіткої грані між поняттями «ранній стиль» і «ранній період творчості». Зокрема Є. Назайкінський у посібнику «Стиль и жанр в музыке» зазначає: «Наиболее ясными с точки зрения развития теории стиля представляются особенности начального этапа развития, который и подпадает под определение «раннего стиля» [11, 46]. Метафоричністю відзначається визначення раннього стилю М. Михайлова: «Типове для ранніх опусів сплетіння індивідуально-своєрідних, хоча ще нерозвинутих та сторонніх елементів, що з часом підлягають відстороненню, само по собі утворює систему. Вона і є тим, що отримує назву «стиль раннього періоду»» [8, 201].

Поряд з цим, дослідниками зроблено чимало цінних спостережень щодо особливостей творчості композиторів на ранньому етапі. Отже, *метою* статті є висвітлення теоретичних передумов дослідження раннього композиторського стилю, формулювання на їх основі власного визначення цього феномену, а також розроблення методики аналізу творів раннього періоду творчості.

Музикознавчих досліджень, спеціально присвячених проблемі раннього композиторського стилю, не існує. Проте в роботах, які розробляють теорію індивідуального стилю, теорію раннього етапу композиторської творчості, зроблено важливі для проблематики цієї роботи зауваження.

Так, проблемі формування творчої особистості композитора та творчості раннього періоду присвячена низка статей львівського музикознавця Н. Совви [12,13,14]. Дослідниця подає один із варіантів типології ранніх періодів композиторської творчості: перший тип – емпіричний або пошуковий; другий тип пов'язаний з раннім розквітом композиторського (виконавського) таланту, який відноситься до 10 – 15 річного віку і відомий як феномен вундеркінда; третій тип характеризується достатньо пізнім стартом з позиції віку, проте раннім з позиції становлення композиторського таланту. Специфічною ознакою періодизації біографій цієї групи митців часто є стилістичне накладання раннього і зрілого періодів творчості [12, 28]. Н. Совва підкреслює, що «місце раннього етапу в біографії кожного музиканта є різним. Його внутрішню структуру визначає еклектичний характер з поступовим набуттям досвіду, професійності та кристалізацією індивідуальних стильових рис композитора» [12, 30].

Цікаві спостереження щодо раннього стилю в рамках теорії раннього періоду творчості знаходимо у Н. Швець-Савицької. На думку музикознавця, «ранній період – це адаптація до професії в тенетах академічної школи, моделювання своєї мови, яскраві спалахи особистісної ініціативи, асиміляція перехресних впливів. Юний автор самостверджується – або скромно, непомітно, або епатовано – через океан пристрастей, імпульсивні зміни уподобань, нерівноваженість, еклектизм стильової позиції. Це поки що спонтанна самореалізація під впливом зовнішніх обставин життя» [17, 21].

Подібні міркування знаходимо у Є. Назайкінського, який зазначає, що ранньому періоду притаманний «длительный процесс движения от биологического и детски непосредственного выражения к оснащению всеми атрибутами музыкальной традиции, культуры, моды» [11, 46]. Далі автор характеризує особливості раннього стилю: «Для него как раз характерно, с одной стороны, преобладание школьных норм в музыкальном языке произведений, с другой же – стремление преодолеть их влияние, реализуемое иногда даже в очень дерзкой, вызывающей манере. Но и само это преодоление выглядит как негативное отображение академических норм» [11, 46].

Узагальнюючи наведені спостереження, можна виділити такі стильові ознаки раннього етапу творчості, як академізм, еkleктичність, і разом з тим, тенденція до авторського самоствердження, оригінальності. Таким чином, ранній композиторський стиль постає вельми самодостатнім явищем, що має свої власні ознаки, які відокремлюють його від зрілого і пізнього стилів.

Можна зазначити, що певну інформацію про ранній стиль містять і визначення індивідуального стилю. Так, В. Холопова визначає композиторський стиль як «индивидуальная, исторически новая, совершенная и целостная художественная система, определяемая объективными социо-культурными условиями и чертами личности автора; один из факторов содержательной типизации музыки» [15, 183]. Ймовірно, на ранньому етапі творчості композитора об'єктивні соціокультурні умови та риси особистості автора як дві ознаки індивідуального стилю становлять два шляхи формування стилю: узагальнення позастильового «середовища» та осягнення стильового авторського начала. У статті «К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое» дослідниця вводить до визначення індивідуального композиторського стилю поняття «метатеми» як відносно сталої інтонаційно-слухової моделі стилю, якій властиві такі ознаки, як індивідуальність, цілісність, довершеність [16, 45]. Показово, що в композиторській практиці помітна творчість митця з генетично наявною «метатемою» стилю на ранньому етапі та така, в якій стильова «метатематичність» поетапно формується, поступово викристалізовується. Таким чином, можна констатувати, що в процесі становлення індивідуального стилю наявні дві тенденції: перша свідчить про цілком сформоване авторське ядро, а друга – про домінування стильових впливів, академічних норм, традиційних ідей.

Близькою до концепції В. Холопової є теорія індивідуального стилю І. Коханік. Її визначення сформульовано так: «*Индивидуальный стиль* композитора представляет собой некую совокупность сущностных моментов системы художественного мышления, особенностей эстетических установок определенной школы или направления, реализуемую в ограниченном множестве индивидуальных художественных концепций» [6, 88]. У цьому визначенні окреслено два взаємозумовлених чинника: перший – це «сутнісні моменти системи художнього мислення» як концептуальний стрижень індивідуального стилю, другий – «особливості естетичних установок певної школи та напрямку» як «контекстуальні» стильові нашарування. Разом з цим, дослідниця зауважує, «на пересечении векторов, развивающих индивидуальные и общие формы языка, складывается *индивидуальное языковое ядро* композитора, репрезентирующее *индивидуаль-*



ные стилевые качества его творчества» [6, 90]. У контексті вищезазначеного можна припустити, що індивідуальне мовленнєве ядро композитора, зокрема на ранньому етапі, може містити як індивідуально-авторську інтонацію, що вже сформована, так і таку, що тільки формується. Як бачимо, наукове обґрунтування І. Коханик індивідуального стилю чітко вказує, принаймні, на два типи композиторського мислення: з індивідуально-авторським мовленнєвим ядром та мислення більш канонічне, насичене типовим змістом. Зокрема, їх витoki можна віднайти в ранньому стилі композитора.

Звернімо увагу на розуміння індивідуального композиторського стилю Г. Виноградовим. На думку дослідника, «індивідуальний композиторський стиль – це концепція «образу автора»<sup>1</sup>, котру відображено у творі як інтонаційно-структурну стійкість у вигляді єдності більш або менш систематизованого добору різних засобів для втілення ідейно-художнього задуму» [2, 14]. Продовжуючи думку дослідника, зазначимо, що в цілому концепція «образу автора» може бути як яскраво самобутньою, так і досить стереотипною, конформістською, а особливо на ранньому етапі творчості композитора. Разом з тим, для раннього стилю питання «єдності більш або менш систематизованого добору різних засобів для втілення ідейно-художнього задуму» є одним із ключових. Припустимо, що образ молодого митця є виразним, рельєфним, то, відповідно, єдність музичної системи виразових засобів має сягати високого рівня. Натомість наявність образу композитора з невизначеним індивідуальним обрисом зумовлює випадковість співставлення різних засобів виразності, що створює відчуття еклектичності стилю.

Отже, всі вище представлені визначення індивідуального стилю композитора констатують про наявність в ньому двох наскрізних тенденцій: авторського ядра та стильового фона, новаторського та традиційного начал. Очевидно, що їх співвідношення та взаємодія окреслює індивідуальний обрис стилю композитора і на ранньому етапі творчості.

Таким чином, ранній стиль постає таким явищем, в якому виявляються, з одного боку, авторська індивідуальність, а з іншого – залежність автора від інших стильових впливів. При цьому шляхи вияву індивідуально-особистісного начала, образу «Я» можуть бути різними: від дотримання академічних норм, копіювання, тиражування визнаних еталонів до різкого «хуліганського» їх заперечення, або створення самобутньої музично-інтонаційної моделі.

Пояснення наявності цих протилежних векторів у формуванні індивідуального стилю на ранньому етапі знаходимо у *віковій психології*. Узагальнюючи спеціалізовану літературу з питання психології юнацького віку (Г. Абрамова, Л. Виготський, Е. Еріксон, І. Кон, А. Маслоу, К.Г. Юнг), зазначимо, що головними сутнісними ознаками молоді людини є, з одного боку, *тенденція до самоствердження*, а з іншого – *активна пошуковість*. Так, за концепцією Г. Абрамової, становлення особистості має два вектора руху: перший рух, доцентровий, полягає в індивідуальному осягненні глибини внутрішнього світу, виявленні «Я-концепції», другий рух - навпаки, відцентрований, його «вихідною віссю» постає зовнішній світ, його творче пізнання [1].

Очевидно, що дві вище означені сутнісні психологічні ознаки творчої особистості юнацького віку – спрямованість до самоствердження та активна пошуковість, у свою чергу, формують певні особливості музичного мислення композитора.

У контексті сказаного категорія музичного мислення постає ключовою щодо дослідження феномена раннього композиторського стилю. Ми спираємось на визначення музичного мислення В. Москаленка: «музичне мислення – це оперування інтонаційними моделями, яке призначене для вирішення певного творчого завдання» [9, 51]. Таким чином, орієнтуючись на наведені нижче спостереження музикознавців та психологів, доцільним, на наш погляд, буде виокремити два типи музичного мислення композиторів на ранньому етапі: авторський та інтерпретаційний.

Отже, *авторський тип мислення композитора – це оперування інтонаційними моделями у вирішенні певного творчого завдання, що визначаються якостями первинності і синкретичності*. Такий тип мислення здатен продукувати нові музичні ідеї і надавати їм відповідну оригінальну форму.

Відповідно, *інтерпретаційний тип мислення композитора – це оперування інтонаційними моделями у вирішенні певного творчого завдання, що визначаються якостями вторинності та синтетичності*. Цей тип мислення значною мірою користується вже існуючими музичними ідеями і виразовими засобами, що обумовлює еkleктичність нового твору.

Орієнтуючись на визначення музичного стилю Н. Горюхіної, як «система устойчивых признаков художественного явления» [3, 305], пропонуємо наступне визначення раннього композиторського стилю. *Ранній композиторський стиль – це система стійких примет музичних явищ на ранньому етапі творчості, яка включає якості авторського та інтерпретаційного типів композиторського мислення*.

Відповідно, *методика* дослідження стилю ранніх творів виокремлюється на два рівня: *текстуальний*, індивідуально-стильовий, та *контекстуальний*, історико-культурний.

Перший, *текстуальний*, рівень виокремлюється наступним чином:

а) виявлення психологічних передумов дослідження ранньої творчості, музикознавча інтерпретація психологічного портрету композитора на ранньому етапі (спираючись на данні епістолярної, мемуарної літератури, спогади сучасників);

б) висвітлення сутнісних якостей авторського музичного мислення композитора на обраному матеріалі;

в) аналіз виразових засобів твору в світлі виявлених особливостей авторського мислення автора.

Другий, *контекстуальний*, рівень складається із наступних позицій:

а) визначення провідних історико-стильових тенденцій музичної культури відповідного часу, специфіки національного стилю, школи, до якої належав автор в ранній період творчості;

б) висвітлення сутнісних якостей інтерпретаційного музичного мислення композитора на обраному матеріалі;

в) аналіз виразових засобів твору в світлі виявлених особливостей інтерпретаційного мислення автора.

## Примітки

1. Л. Казанцева, виявляючи прямий зв'язок між поняттями «стиль» і «образ автора», вважає неправомірним їх ототожнення: «Образ автора – понятие из области содержания произведения, и, разумеется, оно не может быть тождественно стилю, коренящемуся в сфере формы. Коль скоро содержание и форма взаимосвязаны, музыкальный стиль может вывести на образ автора, помочь его распознать в произведении. В свою очередь, образ автора прочно связан с другими ипостасями автора, в том числе и автором-человеком. Следовательно, стиль, ограниченный пределами текста (группы текстов), поэтапно (через образ автора) способен вывести на автора-человека» [4, 25].

## Література

1. Абрамова А. Возрастная психология: Учебник для студентов вузов / А. Абрамова. – М.: Академический проект, 2001. – 704 с.
2. Виноградов Г. Индивидуальный стиль як «образ автора» / Г. Виноградов // Музыка. – 1977. – №2. – С. 13-14.
3. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. – К.: Музична Україна, 1973. – 310 с.
4. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании: монография / Российская академия музыки им. Гнесиных / Л. Казанцева. – М.:1998. – 248 с.
5. Кон И. Психология юношеского возраста: (Проблема формирования личности). Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / И.Кон. – М.: Просвещение, 1979. – 175 с.
6. Коханик И. Некоторые черты индивидуального стиля Е.Станковича (гармония как стилевой фактор) / И. Коханик // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. – Тем. сб. науч. трудов. К.: КДК,1993. – С.87-102.
7. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование / М. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
8. Михайлов М. О некоторых психологических механизмах музыкального мышления / М. Михайлов // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1990. – С.117-147.
9. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» / В.Москаленко // Музична україністика в контексті світової культури: Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип.28. – С.48-53.
10. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): Исследование / В. Москаленко. – К.: Изд-во КГК им. П.И. Чайковского, 1994. – 156 с.
11. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. Назайкинский. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
12. Совва Н. Ранній період композиторської творчості: спроба визначення типологічних рис / Н. Совва // Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. Музична творчість та наука в історичному просторі: Зб. статей. – К., 2007. Вип.73. – С. 23-29.
13. Совва Н. Ранній композиторський старт: історико-біографічні та психологічні аспекти / Н.Совва // Київське музикознавство. – Зб. статей. – Вип. 22. – К., 2007. – С. 89-97.
14. Совва Н. Формування творчої особистості композитора у світлі сучасних психологічних досліджень / Н.Совва // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство/ Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ ВДВЦТ, 2007. – С. 164-169.
15. Холопова В. Музыка как вид искусства. Уч. пос. для студ. конс. и муз. училищ. – 2-изд. /В. Холопова. – СПб.: Изд. «Лань», 2000. – 320с.
16. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, нерешимое / В. Холопова // Музыкальная академия. – 1995. – №3. – С. 165-168.
17. Швець Н. Пізній еволюційно-стильовий період композиторської творчості: спроба типології / Н.Швець // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського: Сміслові засади музичної творчості. Зб. Статей. – К., 2006. – Вип.59. – С.18-25.

**Фещак Наталія Миколаївна,**  
здобувач кафедри історії української  
музики, концертмейстер кафедри  
струнно-смичкових інструментів НМАУ

## **СТРУННИЙ КВАРТЕТ ТА ЙОГО МІСЦЕ В ЖАНРОВІЙ СИСТЕМІ ВИКОНАВСТВА: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ**

Стаття охоплює панораму історичного розвитку квартетного виконавства та становлення квартету як жанру в Україні. Простежуючи еволюцію квартету як особливого жанру камерного музикування від його початку до наших днів, авторка робить висновок про незмінність традицій квартетного виконавства, функційну сталість естетики жанру.

*Ключові слова:* квартетне виконавство, камерне музикування, інтонаційно-драматургічна єдність, жанр квартету, історичний аспект.

The article by Feshchak N. embraces the view of historical development of quartet performance and its establishment as musical genre in Ukraine. Observing the evolution of quartet music as special kind of chamber music from its origin until today, the author concludes invariability of traditions in quartet performance, functional stability of aesthetic of this genre.

*Key words:* quartet performance, chamber music, intonational and dramaturgical equality, quartet's kind of music, historical review.

Дослідження проблематики музичного виконавства крізь призму історичного розвитку окремих жанрів – явище, поширене як в зарубіжній, так і у вітчизняній музикознавчій практиці. Подібний підхід дає можливість сконцентрувати увагу на тих чи інших локальних моментах історичного процесу, дозволяє поглибити різноманітні його аспекти та зупинитися на найважливіших. У цьому відношенні струнний квартет викликає особливий інтерес, оскільки в історії музичного виконавства помічаємо багато цікавих деталей, що фактично стимулювали розвиток саме цього жанру.

Процес еволюції музичного виконавства відбиває семантичні особливості розвитку його двох основних типів – індивідуального та групового, трактування яких принципово відрізняється у різні епохи. На початкових стадіях розвитку саме ансамблева гра була, поряд із сольним музикуванням, головним видом побутування музики, поєднуючи у собі ознаки групового та колективного, особистісного і корпоративно-групового [15, 180].

Визначення місця та ролі струнного квартету у системі музичного виконавства неможливе без виявлення специфічних ознак цього жанру, шляхів його історичного розвитку. «Типологічна класифікація ансамблевих жанрів в акустичному аспекті зумовлена їх диференціацією по ступеню темброво-фонічної однорідності або ж контрастності на темброво-неоднорідні (змішані), тембро-однорідні і монотемброві ансамблі» [13, 60 – 61].

Типовим прикладом ідеального темброво-однорідного камерного ансамблю є струнний квартет. Російський музикознавець А. Ступель так говорить про квар-

тет: «... скромный ансамбль, состоящий из инструментов сходного тембра, не блистающий ни силой звука, ни яркостью красок.... Сила его, как это ни парадоксально, в ограниченности средств ... струнный квартет воздействует на слушателя преимущественно выразительной силой музыки... Квартет – царство обнажённой выразительности» [16, 24].

Класичний струнний квартет сформувався приблизно на початку 80-х років XVIII століття. У цей час Німеччина, Австрія, Франція в значній мірі орієнтувались на традиції італійського скрипкового мистецтва. І тим не менше, тут поступово виходять на перший план власне регіональні особливості музичного побуту, які і являються передумовою для формування жанру струнного квартету. Парадоксально, але на той час сольні виступи нерідко сприймалися майже як неповага до суспільства і самореклама. Це, звичайно, не свідчило про те, що музиканти-солісти зовсім не концертували. Але їхнє матеріальне благополуччя, насамперед, залежало від майстерності гри в оркестрі і, особливо, в квартеті.

Важливим атрибутом духовного життя суспільства була музична освіта. Як відомо з історії, домашнє музичне виховання не ставило перед собою завдання становлення професійного музиканта. Все це спонукало до розвитку дилетантства не тільки серед аристократичних кіл суспільства, але і в середовищі бюргерів, чиновників, ремісників і, навіть, селян. У таких умовах виявилось, що струнний квартет як ансамбль ідеально відповідав вимогам того часу. Якщо проаналізувати створену, особливо у 70 – 80-ті роки XVIII ст., квартетну літературу, можна зробити деякі висновки. Репертуар квартетів цього часу складали твори, у яких перший скрипаль міг виступати у ролі соліста, що значно підвищувало його музичний престиж. Варто згадати перших композиторів, створювачів струнного квартету – К. Дитерсдорф, Л. Боккеріні, В. Вагензейль.

Зародження жанру класичного струнного квартету традиційно пов'язують насамперед з ім'ям Й. Гайдна. Високу оцінку ролі Гайдна в процесі становлення квартетної музики знаходимо, зокрема, у Г. Аберта: «Класичний струнний квартет, основи якого, по суті, заклав Й. Гайдн, – останнє й найтонкіше досягнення великого стилістичного перелому, який здійснився у XVIII столітті» [1, 161].

Втім, струнний квартет не був «винайдений» Гайдном. На думку англійської дослідниці Р. Х'юджес, музику «догайднівської» квартетної традиції можна поділити на два типи: оркестровий, що за своєю концепцією наслідував оркестрову групу струнних та відтворював її функції у оркестрі, та власне ансамблевий, заснований на індивідуальній взаємодії виконання партій. Оркестровий тип квартету щільно пов'язаний зі структурою зародженого тоді камерного та симфонічного оркестрів, фундамент якого складають саме струнні інструменти [19, 14]. Ще Аберт вказував на наявність семантичних, тембрових і структурно-органологічних відмінностей між класичним квартетом та симфонією: «За будовою... обидва ці жанри, хоч і спрямовані в протилежні боки, були ...щільно пов'язані. За виконанням же, взагалі за усім стилем, вони... проклали...цілком різні шляхи. Струнний квартет був «домашньою музикою», оскільки він, на відміну від оркестру, не містив у своєму складі інструментів з інших сімейств, а обмежувався лише смичковими» [1, 3].

До кінця XVIII ст. Й. Гайдн створив 83 струнних квартети. Заслуга цього композитора полягає у формуванні усталеного типу струнного квартету як суто

камерного жанру, що має власні ознаки, відмінні і від симфонічної музики, і від камерно-ансамблевої музики для струнних інструментів за участю клавіру.

У квартетній творчості та квартетному виконавстві віденського класика основоположним правилом стає «найсуворіша рівноправність усіх чотирьох голосів» [1, 161]. Ця рівноправність, за твердженням Аберта, «відбивається передусім через однакову участь усіх чотирьох голосів у тематичній роботі, яка відіграє провідну роль у класичній квартетній музиці» [1, 162].

Варто згадати ще одного, (не менш важливого) автора класичного струнного квартетного репертуару – В. А. Моцарта, яким написано 23 квартети.

В. Моцарт поряд з Й. Гайдном є представником віденської класичної школи, основоположником класичного стилю в музиці, пов'язаного з розробкою симфонізму як вищого типу музичного мислення, системи камерних інструментально-ансамблевих жанрів. У творчості В. Моцарта універсальне значення мала ідея динамічної гармонії як принципу світобачення, способу художнього перетворення реальності. Піднесене і повсякденне, трагічне й комічне, величне і граціозне, вічне і минуше, загальнолюдське і індивідуально-неповторне існує у квартетах В. Моцарта в динамічній рівновазі і єдності.

Струнний квартет в добу класицизму переживав «період жанрової кристалізації і першого розквіту», обіймав «високий ступінь у жанровій ієрархії віденського класицизму» [14, 7].

У XVIII столітті розвиток камерно-інструментальної музики на Україні відбувався у двох напрямках. Виникали твори з опорою на загальноєвропейську композиторську техніку та український фольклор. У першому напрямку творили українські композитори М. Березовський, Д. Бортнянський та І. Хандошкін. До жанру струнного квартету ці композитори ще не звертались, але створили перші українські камерно-інструментальні твори для струнних інструментів, що стали підґрунтям у розвитку струнного квартету на Україні.

Українці славилися і пишалися своєю відданістю музичному мистецтву, своїми оркестрами, квартетами і хорами. Мода на «домашню» музику виникла ще задовго до XVIII ст., і до моменту виникнення квартету мала вже певні традиції. На Україні музичні колективи утримували гетьмани І. Брюховецький, І. Мазепа, І. Скоропадський, Д. Апостол, К. Розумовський.

Камерна музика завжди високо цінувалася в Києві. З XVIII ст. у багатьох маєтках збиралися різного типу камерні ансамблі, в тому числі й квартети, для виконання творів Моцарта, Бетховена, Шпора та інших. Разом з місцевими аматорами виступають такі прославлені європейські віртуози, як А. Контський, Ф. Серве, С. Шіффе. Шанувальники камерної музики часто збиралися вдома у чиновника канцелярії генерал-губернатора М.А. Рігельмана. У нього був квартет-аматорів, які виконували твори віденських класиків на високому рівні [11, 49].

У Росії першим відомим професійним квартетом із постійним складом учасників був ансамбль, у який входили Ф.Тіц (перша скрипка), Робе або О. Тевес (друга скрипка), Штокфіш (альт) та А. Дельфіно (віолончель) [3, 5].

Кожне значне явище в музиці початку XIX ст. бере свій початок від епохи Просвіти. Та, навіть, між Бетховеном, який завершує музичний класицизм, і його попередниками – Гайдном і Моцартом, немає прямого стильового наслідування щодо становлення квартетного жанру.

Квартетна творчість Бетховена складає 16 квартетних творів. У біографії композитора не останнє місце займає зустріч, а далі і товаришування з графом А. Розумовським (сином українського гетьмана Кирила Розумовського) – меценатом, прекрасним скрипалем, який створив перший в Європі квартет з постійним складом.

У 1807 році Бетховен написав три квартети ор. 59 (№7 – 9), присвячені саме А.Розумовському. Ці квартети увійшли в історію як «російські», і як відомо, не були сприйняті місцевою публікою. У темі четвертої частини квартету №7 Бетховен використав мелодію народної пісні «Ах, талан ли мой, талан». Російський музикознавець В. Пасхалов говорить про «українське походження» цієї пісні [12, 186]. У дослідників творчості композитора немає однозначної версії про те, чому Бетховен звернувся до цитування цих тем. Чи це було замовлення графа, чи душевні взаємовідносини між великим маестро і виконавцемлюбителем. Цей факт свідчить лише про те, що їхнє спілкування вплинуло на зацікавлення Бетховена квартетним жанром.

Після смерті батька у 1803 році, отримавши спадщину, граф Андрій Розумовський з великим бажанням організовує кращий квартет свого часу і, власне, перший у Європі ансамбль постійного складу – у ньому грали скрипаль І. Шупанціг, альтист Ф. Вайс, віолончеліст Дж. Лінке, партію другої скрипки виконував сам граф. Довідки про квартет Розумовського нечислені, але відомо, що з концертами квартет об'їздив багато міст Російської імперії, також неодноразово музиканти гастролювали і у Києві [7].

Класицизм, який царював у мистецтві епохи Просвіти, в ХІХ ст. змінює романтизм, під прапором якого розвивається і музична творчість. Знаменною ознакою розвитку музичного мистецтва Західної Європи цього часу став процес формування національно-романтичних шкіл, які «народжують» великих композиторів світу. Струнні квартети займали видне місце у творчості Шуберта (16 квартетів), найбільш відомий – «Смерть і дівчина» (1824), Шумана – 3 квартети, Мендельсона та Брамса – по 6 квартетів.

З другої половини ХІХ ст. струнний квартет стає улюбленим камерним жанром більшості композиторів різних шкіл; широковідомі квартети французьких композиторів Шоссона, Дебюсі, Равеля. Основоположником російського класичного квартету вважається Чайковський (3 квартети) та Бородін (2 квартети). Видатні твори в цьому жанрі створили також композитори Гріг, Сібеліус, Дворжак, Сметана, Танєєв, Мясковський.

Українська музика ХІХ ст. позначена інтенсивними новаторськими пошуками, але до жанру струнного квартету звертаються мало відомих композиторів, лише М. Лисенко та Я. Степовий.

М. Лисенко, ще навчаючись у Лейпцигу, у 1868 році написав свій єдиний квартет (d-moll). Це трьохчастинний твір, де простежуються впливи західноєвропейської музики, класичного та романтичного стилів. М. Лисенко звертається тут до українського народнопісенного мелосу, використовує народні пісні: у 2-й частині – «Ой не світи, місяченьку», у 3-й – «Ой під горою, під перевозом». Звернення до фольклорної інтонаційності свідчить, що композитор у цьому квартеті прагнув створити національно характерну музику.

Традиційними осередками музичного життя України на початку ХІХ ст. залишалися поміщицькі маєтки. Відомий оркестр, а при ньому і квартет, мав у своєму маєтку О. Будлянський в с. Чемері на Київщині [18, 39].

Музичному вихованню особливе місце відводилось у Харкові. Там у 1805 році відкривається Харківський університет. Тут учні в музичному класі навчалися гри на фортепіано та струнних інструментах у прекрасних викладачів І. Лозинського, В. Андрєєва, Ф. Шульца. Крім гри в оркестрі, учні музикували і в квартеті [8, 49].

У Західній Україні культурним центром було місто Львів. На розвиток струнного квартету у цьому регіоні вплинув відомий скрипаль Кароль Ліпінський. Цей митець, якого називали «найвидатнішим» перед Шопеном, був біографічно і духовно тісно поріднений з українською землею. Отримавши добру фахову освіту у свого батька, К. Ліпінський займає посаду першого скрипаля в оркестрі Львівського театру. Саме у Львові Кароль Ліпінський виступає зі своїми першими сольними концертами, а також як квартетист у ансамблі з Мазасом (скрипка), Шупанцігом (скрипка), Крємезом (віолончель) [4, 16].

Музичне життя Києва на початку ХІХ ст. розвивалося нерівно і бурхливо. Його піднесення і спади визначалися соціально-економічними причинами, політичними стосунками. До найважливіших збудників мистецького життя належали контрактні ярмарки. Ці торгові з'їзди були переведені сюди з Дубно у 1797 році і з того часу регулярно відбувалися на Подолі, викликаючи величезне пожвавлення серед населення міста. Особливо важливу роль відіграв контрактний ярмарок в активізації концертного життя міста. Адже ті, що приїжджали до Києва, прагнули, окрім улагодження різних справ, розважитися, набути мистецьких вражень. Під час контрактів кожен вечір відбувалися концерти, в яких брали участь видатні артисти-виконавці Європи: Ф. Ліст, К. Ліпінський, Б. Ромберг, Г. Венявський та багато інших [5].

Салоні вечори в Одесі часто влаштовував граф Воронцов. У 20-х роках він мав квартет аматорів, у якому виступав талановитий віолончеліст Олексій Сухов. Ось що написав після квартетного концерту у 1823 році музикант Ланжеров: «Запам'ятався квартет російських музикантів, які належать графу Воронцову. Музиканти добре грають Моцарта і Гайдна... Мода на квартети тепер настільки велика, що захопила і Одесу. В багатьох приватних будинках тепер є квартети, в яких охоче приймають участь знатні міщани» [3, 8].

До середини ХІХ ст. аматорське музикування втрачає своє положення. Концерти в приватних будинках все більше набувають публічного характеру, але ознаки квартету як виконавського жанру ще нечітко визначалися. Становлення квартетного стилю виконання йшло одночасно з розвитком квартетної музики, збагачуванням і ускладненням стилю квартетного письма.

У другій половині ХІХ ст. на Україні простежується істотне пожвавлення музичного життя, зокрема концертної діяльності. У Наддніпрянській Україні діяли російські музичні осередки, а в Західній Україні – австрійські та польські. «Імперська політика національного гноблення, яку проводила чужоземна влада в обох частинах України, призвела до різних труднощів у виконанні української музики. Влада вела цілеспрямовану політику на звуження функціонування української музики в суспільстві» [9, 130].



В активізації концертного життя на Україні значну роль відіграли відділи Російського музичного товариства (РМТ), які розвинули музично-просвітницьку діяльність за сприяння влади. Основною метою товариства був розвиток російського музичного мистецтва, було організовано концерти, конкурси на краще виконання творів. Музичні відділи відкрилися у різних містах України: Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Миколаєві, Катеринославі, Херсоні.

Ознайомлення українських слухачів із західноєвропейською та російською музикою мало важливе значення у розвитку камерного (квартетного) жанру.

Квартетна музика виконувалась у Києві і до відкриття відділення РМТ, але доступна була лише вузькому колу відвідувачів приватних салонів. У газеті «Киевлянин» 20 лютого 1868 року писалось: «Останнім часом надзвичайно зросла у нас у Києві любов до квартетної музики: говорять, що квартетні зібрання кожного тижня влаштовуються більш ніж у шести або семи приватних будинках. Завдяки РМТ зараз не одні лише привілейовані щасливці будуть діставати насолоду від цього мистецтва».

У 1871 році перший сезон квартетних зібрань Харківського відділення РМТ почався з виступів ансамблю в складі: Ф.Шпор, Гельмих, Шульц, Ене. Через два роки в цих концертах приймає участь новий склад квартету – В. Салин, В. Кочубей, А. Павлович, Кіндерман.

До початку ХХ ст. в країні нараховувалось 33 відділення РМТ, в кожному з яких були квартетні ансамблі. Поряд з прекрасними квартетами «столичного рівня» були середні та слабкі ансамблі, де разом з професіоналами грали музиканти-аматори. Важливо відзначити і їхній вклад у розвиток квартетного мистецтва.

Основні напрямки розвитку квартетного жанру ХХ ст. пов'язані, передусім, з творчістю Д. Шостаковича та С. Прокоф'єва; вагомий вклад в цей різновид камерного ансамблю внесли А. Глазунов, І. Стравинський, П. Хіндеміт, А. Шенберг, А. Веберн, Б. Барток, Е. Кодай, К. Шимановський, Д. Мійо, Е. Віла Лобос та багато інших.

На початку ХХ століття в Україні сформувалась високопрофесійна композиторська школа, яка розвивалася у двох стильових напрямках: академічному, де традиції української класичної композиторської школи поєднувалися з фольклорними, та постромантичному, який поєднав стилістику Скребіна та романтичні тенденції музичного мистецтва.

До першого напрямку належить Б.Лятошинський, чиї квартети (а їх 4) стали вершинами в розвитку жанру (особливо, Другий і Третій). Квартетні твори Б. Лятошинського і сьогодні є взірцем яскравості та простоти художніх засобів, зразком поєднання глибокого знання фольклору та великої професійної майстерності.

Лінія на оновлення музично-виражальних засобів знайшла відбиток у квартетах М. Вериківського, І. Белзи, Г. Таранова, А. Рудницького, С. Богатирьова, В. Фемеліди, М. Скорульського.

У 30-і роки в квартетній творчості українських композиторів відбувається розширення образного діапазону. З'являються програмні твори – Третій квартет («Романтичний») Д.Клебанова, Перший квартет («Український») О.Зноско-Боровського та ін. Сюжетно-ілюстративний тип програмності найяскравіше виявився в Квартеті В.Костенка, написаному за поемою «Сон» Т.Шевченка. У довоєнний період переважна кількість квартетів «живилася соками українського фольклору» [2, 279].

У період 1940 – 1960 років у квартетному жанрі магістральними стають дві теми: патріотична, що оспівує подвиг народу в роки війни, і пов'язана з нею тема інтернаціональної єдності і дружби радянських людей. Перша – представлена Квартетом №4 Б. Лятошинського, Квартетом №2 Г. Таранова, Квартетом №2 А. Філіпенка; друга – струнним квартетом О.Зноско-Боровського, квартетною сюїтою «Дружба» І.Шамо, «Вірменськими ескізами» А.Штогаренка та ін.

У другій половині ХХ ст. камерно-інструментальна культура України посідає одне з чільних місць в мистецькому доробку нації, засвідчує високий художньо-професійний потенціал та інтелектуальну зрілість. Саме в цей період мистецькі пошуки в Україні – як на рівні художніх ідей, так і на рівні вирішення суто творчих проблем, – стають частиною загальноєвропейського процесу. Квартетні твори Ю. Іщенка, Є. Станковича, Г. Ляшенка, М. Скорика, В. Сільвестрова, Л. Дичко та інших авторів стали не тільки духовним надбанням України, але й здобутками всієї музичної культури ХХ ст. Для багатьох українських композиторів відправним пунктом творчих пошуків стала авангардна естетика та система виразових засобів, яка бере свій початок від досягнень нововіденської школи, і продовжена творчими пошуками європейських композиторів О. Мессіана, К. Пендерецького, П. Булеза та ін. Важливим орієнтиром у цьому процесі були також вітчизняні надбання призабутих на той час модерністських ранніх творів Б. Лятошинського. Але в центрі уваги нової композиторської генерації залишилася орієнтація на самобутній національний стиль.

Яскравим явищем в українській квартетній музиці стали твори М. Скорика (Партити №3 та №6, «Диптих»), де своєрідно трактується жанр старовинної сюїти і при цьому збережено традиційний принцип чергування частин.

У квартеті Лесі Дичко (1974) всі частини проростають з єдиної тематичної формули – початкової мелодичної тези. У процесі численних перетворень вона набуває різного характеру.

Особливою активністю в жанрі струнного квартету відзначається творчість Ю. Іщенка. У його творах (він написав більше 10 квартетів) виявились характерні для композитора симфонічність мислення, високий технологічний рівень, уміле використання різноманітних поліфонічних засобів.

Яскраве розкриття національного інтонаційно-образного змісту засобами сучасної композиторської лексики властиве квартетам Є. Станковича. Відкрита емоційність, глибинні зв'язки з фольклором Закарпаття, яскрава експресія, колористичне відчуття навколишнього світу, – ось основні ознаки його творів.

Цікаві знахідки нових тембрових сполучень, колористичних прийомів знаходимо у квартетах Г. Ляшенка. Вплив досвіду великих композиторів ХХ ст., таких як І.Стравінський та Б. Барток, відчувається в його Першому квартеті (особливо в 1 частині).

Яскравим зразком поєднання різних типів композиторської техніки в єдиному синтезі є струнні квартети В. Сільвестрова.

Поряд з активізацією композиторської уваги до квартетної творчості, набирає бурхливого розквіту квартетне виконавство, що починає здобувати рівень міжнародного визнання. Формується нова школа українського квартетного виконавства, позначена високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри.

Ще у 20-х роках 20 століття створено Струнний квартет ім. Леонтовича у Харкові, Квартет ім. П. Чайковського у Києві, Квартет ім. Вільйома, які тісно пов'язали свою діяльність з сучасною українською творчою практикою.

У 1951 році засновано Квартет ім. Лисенка, що вже понад півстоліття активно пропагує твори зарубіжних та вітчизняних композиторів, вносить в інтерпретацію творів нові прийоми виразності, особливо стосовно тембру, штрихової техніки, динаміки, драматургії.

Популярність новостворених нині квартетів покладається на високопрофесійні засади квартетного жанру, виявляється у його національній самобутності та інтелектуальній заангажованості. Квартетне мистецтво України стверджує гармонію, красу і духовність, що в усі часи були первинними чинниками розквіту нації.

### *Література*

1. Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2-х ч. / Герман Аберт. – М.: Музыка, 1983. – 164с.
2. Беляєва М. В. Історія української музики 1917 – 1941 / Маріанна Беляєва, Тамара Булат, Юрій Булка. – К., 1992. – Т. 4.
3. Давыдян Р. Квартетное искусство. Проблемы исполнительства и педагогики / Р. Давыдян. – М.: Музыка, 1984. – 44 с.
4. Дика Н. Квартетне виконавство України (60-80 роки ХХ століття), західний регіон / Ніна Дика. – К., 2004. – Вип 5.
5. Загайкевич М. Музично театральне життя України першої половини 19 ст. / Марія Загайкевич // Київ музичний. – К., 1982.
6. Загайкевич М. Діяльність Кароля Ліпінського в контексті української культури / Марія Загайкевич / Науковий вісник. – К., 2001. – Вип.17.
7. Ільченко Л. Граф Розумовський / Лариса Ільченко / «Дзеркало тижня». – 1996. – № 38. (103)).
8. Корній Л. Історія української музики / Лідія Корній. – Київ - Нью Йорк, 1998. – Ч.2.
9. Корній Л. Історія української музики / Лідія Корній. – Київ- Нью Йорк, 2001. – Ч 3.
10. Кравченко Т. Камерно- інструментальні ансамблі в музикальній житті Одеси 1950 – 2000 гг. / Т. Кравченко / Науковий вісник. – К., 2004. – Вип.4.
11. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва / Микола Кузьмін.- К.: Музична Україна, 1972. – 249 с.
12. Пасхалов В. Русская тематика в произведениях Бетховена. / Вячеслав Пасхалов // Русская книга о Бетховене. – М., 1927. – 186 с.
13. Польська І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика: монографія / Ірина Польська.-Х., 2001. – 60-210 с.
14. Польська І. Камерний ансамбль доби віденського класицизму (до питання про жанрову кристалізацію) / Ірина Польська / Теоритичні та практичні питання культурології. – Мелітополь, 2004.– Вип.14. – С. 7.
15. Польська І. Камерний ансамбль в системі музично - виконавських жанрів (історичні та систематичні аспекти визнання) / Ірина Польська / Музичне виконавство. – К., 2001.– Вип. 18. –С. 179 - 190.
16. Ступель А. В мире камерной музыки. 2-е издание / Александр Ступель. –Л.: Музыка, 1970.–24 с.
17. Фельдгун Г. Чешский квартет в процессе развития европейской музыки (17 – 19 век) / Георгий Фельдгун. – Новосибирск, 1993.
18. Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні в першій половині 19 ст. / Кіра Іванівна Шамаєва.– К., 1996.– С. 39 – 40.
19. Robertson Alec. Chamber music. – Harmondworth: Penguin Books, 1970. – 14 p.

## МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ І КІНО

УДК [378.6:778,5](477) «1934»

*Безручко Олександр Вікторович,*  
кандидат мистецтвознавства, професор КиМУ,  
завідувач кафедри кіно-, телемистецтва,  
директор Інституту телебачення, кіно і театру  
Київського міжнародного університету

### ДРУГИЙ ЕТАП РЕФОРМИ КІНООСВІТИ 1934 РОКУ

На основі всебічного аналізу широкої джерельної бази і залучення до наукового обігу раніше невідомих архівних джерел реконструйовано другий етап реформи кіноосвіти 1934 року, визначено фактори, що вплинули на формування цієї реформи.

*Ключові слова:* реформа кіноосвіти, Київський державний інститут кінематографії, Вищий державний інститут кінематографії, акторська школа, становлення кіноосвіти в Україні.

On the basis of comprehensive analysis of a wide spring base and to bringing in to the scientific appeal before the unknown archived sources the second period of reform of cinema formation of 1934 is reconstructed, certainly factors, which influenced on forming of this reform.

*Key words:* reform of cinema education, Kiev state institute of cinematography, High state institute of cinematography, actor school, becoming of cinema education in Ukraine.

Становлення і розвиток національної кіноосвіти досліджували провідні кінознавці, проте детальної картини реформи 1934 року ще не було складено. Наше дослідження ґрунтується на опрацюванні українських і російських архівів, тогочасних газет і журналів, спогадів колишніх студентів Київського державного інституту кінематографії (КДІК), які лише після розвалу Радянського Союзу змогли розповісти багато цікавого, що раніше з різних причин намагалися не оприлюднювати. Завданням цього дослідження було вивчення і реконструкція другого етапу реформи кіноосвіти 1934 року.

У зв'язку з підвищенням програмою виробництва звукових картин на кінофабриках Радянського Союзу виникло питання про недостатню підготовку акторів німого кіно. Вже після закінчення 1933–1934 навчального року, коли студенти творчих спеціальностей (режисери, актори, сценаристи тощо) Московського і Київського державних інститутів кінематографії склали екзаменаційно-залікову сесію та були переведені на наступний курс, керівник Головного Управління кінофотопромисловості (ГУКФ) СРСР Б.З. Щумяцький 31 липня 1934 року підписав наказ № 207/072 «Про реорганізацію ДІКу», яким започаткував чергову реформу національної кіноосвіти, яка складалася із перенесення навчального процесу кінорежисерів і кіноакторів на кінофабрики. У містах (Ленінграді, Тбілісі, Одесі тощо), де не було художніх факультетів кіноінститутів

просто набиралися режисерські і акторські майстерні відповідно на Ленінградській, Тбіліській, Одеській та інших кінофабриках.

Внаслідок реформи 1934 року Московський державний інститут кінематографії реорганізували у Вищий державний інститут кінематографії (ВДІК) за типом галузевої Академії, директором якої став Микола Олексійович Лебедев.

Замість режисерського, сценарного і кіноакторського факультетів при Московському і Київському інститутах кінематографії, куди могли потрапити випускники шкіл і робфаків, було вирішено запровадити два типи виховання молодих режисерів, сценаристів і кіноакторів.

Перший тип – Академія при ВДІК, куди могли вступити лише люди з вищою освітою і досвідом практичної роботи в мистецтві. У 1935 році до режисерів-«академіків», (як їх тоді називали на виробництві) додалися ще й сценаристи. Навчалися вони відповідно у Режисерській Академії і Сценарній Академії при ВДІКу. У Києві відкривалися Вищі курси кінорежисерів при КДІК.

До другого типу відносилися мистецькі школи (лабораторії, майстерні) на кінофабриках – Московській, Ленінградській, Київській, Одеській, Тбіліській тощо, де під керівництвом режисерів цих кінофабрик або акторів-практиків творча молодь опановувала б секрети професії в умовах реального кіновиробництва: «Підготовка кіноакторів безпосередньо на виробництві за наявності серйозного теоретичного навчання може дати значно кращі результати, ніж відірване від виробництва навчання у ДІК. Важливо до цієї справи підійти серйозно» [11].

Чотирнадцять студентів третього курсу кіноакторського факультету ВДІКу повинні були протягом одного семестру підготувати дипломні роботи. Навесні 1935 року той зі студентів, хто не склав іспитів, отримував замість диплому кіноактора довідку про прослуховування курсу акторського факультету Інституту.

З 16 кращих слухачів розформованого другого акторського факультету Московського кіноінституту восени 1934 року на кінофабриці «Мосфільм» була організована акторська студія (майстерня) під керівництвом заслуженого артиста РРФСР Б.Є. Захави.

У КДІКу студентів-кіноакторів, які б закінчили третій курс, не було. Першокурсників разом із частиною другокурсників розформували, видавши довідки про прослухання двох або чотирьох семестрів відповідно. Найбільш талановитих другокурсників відправляли «довчатися на виробництво».

Для останніх у 1934 році на Київській кінофабриці було відкрито Акторську школу (АШККФ), якою до весни 1935 року керували викладачі КДІКу В. Юнаківський і декан художнього факультету Г. Авенаріус.

Вони провели іспити, або так звані колоквиуми, серед колишніх студентів кіноакторського курсу КДІКу, які закінчили другий курс, і, як виняток, найталановитіших першокурсників. Серед студентів другого кіноакторського курсу КДІКу був учасник «гуртка творчо обдарованих» Іван Копилов, який потрапив до школи кіноакторів на Київській кінофабриці. Повного списку студентів АШККФ на даний час не знайдено.

В Ленінградському кіноінституті кіноакторів не навчали, а тому влітку 1934 року на Ленінградській орденоносній кінофабриці «Ленфільм» відкрито акторську майстерню під керівництвом заслуженого артиста РРФСР Б. Зона.

Учнями цієї майстерні стали «24 кіноактори, в більшості з великим професійним стажем; пізніше шестеро з них отримали навіть звання заслужених» [4].

На початку 1935 року була організована Майстерня удосконалення кіноактора на Тбіліській (тодішній Тіфліській) кінофабриці, яка «переважно зайнята посиленою роботою в галузі постановки правильно звучачою мови спеціально для звукозапису» [10].

На «Мосфільмі» головним завданням акторської майстерні (лабораторії) під керівництвом заслуженого артиста РРФСР Б.Є. Захави ставилося не тільки опанування специфіки звукового кінематографу, а й висунення молодих митців на самостійну роботу: «Робота т. м. (творчої майстерні – прим. О.Б.) повинна забезпечити виховання молоді, її просування на самостійну роботу, виявлення здібностей і творчої індивідуальності молодих акторів» [6].

У червні 1935 року, тобто після закінчення навчального року на Московській кінофабриці, у клубі ім. М. Горького було зроблено суспільний перегляд залікових робіт акторів цієї студії. Б.Є. Захава, який перші два роки був художнім керівником кіноакторської майстерні у Московському кіноінституті та викладав акторську майстерність у цьому ж навчальному закладі, а внаслідок реформи кіноосвіти 1934 року перемістився разом із учнями на Московську кінофабрику, перед показом робіт у попередньому слові відзначив, що якщо попередні два роки були періодом освоєння внутрішньої техніки актора, то останній рік, закріплюючи отримані навички, пройшов головним чином у роботі над освоєнням зовнішньої техніки акторської майстерності.

Відповідно цьому завданню була вибрана тематика уривків для іспиту:

1. «Прибуткове місце» Островського – Джагафаров М.Г., М.О., Крамаренко Г.В. М'ясоїдова
2. «Вузькі черевики» (водевіль) – Е.В. Павлова, Р.Ф. Хаїрова М.С. Кондратьєв, О.Н. Волков.
3. «Франсуаза» Г. Мопассана – Г.В. М'ясоїдова Виглазов З.Ф.,
4. «Вухатий» (фарс) – О.Г. Давлатьян, Р.Ф. Хаїрова, П.В. Науменко
5. «Мадам Сан-Жен» В. Сарду – З.Ш. Агішева, М.Г. Джагафаров, М.М. Яндульський [11].

Незрозумілим видається, яким же чином захистилися троє студентів – Н.У. Алісова, В.Є. Сметана, І.П. Іванов які не були задіяні в жодній з робіт. У той же час, М.Г. Джагафаров, Г.В. М'ясоїдова грали у двох роботах.

Ленінградська майстерня після року навчання показала уривки з:

1. Ібсенівської «Нори» – Я. Жеймо, Н. Шатерникова, Є. Єгорова, Денейко, Федосєв,
2. «Ганни Крісті» О'Нейля – Заржіцька, Поначевний, Мірошників.
3. «Мертві душі» М. Гоголя – актори М'ясникова, Забеліна, Островський, Грибоедова та інші [5].

У керівника ленінградської майстерні Б. Зона були не студенти, яких потрібно довчати, а професіонали, яких потрібно перевчати для потреб звукового кінематографу. Після першого року навчання в газеті «Кино» Б. Зон розповідав, що рік тому, приступаючи до занять, педагогічний склад майстерні мав побою-

вання, що частина студентів у процесі роботи може відсіятися або в результаті власної мало здатності.

Оскільки на студентські лави сіли люди із досвідом, Б. Зон не виключав, що частина студентів, яких не задовольнить викладання, можуть самостійно залишити майстерню. Не виключався і третій варіант, коли, як зізнавався в подальшому Б.Зон, роботу міг припинити він сам, не порозумівшись з групою. Проте перший рік роботи виявився напрочуд вдалим і, за словами Б.Зона, повністю розсіяв усі побоювання: «З відчуттям глибокого задоволення ми можемо констатувати, що відсів виявився украй незначним: вибули всього двоє-трьох людей. У даний час маємо дружний, спаяний, на рідкість дисциплінований, з єдиною творчою мовою» [4].

В акторській майстерні «Мосфільму» працював чудовий колектив театральних митців: «Б.Є. Захава, режисери і актори театру Вахтангова Ляуданська, Шихматов, Толчанов, Ремізова, Алексєєва, Львова» [11].

Ленінградським студійцям викладалися: «Уроки драми» – Б. Зон, Т. Соїникова, В. Лукін; «Голос і мова» – А. Сафонов, «Хоровий спів» – І. Смолін, «Танок» – В. Честніков. Заслужений артист РСФСР Б. Зон розповідав через рік, що навчальна програма із зрозумілих причин не могла бути дуже широкою, оскільки навчання відбувалося без відриву від виробництва.

Враховуючи, що всі актори майстерні багато разів брали участь в різних гуртках і курсах перепідготовки, політично грамотні, керівництво ввело в програму лише один теоретичний предмет – порівняльне театрознавство (викладач А.Д. Авдєєв), на якому «шляхом порівняльного аналізу видовищних мистецтв – театру, кіно, цирку, естради – треба було орієнтувати слухачів в складній географії радянського мистецтва» [4].

Решта предметів мала практичний характер. Особливу увагу в першому році керівництво майстерні звернуло на голос і мову. Викладачі зізнавалися, що більшість учнів, не дивлячись на те, що вони вже знімалися в звуковому кіно, дуже погано розмовляли з сценічної точки зору. Це було неприпустиме явище, оскільки без голосу, дикції і правильної вимови немислимо професійно працювати актору звукового екрану.

Окрім того, викладачі на початку занять зіткнулися з тим, що учні не уміють рухатися синтетично, тобто у них нескоординований весь апарат руху в цілому. Тому був введений «танок», за допомогою якого можна було розвинути різносторонній рух актора.

Хоровий спів введений як допоміжний засіб для розвитку музичності актора і вправ голосу, для виховання ритму і відчуття ансамблю.

Б.Зон зазначав, що всі ці предмети побудовані відповідно до основного курсу драми, аби доповнити і розвинути його.

Усі майстерні знаходились під пильною увагою найвищого кінематографічного керівництва, провідних режисерів і акторів кіно. Так, в Ленінграді всі учасники бесіди після залікового перегляду (режисери С. Юткевіч, С. Герасимов, художній керівник «Ленфільму» А. Піотровський) одноголосно вирішили, що перша ленінградська акторська майстерня за рік досягла дуже великих успіхів.

Директор «Ленфільм» тов. Канцельсон, оцінюючи в завершальному слові результати заліку, підсумував усіх виступаючих, зазначивши, що вже зараз можна

вважати частину учнів серйозним активом радянського звукового кінематографа.

Погодилися із таким висновком і кореспонденти «Кино»: «Можна бути упевненим в тому, що за допомогою керівництва фабрики і всієї кінематографічної громадськості Ленінграда міцно згуртований і дисциплінований колектив першої акторської майстерні Ленфільм доб'ється в майбутньому навчальному році ще більших успіхів і збагатить радянську кінематографію новими кадрами культурних, талановитих, кваліфікованих майстрів екрану» [5].

Московську і ленінградську майстерні критикували за неналежне висвітлення сучасної теми. Керівник навчальної частини московської майстерні С. Казаков був вимушений виправдовуватися, що актори не говорили сучасною мовою, а вживали мову чужих їм людей, яких вони абсолютно не знають або про яких, в кращому разі, мають смутне уявлення.

Вибір саме такої тематики пояснювався педагогічними міркуванням: «Ми ж вважаємо, що, не порушуючи педагогічних принципів, можна було працювати і над сучасною тематикою, близькою студійцям, тематикою сьогодення, що дає можливість для акторської роботи не менше будь-якого водевілю, фарс і навіть уривок з «Гарячого серця» Островського» [11].

Керівники Ленінградської майстерні теж прокоментували вибір уривків з класичних творів тим, що ці твори допомагають розвивати техніку акторської гри, дають акторові можливість розширити свій творчий діапазон: «Багатьом акторам доведеться грати в історичних фільмах, і тому їм треба уміти зображати купців, придворних, і не тільки сучасних людей, але і людей минулого і тому подібне» [5].

Наприкінці 1933 – 1934 навчального року тоді ще студенти 2 курсу кіноакторського відділення Московського ДКУ показували акторські етюди. Весною 1935 року вони вже були студентами Московської майстерні при кінофабриці «Мосфільм», а тому присутні могли порівнювати, чого досягли ці люди за 1934 – 1935 навчальний рік. На відміну від першого, цей показ-залік мав деякі особливості, а саме: минулого року багато акторів-студійців вигравали завдяки простоті своєї роботи, безпосередності і щирості; у цьому ж році багато хто з них втратив цю цінну акторську якість – Крамаренко, Павлова, Виглазов та ін.

Разом з цим висувалися нові актори-студійці, які працювали минулого року посередньо, а зараз показали значний професійний ріст – Хаїрова, Науменко, Агишева та ін.

Деякі фахівці сходилися на думці, що уся робота проходила без урахування того, що актори готуються для кіно. Звідси – відсутність чіткості в рухах, різко окреслених мізансцен. Навіть мова в окремих випадках побудована без урахування того, що вона вимовлятиметься у мікрофон.

С. Тальський зазначав: “... процес зростання, диференціація, набуття окремими студійцями властивих тільки їм акторських фарб, вироблення, хай ще не до кінця, точного жанру акторської роботи і так далі – все це в наявності в роботі студії. В цьому велика заслуга керівників студії” [11].

Після показу робіт думки членів залікової комісії різко розділилися. Частина вважала, що студенти Московської майстерні непридатні для кінематографу, оскільки у них немає типажної властивості. Інші гаряче відстоювали протилежну точку зору, аргументуючи тим, що студенти, які цілеспрямовано три роки вивчали специфіку кіноакторського фаху у найкращих спеціалістів кі-



нофабрики «Мосфільм» не можуть бути непридатними для кінематографу.

У Ленінградській майстерні доводилось перенавчати студентів, прилаштовуючи їх до потреб звукового кіно. Керівник Б. Зон зробив основним пріоритетом в роботі майстерні освоєння мистецтва театру, без чого, як він вважав, неможливе становлення актора звукового кіно. Проте невдовзі педагоги майстерні переконалися, що основним напрямком роботи буде не перекваліфікація, а, скоріш за все, корінне перенавчання наново.

Це відбулося через те, що об'єктом виховання виявилися люди, що мали досвід роботи в театрі й німому кінематографі, а отже, напрацьовані навички і, що більш неприємно, штампи акторської гри. Тому після року навчання Б. Зон ставив наступне педагогічне завдання: «Відскребти налипле лушпиння поганих традицій, зберігши при цьому те позитивне, що залишилося в спадок від німого кіно» [4].

Навчальний процес у ленінградців, як до речі і у москвичів та киян, проходив у неналежних умовах: фінансування було мінімальним, не вистачало коштів для оренди костюмів, реквізиту, оформлення сцени. Тим не менш, педагоги намагалися знайти вихід із такої ситуації, а тому ставили завдання своїм учням грати етюди з уявними предметами. На заліку, який проходив в синій кімнаті Будинку кіно, актори майстерні грали без гриму і костюмів. Із реквізиту у них були лише стільці і столи. У передмові до іспиту керівництво майстернею попередило, що це було зроблено з педагогічних міркувань.

За рік навчання виконана велика робота. Усі актори, які займалися в майстерні, прогресували в професійному плані.

Художній керівник «Ленфільму» Піотровський в промові на перегляді залікових робіт ленінградської акторської майстерні зазначав, що всім присутнім добре відомі з можливості студійців як театральних акторів, але поки що ніхто не знає, що можуть вони як кіноактори.

Те, що показала на перегляді акторська майстерня під керівництвом Б. Зона для багатьох присутніх стало великою і приємною несподіванкою. Деякі актори, давно відомі з екрану, розкрилися абсолютно по-новому, їх акторська індивідуальність заграла іншими, досі невідомими фарбами.

Усі погодилися з думкою, що «рік роботи майстерні підтвердив, що наші кіноактори успішно оволодівають новою для них технікою звукового кіно» [5].

Загальний тон виступів після студентського показу був позитивний. Не дивлячись на всі труднощі (заняття в абсолютно непристосованих для цього маленьких кімнатках Будинку кіно, не виділення спеціальних годин для навчання) робота йшла весь час із зростаючою енергією і зацікавленістю.

Фахівці зійшлися на думці, що ступінь підготовленості групи дорівнює приблизно кінцю другого курсу звичайного театального училища з 4-річним терміном навчання. Такий темп дає можливість переходу до виробничої практики, тобто випуску вистави в наступному навчальному році, тим більш, що керівники майстерні вже мали відповідний драматургічний матеріал.

Отже, майстерня Б. Зона працювала ще один навчальний рік, підсумком якого повинна була стати дипломна вистава. Потрібно зазначити, що за такою ж схемою навчали й студентів театральних інститутів.

У Москві іспити майстерні теж були під пильною увагою кінематографістів, керівництва всіх рівнів, творчих працівників і громадськості. Так, примі-

ром, на останньому перегляді було багато тогочасних провідних працівників кіно, серед яких керівництво ГУКФ на чолі з Чужіним, Юковим, Плетневим та іншими, представники ЦК Спілки кіно-фотопрацівників Грінберг, Крінкин, дирекція «Мосфільму» – Бабіцкий, Соколовська.

Більшість творчих працівників прийшло за власної ініціативи, аби на власні очі побачити нових кіноакторів, з якими доведеться невдовзі зустрічатися на знімальному майданчику. Серед них були Г. Рошаль, С. Юткевіч, І. Пир'єв, М. Ромм, Марч'ян, Мачерет, заслужені артисти республіки Войцик, Рогожін, Комаров та ін.

Усі фахівці сходилися в одному: справа виховання молодих кінокадрів – одна з найважливіших умов подальшого зростання кінематографії. Саме тому, як писав С. Тальський, «роботі акторської студії «Мосфільм» потрібно приділити найсерйознішу увагу, узявшись по-справжньому за «виращування» молодих кіноакторів» [11].

Про завершення першого року навчання в Київській кіношколі відомо дуже мало. Під час архівних пошуків виникало відчуття, що хтось свідомо «підчистив» архіви, максимально знищивши або засекретивши (що менш ймовірно) документи, пов'язані із цим навчальним закладом. Старожили кіностудії пошепки розповідали про масові арешти студентів, яких нібито забрав «чорний воронок» прямо зі студії.

У 1935 році, після завершення першого року навчання акторської кіношколи на Київській кінофабриці, В. Юнаківський переїхав до Москви, де почав викладати у ВДІКу. Г. Авенаріус провів перші вступні іспити до режисерської лабораторії О. Довженка. Після закриття ВКРК при художньому факультеті КДІКу, деканом якого був Г. Авенаріус, частина педагогів восени 1935 року переїхало до Росії (І. Бохонов, В. Юнаківський та ін). Г. Авенаріус подав заявку до ВДІКу, куди на початку лютого 1936 року був переведений. Навесні 1936 року повернувся на деякий час до Києва і викладав історію кіно у режисерів-лаборантів та в оновленій акторській школі вже під керівництвом А. Панкришева. Цю сторінку власної автобіографії Г. Авенаріус намагався не афішувати в офіційних біографіях, тим не менш в його автобіографії, яка зберігається в архіві ВДІКу, власноручно записав: “з 1934 по 1936 рік був завідувачем акторською студією і режисерською лабораторією на Київській кінофабриці «Українфільм»” [1].

На початку липня 1935 року відбувся святковий вечір, присвячений закінченню 1934 – 1935 навчального року, на якому директор ВДІКу М.О. Лебедев жодним словом не обмовився ані про КДІК, ані про Вищі курси кінорежисерів (ВККР), які відкривалися при КДІКу [9].

Можливо директор ВДІКу мовчав, аби не завадити другому набору до Академії при ВДІКу, або ж він знав, що восени 1935 року ВРРК будуть закриті.

11 червня 1935 року у московській газеті «Кино» було надруковане оголошення про відкриття при Українському інституті кінематографії «вищих кінорежисерських курсів з дворічним терміном навчання» [7]. З 1 червня розпочалися консультації для вступників, отже на день виходу оголошення вони відбувалися вже півтора місяці, фінальною датою подачі документів було визначено 15 вересня 1935 року. Вступні іспити повинні були розпочатися 1 жовтня.

Зустрічаємо згадки про ВККР і в українській пресі. Так, 4 серпня 1935 року у київській газеті «Більшовик» повідомлялось, що «при інституті (КДІКу – прим. О. Б.) організують дворічні режисерські курси на двадцять п'ять слухачів для працівників мистецтва з вищою освітою і трьохрічним творчим стажем » [8]. Проте напередодні вступних іспитів, ВККР було вирішено скасувати, про що й повідомила 29 вересня 1935 року київська «Літературна газета»: «Досвід показує, що найкраще молоді таланти набувають знання в умовах виробництва, тому вирішено замість вищих кінорежисерських курсів при інституті організувати творчу режисерську лабораторію на київській кінофабриці» [12].

Це трохи дивне формулювання, адже декілька місяців ці навчальні заклади функціонували паралельно (широке оповіщення в пресі, робота членів приймальної комісії з абітурієнтами тощо), а не РЛККФ замість ВККР, як зазначено в газетному тексті.

Проаналізуємо причини, які призвели до закриття вищих кінорежисерських курсів напередодні вступних іспитів. Перша, проте далеко не найголовніша, завантаженість зйомками режисерів-орденоносців О. Довженка та І. Кавалерідзе.

Оскільки в другій половині 30-их років «Українфільм» вже не був самостійною кіноорганізацією, яка б могла відмінити наказ із центру. Друга, найголовніша причина, пов'язана із Москвою, а саме з Вищим державним інститутом кінематографії, керівництво якого не хотіло мати конкурента.

Одним із доказів централізації кіноосвіти може бути звіт декана режисерського факультету професора М. Григор'єва у всесоюзній газеті «Кино», в якому повідомлялося, що провадиться велика робота із проведення другого прийому до Режисерської Академії ВДІК: «Перед комісією стоїть відповідальне завдання – зробити ретельний відбір, щоб не піддавати невідповідних людей екзаменаційним випробуванням» [3].

Приймальна комісія, не обмежуючись інформацією, розіслала в основні міста Радянського Союзу – Київ, Харків, Одесу, Мінськ, Баку, Тбілісі тощо – своїх представників для проведення відбору на місці.

Отже, наприкінці вересня 1935 року було вирішено відмінити вступні іспити у ВККР, а в жовтні було надруковано оголошення про другий прийом до РА при ВДІКу. У цьому оголошенні йшлося про додатковий творчий, так званий нульовий іспит на профпридатність, який потім буде багато десятиліть застосовуватися в радянській, а потім і постсовєтських системах кіноосвіти: «До початку усних випробувань кожний вступник зобов'язаний представити письмову роботу з особливого завдання, що з першого жовтня буде розсилатися всім допущеним до випробувань. Робота повинна бути представлена до першого грудня 1935 року» [2].

Завдяки іншій газетній публікації можна зрозуміти, що це було за завдання і хто його запропонував: «Кожному із кількості допущених до іспитів надається завдання на режисерську експлікацію уривків із «93 року» В. Гюго... Теми цих робіт запропоновані й розібрані керівником кафедри режисури Заслуженим діячем мистецтв С.М. Ейзенштейном» [3].

Таким чином у статті досліджено другий етап реформи кіноосвіти 1934 року, введено в науковий обіг документи і спогади тих подій. Таким був 1935 рік, – другий етап реформи національної кіноосвіти, другий з чотирьох років. Кожен з наступних років мав свої особливості, власні поразки і звершення.

## *Література*

1. Авенариус Г. Особова справа / Григорій Авенариус. – Архів Всеросійського державного університету кінематографії (ВДК) ім. С. А. Герасимова. Ф. 1. – Оп. 24. – Спр. 4. – Арк. 52.
2. [Высший государственный институт кинематографии объявляет второй набор на режиссерский факультет (типа академии)] // Кино. – 1935. – 17 октября.
3. Григорьев М. Режиссерский факультет ВГИК / М. Григорьев // Кино. – 1935. – 11 октября.
4. Зон Б. Год работы / Борис Зон // Кино. – 1935. – 10 июня.
5. Кин Арк. Актерские кадры / Кин Арк // Кино. – 1935. – 10 июня.
6. Мина. Воспитывать кадры / Мина // Кино-газета. – 1935. – 22 мая.
7. [Объявление о наборе на высшие кинорежиссерские курсы с двухгодичным сроком обучения] // Кино. – 1935. – 11 июля.
8. [Оголошення про прийом до Вищих курсів кінорежисерів при Київському державному інституті кінематографії] // Більшовик. – 1935. – 4 серпня.
9. Р. З. На торжественном вечере, посвященном окончанию учебного 1934-1935 учебного года Высшего государственного института кинематографии / Р. З. // Кино. – 1935. – 4 июля.
10. Российский государственный архив литературы и искусств (РГАЛИ). – Ф. 2900. – Оп. 1. – Спр. 1071. – Арк. 119.
11. Тальский С. Растить кадры актеров / С. Тальский // Кино. – 1935. – 4 июня.
12. Творчі кадри української кінематографії : [Ред. ст.] // Літературна газета. – 1935. – 29 вересня.

УДК 778.534.4

*Рязанцев Лев Васильович,*  
професор, завідувач кафедри  
звукорежисури Київського національного  
університету культури і мистецтв

### **ЗВУК ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПРОСТОРУ В ФІЛЬМІ**

У статті вперше систематизовані дані про звук як відображення простору в фільмі з перших днів появи звукового кіно й до сьогодні, що має суттєве значення для практики звукового вирішення кінофільму.

*Ключові слова:* звук, фільм, аудіовізуальна культура, звук як відображення простору в фільмі, функція мови в фільмі, синтез звука і зображення, звукове кіно, німе кіно, звукові плани.

The article is a first try to systematize data about functions of sound reflection of space in sound movie from the days one of its occurrence till today that is of great importance for practice of the movie sound decision.

*Key words:* sound, movie, audio-video culture, functions of sound reflection of space in sound movie, spiking functions in movie, synthesis of sound and image, sound movie, silent movie, audio plane.

XX століття було ознаменовано своєрідною зміною парадигм у сфері культури – як вітчизняній, так і світовій. Протягом минулого століття відбувалася зміна базових функцій того, що суспільство називає культурою і мистецтвом.

Це призвело до переходу від класичної просвітительської культури до панування компенсаторно-розважальних функцій, носієм яких є масова культура.

Одним із головних механізмів такої трансформації було те, що в сфері культури і комунікації, поширення інформації, у тому числі і художньої, провідна роль (поряд з писемною мовою, друкованим словом) стала все більше належати звуку. Вся сучасна культура відзначена приматом аудіовізуальної (звукозорової) комунікації.

Аудіовізуальна культура – це нова комунікативна парадигма, що доповнює традиційні форми спілкування між людьми – культуру безпосереднього спілкування і культуру писемну (книжкову). Вона зародилась разом з кінематографом наприкінці XIX ст. Кульмінацією її еволюції стає прихід звука в кіно, що остаточно сформувало кінофільм як новий вид синтетичного мистецтва.

Мета статті – розглянути проблеми звука як відображення простору в фільмі, що має суттєвий вплив на теорію і практику створення та звукового вирішення кінофільму.

Наукових досліджень щодо проблеми звукового вирішення фільму у всіх його аспектах небагато. Уперше основні проблеми існування звука в звуковому кінофільмі було розглянуто С. Ейзенштейном у працях «Будущее звукового фильма. Заявка» [6, 315 – 317] і «Вертикальный монтаж» [6, 189 – 268], але не в усіх аспектах. Останнім часом ця тема висвітлюється в роботах: зокрема у монографії В. Горпенко [2, 71 – 110], присвяченій проблемам режисури екранних мистецтв. У третьому томі розглянуто принципи звуко-зорового монтажу; у главі «Функции звукового ряда в кино» З. Лісси [4, 133 – 285]; у третій главі посібника «Особенности художественной передачи звука» В. Маньковського [5, 38–50] частково охоплено роль звука в художніх фільмах і програмах; перша глава К. Розлогова [3, 65 – 72] посібника присвячена в основному артефактам звукового супроводження фільму; а також у розділі «Звуковое кино» Б. Балаш [1, 118 – 154].

Досі не визначено в повній мірі, що таке звук як відображення простору в фільмі. Спробуємо дослідити це питання.

Використання звукових явищ як засобу асоціації з простором, фактично не показаним у кадрі, було першим симптомом переходу до самостійного існування звукового ряду стосовно зорового.

У той час як «поле зору» у кіно обмежено екраном, «поле слуху» набагато ширше й конкретніше. Це означає, що ми фактично бачимо тільки те, що показано на екрані, хоча й уявляємо собі «набагато більше». Тобто, чути ми можемо не тільки те, що зображене на екрані, але й те, джерело чого не бачимо.

Таким чином, звук може самостійно представляти уявний світ. Він активно втручається в драматургію фільму як специфічний засіб відображення певного змісту бере участь у його побудові, щось додаючи до показаного кадру, передбачаючи явища, які будуть показані в кадрах, мотивуючи подальший розвиток дії або інформуючи про щось замість зорового фактору.

Між музикою або шумами і зображенням існує зв'язок настільки зрозуміліші що зовсім немає необхідності заздалегідь давати разом зображення і звук. Застарілі колишні принципи монтажу, згідно яких жоден звуковий елемент не

можна давати без показу джерела шуму або його пояснення попередніми або наступними сценами. Саме свідомо створена невизначеність джерела звука або шуму дозволяє досягати специфічних ефектів, тобто створює занепокоєння, інтерес, напруження. У музичних фільмах ми часто бачимо спочатку тільки диригента без оркестру, не показаного ні цілком, ні частково. Музика, що супроводжує ці кадри, представляє для кіноглядача щось настільки саме собою що розуміє, що її джерело зовсім не обов'язково показувати; вона доповнює наше уявлення невидимими в цей момент частинами кінематографічного простору і вказує на зв'язок жестів диригента з діями всієї непоказаної групи виконавців.

Б. Балаш називає цей метод асинхронністю, а Пудовкін і Ейзенштейн – звукозоровим контрапунктом. Від кіноглядача він вимагає підвищеної активності. Звуковий ряд збагачує зображення, доповнюючи його цілим рядом шумів, які відображають обстановку, що оточує те, що показано в кадрі. У фільмі «Мінливе щастя» на екрані досить довго видно крупним планом селянський віз, що їде із візником і сідоком, а у звуковій сфері ляскання батога, гудки автомобілів, що обганяють віз, гавкіт собак із дворів розташованих біля дороги будинків, лементи сільських дітей, що граються, тощо. Тим самим звукова сфера збагачує кадр елементами, правда несуттєвими з погляду дії, але які мають значення для характеристики того життя, до якого в цей момент належить віз, що їде. Наближення або віддалення цих шумів слугує ознакою руху воза. Таким чином, тут звукові явища відображають рух показаного глядачу предмета і одночасно дають уявлення про різний зміст мінливого навколо цього предмета простору.

Як інший цікавий приклад можна привести сцени з радянського фільму «Жовтень», що демонструють події після перемоги революції. Величезна площа Петрограда залюднена, на площі з'являється вантажівка з оркестром, що грає марш, і від'їздить; але от уже наближається наступний, теж з оркестром, що виконує інший марш. Досить тривалий час обидва марші нашаровуються один на іншій, причому видно спочатку тільки один оркестр, іншого невидно, хоча його чути. Трохи пізніше перед камерою проїжджає друга вантажівка, але першу, що раніше проїхала перед нами, усе ще чути з віддаленої частини площі. Цей ефект належить до найбільш простих і природних прийомів, за допомогою яких можна передавати рух і напрямок руху в непоказаному просторі. Теж саме стосується шуму. Пихтіння паровоза, що динамічно наростає або слабшає, ми асоціативно доповнюємо відповідною локалізацією джерела звука.

Аналогічний приклад знаходимо в фільмі «Пирогов», у якому динамічне наростання пісні ямщика повідомляє глядача про наближення тарантаса Пирогова. Динаміка звучання вказує на локалізацію джерела звука і на зміну цієї локалізації. Елемент динаміки, звичайно пов'язаний у музиці з наростанням або ослабленням напруження, що вона виражає, виконує в цьому випадку конкретну інформаційну функцію. Динамічні зміни в музиці, що представляє невидимі частини простору, можуть відбуватися також і у формі контрасту і набувати в такий спосіб особливого значення. Так, одна і та ж музика, що звучить почергово тихо-голосно, може означати, що десь у кімнаті, звідки доноситься музика, закрили двері або вікно і знову відкрили і тощо.

Роль музики як засобу інформації про непоказані явища може бути наба-

гато вагомішою. У фільмі «Заборонені пісеньки» є сцена в кафе, де завдання музики полягає в спростуванні помилкових звісток. Героїня запевняє свого супутника, що у Варшаві більше немає німецьких окупантів, але під вікнами кафе раптом гримить пісня нацистського загону, що викриває її помилку. Надзвичайно цікавий спосіб відображення непоказаного простору запропонував С.Ейзенштейн у своїй «Заявці». Звук пострілу (того, хто стріляє,) є багаторазовим відлунням, що і дає уявлення про непоказаний віддалений простір. Цей ефект використовують щоб охарактеризувати навколишнє оточення, у якому розігрується сцена.

Або інший приклад з фільму про полярну експедицію – «Семеро сміливих». Один із героїв, що залишився в наметі, включає радіо, і раптом на виття бурі в крижаній пустелі нашаровується симфонічна музика з далекого, теплого і світлого концертного залу; викликані нею асоціації пов'язують молодого героя з «великою землею», з життям. Музика дає йому сили, вона заглушує люте виття хуртовини. Ця музика зображує не тільки інший, віддалений простір, але й інше життя, інший світ, куди він повернеться.

Уявлення непоказаного кінематографічного простору, а також драматургічно цікава інформація за допомогою музики міститься в наступній сцені радянського фільму «Ми із Кронштадта»: в окопах офіцер наказує оркестру грати під час бою. Але супротивник одержує перевагу, невидимий оркестр звучить усе слабше, з нього випадає поступово все більша кількість інструментів, поки не залишається звучання лише труби і барабана. Ці зміни, що відбуваються в звучанні музики, свідчать про те, що захисники гинуть, про те, що частину музикантів вбито і опір слабшає. Тут музика не тільки дає уявлення про зміни в непоказаних частинах простору, але інформує також про результат бою. Звукові явища за кадром стають драматично «красномовними».

Наведені приклади стосуються супроводжуючої дії внутрішньокадрової музики, що сприймається не тільки глядачем, але і героями фільму. Однак вона може бути призначена тільки для глядача. Для прикладу вкажемо на сцену зі старого фільму «Подруги». Оточена німцями військова частина чекає прориву бронепοїзда. Ми бачимо трьох санітарок на маленькій станції, здалеку чути свисток поїзда. Якого? Нашого або ворожого? Люди, зображені на екрані, цього ще не знають, але за допомогою оптимістичної музики, разом з гуркітом поїзда, що йде, глядач одержує інформацію про те, що рятівники близько.

Цікаву роль відіграє музика як відображення непоказуваного простору у фільмі Хітчкока «Вікно у двір». Герой, змушений не залишати своєї кімнати через перелом ноги, бачить тільки те, що можна спостерігати у відкрите вікно, але чути він може набагато більше. Слухові враження слугують для нього головним джерелом інформації про життя у великому багатоквартирному будинку. Окремим «героям» цього життя відповідають різні музичні мотиви, які лунають тоді, коли хворий направляє свій бінокль на вікно якої-небудь квартири.

Особливо широко й цікаво застосовується відображення непоказаного кінематографічного простору за допомогою різноманітних звукових явищ у французькому фільмі «Якщо хлопці всього світу». Сюжетною віссю слугують тут співробітництво людей різних країн в організації допомоги важко хворим мат-

росам, про яку волає короткохвильова радіостанція. У допомозі бере участь увесь світ, люди різних континентів, рас і національностей. Вони пов'язані між собою винятково за допомогою короткохвильових радіоапаратів, які щораз представляють для глядача різні непоказані простори. У свідомості глядача на шаровуються три різних подання простору, а саме: фактично показаного в кадрі простору, віддаленого простору, втілюваного голосами, що звучать з радіоприймача, незображеного ні зоровими, ні звуковими засобами, у якому хворі чекають і яке завжди присутнє у свідомості глядача. Це простір зовсім короткочасно показаний тільки на початку й наприкінці фільму. Режисер чудово «грає» на цьому потрібному відчутті простору й передає всі три його види головним чином за допомогою звукових явищ. Ідея об'єднання народів, що звучить в цьому фільмі, відображується в першу чергу шляхом художнього використання звукових елементів у такій функції.

У цьому випадку засобом відображення далеких непоказаних кінематографічних просторів був радіоапарат. Рідше для цієї ж мети використовується телефон. Винахідливий спосіб використання телефону ми знаходимо в чарівному фільмі «Мій дядько». Директор фабрики розмовляє з кимось по телефону, але співрозмовник директора перебуває в маленькому бістро, де завела свою пісеньку піаноло. Пісенька перемижується з розмовою і у такий спосіб дає уявлення про місце, звідки говорить один зі співрозмовників. Але по закінченні розмови в бістро забули повісити трубку, і щораз, коли директор намагається зателефонувати, він чує піанолу з її легковажною музикою. Тут звуки виконують потрібну роль: вони відображають невідомий директорові простір, одночасно передаючи атмосферу, що перебуває в повному контрасті з атмосферою директорського кабінету й тим самим створюючи комічний ефект. Крім того, музика отут представляє сама себе. Комізм підсилюється, завдяки тому, як директор все частіше хапається за трубку, а телефон увесь час «зайнятий» вальсом. Цей ефект завершується різким стрибком, коли режисер, нарешті, показує нам телефонну трубку, що бовтається, і піанолу, що голосно грає вальс. Звук локалізується тільки в цей момент, раніше він і для директора й для глядача був чимось «невідомим». Різка зміна «слухової перспективи» виникає внаслідок напливу, що переносить глядача в зовсім інше внутрішнє приміщення, що раніше було зображено тільки звуками вальсу.

Різноманітне функціонування музики вміло використовується також у фільмі «Попіл і алмаз». На екрані показано бар, де два чоловіки, що входять в «Армію Крайову», говорять про невдалий замах на комуніста і проєктують здійснити його знову. Віддаля доноситься танцювальна музика, але раптом вона обривається і замість неї з іншого приміщення ресторану чути голос співачки, що виконує пісню Варшавського повстання. Тут музика набуває функції особливого коментарю показаної сцени. Це внутрішньокадрова музика; герої фільму так само, як і глядачі, її чують і реагують на неї. Глядачі розуміють, що герої фільму пов'язують пісню з недавньою історією Варшави і протиставляють минулому сьогодні. Таким чином, музика діє в декількох площинах: вона дає уявлення про непоказані частини ресторану; вона являє собою пісню варшавських повстанців і є такою, що містить емоційний заряд, зрозумілою всім персо-



нажам фільму; вона вказує на спогади героїв фільму; крім того, вона допомагає глядачеві зрозуміти нинішню ситуацію, пробуджуючи в ньому певні спогади про минуле і викликаючи певні коментарі до сьогодення. Глядач розуміє, що пісня розповідає про те, якими були ці два варшавських повстанці, тоді як зображення показує, до якої ролі вони дійшли тепер, тобто в зображуваний кадром час. Музика робить тут можливим художній еліпс, якого не міг би досягти лише зоровий ряд.

Тому, можна зробити висновок про можливість застосування специфічної поліфонії, яка відбувається в зоровій і звуковій сферах. Інакше кажучи, самостійна сюжетна лінія, проведена винятково звуковими засобами, може бути паралельною до сюжетної лінії, зображуваної тільки зоровими засобами. Чудовим прикладом цього є фільм «Темний ангел». На екрані один за іншим швидко змінюються кадри, що зображують сільську вулицю в різні пори року: той самий ландшафт у ніжній весняній зелені, літнім цвітінні, осіннім зів'яненні і зимових снігах. Стисло в часі тут показано зміну пір року окремими фрагментами протягом декількох років у селі, де живе героїня фільму. Однак звуковий супровід цих мирних і ідилічних картин подається як протиставлення цим кадрам, тому що у звуковій сфері чутний тупіт солдатів, що марширують, стрілянина, шум бою, стогони поранених, військова музика тобто шуми і музика, що відображають іншу сюжетну лінію, що розігрується зовсім в іншому місці і стосується другого героя фільму. «Роздвоєння» починається зі сцени прощання закоханих на перехресті: вона залишається в селі, він йде на війну. Ці обидві зовсім різні за змістом сюжетні лінії одночасно сприймаються нами двома різними органами чуттів: одна – зором за допомогою зображення, інша – слухом тільки за допомогою звукових явищ. Звуковий ряд слугує самостійним носієм дії і єдиним інформатором про дію, що відбувається в цей же час у просторі, що перебуває на великій відстані. Він представляє тут власний простір і події, що відбуваються в ньому. Таким чином, він використовується не як супровід, не як ілюстрація зорових кадрів, а як їхнє доповнення, поглиблення, у функції зовсім самостійного кінематографічного контрапункту. Подібно тому як музичний контрапункт поєднує дві або більше мелодійні лінії в одне ціле більше високого порядку, кінематографічний контрапункт у такий же спосіб поєднує дві різно-рідні за характером їхнього сприйняття лінії дії.

Цей фрагмент фільму демонструє зображуваний світ у надзвичайно цікавій часовій конденсації: роки, що мингають, режисер показує тільки за допомогою декількох уривків, якими він символізує зміну пір року; так, він скорочує реальний плин років до яких-небудь декількох секунд. Крім того, нам доводиться тут мати справу з конденсацією простору, тому що глядач переживає одночасно двояке відчуття простору, передане як за допомогою зорових явищ, так і за допомогою звукових. Нарешті, сюжетна лінія, відображувана тільки за допомогою звуків, також стисла в часі: деякі типові акустичні явища свідчать про довгі роки війни. Але розуміння всього представленого жадає від слухача аналітичної установки стосовно обох самостійно функціонуючих сфер даного відрізка фільму.

Наведений приклад показує, що такі функції може виконувати не тільки музика, але й звукові ефекти. Окремі шуми можуть з'являтися також повторно і

не ставитися безпосередньо до показаної сцени, хоча вони при цьому і будуть пов'язані з фільмом у цілому. Наприклад, сцена бійки між апашами у фільмі «Під дахами Парижа» розігрується під шум пихтячого зовсім близько і кілька разів непоказаного паровоза, що просвистів. Це лише підсилює враження, що дія відбувається в передмісті, але із сюжетом пихтіння паровоза не має нічого спільного.

Іноді цілий сюжетний епізод розігрується тільки у звуковій сфері в непоказаному нам кінематографічному просторі, наприклад сварка за дверима. Або нам взагалі не показують тих, що сперечаються, або показують їх значно пізніше, і така «затримка» може являти собою чудовий ефект. Наведемо у вигляді прикладу сцену в барі, де до голосу співачки раптом приєднується суворий чоловічий голос із непоказаної частини залу; камера охоплює весь зал, поки не затримується на співаючому льотчику, який допомагає співачці. Цей момент перетворюється в зав'язку дії. Співом передбачається образ цього персонажу, і музичний ефект одержує драматургічне продовження.

Звукові ефекти, що дають уявлення про непоказані частини кінематографічного простору, можуть, однак, набагато глибше торкати хід дії і навіть ставати вихідною точкою розвитку сюжету. Так, у фільмі «Дон-Кіхот» урочисті фанфари сповіщають про прибуття в убоге житло Дон-Кіхота посланців від іспанського герцога перш, ніж вони з'являються в кадрі. І відразу починається новий фрагмент дії в палаці герцога.

Особливо цікавим прикладом для уявлення непоказаного місця, ще і далекого за часом, слугує японський фільм «Лиходій спить спокійно». Герой фільму програє одному чиновникові магнітофонну стрічку із частковими записами розмови, що викриває злочин і його спільників. Запис на стрічку було зроблено таємно в ресторані, і приголомшливі розповіді злочинців перериваються легкою розважальною музикою, що представляє місце дії, де був зроблений запис, у цьому випадку в ресторані. Але стрічка програється в автомобілі, з якого обидва пасажири спостерігають, як злочинці йдуть у похоронній процесії. Чутно записані на стрічку голоси злочинців, але самі вони йдуть мовчки. Таким чином, тут ми маємо справу із подвійним зображенням: з поданням далекого непоказаного місця, ще й у тимчасовому відношенні далекого від показаного.

Тож необхідно розглянути ефекти, що виникають у результаті наближення або віддалення мікрофона і камери від джерел звука; тому що тут ми теж маємо справу зі специфічним поданням непоказаного кінематографічного простору. У фільмі «Під дахами Парижа» камера і мікрофон спочатку рухаються по будинку зверху донизу, поки не натрапляють на джерело звуку, тобто на групу співаючих на вулиці людей і на вуличного співака. Мабуть, цей художній прийом сподобався Рене Клеру, тому що перед кінцем фільму він застосував його у зворотному напрямку: камера і мікрофон йдуть із вулиці усе далі на дахи Парижа, охоплюють усе більше широку перспективу міста, при цьому пісня усе більш і більше віддаляється. Якщо ефекти наближення і віддалення в непоказаному просторі передусім досягаються за допомогою наближення або віддалення джерела звуку при статичному кадрі, то тут ми маємо справу з художнім прийомом зворотного порядку. Місце розташування джерела звуку залишається

незмінним, а камера і мікрофон спочатку наближаються до джерела звуку, а потім віддаляються від нього.

Необхідно додати, що застосування стереофонії створює в кіно нові художні можливості. Стереофонія дозволяє не тільки більш точно локалізувати звукові явища, але і розділити звуковий ряд на декілька одночасно існуючих звукових шарів, за допомогою чого можна досягти певних драматургічних цілей, наприклад розподілу на загальний звуковий план (шуми сільського життя, спів півнів, вигуки людей) і на передній звуковий план. Локалізація джерела звуку має своє драматургічне значення: найбільш важливе завжди чути на передньому плані. Різниця звукової локалізації часто супроводжується диференціацією звукових явищ за типами (шумові ефекти, музика, мова). Завдяки стереофонії кожне акустичне явище виникає на тлі навколишнього різноманітного і надзвичайно багат шарового звукового середовища і, отже, наближається до дійсності.

Б. Балаш із повним правом зазначав, що звукове кіно і особливо звукові ефекти «навчили по-новому чути світ», так само, як кінокадр учить по-новому його бачити.

Активне втручання звукової сфери в кінематографічні прийоми призводять до того, що звукові явища зробили непотрібними деякі зорові засоби, створені німим кіно: наприклад, швидка зміна кадрів стає неможливою внаслідок власного темпу розвитку музики. Таким чином, створена в кіно звукова сфера не тільки заміняє деякі зорові засоби, але і значною мірою впливає на темп розвитку і ритм зорових явищ.

Звук – явище багатоскладове. Мова, музика, шуми, пауза – рівноправні компоненти цілісності фільму, кожне з яких має свою «лінію», а разом із зображенням створює певний інтонаційний лад.

Таим чином у результаті аналізу зібраного практичного і теоретичного матеріалу про звук вдалося сформулювати систему понять про звук як відображення простору у фільмі з рекомендаціями до їх застосування.

### *Література*

1. Балаш Б. Искусство кино [Текст]: пер.с венгр. / Бела Балаш – М.: Госкиноиздат, 1945. – 198с.
  2. Горпенко В.Г. Архітектоніка фільму: Режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища: [Текст]. В 5т.: Монтажна архітектоніка фільму / В.Г. Горпенко Сюжетотворення: монографія - К.: ДІТМ, 2000 – Ч.ІІ: – 145с.
  3. Введение в экранную культуру: Новые аудиовизуальные технологии [Текст]: учеб. пособ. /отв. ред. К.С. Розлогов – М. : Искусство, 2005. – 480с.
  4. Лисса З. Эстетика киномузыки [Текст]: пер. с нем. / Зофья Лиса. – М.: Музыка, 1970. – 495с.
  5. Маньковський В.С. Основы звукооператорской работы [Текст]: учеб. пособ. / Маньковський В.С. -М. : Искусство, 1984. – 240с.
- Ейзенштейн С.М. Избранные произведения[Текст]. В 5 т. Т.2. Монтаж./ Ейзенштейн С.М. - М. : Искусство, 1964. – 549с.

*Погребняк Галина Петрівна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтв

## **СУЧАСНА МАСОВА КУЛЬТУРА В КІНО ТА ЇЇ ВПЛИВ НА ГЛЯДАЧА**

У статті досліджується феномен «масова культура» в кіно та її вплив на глядача. Аналізуються дослідження відомих соціологів щодо диференціації глядацької аудиторії, взаємовпливу кіно і засобів масової комунікації: телебачення, преси, радіо, Інтернету.

*Ключові слова:* «масова культура», механізм наслідування, субкультура, кінозірка, ідеологія, інтеграція, ідентифікація, система продюсерів, глядацьке сприйняття.

In this article explored the phenomenon of «masscult» at cinema and its influence on the spectator is investigated. In clause researches of known sociologists about differentiation of a spectator audience are analyzed. The author of article considers interference of cinema and means of a mass communication of TV, a press, radio, the Internet.

*Key words:* a «masscult», the mechanism of imitation, subculture, the movie star, ideology, integration, identification, system of producer, perception of viewers.

Проблема масової культури – одна з найважливіших у сучасному мистецтвознавстві та соціології. Спроби теоретиків викрити або захистити явище «масової культури» свідчать про гостру полеміку навколо цього явища, про боротьбу полярних думок – від різко критичних до оптимістично-апологетичних. Однак, у всіх теоріях «масової культури» все ж лишається незрозумілим найголовніше – в чому ж сутність цього явища. Зміст масової культури первісно передбачається в самому терміні «масова культура», котра згодом тлумачиться як профанація, сурогат, ерзац культури. Проте цієї кількісної характеристики недостатньо для пояснення сутності явища.

Слід зазначити, що умовами виникнення масової культури були і залишаються демократизація, підвищення освітнього рівня населення, урбанізація, розвиток науки і техніки, широке розповсюдження засобів масової інформації. Але перелічені вище фактори не пояснюють механізму її дії та впливу, обумовлюючи лише однаковий шлях функціонування культури на каналах масової комунікації в різноманітних суспільних устроях. Отож, визначаючи це явище, неможливо обійтись без аналізу його соціального змісту і соціальних функцій, котрі визначають закономірності його існування у суспільстві. Аудиторія «масової культури» завжди є об'єктом постійного політичного та ідеологічного впливу. Крім того, як інформація, так і розважальні, художні, просвітницькі матеріали, що пропагують погляди, цінності ідеологію, властиві цьому суспільству. Вона є аудиторією для політичних маніпуляцій впливових партій і груп, що знаходяться при владі.

В процесі формування масової культури надзвичайно важливу роль відіграє кіно. Нині, як і у всьому світі, так і в країнах пострадянського простору

створення і споживання фільмів здійснюється за допомогою численних промислових і торгівельних операцій, тому кінострічки в першу чергу є товаром. Внаслідок цього їх виробництво і прокат підпорядковані перш за все (як це не прикро констатувати хоча б на прикладі російського кіно) міркуванням вигоди (навіть на рівні збору фінансових премій і нагород), прибутків, а не художнім чи культурним потребам. Нині будь-який продюсерський центр в країнах СНД (не кажучи вже про розвинені) не змусить продукууючу студію запустити у виробництво фільм сотні разів не прорахувавши, хто буде покупцем, як повернуться затрати, якими будуть збитки? Морально-естетичне збагачення глядача вже давно не цікавить більшість виробників. Погоджуючись навіть на цікаву роль, про яку, можливо, мріяв усе життя, мало хто з акторів поцікавиться сумою гонорару в останню чергу. Хоча, ніде правди діти, трапляються поодинокі випадки штучної високохудожньої кінопродукції.

Правлячі кола всіх країн-кіновиробників (за винятком хіба що України) прекрасно розуміють величезну силу впливу кіно і тому намагаються тримати його під своїм контролем. Однак контроль за виробництвом і прокатом фільмів – це не єдина форма контролю, що здійснюється монополізованою кіноіндустрією. Друга, не менш важлива форма – контроль монополізованих власників виробництва і прокату фільмів за впровадженням у свідомість глядачів ретельно продуманої ідеологічної програми. Адже «ідеологія – це система ідей, уявлень, понять, виражена в різноманітних формах суспільної свідомості (у філософії, політичних поглядах, праві, моралі, мистецтві, релігії). Ідеологія є відображенням суспільного буття в свідомості людей і, виникаючи один раз, в свою чергу активно впливає на розвиток суспільства, сприяючи йому (прогресивна ідеологія) або стоячи на перепоні (реакційна ідеологія)» [3, 239].

Лише в поодиноких випадках фільми, що демонструються в кінотеатрах та на телебаченні не нав'язують ілюзорно-оптимістичну або, навпаки мало не безпросвітно-песимістичну філософію крайнього індивідуалізму, практицизму і діляцтва. Цей контроль здійснюється за допомогою «хитромудрої ідеологічної машини, винайденої для того, щоб формувати свідомість глядача, спотворювати, як заманеться, його почуття, придушувати його рефлексії, його здатність реагувати на явища повсякденного життя, ледве він потрапляє в кінотеатр, чи вмикає телевізор. Суми, витрачені на цю пропаганду, принесуть у сотні разів більше. В усьому світі розвиток глядачів буде затриманий і вони ще довгий час будуть перебувати в такому стані. Без роздумів і протесту широкі маси будуть підтримувати кінематограф, створений на потребу олігархічної меншості. І навіть будуть наполягати саме на такому кіно, відкидаючи твори, котрі протистоять цьому плану «воєнних дій» [1, 48].

Із усього арсеналу засобів контролю, регулювання виробництва і розповсюдження фільмів монополіями, засобів, що сприяли би перетворенню кінематографа в один з найпотужніших важелів масової культури, найбільш важливими є (як це не парадоксально): система продюсерів (що на заздрість українським кінематографістам уже склалась в Росії за західним зразком), які здійснюють фінансовий та ідеологічний контроль в процесі постановки фільмів; система довгострокових контрактів, які змушують майстрів робити те, що вигідно монополіям; система рекламування фільмів, яка нав'язує глядачам стереотипи

очікувань ще перед переглядом кінострічки; система кінозірок, що використовує психологічні процеси проєкції та ідентифікації для впливу на свідомість, світогляд глядача для того, щоб спрямувати його життєву і соціальну активність в найбільш безпечне русло, відволікти від животрепетних проблем сучасності.

Ще в 50 – 60-х роках минулого століття, в часи кінематографічної кризи, викликаній експансією телебачення, що унеможливила орієнтацію на максимально велику, недиференційовану аудиторію, зокрема Голівуд, бере на озброєння дослідження соціологів щодо впливу кінопродукції на глядача. Адже в численних соціологічних дослідженнях містились неабиякі рекомендації, яким чином слід брати до уваги специфіку глядача, щоб знати, що і як «вміщувати» у фільм для досягнення пропагандистського ефекту, як продумати вибір і спосіб передачі матеріалу для конкретної аудиторії.

Свого часу про це писав у другій частині своєї книги «До соціології кіно» – «Соціологія аудиторії: хто дивиться фільми і чому?» – доктор філософії Йоркського університету Л.Ярві. Він вважав «очевидною помилкою фабричної системи виробництва те, що фактично усі фільми були розраховані на максимально велику аудиторію і таким чином на максимум прибутків. Аудиторія визначалась як пасивна, анонімна маса, яку легко задовольнити. Ходіння в кіно вважалося кульмінацією давно і добре встановленої соціальної звички. Принциповий вплив телебачення полягав у тому, що воно змінило склад аудиторії і примусило кіно уважніше поставитись до неї. Що дійсно відбулось – це те, що аудиторія перший раз мала можливість говорити. Що вона вимагала – це причини відвідувати кіно, тобто кінострічки, котра могла би бути диференційованою для неї» [6, 96].

Починаючи з 70-х років ХХ ст. фільми стали вробляти ретельніше, була посилена увага до різноманітних груп аудиторії – тінейджерів, людей середнього, старшого віку, сімейного перегляду. Саме у зв'язку з цим з'явилися дослідження соціально-демографічного складу аудиторії. Вони були викликані тим, що кінопромисловість потребувала вивчення свого ринку збуту, його тенденцій, можливостей, аби знати, на які соціально-демографічні групи необхідно орієнтуватися в першу чергу, які прийоми і засоби слід використовувати для приваблення конкретних груп глядачів у кіно і отримання максимальних прибутків.

Парадоксально, але ще якихось двадцять років тому говорити про те, що радянське кіновиробництво також претендувало на отримання високих прибутків від кінопрокату було мало не забороненою темою. Хоч ні для кого не було секретом, що кінематографія як галузь економіки завжди потребувала відшкодування за рахунок глядачів тих чималих коштів, які обов'язкові в процесі виробництва фільму, не кажучи вже про фінансування завжди збиткового (в матеріальному відношенні) елітарного, авторського, а, отже, некомерційного кіно. Достатньо згадати хоча б скандальну історію створення у 1977 – 1979 роках А.Тарковським фільму «Сталкер», коли три місяці роботи знімальної групи на природі виявились цілковитим технічним браком плівки. При цьому режисер, - як зазначає в своїй книзі Ф.Раззаков «Загибель радянського кіно», - «прийшов до висновку, що фільм слід знімати інакше ( з морально-філософським ухилом), а ще перетворити його на двосерійний. Про це режисер повідомив на хуряді «Мосфільму», що стало справжньою сенсацією. До того ж присутніх вразило не те, що Тарковський вимагав збільшити тривалість фільму, а те, що він відмовлявся від матеріалу знятого раніше ( а це – 2160 корисних метрів плівки). Режи-

сер заявляв, що буде знімати тільки у випадку, якщо витрати спишуть ( а це 380 тисяч рублів, що було просто астрономічною сумою) і кінокартина знову запус- титься у виробництво. В разі ж затримки рішення худрадою хоча б на два міся- ці натура буде непридатною для зйомок, що автоматично свідчитиме про категоричну відмову митця від роботи над фільмом.

У відповідь на ультиматум А.Тарковського йому дозволили розпочати зйомки досить швидко, а збитки просто «списали». Рідкісний випадок не тільки в історії радянського, але й світового кіно.

У червні 1979 року фільм «Сталкер» отримав прокатне свідоцтво, але як і попередні твори митця ніякого ажіотажу у широкого глядача не здобув. Оскі- льки зібрав усього 4 мільйони 300 тисяч глядачів – цифра катастрофічно жало- гідна для такої велетенської країни» [2, 222-223].

А втім, відвідуваність кінотеатрів в усьому світі почала падати ще в 70-х роках минулого століття. Цей феномен був пов'язаний, по-перше, з усе більше «зростаючим розчленуванням субкультур» [6, 117] в аудиторії, тобто чітким розмежуванням соціальних і вікових груп, з урахуванням яких і вироблялись фільми: по-друге, із зміною самої функції ходіння в кіно: оскільки до 70-х років «ходили в кіно», то пізніше стали «ходити на фільм», «на кінострічку певного режисера», «на кінокартину за участю конкретних зірок». Спираючись на до- слідження Л.Ярві, можна констатувати, що, приміром, «шпійонський цикл в кіно розпочався тому, що фільми з Джеймсом Бондом виявили наявність аудиторії для цього жанру» [3, 141]. Хоч насправді точніше було би сказати, що така ау- диторія була створена штучно, коли експертні служби встановили певний інте- рес до подібного штибу фільмів. У Елвіна Тоффлера читаємо: «Процес сегментування кіноринку іноді сягає межі, адже кінопродукція так спеціалізо- вана, що іноді навіть у Нью-Йорку можна, приміром, знайти кінотеатр, що пат- ронується виключно гомосексуалістами, котрі споглядають пустощі собі подібних, зняті спеціально для них» [5, 277].

Розглядаючи соціальний портрет кіноаудиторії, все той же Е.Тоффлер відзначав, що «основну частку в ній складають молоді люди, особливо середніх класів й, що дивно, малозабезпечених верств населення» [5, 390]. Звичайно, ве- дучи мову про вплив фільмів на позиції і поведінку молоді, необхідно підкрес- лити велику роль наслідування. Механізм наслідування полегшує пристосування індивіда до певної соціальної групи і досягнення її визнання. Умовою насліду- вання психологи вважають виявлення почуття симпатії, поваги, любові до об'єкта наслідування. Наслідування в значній мірі проявляється в ставленні до героїв кінофільмів, до яких пробуджується інтерес і позитивні почуття. Чим симпатич- ніший герой, тим він ближчий і більш імponує, тим більшою є готовність спів- переживання, ідентифікації і слідом за цим більша готовність наслідувати його поведінку.

Зокрема, цей механізм використовується для підтримання культу зірок. Організатори цього культу орієнтуються перш за все на молодь, оскільки вона є вирішальною аудиторією, котра сприяє виникненню, розвитку культу зірок і формуванню їх характерних рис. К.Жигульський у своїй книзі «Соціологія фі- льму» наводить дані одного дослідження, проведеного у Німеччині відомим со- ціологом Ф.Зехбауером. Вчений опитував велику групу шкільної молоді, що налічувала чотири тисячі учнів з різних шкіл у віці від 12 до 18 років обох ста-

тей, які належали до різних соціальних верств. При цьому автор досліджень Ф.Зехбауер доводив нині очевидний факт про те, що «кінозірки для 80 % молоді являються зразками моральних норм і принципів поведінки, а також зовнішнього вигляду» [7, 21]. На думку дослідника, «існує очевидна залежність між ступенем захоплення зірками, використанням їх як зразків для наслідування й ступенем зв'язку молодої людини з тим колом, в котрому вона виховується і в якому вона також шукає зразки для наслідування. Скрізь, де такий зв'язок є міцним, культ зірок впливає значно слабше» [7, 29]. Ф.Зехбауер робить такі висновки:

«а) культ зірок тим сильніший, чим слабкішим є вплив первинних особистих зразків (батьків, вихователів). Таким чином, можна вважати цей культ родом компенсаційного явища;

б) культ зірок тим більший, чим меншими є релігійні настрої серед зірок;

в) культ зірок тим сильніший, чим більшою є безодня між очікуваннями стосовно життя і можливостями їх реалізації;

г) культ зірок тим сильніший, чим насиченішим є життя молоді» [7, 118-119].

Наведене дослідження наочно демонструє, якою потужною зброєю є система кінозірок у своєму впливові на свідомість, психологію, життєві позиції молоді в зусиллях спрямовувати їх життєву і соціальну активність в найбільш безпечне русло. Система кінозірок (й естради в тому числі) з її доволі сильним механізмом наслідування завжди використовується для культивування ідеології споживацтва, оскільки від наслідування зовнішнього вигляду і звичок «зірок» вже рукою подати до наслідування характерних рис як героїв, так і антигероїв, що постають на великих і малих екранах, навіть моніторах комп'ютерів в різноманітних іграх, де задіяні популярні кіногерої. Тому особливо гостро постає питання про відповідність того насилля і жорстокості, котрий ллється вже не тільки з іноземних, а й лічених, хоч і на пальцях однієї руки, українських («Молитва за гетьмана Мазепу», «Три історії», «Два в одному», «Штольня», «Люзія страху»), не кажучи вже про російські («Дике поле», «Точка», «Всі помруть, а я залишусь», «Графіті», «Дзига», «Морфій», «Цар») фільмах і реальною злочинністю, що існує серед молоді.

Аналізуючи вплив мотивів насилля на злочинність, не слід забувати про спільну дію кіно й інших засобів комунікації і перш за все телебачення, комп'ютерних ігор, Інтернету. Тому виділити вплив лише одного кіно на зростання злочинності було б невірною. Позиція більшості дослідників в цьому питанні визначена і критична. Навіть Національна комісія США з виявлення причин попередження насилля змушена визнати, що спостереження за актами насилля стимулюють агресивну поведінку, а не запобігають їй.

Слід зазначити, що величезне значення в оцінці впливу фільму на глядача мають установка, мотиви, що приводять людей в кіно, або тримають біля екранів телевізорів. Зокрема, французький соціолог Дюмазедьє вважав, що «для більшості глядачів головне у фільмі – можливість звільнитись від повсякденності, відірвавшись від її клопотів і справ, розважитись» [4, 22]. Про те ж саме веде мову й згадуваний вище Л.Ярві, представляючи таблицю установок, що приводять людей у кіно. 77 % цих факторів на чолі із зірками не мають нічого спільного із художніми якостями фільму. Якщо глядач заздалегідь має установку сприйняття кінострічки як розваги, розрядки, забави, важко очі-



кувати від нього ентузіазму по відношенню до фільмів, що відображають серйозні життєві проблеми, конфлікти, трагічні колізії, пристрасті. В таблиці Л.Ярві кінозірки як фактор очікування стоять на першому місці і складають 32 % всіх очікувань, кінозірка (як і естрадна) – це певний стандарт поведінки, характеру зовнішнього вигляду. Її фізична привабливість, ті якості, що заздалегідь очікуються глядачами, стають важливішими, аніж акторська гра, професійна майстерність, інтерпретація образу, його художні переваги. Від улюбленої чи то відомої зірки глядач очікує певного характеру (нехай навіть заштампованого) і буде здивований, якщо раптом актор виступить у невластивому йому амплуа й зрадить сподівання. Скільки було випадків, коли спроби акторів (і відповідно режисерів) відійти від акторського штампу до ролей іншого штибу закінчувались небажанням сприймати, розуміти це глядачем, його холодною байдужістю. Як, скажімо, сталось з російськими зірками Володимиром Вдовиченковим та Ігорем Петренком, що зіграли головні ролі у фільмі В.Бортка «Тарас Бульба». Актори на чолі з режисером спробували постати в абсолютно неприродних для них іпостасях, але при цьому так і не зуміли перевтілитись в тепер вже хрестоматійні образи Остапа та Андрія. Бо ж костюм, грим, героїчна зовнішність, великий кінобюджет і модне нині слово «action» – це лише можливі і важливі, однак, не вирішальні складові успіху фільму, якщо актори не мають потужного драматичного таланту.

Наступний фактор очікувань – «тип оповіді», що складає 30 % усіх очікувань. В даному випадку йдеться про жанр кінострічки, очікувану звичну схему всередині цього жанру. Від суперфільмів молодий глядач, зазвичай, очікує пишної видовищності; привабливого псевдоісторичного сюжету, тематика котрого міфологізована; мелодраматизму в стосунках героїв, ролі котрих за звичними канонами виконують «зірки». Такий приклад наочно демонструється в російському «Адміралі» з Костянтином Хабенським та Єлизаветою Боярською у головних ролях, які, по суті, абсолютно не відповідають своїм реальним прототипам, хоч зовні й дещо схожі. У фільмі бурхливі любовні стосунки героїв ледь занурені у такий собі напівісторичний контекст, однак наскрізь фальшивий банальний тип оповіді про видатну історичну особистість Олександра Васильовича Колчака все ж таки захоплює значну частку глядацької аудиторії.

Від пригодницьких блокбастерів, розрахованих передовсім на молодь, глядачі очікують захоплюючого, динамічного сюжету; благородного героя, який, безумовно, перемагає усіх на світі ворогів; погонь; нещадних перестрілок; бійок і, звичайно ж, «happy end». Чому б не згадати тут усіх «Піратів Карибського моря», що мали шалений успіх у всьому світі завдяки захоплюючим сюжетам і, звісно ж, наявності тих благородних героїв. І що цікаво, поміркований пірат (а фактично «негативний» персонаж) – капітан Джек Горобець - у виконанні Джоні Деппа, став більш популярним, аніж «благородний» позитивний герой – Вільям Тернер, створений Орландо Блумом. А вся справа у потужному артистичному таланті й харизматичності Джона Деппа.

В кінокомедії глядач, як правило, шукає привід для спонтанного сміху, емоційної розрядки, розваги. Очікування від фільмів жаху – це бажання сильних почуттів, втеча від нудьги і монотонності повсякденного буття, котре у порівнянні з паталогічно деформованою дійсністю, що зображується у фільмі, виглядає доволі пристойно. Інакше кажучи, від кожного жанру глядач очікує

звичних вражень, а від усіх жанрів – розрядки, способів відволіктися, відійти від дійсності у світ прекрасних чи страшних снів або марень.

Зазначимо, що на третьому місці серед факторів очікування в таблиці Л. Ярві знаходиться фактор сформульований ним як: «Чув, що гарний фільм» [6, 149], де дослідник впритул підходить до того, як формуються оцінки у глядачів.

Той факт, що основною структурною одиницею кіноаудиторії є група людей, а не окремих глядач, змушує замислитись над тим, як розподілені ролі у середині цієї групи. В ній, зазвичай, виокремлюється «лідер думки», котрий, спираючись на свій авторитет, справляє великий вплив на формування думки, оцінки цієї неформальної групи. При цьому «лідери думки» [7, 41] сильніше зорієнтовані на засоби масової комунікації, аніж основна маса, що розділяє їх переконання і керується ними у виборі. Таким чином, кінцевий результат впливу кожного продукту «масової культури» на глядача є не тільки ефектом його змісту, форми, тенденції, але також і впливу «лідерів думки», що оцінюють їх відповідно до своїх поглядів, уподобань. Але оскільки, як вже зазначають вище, вони сильніше зорієнтовані на засоби масової комунікації, чим решта реципієнтів, в тому числі і на кіно, то наявність «лідерів думки» дає в руки творців «масової культури» додаткову зброю для поширення на глядацькі маси певної ідеології, котру вони проводять у своїй продукції.

Цікаво, в якій мірі задовольняються очікування аудиторії тим, що вона подивилась. Дані Федерації Британських кінодіячів, наведені Л. Ярві, заслуговують на увагу і з точки зору критеріїв задоволення інтересів публіки, і з точки зору критеріїв задоволення, що приймаються в цьому дослідженні до уваги. В цих критеріях виявився характерний підхід людей, що керують кінопромисловістю, до фільмів як до споживчого товару, котрий оцінюється за тим, чи вартий він тих грошей, що на нього витрачені.

Задоволення від фільму	Тип очікуваного фільму (%)	Не тип очікуваного фільму (%)	Всього (%)
1) Перевищує затрачені гроші	25	18	24
Вартий своїх грошей	59	47	57
Не зовсім вартий своїх грошей	12	23	14
Не вартий грошей	2	8	3
Не знають	2	4	2
2) Краще очікуваного	25	28	26
Як очікувалось	61	23	54
Не такий гарний фільм як очікували	13	47	18
Не знають	1	2	2

Характерним є те, що політика кінопромисловості розглядати фільм як товар масового вжитку знайшла в таблиці своє відображення в тому, що глядач, зовсім не ніяковіючи, оцінює переглянутий фільм як придбаний товар з точки зору виправдання затрат на його перегляд. Звичайно, що, маючи таку установку, глядач буде розглядати тільки споживацьку вартість цього товару, тобто фільму, не задумуючись про його художню цінність як твору мистецтва, як естетичної цінності. Таким чином, навіть в оцінці фільму проявляється потужний вплив політики кінопромисловості. Що нав'язує аудиторії ідеологію споживац-

тва. Уявити подібну ситуацію років з двадцять тому хоча б в українському кіно було просто неможливо, це вважалось би мало не ідеологічним збоченням. Однак, погане іноземне (колись, на щастя, заборонене) виховання дало свої отруєні плоди. Найчастіше публіка (а особливо молода) вимагає від кіно тільки розваги, уникає всього, що примушує розмірковувати, що тривожить, хвилює. Вплив масової культури в кіно співпадає з впливом інших джерел, включаючи школу, вищі навчальні заклади, засоби масової комунікації – Інтернет, телебачення, друковані видання, радіо. Окрім цих каналів, вплив на аудиторію здійснюється через механізм її формування і функціонування за допомогою засобів реклами (яка дуже часто не зможе переконати в якості кінопродукту), використання так званих «лідерів думки» (на жаль, не завжди і не для всіх авторитетних) тощо. Такий вплив може бути успішним, якщо буде діяти в згоді з іншими засобами, а також сприяти підтвердженню й укріпленню вже існуючої системи цінностей і світогляду основної маси глядачів. Пропаганда такого примітивного світогляду, мало не збоченого способу життя, згубної для особистості ідеології крайнього індивідуалізму і конформізму ведеться тим успішніше, чим активніше вона спирається на вже існуючі принципи і установки. Однак вплив масової кінопродукції не можна абсолютизувати, оскільки факти свідчать про те, що в будь-якому типі суспільства серед глядачів існують критичні настрої по відношенню до комерційного кінопродукту й інтерес до високохудожніх фільмів, що торкаються гострих соціальних проблем дійсності.

#### *Література*

1. Дакен Л. Кино – наша профессия / Л. Дакен. – М., 1985. – С.48.
2. Гибель советского кино / Ф. Раззаков. – М., 2008. – С.222.
3. Словарь иностранных слов / Под ред. И.В.Лехина. – М., 1964. – С.239.
4. Cahiers du cinema. – 1993. – N138. – P.25.
5. Toffler A. Future shock / A. Toffler. – N.-Y., 1991. – P.277-390.
6. Yarvi L.C. Toward a sociology of the cinema / L.C. Yarvi. – 1997. – P.69-117.
7. Zugulski K. Sociologia filmu / K. Zugulski. – Warszawa, 1999. – S. 21–29.

УДК 782

*Тулянецв Андрій Анатолійович,*  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Дніпропетровської консерваторії імені М. Глінки

### **ТЕАТРАЛЬНА ТА МУЗИЧНА КРИТИКА ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ**

У статті розглядається театральна та музична критика у контексті розвитку Дніпропетровського регіону як цільна ідейно-образна система. Подається генез та еволюція проблематики.

*Ключові слова:* театр, музикознавець, журналіст, дослідник, газета, журнал, монографія.

In the article it look for the problem of the theatress and the music critic's on the example's evolution the Dneepropetrovsk region as complete ideas sistem. The idea of evolution to the problem.

*Key words:* theatress, journalist, music's critick, reseacher, newspaper, journal, monography.

Дніпропетровщина здавна була значним театральньо-музичним центром. Вивчаючи архівні джерела історії краю, можна тільки дивуватися величезній кількості художніх акцій, які мали місце на сценах Катеринослава – Дніпропетровська в різні десятиліття. На жаль, художня критика на Дніпропетровщині перебувала й перебуває сьогодні у дуже специфічному стані: вражає шаблонність багатьох газетно-журнальних публікацій, їх жанрова одноманітність, недолугість думок більшості журналістів.

Проблема, яка досліджується у статті, відповідає актуальним запитам сучасної театральньо-музичної освіти. Ці запити полягають у розширенні соціальних та театральньо-музичних компетенцій сучасних фахівців – акторів, вокалістів, інструменталістів. А також – у першій науковій спробі систематизації бібліографічного матеріалу про дослідників, причетних до творення театральньо-музичної історії Дніпропетровщини. Зрозуміло, що автор статті не претендує на вичерпну повноту. У плінні часу і подій розпорошилися матеріали про життя і творчість багатьох музикологів, театрознавців, журналістів. Чимало документів зникнуло в буревії другої світової війни та соціально-політичних змін у СРСР. У якійсь мірі автору статті довелося заповнити цю прогалину, збираючи матеріали в приватних архівах, використовуючи пресу Дніпропетровська, Кривого Рогу, Дніпродзержинська, Павлограда, афіші, програмки, буклети.

Історія театральньо-музичного процесу Дніпропетровщини свідчить про те, що потреба в художній критиці була властива регіону ще з середини ХІХ ст., коли на сцені Катеринославського Міського театру, відкритого у 1847 році купцем А. Луцьким, гастролювали італійські оперні та французькі драматичні трупи. На сторінках газети “Катеринославські губернські відомості” друкувалися схвальні відгуки рецензента М. Мізка. У одному із них, зокрема, писалося: «Італійська співачка Клаудія Мансуї зачарувала публіку красою свого сильного голосу» [3, 4]. Друкувалися також репортажі журналістів Н. Н. та І. Лібермана про виступи у місті вокалістів Джемми Беллінчіоні, Яніни Королевич-Вайдової, Олександра Мишуги. Розвиток сценічного мистецтва в Катеринославі був пов’язаний з гастрольною діяльністю у кінці ХІХ ст. національних музично-драматичних труп корифеїв М. Кропивницького, М. Садовського, М. Старицького. Тому газетні публікації кінця ХІХ, початку ХХ ст. уособили конкретний історичний етап і певну грань становлення та розвитку музично-театрального процесу регіону.

Після Жовтневої революції на Дніпропетровщині почали діяльність такі трупи: Дніпропетровський український музично-драматичний театр ім. Т. Шевченка (1927); Дніпропетровський російський драматичний театр ім. М. Горького (1927); Дніпропетровський театр робітничої молоді ім. О. Пушкіна (1927); Дніпропетровський театр музичної комедії (1929); Дніпропетровський робітничий оперний театр (1931); Дніпропетровський обласний театр ляльок (1939); Криворізький український музично-драматичний театр ім. Жовтневої революції (1934); Дніпродзержинський театр драми ім. Т. Шевченка (1935); Дніпродзержинський обласний пересувний український театр ім. Лесі Українки (1949).

Вистави, концерти, зустрічі з робітниками заводів, фабрик, колгоспів мали значний суспільний резонанс. Саме з цим періодом діяльності театральньо-музичних організацій пов’язані значні творчі досягнення дніпропетровських

журналістів, які писали про мистецькі події. Враховуючи політичну специфіку СРСР, треба зазначити те, що перед журналістами в різні роки їхньої діяльності стояло естетично-виховне завдання – ознайомити трудящих краю з досягненнями радянської сценічної культури, з класичною і радянською драматургією і тим самим сприяти вихованню їх у дусі соціалізму. На сторінках газет «Зоря», «Дніпровська правда» (Дніпропетровськ), «Червоний гірник» (Кривий Ріг) друкувалися численні репортажі та інформації, у яких йшлося про злиття театрального та музичного мистецтва з духовним життям промислового краю, про активну пропаганду радянського способу життя, про показ на сцені процесу зростання нової людини в умовах соціалізму.

Автори публікацій 30 – 40-х років (В. Петренко, П. Буряк, Н. Шульгіна, а також численні робітничі та позаштатні кореспонденти) розповідали про своєрідну історію краю, устрій життя населення, побут, звичаї, традиції, навдивовиж багату народну творчість. Ці ж автори друкували звіти про оперні, балетні, опереткові прем'єри, концерти, де на перший план виходила пропагандна радянського способу життя. Така «практична» критика не була специфічною сферою діяльності певного кола осіб. Вона існує і зараз, лише прикметник «радянський» можна спокійно замінити на визначення «комерційний проект»: так сьогодні визначають свою функцію більшість газет та журналів. Під цим поняттям ми розуміємо також критику, що здійснюється самими «споживачами» мистецтва, глядачами, які, сприймаючи мистецтво, висловлюють своє ставлення до нього.

Художню журналістику називають «рухомою естетикою». У завдання театраль-но-музичної журналістики на Дніпропетровщині у минулі десятиліття входив не лише аналіз і узагальнююче тлумачення художньої інформації, фіксація твору в контексті розвитку сценічного мистецтва, а й складна робота по естетичній освіті аудиторії. Саме це зближувало театраль-но-музичну журналістику з мистецтвом. Найцікавіші автори дніпропетровської журналістики – газетярі – Інна Барвінок, Зоя Нікольникова, Тетяна Абрамова, Микола Чабан («Зоря»); Наталія Шеліхова, Ганна Гронська, Олена Шевченко, Костянтин Шруб, Юліана Кокошко («Дніпро вечірній»); Євгенія Куріна, Володимир Луценко, Аркадій Пальм, Людмила Бабич, Клавдія Фролова («Дніпровська правда»); Ірина Ожогіна («Прапор юності»); Наталія Іващенко, Асоль Овсянникова («Наше місто»); Лариса Бреус, Євгенія Борщова, Лариса Продан («Червоний гірник»), Людмила Костенко, Ірина Федорова («Дзержинець»). Зіставляючи вистави і дійсність, ці журналісти активно друкували інформації, рецензії, інтерв'ю, репортажі, втручалися в громадське життя, впливали на формування громадських думок.

Аріадна Постава увійшла в історію театральної та музичної критики Дніпропетровщини як визначний музикознавець та високопрофесійна журналістка. Автор друкувалася у місцевій пресі ще з 70-х років ХХ ст., і поєднувала у своїй газетно-журнальній творчості культурні, історичні, моральні зв'язки. Вони створювали певний мистецтвознавчий баланс між минулим і майбутнім у контексті розвитку Дніпропетровщини. Однією із основних проблем всієї творчості А. Постава було вивчення музично-суспільної свідомості сучасників. Про це свідчать кілька сотен публікацій на сторінках дніпропетровських газет. Серед них – «Театр героїчної теми» («Дніпровська правда», 1978, 19. 01.);

«Звучить болгарська музика» («Дніпровська правда», 1978, 15. 06); «У музиці – біографія братерства» («Дніпровська правда», 1982, 07.12.). Гортаючи сторінки інших видань, переконаєшся в тім, що А. Поставна мала не лише вірний світогляд і професійні знання, а й високий смак: «Музична історія довжиною у життя» («Дніпро вечірній», 1998, 05. 05); «Школа мистецтв – міф чи реальність?» («Дніпро вечірній», 1998, 21.05.); «І пісня у моїй душі» («Наше місто», 2000, 20.03.).

Величезний музикознавчий доробок А. Поставної нараховує монографію «Становлення творчого методу Л. Ревуцького» [5], статті у журналах «Музика», «Борисфен», наукових збірках «Музикознавство Дніпропетровщини». Автор видала також навчальний посібник «Методика викладання музичної літератури в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах» [6], розрахований на студентів спеціалізації «Теорія музики» вищих навчальних закладів 1 – 3 рівнів акредитації. Він містить теоретичний матеріал, а також його практичні розробки на прикладі окремих уроків за курсом «Українська та зарубіжна музична література» у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах.

Розкриття глибинного взаємозв'язку музичного мистецтва і дійсності, дослідження виражених у творах тенденцій розвитку життя становили сутність критичного аналізу, притаманного манері музикознавця Л. Царгородцевої. «Ювіляр – сучасний композитор» («Борисфен», 1997, № 10); «Сторіччя училища» («Музика», 1998, № 4); «Про що розповіла старовинна бандура?» («Дніпро вечірній», 1998, 05.06); «Що робить світ іншим?» («Дніпро вечірній», 1998, 15.12).

Одним із суттєвих і важливих джерел поповнення змісту наукових збірників, мистецьких часописів, журналів, газет залишаються десятки праць музикознавця І. Рябцевої. Серед них: – «І сучасні ритми і класика» («Наше місто», 2001, 20.01.); «Естафета поколінь у музичному житті Катеринослава-Дніпропетровська» («Музикознавство Дніпропетровщини», «Юрій Сердюк», вип. 1, 2002); «Дзвенить бандура понад Дніпром» («Свічадо», 2004, № 3 (9)); «Композитори нашого краю» («Дніпровий кур'єр», 2006, № 4 (28)); «Зінаїда Никифорівна Малютіна в історії української вокальної школи» (Харків, «Стиль», 2007). Праці допомагають автору у реалізації основних функцій преси – пропагандистської, агітаційної, організаторської. І, безумовно, в науково обгрунтованому і здійснюваному в загально регіональному масштабі естетичному вихованні.

У світлі вищевикладених принципів плідною є діяльність музикознавця В. Белікової, яка видала монографію «Оптимізм високого мистецтва» [1]. Монографія знайомить з життєвим шляхом та є ґрунтовним аналізом творчої діяльності видатного українського композитора Б. Фільц, нараховує пісенний матеріал.

Соціально-економічні умови розвитку сучасної Дніпропетровщини відобразилися на функціонуванні газет та журналів. Припинили своє існування газети «Прапор юності», «Мільйонер», «Приват-ревію», літературно-мистецькі альманахи «Свічадо», «Арт-коло». У ХІ ст. повністю змінився формат приватних газет «Дніпровська правда», «Дніпро вечірній», «Городянин», «Вісті Придніпров'я». Театральна та музична рецензії як жанр майже зникли зі сторінок місцевої преси. Соціальна дієвість критики зникла разом з підпорядкуванням газет різним політичним угрупованням. Сьогодні головні редактори різних ви-

дань вимагають від авторів сенсації, скандали, плітки, чутки, які потім перетворюються на репортажі сумнівного змісту.

Разом з тим, активна журналістська діяльність хормейстера О. Переверзева є продовженням аналізу та популяризації театральних досягнень регіону. «Таке коротке та довге життя» («Наше місто», 1999, 15.04); «Український – не лише прізвище» («Наше місто», 1999, 19.11); «Принцеса бандури» («Наше місто», 2001, 28.05); «Архієпископ Іриней благословив фестиваль» («Українська музична газета», 2001, 20.06); «Матінка органного будинку» («Наше місто», 2001, 13.11); «Свято української музики» («Наше місто», 2002, 11.01); «Життя – це боротьба» («Наше місто», 2002, 05.01); «Дзвени, бандуро, нам на радість» («Наше місто», 2002, 28.05); «Її партнери так перевтілювалися, що потім доводилося виправдовуватися» («Наше місто» 2007, 17.10); «Перша леді музикознавства» («Наше місто», 2007, 26.12). Це лише невеликий перелік публікацій О. Переверзева, які можна розглядати як значний факт виявлення ефективності впливу театральних-музичної культури на суспільний розвиток Дніпропетровщини, формування сучасного суспільства і особистості, з'ясування результатів соціальної активності мистецтва.

Освоєння багатства регіональної художньої культури відбувається також шляхом друкування книг. У формі художньо-документальної повісті книга «Театри Дніпропетровщини» (Дніпропетровськ, «Дніпрокнига», 2003) розповідає про різні етапи розвитку театрів Дніпропетровщини ХХ ст. Автори нарисів – Ганна Гронська, Владислава Макогінова, Катерина та Тетяна Шпаковські – доводять, що соціальні наслідки діяльності театрів не тільки впливають на характер людської діяльності, її взаємовідношень з дійсністю, а й розширюють діапазон функціонуючих у суспільстві культурних цінностей. До видання «Шевченкіана Придніпров'я» (Дніпропетровськ, «Арт-прес», 2008), де значне місце приділено театральним-музичним рубрикам, увійшли історичні розвідки, есеї, інтерв'ю митців. Автори – Валерій Ковтуненко, Анатолій Канцедайло, Михайло Мельник, Зоя Сидоренко, Мотрона Панова.

У книзі «Люди і долі» (Дніпропетровськ, «Ліра», 2008) подано події, що мали великий резонанс та викликали захоплення і увагу дніпропетровців і гостей міста, статті про театральні вистави, які стали першопрочитаннями в Україні. Серед авторів – Валентина Галацька, Тетяна Медведнікова, Ірина Рябцева, Наталя Тарасова, Володимир Гаркуша, Людмила Єременко, Наталя Воробйова, Валентина Заболотня. Творчі портрети митців та музикознавців Дніпропетровської та Запорізької регіональної організації Національної спілки композиторів України посідають провідне місце у книзі «30 років окрилення музикою» (Дніпропетровськ, «Юрій Сердюк», 2007). Автори публікацій – Аріадна Постава, Світлана Щитова, Ірина Рябцева, аналізують творчі доробки композиторів Валентина Сапелкіна, Наталії Боевої, Олександра Дмитрука, Лариси Катишевої, Віктора Мужчиля, Олександра Нежигая, Нінель Самохвалової.

Процес розвитку музичної критики на Дніпропетровщині має сьогодні низку суттєвих особливостей, індивідуальних ознак, виявляє певні тенденції та закономірності зумовлені тим, що цей процес відбувається на етапі відкриття у 2006 році та активного функціонування у Дніпропетровську консерваторії ім.

М. Глінки. Рецензія Ю. Новікова «Нове дослідження» («Музика», 2007, № 3) відіграла важливу роль у становленні та розвитку багатогранного українського музичного мистецтва. Дніпропетровський піаніст-практик, організатор масштабних міжнародних фестивалів фортепіанного мистецтва «Музика без меж» Ю. Новіков рецензує підручники «Мистецтво викладання музики на клавішно-струнних інструментах» та «Історія фортепіанного мистецтва 19 сторіччя» професора Львівської музичної академії ім. М. Лисенка, кандидата мистецтвознавства Н. Кашкадамової. Особливості пропонованого підходу до вивчення зазначених проблем, які становлять комплексне науково-теоретичне дослідження, полягають у розкритті концепції фортепіанного мистецтва як діалектичної єдності, суперечностей і взаємодоповнень музики, музичної педагогіки, суспільно-художньої історії. Зіставлення наукових параметрів фортепіанного мистецтва і сучасного суспільного процесу дає можливість виявити зацікавлену позицію автора рецензії у сприянні глибшому пізнанню методики різних педагогів, розкриттю концепції їхньої творчості. Саме концепція педагогічного процесу стає об'єктивним критерієм правильності пропонованих Юрієм Новіковим образно-смыслових рішень інтерпретації фортепіанного твору.

До структурних елементів комплексного вивчення стильових характеристик фортепіанного мистецтва, які аналізує Юрій Новіков у працях Наталії Кашкадамової, належать: темп і агогіка, фразування та артикуляція, динаміка та педаль тощо; композиторська творчість, виконавство, методика та педагогіка, видання та редакції, видатні піаністи. У рецензії Ю. Новікова викладені глибокі роздуми про смислову образність багатьох епізодів історії фортепіанної педагогіки: «Роботи українського вченого надзвичайно своєчасні та очікувані музичною спільнотою нашої країни, викладачами та студентами вищих і середніх спеціальних навчальних закладів, а також усіма, хто цікавиться історією фортепіанного виконавського мистецтва. Науково-історичне значення підручника «Історія фортепіанного мистецтва ХІХ ст.». важко переоцінити: від масштабного охоплення матеріалу, поглибленого розкриття теми до надзвичайно легкої подачі викладення матеріалу» [4, 32].

Подальший аналіз рецензії «Нове дослідження» дає підстави говорити про те, що автор Ю. Новіков аналітично виділяє в музикознавчому «портреті» Наталії Кашкадамової кілька напрямків, в яких львівська автор виявила себе оригінальним дослідником зі своїм стилем і науковою школою: «Багато уваги автор приділяє питанням методичної та педагогічної діяльності відомих музикантів минулого. Такі розділи як «Навчання і техніка гри на клавирі», «Людвиг ван Бетховен як піаніст-виконавець і педагог», «Фортепіанна педагогіка Ф. Шопена», «Фортепіанна педагогіка Ф. Ліста» та інші містять об'ємний, часто новий матеріал, який інформаційно збагачує читачів, розповідаючи про етапи розвитку методики викладання гри на інструменті» [32].

Рецензія «Нове дослідження» допомагає зрозуміти суспільно-естетичну сутність фортепіанного мистецтва. У названій роботі загострюється увага на уточненні понять: естетичне та музичне, історія та сучасність, столиця та обласне місто. Відчуваєш щиру занепокоєність рецензента осмисленням музичного процесу: «Друга частина підручника містить розгорнуту характеристику фор-



тепіанного мистецтва в Україні ХІХ ст. З особливою теплотою та гордістю автор подає матеріал про видатного українського композитора, піаніста, педагога, громадського діяча Миколу Лисенка. Зупиняється на мистецьких процесах, які відбувалися на Київщині, Львівщині, у Харкові, Чернігові, Полтаві... Однак майже відсутня інформація про становлення національної культури на Катеринославщині. Це наштовхує на думку, що у зв'язку з відкриттям у Дніпропетровську консерваторії треба звернути увагу викладачів та студентів на дослідження цих процесів у нашому регіоні» [32].

Юрій Новіков у своїй рецензії «Нове дослідження» логічно вибудовує концепції, в яких відбиваються не лише прагнення піаніста-практика та викладача до оновлення музичної сфери України, але й глибоке теоретико-практичне пізнання процесів життя, наукової діяльності, виконавської творчості. Його погляди в галузі подальшої гуманізації сучасного суспільства засобами музики цікаві та актуальні.

Саме у цей період змінюється концептуальна основа функціонування мистецтвознавства та критики на Дніпропетровщині, серед якого наукове музикознавство посягає провідне місце. Дніпропетровське наукове музикознавство стає органічною частиною національного суспільно-мистецького процесу, поповнюється прізвищами нових дніпропетровських дослідників – Світлани Щитової, Тетяни Медведнікової. Сергія Хананаєва.

У дисертації «Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини: від витоків до сучасності» (Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової, 2006), С. Щитової, представленої на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, досліджується професійна музична культура Дніпропетровщини від витоків до сьогодення як частина української культури [7]. Автор приділяє головну увагу питанням взаємодії адитивності (придатковості) та гетерогенності (різномірності) як в історичному аспекті становлення і розвитку культури Катеринослава – Дніпропетровська, так і на сучасному етапі. Ці аспекти досліджуються через перетворення ознак постмодернізму в музичних творах різних жанрів. Складаючи адитивну картину цілого, робота розкриває динаміку відбиття гетерогенних процесів у регіональній музичній культурі.

У структурі зазначеної роботи С. Щитової важливе місце посідають три розділи – «Історичні передумови та шляхи становлення музичної культури Катеринослава – Дніпропетровська», «Період «духовного оновлення» кінця ХІХ – ХХ ст.», «Творчі спрямування дніпропетровської композиторської школи на зламі тисячоліть у світі взаємопроникнення місцевих традицій і ознак мистецтва постмодернізму». Це – важливий крок у напрямку дослідження музичної історії Дніпропетровщини, яка таким чином набула наукового підґрунтя. Однак дисертація має також громадське значення, вона слугує вихованню національної свідомості шляхом позбавлення її від нав'язаного суспільно – історичними обставинами відчуття вторинності музичної культури Катеринослава – Дніпропетровщини.

Кожен друкований музикознавчий твір Т.Медведнікової як продукт наукової діяльності функціонує не тільки у відповідності з персональним задумом

автора, оскільки художній текст є результатом запитів подальшого мистецького розвитку Дніпроперовщини. Монографії Т. Медведнікової – «Михайло Оберман» (Дніпропетровськ, «Юрій Сердюк», 2006) «Світлана Грибановська» (Дніпропетровськ, «Юрій Сердюк», 2006), «Лідія Євсєєвська» (Дніпропетровськ, «Юрій Сердюк», 2007), «Маріам Гордон» (Дніпропетровськ, «Юрій Сердюк», 2008) є аналітичним матеріалом для з'ясування фортепіанних процесів, особливостей формування Катеринославсько-Дніпропетровської піаністичної школи. Монографії відкрили існування необхідної рубрики – «Видатні музиканти Дніпропетровщини». Ці дослідницькі прочитання цікаві поглибленим проникненням автора в психологію та творчу лабораторію виконавців. На унікальних архівних матеріалах базується книга «Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки : 1998 – 2008» (Дніпропетровськ, «Арт-прес», 2008), головним редактором якої є Т. Медведнікова. Книга є колективною науковою працею викладачів Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки та нараховує 18 прізвищ авторів. Дисертація Т. Медведнікової «Дніпропетровська піаністична школа, генезис та еволюція» (Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової, 2009), представлена на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства допомагає виявити багатовекторність складових генезису піаністичної школи на підставі аналізу творчих зв'язків, виконавських традицій, педагогічних принципів викладання [2].

«Взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної шкіл у фортепіанному мистецтві Придніпров'я» – це дисертація С. Хананаєва, представлена на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової, 2009). Як доводить дисертант, розвиток фортепіанного мистецтва Придніпров'я, його жанрове, тематичне оновлення, нерозривно пов'язані з суспільно-економічними, духовними перетвореннями, що відбувалися у колишньому СРСР, та відбуваються у сучасній Україні [8]. Враховуючи цю залежність, С. Хананаєв нагадує і про конкретну самостійність, зокрема музичних явищ, про зворотний їх зв'язок з практичним життям. Системне вивчення дослідником регіональної культури в спільній моделі пізнання історії та сьогодення музичного мистецтва України визначає актуальність роботи. Піднімаючи великі часові етапи історії Придніпров'я у новому ракурсі, С. Хананаєв досліджує шляхи взаємодії та взаємопроникнення зазначених шкіл як іманентну якість розвитку фортепіанного мистецтва Придніпров'я.

У першому розділі «Проблема корпоративної взаємодії композиторської, виконавської та педагогічної шкіл» С. Хананаєв доводить, що фортепіанне мистецтво як одна з форм суспільної свідомості відображає історичну реальність свого часу, притаманну музичній культурі певної суспільної формації, ідейно-естетичні критерії музичної трактовки митця, осмислення його духовних можливостей. У другому розділі «Шляхи формування системи взаємодії композиторської, виконавської та педагогічної шкіл в Україні на прикладі Придніпров'я» музична культура розглядається С. Хананаєвим у різних аспектах – композиторському, виконавському, педагогічному, постає перед глядачем та слухачем не лише як певна система видів, жанрів, тематичних і стильових напрямів тощо, а й як процес безперервного розвитку і вдосконалення її суспільної дії, постійний фактор збагачення духовного життя України. У третьому розділі «Синтез форм

творчої діяльності на сучасному етапі» дослідник аналізує фортепіанне мистецтво Придніпров'я, що проходить у своєму розвитку значні етапи на шляху вироблення єдиних ідейно-художніх принципів.

Від дніпропетровських газетних публікацій театральної тематики – до аналітичних наукових розвідок та захищених кандидатських дисертацій зі спеціальності «музичне мистецтво». Практична цінність нашого дослідження полягає у тому, що ця перша наукова праця може бути складовою частиною створення історії театральної та музичної критики України.

### *Література*

1. Белікова В.В. Оптимізм високого мистецтва / В.В. Белікова. – Кривий Ріг: КПДУ, «І.В.І.», 2002. – 140 с.
2. Медведнікова Т.О. Дніпропетровська піаністична школа, генезис та еволюція: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Т.О. Медведнікова – Одеса, 2009. – 19 с.
3. Мізко М. Італійська співачка / М. Мізко // Катеринославські губернські відомості. – 1897. – № 356.
4. Новіков Ю. Нове дослідження / Ю. Новіков // Музика. – 2007. – № 3.
5. Поставна А. Становлення творчого методу Л. Ревуцького / А. Поставна. – К.: Музична Україна, 1978. – 105 с.
6. Поставна А. Методика викладання музичної літератури в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах / А. Поставна. – Дніпропетровськ.: Юрій Сердюк, 2007. – 105 с.
7. Щитова С.А. Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини: від витоків до сучасності: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С.А. Щитова. – Одеса, 2006. – 18 с.
8. Хананаєв С.В. Взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної шкіл у фортепіанному мистецтві Придніпров'я: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С.В. Хананаєв. – Одеса, 2009. – 16 с.

УДК 791.43.01

*Демещенко Віолета Валеріївна,*  
кандидат історичних наук,  
директор Інституту мистецтв НАКККіМ

### **ВПЛИВ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА КІНЕМАТОГРАФ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті розглядаються взаємозв'язки між театром і кіно через призму шекспірівської літературної спадщини та драматургії, яка вплинула на становлення світового кінематографу, що відобразилося в роботах видатних кінорежисерів ХХ століття.

*Ключові слова:* театр, драматичне мистецтво, література, кіно, кінорежисура.

In this article are considered common connections between theatre and cinema through a prism of shakespearean literature heritage and his dramatic art which influence on the formation of world cinematography and was displayed in creativity of outstanding movie producers of XX century.

*Key words:* theatre, dramatic art, literature, cinema, movie producers.

У кінознавстві давно утвердилась думка, згідно якої становлення оповідальних структур кінематографу було тісно пов'язане з процесом освоєння літературних жанрів – спочатку жанрів популярної белетристики, а потім й високої літератури. Література була не єдиним та й не самим головним джерелом кінематографічних запозичень в його колисковий період.

Літературні зв'язки ранішнього кінематографу були певною мірою опосередковані саме тими способами ведення оповідання, які склались в суміжних видовищних і образотворчих мистецтвах, задовго до його зародження. Деякі з них затвердились в епоху, яка передувала появі кінематографу, інші беруть свій початок саме з витоків театральних видовищ. Тому в цьому ракурсі є цікавою творчість видатного англійського письменника Шекспіра як літератора і драматурга. Не випадковим є й те, що тридцять сім п'єс, написані Вільямом Шекспіром, були екранізовані, викликавши до життя за короткий термін декілька сотень фільмів, які були або прямими інсценіровками за його творіннями, або були нав'язані темами шекспірівських творів та персонажів. Жоден з класиків театральної драматургії не може похвалитися таким успіхом життєвої стійкості своїх творів.

Актуальним сьогодні залишається питання суперечливим з приводу того, чи є закономірним та правомірним звернення кінематографу до творінь Шекспіра? В чому полягає секрет такої життєздатності творів письменника, і взагалі чи має екран право на звернення до такої віддаленої театральної спадщини? Саме ці питання розглядаються в даній статті.

Дослідженню даної проблематики присвячені роботи А.Базена «Що таке кіно», В.Божовича «Об авторской точке зрения в литературе и раннем кинематографе», П. Брука «Постановка пьесы», М. Власової «Виды и жанры киноискусства», В. Демещенко «Взаємозв'язки літератури і кіно» В.Ждана «Эстетика экрана и взаимодействие искусств», В. Михалковича «Рождение киноповествования», Н. Конрада «Литература и театр», С. Мокульського «История западноевропейского театра», Ю.Тінянова «Поэтика. История литературы. Кино», В.Халізева «Драма как явление искусства», С. Юткивича «Шекспир и киноСеред зарубіжних науковців – R.Bell «Shakespeare on silent film», A. Nicoll «A history of English drama, 1660-1900», P. Brook «Le point vue du metteur en scene.- «Sakespeare», H. Lemaître «Shakespeare, le cinema imaginaire et le precinema».

Ще живуть теорії про те, що кінематограф ніби поглинув театр, а кіно загине від популярності телебачення. Насправді кожен вид вищезначених видовищних мистецтв існує самостійно і проходить розвиток своїм особливим шляхом, взаємодіючи та взаємно збагатчуючи одне одного, опрацьовуючи при цьому найбільш різнобічні засоби впливу на людину.

Захисники театральної традиції звинувачували кінематограф коли він звертався до Шекспірівських творів, а саме в тому, що, на їхню думку, кіно викривляло та зводило до профанації великі творіння сценічного мистецтва. Такі фільми вони називали «театралізованим кіно», наголошуючи на тому, що ці кінопостановки були сліпим наслідуванням театральної традиції та механічною репродукцією театральної вистави.

«Після епохи Шекспіра світ не знав театру, який би так притягував глядача, як це робить сьогодні футбольний матч, театру такого ж реалістичного, як телебачення, такого розбещеного як мюзік-холл, і в той самий час здібного на протязі двох годин ковзатись в лабіринтах більш глибоких і загадкових ніж ті, які можна зустріти у фільмі «Минулим літом в Марієнбаді» [10, 244].

До появи звука в кіно найбільшим аргументом захисників театральної традиції було те, що німе кіно було неспроможним передати основну і головну особливість шекспірівського генію – його слово. В той самий час, коли «великий німий» заговорив, з'явилися нові звинувачення в тому, що порушується цілісність шекспірівських текстів, у невинуватих купюрах на користь зовнішньої динаміки і ефекту видовища. Більшість відгуків на перші звукові шекспірівські фільми досить часто посилалися на те, що «варвари» кінорежисери й сценаристи скорочували монологи чи навіть цілі сцени, відомі кожному школяру, який виховувався на цій класичній літературі. Проїшов час і театральні критики почали неохоче визнавати, що кіно за допомогою своїх засобів виразності може доповнити купюри, тим більш, що сучасний театр сам почав їх використовувати з метою наблизити старі п'єси до сприйняття сучасного глядача. Таким чином неможливо стало звинувачувати у зневазі безцеремонних кінематографістів до творінь Шекспіра, коли навіть театральні режисери формулювали своє відношення до шекспірівських текстів, як це робили Пітер Брук та Бертольд Брехт. Так, Пітер Брук висловлював свої думки щодо правки тексту режисером: «Говорять, що режисер – слуга тексту. Ця збита фраза така ж неточна, як на перший погляд безсуперечна. Режисер служка авторських намірів, а це зовсім інша справа... Завдання режисера – знайти нові шляхи до поетичного серця п'єси. Текст сам по собі ніколи не може бути недоторканим. Якщо в тексті потрібні навіть докорінні зміни їх потрібно зробити.

Режисер який скорочує, перекидає і навіть переписує класичну п'єсу і цим шляхом наближає її до сучасного глядача, робить більш правильну послугу. Ніж режисер, який зберігає тіло п'єси і втрачає душу» [3, 185].

Відомий шекспірознавець радянських часів А.Аксьонов дослідивши творчу спадщину письменника, стверджував, що Шекспір повинен був виправляти роботи своїх попередників, не говорячи вже про те, що сюжети своїх трагедій і хронік він вільно запозичував з різних джерел, але це ніяким чином не принижує його літературний геній.

В Англії постановки шекспірівських п'єс відчули на собі вплив такого відкриття, що п'єси Шекспіра писалися для безперервної вистави, що їхня кінематографічна структура з чергуванням коротких сцен, яка розривалася другорядними сюжетними лініями, – усе це частина тієї єдності, яка розкривається лише в своїй динаміці, тобто в безперервній послідовності цих сцен, без якої міцність і сила їх впливу ослаблюється в тому ж ступені, як це б сталося з любим фільмом, якби його стали демонструвати з зупинками та музичними вставками між кожною частиною [10, 241]. Саме так обґрунтовував кінематографічність п'єс Шекспіра П.Брук, наголошуючи на тому, що вона виросла з самої структури п'єс автора, а також з особливостей елізаветинської сцени, де ця структура формувалася.

Потрібно визнати, що опір і протидія театралізації, що спостерігалось на перших етапах розвитку кіно – історично були правомірними. Для того, щоб опрацювати свою самостійну естетику, кінематографісти як на практиці, так і в теорії, постійно повинні були спростовувати театральні канони. Першим серйозним аргументом цього є те, що кіноапарат рішуче змінює точку зору глядача, який в театральній залі прикутий до свого непорушного місця. Кіно вивільняє глядача з просторового полону, дозволяє йому слідкувати за розвитком дії там, де це відбувається реально, наближаючись чи віддаляючись від людини, подій, речей. Більш того, кіно змінює і порушує органічність театральних мізансцен, замкнених у театральній коробці. Трансформує гру акторів, не пов'язаних більш з акустикою театральної зали та разом з тим знищує умовності декорацій і гриму, створює можливості для використання одного з могутніх засобів кінематографа – монтажу. В свою чергу монтаж вивільняє простір глядача не тільки від скутості, але й від часових обмежень, що притаманно усякому театру.

Андре Базен зазначав: «Щоб повністю виправдати кінематограф, потрібно було б розглянути його стан у світлі естетичної історії проблем впливів у мистецтві. Нам здається, що така історична перспектива виявила б дуже важливий за своїм значенням обмін між різними художніми методами, у всякому разі на певній стадії їх еволюції» [6, 187].

Насправді, якщо ми розглянемо еволюцію театру протягом ХХ ст., до того часу, коли кінематограф міг впливати на театр і був в ембріональному стані свого розвитку, можна помітити прагнення театру до того, що французький теоретик А. Леметр назвав «візуалізацією». Це визначення включало одночасно бажання вирватися з тенет літературного театру, збагатити свою специфічну театральну мову й повернутися до витоків народного театру, так яскраво виявившого себе у шекспірівську епоху. Революція в театрі розпочата мейнінгенцями була успішно закінчена представниками художнього напрямку, які намагались лише поновити старі форми придворного і буржуазного театру, наблизивши сцену до більш життєвої натуральності.

Художній театр досить швидко позбавився від залишків натуралізму і сягнув вершин стилістики тонких психологічних «настроїв» розкривши внутрішню музичність новаторської драматургії Чехова, Станіславського та Немировича-Данченко, котрі, кожний по своєму, стали на шлях пошуку нових форм, поновивши всю систему акторської гри, яка сьогодні вважається основою усієї світової театральної культури.

Кінорежесура отримала успадок і опиралась на прекрасний досвід видатних театральних режисерів Крега, Мейерхольда, Рейнгарта, Таірова, Брука, Брехта, без досвіду яких не було б наступного етапу її розвитку. Коли західні теоретики кіно ХХ століття з презирством критикували театр за його «старомодність» в порівнянні з досягненнями сучасного кіно і ставили йому у приклад експерименти французької «нової хвилі», або американського «підпільного» кіно, тут слід згадати, що не менш радикальні пошуки, навіть з більш позитивним результатом, відбувались на театральних сценах задовго до кіноновацій.

Свого часу останнім криком моди були експерименти французького режисера Годара, в яких він руйнував ілюзорність кіно, показуючи в кадрі усю кухню екрану, зворотню сторону декорацій, приладів освітлення, кіноапарат, примушував кіноакторів звертатися до глядача з монологами копіюючи доку-

ментальне інтерв'ю і театр. Ширлі Клерк у фільмі «Зв'язний» включив у дію режисера і оператора, оголюючи тим самим прийом «фільм у фільмі». У Анжея Вайди в його картині «Все на продаж» найбільш гострим моментом є перехід від спроби героїні самовбивства на зйомочну групу, яка фіксує цю сцену. Французький режисер Філіп Гаррель послідовник так званого «відкритого кіно», навмисно залишає в кадрі мікрофон і рельси, по яким пересувається візок з камерою, все це виглядало не новим, а копіювало театральні експерименти радянського театру 20-х років, коли Мейєрхольд відмовився від куліс, змінив традиційну рампу на прожектори і оголив простір сцени розмістивши на ній функціональні, а не декоративні конструкції. Більш того молодий німецький кінематограф зафіксував ці прийоми до Гарреля. Відома режисер часів Гітлера, Л.Ріфеншталь у фільмі «День свободи» у 1934 році, для документальних зйомок виступу фюрера перед юнаками з гітлерюгенда, використала рельсове коло, яке проклали навкруги подіуму і камера, що була розташована під низьким кутом, повільно пересувалася по колу поки віщував зловісний демагог [5, 213].

Подібні експерименти були підхоплені театральними режисерами, починаючи з Піскатора та Брехта до Брука і Планшона, переслідували не стільки руйнівні цілі, скільки були спрямовані на пошук нових театральних форм виразності, які могли б втілити нові завдання, що висувалися новою епохою. Театрознавці давно встановили, що ці експерименти брали свої витoki в традиціях народного театру, балаганих вистав, пантомім, циркових та естрадних видовищ, тобто були силою і своєрідністю театру в тому числі і шекспірівського.

У кіно ще не отримали розвиток так звані «трівелінги» (рухома камера), а на сцені в променях прожекторів рухались мейєрхольдовські «мюр-мобіль»-рухомі стіни у виставі «Д.Е.», рухались круги сцени, що оберталася в його «Мандаті», з усіх сторін їзджали на планшет риштовань пересувні майданчики з акторами і «великими плановими деталями», як у «Ревізорі» Мейєрхольда, так і у шекспірівських виставах Орсона Уеллса. Навіть у камерному театрі Таїрова ще у 1920 році по всій вертикалі сцени рухались ліфти, а актори пересувалися на різну висоту багатоповерхової конструкції побудованої архітектором А.Весніним для інсценівки Романа Честертон «Людина яка була Четвергом». В юнацькому проекті С.Ейзенштейна оформлення п'єси Б.Шоу «Будинок, де розбиваються серця» було передбачено, що актори під час всієї вистави не повинні залишати сцену, розташовуючись в паузах на спеціальному дивані, який знаходився біля відкритої стіни театру, а майбутній славетний шведський режисер І.Бергман в театрі міста Мальмо за цим принципом здійснив постановку «Фауста» Гете. Ті самі тенденції можна прослідковуватися у Франції, прикладом може бути вистава Жана Луї Барро «Колумб» у 1930 р., і пізніше у виставах Планшона, де в брехтівському «Швейку» кола, що оберталися служили не технічним засобом для швидкої зміни декорацій, а повертаючись на очах глядачів, ніби наближали акторів на великі плани, а то віддаляли їх на загальні. Ще раніше у Німеччині багатопланові сценічні конструкції в політичних виставах Піскатора з вводом діапозитивів, надписів і мультиплікацій задовго опереджували введення чужинних елементів у тканину видовища. Бертольд Брехт у виставі «Мамаша Кураж» перетворив «візок мамашини», який безперервно рухався по дантовим колам війни, у кульмінацію сценічного реалізму.

Пітер Брук був правий, коли писав про те, що сцена елізаветинського театру – це нейтральна відкрита платформа, просто майданчик з декількома дверями, яка дає можливість драматургу без усяких зусиль промчати глядача через необмежену кількість змінюючи один одного ілюзій, охоплюючи, якщо знадобиться, світ у всій його повноті. «Але що, як мені видається, не було оцінено й сьогодні це те, що свобода руху у елізаветинському театрі не обмежувалася лише характером його декорацій. Було б надто наївним думати, що якщо сучасна режисура швидко перекидає дію від однієї сцени до іншої, то це головний урок який вона винесла з досвіду стародавнього театру. Вся справа в тому, що цей театр не тільки дозволяв драматургу вільно бродити по всьому світу, але й давав йому також можливість вільного переходу від зовнішнього світу до внутрішнього» [10, 241].

Видається саме тут знаходиться головний зтик між пошуками сучасного театру і кінематографу, які звертаються до Шекспіра не тільки в пошуках зовнішньої видовищності, це було притаманно кіно на перших етапах його розвитку, але насамперед до багатства і глибини людських характерів філософської та історичної об'ємності його п'єс.

Андре Базен в своєму дослідженні про взаємовідносини театру і кіно справедливо нагадує про те, що увесь екран завжди страждав від перманентної сценарної кризи, це виражалося в тому, що капіталісти торгаші намагалися виколотити якомога більше прибутку від цього нового виду видовища, живлячись відходами другосортної літератури і драматургії, без розбору кидаючись на все, що мало шанси хоч на якийсь касовий успіх. Тому після того, як з'явився звук у кіно, посилювалися пошуки повноцінного драматургічного матеріалу здібного ввести досягнення нового мистецтва у русло світової видовищної культури.

Якщо сучасна кінематографія може бути гордою з того, що вона має видатних режисерів, яких можна поставити на один рівень з видатними новаторами сучасного театру, то бідність драматургії, її масової продукції. Особливо не вигідно контрастує з багатством класичної спадщини театральної драматургії. Саме тому Базен не тільки вважає, що кінематографу не потрібно нехтувати Шекспіром, а навіть справедливо його заохочує. «Якщо дійсно відбувається захват території, то мова іде не про участь у театральній виставі в його сучасній формі а скоріше про захват пустельного місця залишившогося після давно померлих форм народного театру.... Але ж кінематограф стверджується як єдине справжнє народне мистецтво в епоху, коли навіть театр, мистецтво по більшості суспільне, став лише доступним привілейованій меншості, що має певну культуру і статок....

Саме цьому кіно, щедро поверне театру усе те, що воно в нього позичило, якщо вже не повернуло.....Заснований на правильному розумінні «екранізований театр» не тільки не збиває кінематограф з вірного шляху, а й навпаки, лише збагачує і підвищує його» [6, 2].

Це зовсім не означає, що можна принижувати значення кінематографічних шедеврів, створених за оригінальними сценаріями, всіх досягнень радянського кіноепосу, італійського неореалізму, кращих взірців японського і американського критичного реалізму чи світового документального кіно. Однак все це різнобарв'я кінематографічних форм не може також перекреслити значення тих фільмів, які звернулись до спадщини Шекспіра. Андре Базен наго-



лошує, що кращими режисерами, яким вдалися шекспірівські кіно версії, були не тільки театральні режисери, але найгірші екранізації належали кінематографістам, які ніколи не дихали повітрям сцени.

Анрі Леметр, досліджуючи зв'язки театру і кіно, наголошував на тому, що шекспірівська драма забезпечує проникнення візуальних цінностей навіть всередину слова, драматичне багатство якого досить часто обумовлено тим, що слова, їх ритм і взаємозв'язок, викликають перед внутрішнім поглядом глядача, яскраву чергу образів мисленого фільму. В ньому присутні персонажі з життєвим ритмом їх вчинків, природа з її красою і жахливістю, пишність міст, палаців, поля битв, море з його кораблями і бурями, та нарешті людські пристрасті, що очищені від психологічних абстракцій та втілені у диханні чи сновидіннях, в музиці або видовищах, - все це змінює одне одного і складається на екрані поетичного слова у велику динамічну архітектуру форм, арабесок, кольорів, у відповідності до змін чи злиття реального і чудесного. Анрі Леметр ставить питання про те, який кінематографіст зможе перенести на плівку усе багатство образів, музики і рухів, заключених у словесній енергії шекспірівського світу [9, 387].

Такі кінематографісти знайшлися і в цьому ракурсі хотілося б пригадати кінематографічний досвід режисерів зі світовим ім'ям, які в своїй творчості звернулись до літературної спадщини Шекспіра, таких, як англієць Лоуренс Олів'є – «Генріх V», «Річард III», японець Акіра Курасава – «Трон в крові» (адаптований до японської історії сюжет трагедії «Макбет»), американець Орсон Уеллс – «Макбет», «Отелло», італієць Франко Зеффіреллі – «Приборкання непокірної», «Ромео і Джульєтта», радянський режисер Григорій Козінцев – «Король Лір», чії роботи стали визнаними шедеврами світового кінематографу.

Виникнення на екрані у кінці другої світової війни історичної хроніки Шекспіра «Король Генріх V» у постановці Лоуренса Олів'є, який одночасно був виконавцем головної ролі, стало подією не тільки у світі кінематографії, але й набуло суспільно-політичного значення. В історії екранного мистецтва цей фільм став подією не тільки у кінематографічному світі, але й новим етапом у кіношекспіраді, відкривши Шекспіра для мільйонів глядачів з нової сторони. Лоуренсу Олів'є як режисеру вдалося виявити неабиякий талант суто в кінематографічному трактуванні п'єси, використавши нові режисерські прийоми, які завоювали його фільму заслужену репутацію. Фільм починається з детального відтворення і реконструкції вистави в театрі «Глобус», дія перших сцен розгортається з дотриманням прийомів елізаветинської драми, починаючи від пробігів хлопчика з дощечками, що означають місце дії, до спеціалізованого перебільшення у грі акторів. Режисер спеціально використовує перехід від трьохмірного реалістичного середовища театру до плоских і умовно декоративних фонів, заради шоку глядачів, на що він і розраховував, коли камера непередбачувано звивається найжджає на завісу з намальованою на ній панорамою Стоутгемптона, а потім перекидається на стилізований макет міста, з нього опускається на корабель, де відбувається торжествений молебен перед відплиттям у Францію. Наступні сцени битви режисер знімає на природі, що різко контрастує зі стилізованими театральними задниками де спеціально порушені масштаб і перспектива.

Вимальовуючи кінематографічний портрет Генріха п'ятого, Шекспір вміло використовує різні барви задля створення образу ідеального монарха, який одночасно виступає блискавичним полководцем і філософом, розмірковуючи

про проблеми влади, війни і миру, держави і народу, все це відобразилось у монолозі Генріха перед рішучою битвою коли він обходить табір сплячих змучених солдат. Лоуренсу Олів'є прекрасно розуміє, що Шекспір невипадково зробив цей монолог ідейним і художнім центром своєї п'єси, знайшов для нього особливий прийом, який пізніше широко використовувався не тільки постановником шекспірівських фільмів. На кадри короля, який в мовчанні зосереджено викроковує серед наметів і вогнещів він наклав свій особистий голос. Так виник внутрішній монолог, який до Лоуренса Олів'є рідко використовувався в ігрових фільмах.

Сьогодні важко уявити, що використання закадрового голосу в художньому фільмі є чимось надзвичайно особливим, пов'язаним із Шекспіром, але у той час це була приголомшлива новація. Таким чином різнобарв'я зображальних засобів, які використав режисер, з легкістю та свободою перейшовши від реалістичної реконструкції елізаветинської сцени до плоских форм мініатюр середньовіччя, а з них перекинувшись на широкі натуральні простори, як недивно, співпав з вільним стилем самого автора.

Екранізація творів Шекспіра надала новий поштовх театральній культурі у широкому загалі, як за широтою охоплення аудиторії, так і за глибиною змістовності екранізованих п'єс. Переробка його творів з точки зору драматургії для екрану не тільки збільшила кількість його можливих глядачів, а й популізувала театр як такий, для самого глядача. Подібно до того, як сьогодні «покет бук» збагачують певною інформацією й збільшують свою аудиторію, так і публіка завдяки творчості Шекспіра стала більш підготовленою до розуміння літератури і театру. Цей феномен призводить не тільки до розуміння завдяки кінематографу, що є театр, а й ще до того, що намагався висловити Шекспір своїм сучасникам, одночасно викриваючи вічні злісні проблеми життя, які, незважаючи на невпинність часу, не можуть бути сторонніми для сучасної публіки.

Англійський драматург Д.Прістлі зауважував, що Шекспір сказав багато і зробив це краще, ніж будь-хто, але тим не менш залишилось багато того, що він не зміг сказати, хоча б тому, що йому невідомий той час, в який ми живемо [4, 74]. Однак за поета це вдало зробив кінематограф ХХ.

### *Література*

1. Брук Питер. Постановка пьесы / Питер Брук // Современный английский театр. – М.: Искусство, 1963. – С.185.
2. Ильинская О. Народ в трагедии Шекспира / О. Ильинская // Шекспировский сборник. – М.: ВТО, 1958.
3. Козинцев Г. Наш современник Шекспир / Г. Козинцев. – Л.: Искусство, 1955. – С.335.
4. Прістлі Д.Б. Иск к Шекспиру / Д.Б. Прістлі // Современный английский Театр.– М.,1960. – С.74.
5. Салкелд О. Лени Рифеншталь. Триумф и воля / О. Салкелд. – М.: ЭКСМО, 2005. – С. 213.
6. Andre Bazin. Qu'est-ce que le cinema, Paris: Ed.du Cerf, T.II. – p. 187.
7. Jan Kott. Shakespeare – notre contemporaine. Paris: Ed.Juillard, 1962.
8. «Japanes «Macbet».- «Journal of Society of Film and Television Arts», – 1960. №37.
9. Henri Lemaitre. Shakespear, le cinema imaginaire et le precinema.-“Etudes cinematographiques”. Paris, 1960. – №6-7. – p.387.
- 10 Peter Brook. Le point vue du metteur en scene.-«Sakespeare». – Paris: Ed. Hachette, – 1962. – p.244; 241.

*Васильєв Сергій Сергійович,*  
викладач Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
імені І.К. Карпенка-Карого

## **ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ УПРАВЛІННЯ ТЕАТРАЛЬНОЮ СПРАВОЮ ФРАНЦІЇ У 1793–1794 РОКАХ**

У статті розглянуто формування системи державного управління театрами Франції у 1793 – 1794 роках; визначено рівні адміністративного впливу на діяльність театрів і специфіку контролю за їхнього репертуарною політикою.

*Ключові слова:* організація театральної справи, Велика французька революція, Комітет громадського порятунку, Комісія народної освіти, цензура.

In this article the role of French public administration in organization of work of private theaters in 1793-1794 is examined and the methods of state control over repertoires are determined.

*Key words:* theater management, French Revolution, Committee of Public Safety, Commission on Public Instruction, censure.

Питання організації театральної справи [1], функціонування державної системи управління театрами [2], іноземного досвіду організації їх роботи [3] посідають помітне місце в програмі сучасних національних театрознавчих досліджень. Водночас, історія організації театральної справи за кордоном лишається вивченою недостатньо повно. Одним із її аспектів, який представляє особливий інтерес, є формування державної системи управління театральною справою в роки Великої французької революції (1789 – 1799). Вивчення цього періоду французької театральної історії дозволяє під іншим кутом зору поглянути на становлення радянської системи управління театрами, розробники якої цілеспрямовано вивчали французький революційний театральний досвід [4, 105 – 106], а також розмістити в ширшому контексті театральні реформи, заплановані і частково реалізовані в період Української революції 1917 – 1921 років.

Найбільший інтерес представляють ініціативи з розбудови державної системи управління театрами, здійснені якобінцями під орудою Робесп'єра в період з 2 серпня 1793 р. по 9 термідора II р. (27 липня 1794 р.). Такі часові рамки обрано не випадково: 2 серпня 1793 р. Конвент за ініціативою Комітету громадського порятунку зобов'язує театри Парижа тричі на тиждень грати патріотичні п'єси, а столичну владу слідкувати за ідеологічною спрямованістю репертуарів колективів, обмежуючи свободу творчості й відроджуючи цензуру [5, 134 – 135], 9 термідора II р. Робесп'єр і його послідовники втрачають владу внаслідок перевороту, після чого адміністративні структури, створені ними (в тому числі й для контролю за театрами), піддаються суттєвим трансформаціям.

Найповніший розгляд питання формування державних органів управління театрами в цей період знаходимо у Костянтина Державіна [6, 106-113], робота якого і понині залишається одним із головних доступних джерел інформації

щодо ініціатив якобінців у галузі театру. Щоправда, наведена ним інформація потребує систематизації і деталізації тих адміністративних важелів впливу, які дозволяють владі ефективно здійснювати політику в галузі театру. У сучасних дослідженнях з історії театру, виданих на пострадянському просторі, проблеми функціонування театрів Великої французької революції випускають з розгляду [7]. Французькі науковці також не надто активно цікавляться організаційними аспектами театральної історії цього часу; звісно, за деякими виключеннями, пов'язаними з дослідженнями, які було виконано в період активізації інтересу до Великої французької революції в зв'язку з підготовкою до святкуванням її 200-річчя [8].

Проаналізувавши нормативно-правові акти, що регулюють театральну галузь, можемо визначити провідні адміністративні вектори впливу на театр, проявлені в період 1793 – 1794 років. Їх уособлює діяльність Комітету громадського порятунку, Комісії народної освіти та муніципалітетів.

Комітет громадського порятунку концентрує всю повноту виконавчої влади, тому в будь-який момент може з власної ініціативи визначитися з широкого спектру питань театрального життя: від підтримки конкретної театральної постановки і виплати колективу фінансової компенсації за прокат патріотичного репертуару, до заборони діяльності театру, який проводить контрреволюційну творчу стратегію, і передислокації колективів у межах міста, їх переведення з одного майданчика на інший. Будучи сконцентрованою в Парижі, де вирує творче життя, театральна діяльність Комітету громадського порятунку, втім, столицею не обмежується; завдяки інституту представників Комітету, командированих у регіони, вона охоплює всю Францію.

Функціонуючи автономно до діяльності Конвенту, Комітет громадського порятунку в окремих випадках, які баражують на межі законності, потребує парламентського схвалення: воно узаконює його ініціативи. Так відбувається 2 серпня 1793 р., коли голосується декрет, що зобов'язує театри ставити п'єси з визначеного владою патріотичного репертуару, а також 3 вересня 1793 р., коли за поданням Комітету громадського порятунку ув'язнюють акторів Комеді Франсез (Театру Нації), звинувачених в контрреволюції, а їх театр ліквідують [9, 363 – 364]. Представники Комітету потребують спеціального парламентського рішення і тоді, коли створюють спеціальний орган управління театрами в ході широкої адміністративної реформи, запровадженої декретом 12 жерміналя II р. (1 квітня 1794 р.) [10, 65 – 66; 11]. Варто зазначити, що подібне схвалення своїх ініціатив доповідачі Комітету громадського порятунку отримують практично автоматично завдяки відпрацьованій схемі морального тиску на депутатів [12, 202]. Так парламентарі оплесками зустрічають пропозицію ув'язнення акторів Комеді Франсез, адже тут йдеться про те, щоб «викинути уламки монархії на смітник» [13, 101].

Основними спеціалістами з театральних питань в Комітеті громадського порятунку виступають Робесп'єр, для якого інтерес до театру проявляється передовсім у контексті організації національних свят, і Барер – головний ініціатор ліквідації Комеді Франсез. Втім, в своїх «Мемуарах» він проголошує себе передовсім одноосібним рятівником Опера від банкрутства, безапеляційно і не зо-

всім обґрунтовано наголошуючи на тому, що саме з його ініціативи було вида-  
но постанову про переведення театру з морально застарілої і фізично зношеної  
будівлі Порт-Сен-Мартен до нещодавно збудованого Національного театру ан-  
трепренера Монтансьє [14, 144]. Виселення приватного театру з його примі-  
щення на користь Опера, вчинене згідно постанови від 27 жерміналя II р. (16  
квітня 1794 р.), – одна з найпомітніших ініціатив Комітету громадського поря-  
тунку в галузі театру [15, 626]. Тим самим влада проявляє нетиповий для неї  
підхід до організації театральної справи, який передбачає безпосередню участь  
чиновників в управлінні колективом і державні фінансові гарантії його діяльнос-  
ті. Оперний театр, який регулярно прислужується справі революції через мас-  
штабні тематичні постановки та участь членів трупи в національних святах,  
заслуговує на таке ставлення завдяки своїй унікальності, адже аналогів йому у  
Франції немає [16, 71].

Водночас, переселення Опера – також перший приклад неприхованого  
порушення владою установчих норм революційного законодавства, зокрема  
права приватної власності. З власницею Національного театру Монтансьє ніхто  
не домовляється щодо передачі її майна в державне користування, ставлячи пе-  
ред театром категоричну вимогу залишити приміщення в триденний термін.  
При цьому держава «експропріює» також трупу театру. В якості своєрідної компен-  
сації її переводять до приміщення зачиненого від вересня 1793 р. театру Комеді  
Франсез, перейменованого на Театр Егаліте (Театр Рівності). За планами Комі-  
тету громадського порятунку трупа повинна ствердити новий тип революційного  
патріотичного театрального мистецтва, що остаточно покінчить зі старорежим-  
ною традицією театру, спрямованою на ієрархічне розділення глядачів (для його  
недопущення, зокрема, цілком переробляють залу). Але при цьому достатнього  
державного фінансування на діяльність «одержавленого» театру Комітет гро-  
мадського порятунку практично не виділяє.

Зрештою, надання гарантій систематичного бюджетного фінансування  
Опера і Театру Егаліте, нехай і невеликого, є виключенням з правил. Діяльність  
Комітету громадського порятунку позначена передовсім намаганням створити  
систему ідеологічного спрямування роботи приватних театральних колективів,  
яким лише зрідка компенсують прокат патріотичного репертуару, коли вони  
грають вистави «для народу», тобто безкоштовно. Політика збільшення рівня  
патріотичності репертуару і зростання ідеологічної контрольованості театрів не  
передбачає кроків у напрямку націоналізації театральної галузі, принаймні, в  
найближчому майбутньому. Розмови про адміністративне обмеження кількості  
приватних театрів Парижа і провінції точаться у владних колах регулярно, але  
не перетворюються на більш-менш обґрунтовані проекти: влада усвідомлює  
об'єктивну відсутність фінансово-економічних ресурсів для утримання театрів і  
вважає за краще розробляти програму використання театрального мистецтва в  
державних цілях за приватний кошт.

Головним інструментом реалізації завдання з державного впливу на театр  
і перетворення його на потужний ідеологічний інструмент виховання громадян-  
патріотів, готових захищати республіку, покликана слугувати Комісія народної  
освіти. Вона приходить на зміну відповідному відділу Міністерства внутрішніх

справ, який ненадто вдало опікувався покладеними на нього просвітницькими обов'язками. Попри те, що спеціалістів міністерського відділу зараховують до новостворюваної структури шляхом переводу, вони виявляються на «других ролях», а секцію «Громадських звичаїв», присвячену нагляду над театрами та організації національних свят, очолює новий чиновник. Комісар Жозеф Пейян призначає на цю посаду Клемана де Рі – фігуру достатньо нетипову, унікальну для якобінського середовища. Дворянин, що за Старого Режиму працював при королівському дворі, за революційним законодавством він не лише не може обіймати державних посад, йому навіть заборонено знаходитися в Парижі. Але його правильна політична активність, демонстрована від 1789 р., примушує владу, апріорі підозріло налаштовану до аристократів, зробити для нього вкрай нетипове виключення з правил [17, 218 – 231].

До певної міри присутність де Рі в новостворюваній адміністративній структурі, покликаний контролювати театральну галузь, а також організувати роботу двох вже «одержавлених» колективів, перетворює театральну діяльність Комісії народної освіти на інваріант роботи управляючих королівського двору, які організували дозвілля монарха, парадоксально «наближуючи» ініціативи республіканців, які категорично заперечують монархію, з практиками Старого Режиму, який відзначався цілісним підходом до організації театральної справи, ідеологічним контролем над нею. Заради об'єктивності, втім, варто відзначити, що під час служби при королівському дворі взаємодія з театрами не входила до обов'язків де Рі, з організацією їх роботи він стикався хіба що опосередковано, а його діяльність в Комісії народної освіти полягає передовсім у виконанні розпоряджень Жозефа Пейяна: саме комісар народної освіти виступає автором та ініціатором більшості театральних рапортів, резолюцій і відозв.

З огляду на свій «виконавчий» статус Комісія народної освіти передовсім деталізує напрямки взаємодії влади і театрив, які широкими мазками окреслили представники Комітету громадського порядку у формі конкретних вказівок, що потребують безпосереднього виконання, та в якості програмних заяв, які «випереджають» їх. Базові напрямки театральної діяльності Комісії народної освіти визначає наказ Комітету громадського порядку від 18 червня 1794 р. (6 червня 1794 р.) [18, 169 – 170]. До її завдань входить відродження драматичного мистецтва і моральний контроль над театрами як складовою народної освіти. Це передбачає перевірку вже наявного драматургічного доробку, а також аналіз нових п'єс, які збираються ставити театри: причому не лише в Парижі, а також і в інших містах Франції, в яких ці театри працюють. Поліція повинна регулярно передавати Комісії народної освіти репертуари театральних колективів. При цьому їй позбавлено права редагувати репертуари, за нею лишається функція контролю за театральною діяльністю для підтримання громадського порядку. Так само й організація роботи кожного конкретного театру, управління його фінансово-економічною діяльністю залишається виключним правом власників театрив. Втім, всі вони повинні передавати Комісії народної освіти плани своєї діяльності та звіти про неї.

5 месідора II р. (15 червня 1794 р.) Комісія народної освіти розсилає директорам театрив і муніципалітетам відозву, в якій емоційно розшифровує ла-

конічні команди Комітету громадського порятунку [19]. К. Державін в своєму дослідженні практично в повному обсязі наводить преамбулу цього акту, яка згідно традицій революційної риторики колоритно змальовує негідний стан театрів за Старого Режиму і визначає нагальне завдання піднести їх на рівень, достойний революції [6, 109 – 111]. Водночас роз'яснення організаційних аспектів діяльності приватних театрів і форм державного контролю над ними, запропоновані чиновниками й дещо облишені інтересом дослідників, є набагато цікавішими для визначення стратегій влади з управління театральною справою. Зокрема, на особливу увагу заслуговує норма щодо заборони акторам суміщати посади, брати участь в творчій діяльності і управлінні театральним колективом одночасно. Вона пояснюється бажанням сконцентрувати усі сили виконавців на творчості, не дати розпорозитися їх таланту. Але при цьому покликана також професіоналізувати управління театрами, надавши їм фінансово-економічної та виробничої стабільності: необхідність відточувати виконавську майстерність непрямо натякає також і на відсутність в акторів майстерності до організації театральної справи, процесу відповідального і складного, який потребує знань, умінь і постійного вдосконалення. Натомість наявність вимоги надсилати до Комісії народної освіти перспективні плани роботи і звіти з діяльності театрів, а також надавати інформацію щодо управлінської структури колективів засвідчує бажання влади порівняти ефективність різних моделей організації театральної роботи, які можна буде застосувати в «одержавлених» колективах Опера і Театр Егаліте, а в перспективі поширити на галузь в цілому: саме віднайдена «робоча» форма організації творчо-виробничого процесу в театрі в умовах обмеженості фінансових ресурсів цілком може слугувати підґрунтям здійснення успішної націоналізації театрів.

У відозві Комісії народної освіти, крім чітких вказівок антрепренерам і міським чиновникам, присутні також і менш формальні заклики до драматургів, яких просять активізувати створення патріотичних драм, виконаних відповідно до державних уявлень щодо суспільної корисності. Наявність драматургічного «вектору» відозви частково пояснює публікацію документу в пресі: драматурги у більшості випадків знаходяться осторонь адміністративних аспектів взаємодії театру і влади, а тому можуть банально проминути полум'яні заклики. Варто зазначити, що пропонуючи створювати революційні п'єси, Комісія народної освіти діє «неоригінально». Вона продовжує заявлену політичну лінію Комітету громадського порятунку з посилення республіканських акцентів творчості та переводить його ініціативу від 27 флореаля II р. (16 травня 1794 р.) в театральну площину [20, 545 – 546; 6, 109].

Реалізація цього завдання потребує проведення перерозподілу владних повноважень, адміністративних реформ. Планована активізація співпраці влади з драматургами в процесі розбудови театрів, які стануть школами патріотизму і республіканізму, крім ідеологічного контролю передбачає також і формування стандартів драматургії, що застосовуватимуться для комплектації «правильних» репертуарів театрів всієї країни, а також централізовану оцінку п'єс за чітко визначеними критеріями їх революційної відповідності, яка виключає будь-які різночитання, цілком можливі в ситуації розпорозеності цензурних осеред-

ків. Саме тому Комітет громадського порятунку стверджує виключну роль Комісії народної освіти в «моральному» контролі над театрами, залишаючи міській владі обов'язок стежити за дотриманням «фізичного» громадського порядку під час вистав.

У визначенні виключного центру ідеологічного контролю над театрами та формування їхньої творчо-виробничої політики вбачаємо еволюцію революційних поглядів на відносини влади і театру, їх наближення до старорежимних, нехай і часткове. Водночас, поруч з концентрацією цензури в Парижі іншим аспектом якобінської реформи, достатньо неочікуваним для політики терору, виявляється програмний заклик Комісії народної освіти до толерантнішого ставлення до задумів автора та його ідей, оприлюднений 7 термідора II р. (25 липня 1794 р.) [21]. Багато в чому цей виступ виявляється спекулятивним і зумовленим духом часу, позначеним боротьбою політичних груп, слугуючи нетеатральним і навіть нецензурним цілям: політиків, які полюбляють занадто активно переписувати п'єси з метою їх максимального наближення до ідеалів революції порівнюють з послідовниками гільйотинованого Жака Ебера, передбачаючи для них схожі наслідки. Втім, вже за кілька днів в цій політичній боротьбі саме Робесп'єр і його послідовники зазнають фатальної поразки. Як наслідок, заявлені Комісією народної освіти театральні ініціативи лишаяться або взагалі нереалізованими, або реалізованими лише частково.

Розглянемо тепер діяльність муніципалітетів в галузі театру. Відповідно до декрету 2 серпня 1793 р., який передав столичним чиновникам контроль над репертуарною політикою театральних колективів для організації патріотичних вистав і недопущення постановки п'єс, які спонукають до контрреволюції, та декрету 14 серпня 1793 р., який розширив цю «програму дій» на всю країну, вони отримали практично необмежені права втручатися в роботу колективів. Їх діяльність засновувалася на абсолютизації причинно-наслідкового зв'язку між змістом вистави і порушеннями правопорядку, які виникають під час її прокату; він видавався чиновникам достатнім аргументом на користь редагування твору, оскільки ця правка ставала способом недопущення потенційних громадських заворушень. Саме тому провідні цензорські комісії персоніфіковано фігурами чиновників поліцейських управлінь.

У Парижі питаннями цензури опікуються адміністратори поліції Бодре і Фруадюр, а після їх арешту 9 жерміналя II р. (29 березня 1794 р.) – Фаро та Лельєвр [17, 552]. З огляду на дуже високий рівень концентрації театального мистецтва у столиці (тут працюють чотири десятки театрів) саме їх діяльність з цензурування драматичних творів виявляється найбільш помітною. Традиційно її оцінюють дуже негативно через суттєві редакторські втручання в тексти п'єс, покликані витравити позитивні згадки про монархію, аристократію, ліквідувати заклики до толерантності, політичної поміркованості та замирення з ворогами французької республіки. У цьому революційна цензура виявляється набагато жорсткішою за достатньо ліберальні цензурні практики Старого Режиму, нехай «кількісні» результати такої діяльності паризької поліції, можливо, і не зовсім відповідають заявленій жорсткості: зі 151 п'єс, які перевіряють чиновники, 93 вони дозволяють грати без жодних змін, з 25 вичищають будь-які старорежимні



натяки, а 32 забороняють до постановки взагалі [22, 401]. Це означає що 60% творів доходять до глядача без змін, в авторському вигляді. І йдеться тут не в останню чергу саме про твори класичного репертуару, які гралися і за Старого Режиму також.

Однак, наголошувати варто не на «кількості», а на «якості» революційної цензури. Про її ексцеси, які викликають справедливу критику Комісії народної освіти, свідчать результати аналізу репертуарів провідних паризьких театрів, проведеного у квітні 1794 р. Фаро і Лельєвром. Під їхню заборону підпадає «Карл IX» Марі-Жозефа Шеньє, яким восени 1789 р. розпочалася революція у театрі. Трагедію Вольтера «Брут», рекомендовану декретами 2 і 14 серпня 1793 р. для безкоштовних патріотичних постановок, чиновники дозволяють грати лише за умови переробок. Інший патріотичний стандарт «Вільгельм Тель» Лемьєра вони допускають на сцену, лише доповнивши його назву словами «Швейцарські санкюлоти» [23, 193]. Відзначаються оригінальними цензурними рішеннями і провінційні чиновники. У Марселі забороняють кон'юнктурну яacobінську п'єсу «Друг народу» Камея Сен-Обена, присвячену Марату, аргументуючи рішення тим, що вона своєю назвою нагадує контрреволюційного «Друга законів» Лейя [24, 59]. При цьому театри Руану, яких жодним чином не можна запідозрити в контрреволюції, з задоволенням грають її, вихваляючи патріотизм автора [24, 341 – 343].

Концентрація театральної цензури в Комісії народної освіти виявляється, відтак, необхідною для зменшення цих курйозних і водночас небезпечних для державної стабільності різночитань: ситуація, за якої чиновники різних рівнів визнають небезпечними для республіки п'єси, які парламент рекомендує грати для патріотів безкоштовно, очевидно, є неприпустимою. Варто зазначити, що запровадження централізованої оцінки драматичних творів і суттєве зменшення автономії муніципалітетів з контролю театрів, виявляється тим кроком влади, який не будуть опротестовувати ні противники яacobінців, ні політичні режими, які прийдуть їм на зміну.

Водночас ідеологічний контроль репертуару – лише один із напрямків діяльності муніципалітетів у галузі театру. Важливим завданням, яке висуває їм Комітет громадського порятунку, стає організація стабільної роботи приватних колективів і створення театрів там, де до цього їх не існувало. За планами влади театр повинен працювати в кожному місті з населенням від 4 000 мешканців, а решту населених пунктів мають обслуговувати мандрівні трупи, дислоковані в регіональних центрах [25, 421 – 422]. Звісно, в революційний час досягнення такого амбіційного завдання унеможлиблюють війна та соціально-економічна нестабільність, однак цей проект не забудуть. Його буде реалізовано на початку ХІХ ст. у період правління Наполеона, нехай і в дещо видозміненому вигляді.

Провінційні театри ефективно функціонують там, де існує узгодженість позицій муніципальної влади, політичних клубів, «регіонального» представника Комітету громадського порятунку, який «наїздами» контролює життя регіону, і революційно налаштованого антрепренера, професійна робота якого, зрештою, і дозволяє реалізувати поставлені перед театром пропагандистські завдання. Таке «суголосся» спостерігаємо в Руані, який може похвалитися від-

дразу двома театрами, що поділяють патріотичний вектор роботи – Театром Гори і Театром Республіки. Їхні власники охоче згоджуються на проведення патріотичних вистав для народу, допомагаючи муніципалітету розробити систему розподілу квитків та організації безкоштовних переглядів. Вистави повинні починатися о пів на шосту (у кінці робочого дня) та завершуватися не пізніше дев'ятої вечора (щоб робітники-глядачі мали змогу відпочити). Безкоштовні квитки на вистави розподіляються через депутатів, які видають їх патріотам, а також шпиталі і школи. Таким чином на кожну виставу збирається до 2000 осіб [24, 55-56].

В інших містах ситуація розвивається менш гармонійно. У Марселі міські чиновники прибирають на себе право призначати акторів на ролі [24, 59], у Страсбурзі акторів примушують грати в розпал військових дій попри поранення та смерть близьких [26, 79 – 84], у Монпельє безкоштовні вистави перетворюють на видовище, яке не виконує покладені на нього завдання [24, 64], натомість в Метці театр зачинають, він поступається місцем суто революційній розвазі – спогляданню страт [24, 50].

Напруження у відносинах між владою і театрами виникає через те, що їхні цілі об'єктивно не збігаються. Чиновники щиро прагнуть перетворити театр на школу патріотизму та республіканізму через активне використання безкоштовних постановок, які приваблюють значну кількість громадян. Натомість, антрепренери намагаються грати «на касу», задовольняючи неідеологічні потреби глядачів в театрі-розвазі («платні» вистави розважальної драматургії користуються більшим попитом за патріотичні). Для того, щоб зняти цей конфлікт цілей, задовольнивши інтереси і власників театру, і влади, Комісія народної освіти розробляє проект посилення патріотичності постановок без шкоди для популярності театрів і падіння рівня продажів квитків. 5 преріаля II р. (24 травня 1794 р.) під час робочої поїздки до Бордо перший заступник комісара Марк-Антуан Жюльєн визначає обов'язкову структуру театрального «вечора»: театри мають грати як мінімум дві вистави, і одну з них брати з патріотичного репертуару, затвердженого владою [27, 292]. Компонування театральних вечорів, на який продаються квитки, з вистави, яка задовольняє ідеологічно-просвітницькі вимоги влади, і вистави, яка забезпечує глядача бажаною розвагою, виявляється одним зі шляхів реалізації державної стратегії використання театру в якості пропагандистського інструменту без надуживання обмеженими ресурсами бюджету для підтримки його діяльності.

Окремі елементи системи управління театральною справою, розроблені та запроваджені владою в період 1793 – 1794 років будуть ефективно застосовуватись в наступні роки, втілюючись у масштабній театральній реформі Наполеона, яка визначатиме умови існування французького театру у XIX ст. Інші залишаться у формі нереалізованих проектів, перетворяться на символічні «знаки оклику», які також впливатимуть на формування відносин влади і театру, пропонуючи діячам театру і політикам аргументи «за» і «проти» нових реформ. Водночас, можемо говорити про певний «революційний стандарт» ставлення до театру, що виникає в цей період. Наслідування йому (цілком імовірно, неусвідомлене) помічатимемо в процесі розгортання інших революцій, зокрема Укра-

їнської революції 1917 – 1921 років. Схожі на яacobінські міркування про роль театру-школи виховання народу знаходимо у відозві до українського суспільства, яку М. Старицька виголошує в червні 1917 р. від імені Театрального відділу, що діє в структурі Департаменту мистецтв Генерального секретарства народної освіти Української Народної Республіки [28, 136]. А його провідні ініціативи багато в чому повторюють кроки відповідної театральної секції Комісії народної освіти, підконтрольної Комітету громадського порятунку.

### *Література*

1. Безгин И.Д. Организационные проблемы театра / Игорь Дмитриевич Безгин. – К. : Компас, 1993. — 424 с. — ISBN 5-7707-1470-0
2. Безгин О.І. Система управління театральною справою: Історія організаційних форм (20–30-ті рр. ХХ ст.) / Олексій Ігорович Безгин. – К.: Компас, 2003. – 168с. – ISBN 966-7170-36-5.
3. Корнієнко В.В. Інституціональний розвиток французького драматичного театру в ХХ столітті : монографія / Владислав Вікторович Корнієнко. — К.: Знання України, 2006. – 168с. – ISBN 966-316-154-Х
4. Юфит А. Революция и театр / А.З. Юфит. – Л.: Искусство, Ленинградское отд-ние, 1977. – 270 с.
5. Archives parlementaires de 1787 à 1860. T.70. Du 30 juillet au 9 aout 1793 / [fondé par J. Mavidal, E. Laurent et autres]. – Paris : Imprimerie et librairie administrative des Chemins de Fer : Paul Dupont Editeur, 1906. – 834 p.
6. Державин Константин. Театр французской революции: 1789–1799 / Константин Николаевич Державин. – Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1932. – 322 с.
7. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. / [М.Ю. Давыдова, О.В. Егошина, С.М. Островский и др.]. – М.: РГГУ, 2001. – 436 с. – ISBN 5-7281-0408-8
8. Bianchi Serge. La Révolution culturelle de l'An II : élites et peuple (1789—1799) / Serge Bianchi. – Paris : Aubier, 1982. – 304 p. – ISBN 2-7007-0294-8.
9. Archives parlementaires de 1787 à 1860. T.73. Du 25 aout au 17 septembre 1793 / [fondé par J. Mavidal, E. Laurent et autres]. – Paris : Librairie administrative Paul Dupont Editeur, 1908. – 808 p.
10. Recueil des actes du Comité de salut public avec la correspondance officielle des représentants en mission et le registre du Conseil executive provisoire. T.11. 9 fevrier 1794–15 mars 1794 (21 pluviose an II–25 ventose an II) / [publ. par Aulard F.-A.]. – Paris: Imprimerie Nationale, 1887. – 772 p.
11. Décret substituant des commissions exécutive aux divers ministères : 12 germinal an II / Convention Nationale // Gazette Nationale ou Le Moniteur Universel. – 14 germinal an II (3 avril 1794). – № 194. – P. 2–5.
12. Gaxotte Pierre. La Révolution française / Pierre Gaxotte. – Bruxelles: Complexe, 1988. – 456, [13] p. – ISBN 2-87027-243-X
13. Duvignaud Jean. L'acteur / Jean Duvignaud. – Paris: Ecriture: l'Archipel, 1993. – 286 p. – ISBN 2-909241-54-8
14. Barère B. Mémoires. T.2 / Bertrand Barère de Vieuzac. – Paris: Jules Labitte, 1842. – 436 p.
15. Recueil des actes du Comité de salut public avec la correspondance officielle des représentants en mission et le register du Conseil executive provisoire. T.12. 16 mars 1794–22 avril 1794 (26 ventose an II—3 floreal an II) / [publ. par Aulard F.-A.]. – Paris : Imprimerie Nationale, 1899. – 862 p.
16. Guest Ivor. Le ballet de l'Opéra de Paris : trois siècles d'histoire et de tradition / Ivor Guest, Opéra national de Paris. – Paris: Flammarion, 2001. – 336 p. – ISBN 2-0801-28302

17. Procès-verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale. T.4. 1er germinal an II (21 mars 1794) – 11 fructidor an II (28 août 1794) / [publ. et annotés par M. J. Guillaume]. — Paris : Imprimerie Nationale, 1901. — 1092 p.
18. Recueil des actes du Comité de salut public avec la correspondance officielle des représentants en mission et le register du Conseil executive provisoire. T. 14. 29 mai 1794–7 juillet 1794 (10 prairial an II–19 messidor an II) / [publ. par Aulard F.-A.]. — Paris: Imprimerie Nationale, 1901. — 854 p.
19. Spectacles / Commission d'instruction publique // Gazette nationale ou Le moniteur universel. — 27 messidor an II (15 juillet 1794). — № 297. — P. 1–3.
20. Recueil des actes du Comité de salut public avec la correspondance officielle des représentants en mission et le register du Conseil executive provisoire. T.13. 23 avril 1794–28 mai 1794 (4 floreal an II–9 prairial an II) / [publ. par Aulard F.-A.]. — Paris : Imprimerie Nationale, 1900. — 870 p.
21. Rapport sur les corrections de l'opéra de Castor et Pollux : paroles de Bernard, musique de Candeille / Commission d'instruction publique // Gazette nationale ou Le moniteur universel. — 7 thermidor an II (25 juillet 1794). — № 307. — P. 1
22. Vivien Auguste. Études administratives. T.2 / Alexandre François Auguste Vivien de Goubert. — Paris : Guillaumin, 1852. — 430 p.
23. Hallays-Dabot Victor. Histoire de la censure théâtrale en France / Victor Hallays-Dabot. — Paris : E. Dentu, 1862. — 342, [12] p.
24. Estrée Paul d'. Le Théâtre sous la Terreur, théâtre de la peur, 1793–1794 / Henri Quentin (pseud. Paul d'Estrée). — Paris : Emile-Paul frères, 1913. — 523 [10] p.
25. Bianchi Serge. Le théâtre de l'an II (culture et société sous la Révolution) / Serge Bianchi // Annales historiques de la Révolution française. — 1989. — № 1. — P. 417–432.
26. Nodier Charles. Portraits de la Révolution et de l'Empire. T.2 / Charles Nodier. — Paris: Tallandier, 1988. — 405, [1] p.
27. Jullien Antoine. Une mission en Vendée : 1793 : notes / Marc-Antoine Jullien ; recueillies par Edouard Lockroy. — Paris : P. Ollendorff, 1893. — 347 [8] p.
28. Раєвська Ю. Державне регулювання театральної справи за часів перших національних урядів / Юлія Раєвська // Сучасне мистецтво. — 2005. — № 2 — С. 136–150.

УДК 791. 43. 03

**Гончаренко Олександр Юрійович,**  
аспірант Київського національного  
університету театру, кіно і телебачення  
імені І. Карпенка-Карого

## **СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ФІЛЬМИ («ШУМ ВІТРУ» І «ЧЕХОВСЬКІ МОТИВИ») В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Стаття присвячена проблемі функціонування постмодерністських тенденцій у сучасному українському кінематографі. Кінознавчий аналіз здійснено на прикладі двох картин 2002 року: «Шуму вітру» режисера С. Маслобойщикова та «Чеховських мотивів» режисера К. Маратової.

*Ключові слова:* постмодернізм, втеча, мотиви, паралельний, видовище.

The article devoted to the problem of function of postmodernism's tendency in modern Ukrainian cinematography. A cinematology analysis is conducted on the example of film «Noise of wind» (2002) by the director S. Maslobovshikov and film «Chechov's motifs» (2002) by the director K. Muratova.

*The main words:* postmodernism, escape, motifs, parallel, sight.

Проблеми естетики постмодернізму займають в теорії сучасного мистецтва одне із центральних місць. Починаючи з таких відомих постатей, як Ж.-Ф. Ліотар, Ж. Дерріда, К. Леві-Строс, Р. Барт, М. Фуко та ін., до цього питання зверталось чимало дослідників. Зокрема сьогодні ним опікуються такі українські науковці, як Т. Гуменюк, О. Соболюк, Т. Гундова, Г. Мережинська, Є. Дніпровська та інші.

Явище постмодернізму в культурі, як правило, отримує пристрасні та контрастні оцінки. З одного боку, постмодерністській естетиці закидають загравання із масовою аудиторією, з іншого – нахваляють за знищення кордону між елітарним та масовим. Зневажають за втрату фігури автора та, навпаки, шанують за отримане право бути автором кожного, хто стикається із запропонованим творінням. Одні кажуть, що постмодернізм відмовився визнавати, бодай, якісь цінності, і це стає ґрунтом для узаконення агресії та негативізму; інші вказують на захисну та терапевтичну функцію постмодернізму, що полягає в умінні піддавати сумніву будь-які усталені форми та поняття і не піддаватися на штучно-нав'язані дороговкази.

Назвемо лише ті характеристики постмодернізму як естетичного явища, що викристалізувалися у теоретичній площині. Отже: інтертекстуальність, функціонування тексту на різних рівнях, цитатність не як засіб, а як принцип; синтез жанрів, відмова від понять «високий» та «низький» жанр; заміна ідейності та ідеології принципами грайливості та задоволення від твору; деконструкція форми і змісту та можливість функціонування у хаосі; поєднання та міксування реального й віртуального світів та законів, за якими ці світи існують.

Першим осередком творінь постмодерністського спрямування прийнято вважати американську літературу кінця 50-х років. Згодом постмодерністські романи отримують всесвітню відомість, зокрема «Райські пси» А. Поссе, «Останній світ» К. Райнсмара, «Хазарський словник» М. Павича, та, звісно, «Ім'я троянди» У. Еко. Починаючи з 70-х років, постмодернізм як естетичне явище входить у кінематограф. Знаковими фігурами в цьому процесі стають такі режисери, як П. Грінуей, Р.В. Фассбіндер, К. Тарантіно, та ін.

Багато науковців надають українським постмодерністським тенденціям другорядного значення по відношенню до інших процесів в українському культурному житті. Так, українському постмодернізму відмовляють в існуванні належного коріння та вказують на його «суцільну імпортованість». Літературознавець О. Пахльовська визначає його як «клонування без правил». Зрештою, як і всі постмодерністські здобутки Східної Європи: «Схід Європи не є постмодерною цивілізацією. Сьогодні Схід Європи теж перебуває у фазі „пост“, але це всього лише посткомунізм і/чи пост тоталітаризм» [4, 4]. І додає: «Цілком можливо, що етап постмодернізму в Україні і загалом у Східній Європі, тобто дезорієнтованість і хаотичний етап культури, яка панічно приміряє на себе кольорові клапти чужої одежі, – явище, цілком навіть закономірне після лінійної безпросвітності тунелю соцреалізму» [4, 6].

Разом з тим, величезна кількість культурних проявів та мистецьких творінь, що відбулися на українських теренах в останні десятиліття називаються «постмодерними» Гадаймо, що не входячи в дискусію, можемо говорити про той самий «постмодерністський дух» (про який говорили західні дослідники та

фундатори постмодерністської естетики), яким проникнуті українська культурна сучасність. В першу чергу, коли говорять про здобутки українського постмодернізму, мають на увазі діяльність митців в літературному просторі. Р. Вечірко зазначає: «Український постмодернізм виробив свої правила, він іронічний, менш саркастичний, більш розважальний і поміркований, проте буває знущальним. Український постмодернізм, особливо літературний, заявив про себе у світовому культурному просторі. Він народив ряд творчих імен. Серед них Ю. Андрухович, О. Ірванець, О. Забужко, В. Медвідь, створено ряд літературних об'єднань» [2, 148].

Куди менше досліджено проблему функціонування постмодерністських тенденцій у площині українських кінотворів. Це і не дивно. Адже на сьогоднішнє існування явища «українського кінематографу» можна із легкістю піддати сумніву. Бо кіно як виробництво, на жаль, нині в Україні відсутнє. Поодинокі кінотвори, що з'являються, сумно вилітають ластівкою в темряві, і зникають за межею прокатної долі. Проте такі фільми, як «Співачка Жозефіна й мишачий народ», «Шум вітру» С. Маслобойщикова, «Молитва за гетьмана Мазепу» Ю. Ілленка, «Другорядні люди», «Чеховські мотиви» К. Муратової, дають підставу для замислення над певною загальною рефлексією постмодерністської спрямованості. Нам видається за доцільне спроба більш детального розгляду цих українських кінотворів останнього десятиліття щодо визначення їхнього постмодерністського наповнення. В чому це наповнення виражається і по яким законам існує? Отже, ми зупинимось на двох картинах, що були випущені 2002-го року: «Шум вітру» С. Маслобойщикова та «Чеховські мотиви» К. Муратової. Ці картини, на наш погляд, досить яскраво відбивають вищезазначені тенденції, але, на відміну від, наприклад, «Молитви за гетьмана Мазепу» Ю. Ілленка, не зазнали в наукових працях висвітлення як твори винятково та одностайно постмодерністського характеру. Попередньо зауважимо, що в даному матеріалі ми лише частково торкатимемось сюжетної канви та проблеми героїв цих кінотворів. Наша увага буде прикута до, так би мовити, постмодерністських мотивів цих картин, що, як правило, не піддаються окремому дослідженню.

Сюжет фільму «Шум вітру» Сергія Маслобойщикова будується на побутовій інтризі. Розлад панує у сім'ї головних героїв. У Олександри (А. Сергійко) є коханець Максим (Д. Карасьов), у її чоловіка Андрія (Д. Лаленков) є (або ж була у недавньому минулому) коханка (Н. Доля). А от у їхнього сина Альоші (Н. Романченко) є вітер. Точніше він намагається встигнути за чимось невловимим, його манить шум вітру. Хоча це можна стверджувати, лише орієнтуючись на назву фільму. Адже хлопчик не видасть своєї маленької таємниці – що саме змушує його весь час втікати від батьків. Сам режисер фільму коментував цю колізію таким чином: «Я думаю, він відчуває якусь ноту чи звук – цей звук його тягне кудись, і він розуміє, що місця для цього звуку в середовищі, де всі вони живуть, – немає. І він біжить кудись, хоч немає пояснення, куди саме і чому. Він не може цього сказати, і я не хотів, щоб це було зрозуміло. Може, він просто тікає звідти, бо там немає можливості реалізувати щось, що йому найбільше потрібно» [5, 40]. Тож син біжить, а батькам, звісно, доводиться поспішати за ним попри свої страждання (Олександра вбита горем через смерть

Максима) та внутрішню спустошеність (Андрій постійно подумки повертається до свого минулого сімейного життя, стосунків із Олександром, зустрічей із коханкою).

Взагалі мотив утечі стає провідним для всіх головних героїв картини «Шум вітру». І якщо хлопчик реалізує його на фактичному рівні, то в решти персонажів він переноситься у метафоричну площину. Так, Андрій намагається звільнитись від тягара минулого, Олександра – віднайти нову вітальну дорогу після смерті коханого. Та і сам Максим у першій частині фільму зізнається Олександрі, що хоче зірватись з насидженого місця, перекресливши колишні справи та зв'язки, включаючи їхні стосунки. У своїй статті, присвяченій фільму С. Маслобойщикова, В. Сікалов зазначав: «Можна сказати й таким чином: рух – якість самого життя. Однак через постійні гонитви та бігу екранний світ починаєш сприймати саме як хаос, як броунівський рух доль, що розсипались, родинних зв'язків. Взагалі, втеча – єдина відчутна реальність у фільмі. Герої біжать із нізвідки в нікуди. В той же час в їх бігу присутня смутна, погано усвідомлена ціль: розбігаючись знову, вони рухаються назустріч одне одному, але... неминуче промахуються. І все повторяється знову» [3, 48].

Однак для даного матеріалу, куди більш цінними є нелінійність, розмитість самої сюжетної подачі та інтонації. Ми недаремно, почавши говорити про картину, не вжили терміну «сімейна драма». Адже таке визначення дало б чітке поняття про жанр, в якому «Шум вітру» не зроблено. Тому що в структурі картини тісно переплітаються мотиви різних жанрових схем. Якщо вдивлятися в основну сюжетну колізію (протиріччя у родині) – так, можна говорити про сімейну драму. Але тут же поруч гонитва за вітром, пошуки життєвої сили та привиди минулого «тягнуть ковдру» в бік філософської або ж символістської драми. А з третього боку, балачки друзів родини, Сомова та Самійленка, двох підкреслених інтелігентів (обидва в окулярах, з бородами, та ще й газетку весь час почитують), а за сумісництвом філософів-оракулів про кінець світу та вродження людської раси нагадають нескінченні патякання знаменитих героїв беккетівських абсурдистських драм. Виходить так, що «прочитати» текст картини можна під різними кутами. Для когось картина виявиться демонстрацією сімейного краху, для іншого – притчею про «синього птаха» та ін. Проте в такому разі, глядач несвідомо звужує собі панораму. Тому що справжнім ключем до охоплення картини треба вважати все-таки прийняття усіх різножанрових кліше разом.

А тоді ми виходимо на ще більшу проблему. Як визначити жанр фільму та яку систему координат вживати до нього? На нашу думку, вибудовуючи фундамент картини, автори орієнтувались, в першу чергу, на музичний супровід (твір Ф. Шуберта та оригінальна музика до фільму Є. Гофмана). Недаремно, Максим, який є піаністом, у перших кадрах навчає грі на фортепіано Альошу, а у назві картини фігурує саме звукова інтенція природного явища. До речі, гул вітру та брязкотіння дощу теж задають в деяких сценах тон, заміщуючи музичний ряд.

Саме музика (особливо в першій частині картини) не просто коментує або супроводжує візуальний ряд. Вона неначе нав'язує свою волю та «монтує» сцени. Згадаємо дуже характерний приклад: сцену смерті Максима. В кадрі той самий веселий пікнік великої компанії, який ми вже бачили раніше, загін коней,

батьки обтирають Альошу, якого щойно їм з болота виніс Максим. Але музична тема вже зовсім інша, аніж попередня. Музика тиха, тривожна. Щось сталося. Але ніякої напруги у кадрах до того моменту, як Ірина починає плакати. Вона плаче, але з якої причини? Нарешті камера «взлітає», роблячи панораму: тепер вже компанія знялась із місця, коні побігли, хтось відправляється на пошук із собаками. І ось – крупний план. Тіло Максима притулене до стовбурів дерев.

Тож, якщо займатись певною мірою розширенням жанрового тезаурусу, можна визначити жанр картини як «кіносюїта». Адже, як відомо, сюїта є музичним твором для декількох інструментів (картину «Шум вітру» ніяк не назвеш «масштабною» та «поліфонічною» з огляду на суму подій та навіть хронометраж: картина триває годину сімнадцять хвилин) з достатньо розмитою структурою (в наступному абзаці ми розширимо питання форми картини), на відміну від симфонії або сонати. Проте такого роду висновки є теж свого роду «постмодерністськими іграми» щодо отримання «задоволення від тексту». Як бачимо, постмодерністська тема починає звертати нас до таких принципів висвітлення поставленої проблеми, що притаманні самій естетиці цієї теми.

Та, повертаючись до «музичної домінації» у картині, «Шум вітру» ніяк не можна назвати «серією кліпів» або ж то «атмосферними замальовками». Ми вже зазначили, що музика є тим механізмом, що дає імпульс іншим важелям картини. Саме під цим кутом зору починається неочікуване відкриття калейдоскопу паралелей, якими рухаються герої «Шуму вітру». Альоша рухається за вітром, Олександра декілька разів не може втримати сина та продовжує біг, Андрій шукає Альошу та весь час повертається в минуле. Монтаж цих «паралельних прямих», що перетнуться лише наприкінці картини (у лісних хащах Андрій веде діалог із померлим Максимом, що виявляється його двійником або ж якимось демонічним створінням його позасвідомості, а потім виривається разом із дружиною та сином з жахливих тенет лісу в чисте поле) здійснено не послідовно і не циклічним комбінуванням великих сцен за участю то одного, то іншого головного героя. Всі ці історії густо переплетені й замішані неначе згідно складній музичній партитурі: із соло-номерами, паузами, зміною темпів та тональностей.

Проілюструємо ці висновки описом послідовності монтажних шматків у певному відрізку картини. Андрій їде в машині, паралельно якій рухається автомобіль, в якому чомусь опинився Альоша (знову паралель у русі!). Син стукає у скло, намагаючись привернути увагу батька. Наступний кадр (далі просто – н. к.): недовгий крупний план Олександри, що знервовано курить (нещодавно від неї втік Альоша). Н. к.: знову рух машин, але на цей раз Андрій намагається «достукатись» до сина. Н. к.: знову недовгий крупний план Олександри. Н. к.: Андрій покидає свій автомобіль, женеться за машиною, що увозить вдалечінь Альошу, зупиняється. Н. к.: батько починає бігти, а паралельно йому по озеру пливе його товариш Чапа, який незадовго до цього кудись зник (в котре відмічаємо: паралельний рух – один з головних принципів побудови у картині!). Н. к.: недовгий крупний план Альоші, що теж вже залишив машину (цей факт залишено поза кадром) і біжить. Н. к.: Андрій біжить і «наближається» до своїх спогадів про сімейне життя (це вже наступна велика сцена).

Спробуємо дати невеличкий коментар. Отож головна тема монтажної послідовності – паралельний рух. Рух батька і сина, що не можуть пробитись одне



до одного. Але тут є і нетривкі не акцентовані паузи (крупні плани матері). Є і зміна інтонації та ритму: геть сп'янілий та веселий від кількості випитого та постійного дощу Чапа пливе на спині швидко і в той же час якимось чудернацьки-коряво. Його заплив змушує Андрія та разом із ним глядачів позбутись відчуття напруги та стурбованості.

Окремої згадки, як нам видається, потребує цитатний план картини. Головним чином це стосується двох сцен із минулого Андрія. По-перше, це сцена з його дитинства, в якій демонстрація на телебаченні знаменитого радянського фільму «Веселі хлоп'ята» стає причиною серйозної дитячої драми. А по-друге, це сцена стосунків Андрія із своєю коханкою – актрисою, що подається крізь призму екранізації «Анни Кареніної». Головну героїню толстовського роману грає кохана Андрія, режисер фільму запевняє її, що Кареніна не хотіла покінчити життя самогубством, а сама дівчина говорить Андрію, що кине його тільки-но відчує можливість зазнати болю від їхніх стосунків.

Наостанок, стосовно поставленої нами проблеми постмодерністських мотивів у картині «Шум вітру», хотілось би підбити певні підсумки. Отже, ще раз вкажемо на характерні виміри картини С. Маслобойщикова, як-то: поєднання різножанрових деталей в одну багатозарову жанрову структуру; нелінійна, складна для сприйняття форма твору; насичене цитатне поле картини. Та все ж «головним» таким виміром варто назвати музичну та і взагалі звукову складову фільму, що час-від-часу стає у художній тканині картини домінуючою. «Шум вітру» врешті-решт виявляється певною дуальною сферою, в якій візуальний та вербальний ряд входять у надзвичайно тонке і тісне переплетіння та взаємодію. Таким чином, вся картина стає певним музичним гіпертекстом, де зображення та звук постійно прокладають шлях своєму рівню організації матеріалу та відсилають одне до одного.

Багато дослідників називають картину Кіри Муратової «Чеховські мотиви» «знаковою» для режисера. Ця стрічка неначе завершує та вінчає трилогію «хаосу та відчуження», що була розпочата фільмом «Три історії» та продовжена картиною «Другорядні люди». Тож, певно, не випадково Кіра Муратова звернулася до творчості Антона Чехова. Картина є вільною інтерпретацією ранніх чеховських творів (оповідання «Важкі люди» та п'єси-жарту «Тетяна Рєпіна»). Адже, хто як не Чехов (особливо Чехов-драматург) так яскраво зумів розхитати жанрову структуру, позбавити характерності власних героїв та їхню мову, зробити щільним та вагомим цитатне поле своїх творінь.

Картина «Чеховські мотиви» зображує життя великої сільської родини заможного господаря, що всю свою енергію та зароблені кошти витрачає на зміцнення свого хазяйства. Кожна копійка тут на суворому обліку. Але старший син вже студент, а його навчання у місті потребує постійних капіталовкладень. Це і є приводом для нежартівливих сімейних сварок, головними опонентами в яких виступають батько і старший син. Пошук порозуміння та компромісу між членами родини, батьком і сином, стає головним лейтмотивом картини.

Картина досить чітко поділяється на чотири великі частини-епізоди. Перша частина, пролог: зведення у дворі хазяйського будинку «сараю-магазину» (герої картини: робітники та діти весь час знаходяться у конфронтації стосовно призначення майбутньої побудови). Друга частина: сімейний обід, що перетікає у сімейну сварку. Третя частина: обряд вінчання у сільській церкві, на який ви-

падково потрапив студент, що пішов з дому без батьківських грошей та благословення. Четверта частина: повернення «блудного сина» в родинні тенета та напівпримирення із батьком (студент вдруге збирається йти на станцію, а батько говорить, де залишив для нього гроші).

У «Чеховських мотивах» реальність ніби постійно функціонує на кількох рівнях. Таким чином, глядач опиняється у реальності, що насичена іншими, так би мовити, «паралельними реальностями». Згадаємо: сцена довгої сімейної сварки закінчується тим, що донька вмикає телевізор і потрапляє на трансляцію балету. Далі мати родини повністю переключається із головної реальності (сімейна сварка) у паралельну – телетрансляцію. Слідом за нею у цю іншу реальність починає вдивлятися операторська камера, і, врешті решт, глядач муратівської картини. Балетний номер (його тривалість близько п'яти хвилин) тут не просто драматургічний хід на зниження чи зняття напруги. Глядачі не бачать реакції на нього інших героїв. Цей номер стає абсолютно автономною конструкцією в структурі картини. Тож виходить певне віддзеркалення реального перегляду картини, що відбувається зараз. Глядачі намагаються зосередитись на перегляді власне фільму «Чеховські мотиви», а герої картини занурюються у перегляд балетного номеру. Зрозуміло, що за цим номером змушені спостерігати (або відсторонитись від нього) й глядачі картини.

До речі, таких «інтермедій» у картині декілька. Ми лише назвемо їх. По-перше, це показ праці робітників та буття домашньої худоби: свиней, курей, індиків та ін. Звуковою доріжкою для цих кадрів сільської буденності стає російський фортепіанний романс. В результаті маємо досить комічний кліп-пародію на радянські ролики, що мали на меті звеличення сільської праці. А по-друге, це оперна арія, яку, виходячи із церкви, видає на-гора наречений після жахливого для себе вінчального обряду. У супроводі нареченої та свідка, у яскравому освітленні (що виникає так само раптово, як і його, ще одна нова для глядачів, «паралельна реальність») він прямує на камеру, що від'їжджає, із своєю піснею нескореного. Отже, на цей раз оперний номер «запаковано» в обгортку не досить якісного мюзиклу.

Зупинимось більш детально на третій частині картини. Саме вона, на наш погляд, і концентрує в собі той принцип, за яким вибудовано «Чеховські мотиви». Саме в ній гра, яку ми охарактеризували як «реальність з паралельними реальностями», стає найбільш наявною та загостреною. За хронометражем сцена вінчання займає третину картини (близько сорока п'яти хвилин). Звичайно, що гіпотетично маємо розраховувати на насиченість часу подіями, розвитком сюжету, характерів або що. Але у сцені вінчання дієвою силою стає лише час. Всьому іншому відведено роль умовних милиць, що підтримують головний механізм.

Фактично задано лише ситуацію: у натовпі гостей обряду час від часу виникає загорнута у покривало дівчина, яка нагадує нареченому образ коханої, яка нещодавно вчинила самогубство. Наречений буде нервувати, але зрештою опанує себе, а дівчину зачинять у коморі, і виявиться вона ніяким не привидом, а донькою священика. Що ж тоді залишається глядачу? Можливо, вдивлятися у чудернацькі обличчя гостей обряду, зупинитись на їхньому шаржированому одязі та гримі, вслухуватись в їхні водевільні репліки. А можливо просто, як і буває зазвичай в житті, чекати на завершення обряду, в якому ти не приймаєш безпосередньо участь, але волею обставин маєш виконувати роль «глядача».

Зара Абдуллаєва наголошувала: «Між тим очікування – від'їзду, грошей, кінця сварки, порозуміння, фіналу вінчання, іншого життя – один із конструктивних мотивів цього фільму. І навіть умова його особливого саспенсу, який пригальмовує розвиток інтриги, але створює інтенсивну „внутрішню дію» [1, 38]. Тож зовсім недаремно деякі гості обряду знемагають від нудьги й бажання покурити. І, вслід за ними, глядачі картини з такою радістю «беруть паузу» і виходять із церкви провітритись на подвір'я. Мотив очікування стає наскрізним у фільмі.

У результаті, глядачі картини не ототожнюють себе із героями. Вони «встають» поряд із ними, адже змушені, як і герої, ставати глядачами певних запропонованих видовищ (балет, активність домашньої худоби, обряд вінчання тощо).

Картина «Чеховські мотиви» весь час провокує глядача підміною першої реальності (безпосередньо сюжет картини) другорядними, які ми щойно відзначили. І в цьому її головна принада та небезпека. Адже глядачу інколи вкрай важко опанувати, так би мовити, «одномірну» реальність кінотвору. Проте якоїсь допомоги тут надає чітка фабульна конструкція картини: сварка із батьком, залишення дому, обряд вінчання, повернення додому. Але ж не так легко пройти цей шлях до кінця, маючи на шляху такі серйозні «перепони». Вистроєний в картині світ, зрештою, можна назвати «серією видовищ у видовищі». Причому нерідко ця «серія» стає ціллю, а не засобом впливу.

До речі, з точки зору постмодерністської спрямованості твору, варто наголосити на специфічній мові персонажів фільму, що можна охарактеризувати як «розширене самоцитутування». Справа в тому, що фактично кожен герой картини час від часу повторює свої репліки декілька разів (в більшості випадків не змінюючи акцентів та інтонацію). Виходить, що деякі перипетії у сценах «зависають» на певний проміжок часу, дратуючи героїв та зупиняючи глядацьку увагу.

Наостанок можемо зазначити, що чеховські образи якнайкраще вписуються у постмодерністський простір. Невизначеність, фрагментарність, непрезентабельність (імітація), відсутність глибини («суб'єкт – це лише фікція») – всі ці особливості, притаманні героям А. Чехова, розвиває в своїй творчості К. Муратова, зокрема в картині «Чеховські мотиви». Реальність, що вибудована у фільмі, є складною та багатомірною. Створений простір постійно рухається, відкриваючи нові рівні та розширюючи перспективу бачення цілого. Звідси походить важкість глядацької концентрації над картиною та розмиття законів, за якими вона діє.

Безумовно, проблема постмодерністського характеру українських кінотворів, порушена нами в цьому матеріалі, потребує більш детального вивчення. Та і взагалі, дослідження нових смислових та стилістичних ознак у сучасному українському кінематографі має багатий потенціал і перспективи.

### *Література*

1. Абдуллаєва З. Сарай или магазин? З. Абдуллаєва / З.К. Абдуллаєва // Искусство кино. – М., 2002. – № 11. – 176 с.
2. Вечірко Р. Феномен української культури / Роман Вечірко // Вітчизна. – К., 2006. № 11-12. – 176 с.
3. Сикалов В. Сиротская свобода / Владислав Сикалов // Искусство кино. – М., 2003. – № 1. – 176 с.
4. Ситуація постмодернізму в Україні / Круглий стіл // Кіно-Театр. – К., 2001. – № 6. – 64 с.
5. «Шум вітру»: спроба колективної інтерпретації / Кіно-Театр. – К., 2002. – № 4. – 64 с.

## **МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК ПРЕДМЕТ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: РОЛЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ В МУЗИЧНО-КОМУНІКАЦІЙНОМУ ПРОЦЕСІ**

У статті аналізуються сучасні наукові підходи до функціонування поняття «комунікація» в музиці на основі музикознавчих досліджень В.Медушевського, О.Якупова, О.Черемісіна, О.Берегової та Л.Опарик. В означених підходах окреме місце виділяється вивченню рівня впливу інтерпретації на передачу музичної інформації ланками комунікаційного ланцюга.

*Ключові слова:* музична комунікація, музичне спілкування, музична інтерпретація.

In the article modern scientific looks are analysed to functioning of concept «communication» in music on the basis of researches of musicologist of V.Medushevskogo, O.Yakupova, O.Cheremisina, O.Beregovoy and L.Oparik. In the noted approaches a separate place is selected the study of level of influence of interpretation on a musical information transfer by the links of of communication chain.

*Key words:* musical communication, musical intercourse, musical interpretation.

Сучасний світ неможливо уявити без процесів комунікації, що всебічно впливають на сфери життєдіяльності людини, зокрема культурну сферу.

Дослідивши тісні, симбіотичні зв'язки культури та комунікації, свідомо підходимо до вивчення музичної галузі як однієї зі складових культури саме в комунікаційному аспекті. Важливим і перспективним, на нашу думку, також є дослідження ролі інтерпретації під час комунікаційного процесу, її можливий вплив на реалізацію ідей композитора при проходженні ланками комунікаційного ланцюга.

Мета статті є визначення спектру сучасної наукової думки стосовно музичної комунікації та, зокрема, ролі інтерпретації в окремих ланках комунікаційного ланцюга.

Інтерес до проблеми *комунікації в музиці* виявився у працях музикознавців ще на початку минулого століття. Цей феномен опосередковано розглядався Б.Асаф'євим, Б.Яворським, С.Скребковим, Л.Мазелем, В.Цуккерманом, В.Каратігіним та ін. Безпосередньо розглядати процеси комунікації в музиці почали в другій половині ХХ ст. Серед науковців, які обрали комунікацію в музиці об'єктом своїх досліджень або активно розвивали сферу комунікативних функцій музики, можна виділити музикознавців В.Медушевського, Є.Назайкінського, А.Сохора, Л.Березовчук, С.Григор'єва, О.Якупова, О.Черемісіна, О.Берегову, Л.Опарик та іншими.

Розглянемо основні наукові підходи до музичної комунікації. Зауважимо, що за основу взято найбільш поширений тип комунікаційного ланцюга, що використовується для виконання академічної музики: «композитор – (музичний твір) – виконавець – (звуковий потік) – слухач» та прямий комунікаційний ка-

нал передачі музичної інформації, неопосередкований додатковими технічними елементами.

Так, російський дослідник В.Медушевський у своїх працях кристалізує системний теоретичний підхід до комунікативної функції музики. На його думку, *комунікативна функція* є поняттям, що виявляє здатність музики служити засобом спілкування, це «направлений вплив музичної структури на процес і результат сприйняття, що використовує закони сприйняття і створює сприятливу основу для активного засвоєння слухачем змісту музики відповідно до умов і мети акту комунікації» [3, 150].

У своєму дослідженні В.Медушевський намічає *основні віхи теорії комунікативної функції*, що пов'язують в єдине ціле внутрішню організацію музичних творів, психологічні механізми сприйняття та особливості соціального буття музики [3, 236].

Для дослідження комунікативної функції музикознавець актуалізує певні поняття.

*Комунікативні прийоми* потенційно діють на слухача за наявності відповідних умов музичного спілкування. Вони побудовані за принципом знаків; мають матеріальну сторону і комунікативні значення. Комунікативне значення прийому – привернути увагу, розпалити інтерес.

*Комунікативна структура* – це «закодована» в творі програма сприйняття, яка може бути простою чи складною, ясною чи запутаною і т.д.

*Комунікативний синтаксис* – це «історично складені правила розгортання музичної мови, спрямовані на активне засвоєння слухачем змісту відповідно до мети та умов комунікації» [3, 113-117].

У психологічному аспекті В.Медушевський вивчає *пізнавальні, емоційні та оціночно-емоційні механізми сприйняття*. Такий підхід спрямований на розкриття дії комунікативних прийомів та їх систематизацію.

Розглядаючи інтерпретацію, дослідник вказує на важливість глибини проникнення виконавця в духовний зміст музичного твору, на пізнання духовного життя музики своїм життям.

Отже, зосередившись на вивченні та диференціації з поміж інших комунікативної функції, В.Медушевський закладає міцні підвалини для комплексного дослідження музичної комунікації.

Музикознавець О.Берегова досліджує проблеми взаємодії сфер культури, соціології та комунікації. Дослідниця присвячує підрозділ «Музична творчість у системі художньої комунікації» своєї дисертації питанню комунікації в музиці, де аналізує значення музичного мистецтва в системі художньої комунікації, вивчає загальні комунікативні особливості музичного мистецтва, комунікативні функції музичної мови. За думкою дослідниці, під час музичної комунікації відбувається взаємовплив та обмін між ідеологією, внутрішнім світом відправника і адресата, ширше – автора і соціуму.

Дослідниця формує *власну концепцію комунікативного синтаксису*, суть якої полягає у визнанні рівноправності всіх учасників музичної комунікації та переорієнтації на кожний конкретний акт музичної комунікації; виході на категорію стилю, яка визначається центральним поняттям процесу музичної кому-

нікації. До речі, що стосується інтерпретації, то, за О.Береговою, саме стиль диктує глибину проникнення в духовний зміст твору й обумовлює створення виконавських і слухацьких інтерпретацій [2, 25].

Особливу увагу слід приділити дослідженням сучасного російського музикознавця О.Якупова, для можливості вивчення яких було здійснено подорож до Москви. Резюмуючи аналіз наукового доробку дослідника та результати спілкування з ним, зазначимо, що даний підхід, на нашу думку, найповніше розкриває процес комунікації в музиці. Дослідник створює певну структуру музичної комунікації, аналізує основні комунікаційні засоби музики, способи її відтворення і канали комунікації та розробляє її власний категоріальний апарат. До речі, саме О.Якупов сформулював єдине на даний час визначення поняття «музична комунікація».

Отже, *«музична комунікація – це динамічна система передачі, отримання і збереження інформації, органічно притаманна цілісному процесу створення, накопичення, розповсюдження, споживання та оцінки музичних цінностей; система, яка забезпечує оптимальне функціонування, ефективну взаємодію всіх структурних ланок цього процесу»*. Особливістю музичної комунікації він вважає передачу через матеріально-конструктивні форми – мову, музичну форму, засоби виразності – духовно значимого змісту, образів, ідей, художніх концепцій [8, 11-12].

О.Якупов виділяє три основні *рівні інформаційного спілкування*:

- *структурний (центральний) рівень* – включає основних учасників музичного процесу і головні канали інформації, що підтримують функціонування всієї системи;

- *мікроструктурний рівень* – функціонує в середині кожної виділеної сфери; забезпечує кодування і декодування художньої інформації, зв'язок з іншими сферами комунікації;

- *метаструктурний рівень* – забезпечує включення музичного процесу в широкий простір зв'язків з соціальним контекстом мистецтва, культурою в цілому [7, 25].

Дослідник виділяє чотири основні сфери структурного рівня: сферу композитора, виконавця, слухача та музикознавця критика. Поняття *«сфера комунікативного процесу»* означає його локальну частину, обмежену деякими просторовими параметрами. Комунікативні сфери композитора, виконавця, слухача та критика взаємно перетинаються і взаємодіють одна за одною. Центральним ядром їх перетину є *музична форма*.

У середині визначених сфер виділено чотири фази мікроструктурного рівня: кумулятивну, рефлексивну, генеруючу та експонуючу. Поняття *«фаза комунікативного процесу»* означає його локальну частину, що протікає в деяких часових параметрах. Основним матеріалом музичної комунікації є *музичний текст* (звуковий, нотний, графічний, цифровий і т.д.).

Дослідник зазначає, що якість процесу музичної комунікації залежить від співвідношення творчої активності та рівня інтерпретації суб'єктів комунікаційного процесу, і тому виділяє чотири *ступені якості музичної комунікації*.

1. Перший ступінь передбачає збіг значень авторської та слухацької форм.
2. Другий ступінь потребує наявності творчості слухача.
3. Третій ступінь пов'язаний з яскравою інтерпретацією виконавця як фактором активізації слухацької співтворчості.
4. Четвертий ступінь, найвищий ступінь якості комунікативного процесу, включає наявність всіх трьох складових: авторської форми, що стимулює творче інтерпретування виконавця та створення слухацьких варіантів авторської форми [8, 95–98].

Звідси, за О.Якуповим, *критерієм якості комунікативного процесу* виступає не тотожність початкової і відновленої кінцевої музичної інформації, а глибина проникнення в духовний зміст твору та здатність людини, що сприймає, інтерпретувати, творити власні значення музичного твору.

Отже, сучасний дослідник О.Якупов серед реалізації різних завдань здійснив комплексний підхід до виявлення, розуміння, аналізу та класифікації поняття «музична комунікація» як цілісного процесу; заклав фундаментальну основу для розвитку теорії даної проблеми, виявив та окреслив шляхи розвитку теорії; надав комунікації значно ширшого, масштабнішого, системного значення в порівнянні зі «спілкуванням». Зауважив, що якість комунікаційного процесу на пряму залежить від рівня інтерпретації музичної інформації виконавцем і слухачем.

Детально вивчає проблему музичної комунікації і сучасний російський музикознавець О.Черемісін, праці якого також стали доступні лише в Російській державній бібліотеці. Спираючись на основні теоретичні положення О.Якупова, музикознавець доповнює їх та зміщує акценти дослідження в бік когнітивно-дискурсивної парадигми. О.Черемісін вважає *основною структурною одиницею музичної комунікації музично-комунікативну подію*, що являє собою єдність музичного дискурсу та музично-комунікативної ситуації.

Поняття «*музичний дискурс*» дослідник тлумачить як «опосередкований системою субзнаків музично-мовний потік, «занурений» в ситуацію музичного спілкування». Тобто, це не лише музична мова, музичний твір, а «динамічний процес породження і сприйняття музично-мовного твору, процес розгортання композиторського замислу в музичний текст; музична мова, що звучить в процесі розгортання музично-комунікативної події» [6, 93].

Для конкретизації процесу комунікації в часі і просторі, музикознавець, вводить до свого категоріального апарату поняття «комунікативної ситуації». *Музично-комунікативну ситуацію* О.Черемісін розглядає через вивчення виділених ним основних формантів (факторів, що формують цю ситуацію) та через аналіз їх взаємодії.

Отже, теоретична концепція музичної комунікації О.Черемісіна ґрунтується на когнітивно-дискурсивному підході до вивчення процесу музичної комунікації. Означений підхід, на думку дослідника, надає можливість відійти від суто музикознавчих моделей вивчення побутування музики в соціумі та перетворює формат дослідження у русло процесів комунікації.

Помітний вклад у розвиток дослідження комунікації в музиці вносить сучасна українська музикознавець Л.Опарик. «Музичне спілкування» Л.Опарик вважає значно ширшим поняттям, ніж «музичну комунікацію», але, разом з цим, надає поняттю «музичне спілкування», порівнюючи з концепціями О.Якупова, О.Черемісіна синонімічний зміст.

Дослідниця вводить в науковий обіг нове поняття – *«музично-виконавське висловлювання»*, що бере за основу і точку відліку аналізу музичного спілкування у своєму дослідженні. Отже, *«Музично-виконавське висловлювання – це модальна одиниця музичного спілкування, стильовий ситуативний статус якої визначають експресивно-мовленнєві параметри комунікативно-інтерпретаційної позиції музиканта виконавця, що втілює індивідуальну концепцію адресата художнього кореспондування»* [5, 12].

Л.Опарик дає визначення поняття *«музичне спілкування – це процес, що фокусує концептуальний аспект інтерактивної інтонаційної взаємодії між композиторами, виконавцями та слухачами на основі озвученого твору-висловлювання, в жанрово-стильовій інтонаційній атмосфері якого віддзеркалюється ситуативний контекст конкретного акту інтерпретування»* [5, 7].

Перекликаючись у підході до процесу реалізації музичної інформації з О.Черемісіним та спираючись на Є.Назайкінського, дослідниця наполягає на редукуванні поняття «процес музичного спілкування» до поняття *«акт музичного спілкування»*.

*Предметом спілкування* дослідниця вважає *музичний твір*, матеріал якого несе ідейно-художню інформацію втілену в музичні образи.

Досліджуючи виконавську інтерпретацію в процесі музичного спілкування, Л.Опарик вводить у свій категоріальний апарат поняття «комунікативно-інтерпретаційної позиції виконавця» та «архетипу музично-виконавського висловлювання».

Отже, *«Комунікативно-інтерпретаційна позиція виконавця – це свідомо комунікативна спрямованість музично-виконавського висловлювання до ключових адресатів творчого кореспондування – композитора та слухачів»* [5, 9].

*«Архетип музично-виконавського висловлювання – це найбільш узагальнений стилеутворюючий тип музично-виконавського мовлення, що в ситуації музичного спілкування фокусує характер адресованості комунікативно-інтерпретаційної позиції музиканта-виконавця»*. *Екстравертний архетип – «назовні» – до слухачької аудиторії. Інтровертний архетип – «вглиб» – до власного «Я»* [5, 14].

Наголошуючи на важливості функцій слухача в музичному спілкуванні, дослідниця вказує, що «творення музично-сислової цілісності у процесах розуміння не може здійснюватися без обрання реципієнтом певної *комунікативно-інтерпретаційної позиції*, котра обумовлює стратегію сприйняття – певну евристичну установку, його ціннісно-орієнтувальну вибірковість, відтак – впливає на формування стилю музичного сприйняття».

Отже, музикознавець Л.Опарик здійснює розгляд зв'язків між суб'єктами комунікації у музиці через сферу «музичне спілкування», ставлячи у центрі розгляду знакову, модальну одиницю «музично-виконавське висловлювання» та створює на основі власної концепції певний категоріальний апарат. Вагомий



вплив на дане дослідження має інтерпретаційний аспект, через призму якого розглядається співучасть у музичному спілкуванні виконавця та слухача.

Проаналізувавши наукові підходи до розуміння процесу музичної комунікації В. Медушевського, О. Якупова, О. Черемісіна, О. Берегової, Л. Опарик, можна зробити наступні висновки.

На сучасному етапі дослідження музичної комунікації відбувається декількома шляхами, що мають різні структурні та категоріальні апарати, але схожі за своїм внутрішнім змістом. Спільним у розглянутих підходах є: визначення основними суб'єктами комунікаційного процесу композитора, виконавця і слухача; розуміння існування певного центру музичної комунікації, що отримує назви «музичний текст», «музична форма», «музичний стиль», «музичний дискурс», «музично-виконавське висловлювання»; підхід до аналізу музичної комунікації не як до процесу взагалі, а як до проміжку, обмеженого в часі і просторі.

Роль інтерпретації в музично-комунікаційному процесі є однією з головних і вирішальних. Як зазначають дослідники, для передачі композиторської ідеї необхідна її реалізація у всіх компонентах класичної естетичної тріади «відбиття – виявлення – сприйняття». Передача музичної інформації в комунікаційній біномі «композитор – музичний текст» є лише відображенням об'єктивної дійсності та вираженням суб'єктивного бачення цієї дійсності, але без залучення виконавської інтерпретації – третього компоненту – ідея композитора не досягає головного – сприйняття слухачем.

Сучасна наукова думка надає все більшої уваги слухацькій інтерпретації. Як вказувалось вище, саме наявність слухацької інтерпретації, разом з виконавською, є необхідною для найвищого якісного рівня музичної комунікації.

Отже, від рівня професійного підходу до інтерпретації залежить якість, а інколи, і можливість здійснення комунікації в музиці.

### *Література*

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Ленинград, 1971. – 264 с.
2. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? / Олена Берегова // Наукове видання. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. – 388с.
3. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
4. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Назайкинский Е.В. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
5. Опарик Лариса Миколаївна. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання. Автореферат ... кандидата мистецтвознавства 17.00.03 / Л.М. Опарик // Львівська державна музична академія ім. М.В.Лисенка. – Львів, 2006. – 17 с.
6. Черемисин Александр Михайлович. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса : Дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 – Тамбов, 2004. – 162 с.
7. Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления). Автореферат ... доктора искусствоведения: 17.00.02. / А. Якупов. – М., 1995. – 48 с.
8. Якупов А.Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации / А. Якупов. – М., 1995. – 291 с.

# ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

УДК 712.01

*Дударець Володимир Миколайович,*  
кандидат архітектури, професор Київського  
Національного університету культури і мистецтв

## РОЛЬ ПРИРОДНИХ ФАКТОРІВ У ЛАНДШАФТНОМУ ПРОЕКТУВАННІ

У статті досліджуються особливості формування садово-паркових об'єктів та роль природних факторів у ландшафтному проектуванні території.

*Ключові слова:* садово-паркове мистецтво, сад, парк, ландшафт, архітектурно-ландшафтна оцінка території, рельєф, природні компоненти.

Dudarets V.M. Role of natural factors in the landscape planning. In the article the features of forming of sadovo-parkovikh objects and role of natural factors are *probed in the landscape planning of territories.*

*Key words:* sadovo-parkove art, garden, park, landscape, architectonically landscape estimation of territory, relief, natural components.

Однією з важливих проблем розвитку садово-паркового мистецтва є дослідження ролі природних факторів у ландшафтному проектуванні.

На сьогоднішній день світове садово-паркове мистецтво – це безцінна скарбниця художньої культури народу, що через дивовижні пейзажі природи впродовж багатьох століть несе велич славетної історії багатьох культур і української зокрема. Велика кількість садів і парків, що збереглися, отримали статус пам'яток архітектури, національних та природних заповідників. Завдяки високому професіоналізму та художній майстерності окремі з них стали взірцями українського та світового садово-паркового мистецтва.

Ці пам'ятки вивчаються як класичні зразки організації та будівництва садів минулого і в першу чергу як приклади садово-паркового мистецтва.

В зв'язку з тим, що ландшафтне проектування набуває особливого значення у формуванні сучасних садів та парків, безумовно, актуальним є дослідження природних факторів та композиційних особливостей природної ситуації, здатних вплинути на вибір проектного рішення.

Проблемою вивчення садово-паркових об'єктів займалися такі провідні вчені, як Л.П. Александров, Н.І. Архіпов, О.К. Бліновський, І.О. Богова, Ю.О. Бондар, Н.А. Ільїнська, А.П. Вергунов, І.Н. Гегельський, А.С. Залеська, О.О. Кищук, І.А. Косаревський, Е.М. Мікуліна, П.І. Приходько, І.Д. Родичкін, Ю.Ю. Нельговський.

На сьогодні садово-паркове мистецтво вивчається переважно істориками архітектури, а цього недостатньо для сучасного ландшафтного проектування. Необхідні детальні дослідження, які б визначали вплив сучасних природних факторів на оформлення ландшафту.

Метою статті є визначення впливу природних факторів на здійснення ландшафтного проектування та прийняття рішень з оформлення ландшафту.

Історія садово-паркового мистецтва знає багато прикладів історичних, етнічних та природних садів і парків, які збереглися і до нині і мають статус пам'яток архітектури, національних та природних заповідників. Тим часом сад – це, насамперед, своєрідна форма синтезу різних мистецтв – синтезу, найтіснішим образом пов'язаного з існуючими великими стилями і, що розвивається паралельно з розвитком філософії, літератури (особливо поезії), з естетичними формами побуту, із живописом, архітектурою, музикою. Естетичне сприйняття саду увесь час коригується тим, що в ту чи іншу епоху вважається красивим, екзотичним. Для сприйняття саду чи парку необхідно повне занурення в культуру часу саду або парку. Багато рослин і квітів, що вважалися у свій час дорогими й екзотичними, давно перестали бути такими.

Правильне сприйняття саду чи парку як твору мистецтва вимагає в сучасних умовах серйозних пізнань в галузі історії мистецтв та містобудування. Робота архітектора з організації відкритих просторів припускає детальне вивчення вихідного стану природної ситуації розуміння її позитивних і негативних сторін. З цією метою здійснюється ландшафтний аналіз території, що полягає в комплексній оцінці властивостей і ознак ландшафту, виявленні його просторової структури, ключових візуальних символів. На різних етапах оцінки проектованої ділянки може вибиратися різний набір критеріїв стосовно ступеня його складності і характеру передбачуваного використання, причому найбільш розповсюдженим є вивчення території за складовими основних компонентів (рельєф, водні поверхні, рослинність) з наступним комплексним узагальненням, що представляє багатофакторну оцінку.

Архітектурно-ландшафтна оцінка території виконується з метою виділення композиційних особливостей природної ситуації, здатних вплинути на вибір проектного рішення. Так при аналізі ландшафту на місцевості фіксуються ділянки з яскраво вираженим рельєфом і мікрорельєфом, характерною конфігурацією берегів рік, ставків, озер, а також обрису, природний і віковий склад рослинності, співвідношення відкритих і закритих просторів зелених масивів. Оцінка естетичних якостей природного середовища полягає у виявленні архітектурно-ландшафтних осей (напрямку складок рельєфу, орієнтація простору) і вузлів (крапки концентрації контрастних змін характеру ландшафту), визначенні висотних домінант рельєфу. У результаті архітектурно-ландшафтної оцінки території складається уявлення про композиційну основу і характерну геометрію місцевості. Як вихідні матеріали для такої оцінки використовується аерофотознімання і топографічна зйомка території, інженерно-геологічні і ґрунтові карти, матеріали ландшафтної таксації. Для цілей проектування особливу значимість має натурне обстеження ділянки, у ході якого розкривається емоційний зміст ландшафту, установлюються його ключові символи, що роблять найбільший вплив і формують визначений настрій у людини [5].

Розумінню сутності ландшафту в більшій мірі відповідає методика, що сполучає гостроту емоційного сприйняття при спогляданні ділянки з глибоким аналізом картографічних матеріалів, що розкривають його планувальну геометрію.

Одним із основних завдань архітектурно-ландшафтної оцінки території є розмежування ділянки в залежності від обраних критеріїв аттрактивності (привабливості) ландшафту, тобто виділення ділянок з різною естетичною цінністю. До найбільш коштовних фрагментів ландшафтного середовища можуть бути віднесені ділянки з контрастним перепадом рельєфу, зміною відкритого і закритого простору, набором мальовничих груп дерев, зламами берегових смуг. У залежності від прийнятої шкали оцінки території її окремі ділянки відносяться до різних рівнів цінності: унікальні, особливо коштовні, сприятливі, нейтральні. При необхідності проведення передпроектного дослідження місцевості, оточеної існуючою забудовою в схемі архітектурно-ландшафтної оцінки поряд з позначенням композиційних осей, вузлів і домінант наносяться і дисонуючі елементи існуючого середовища, ділянки незавершених і неупорядкованих панорам прилеглих територій.

Результати оцінки природної ситуації можуть бути представлені у вигляді «шарів» комп'ютерної бази даних (пофакторні схеми) переведені в кваліметричну схему на основі обраної системи чисельної значимості кожного класу ландшафту.

У ландшафтній організації території важливу роль відіграє рельєф, який відноситься до природних компонентів, що роблять найбільший вплив на розробку ландшафтної композиції будь-якого рівня – від ландшафтної організації міста до дизайну простору навколо окремого будинку. Діапазон висот у межах проєктованої ділянки визначає його вихідну специфіку, природний «каркас», на якому розміщаються інші компоненти ландшафту. Велика, стосовно інших факторів, частина природного середовища, стабільність рельєфу в часі і просторі вимагає найбільш раціонального і творчого використання його особливостей у побудові композиції просторів міста. Звернення до позитивних якостей рельєфної ситуації дозволяє максимально розкрити природний потенціал ділянки, тривалий час його зберігати й уникнути якісних втрат в естетиці вихідного середовища. Специфіка використання рельєфу в ландшафтному проєктуванні міських територій може розглядатися в трьох аспектах: естетичному, біологічному й інженерному.

Естетичний аспект полягає в реалізації позитивних у художньому і композиційному відношенні сторін рельєфної ситуації, включаючи закріплення домінуючих крапок місцевості архітектурними силуетними акцентами, використання високих оцінок місцевості для панорамного розкриття великої глибини, орієнтацію доріг на візуальні домінанти, використання перепадів місцевості для побудови ярусних і терасових композицій. Представляє також інтерес варіант використання перепадів рельєфу з негативними оцінками, тобто нижче рівня навколишньої території, для досягнення візуального ізольованого простору (форум Ле-Аль у Парижі, сад скульптури в центрі Національного музею у Вашингтоні).

Біологічний аспект припускає розгляд таких якостей рельєфу, як експозиція схилів, форма, ухил і висота. Найбільш привабливими для створення різноманітних композицій є добре використовувані схили південної, південно-східної і південно-західної орієнтації, де можуть бути посаджені дерева світло-

і теплолюбних порід. Ці ж схили найбільш зручні для терасоподібної забудови чи каскадної побудови рельєфу з декоративною рослинністю перед суспільним будинком. Форма перепадів місцевості використовується в ландшафтному проектуванні для посилення естетичної характеристики ділянки, але має чималу роль і в перерозподілі атмосферних опадів: більш сухими залишаються круті схили, а в їхнього підніжжя утворюються ділянки з підвищеним зволоженням. Ухил рельєфу впливає на інтенсивність інсоляції, а також вимагає розгляду при виборі деревних порід, що реагують на недолік вологи на круглих схилах.

Інженерний аспект використання рельєфних ситуацій у міському середовищі пов'язаний з необхідністю вибору раціонального трасування міських магістралей у межах припустимих ухилів (для вантажного автотранспорту й автобусів – до 6 %, для легкових автомашин і електротранспорту – до 8 %), можливістю розміщення в складках місцевості гаражів (район Ладзінай у Вільнюсі), а також зі зміцненням укосів у вигляді підпірних стінок.

Усе різноманіття рельєфних ситуацій по перевазі однієї з ключових форм може бути зведене до найбільш характерних типів: рівнинному, верховому (пагорб, гора), склоновому, улоговинному (яр), долинному (долина ріки). Кожна з перерахованих ситуацій має свої позитивні і негативні сторони. Так, рівнина має максимальний ступінь свободи для вибору планувального малюнка доріг, але вимагає більшого набору композиційних прийомів для досягненні розмаїтості ландшафту. Ситуація на схилі розкриває великі можливості в створенні ярусних композицій і для збільшення глибини перспектив з високих точок (на ділянці, зверненій до південного берега Фінської затоки, побудована система палацово-паркових ансамблів Петергофа, Стрельні, Оранієнбаума), але скорочує можливість огляду в зворотному напрямку [9].

У створенні ландшафтних композицій усе більшого поширення одержує геопластика – штучне перетворення форми рельєфу для досягнення визначених естетичних якостей. Власне кажучи, геопластика – це різновид вертикального планування, у результаті якого змінюється характер рельєфної ситуації локального масштабу, що буває особливо необхідно на ділянках з маловиявленим перепадом чи оцінок при рішенні завдань перетворення природного оточення житлових і суспільних будинків. Сучасні технічні можливості дозволяють виконувати подібні роботи з досягненням широкого діапазону форм штучного рельєфу – від формування геометричного малюнка (парк Ла-Виллет у Парижі) до імітації скульптурної чи наближення до природної конфігурації (дендропарк в Тростянці, що на Черніговщині). Використання позитивних якостей рельєфної ситуації складає основу досягнення композиційної виразності і сценарної розмаїтості як озелених просторів садів і парків, так і багатьох інших ділянок міської території: вулиць і живих площ, житлових кварталів, оточення суспільних будинків.

Слід зазначити, що у ландшафтній організації території значна роль відводиться воді та водним пристроям. Розмаїтість декоративних ефектів, створюваних за допомогою води, відносить її до найбільш багатих матеріалів ландшафтних композицій. Більшість з вихідних естетичних якостей води обумовлено її фізичними властивостями, що розкриваються в залежності від характеру руху чи стану

спокою. Вона має здатність текти, утворюючи динамічні потоки в струмках, ріках, каналах; бути нерухомою, створюючи дзеркальну поверхню; струменіти, формуючи стовп фонтана; падати, повторюючи складки рельєфів у каскадах; розпорошуватися, перетворюючись у водяну хмару тощо.

На думку автора, водойми в ландшафті міста утворюють природну ритмічність його планувальної структури, дозволяючи зі збільшеної відстані поглянути на панораму протилежного берега. На використанні особливостей нерухомої водойми (виступати як дзеркальна поверхня) можуть бути побудовані багато композицій, фактично подвоюючи ефект впливу пластичних форм рослинності і рельєфу, а також пом'якшуючи контраст відзеркалених об'єктів архітектури. Водяна поверхня перетворюється під дією вітру на гру відблисків і розмаїття відображень, постійну зміну враження від свого оточення. Для посилення композиційної ролі окремих архітектурних будинків у парку чи міському середовищі застосовуються басейни, конфігурація і розміри яких формуються таким чином, щоб більш довга вісь водяної поверхні розташовувалася уздовж пейзажу на акцентуєму ділянку. Покриття дна басейну, у тому числі з використанням різного малюнка керамічної плитки складає один із засобів досягнення більшого естетичного ефекту. Водяний партер, вирішений у вигляді системи невеликих водоймів різної конфігурації і наближених до рівня землі за рахунок невисокого відображення, може виступати в якості активного композиційного елемента парадного відкритого простору, вносячи в нього гру відбитого світла і чергування фактур поверхонь. Конфігурація берегової лінії і профіль берега водойми впливає на його масштаб, психологічно наближає чи віддаляє спостерігача від водяної поверхні. Багатоплановість і максимальна розмаїтість просторів досягається при мальовничих обрисах берегової лінії, при цьому окремі виступаючі контури суші з високою рослинністю композиційно підсилюють ефект сприйняття серії послідовних картин при русі уздовж водойм.

Динамічні стани води – плин рік і каналів, рух водяних каскадів, падіння струменів фонтанів – додають ландшафту якість мінливості, вносять у нього просторову розмаїтість. Слідуючи перепадам рельєфу, каскадна композиція виявляє його форму за допомогою водяних потоків, що направляються огороженнями і конфігурацією водозливного каменю. Подібне рішення широко застосовується в паркових пристроях (дендропарк «Софієвка» в Умані, «Олександрія» в Білій Церкві, парк «Ситроен» у Парижі), а також при оформленні підходів до суспільних будинків і на ділянках пішохідних зон. У композиції парадних просторів міста динамічний стан води, що рухається, може бути використаний у вигляді фонтанів, що виходять за рамки традиційних рішень. До таких прикладів відносяться кінетичні конструкції фонтанів і фонтанів, що пересуваються (фонтан Стравінського біля центра Жоржа Помпаду в Парижі), а також фонтани з металевими зливальними ґратами на поверхні декоративного мощення пішохідних зон (площа перед Національною галереєю мистецтв у Вашингтоні). З метою досягнення різних декоративних ефектів, створюваних водою, що рухається, широко застосовується вечірнє підсвічування фонтанів, а також світломузичний супровід водяних пристроїв [4].

Подібно тому, як цегла, бетон, метал і скло складають основні конструкційні матеріали для створення об'ємної архітектурної форми закритих просторів, рослинність (дерева, чагарник, трава і квіти) є природним матеріалом у побудові композицій відкритих просторів. При цьому специфіка застосування рослинності, на відміну від використання «мертвих» матеріалів, полягає в необхідності обліку її динаміки – мінливості форми і розмірів, а також колористики залежно від часу року. Живий природний матеріал дуже підданий впливу негативних факторів навколишнього середовища, забрудненню ґрунтів, води й атмосфери. У композиції ландшафту рослинність виконує роль об'ємних засобів розмежування простору, рельєфного профілювання і пластичної розмаїтості кожної ділянки міської території. Співвідношення рослинності з перевагою об'ємної (окремі дерева і чагарники, рядові посадки, групи дерев) і площинної (газони) форм визначає характер просторової структури ландшафту, забезпечує досягнення контрасту відкритих і закритих просторів. Рослинний матеріал є багатим пластичним засобом для виявлення конфігурації окремих ділянок місцевості, закріплення ярусності існуючих перепадів рельєфу. Розташування дерев на піднесених точках пейзажу вносить вертикальна розмаїтість у міські панорами і підсилює виразність рельєфної ситуації. Характерною ознакою застосування рослинності як компоненту ландшафту є необхідність обліку природного росту дерев і чагарників при збереженні загальної ідеї організації простору [3].

Найбільшими компонентами паркового ландшафту є масиви і боскети. І ті й інші являють собою покриті деревами ділянки площею не менш 0,5 га. Перші, що мають вільні обриси – це приналежність ландшафтних парків. Другі, строгої геометричної форми, зустрічаються в парках регулярних.

Боскети з масивами включають такі природні фактори, як естичний конструктивний, екологічний, ізолюючо-декоративний (завіса). Лісовий масив може створювати необхідну паузу в сприйнятті паркового ландшафту. Коли один чудовий вид змінює інший, глядач може втомитись. Навіть у самій геніальній п'єсі потрібен антракт. Опинившись після відкритого простору в лісовому масиві, можна дати собі необхідний перепочинок. Увага переключається з так званих далеких видів на ближні. Глядач милується травою, корою дерев, грою сонячних відблисків на землі тощо.

Отже, діапазон пластичних прийомів використання природних компонентів дуже широкий і визначається як вихідними його якостями, так і зростаючими технічними можливостями. Надаючи деревам і чагарникам заданої геометричної форми і підтримуючи її за рахунок регулярної стрижки, можна тривалий час досягати визначеного ефекту в сприйнятті простору засобами перетвореної рослинності (наприклад, центральний ботанічний парк Києва). Удосконалення технологій реалізації ландшафтних проектів дозволяє помітно скоротити терміни втілення ідей просторової організації ділянок міста з застосуванням рослинних матеріалів. Крім використання прискорювачів росту дерев, що особливо важливо для досягнення задуманого об'ємного співвідношення форми рослинності і навколишнього простору, широко застосовується технологія посадки дорослих дерев з комлем у захисній ємкості, а також вистилання рулонного покриття у вигляді газонів промислового виготовлення. Перераховані засоби

ландшафтних композицій дозволяють у значно більш короткі терміни якісно змінити естетику міських просторів. Збереження існуючих зелених насаджень у процесі територіального розвитку міста складає один із важливих засобів досягнення індивідуальності ландшафтної своєрідності кожного нового житлового району, суспільного центра чи площі вулиці. Як компонент природного потенціалу території різні форми рослинності, у першу чергу дорослі дерева, вносять у вигляд забудованих ділянок неповторні, природні риси, і характер їхнього розміщення буває вкрай необхідний при трасуванні мережі вулиць і проїздів, виборі конфігурації житлових і суспільних будинків.

Природні компоненти відіграють істотну роль у масштабуванні навколишніх просторів: низькі дерева візуально збільшують масштаб прилеглих будинків, і навпаки, високі дерева створюють оптичний ефект деякого зниження масштабу навколишньої забудови.

Отже, підводячи підсумки дослідження ролі природних факторів у ландшафтному проектуванні, потрібно зазначити, що природа – це невтомний творець прекрасного. І не лише прекрасного, а й корисного. Тому при здійсненні архітектурно-ландшафтної оцінки території необхідно врахувати всі композиційні особливості природної ситуації, які здатні вплинути на вибір проектного рішення.

Розумне та правильне використання природних факторів в проектуванні – це продукт співпраці фахівців: архітектора, інженера-будівельника, гідрогеолога і, звичайно ж, фахівця з екології рослин. Тільки комплексне рішення інженерних, функціональних, архітектурно-планувальних аспектів дозволить реалізувати задумані проекти без істотних помилок з врахуванням природних факторів. А зростання ролі садово-парково мистецтва у сучасному проектуванні територій свідчить про необхідність проведення подальших досліджень з метою наближення історичного досвіду фахівців ландшафтного дизайну до вимог сьогодення.

### *Література*

1. Білоус В.І. Садово-паркове мистецтво. Коротка історія розвитку та методи створення художніх садів / В.І.Білоус. – К.: Науковий світ, 2001. – 121 с.
2. Голованов А.И. Ландшафтоведение / А.И., Е.С. Кожанов, Ю.И. Сухарев, А.И. Голованов – М.: Колос, 2006 – 340 с.
3. Жирнов А.Д. Будівництво і експлуатація садово-паркових об'єктів: Навч. посібник / Я.Н. Мельничук, А.Д. Жирнов. – Л., 1999. – 280 с.
4. Гродзинський М.Д. Естетика ландшафту: Навч. посібник / М.Д. Гродзинський, О.В. Савицька. – К.: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2005 – 365 с.
5. Запольський А.К. Водопостачання, водовідведення та якість води // А.К. Запольський. – К.: Вища школа, 2005 – 207 с.
6. Лазарев А.Г., Лазарева Е.В. Ландшафтная архітектура / А.Г. Лазарев, Е.В.Ландшафтная – Ростов-на-Дону: Фенікс, 2005 – 343 с.
8. Свириденко В.Є., Бабіч О.Г., Киричок Л.С. Лісівництво / В.Є. Свириденко, О.Г. Бабіч, Л.С.Киричек – К., 2005 – 278 с.
9. Шищенко П.Г. Принципы и методы ландшафтного анализа в региональном проектировании / П.Г.Шищенко. – К.: Фитосоциоцентр, 1999. – 340 с.



*Вольська Світлана Олексіївна,*  
старший викладач Європейського  
університету (Тернопільська філія)

## **СКУЛЬПТУРНА ПЛАСТИКА МАЛИХ ФОРМ У ВИРОБАХ КЕРАМІСТІВ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ**

У статті висвітлено традиційні та новаторські підходи у виготовленні тематичної скульптури Західного Поділля, простежено основну тематику творів, подано імена керамістів та оглянуто дослідження витоків української народної керамічної скульптури.

*Ключові слова:* тематична скульптура, народні майстри, традиції, кераміка.

In the article traditional and innovative approaches are reflected in making of thematic sculpture of Western Podillya, the basic subject of works is traced, the names of ceramicists are given and research of sources of the Ukrainian folk ceramic sculpture is examined.

*Key words:* thematic sculpture, folk masters, traditions, ceramics.

Тематична скульптура малих форм є високорозвиненим видом народного мистецтва Західного Поділля, що активно розвивається в регіоні, починаючи із 70-х років ХХ ст. Складні багатофігурні скульптурки – нове явище в українській кераміці, яке дослідники, зокрема П. Мусієнко [3], В. Щербак [15], В. Гудак [2], пов'язують з іменем основоположника української народної керамічної скульптури Івана Гончара. Він створив численні композиції на основі традиційної гончарної іграшки та обрядового фігурного посуду. Пластика скульптур І. Гончара близька з «фольклорно-етнографічним багатством і традиціями рідного Поділля» [3, 289].

Основа тематичної скульптури закладена в результаті тривалого розвитку даного виду мистецтва, що з часом став традиційним. Витвори народних майстрів тематичної скульптури опирались на «традиційні рішення та досягнення інших форм української народної керамічної скульптури (іграшки, ліпного фігурного посуду), як і всього українського мистецтва» [5, 19]. Цієї гіпотези дотримується і О. Найден – скульптуру, як і фігурний посуд, називає похідними від іграшки.

Пластично-декоративне рішення, ігрова функція тематичної скульптури та іграшки мають спільні ознаки в технології виготовлення та оздоблення, однак функціональні особливості у них дещо різні [4]. Керамічна скульптура не має конкретного утилітарного призначення, в ній переважає декоративна сторона, яка виконує естетичну роль. Стилзація персонажів є однією з визначальних ознак, які властиві народному мистецтву. Поруч з цим існує своєрідність виробів керамічної скульптури, продиктована проявом особливого почерку майстрів, які наділяли своїх героїв самобутністю, переконливістю та яскравими характерними образами. Керамічна скульптура часто більша за звичайну іграшку, її функціональні властивості покликані прикрашати інтер'єр, викликаючи в глядача емоції, які здатні впливати як на зорове сприйняття, так і на внутрішній світ людини.

Скульптурній пластичі властиве м'яке та обтічне ліплення форми, хоча поряд з таким рішенням існує і певна деталізація та чіткість скульптурного рі-

шення. При виготовленні своїх робіт майстри враховували декоративні особливості матеріалу, часто для оздоблення використовуючи лише рельєфні орнаментальні мотиви. У творах декоративної скульптури кольорове оздоблення лаконічне, виконане ангобом, іноді використовувались поливи. Творчість народних майстрів представлена окремими фігурками та багатофігурними сюжетними композиціями. Технологія виготовлення скульптури малих форм здійснювалась способом ручного ліплення.

У другій половині ХХ ст. у тематичній скульптурі проявилися віяння часу – відображення нових соціальних умов життя. Для виставок частіше відбиралися твори народних майстрів на ідейно-патріотичну тематику. Часом вимушено, гончарі відображали тенденції часу, хоча, в основному, ідейно звучала лише назва твору, а сама робота опиралась на традиційну народну тематику: «Свято врожаю», «В післявоєнні роки» Л. Стасюк, «Внукам про жовтень» С. Дяківа, «Кінь революції» Я. Миколишина, «Щасливе дитинство» М. Безущак [14]. Ці твори характерні розповідальними темами.

Серед майстрів скульптурної пластики відбувався пошук нового із заглибленням у національні традиції. В останні десятиріччя ХХ ст. звернення до традиційних народних образів та сюжетів не стало менш актуальним, змінилися способи їх передачі. Мистецтво вимагає єдності форми та змісту. Сучасний підхід у творах народного мистецтва вимагає пошуків нових зображальних форм.

Тематичну скульптуру малих форм можна розділити на такі основні групи: жанрово-побутова, казкова та анімалістична тематика.

Жанрово-побутові композиції, до яких відносяться сюжети із побуту, класичної літератури та народного фольклору, відзначаються розповідністю сюжету та глибоким психологізмом. Психологічність трактування – одна із визначальних рис керамічної скульптури. Основним героєм зображення був народ, а в оздобленні фігур завжди використовувались національний стрій, елементи вишиванки чи інших автентичних атрибутів. В жанрово-побутових композиціях яскраво передані сюжети із життя. Крім розповідального вирішення теми, керамісти зображали взаємодію зображуваних персонажів, використовуючи для цього розповідні деталі. Для розкриття сюжету застосовувалися характерні елементи, на які лягало сюжетне навантаження для кращого розуміння задуму твору [4, 35].

Одиночній скульптурі народних майстрів властива виразність, оскільки для передачі змісту та форми скульптурних постатей необхідна яскравість художнього вираження. Якщо для багатофігурних композицій основною виразністю є сюжет, то одиночні потребують внутрішньої наповненості, яскравої подачі.

Розповідно-сатиричний жанр у керамічній пластичі відтворював у своїх роботах Є. Куцярьський. Творчість кераміста можна вважати однією з найяскравіших у пластичі малих форм Західного Поділля. Його роботи насичені гострим та водночас добрим гумором, подібно до робіт І. Гончара. Великий знавець народного побуту та фольклору із села Товсте Гусятинського району працював бібліотекарем і розквіт його творчості припадає на 70–80 роки ХХ ст. Типізація літературних героїв «Вакула на чортові», композиції на фольклорні теми дуже виразні, сповнені живого народного гумору. Споглядання скульптурної групи «Куди ідеш, Явтуше?» [7] викликає в глядача посмішку. Крім хитруватої, у вуса, усмішки Явтуха, відвертого сміху жінки, в композиції регоче навіть кінь. Інша скульптурна група «Продай, милий, сиві бички» [7] підкорює глядача не-

зворушністю головного героя в кумедній ситуації. У жінки, що змушена тягти воза з дровами, в розгубленому погляді читається: «Продай, милий, черевички, купи сякі-такі бички». Персонажі виліплені окремо і пов'язані між собою тільки сюжетно. Це дає можливість переставляти фігури і кожен ракурс дає певні цікаві нюанси для споглядання. Інші твори Є. Куцярьського «Удовицю я любив», «А ми такі паровані», «На полюванні» [7] тощо також подані в гумористично-гротескній манері. Роботи експонувались на різних виставках, де незмінно користувалися увагою та захопленням глядачів.

Одиночна скульптурна пластика Є. Куцярьського відзначена глибоким психологізмом персонажів, зокрема теракотова скульптурка «Рибалка» [7] демонструє емоційний стан рибалки, який зловив велику рибину. У скульптурі «Косар» [7] персонаж тільки готується до роботи, він гострить косу. Зображення косаря досить реалістичне, в ньому строга, без м'яких переходів форма. Фрагменти узору вишиванки є не тільки на одязі, а й на косі.

Взаємодією персонажів приваблює глядача скульптурна група зі згадуваною назвою «Внукам про жовтень» С. Дякова із с. Голгоче Підгаєцького району. Дідусь, сидячи зі своїми внуками на лавці, читає їм, активно жестикулюючи рукою, а внучата захоплено слухають із відкритими ротами. Композиція побудована на одній лінії і єдиною яскравою плямою є соняшник в центрі, який оживлює та об'єднує групу.

Творчими пошуками насичена біографія Я. Миколишина з Бережан. Майстер працював художником-оформлювачем, завідувачем клубу, режисером-постановником сільських самодіяльних вечорів, музикантом, реставратором. Активно займався керамікою 1974 – 1985 роках. Керамічна пластика Я. Миколишина характерна традиційним підходом до образно-стилістичної побудови творів. У роботах спостерігається звернення до близьких народу тем: сватання, залицання тощо: «Ой кум до куми», «На ярмарку», «Внук» [13]. У колекції дочки Я. Глушковської знаходиться скульптурна група «Старости пришли», яка складається із п'яти осіб і kota. Важливим елементом твору є підставка, на якій розвивається композиція. Цільність скульптурної групи в задумі. Твір відзначається тонко підмченою психологічністю персонажів. Дівчина, до якої прийшли свати, розгублено дивиться на батьків, ніяково заплітаючи косу. Батьки задумливо сидять, не знаючи, що відповісти сватам. Навіть зображення kota на передньому плані, що вмивається, за народними прикметами означає прихід гостей.

«Скульптури людей Л. Стасюк відзначаються лаконічністю і простотою, в яких простежується м'яка плавність узагальнених форм» [1, 9], що традиційно для народного мистецтва. Фігурка з назвою «Косар» [8] вирізняється переконливішим образом, ніж аналогічна за назвою скульптура Є. Куцярьського. Косар з твердою походою і сильними, впевненими рухами рук зображений безпосередньо за роботою. Подібною за стилістикою є ще одна її робота «Вівчар», дещо багатша за оздобленням кольоровими ангобами, поливою та ритування у вигляді вишиванки в традиціях косівської школи. Ця робота була відмічена дипломом I ступеня всесоюзного виставкому в 1977 році. Одиночні фігурки Л. Стасюк сповнені ліризму – «Колискова», «Сопілкар» [8].

В останнє десятиліття антропоморфна керамічна скульптура набуває ознак мультиплікаційних (казкових) та гротескних персонажів. Особливо це простежується в роботах М. Кральки із с. Бобулинець Бучацького району («Гоцул», «Задумався») та Є. Рудика з Тернополя («Пожежники»). В ході польових

досліджень ми зробили світлини робіт майстрів. Часто ці керамісти, звертаються до образів козаків, що, очевидно, було продиктовано виходом серії мультиплікаційних фільмів «Козаки», автора сценарію та режисера В. Дахна. Дана тема у виробках Є. Рудика підсилюється способом передачі – попри різні фізичні пропорції героїв (високий, коротун, міцний), кожен з них наділений характерними рисами, які передані в позах та у моделюванні міміки їх облич.

Теракотові фігурки гуцула у М. Кральки, з яскраво вираженими етнічними рисами – довгими вусами, люлькою, великим носом, та інших персонажів – рибалки, чоловічків з характерними комічними ознаками, мають частково рельєфне оздоблення деталей одягу шляхом відбивання мішкловини чи іншої тканини на ще мокру глину. Подібне коло образів та їх оздоблення притаманне скульптурній пластиці Є. Рудика, який свої роботи проритовував та покривав поливою. У деяких роботах Є. Рудик використовував нетрадиційні підходи у формуванні постатей – у його персонажів фігури виліплені не в повний ріст, а до середини стегна.

Наприкінці ХІХ ст. на Львівщині виникає рідкісний в українському народному мистецтві сюжет «танок» – двофігурна композиція, в якій жінка і чоловік, узявшись за руки, танцюють [6]. Подібний сюжет зустрічається і на Західному Поділлі в кераміста Я. Миколишина, який так і називається «Танок» [9]. Дещо змінено трактування сюжету, в танці-хороводі приймають участь шестеро учасників – троє чоловіків і троє жінок. Динамічність танцюючих фігур зумовлена їх рухами – руки лежать на плечах один одного, утворюючи коло, а ноги поставлені в центрі.

Неординарна особистість М. Бездільного залишила в пам'яті односельців спогади про нього як про талановитого музиканта, директора музичної школи, художника, кераміста. На його честь названо вулицю в м. Бережанах, на якій він проживав. У доробку майстра є анімалістичний танок танцюючих трьох ведмедів [10]. Його ведмеді, стоячи, утворюють коло із зімкнутих передніх лап. Якщо в «танку» Я. Миколишина спостерігається неймовірна динаміка від трактування поз танцюристів, то ведмеді М. Бездільного виглядають не надто повороткими, що, з рештою, властиво ведмедям. Варто зазначити, що в творах майстра значне місце посідає зображення ведмедів «Ведмідь з бочкою», «Ведмідь-музикант» [10]. В останній композиції ведмідь грає на віолончелі. Зображення танцюючих ведмедів та ведмедя-музиканта наштовхує на думку, що автор метафорично та з гумором показує людей, які займаються не своєю справою.

Зображення троїстих музик є традиційною темою для багатьох майстрів народної творчості. В народі без цих веселих персонажів не відбувалась жодна забава. Ця тема була близькою для Я. Миколишина, очевидно тому, що майстер любив музику і сам грав на скрипці. У доробку майстра простежується реалістичне трактування композиції «Троїсті музики», характерне вдалими композиційним рішенням з відточеністю фігур – музики з'єднані між собою, утворюючи напівколо. Скульптурну групу «Музичний квартет» та багатофігурну композицію «Веселі музики» [11], об'єднує емоційна виразність, побудована на захопленні персонажів музикою та танцями. До цієї ж теми звернувся у своїй творчості Є. Рудик. Фігури «Троїстих музик» він зобразив у звичному для нього трактуванні гротескних персонажів з виліпленими фігурами до середини стегна та наділенні кожного героя характерними рисами зовнішності.

Дещо осібно в тематичній скульптурі краю стоїть Б. Карий з Підгайців, який працює директором художньої школи і захоплює розповідає про персонажів, над якими працює. Роботи в автора не стилізовані, теракотова скульптура малих форм майстра відзначена реалістичним зображенням історичних постатей. Працюючи над кожним образом, автор детально досліджує здобутки героїв, їхні твори, особливості побуту, одягу, зброї, атрибутів: «Козак Мамай», «Василько Теремовлянський», «Т. Шевченко» [12]. Занурюючись із героєм в певну епоху, автор надає композиції виразності за рахунок архітектурних фрагментів чи зображенню героя в єдності з природою. Кераміст працює в цьому напрямку близько 20-ти років. У доробку майстра понад 4000 робіт та декілька персональних виставок в Тернополі, Підгайцях та Бережанах.

Отже, носіями традицій та водночас новаторами у своїй творчості можна назвати майстрів скульптурної пластики Західного Поділля. Керамічна скульптура в роботах Є. Куцярського, Л. Стасюк, С. Дякова, Я. Миколишина, М. Бездільного, М. Кральки, Є. Рудика, Б. Карого набуває додаткових виражальних і декоративних якостей, в якій майстри виявили безмежну фантазію, передали нащадкам традиції, побут та фольклор. Розповідність скульптурної пластики, посилення динамічності в багатофігурних композиціях, яскраве психологічне вираження одиночних скульптурних образів, та повне використання пластичних можливостей глини – це ті складові, якими народні майстри передавали творче переосмислення усталених художніх традицій.

### *Література*

1. Вольська С.О. Творчість народного майстра Лідії Стасюк: збереження традицій в період глобалізації / С.О. Вольська // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: зб. наук праць. – Харків: ХДАДМ, 2009. – № 11. – С.7 – 14.
2. Гудак В. Історія і сучасність у народній тематичній пластичі малих форм (на прикладі творчості майстра народного мистецтва Івана Гончара) / В. Гудак // Українська керамологія: Національний науковий щорічник. – Опішне: Українське Народознавство, 2002. – С. 286-291.
3. Мусієнко П.Н. Іван Гончар / П.Н. Мусієнко. – К.: Вид-во Академії Архітектури УРСР, 1952.
4. Найден О.С. Українська народна іграшка: Історія. Семантика. Образна своєрідність. Функціональні особливості / О.С. Найден. – К.: АртЕк, 1999. – С. 184 – 187.
5. Сакович І.В. Народна керамічна скульптура Радянської України / І.В. Сакович. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 19.
6. Станкевич М. Є. Художня кераміка, скло і метал / М. Є. Станкевич // Є. А. Антонович, Р. В. Захарчук-Чугай, М. Є. Станкевич. Декоративно-прикладне мистецтво. – Львів: Світ, 1992. – С. 231.
7. Тернопільський обласний краєзнавчий музей (ТОКМ). – СКФ 824, СКФ 821, СКФ 823, СКФ 983, СКФ 984, СКФ 830, СКФ 822, СКФ 374.
8. ТОКМ. – СКФ 87, СКФ 343, СКФ 847.
9. ТОКМ. – СКФ 87.
10. ТОКМ. – СКФ 35, СКФ 37.
11. ТОКМ. – СКФ 342, СКФ 848.
12. ТОКМ. – СКФ 1806, СКФ 1807, СКФ 1944.
13. ТОКМ. – СКФ 800, СКФ 818, СКФ 253.
14. XXIII обласна виставка творів народних майстрів і художників. Каталог. – Тернопіль, 1978. – 32 с.
15. Щербак В.А. Сучасна українська майоліка / В.А. Щербак. – К.: Наукова думка. – 1974. – С. 192.

## ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 17.002.1

*Єсипенко Роман Миколайович,*  
доктор історичних наук, професор

### **СОЦІАЛЬНА ОБУМОВЛЕНІСТЬ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ У ПЕРІОД НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНИХ ЗМАГАНЬ 1917 – 1921 РОКІВ**

Протягом 1917 – 1921 років українська культура і мистецтво розвивалися за умов, коли в державі точилася гостра революційна і воєнна боротьба між різними політичними силами.

Водночас, прагнення до відродження української державності зумовило величезне духовне і культурне піднесення, однак відсутність політичної стабільності, іноземна інтервенція і економічна розруха значно перешкоджали розвитку. І все ж таки, уряди, що стояли на чолі українського державного будівництва та більшовики спромоглися досягти значних успіхів у розвитку культури і мистецтва, зокрема театрального.

Що ж стосується театральної освіти, то тут прагнення викладачів і студентів першого і найбільш серйозного українського навчального закладу – Музично-драматичної школи ім. М.В. Лисенка – офіційно надати йому статус вищого навчального закладу, яким він, власне був із самого початку свого заснування, та заходи, які в цьому напрямку вживали педагоги за часів Української Центральної Ради, Гетьманату та Української Народної Республіки, на жаль, державними установами не були підтримані і не доведені до логічного завершення. За таких умов викладачі школи ім. М. В. Лисенка з ініціативи її провідного педагога М.М. Старицької, провадячи набір студентів у 1918 – 1919 навчальному році, знову самостійно проголосили, що школа ім. М.В. Лисенка є вищим навчальним закладом.

Починаючи з січня 1919, року радянські війська поступово встановлювали контроль над більшою частиною України. І згідно з постановою радянського уряду від 25 січня 1919 року школу ім. М.В. Лисенка, як і всі інші навчальні заклади було удержавлено, й вона перейшла у відання відділу освіти Тимчасового робітничо-селянського уряду України. Потім цей заклад, було взято на державне забезпечення на підставі. Декрету Раднаркому УСРР від 24 квітня 1919 року «Про перехід всіх приватних вищих (підкреслено Р.Є.) шкільних закладів на державне утримання» Тобто, вперше держава офіційно визнала, що цей заклад дає вищу освіту і за ним закріпилася проголошена раніше назва «Вищий музично-драматичний інститут ім. М.В. Лисенка». Наведені постанови державних органів піднесли авторитет інституту і сприяли зміцненню його матеріальної бази. У бюджеті інституту, крім видатків на утримання викладацького складу і приміщення, одна третина становила асигнування на стипендії для студентів.

Що ж стосується ідейно-мистецького спрямування виховного процесу в інституті ім. М. Лисенка, то тут ніякої розбіжності між устремліннями його педагогів і вимогами, що їх проголосила радянська влада, не було: виховувати висококваліфікованого митця, митця-громадянина і патріота, залучаючи до навчання талановиту молодь з народу, цей навчальний заклад прагнув з самого моменту свого заснування.

Драматичних і музично-драматичних навчальних закладів в Україні в ці роки було дуже багато і всі вони з часу становлення радянської влади були підпорядковані Народному комісаріату освіти (НКО).

Цей захід у Києві, Харкові та Катеринославі було завершено у січні 1919 року, у решті міст – термін виконання встановлювали місцеві Ради.

Приміщення, зайняті театральними школами та студіями, не підлягали зайняттю іншими установами. В усіх школах, в тому числі і у вищій, скасовувалася плата за навчання. Причому, внесена за 1918 – 1919 навчальний рік плата було повернуто. Такі заходи були спрямовані на наближення освіти та мистецтва до найширших мас робітників та біднішого селянства.

2 серпня 1918 року радянський уряд у цьому напрямку зробив такий крок, який ще рік тому здавався абсолютно неможливим: згідно нових правил прийому до вищих навчальних закладів потрібно було мати здібності, заява абітурієнта і посвідчення про вік та особу. Подання атестатів, дипломів чи свідоцтв про закінчення будь-якої школи відмінялося. Прийом до навчальних закладів, проведений за старими правилами, втратив чинність, а «...за порушення зазначеної постанови, відповідальні особи... підлягають суду Революційного трибуналу».

Такі правила прийому до вищів застосовувались на території України по мірі поширення на ній радянської влади. Цей захід відкрив двері вищої школи талановитій молоді з народу.

Керівники державних і партійних органів добре усвідомлювали силу мистецтва, в першу чергу театрального, на широкі народні маси і приділяли величезну увагу підготовці акторів та режисерів для

професіонального і самодіяльного театру. Певна річ, що кадри творчих працівників мали пройти відповідну ідеологічну підготовку в душі керівної партії.

Кількість театральних навчальних закладів продовжувала різко збільшуватись. Тільки в період 1917 – 1921 років в Україні було понад 30 драматичних, музично-драматичних і театральних студій, шкіл, майстерень та курсів. Але не всі вони були рівноцінними. Переважна більшість шкіл мала власну «систему» викладання майстерності актора, кожна з них була провідником якоїсь іншої ідейної течії і будувала навчальний процес на свій розсуд. У Києві, крім Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, провідного українського вишу, була створена Театральна академія, Театральне училище (колишнє училище Київського товариства мистецтва і літератури), Драматична студія товариства викладачів, Драматичні курси М.Глейової, Театральна студія ПУОКР (Поліуправління військового округу), Курси Тальновського, Київські драматичні курси, Київська драматична школа (кол.М.Соловцова), Студія при клубі «Радпрацівник», Театральний технікум, Театральна студія при Російській драмі, Драматична консерваторія, Центрустудія. В Одесі працювали Драматичний інститут ім.

М. Кропивницького, Студія Лоренцо, Драматична школа, Студія містеріального дійства, Майстерня естрадного мистецтва, Майстерня ритму і пластики, Майстерня сценічних мистецтв. У Харкові діяли Українська державна театральна студія під керівництвом талановитого режисера І.Я. Юхименка, що ставила перед собою завдання виховувати акторів національного театру; Вища театральна школа, на чолі якої стояли О.І. Білецький та М.М. Синельников; Студія Наркомату освіти; Студія Пролеткульту, Студія «Молодий більшовик», Студія Героїчного театру, Російська студія, Єврейська студія тощо; у Катеринославі – Театральний технікум.

Драматичні школи були майже у кожному більш-менш великому місті. Всього ж у мистецьких навчальних закладах України, як сповіщалося у звіті відділу художньої освіти Укрголовпрофосу на 1 січня 1922 року за неповними статистичними даними було 12,5 тисяч учнів і близько 1000 викладачів.

У державних навчальних закладах, де вихованці здобували вищу освіту, викладачами фахових дисциплін були майстри сценічного мистецтва, творча діяльність нерозривно пов'язані з діяльністю кращих театрів. Переважна кількість шкіл були приватні, громадські та відомчі. Кожен з їх директорів, керівників чи власників по-різному розуміли свої завдання. Вони, як правило, не мали кваліфікованих педагогів. Викладачі, здебільшого, були дилетантами, що позначалося на рівні знань і майстерності випускників. Поруч з короткочасними лекційними курсами, що мали на меті передати учням вміння володіти формальною акторською технікою (за приклад можуть правити київські «Основні і вищі драматичні курси» під керівництвом П.Скуратова), були школи, створені «...для підготовки досвідчених керівників і акторів робітничо-селянських театрів»

До цієї категорії належала студія при Молодому театрі, яка мала 10 філій у робітничих районах Києва, на Печерську (клуб металістів) на Куренівці (школа С.Грушевського, на Лук'янівці (Народний дім), у залізничних театрах станцій Київ I і Київ II, біля ремонтних майстерень Київської гавані та по дві студії у найбільш багатолюдних робітничих районах – Шулявці і Подолі. Сюди ж можна віднести і київську студію ПУОКР (Політуправління Київського округу) і Театральний технікум.

Навчання тут проводилось в умовах, найбільш сприятливих для робітників і цілком безкоштовно. В цей же час були студії, керівники яких переслідували в першу чергу меркантильні цілі.

Продовжували працювати деякі школи, засновані задовго до революції (Тальновського, Глебової). Свою мету вони вбачали у викладанні виконавської техніки в поєднанні з «правильною постановкою культурно-мистецького виховання...» причому їх розуміння правильності було цілком позбавлене громадянського змісту.

Існували й навчальні заклади, що виникли за часів Української Центральної Ради – «Перша Українська драматична школа при Театральному відділі Секретарства Освіти». Задумана з претензією на науковість, вона будувала свою програму на «короткому курсі історії в зв'язку з історією культури, короткому курсі етнографії... тощо. Ці короткі курси дійсно були дуже короткими, бо всю програму виховання актора було розраховано лише на два роки. Ставлячи собі



за мету «відродження нашої нації», вона обмежувала коло можливих абітурієнтів високою платнею за право навчатися.

Проте головне, що різнило школи, – це творча і ідейна спрямованість: Причому складність ситуації, що склалася, полягала у тому, що кожна з них проголошувала себе єдиною можливою для виховання актора нового театру і пропонувала свої власні, відмінні від інших, засоби виховання. Найбільш розповсюдженими в цей час були «системи» В. Сладкопєвцева у Муздраміні ім. М.В. Лисенка, С. Висоцької у Драматичній консерваторії, Л. Курбаса у Студії при Молодому театрі.

Таким чином, у галузі театральної освіти було багато складностей. Необхідно було визначити напрямок діяльності навчальних закладів, систематизувати їх наявну кількість, визначити мистецький рівень навчання у кожному з них, допомогти митцям розібратися у своїх поглядах, відділивши істотні протиріччя від неістотних, розпізнати таланти і відокремити його від ремесла. І, з рештою, треба було визначити реальну потребу в кількості творчих працівників.

Від того, як швидко і наскільки правильно названі проблеми будуть розв'язані, значною мірою залажала доля українського мистецтва.

Для вирішення цих завдань Народний комісаріат освіти у травні 1921 року спеціально створив Головне управління професійної освіти (Головпрофос) з територіальними відділеннями Укрголовпрофосу та губпрофосів. У системі Головпрофосу було створено відділ мистецької освіти.

До того часу справа реорганізації мистецької школи йшла самопливом. У періодичній пресі час від часу з'являлися статті на цю тему. Але вони лише ставили питання, не будучи спроможними їх вирішити. Розуміючи, що «...революційне; зрушення у сфері взаємозв'язків: театр – соціальна проблема дня – втрачає весь сенс і значення, якщо зараз у надрах його не буде зроблено кроків до раціональної постановки виховання тих, кому випадає тепер завдання щодо створення нової епохи театрального розквіту» автор міг запропонувати розпочати побудову нового театру, виходячи з філософії Ніцше. Або цілком слушно, підкреслюючи необхідність додержуватись принципу колективності у театрі, як висновок з цього положення, автор міг запропонувати покласти в основу виховного процесу вивчення організаційних основ мистецтва.

Своїм першим завданням Відділ мистецької освіти Укрголовпрофосу вважав систематизацію усіх наявних шкіл за рівнем кваліфікації педагогів та розподіл на вищі, середні і початкові, з визначенням їх ідейного спрямування.

До реорганізації системи мистецької освіти Укрголовпрофос приступив не відразу. Його існування як державної керівної установи почалося з липня 1921 року. До того часу в апараті було лише кілька співробітників, які вели пошуки майбутніх організаційних форм і зберігали від розвалу існуючі навчальні заклади.

У липні 1921 року Укрголовпрофос взяв на облік усі навчальні заклади України, ознайомився з їхніми матеріальними ресурсами, навчальними планами та програмами. Вивчивши суть справи, він на 1 листопада 1921 року провів реорганізацію свого керівного апарату, прагнучи наблизити його до життєвих потреб мистецької школи. З цією метою відділ мистецької освіти було розгалужено на

підвідали, за тодішньою термінологією – вертикалі, які зайнялися питаннями образотворчого, музичного і театрального мистецтва та літератури. Було розроблено ряд інструкцій, затверджених Народним комісаріатом освіти, якими надалі слід було керуватись при вирішенні поточних питань.

До роботи підвідділів залучалися провідні митці України.

Не всі театральні школи було націоналізовано і прийнято у відання Укрголовпрофосу. Не маючи змоги в часи післявоєнної розрухи виділити достатню кількість коштів на мистецьку освіту, радянський уряд поставив завдання відбудувати найбільш необхідні заклади, тобто ті, що становили безперечну наукову і мистецьку цінність, решті – відмовлено в державній дотації і вони припинили своє існування.

В Україні у 1921 році з усіх згаданих шкіл лишилося тільки одинадцять: у Києві – Вищий музично-драматичний інститут ім. М.В. Лисенка і Центростудія, в Одесі – Драматичний інститут ім. М.Л. Кропивницького, Студія колективу викладачів під керівництвом Лоренцо, Драматична студія, Студія містеріального дійства, Студія ритму і пластики, Майстерня естрадного мистецтва, Майстерня сценічного мистецтва; у Харкові та Катеринославі – Театральні технікуми. В Росії скорочення було проведено в ще більших масштабах: із 942 мистецьких навчальних закладів було залишено 235, причому в галузі театру із 106 закладів – 36.

Усі навчальні заклади України мали єдину систему, причому українська система організації у деяких принципово важливих питаннях значно відрізнялася від російської і далеко не на свою користь.

В Росії театральна професійна освіта розподілялася на два ступені. Перша – технікум, який давав знання в обсязі професійно-політехнічної школи. Його програма розраховувалася на три роки. Трирічний курс розподілявся на частини – так звані концентри. Перший концентр, що складався з першого і другого років навчання, мав дати учням об'єктивне ознайомлення з основами театального мистецтва. Мистецькі течії викладались лише в другому концентрі, тобто на третьому році навчання. Таке розгалуження було цілком доречним, бо інакше учні потрапляли у вир ідейно-мистецької боротьби з першого дня перебування в школі, ще не засвоївши основних ідейно-творчих підвалин і це згубно впливало на виховання молодих митців. Технікум Росії був середнім навчальним закладом.

Другим ступенем професійної театальної освіти були «Вищі майстерні» з трирічним курсом навчання. Для вступу до майстерень треба було мати освіту за перші два роки театального технікуму. Програма майстерень будувалася як продовження першого концентру технікуму.

В Україні театральний технікум у цей період згідно постанови Укрголовпрофосу готував актора-виконавця, фахівця вищої кваліфікації, він давав вищу освіту. Перед інститутом було поставлено «...синтетико-організаційні завдання», як зазначалося у звіті відділу художньої освіти Укрголовпрофосу.

Він мав готувати керівника театального колективу.

Отже, по суті справи, і технікум, і інститут значною мірою дублювали один одного. Рівень кваліфікації випускників театральних, майстерень та студій було визначено нечітко. Вони давали, як висловився у доповіді про систему ху-

дожньої освіти голова Укрголовпрофосу Я. Ряппо, «необхідний загально-художній розвиток»

Таку систему об'єктивно не можна було вважати досконалою. Вона вносила плутанину у справу підготовки театральних кадрів і згодом зазнала істотних змін. Але на той час і така система була певним кроком вперед.

Так, було реорганізовано школи, що знаходились у віданні Укрголовпрофосу. Решта шкіл підлягала розформуванню. Однак губернським органам влади було дозволено, особливо у великих промислових центрах відкривати свої школи в тому разі, коли була змога забезпечити їх кваліфікованими викладачами, приміщенням і необхідним обладнанням.

Подальша робота театального підвідділу Головпрофосу була спрямована на залучення до навчання якомога більшої кількості студентів робітничо-селянського походження, або, за поширеною тоді термінологією, на пролетаризацію вишів, на їх максимальне, наближення до потреб театру – в галузі організаційній, а в галузі методологічній і методичній – на розробку навчальних планів та програм для інститутів і технікумів. Результатом цієї роботи було те, що вже до 1921 року половину усього складу учнів театальної школи становили, діти робітників та селян-бідняків.

Оскільки школа розглядалася як одна з арен класової боротьби, при вишах було запроваджено посаду політкомісарів. Саме вони контролювали зміцнення пролетарського складу студентів. Політкомісари очолювали ідейне керівництво виховним процесом. Крім того, на підставі положення про виші на них покладалось керівництво всім життям школи нарівні з ректором. Комісаром Київського інституту ім. М. В. Лисенка був його вихованець Р. Пушечніков.

Для вирішення проблеми студентської виробничої практики було організовано контору, яка приймала від державних і суспільних організацій замовлення на концерти і лекції з питань мистецтва. Замовлення виконувались студентами відповідних вишів. Ця контора організувала постійно діючий конкурс на кращу студентську роботу. Крім того, вона вводила мистецтво у повсякденний побут народу, розвиваючи таким чином кращі традиції школи М.В. Лисенка.

Нова школа потребувала нового викладача, нових методів роботи. Тому при інститутах, які за загальним положенням мали готувати керівників мистецьких установ, було створено відділ, який виховував педагогів з художнього читання, дикції та декламації, техніки мови, постановки голосу, пластики і танцю, гриму, історії театру та інших предметів. У Росії для підготовки викладачів у цей час було створено спеціальні педагогічні мистецькі навчальні заклади.

Колективними зусиллями працівників театального підвідділу Укрголовпрофосу за участю викладачів театральних шкіл було складено навчальний план, що передбачав ознайомлення студентів з предметами необхідними акторові будь-якого творчого напрямку. Це – постановка голосу, пластика та міміка, танець, ознайомлення з елементарними теоретичними засадами музики. Як обов'язкові дисципліни вводились: спеціальна гімнастика, фехтування, грим. Вивчались питання теорії мистецтва актора. Особливого значення надавалось сценічній практиці. Було заплановано вивчення історії театру та історії культури. Найбільша кількість годин відводилась практичним дисциплінам.

Тож, перші пореволюційні роки в театральній освіті були періодом пошуків майбутніх організаційних форм та методичних основ викладання нової системи виховання актора.

У цей час широкі кола митців-педагогів починали з'ясовувати для себе, як це було записано у звіті викладачів інституту ім. М.В. Лисенка на одній з перших нарад, що мистецтво «...являє собою один із соціальних факторів сучасної культури», що «напрямок і характер його розвитку визначається загальними умовами соціального укладу тої чи іншої епохи» і що «організація мистецтва... повинна базуватись на дослідженні ролі мистецтва в загальній творчості нашого ладу».

У зв'язку з цим визначався новий тип митця, якого повинна була готувати нова театральна школа. Цей новий митець у ті часи уявлявся людиною, що досконало володіє акторською технікою, має всебічнорозвинену творчу природу і «...максимально виявлені соціальні імпульси діяльності».

Враховуючи найгострішу потребу театру в працівниках, але не маючи в той час сталої, викристалізованої педагогічної системи, Укрголовпрофос запропонував, а театральні школи прийняли за основний метод виховання актора, метод всебічного розвитку «... всіх головних моментів творчої природи людини». Основна увага приділялась практиці. Майбутніх акторів, режисерів та керівників самодіяльних колективів у перші пореволюційні роки виховували в умовах, максимально наближених до театального виробництва. Настільки наближених, що педагогіка до деякої міри підмінялася режисурою. Але водночас педагогічний колектив головної тоді науково-дослідної лабораторії в галузі театру – Муздраміну ім. М.В. Лисенка – працював над розробкою докладних програм окремих дисциплін, насамперед майстерності актора та режисури, над перевіркою і удосконаленням діючих методів викладання.

У навчальному плані, інституту всі дисципліни були щільно пов'язані. Це було викликано недостатньою розробкою програм з окремих дисциплін. У цьому розумінні воно було хибним. Проте таке планування разом з тим мало позитивну якість. Воно містило у зародковій формі ті ідеї, якими свого часу цікавився К.С. Станіславський, а саме передбачало комплексне вивчення кожної епохи з точки зору соціального, матеріально-побутового, театального, літературного і образотворчого аспектів.

Такий план викладання дисциплін обумовлював нову систему іспитів, яку згодом і було запроваджено у 1924 році. За цією системою студент, складаючи іспит з фаху, тобто майстерність актора, одночасно розповідав історію виконаного ним драматичного твору, докладно обґрунтовуючи власне розуміння образів. Оцінка його кваліфікації з техніки мови, визначення рівня знань з історії культури взагалі робилась, виходячи з рівня його майстерності як актора.

Думається, дещо з того, що робилося у перші пореволюційні роки варто поновити у педагогічній практиці й зараз. Пам'ятаючи, що в театральному мистецтві знати, – означає вміти, при складанні іспиту з історії літератури, театру, образотворчого мистецтва тощо, доцільно враховувати вміння студента використовувати набуті знання при створенні ним сценічного образу.

З наведеного комплексу, як бачимо, випадають суспільно-політичні дисципліни. Ми не маємо даних про те, що синхронно із зазначеними предметами

викладалась історія суспільно-економічного ладу та філософія, що було б дуже важливим. Філософію у театральному виші взагалі в той час викладали лише у зв'язку з історією культури.

Зважаючи на дуже тяжкі умови післявоєнної розрухи, цей план був величезним досягненням, хоча йому й бракувало докладної розробки програм з окремих дисциплін. Подальша праця видатних театральних педагогів України, скоординована Головпрофосом, дала змогу в наступні роки уникнути цієї хиби. Такий план роботи було запроваджено в усіх театральних навчальних закладах України.

Таким чином, у період національно-визвольних змагань 1917–1921 років театральні митці-педагоги, насамперед провідного українського навчального закладу – Музично-драматичного інституту ім. М.В. Лисенка, душею якого був талановитий педагог М.М. Старицька, у складних економічних і політичних умовах життя країни наполегливо прагнули готувати кадри для українського національного театру на найвищому рівні. Їхні зусилля не були марними. У ці роки в театральних вишах здобували мистецьку освіту такі талановиті актори, як А. Бучма, Д. Антонович, О. Сердюк, О. Ватуля, М. Кононенко, А. Крамаренко, Л. Криницька, П. Міхневич, П. Няtko, К. Осмяловська, Б. Тягно.

УДК 7.072.3

*Троєльнікова Людмила Олексіївна,*  
доктор мистецтвознавства,  
доцент, зав. відділу Інституту культурології  
Академії мистецтв України

### **ХУДОЖНЬО-ОСВІТНІЙ ПРОСТІР СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ: ЗМІСТ, ФОРМИ ТА ЄВРОІНТЕГРАЦІЙНІ АСПЕКТИ**

У статті репрезентується художньо-освітній простір сучасної України, цього зміст, форми та євроінтеграційні аспекти. Автор подає статистичні дані щодо діяльності мистецьких закладів освіти, висвітлює організаційні та методичні аспекти мистецької освіти.

*Ключові слова:* художньо-освітній простір, мистецька освіта, заклади освіти, Болонський процес.

The article represented artistic and educational community of modern Ukraine, tsoho forms and aspects of European integration. The author presents statistical data on the activity of art educational institutions, covers the organizational and methodological aspects cape-tetskoyi education.

*Key words:* art and educational space, art education, educational institutions, the Bologna process.

Особливістю ХХІ ст. є не лише розширення художньо-освітнього простору, а й виокремлення художньої освіти як безумовного чинника розвитку творчої особистості та суспільства. Зміст художньої освіти упродовж минулого століття визначався суспільним замовленням, а відтак був пов'язаний із суспільними трансформаціями. Зростання частки освічених, творчих особистостей стало своєрідним феноменом поживлення національно-художнього руху, політичної активності українства та чинником цивілізаційного утвердження державної

незалежності України. Тому розгляд основних форм, змісту та євроінтеграційних «викликів» художньо-освітнього простору сучасної України є актуальним у теорії та практиці культури. До основних завдань статті ми можемо віднести зокрема, наступні: аналіз сучасного стану художньої освіти, проблем державного регулювання процесів художнього виховання та основних засад Болонського процесу в сфері мистецької освіти.

Отже, стратегічними цілями розвитку мистецької освіти в контексті формування сучасного художньо-освітнього простору в Україні є:

- збереження й розвиток наявної багаторівневої мережі навчальних закладів культури і мистецтв;
- збереження й розвиток творчих, педагогічних, наукових шкіл;
- задоволення потреб особистості в отриманні якісної культурно-мистецької освіти;
- задоволення потреб вітчизняної культури і мистецтва у кваліфікованих кадрах.

Формування художніх орієнтацій особистості у процесі занять мистецькою діяльністю є досить ефективним засобом виховання культурно-освіченої людини [1].

При цьому насамперед потрібно звернутися до філософських праць, в яких розглядаються художні орієнтації особистості в структурі культури (Е. Баллер, П. Гаврилюк, Т. Домбровська, В. Драпіка, М. Каган, М. Лукашевич, Ю. Лукін). У працях психологів підкреслюється, що через художні орієнтації має формуватися глибинний інтелект, гнучкість, стійкість, відкритість, вразливість, почуття гармонії (І. Авдєєва, С. Братченко, С. Рубінштейн, В. Вільчек, Л. Вигодський, П. Гальперін, Д. Говорун, Т. Дранков, В. Дружинін, А. Костюк, В. Мазепа, В. Петрушин, Я. Пономарьов, Л. П'янова, Б. Теплов). У педагогічній літературі широко висвітлюються різні аспекти проблеми художніх орієнтацій підлітків (І. Барвінок, Л. Божович, О. Газман, Т. Єгорова, Г. Костюк, В. Козловський, О. Кохана, В. Лисенко, А. Мудрик, О. Олексюк, О. Савченко, Т. Суценко, Н. Сінкевич, В. Суханцева, В. Сухомлинський, М. Ткач, Л. Хлебнікова).

На думку вчених, які досліджують різні форми культурно-дозвілєвої діяльності, участь в якій спонукає особистість до формування художніх орієнтацій, важлива роль в ній належить мистецькій діяльності (Б. Асаф'єв, Т. Бакланова, Д. Кабалевський, А. Кир'якова, Л. Малос, Н. Миропольська, О. Отич, С. Науменко, Г. Нейгауз, О. Щолокова, С. Шоломович). Аналіз філософських, соціально-психологічних та педагогічних досліджень (А. Анохін, І. Бех, Л. Заков, Т. Завадська, Л. Коваль, В. Криворученко, І. Мельникова, А. Мудрик, Г. Падалка, Г. Риндін, М. Скаткін, О. Ростоцький, О. Рудницька, А. Щebro, Б. Яворський) дає змогу зробити висновок, що процес формування художніх орієнтацій сприяє розвитку смаку, визначає місце в культурній багатогранності світу, допомагає засвоїти форми і методи активної участі у мистецькій діяльності (Ю. Алієв, О. Апраксина, Б. Асаф'єв, Л. Белобородова, М. Боголюбська, А. Болгарський, О. Ільченко, О. Єременко, Г. Шостак, Г. Фролова, Ю. Цагареллі). Необхідно також звернути увагу на концепцію розвитку художніх орієнтацій у працях Л. Божович, І. Зязюна, Г. Костюка, В. Козловського, О. Коханової, Б. Нелинського, О. Олексюк [2; 3; 4; 5; 6; 7].

Упродовж багатьох десятиріч в Україні формувалася багатоступенева і безперервна система підготовки мистецьких кадрів: початкова спеціалізована мистецька школа – ВНЗ I–II рівнів акредитації – ВНЗ III–IV рівнів акредитації, аспірантура (асистентура-стажування) – докторантура [10; 11].

На сьогодні налічується 1469 початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання) системи Міністерства культури і туризму України (музичні, хореографічні, художні, хорові, мистецтв тощо), з яких 295 знаходиться в сільській місцевості та української мистецької освіти.

У цих закладах навчається понад 300 осіб, з них – у сільській місцевості понад 30 тис. учнів. Навчальний процес забезпечують 36368 викладачів, з них – штатних 31880. У сільській місцевості – 3650 викладачів, з них – 2974 штатних.

Мережа вищих навчальних закладів I – II рівнів акредитації у 2007 році кількісно не змінилась. В Україні функціонує 64 таких заклади, в яких навчається 22558 студентів. Навчальний процес забезпечують 7918 викладачів, з них – 6276 штатних. Підготовка фахівців здійснюється за 14 спеціальностями за освітньо-кваліфікаційним рівнем «молодший спеціаліст» та за 5 спеціальностями за освітньо-кваліфікаційним рівнем «бакалавр».

У листопаді 2007 року завершено реорганізацію Одеського художньо-театрального училища імені М.Б.Грекова шляхом поділу його на Одеське художнє училище імені М.Б.Грекова та Одеське театральнo-художнє училище.

Протягом 2008 року підготовку фахівців з вищою освітою для галузі культури і мистецтв здійснювали 11 вищих навчальних закладів III–IV рівнів акредитації, п'ять з яких мають статус «національний». У вересні 2007 року Львівській державній музичній академії імені М.В. Лисенка надано статус «національної». 10 навчальних закладів мають аспірантуру (асистентуру-стажування), 4 – докторантуру.

Статистичної звітності станом на 1 жовтня 2008 року контингент у цих закладах становив 23565 студентів, навчання здійснюється за 26 напрямками та спеціальностями.

Навчальний процес забезпечують 1987 штатних науково-педагогічних працівників, з яких майже 79,9 % мають науковий ступінь кандидата або доктора наук та наукове звання доцента або професора, що на 7,5 % більше, ніж у 2005 році і свідчить про постійне підвищення якісного рівня викладацького складу ВНЗ III–IV рівнів акредитації.

Введено в дію прийнятий Верховною Радою України Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про позашкільну освіту», відповідно до якого значно покращилося соціальне становище педагогічних працівників початкових мистецьких навчальних закладів в частині обсягу педагогічного навантаження на одну тарифну ставку (18 годин на тиждень); встановлено доплати викладачам за завідування відділами, відділеннями; надано право безкоштовного навчання в школах естетичного виховання дітям-сиротам, дітям, позбавленим батьківського піклування, дітям-інвалідам і дітям з багатодітних сімей. На реалізацію положень зазначеного Указу Президента України поступово збільшувалося фінансування та покращувалося матеріально-технічне забезпечення початкової мистецької освіти, що засвідчили результати державної атестації початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів.

Навчальні заклади культури і мистецтв державної форми власності, підпорядковані Міністерству культури і туризму України, у своїй діяльності керуються також нормативно-правовими актами Міністерства освіти і науки України як центрального уповноваженого органу виконавчої влади в галузі освіти. Зважаючи на це, протягом 2008 року МКТ розглянуто та погоджено:

– проект постанови Кабінету Міністрів України «Про продовження строку виконання Програми розвитку позашкільних навчальних закладів на 2002–2008 роки»;

– проект постанови Кабінету Міністрів України «Про внесення змін до Переліку закладів і установ освіти, охорони здоров'я та соціального захисту і посад, робота на яких дає право на пенсію за вислугу років»;

– проект постанови Кабінету Міністрів України «Про внесення змін до постанови Кабінету Міністрів України з питань встановлення розмірів деяких стипендій Президента України»;

– проект постанови Кабінету Міністрів України «Про внесення змін до постанови Кабінету Міністрів України від 12 листопада 1997 року № 1260 щодо документів про позашкільну освіту» (розробник МОН);

– проект розпорядження Кабінету Міністрів України «Про склад міжвідомчої координаційно-методичної ради з питань розвитку позашкільної освіти» (розробник МОН);

– проект постанови Кабінету Міністрів України «Про внесення змін до постанови Кабінету Міністрів України від 12 листопада 1997 року № 1260 щодо документів про позашкільну освіту» (розробник МОН).

З метою розвитку мистецької освіти впродовж 2008 року МКТ спільно з Міністерством освіти і науки України опрацювало низку нормативно-правових актів і надало конкретні пропозиції, найбільш значущими з яких є:

– щодо внесення змін до Закону України «Про вищу освіту» стосовно врахування специфіки мистецької освіти;

– пропозиції до Переліку кваліфікацій за освітньо-кваліфікаційним рівнем бакалавра галузей знань «Культура», «Мистецтво», «Менеджмент»;

– пропозиції до плану заходів з відзначення 2008 року 430-річчя від дня народження М.Смоліцького;

– пропозиції щодо кандидатур на призначення стипендій Кабінету Міністрів України студентам вищих навчальних закладів культури і мистецтв II–IV рівнів акредитації на II півріччя 2007–2008 навчального року та аспіранту на 2008–2009 навчальний рік;

– інформацію щодо забезпечення відвідування учнями і студентами виставки «Україна пам'ятає! Голодомор 1932–1933 років – геноцид українського народу»;

– пропозиції до нової редакції Типового положення про атестацію педагогічних працівників України.

У початкових середніх мистецьких навчальних закладах (ПСМНЗ) України традиційно зберігається система навчання на 10 основних відділеннях. Серед музичних відділень за популярністю лідирують фортепіано, народні та струнно-смичкові інструменти.

Окремо звернено увагу Президентом України на відродження та популяризацію гри на українських народних інструментах. Зокрема, 2008 року ним ініційовано проведення Всеукраїнського фестивалю бандурного мистецтва імені О.Вересая, що покликаний відродити українське кобзарство (Указ Президента України від 26.09.2008 року № 858/2008).

На відділеннях музичного мистецтва навчається близько 241 тис. дітей – це понад 75 % контингенту мистецьких шкіл. На другому місці після музичних за популярністю хореографічні відділення, на третьому – відділення образотворчого мистецтва. Розвиваються в українських ПСМНЗ також відділення театрального та циркового мистецтва.



Потрібно зазначити, що на сьогодні пріоритетом є розвиток народного інструментального виконавства та образотворчо-декоративного мистецтва. На жаль, кількість відділів чи відділень народної музики, фольклору, декоративного мистецтва є ще досить малою.

2008 року продовжено процес державної атестації шкіл естетичного виховання. Відповідно у 26 регіонах України розпочали роботу експертні комісії й ради з атестації ПСМНЗ.

За даними на кінець 2008 року 75,5 % шкіл атестовані на достатньому рівні, 18,5 % атестовані з відзнакою. Отже, 81,5 % ПСМНЗ атестовані позитивно.

Попередні результати атестації показали, що один з основних показників у діяльності шкіл – виконання Типових навчальних планів – залишається по Україні на рівні 85 %. Рівень виконання Типових навчальних планів в окремих школах коливається від 63 % до 100 %.

Серед інших проблем, виявлених під час атестації, були зазначені:

- неякісне кадрове забезпечення;
- проблеми з підвищенням кваліфікації педагогічних працівників, зокрема директорів, і питання їх атестації;
- недостатній рівень знань директорів ПСМНЗ у галузі нормативно-правового забезпечення їх діяльності;
- недостатнє навчально-методичне забезпечення;
- у багатьох школах відсутня динаміка розвитку відділень, зокрема музичного (відсутність учнів, що навчаються гри на музичних інструментах компенсується за рахунок хореографічних і художніх відділень);
- недостатній розвиток класів гри на окремих музичних інструментах, а саме: духових, струнних, народних інструментів, зокрема бандури, мало музичних колективів у школах;
- застаріле матеріально-технічне обладнання;
- старий фонд музичних інструментів.

Разом з тим, державна атестація призвела до певних позитивних зрушень в галузі позашкільної мистецької освіти, а саме:

- посилено увагу місцевих органів влади й управління до системи позашкільної мистецької освіти на місцях;
- поліпшилося забезпечення шкіл коштами на ремонт приміщень, опалювальних систем, закупівлю обладнання, оновлення матеріально-технічної бази, навчально-методичного забезпечення;
- активізовано вивчення керівниками шкіл нормативно-правової бази, що стосується їх діяльності;
- приведено у відповідність до законодавства ведення діловодства в школах;
- заохочено кращих керівників ПСМНЗ, яких атестовано з відзнакою.

Атестація також показала, що в багатьох регіонах використовуються нові підходи для розвитку позашкільної мистецької освіти, зокрема практикуються цікаві форми роботи.

Державна атестація шкіл естетичного виховання стала серйозним стимулом для вдосконалення роботи педагогічних працівників, керівників шкіл, органів управління мистецькою освітою, а також поштовхом до виправлення недоліків у своїй діяльності. Проведена атестація певною мірою сприяла захисту шкіл від скорочення під приводом “оптимізації мережі” та від зловживань окремих місцевих керівників.

З метою виявлення та підтримки обдарованих дітей і молоді Міністерством культури і туризму протягом 2008 року було організовано та проведено:

- Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на народних музичних інструментах «Провесінь» (1–7 березня, м. Кіровоград);
- X Всеукраїнську науково-практичну конференцію «Молоді музикознавці України: досвід 140-річної історії виховання музикантів» (24–29 березня, Київ);
- V Всеукраїнський огляд-конкурс учнів і студентів відділів народних інструментів ПСМНЗ, вищих музичних навчальних закладів I–II рівнів акредитації імені династії Воєводіних (24–29 березня, м. Луганськ);
- Всеукраїнський конкурс альтистів і віолончелістів (26–31 березня, м. Львів);
- Наряду голів рад директорів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання) (26–27 березня, Київ);
- Всеукраїнський фестиваль-конкурс “Нейгаузівські музичні зустрічі” (9–13 квітня, Кіровоград);
- Міжнародний фестиваль театральних шкіл «Натхнення» (14–22 квітня, м. Київ);
- Міжнародний конкурс юних піаністів імені Василя Барвінського (15–19 квітня, м. Дрогобич);
- Всеукраїнський відкритий конкурс рисунку «Срібний штрих» (23–25 квітня, м. Луганськ);
- III Всеукраїнський конкурс молодих виконавців «Слобожанський вернісаж – 2008» (4–8 травня, м. Харків);
- Міжнародний конкурс юних виконавців на духових інструментах (5–8 травня, м. Чернівці);
- I Всеукраїнський дитячий конкурс бандуристів «Кобзареві джерела» (16–17 травня, м. Черкаси);
- Всеукраїнський конкурс учнівської творчості “Об’єднаймо ж, брати мої” (21–22 травня, м. Канів, Черкаська обл.);
- Наряду директорів вищих навчальних закладів культури і мистецтв I – II рівнів акредитації (29–30 травня, м. Ужгород);
- II Міжнародний молодіжний гончарський фестиваль (1 – 11 липня, смт. Опішня, Полтавська обл.);
- III Дитячий фестиваль бандуристів «Гаврійські зустрічі» (26–28 серпня, (смт. Залізний Порт, Херсонська обл.);
- Всеукраїнський огляд-конкурс дитячої творчості «Голодомор 1932–1933 років. Україна пам’ятає» (м. Київ);
- Семінар-наряду заступників директорів з виховної роботи вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–II рівнів акредитації (12–14 листопада, м. Луганськ);
- Науково-методичний семінар з проблем розвитку початкової мистецької освіти (26–28 листопада, м. Хмельницький);
- VII Міжнародний конкурс молодих піаністів пам’яті Володимира Горовиця («Горовиць-Дебют» та молодша група) (24 – 31 жовтня, м. Київ);
- Всеукраїнський конкурс навчальних програм для ПСМНЗ системи Міністерства культури і туризму України (26 – 29 жовтня, м. Київ);
- Всеукраїнський телевізійний дитячий конкурс “Крок до зірок” (протягом року, регіони України);
- Відзначення 50-річчя заснування Тернопільського музичного училища імені С.Крушельницької (17 травня, м. Тернопіль);

- Відзначення 50-річчя заснування Житомирського училища культури і мистецтв імені І.Огієнка (22 травня, м. Житомир);
- Відзначення 50-річчя заснування Вінницького училища культури і мистецтв імені М.Д.Леонтовича (23 травня, м. Вінниця);
- Відзначення 140-річчя заснування Київського державного вищого музичного училища імені Р.М. Глієра (1 березня);
- Відзначення 75-річчя заснування Одеської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені А.Столярського (15 вересня, м. Одеса).

Аналіз змісту, форм та завдань художнього виховання підтверджує позитивні зрушення та вдосконалення організаційно-управлінського забезпечення цих процесів в умовах євроінтеграційних викликів. Художньо-освітня парадигма формує і сучасний художньо-освітній ландшафт України. Формування Європейського художньо-освітнього простору обумовлює впровадження в освітню систему України основних засад Болонської угоди.

Болонський процес представляє собою одне з тих нових явищ, що характеризує процес глобалізації і пов'язаний з необхідністю запровадження єдиних вимог і стандартів освітньої діяльності в межах Європи. Згідно зі «Стратегією інтеграції України до Європейського союзу» затвердженою Указом Президента України важливе місце надається інтеграції художньо-освітнього простору України. Ця інтеграція включає вищу освіту, перепідготовку кадрів, науку, культуру, мистецтво. Інтеграційний процес на відповідних напрямках полягає у впровадженні європейських художньо-освітніх норм і стандартів, презентацію національних досягнень художньо-освітніх практик. Здійснення цього завдання передбачає низку важливих завдань та заходів, зокрема спільні науково-технічні, культурно-мистецькі, художньо-освітні проекти. Новітню інституціоналізацію Болонського процесу пов'язують з «Болонською декларацією», в якій 29 міністрів освіти європейських країн уклали угоду, що передбачала створення до 2010 року єдиного освітнього простору, запровадження спільних вимог, критеріїв та стандартів освіти для європейської вищої школи.

Ця угода (до якої долучилася й Україна) окреслила основні засади та технології реалізації Болонського процесу:

- основну термінологію, за допомогою якої в європейському просторі визначаються ті чи інші освітні моделі;
- механізми ратифікації дипломів про вищу освіту;
- компетенцію державних органів управління освітою.

Впровадження Болонського процесу в Україні відбувається у межах європеїзації, визначається необхідністю створення позитивного іміджу серед країн європейської співдружності, подоланням стагнаційних процесів у системі освіти і водночас викликає чимало суперечок, проблем, неоднозначних оцінок, зокрема в царині художньої освіти.

Але вкрай важливим є те, що мистецька освіта у Болонському процесі чітко не простежується. Міністерство освіти і науки України, розгорнувши багатовекторну масштабну роботу стосовно адаптації нашої системи освіти до європейських освітніх практик, залишило поза увагою художню освіту, перевіривши важелі вирішення цих питань на профільне міністерство (Міністерство культури і туризму України). Безумовно, запроваджуючи основні засади Болонського процесу в освітню практику галузі культури, можна системно модернізувати освітньо-кваліфікаційну структуру художньої освіти. Але як показує досвід, треба втілювати в освітню практику тільки адаптовані до національної системи безперервної художньої освіти європейські стандарти, які не призводять

до повної уніфікації, зокрема в царині музичної освіти, яка довела, що є однією з кращих у світі. Щоб зберегти здобутки мистецької освіти, треба обережно підходити до зміни вектора, добиваючись щоб не лише ми підлаштовувалися під європейський досвід, але й активно пропагувати власні багаторічні нароби.

Негативне ставлення певної частини мистецької спільноти до нововведень в освітній сфері викликано, насамперед, тим фактом, що вони суперечать основній соціальній меті української системи безперервної художньої освіти, що була задекларована в основних законодавчих актах, зокрема Законі України «Основи законодавства України про культуру». Вона полягає у здійсненні всебічного естетичного виховання населення, пошуку та підтримці обдарованої молоді.

Запровадження ступеневої системи вищої освіти й введення нових освітньо-кваліфікаційних рівнів «бакалавр» та «магістр» на думку українських освітянських функціонерів, повинно надати широкі можливості для задоволення освітніх потреб особистості, забезпечити гнучкість загальноосвітньої, загальнокультурної та наукової підготовки фахівців, підвищення їх соціального захисту на ринку праці та інтеграцію у світове економічне співтовариство. Все це певною мірою стосується гуманітарної та технічної освіти, і є практично неприйнятним для мистецької світи, де рівень фахівця визначається його вмінням і навичками оволодіння мистецьким фахом: чи-то піаніста, скрипаля, танцюриста, співака. І немає значення, ти «магістр» чи «бакалавр» як що стаєш лауреатом всіляких конкурсів, міжнародних, національних тощо.

Необхідно зазначити, що задекларовані у Болонській угоді механізми ратифікації дипломів про вищу освіту повинні сприяти формуванню єдиного європейського ринку праці, зокрема випускників мистецьких вузів, які готують фахівців міжнародного рівня, визнаних не тільки в Європі, але й в світі. На практиці відбувається по-іншому. Європейські країни створюють штучні кордони для створення єдиного ринку праці в царині мистецтва з країнами бувшого СРСР, зокрема й України. Митці світового рівня, випускники мистецьких вузів України мають можливість працевлаштуватись лише на не престижну роботу в Європі, з низьким рівнем оплати (йдеться про роботу в ресторанах, клубах, тощо для музикантів, співаків, танцюристів).

Отже, болонській системі, перенесеній на наш український ґрунт, не вистачає усталених методологічних засад, чіткої теоретичної основи, системності у побудові організаційно-управлінської вертикалі в галузі художньої освіти та врешті-решт національного забарвлення.

### *Література*

1. Анненков В. П. Особливості формування ціннісних орієнтацій учнівської молоді / Віктор Петрович Анненков. – К., 1999. – 138 с.
2. Грисюк О. М. До проблеми становлення сучасної системи освіти й музичного виховання / Олена Миколаївна Грисюк // Художня освіта і проблеми виховання молоді. – К.: ІЗМН, 1997. – С. 57-64.
3. Грішнова О. А. Людський капітал: формування в системі освіти і професійної підготовки / Олена Антонівна Грішнова. – К., 2001. – 254 с.
4. Дем'янчук О. Н. Педагогічні основи формування художньо-естетичних інтересів школярів : Навчально-методичний посібник / Олександр Ніканорович Дем'янчук. – К.: ІСМН, 1997. – 64 с.
5. Дем'янчук О. Н. Психолого-педагогічні проблеми естетичного виховання учнівської молоді / Олександр Ніканорович Дем'янчук. – К., 1994. – 61 с.

6. Державна національна програма «Освіта» (України ХХІ століття). – К.: Райдуга, 1994. – 287 с.
7. Драпіка В. І. Соціально-педагогічні основи формування орієнтацій студентської молоді на цінності музичної культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра пед наук: спец. 13.00.01 « Загальна педагогіка та історія педагогіки; «13.00.05 « Соціальна педагогіка « / В. І. Драпіка. – К., 1997. – 44 с.
8. Закон України «Про загальнодержавну програму підтримки молоді на 2004–2008 рр.» : за станом на 18 листоп. 2003 р. // Голос України. – 2003. – 16 грудня.
9. Крупник Е. П. Художественное сознание как системообразующая основа приобщения к художественной культуре / Е. П. Крупник // Эстетическое воспитание на современном этапе : теория, методология, практика: сб. ст. / ВНИИ искусствознания и др.; [отв. ред. Ю. Осокин]. – М.: ВНИИИ, 1990. – С. 47–57.
10. Троєльнікова Л. О. Молодіжна політика як складова художньо-освітнього простору України / Людмила Троєльнікова // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. – 2005. – Вип. 16. – С. 91–98.
11. Троєльнікова Л. О. Художньо-освітній процес як складова культурогенезу / Людмила Троєльнікова // Культура і сучасність. – 2005. – Вип. 2. – С. 50–57.

УДК 791.62+343.6

*Юдова-Романова Катерина Володимирівна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент Київського національного  
університету культури і мистецтв

## **МЕДІЄВІСТИКА ПУБЛІЧНОЇ СМЕРТНОЇ КАРИ ЯК МАСОВОГО СВЯТА**

У статті досліджуються публічні страти періоду середньовіччя в Європі як різновид масового дійства, в яких є певний сценарій, виконавці і глядачі. Автор аналізує суспільно-культурні функції страт, систематизує основні типи публічних страт з огляду на їх сценарно-режисерську і видовищну складову.

*Ключові слова:* публічні страти середньовіччя, масове видовище, інквізиція, правосуддя.

In article public death penalties of the period of the Middle Ages in Europe as a version of mass action in which there is a certain script, executors and spectators are investigated. The author analyzes public – cultural functions of death penalties, systematizes the basic types of public death penalties, taking into account their script-director's and entertainment component.

*Key words:* public death penalties of the Middle Ages, a mass show, inquisition, justice.

Смертна кара – це найважче покарання, що полягає в насильницькому позбавленні життя. Ставлячи на *меті* проаналізувати видовищну складову публічних страт на прикладі середньовічної Європи, перед автором постали такі завдання:

- розширити й систематизувати знання з медієвістики в контексті масових свят;
- визначити місце публічних страт у соціально-культурних реаліях середньовічної Європи;
- проаналізувати функції середньовічних загальнодоступних страт в Європі як масового свята;

- проаналізувати приналежність злочинців до суспільно-майнових груп і систематизувати запровадження до них різних видів кари;
- простежити наявність режисерських засобів виразності в каральних заходах середньовічної Європи;
- визначити основних дійових осіб публічних смертних кар;
- систематизувати основні типи публічних страт середньовіччя в Європі з огляду на їх сценарно-режисерську і видовищну складову.

У контексті даного дослідження загальнодоступні страти в середньовічній Європі розглядаються як соціально-культурне явище, яке має всі ознаки масового свята. У цьому полягає новий, раніше недосліджений науковий сенс проблеми.

*Хронологічні межі* даного дослідження – середні віки – прийняте в історії позначення періоду світової історії між падінням Римської імперії (умовна дата 476 рік) і новою історією – Англійською буржуазною революцією XVII ст. (1640-1660). У цей період такі масові заходи, як публічні катування і страти були типовим явищем соціокультурної реальності.

Історія розвитку людської цивілізації наочно підтверджує, що масові народні свята завжди були ефективним засобом впливу на духовний світ людини, а тому влада і церковна, і світська завжди використовувала їх як знаряддя ідеології і пропаганди своїх ідей. З поширенням релігії служителі культу намагалися надати святам релігійного характеру. М.М. Бахтін зазначає, що «святкування (будь-яке) – це дуже важлива первинна форма людської культури» [1, 11]. Дослідники доводять, що українське «походження назви заходу «свято» пов'язане зі значенням святе, сакральне, присвячене божеству» [2, 89]. Тобто вірування і свято поняття взаємопов'язані.

Феномен свята поєднує в собі соціально-ідеологічні і художні завдання. При цьому в ньому завжди органічно поєднується реальне життя і мистецтво театралізованого масового дійства. У середньовіччі не існувало таких соціально-культурних інституцій, як преса, кіно, телебачення, радіомовлення тощо. Функції засобів масової інформації (ЗМІ) виконував театр і масові свята. Саме на функціях середньовічних публічних страт варто зупинитись, щоб довести приналежність їх саме до категорії масових свят. Кожний дослідник, який звертався до проблеми свята як філософсько-культурологічної категорії, в тій чи іншій мірі не обходив питання про його функції. Можна згадати цілий перелік дослідників, які опосередковано токуються цієї теми: М.Т. Шароєв, Д.М. Генкін, К.О. Жигульський, А.І. Мазаєв, Я.П. Белоусов та ін. Масові свята як соціально-культурні явища характеризуються такими основними функціями: виховною, комунікативною, компенсаторною [3, 7].

Виховна роль будь-яких, а не тільки середньовічних страт і катувань, посідає перше місце серед інших основних їх функцій. Адже емоційно-психологічний та ідеологічний вплив, притаманних їм засобів виразності на глядачів надто сильний і підпорядкований певній суспільній ідеї.

Комунікативна роль, без сумніву, теж дуже вагома, оскільки такі заходи є формою людського спілкування і мають на меті обмін вербальною та невербальною інформацією.

Компенсаторна функція прилюдних страт доби середньовіччя теж яскраво простежується – натуралізм таких видовищ, безсумнівно, викликав емоційний стрес у глядачів, що і слугувало своєрідною формою активного відпочинку і «адреналінової» розваги, що, в свою чергу, було різновидом дозвілля та засобом відновлення духовних і фізичних сил після буднів.

«Свято за своєю суттю, так і за формами – явище колективістське» [3, 7]. З огляду на вищезазначене, загальнодоступні середньовічні страти як колективні дієства можна віднести до різновиду масових свят, адже проводились вони при великій кількості глядачів й іноді за їх активної участі. Перші розробки питання смертної кари італійського просвітителя Ч. Беккарія (1738 – 1794) – філософа і теоретика кримінального права, – містять в собі роздуми про її колективний чинник. Ч. Беккарія зазначає, що смертна кара «є війною нації з громадянином, внаслідок чого нація вважає необхідним чи корисним знищити громадянина» [4, 85]. Саме колективний характер смертної кари відрізняє її від убивства – вона виконується не за волею однієї особи, а за рішенням загальнодержавної влади. Тобто, в самій суті поняття смертної кари вже закладено колективну складову.

Підтвердженням гіпотези про приналежність середньовічних публічних страт до категорії масових свят також є факт наявності у структурі публічних страт трьох складових, які характерні для всіх масових свят – це певний сценарій як драматургічна основа дієства, виконавців як носіїв елементів сценічного мистецтва і глядачів, які в процесі публічної страти фактично перетворюються з пасивних спостерігачів на глядачів і учасників, без яких це специфічне масове дієство втрачає свій сенс.

Про театральну-видовищну складову публічних покарань і про різний вплив таких дієств на глядачів писав вже Ч. Беккарія у XVIII ст.: «Смертна кара для більшості людей є виставою, для меншості – предметом співчуття, змішаного з обуренням; обидва ці почуття займають розум глядачів більш, ніж рятівний страх, який закони мають на увазі викликати» [4, 87].

За сучасним розумінням, об'єктом смертної кари може бути тільки злочинець, тобто лише людина, винна в злочині. У той час, як у період середньовіччя піддавалися слідчим діям, суду та смертельному покаранню за скоєння злочинів на рівні з людиною й тварини, як в сучасному цирковому мистецтві<sup>1</sup>.

Отже, які ж були найчастіше дійові особи і виконавці середньовічних публічних страт? У наш час смертні вирoki виконує спеціально призначена для цього особа – так званий кат. У середньовічній Європі смертний вирок виконували уповноважені суспільством особи, а іноді один із суддів чи родич убитого або убивці.

Протягом XVII – XVIII ст. зберігався звичай запрошувати або насильно примушувати допомагати катові когось-небудь з глядачів, аж поки в 1768 році не вийшов наказ про призначення для виконання смертних вироків когось із найтяжчих злочинців. Отже, обов'язковими дійовими особами страти є злочинець і кат.

Смертна кара широко застосовувалась і поділялась на звичайну і витончено-жорстоку «кваліфіковану» [5]. У різних країнах Європи застосування її передбачалось як за тяжкі, так і за незначні вчинки. За таких умов кількість

страчених досягала жахливих розмірів. Загалом, від слідчих дій інквізиції загинуло близько 5 млн. чоловік [6].

Як і в древності, так і в середні віки традиційним місцем виконання смертної кари, яка здійснювалась всенародно, був центр міста, лобне місце. Самій процедурі страти передувала низка подій, які можна трактувати як певний сценарій: для залучення глядачів розсилались глашатаї і сурмачі або ж дзвонили в дзвони.

Популярності серед глядачів додавали й самі особи злочинців. Тут в епоху середньовіччя панувала певна дискримінація. Як зазначає професор О.Ф. Кістяківський (1833 – 1885), «в середні віки по всій Західній Європі два пануючих класи, духовенство і дворянство, користувались привілеєм вилучення від смертної кари та інших страждальницьких страт – духовенство в найширших розмірах, майже суцільним вилученням, дворянство – в менших розмірах, вилученням в багатьох випадках і за багато вчинків, за які особи інших класів підлягали смертній карі» [7, 140]. Поступово з розвитком юриспруденції в Англії привілей вилучення за тяжкі злочини від смертної кари «розповсюджувалась на світських людей за наступною юридичною функцією: вміння читати було ознакою приналежності до духовного прошарку (першочергово тільки він один умів читати)» [7, 147]. Звісно, що страта відомих людей привертала більшу увагу глядачів. «Нерідко засудженими були вельможі, і тоді народ отримував ще більш живе задоволення від виконання невмолимого правосуддя» [8, 15].

Театралізація середньовічної страти полягала й у створенні певних декораций і костюмування. Зрозуміло, що обов'язково виставлялись самі знаряддя страти, але при цьому «влада намагалася нічого не пропустити для досягнення найбільшого враження від цього видовища: знаки достоїнства супроводжували їх підчас скорботної процесії. Жан де Монтегю, королівський мажордом, предмет ненависті Іоанна Безстрашного, посідає високо на повозці, яка повільно рухається за двома сурмачами. Він вдягнений в ошатне плаття, що відповідає його стану: капюшон, який спадає до пліч, упланд, пів червоні, пів білі панталони і черевики із золотими шпорами на цих шпорах його обезголовлене тіло і залишиться потім висіти на шибениці» [8, 15 – 16]. По-іншому виглядає зовнішнє оформлення «багатого каноніка Нікола д'Оржемона – жертву помсти арман'яків, в 1416 році провозять через Париж на возі для сміття» [8, 15 – 16]. Часто злочинців перед стратою водили по вулицях в блазнівському одязі чи верхи на віслиюку.

Описи спалення еретиків знаходимо в художній літературі і творах образотворчого мистецтва. Так, привертає увагу опис Вольтером головних уборів двох героїв: «Через тиждень вони були одягнені в санбеніто і увінчані паперовими митрами. Митра і санбеніто Кандіда були розписані перевернутими огняними язиками і дияволами, в яких не було ні хвостів, ні кігтів. Дияволи ж Панглоса були з хвостами і з кігтями і вогняні язики горіли прямо» [9, 111].

Садистська складова смертної кари пов'язує її з помстою. Варварський звичай помсти був прообразом страти і згодом з розвитком державності переріс у смертну кару. Будучи заміною помсти, майже до XIX ст. страта мала скоріш характер жорстокої помсти, ніж справедливої відплати.



Безсумнівно, найбільш значною стратою в історії людства стало розп'яття Ісуса Христа. Засудженого до розп'яття кати роздягали, залишаючи лише пов'язку на стегнах, прив'язували до дерев'яного хреста і били шкіряними батогами чи свіжо зрізаними прутами. Потім приречений мав нести свій хрест до місця страти. Зазвичай, це був пагорб поза містом чи просто узбіччя дороги. Хрест вривали в землю, мотузками піднімали засудженого на перекладину, прив'язували до неї, а потім прибивали цвяхами руки. Ноги іноді тільки прив'язували, а іноді теж прибивали. Розп'ятим давали час постраждати, а потім (зазвичай, ближче до вечора) перебивали голінки, що призводило до швидкої смерті від задухи. Дихати на хресті можливо тільки, якщо дещо підняти грудину, спираючись на ноги. Перебивання гомілок прискорювало смерть і позбавляло необхідності вартувати засуджених в очікуванні їх природної смерті від зневоднення чи теплового удару. В Євангелії від Іоанна про страту Ісуса Христа сказано: «Тож прийшли вояки й поламали голінки першому й другому, що розп'ятий з Ним був. Коли ж підійшли до Ісуса й побачили, що він уже вмер, то голінок йому не зламали, та один з вояків списом бік йому проколов» [10, 139].

Повішання на хресті було відкинута всіма християнськими народами і через благочестивого нагадування про хресну смерть Христа Спасителя. Проте інколи і в середні віки зустрічаються прояви такого покарання<sup>2</sup>. Існував також спосіб розп'яття вниз головою. Він застосовувався іноді євреїв і єретиків у Франції. Хрести були двох видів – косий (перехрещені дві жердини рівної довжини, кінці яких укопані в землю) і прямий (традиційний хрест). Проте суть в них одна – зробити людину нерухомою й приректи на повільну смерть.

Ставлячи на меті проаналізувати видовищну складову публічних смертних покарань, варто дослідити й систематизувати найбільш широко застосовані види смертної кари Середньовіччя. Охарактеризуємо деякі з них.

*Спалення* активно застосовувалось в багатьох країнах світу і в дохристиянський період. Проте, розквіт його настав у середні віки і застосовувався за релігійні злочини. «У 1022 р. в Орлеані запалали перші вогнища з єретиками» [11, 87]. У 1184 році Синод Верони видав наказ про те, що спалення на вогнищі визнається офіційною карою на ересь.

«За підрахунками, наведеними Вольтером, у Європі спалено більше 100 тисяч чоловік за чаклунство. Інші стверджують, що в самій лише Німеччині страчено не менше цієї кількості» [7, 177]. Найбільш відомі особистості страчені таким чином: Ян Гус, 1415 р.; Жанна Д'Арк в лютому 1431 засуджена духовним судом в Руані як єретичка і відьма, 30 травня спалена на вогнищі<sup>3</sup> [12]. Найбільш кривавою була «іспанська інквізиція, за вироками якої було спалено живими 34 тис. 658 чол. і 18 тис. 49 чол. у вигляді зображень» [7, 142]. Також тут варто зазначити, «що менш за все гонінню на відьом сприяли в Італії» [13, 310].

Варто зупинитися на особливому виді спалення – спалення у вигляді зображень. Йдеться про своєрідне винесення заочного вироку. Суть такого покарання полягала в спаленні не самого злочинця, особиста присутність якого при цьому з певних причин була неможлива, а його чучела або зображення. За таких обставин смертна кара шляхом спалення набуває особливо виразних ознак масового свята. Адже комунікативна роль такого заходу набуває особливого значення

поруч з виховним призначенням. Публічність винесення і виконання вироку надавала йому інформаційного розповсюдження серед мешканців міста, досягаючи при цьому не меншого повчально-виховного результату.

Виконуючи настанову Старого Заповіту: «Чарівниці не залишиш при житті» [14], посилювалось переслідування відьом інквізицією. Протягом сторіч це закінчилося спаленням мільйонів жінок на вогнищах на території країн Західної Європи. Особливе переслідування саме жінок інквізицією пояснюється, що «в середні віки побутувало загальне переконання, що люди, особливо жінки, можуть вступати в безпосередній зв'язок з дияволом на згубу своїм ближнім» [7, 175].

Спалення відьом було популярним публічним видовищем, головною метою якого було запобігти та залякати присутніх глядачів. Спалення єретиків католицькою інквізицією призначалось у певні дні для ознаменування святкових державних подій. Здалеку стікався народ до місця страти. Іноді публічна церемонія спалення на вогнищі мала особливо масовий характер – так зване аутодафе – при цьому єретики спалювалися десятками. Святково одягнені, збирались представники місцевої влади: єпископ, каноніки і священники, бургомістр і члени ратуші, судді, суддівські засідателі. У супроводі ката на возах привозили зв'язаних відьом і чарівників. Зазвичай, приречених одягали в сірий одяг. Поїздка до місця страти була важким випробуванням, адже народ не пропускав моменту зло посміятися і познущатися над засудженими відьмами, які йшли в останню путь. Коли нещасні нарешті діставалися до місця страти, кати приковували їх ланцюгами до стовпів і обкладали сухим хмизом, дровами і соломою. Після цього розпочинався урочистий ритуал, під час якого проповідник ще раз застерігав народ від підступності Диявола і його поплічників. Потім кат підносив факел до вогнища. Для страти спалюванням, зазвичай, улаштовували чотирикутне вогнище, для якого привозили цілі вози дров. Досить часто приреченим у горло вставляли залізний кляп. Він не дозволяв крикам жертви заглушати духовну музику, якою супроводжувалось спалення<sup>4</sup>. Проте частіше кат позбавляв людину від страждань горіти живцем – упорядники страти доглядали за вогнищем за допомогою багра для перемішування, і, як тільки загоралось багаття, вони встромляли його в серце жертви, так що людина миттєво помирала.

Безпосередньо спаленню мали передувати причастя і сповідь. Але жага помсти призводила іноді до несумісних з християнством речей. В Англії і Франції могли «відмовити приреченому до страти не тільки в причасті, але й у сповіді. Його хотіли тим самим позбавити спасіння душі, обтяжуючи страх смерті неминучістю пекельних мук. Королівський едикт від 12 лютого 1397 року звелів допускати до сповіді засуджених до смерті злочинців». У Парижі було споруджено поруч із шибеницею кам'яних хрест, стоячи біля якого брати мінорити могли надавати духовну підтримку, злочинцям які каялись [8, 32].

Після того як офіційні особи розходились додому, кати продовжували підтримувати вогонь до тих пір, поки не залишався самий попіл. Кат ретельно збирав його, а потім розвіював під ешафотом чи в кому-небудь іншому місці, щоб наперед ніщо більше не нагадувало про богохульні справи страчених.

Поступово масовість явища публічного спалення занепадає [7, 190].

*Вішання* приречених використовувалось скрізь протягом історії людства<sup>5</sup>. Ранній метод вішання був такий – кат накидав зашморг на шию полоненому, інший кінець перекидав через дерево, і тягнув, поки жертва не задихалась. Іноді використовувався віз або драбина, яку кат вибивав з-під ніг жертви.

Смертна кара шляхом вішання вважалась особливо ганебною смертю. Така смертна кара була дуже розповсюджена під час військових дій – вішали полонених солдат, дезертирів, а також мирних мешканців. Вішали також при придушенні заколотів, повстань і селянських заворушень. Іноді для більшої ганьби приречених вішали поруч з двома собаками чи вовками.

Вішання було і одним з видів тортур. Зазвичай людину «розтягували і четвертували» перед тим як вішати. Для надзвичайно важких злочинів (таких як злочин проти короля), просто вішання було недостатньо. Засуджених різали на шматки живцем, перш ніж повісити [7, 248].

*Утоплення* застосовувалось в тих випадках, коли екзекуція проводилась в широких масштабах, а також до тих, хто ганебно лаявся. За такий проступок дворяни могли обійтися штрафом, а ті, хто був простого походження, підлягали утопленню. Цих нещасних кляли в мішок іноді з яким-небудь повчальним написом, зав'язували шнурівкою і кидали до річки [7, 252].

У хроніках описано три сценарії покарання шляхом *зварювання живцем*. Перший сценарій передбачав кидання приреченого в казан з киплячою водою, смолою, вином або маслом. Іван Грозний карав таким чином державних злочинців [7, 249]. Такий спосіб був максимально милосердним – людина практично миттєво опритомнювала від больового шоку, що спричинявся опіком всієї поверхні тіла.

Під час застосування другого сценарію попередньо зв'язаного засудженого розміщували в казані з холодною водою. Кат розпалював вогонь під котлом, щоб вода поволі закипала. За такого розвитку подій засуджений залишався при свідомості і страждав до півтори години.

Однак існував і третій, найстрашніший варіант цієї страти – підвішену над казаном з кип'ячою рідиною жертву повільно опускали до казана, так щоб тіло варилося поступово, протягом декількох годин. При цьому до ніг засудженого прив'язували вантаж, щоб він не міг висмикувати кінцівки з окропу і процес йшов безперервно.

*Четвертування* – різновид смертної кари, що обов'язково включав відсікання кінцівок. Для більшого залучення глядачів до дійства і пролонгації його в часі, як правило, п'ять частин тіла (кінцівки і голову) виставляли на привселюдний огляд у різних районах міста або «там, де король вважатиме за потрібне» як попередження.

В Англії четвертування було складовою частиною найбільш страждальницької смертельної кари – «повішання, потрошіння і четвертування», – яку призначали за особливо тяжкі державні злочини такі, як зрада чи замах на життя короля. Так страчували лише чоловіків.

Приреченого на четвертування везли вулицями міста розтягнутим на дерев'яній рамі до місця страти. Потім придушували, але не до смерті, вішаючи на короткий час на шибеницю. Потім знімали з мотузки і випускали йому нут-

рощі, розпорюючи живіт. Після цього його тіло розсікали на чотири частини, відрубували дітородні органи, а потім голову. Останнє, що могла бачити жертва – її власне серце. Нутрощі спалювали. За передсмертне покаяння і в якості королівської милості сценарій міг модифікуватись – злочинця могли четвертувати шляхом відсікання спочатку голови, а потім кінцівок [7, 212, 250, 252].

У Франції четвертування виконувалось за допомогою коней. Засудженого прив'язували за руки і за ноги до чотирьох сильних коней, яких підганяли кати. Коні рухались в різні боки і відривали кінцівки. Фактично для виконання процедури такого четвертування доводилось підрізати засудженому сухожилля, щоб прискорити старту. Потім тулуб засудженого кидали у вогонь. Розриванню, як правило, передувало катування: злочинцю щипцями відривали шматки м'яса зі стегон, грудей, литок [7, 213].

У Росії практикувався, мабуть, найменш мученицький спосіб четвертування: засудженому відрубували сокирою ноги, руки й потім голову. Він застосовувався за образу царя, за замах на його життя, іноді за зраду, а також за самозванство. В Європі четвертування виходить з ужитку в кінці XVIII – початку XIX ст.

*Колесування* – зламування на колесі – було одним з видів тортур, а пізніше й покарання. Сценарій розгортався таким чином: до ешафота прив'язували в горизонтальному положенні хрест на кшталт хреста Святого Андрія, зроблений з двох колод. На кожній з гілок хреста робили дві виїмки на відстані одна від одної в один фут. Жертву роздягали, розтягували на хресті за руки і ноги, розкладаючи й прив'язуючи їх до дощок хреста так, щоб злочинець був обличчям повернутий до неба. Кожна кінцівка лежала на одній з гілок хреста, і в кожному місці зчленування він був прив'язаний до хреста. Потім кат бив великим молотком або залізним чотирикутним ломом чи окованим залізом колесом по зап'ястям, щиколоткам, ліктям, колінам і стегнам, ламаючи кістки, які лежали якраз над виїмкою. Таким чином переламували кістки кожного члена в двох місцях. Цей процес повторювався декілька разів, при цьому кат намагався не наносити смертельних ударів. Екзекуція закінчувалась двома чи трьома ударами в живіт і зламом станового хребта. Перед глядачами поставало криваве видовище – жива купа з людської плоті. Правда, часто судді наказували умертвити засудженого, перед тим як переламати йому кістки.

Розламаного таким чином злочинця клали на горизонтально поставлене колесо так, щоб п'ятки зводились із задньою частиною голови, прив'язували до колеса, пропускаючи мотузку через зламани суглоби і залишали його в такому положенні помирати. Колесо було схоже на звичайне колесо від воза, тільки більшого розміру і з більшою кількістю спиць. Іноді замість колеса використовувались масивні залізні пруті з набалдашником. Його разом з жертвою піднімали на жердині, щоб птахи могли клювати ще живу жертву. Сотні благородних та простих людей із зацікавленістю приходили подивитися на колесування, особливо якщо страчували жінок [7, 249].

*Обезголовлення* – це відсікання в живої жертви голови з послідуючою її неминучою смертю. Зазвичай, приладдям ката при цьому був великий ніж, меч або сокира. Обезголовлення вважалось «достойним» видом страти для благо-

дних і дворян, які були воїнами, і мали померти від меча. «Недостойна» смерть була б на шибениці чи на вогнищі. Якщо сокира або меч був гострим, і кат падавав влучно і відразу, то обезголовлення було безболісним і швидким. Якщо засіб страти був тупим або виконавець неумілим, то багатократні удари могли бути досить болісними [7, 248]. Здебільшого приречений давав монету катові, щоб той зробив усе швидко. Коли голову було відтято, то кат піднімав її і демонстрував натовпу. Традиційним також було формальне вибачення ката перед жертвою.

*Здирання шкіри* – це один із методів страти чи тортур, у залежності від того скільки шкіри знято. Шкіру здирали як з живих, так і з мертвих людей. Здирання шкіри відрізнялось від шмагання тим, що в першому випадку використовувався ніж (завдаючи нестерпного болю), тоді як шмагання – будь-яке тілесне покарання, де застосовувався певний тип батога, палиці чи чи іншого гострого знаряддя, з метою заподіяння фізичного болю [7, 252].

*Саджання на кіл* застосовувалось переважно до заколотників і «крадійних зрадників». Суть його полягала в тому, що людину саджали на обструганий кілок, убитий у землю, направляючи вістря в анальний отвір, попередньо змазаний жиром. Часто на малюнках зображають як шпичак виходить з горла засудженого, однак на практиці таке було дуже винятково. В залежності від кута, під яким встромлявся кіл, він на практиці міг вийти з живота чи, що траплялося частіше, з пахви [7, 252-253].

В Росії Петро I запровадив до переліку офіційних страт *аркебузування* чи розстріл. Розстріл не вважався ганебним покаранням і не покривав безчестям ім'я розстріляного [7, 253]. Розстріл набув особливого поширення в більш пізні часи.

До існуючих раніше видів страт згодом додалось *підвішування* за ребро: смертник мав висіти боком, зі звішеними вниз руками, головою і ногами. Загалом підвішування застосовувалось дуже широко, підвішували за ребро, ноги та волосся та інші частини тіла. Щоб збільшити страждання покараного, застосовувались різні види гир.

Хоча *щипці*, мабуть, можна віднести до виду тортур, але від цих тортур часто помирали. Суть знущання полягала в тому, щоб щипцями відірвати шматок м'яса. Зазвичай, така процедура комбінувалася з *влиттям розплавленого свинцю в горло*, а також на рани [7, 253].

Безумовно, безпосередньої найактивнішої участі глядачів вимагало покарання шляхом *забиття камінням*. Коли засудженого вели містом, то з ним йшов судовий пристав зі списом у руці, на якому розвивався прапор, щоб привернути увагу тих, хто може виступити на його користь. Якщо такий не знаходився, то засудженого забивали камінням. Забиття виконувалось двоюким чином: звинувачуваного забивали камінням або піднімали на висоту і один з поводитирів зіштовхував приреченого, а інший скочував на нього великий камінь.

До категорії страт, де виконавцями вироку ставали самі глядачі належить *ганебний стовп*. Засудженого прив'язували біля ганебного стовпа на певний час – від декількох годин до декількох днів. Погана погода, що могла трапитись в сей час, ускладнювала становище жертви і збільшувала страждання, що, вірогідно, трактувалось як «кара божа». Ганебний стовп у порівнянні з іншими покараннями видається значно м'якшим, при якому винні просто вистав-

лялись біля стовпа на публічному місті на загальне посміховисько. З іншого боку, прикуті до стовпа були зовсім беззахисні перед «судом народу»: будь-хто міг зганьбити їх словом чи вчинком, плюнути на них чи кинути камінь – така поведінка, причиною якої могло бути народне обурення чи особиста неприязнь, інколи призводила до каліцтва чи навіть смерті засудженого. Іноді виставляли біля ганебного стовпа з накладанням залізного ошейника.

*Дуба.* Суть цієї страти полягала в тому, що засудженого зі зв'язаними за спиною руками, піднімали на вершину високого дерев'яного стовпа, де прив'язували, а потім відпускали так, щоб у наслідок струсу тіла, вчинялись вивихи його частин тіла.

Загалом середньовічні страти були загальнодоступними і вважались всенародним урочистим заходом.

УДК 7.01:392.5(477)(091)(043.3)

***Матушенко Валерій Борисович,***  
заслужений працівник культури України,  
кандидат культурології,  
доцент кафедри режисури Національної  
академії керівних кадрів культури і мистецтв

## **ОБРЯДОДІ ПЕРЕДВЕСІЛЬНОГО І ВЛАСНЕВЕСІЛЬНОГО ЦИКЛІВ**

Враховуючи те, що весільна обрядовість як етнокультурний феномен і сьогодні викликає інтерес серед широких верств населення, вивчення її на різних рівнях та використання окремих її аспектів у сучасному житті з усвідомленням семантики кожного обряду, є одним із засобів безпосереднього відновлення та збереження національної культурної спадщини і духовного генофонду нації. І одним з найголовніших та найважливіших феноменів українського весілля є і, сподіваємось, залишиться на багато століть, наша неповторна обрядовість і атрибутика.

*Ключові слова:* обряди, передвесільний цикл, шлюбна угода, сватання, заручини, випікання короваю, посад, шлюб.

Given that the wedding ritual as ethno cultural phenomenon, And today is attracting interest among the general population, the study of different levels and use of certain aspects of modern life with knowledge of semantics of each rite is a means of immediate restoration and preservation of national heritage and spiritual gene pool of the nation. And one of the most important and critical phenomena Ukrainian wedding is and, hopefully, will remain for many centuries, our unique rites and paraphernalia.

*Key words:* ceremonies, peredvesilnyy cycle, marriage contract, marriage, engagement, baking Loaf, posts, marriage.

До обрядодій передвесільного і власневесільного циклів належать обряди, які відбуваються напередодні та в день проведення весільного свята. Крім найвідомішого українського сватання є ще оглядини, заручини (святкування шлюбної угоди), переддень шлюбу тощо. У центрі святкування шлюбної угоди – зустрічі батьків молодих, перебуває трапеза як одна з головних форм спілкування. Вона була традиційним знаком закріплення остаточної згоди через пиття

могорича – «запивання». М.Сумцов пов'язував це поняття з тюркською традицією, наводячи як приклад аварське слово «*магаритіє*», що в перекладі означало «*укласти шлюбний торг*», а отже, є символом єднання [14]. Цей етап відбувався через певний період після сватання або був заключною дією сватання і відбувався з ним в один день. У регіоні середньої Наддніпрянщини він репрезентований як «*змовіни*», «*запітки*», «*запоїни*», «*свачини*», «*сватини*».

Головними моментами «запивання» шлюбної угоди були розподіл сватого хліба, який розпочинався з годування першим «*крайчиком*» – «*цілушкою*», намащеною медом (зрідка сіллю) молодих, та взаємне обдарування родів. До речі, у болгар, як засвідчував В.Міллер, ця частина обряду має відповідну назву – «*міна*» (обмін) [12]. У цій частині обряду часто бачимо передвесільний посад молодих. З етнографічних джерел, зібраних П.Романюком, маємо свідчення і про те, що молодих садовили не за стіл, а у кутку хати (с. Суцани, с. Тепениця, с. Радовель Житом. обл.). У цьому випадку посад відбувався уже на весіллі або у його переддень. За давньою традицією чисельність роду тут і на весіллі була однаковою (Олевський р-н). Найближчі родичі молодої після завершення частування могли «*перезвати до себе гостей*» (с. Павловичі Черкаської області). За своїм характером святкове завершення укладання шлюбної угоди наближалось до весілля, де трапеза поєднувалась із дарообміном.

У переважній частині регіону запивання шлюбної угоди було останнім серед обов'язкових етапів передвесільного циклу. Після цього починалась безпосередня підготовка до весілля, і відмова будь-якої зі сторін вважалась практично неможливою – «*гріхом*» та була пов'язана з обов'язковим матеріальним відшкодуванням збитків. Розвинена система попередніх домовленостей свідчила про виваженість і остаточність рішення.

Останнім етапом передвесільного циклу є переддень шлюбу, який не завжди передбачав ритуальні заходи. За записами П.Романюка, до групи останніх на обстеженій території належать назви «*заручини*», «*тироги*» (с.Павловичі, с. Жовтневе Черкас.обл., с. Корчівка, с. Снитище, с. Дорогинь Житомирська обл., с.Борове, с.Рокитне Черкас.обл.), «*чоботи*» (с. Блідча, с.Сукачі, с. Розважів, с. Підгайне Київ.обл., с. Симаківка, с. Сербо-Слобідка Житомирської області), «*чоботини*» (с. Жадьки Чернігівської області), «*придавання рук*» (с. Приборське Київ.обл.), «*квітка*» (с. Пакуль Чернігівської обл.), «*дівич-вечір*» (с. Недашки, с. Велика Рача, с.Меделівка Житомир.обл., с. Козичанка Київ.обл.), «*розплідник*» (с. Українка Київ.обл.), «*вечернік*» (с. Кливини Полтав. обл.), «*митвини*» (с. Чайківка Житомирська область)[11]. Названі етапи різняться набором обрядодій, а отже, семантичним контекстом.

На відміну від інших, «*заручини*» мають класичне визначення в історичних документах XVI – XVII ст. Зокрема, в «*Актах про шлюбне право та сімейний побут в Південно-Західній Русі XVI–XVII ст.*» [4] та матеріалах І. Левицького «*Нариси сімейного побуту в Південно-Західній Русі XVI–XVII ст.*» [7], де йдеться мова про те, що молоді в присутності свідків усно або письмово виявляли згоду на шлюб, з'єднуючи руки.

Що ж відрізняє «*заручини*» від інших етапів, які відбувалися також у переддень весілля в Центральному регіоні? Загальна канва цього етапу великою

мірою зруйнована. Г. Пашкова вважає основною його церемонією пов'язування сватів намітками (рушниками) [9]. Крім цього, «заручини» передбачали ховання, пошук та викуп молодої, посад молодих на кожусі і зв'язування докупи у присутності обох родів, пришивання молодому квітки. Серед названих дій саме посад молодих як акт народної шлюбної санкції відокремлює «заручини» від інших етапів. Саме це дало підстави В. Кравченку стверджувати, що у шляхти заручин не буває: *«Тут молода напередодні весілля лише різьє принесені молодим пироги і роздає дівчатам»*[7, 33] (с.Бехи, Житомир. обл.). Однак, у такому вигляді їх побутування в регіоні було вкрай обмеженим. Найчастіше цей термін вживався не до самостійного акту, а був термінологічним заміном для етапу святкування шлюбної угоди. В окремих селах мікроареалу цю назву взагалі не можуть пояснити (с. Можари, с. Гуничі Житом. обл.).

Решта термінів, якими позначені зібрання напередодні шлюбу, пов'язані з гулянням молоді («чоботи», «квітка», «дівич-вечір», «придавання рук», «розплідник»). В їх обрядовій канві знаходимо уже відомі дії – дарування предметів, що надалі набувають статусу весільного одягу (взуття й головні убори), пришивання квітки молодому та боярам, пов'язування рушників особам, що різьють коровай, виготовлення весільного деревця та перше розплетення молодій волосся, плетення вінка. Як бачимо, усі розглянуті обрядодії варіантні щодо приналежності до того чи іншого передвесільного етапу й можуть відбуватися під час святкування шлюбної угоди, на вечірніх зібраннях у переддень весілля як у дівчини, так і у хлопця, безпосередньо перед вінчанням у неділю, якщо вечірніх зібрань не було (останній варіант є найбільш поширеним).

Випікання короваю – наступний етап весільної дії, включений до обрядодій передодня шлюбу. Середня Наддніпрянина є територією побутування коровайного обряду як одного з найважливіших. Момент його виготовлення в загальній структурі дійства має певну варіативність. Вищезазначений обряд практично розпадається на дві одноіменні частини – до випікання приєднується частування *«на коровайі»*, де відбувалось *«рядіння»* короваю штучними прикрасами та «сукання» посадної свічки. Спираючись на дослідження П.Романюка, частування розпочиналось після саджання короваю у піч або після випікання. Сюди, крім коровайниць, дозволялось приходити їх чоловікам, а також друзкам: *«Хлопці лише ті, котрі коло дівчат»* (с. Горинь Житомирська область). Приходили за запрошенням – кликали *«на коровайі», «на калачі»*. Частування було завершальним акордом випікання весільного хліба. Найчастіше воно відбувалось за столом і мало великий розмах: *«Кого на весілля, того і на калачі кличуть»* (с. Горинь Житомирська область) або: *«Тепер у нас то вже одійшло. Ото кого на свадьбу кличем, того і на коровайі. І тільки ідуть жінки без муцин»* [11, 240] (с. Рубежівка Житом. обл.). В окремих випадках фіксується невелике частування *«на ослоні»* (с. Іванівна Житомир. обл.). Колективний характер цього етапу втілено в окремих лексемах, як *«збирня»* (с.Підлужне Черкаська область). Він передбачав не лише трапезу, а й перше заплітання коси молодої, одягання їй на голову вінка, спеціально сплетеного для цієї нагоди і виготовлення весільного деревця, квіток, *«стружок»*.

Випікання короваю передбачало акти, здійснювані біля печі з *«помелом»*,



діжею або хлібною лопатою. Для забезпечення росту тіста діжу/ночви з тістом тричі піднімали до «столи»/ «тряму», носили на руках (с. Любовичі, с. Обиходи Житомирська обл., с. Феневичі, с. Старовичі Київ. обл., с. Федорівка, с. Рови Черкас. обл.), цілувались через неї (с. Сидоровичі, с. Блідча Київ. обл., с. Діброва Черкаська область), або ходили кругом неї, не беручи до рук (с. Буда-Вороб'ї, с. Іванівка Житомирська обл., с. Підгайне Київська обл., с. Борове Черкаська обл.) [3]. Напередодні святкування шлюбу проходив обряд запрошення на весілля, який може бути визнаний самостійним етапом, адже він не регламентований щодо термінів та учасників. Посилаючись на записи П. Романюка : «На весілля просили в любій день і будь-хто з батьків, сестер, молоді» (с. Кишин, с. Радовель Житом. обл.). «На весілля кликали все село. Молодий і молода окремо у четвер ішли запрошувати свій рід. Молодий брав з собою коня. Коник невеликий гарно вбраний дзвониками, застелений килимом» (с. Іванівка Житом. обл.) [11, 242]. «Дружка з маршалком просили рід молодої, а молода з молодим – його рід» (с. Гута-Мар'ятин Житомирська область). У більшості ж обстежених сіл у переддень весілля ходила молода в парі зі старшою дружкою в першій половині дня, коли готувався весільний хліб: «Спершу молода йшла просити свекруху, а далі свій рід, сирота починала з могилок (с. Старовичі Київ. обл., с. Рудня, с. Перганська, с. Жубровичі Житом. обл.) [11, 242]. Подекуди запрошувати годилось у хаті, поклавши хліб на стіл. Ходили з хлібом, навіть із крайчиком (с. Мокляки Житом. обл.). В окремих селах на знак запрошення залишали спеціальне порційне печиво (с. Бережниця Чернігів. обл.). Не можна обійти увагою традицію в регіоні починати запрошення роду з відвідання кладовища, де на весілля кликали усіх померлих родичів – предків. Найяскравіше цей момент виявляється у весіллі сиріт, але він побутував і як загальна ритуальна норма. У запрошенні на весілля померлих є принаймні два важливих моменти. Насамперед, простежується структурна відокремленість шлюбної частини. Адже небіжчиків не просять ні на сватання, ні на «запивання» шлюбної угоди, а лише на весілля. Другим моментом є необхідність виявлення їх участі у дійстві та способів виходу з нього. На аналогічну традицію запрошення та проводжання померлих родичів («батьків» і «дідів») в структурі обрядів календарного циклу свого часу звернула увагу дослідниця Н. Петрова [8].

Головним етапом власневесільного циклу є шлюб, який ділиться на дві частини: церковне вінчання і власне шлюб через низку народних обрядодій, здійснюваних у хаті. Всі дослідники питання форм одруження у східних слов'ян однак згодні у твердженні, що церковне вінчання проникає вже в цілісну структуру сформованого весільного комплексу, завершення формування усіх етапів якого відносять до середини XIII ст. Про це йдеться в дослідженнях О. Левицького, Г. Пашкової, П. Романюка, А. Козаченка та Н. Здорогеги. Традиція вінчатись ще на етапі «запивання» шлюбної угоди в Центральному Поліссі рудиментарно затрималась в деяких селах до кінця XX ст. (с. Обсич, с. Середи Житомирська область). Потрапивши в цілком сформовану власневесільну структуру, вінчання деформувало її, але стало другою ритуальною кульмінацією, обросло низкою обрядодій, пов'язаних з народною традицією. На тлі регіону спостерігається вростання його у власневесільну композицію, або про-

міжна позиція між передшлюбною і шлюбною частинами. Ця деформація створює додаткові труднощі в розумінні весільної реалії. Ритуальний відрізок перед вінчанням, пов'язаний у регіоні з низкою дій: виїзд молодого по молоду (загалом позбавлений ритуальних обрядодій), *«перепон»*, що відбувається дорогою та у воротах, заведення молодого із супроводом за стіл, пришивання квітки, розчісування коси молодій на покритому ослоні, благословення в дорогу хлібом, іконою. Відрізок після вінчання охоплює етапи зустрічі молодих у дворі (благословення зерном, хлібом, іконою, медом, горілкою), посад на кожусі, перше застільне привітання молодих батьками (*«перепій»*), виїзд молодого за родом. Застілля у молодій після вінчання має звичаєвий характер, позбавлене спеціальних обрядодій та позначене спеціальною назвою – *«на порції»* (с. Меделівка Житомирська область).

Одним з ритуальних блоків шлюбної частини є поїздка молодого по молоду. Виїзд *«по молоду»* з хати молодого, пов'язаний з обов'язковим трикратним обходом столу, поклонінням іконам (покутю), сиданням його роду за стіл і посадом молодого. Останній пов'язаний з пришиванням квітки до шапки/грудей та отриманням особистих предметів-оберегів. Найголовнішим же його моментом було батьківське благословення в дорогу, яке розпочиналось у хаті, а закінчувалось у дворі. Це пов'язане з викупом і очікуванням перед хатою молоді. Останнє відоме скрізь у регіоні й володіє ознаками обрядодії. Місцями воно навіть має спеціальну назву, як *«стояння на дуброві»* (с. Кураш Житом. обл.): *«Вже ж ми тут настоялися, зеленого барвінку натопталися, з зеленого морогу да й зробили дорогу»* [11, 244] (с.Вишевичі Житомирська область). Або: *«Да годі нам тутая стояті, сиру землю топтаті, червоними да чоботками, золотими підковками»* [11, 244] (с.Стара Дорогинь Житомирська область).

Наступний етап – з'єднання посадних свічок практично на всій обстежуваній території пов'язаний з порогом. Після його завершення з'єднані свічки, загорнуті у хустку або вставлені у круглий хлібний вершок, тримала дівчинка-світилка. Обряд з'єднання свічок скрізь у регіоні є початковим у власневесільному спілкуванні двох родів: *«Рід молодого не пустять, поки свічі не зліплять»* (с.Обиходи Житомирська область). На Київському Поліссі (Поліський, Чорнобильський р-ни) перед з'єднанням свічок відбувався специфічний локальний обряд під назвою *«гонити сваху»*, або *«дружину обогнати»*, досі не згадуваний в українських етнологічних працях, а досліджений автором [8].

Важливим етапом, пов'язаним із перехідним станом обох молодих є посад, який містить елементи ініціаційного змісту. Н. Здоровега виділяє в українському весіллі окремих посад кожного з молодих у своїй хаті, а також спільний посад у молоді після вінчання, однак не пов'язує його з народною формою шлюбної санкції, вбачаючи останню лише у заручинах [14]. Посад молодого здійснювався в межах етапу підготовки виїзду *«по молоду»* у нього в хаті. Навіть у разі відсутності тут кожуха і трикратного обходу сидання молодого на покуть в оточенні роду визнавалось посадом.

Дослідник М. Довнар-Запольський стверджує, що обрядовість посаду молодих має дуже широке розповсюдження у слов'янських народів і в своїй основі сягає древніх часів слов'янської історії. Розглядаючи обрядовість посаду моло-

дих у наших сусідів – білорусів, М.Довнар-Запольський називає її центральною подією білоруського весілля [13].

Походження обрядовості посаду пояснюється залишками первісної релігії слов'ян (поклоніння домашньому вогнищу, душам предків і головному богу – покровителю землеробства), а також пережитками ініціацій.

У Центральному Поліссі на цьому етапі весілля виконуються окремі пісенні тексти для сиріт. Посад молодой відбувається до, або після появи молодого. Сутністю є виведення її з комори братом, батьківське благословення і виконання обрядодій, аналогічних у зв'язку з посадом молодого. Атрибутами посаду були кожух, зрідка тканий рушник (с.Кам'янка Житомирській області), у «околичної шляхти» – килим. На Київському Поліссі, крім кожуха, посадовим атрибутом є так звана «бабина полка».

В процесі об'єднання молодих відбувався багатоступінчатий викуп молодой у подруг («скупляння дружки»), у брата («скупляння брата»), викуп місця біля молодой, весільного деревця, зв'язування молодих до купи *«підв'язником»* (рушником), а їхніх рук хусточкою: *«Як завили, до купи зв'язували іншою наметкою, серденько, миленько, присунься близенько, будем говорити як на світє жити [11, 245]»* (с.Жубровичі, с.Суцани, с.Листвин Житом. обл., с.Сновидовичі Черкас. обл.).

На більшій частині регіону саме в межах посаду реалізується право молодого на молоду, втілене в обрядодіях з її волоссям та наступною зміною зачіски. Розплетення коси поєднане з викупом. У зв'язку з останнім фіксуються обрядодії, пов'язані з розмахуванням волосся молодой на палиці(ножі, косі), як рудимент традиції його відсікання. В такому вигляді обряд добре зберігся в західній частині Полісся, а також відомий окремим народам Європи. Це згадується у дослідженнях А.Козаченка [5]. А присмалювання волосся, що побутує в Центральному Поліссі, є рудиментом колишнього звичаю його спалювання. Всі ці заходи мають дохристиянське походження. Тему спалювання коси нареченої зустрічаємо в окремих пісенних зразках: *«Мар'юніна мамонька на двір заїжджає, на двір заїжджає, дочки коси питає: «Доню моя, де кісонька твоя». «Мамонько моя, в огні згоріла». «Покажи мені, донечко, недогарочки». «Попитайся, мамочко, та старшої приданочки [11, 249]»* (с.Іваничі Черкаська область). Єдність етапів посаду і зміни зачіски відображена у пісенних текстах: *«Поглянь, татку, да на мой посад, що всі дівки да в косах сядять, а на мою да копоть впала, що я єї розтріпала [11, 250]»* (с.Стара Кужіль Житомирська область). Тому «завивання» молодой семіотично пов'язане з посадом-є його логічним продовженням. На це звернула увагу В.Борисенко, визначаючи цю традицію як поліську [12].

Зміна зачіски молодой («завивання», «розбирання») має багатовекторну символіку. У багатьох народів світу відомі звичаї, пов'язані з дівочим волоссям, яке часто було уособленням її самої. Перед одруженням частину його відрізали жерці на пошану богам, найчастіше шлюбним. Ці традиції відомі в Європі, Америці, на інших континентах. Волосся було місцем перебування різних духів і свідченням присутності у людини якості, аналогічної волохатості тварин, яка пов'язувалась із заможністю. Зміна зачіски була наочним свідченням зміни ві-

кового, соціального, фізіологічного статусу дівчини. Демонстрація оволодіння останньою виявлялась в актах тримання її за руку (відоме, зокрема, у народів Кавказу), розділення її волосся надвоє, його розтріпання на зброї. Нарешті, дівоча коса пов'язувалася з міфічним колосом, а жіноча плідність – з родючістю ниви [13].

У Центральному Поліссі покривання голови молодої відбувалося у два етапи. Вперше – одразу після посаду в хаті, коли на неї накладали так зване «завивало», яке давала мати молодої. Вдруге головний убір молодиці одягала свекруха у себе в хаті. Найдавніша форма «завивання» пов'язана з покутем; пізнішим для регіону є завивання на лаві (с.Недашки, с.Горинь, с.Іванівка Житомирська обл.). Завивали найближчі одружені родички («завивальниця», «завивалка», «напиналиця») з роду молодої (локальний), або з обох родів (загальний варіант). Атрибути завивання завжди клались на віко діжі: «Подивіса, Галечко, до тебе сестра йде, вона на голові віко несе, а на веці завиваннечко, мінаєцца дівуваннячко [11, 247] (с.Зубковичі Житомирська область).

Традиційний спосіб покривання завивалом відрізнявся від звичайного способу зав'язування молодиці наміткою. Розділивши волосся навпіл на потилиці, його накручували на пасмо льону, зверху одягали шапочку («очіпок», «каптур») і покривали наміткою, яку перепускали навхрест через плечі, обводили кругом талії, виводячи кінці у різні боки. Зав'язана в такий спосіб молода була обмежена в рухах: «Бійся, Маруся, Бога, кинь каптур до порога, а каптур як каглянка, ти в ньому як циганка, та викинь його в сїни, щоб його свині з'їли [11, 248]» (с. Левковичі Житомирська область). Маємо спорадичну інформацію про те, що в такому вигляді наречена повинна була відбутися всі обрядодії у морі (с. Клесів Черкаська область). Ця сукупність фактів, а також твердження, що проміжне завивання наміткою поширювалось на чесну молоду, ймовірно, пов'язане саме з такою формою шлюбу.

Отже, детальний розгляд цих обрядодій розкриває неповторний колорит українського весілля і підкреслює важливість подальшого його вивчення.

### Література

1. Акты о брачном праве и семейном быте в Юго-Западной Руси в XVI – XVII вв. // Архив Юго-Западной России (далі АЮЗР – І.Н.). – К., 1909. – Ч. 8. – Т. III. – С. 8-10.
2. Борисенко В.К. Весільні звичаї та обряди на Україні: Історико-етнографічне дослідження/ В.К.Борисенко. – Ін-т мист., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського АН УРСР. Відп. ред. М.М. Пазяк. – К.: Наук. Думка, 1988. – 192 с.
3. Довнар-Запольский М.В. Исследования и статьи. М.В. Довнар-Запольский. – К.; 1909 Т.1 150 с.
4. Здоровега Н.І. Нариси народної весільної обрядовості на Україні / Н.І. Здоровега. – К.: Наук. Думка, 1974. – 160 с.
5. Козаченко А. И. К истории великорусского свадебного обряда / А.И. Козаченко // СЭ. – 1957. – № 1. – С. 57-70.
6. Кравченко В. Г. Этнографические материалы, собранные В.Г. Кравченко в Волини и соседних с ней губерниях // ТОИВ / В.Г.Кравченко.– Житомир: Электро-типография Е.А.Сенкевича. 1911. – Т. 5. – 131 с.
7. Левицкий О.И. О семейных отношениях в Юго-Западной Руси в XVI – XVII вв.

(Предисловие к III т. VIII части АЮЗР) / О.И.Левицкий. – К., 1909. – 97 с.

8. Матушенко В.Б. Сучасне весілля в контексті української обрядової культури : дис. канд. культурології: 26.00.01: захищ. 29.05.2009: затверджена 16.12.2009 / Матушенко Валерій Борисович. – К., 2009. – 236 с.

9. Пашкова Г. Т. Етнокультурні зв'язки українців та білорусів Полісся: на матеріалах весільної обрядовості/ Г.Т.Пашкова. – К.: Наук. Думка, 1978. – 118 с.

10. Петрова Н.О. Весільна обрядовість українців південно-західної України: порівняльний аналіз// Проблеми етнології, фольклористики, мистецтвознавства Поділля та Південно-Східної Волині: історія і сучасність. Науковий збірник/ Н.О. Петрова. – Кам'янець-Подільський : Абетка-НОВА, 2002. – С.118–126.

11. Романюк П. Ф. Лексика весільного обряду правобережного Полісся // Дослідження з української діалектології/ П.Ф.Романюк. – К.: Наук. Думка, 1991. – С. 225–251.

12. Сборник материалов по этнографии, издаваемый при Дашковском этнографическом музее. Вып. 1 под ред. В.Ф. Миллера / В.Ф. Миллер. – М.: тип. Рис, 1885. – 8 с.

13. Славянские древности. Этнолингвистический словарь под ред. Н.И.Толстого. В 5-и томах. Т.1. А-Г/ Н.И.Толстой. – Москва: "Международные отношения", 1995. – 584 с.

14. Сумцов Н.Ф. К вопросу о влиянии греческого и римского свадебного ритуала на малорусскую свадьбу. Изд-е журн. «Киевская старина» / Н.Ф.Сумцов. – К.: Тип. Г.Т. Корчак-Новицкого, 1886. – 47 с.

УДК 7.01:392.5

***Шестопалова Юлія Анатоліївна,***

кандидат мистецтвознавства,  
докторант Київського національного  
університету культури і мистецтв

## **УКРАЇНСЬКА МОДА ЯК ІНДУСТРІЯ КРАСИ**

У статті надається характеристика модельній діяльності, яка об'єктивно пов'язана з формуванням суспільної свідомості, ідеалів краси, з побутуванням форм одягу в найрізноманітніших суспільних верствах. Жінка постає як символ бажання володіти речами, що рекламуються за допомогою жіночої краси, яка вже стала поширеною торговою маркою серед агентств, компаній, промисловості.

The analysis of the modern tendencies in development of the modeling activities in the independent Ukraine shows their connection with the changes in the Ukrainian society of the representations about the beauty under the action of the modern market relations in this sphere (modeling business) and unprecedented influence of mass media on consciousness of the people.

Впродовж другої половини ХХ століття в українському суспільстві неодноразово змінювалися уявлення про красу та її ідеал, проте причиною цих змін були вже не революції, війни та інші подібні соціальні потрясіння, а цілеспрямована професійна діяльність модельєрів, організаторів модельного бізнесу, зорієнтована на те, щоб вироблялось та споживалось більше їхньої продукції.

Як зазначалося вище, уявлення людей про *прекрасне* формуються в процесі освоєння ними певних явищ довкілля та свого „внутрішнього” життя. В процесі „споживання” певних предметів відбувається їх етизація, сакралізація

та естетизація. Естетизація – це процес освоєння людьми світу, в ході якого те, що було (насправді лише *здавалось* людям) позбавленим будь-яких естетичних якостей або навіть неприйнятним з огляду на панівні смаки та вподобання в суспільстві (даному середовищі), зрештою набувають (в уявленнях людей *набувають*) певних естетичних якостей або змінюють їх знак на протилежний: те, що „було” огидним, „стає” *прекрасним* і навпаки.

У минулому цей процес відбувався спонтанно, стихійно, поволі впродовж тривалого періоду часу. З винаходом та всебічним розвитком засобів масової інформації ситуація змінилася докорінно: часова тривалість компенсується *інтенсивністю* процесу пропозиції та споживання, на зміну стихійності та спонтанності – організована цілеспрямованість. В результаті *масованого нав'язування* населенню певних предметів споживання, ідей, суджень відбувається прискорена їх естетизація, разом з тим – етизація і навіть – „сакралізація”. Тепер виробники товарів, в тому числі й предметів „моди” не стільки орієнтуються на панівні в суспільстві уявлення, смаки й уподобання, скільки прагнуть за допомогою масових засобів інформації (газет, журналів, радіо, телебачення, Інтернет) *спонукати* споживачів до прийняття нових „ідеалів краси”, що відповідають якості пропонованих виробником товарів. В умовах масового виробництва та масового споживання товарів таке надуживання засобів масової інформації спричинило спочатку швидку зміну смаків та вподобань населення, визнання їх „рівноцінними” і призвело, зрештою, до девальвації будь-яких ідеалів. Відтак було проголошено настання епохи так званого „постмодернізму”, засадним принципом якого виступає заперечення будь-якої ієрархії цінностей, визнання всього і всіх – „рівноцінними”. Залунали декларації про те, що „однозначного” розуміння краси, а тим більш – її ідеалу, вже не існує, що цей „ідеал” поступово трансформувалася і зникає, як і його „класичне зображення”.

Капіталістичне виробництво, породжуючи потреби в постійній стимуляції і розкручуванні престижного споживання, створює, разом з тим, і тип споживача, для якого придбання престижних речей є легітимним критерієм людської гідності. У цих умовах набувають особливого значення механізми моди і реклами і стає нормою підміна у свідомості споживача товару як власне споживчої вартості його маркою (або, як стали говорити, калькуючи англійське слово brand, брэндом).

У цих умовах споживча свідомість розвивається парадоксальним чином. Опинившись під ковпаком витонченої реклами, вона сприймає свій вибір у світі зростаючої розмаїтості речей як все більш незалежний, самостійний, суверенний, приходячи до висновку про прогресуюче зменшення впливу на собі ідеології „споживчого суспільства”.

Подібна „єдність” у колективному несвідомому експлуатується виробниками масового мистецтва, стимулюється засобами масової комунікації, використовується в практиці демонстративного пристосування верхів до низів.

У соціально-культурних дослідженнях моді не повезло. Довгий час одні дослідники вважали, що в русі моди взагалі неможливо відшукати ту чи іншу стійку послідовність, а отже, й розглядати її в рамках наукового аналізу не має сенсу. Інші ж думали, що, оскільки через моду реалізуються сховані, глибинні властивості людської психіки, для неї взагалі не характерні соціальні закономірності.

Потім з'явилися більш зважені висловлювання. Відповідно до одного з них, мода з'являється і розвивається під дією гри уяви, як результат спроб, у першу чергу вищих шарів суспільства, врятуватися від нудьги, від стомлюючого тягара повсякденного життя. Інші приписують розвиток моди духу авантюризму, що спонукує людину повставати проти панування традиціоналізму, і моді в цьому випадку приділяється роль свого роду рупора, користаючись яким, можна привселюдно заявляти про права власного „Я”. Відповідно до ж третіх поглядів, за допомогою моди як способу символічного самовираження відбувається соціально санкціонований прояв схованих сексуальних потреб публіки.

Напрямок у моді визначає не тільки публіка. Адже в доборі зразків для показу безпосередньо беруть участь керівники будинків моделей, які досить професійно орієнтуються в питаннях формування широких смаків. Не можна забувати і про художників-модельєрів.

Мода, отже, є продукт спільної діяльності різних груп суспільства. У цьому сенсі можна говорити про моду взагалі, про моду у тому вигляді, як вона охоплює багато шарів населення.

Не відставати від моди прагнуть усі – і еліта, і дизайнери одягу, і рядова публіка. Сама ж мода випробує на собі при цьому різноманітні і різнобічні впливи.

Це видно на прикладі модельної діяльності паризьких модельєрів.

По-перше, вони роблять екскурси в історію моди, у тому числі вивчаючи одяг, що носили колись у давнину. По-друге, ними враховуються сучасні впливи в області моди. По-третє, модельєри намагаються бути в курсі останніх творів образотворчого мистецтва, новинок літератури, подій політичного життя і їхнього відображення в пресі і навіть дискусіях у світі науки. Вони відбирають ідеї минулого, приміряючи їх на сьогоднішній день (наприклад, стосовно до проблем емансипації жінки або молодіжної культури). Вони розуміють, звичайно, що представляють сучасні тенденції в області одягу, але, разом з тим, у розвитку моди прагнуть побачити майбутнє.

Немаловажне й те, що мода, піддаючи впливу різних соціально-культурних факторів, сама здатна впливати на них. Цей вплив поширюється не тільки через одяг та інші традиційні сфери дії моди. Дуже важливо мати на увазі, що мода діє в областях життя, де зміни є нормою, тобто там, де люди самими соціально-культурними обставинами свого життя орієнтовані в майбутнє. Тому не дивно, що люди ці в принципі готові відмовитися на користь нового від застарілих, на їхню думку, форм відносин, звичок, прихильностей.

Пропонуючи новинки і відмовляючись від застаріваючої речі, мода стимулює людей бути досить мобільними, оперативно реагувати на вимоги життя, що змінюється. Мода упорядковує людські відносини таким чином, що сприяє новаторським зусиллям і якоюсь мірою готує людей до найближчого майбутнього.

Існування моди припускає, що періодичне відновлення моделей поведінки, форм людських відносин стало природним. Разом з тим, мода вказує на те, що люди, виявляючись у ситуації вибору, зіштовхуються з необхідністю тією чи іншою мірою конкурувати один з одним.

Мода поширюється за допомогою орієнтації публіки на своїх лідерів. Роль авторитетів досить велика в процесі вибору серед моделей, що змагаються. При цьому мода припускає демократичність вибору з числа зразків, що представляються нею. Це означає, наприклад, що з модними моделями одягу можна

досить легко ознайомитися, а також і те, що є оптимальні можливості для їхнього широкого впровадження.

При цьому слідує враховувати, що мода, вносячи властивий їй стиль у людські відносини, упорядковує їх, додає їм ледь помітну форму. Тому вона може служити показником міри соціально-культурної інтеграції в охоплених її дією галузях життя.

Спілкування людей мода прагне укласти у свої межі в якості єдино законних. Відгукуючись на її заклики, людина символізує спільність із соціально-культурними відносинами, що виражаються через посередництво моди.

Дотримуючись моди, людина тим самим, показує, що вважає систему, що уособлюється нею, досить стійкою, міцною, щоб жити в ній, не намагаючись вийти за її межі, а також досить мобільної, гнучкої, щоб зайняти в ній порівняно вигідне положення. Ставлення до моди, отже, може служити важливим показником соціально-культурної лояльності.

І сьогодні в моді можна виділити, з одного боку, орієнтацію публіки на елітарні шари, а з іншого боку – прагнення цих шарів відокремлювати себе від „інших”. Разом тим, звертає на себе увагу і ряд порівняно нових моментів.

Зараз елітарні групи найчастіше воліють ховатися від очей більшості, роблячи це, як правило, двома шляхами: або зовсім зникаючи з поля зору масмедіа й їхніх аудиторій, або приймаючи вигляд „середньої людини”. На перший план у моді висунувся представник „маси”.

Проте, у моді у видозміненій формі збереглася орієнтація на „вертикальну мобільність”, хоча і виступає вона переважно у формі престижного споживання. Оновлюваний через моду рівень споживання немов закликає людину йти за модою, а значить докладати зусиль для отримання необхідних для цього засобів. Беручи участь за допомогою моди у відносинах конкуренції, що задаються престижним споживанням, людина діє за формулою „Виокремлення усіх через наслідування всім”.

Оформлене за допомогою моди престижне споживання слугує „усередненню” становища різних груп населення, виступаючи, тим самим важливим фактором ідеологічної інтеграції. Систематичне впровадження в масову свідомість втілюваних у моді уявлень про пануючі норми та цінності як про єдино гідні відповідає подальшому розвитку престижного споживання, зростанню індустрії моди.

Модний зразок створюється індустрією моди віртуально, не як річ, а як образ. Ця ситуація аналогічна тій, що описує Ж. Бодрийяр, говорячи про пріоритет моделей над реальністю. У сучасному світі моди процес поширення зразків через референтні групи стимулюється. Моделі в журналах і телерекламі подаються не просто як річ визначеного розміру, кольору, фактури, а як бажаний образ соціального статусу, міжособистісних відносин і т.д. Фотографи і дизайнери стурбовані не стільки показом усіх рис моделі, скільки створенням навколо неї віртуального соціального середовища. Включаючи в процес зміни модних зразків, люди не стільки здобувають і використовують речі, скільки надають рухові моделі соціальної реальності. Мода, оскільки вона стає індустрією, є процес відтворення соціальної реальності у виді її симуляції.

Концепція індустрії моди, також, як і концепції наслідування, демонстративного споживання, механізму відновлення соціокультурних норм, має свою



область застосування. І зараз можна знайти приклади наслідування високостатусним групам, приклади нав'язування індустрією моди зразка масовому споживачу, приклади селекції соціокультурних норм у модному русі. Усі залежить від ситуації дослідження, але все-таки можна стверджувати, що загальною тенденцією є звуження галузі застосування концепцій наслідування і демонстративного споживання і розширення сфери можливого застосування концепції індустрії моди, яка реалізується в модельному бізнесі.

Модельний бізнес являє собою різновид економічної діяльності, що забезпечував прибуток від продажу моделей одягу й аксесуарів. Він повністю залежний від механізмів ринку, а, отже, й динаміки попиту. Успішна реалізація модного одягу передбачає ряд факторів, зокрема, діяльність дизайнерів-модельєрів, технічний та організаційний рівні реклами, стан матеріальних можливостей споживачів. Нині вже практично ніхто серйозно не турбується передачею одягу у спадщину від батьків до дітей. Дедалі більше уваги приділяється споживчим якостям: вбрання: еластичності, водо- та брудозахисним властивостям, здатності зберігати форму, відсутності необхідності прасувати. Саме ці вимоги сучасний покупець, заклопотаний постійним дефіцитом часу, висуває ще матеріалу, привабливості та якості товару. Асортимент нових волокон та тканин, поступово збагаючись, сприяє повнішому задоволенню потреб споживачів.

”У міру розвитку сучасної моди, – зауважує німецький економіст, соціолог та філософ культури В. Зомбарт, – роль споживача обмежується мінімумом; рушійною силою у цьому процесові передусім виступає капіталістичний підприємець”.

Інші дослідники вважають, що можливості підприємців є дуже обмеженими взаємною конкуренцією, стрімкою еволюцією моди, до якої слід пристосовуватись, й важко передбачуваними тенденціями її функціонування. моди в цілому. Так, писав: “Більшість обізнаних з історією моди, – констатує відомий лінгвіст і культуролог Є.Сепір, - рішуче висловлюються про нездатність бізнесу боротися з тенденціями моди, спричиненими психологічними факторами. Певна мода абстрактно може бути естетично привабливою, але за умови, що вона суперечить тенденції або не сприяє запровадженню нової тенденції; борючись за визнання, вона може зазнати нищівної поразки”.

У середовищі теоретиків моди активно дебатується постать дизайнера. Американський соціолог С. Міллс підкреслює безумовну залежність дизайнера від механізму отримання прибутку. Твердження про те, що дизайнери забезпечують споживачів усім бажаним, вчений назвав „великою брехнею масової культури та зіпсованого мистецтва. Апарат продажу, складовими якого є нині чимало дизайнерів, працює більше на створення бажань, аніж на задоволення вже існуючих. Споживачів привчають “хотіти” того, що їм найбільше демонструють. Бажання не народжуються у невловимих сферах особистості споживача; вони формуються ретельно розробленим апаратом створення галасу навколо моди, навіювання й обману”. Серйозною альтернативою приниженому статусові дизайнера С. Міллс вважав формування нової системи ґрунтовних цінностей, серед яких особливо виокремлюється ремісництво – справжнє невичерпне джерело людського розвитку, що поєднує в собі мистецтво, науку і навчання.

Аналізуючи роль у модельному бізнесові дизайнера та споживача, американський дослідник Д. Робінсон на противагу С. Міллсу стверджував, що в іс-

торії стилів “орган нововведення в галузі смаку від початку і невід’ємно знаходиться на боці споживача” і що “справжній характер модних змін, якими б випадковими і зовнішніми вони не вважалися з точки зору економіста, вельми матеріально впливає на зміни в структурі, техніці й навіть у розміщенні промисловості”.

Полемізуючи з Д. Робінсоном, У. Рейнольдс доводить, що мода – це своєрідний різновид пророцтв, що постають у результаті неписаної угоди між дизайнерами, які реагують на наявні ситуаційні стимули й один на одного, причому поведінка споживача складає лише один із стимулів. Творці моди перебувають у стані, який правомірно назвати “взаємозалежністю припущень”: для цих суб’єктів важливо досягти згоди, й вони швидко реагують на продукovanі колегами ідеї.

У. Рейнольдс не розкриває повністю роль споживача у модному бізнесові, визнаючи, що його поведінка – один із стимулів, на які реагують дизайнери. Крім того, споживач може не схвалити продукцію дизайнера, консервуючи її на ринку. Але ініціатива на ниві сучасної моди належить перш за все дизайнерам – творцям нових ідей.

Багато дослідників вважають, що між виробниками й споживачами мод склалися відносини взаємозалежності, які слід враховувати у повсякденній діяльності. Будь-яка корпорація, завдяки маркетингові своєї продукції, здатності швидко змінювати моделі, конкурентній боротьбі за споживача й використанню промислового дизайнера, спроможна відіграти домінуючу роль у визначенні характеру суспільного смаку. Корпорація може лише вмовляти, але не командувати. Експерти у галузі моди наполягають на тому, що зміни у стилеві, якими б сприятливими вони не були для бізнесу, не можуть бути нав’язані публіці до формування належного стану свідомості.

Соціологи констатують факт індустріалізації не лише процесу “виробництва” моди, але й процесу поширення її в індустріальних суспільствах. Американський соціолог П. Хірш наголошує на наявності трьох стратегій, використовуваних підприємствами індустрії моди з метою запобігання несприятливим впливам зовнішнього середовища й мінливості попиту: використання спеціальних робітників з метою здійснення контактів із зовнішнім світом; перевиробництво й усіляке просування нових товарів; кооптація “рекламних функціонерів” серед засобів масової комунікації. Останні складають індустріальну підсистему системи індустрії моди. Поширення окремих мод блокується або полегшується здебільшого на цій стратегічній ланці системи. Зворотний вплив споживачів з їхнім зростаючим попитом підказує виробникам і поширювачам інновацій у моді, які саме експерименти можуть бути успішно продовжені, а які – призупинені. Але вибирає споживач лише з варіантів, попередньо напрацьованих у системі індустрії моди.

У жовтні 1911 року побував у Москві і Петербурзі з демонстрацією своїх колекцій відомий французький майстер моди Поль Пуаре. Саме в Росії уперше він був названий художником. Подія дуже важлива для розвитку моди, адже до цього слово *кутюр’є* означало лише *крavecь*. Знадобилися зусилля багатьох майстрів, перш ніж *Haute couture* (от *кутюр*) стало символом високого мистецтва і професіоналізму. Поль Пуаре був першим у багатьох модних напрямках. Йому жінки зобов’язані тим, що почали носити кольорові, у тому числі й тілес-

ного кольору, панчохи. Великою популярністю користувалися спідниці-штани, що викликали невдоволення Католицької Церкви, як і танець танго, для якого вони призначалися. Він першим почав випускати парфуми під маркою свого Будинку моделей одягу й організовувати театралізовані покази мод. Завдяки пишним святкам, що вражали уяву розкішшою тканин, форм, декору й кольору, його прозвали „паризьким пашею”.

В середині ХХ ст. розробники зразків “високого шиття”, зорієнтованого на індивідуальні, елітні моделі одягу, звернулися до промисловців. Зокрема, моделі П. Пуаре стали широко тиражуватися американськими фірмами, що дозволило розробникові значно зміцнити свої комерційні позиції. Напівкустарна система виробництва не спроможна витримати конкуренцію з поставленим на конвеєр пошиттям одягу. Створити ж фінансове забезпечення справи можна лише шляхом розширення кількості покупців.

За прикладом П. Пуаре з’явилися й інші всесвітньо відомі фірми з виробництва супермодного одягу (марки “Ів Сен-Лоран”, “Карден”, “Жан Гриф” й деякі ін. Швейна фірма “Кашарель” зорієнтувала свою діяльність на масову моду. Не користуючись готовими моделями, зробленими іншими художниками, її фахівці створили власні оригінальні колекції. За подібною схемою стала працювати фірма Крістіана Ожара. В інтерв’ю журналу “Офісьель” він заявив: “Великим тиражем продаю найновіші свої моделі. Але при цьому я завжди залишаюсь вірним класиці, не можу дозволити собі створювати екстравагантні речі. Не за ними приходять мої покупці”.

Інфляція завдала удару багатьом модним фірмам, діючих за принципом “haute couture” так “prêt-à-porte”. Лише за останні три місяці 1976 року ціни на швейні вироби зросли у середньому на 20 – 30 %. Фірми, які продовжували орієнтуватися на індивідуальний пошив, змушені були оголосити себе банкрутами. З кінця 70-х років ХХ ст. робота провідних будинків моделей Заходу, й особливо Франції, була переорієнтована на нові технології. Спочатку презентувалася невелика колекція, що реалізовувалася за надвисокими цінами. Через деякий час головні теми цієї колекції виготовлялися вже масовими партіями й роздавалися за відносно низькими цінами. Першим запровадив таку практику П. Карден у своєму власному магазині. За допомогою таких технологій швейні фірми вижити в умовах над жорстокої конкуренції.

Незважаючи на зниження статусу будинків “haute couture”, основними постачальниками нових ідей у моді для країн Європи та Америки продовжували залишатися французи. Хоча в Англії найпопулярнішою була фірма “Уолліс”. Наприкінці 50-х років минулого століття її магазини набули високої популярності виключно оперативній співпраці з новими паризькими будинками мод. Представники зазначеної фірми “Уолліс” попередньо переглянули французькі колекції, закупили моделі одягу. Повернувшись до Лондона, британські майстри виставили у вітринах точні копії, ціна яких була значно нижчою за французькі оригінали.

Найактивнішими споживачами французьких ідей стали американці. Вони платять тисячі доларів за право бути присутніми на перегляді нових колекцій із подальшим отриманням однієї з показаних моделей. У спеціальних майстернях ця модель розбирається на окремі деталі, а потім, у трансформованому вигляді і в декількох варіантах, пускається на потік. Звичайний “тираж” не перевищує

однієї-двох тисяч найменувань з ціною у межах двохсот доларів. Прибуток же промисловця у декілька разів перевищуватиме суму, яку він сплатив за придбання оригінальної моделі.

Але подібний розподіл прибутку вже перестав задовольняти французьких модельєрів. Існуючий комерційний механізм переглянув П. Карден. Він став продавати право на реалізацію своїх моделей єдиному промисловцеві, що відраховує йому від свого прибутку певний процент. Вже через півтора роки оборот магазинів, які займалися продажем копій лише чоловічих моделей П. Кардена, досяг двох з половиною мільярдів доларів. Комерціалізація моди зумовила інтенсифікацію діяльності й прискорену модернізацію технології модельного бізнесу, підпорядкованих здобуттю максимально високого прибутку.

Пропонуючи нові форми обслуговування, європейські модельєри зорієнтовані передусім на споживачів, ладних заплатити будь-яку суму лише за одну новизну. Тільки “останній крик” моди може викликати у них бажання й стимулювати потребу нових покупок. Причому прагнення безперервного оновлення гардеробу нав’язливо культивується рекламою як необхідніша риса процвітаючої людини, необхідна запорука її ділових та особистих успіхів.

Таким чином, успіх мистецтва дизайну та модного бізнесу нині, як ніколи раніше, залежить від реклами. Стимулювання збуту товару у модному бізнесові є потужним спонукальним мотивом, що сприяє просуванню товару від виробника до споживача. З цією метою оперативно розробляються нові пробні зразки, надаються знижки, практикуються відшкодування й компенсації, комбінаторні пропозиції, премії і призи, змагання та конкурси, використовується сучасна реклама. Рекламна діяльність здійснюється у кілька етапів: аналіз місцевого ринку, аналіз конкуренції, проведення дослідження, визначення маркетингових цілей та стратегії, планування оптимального бюджету.

Модельний бізнес будується передусім з урахуванням перебігу процесів комунікації між споживачем і виробником, в яких реклама відіграє першочергову роль. Реклама часто інтерпретується як чудодійна, містична сила, котрій належить безмежна влада над волею та свідомістю споживача.

Отже, сучасна мода являє собою специфічний феномен, оскільки презентує себе як індустрія. Мода як індустрія - це організоване на принципах раціональності спеціалізоване виробництво сучасних і оригінальних моделей. Істотним стає розуміння того, що виробляється скоріше не власне модель, а модність - сучасність і оригінальність. Вони виражають, відповідно, прагнення до несхожості, індивідуальності, з одного боку, і дотримання загального для всіх „духу часу”, з іншого.

### *Література*

1. Дихнич Л.П. Феномен моди в соціокультурних процесах ХХ століття. Автореф. ... канд. істор. наук. – К.: КНУКіМ, 2002. – 20 с.
2. Король-Королевская А. Дефилейные части: Модельный бизнес меняет имидж. За профессиональными моделями заказчики бегут в специализированные агентства. Ведущие декларируют по 1 млн. грн. «на модельных» за год: [Дослідження попиту на професійних моделях, огляд ринку модельного бізнесу, оператори ринку та конкуренція між ними] // Бизнес. – 2004. – 27 дек. (№ 52). – С. 92 – 98. Шевченко І.І. Колір як естетичний феномен: Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філос. наук. 09.00.08 / Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2000. – 18 с.

3. Легенький Ю. Философия моды XX столетия.–К.: КНУКіМ, 2003.–300 с.
4. Мода – это тоже бизнес... : Интервью с Михаилом Ворониным. – Б.м. // Текстиль плюс. – 2005. – № 2. – С.34-37.
5. Плотникова В.В. Мода как психологический феномен общения в молодежной среде / В.В. Плотникова // Вісн. Харк. ун-ту. Сер. Психологія. – 1999. – N 432. – С. 278–282.
6. Подиум и его территориальные воды...// Реклама, Клуб, № 6 – 7 / 1997, с. 42 – 45.
7. Подиум – по эту сторону // Зеркало рекламы, 3'99, с. 23 – 26.
8. Ткаченко Л.П. Мода як естетичний феномен: Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філос. наук. 09.00.08 / Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України. – К., 1999. – 17 с.
9. Титова М. Особенности спроса на товары индустрии моды и предметы быта / М. Титова, Т.И. Фрадина – Б.м. // ЛегПром-Бизнес-Директор. – 2003. – С. 6–7.
10. Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. – К., 1999. – Т. 14. – 623с. – (Науково-дослідний ін-т «Проблеми людини»).

УДК 78.07

*Дьяченко Володимир Валерійович,*  
старший викладач кафедри  
Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв

## **МИСТЕЦЬКІ ТА ЕСТЕТИЧНІ КАТЕГОРІЇ В ЗВУКОРЕЖИСУРІ**

У статті досліджується поняття естетичних і мистецьких категорій у звукорежисурі і розкривається зміст роботи звукорежисера як мистецької діяльності.

*Ключові слова:* звук, музичний звук, звуковий художній образ, звукорежисер, звукорежисура, мистецтво.

This study examines the notion of aesthetic and artistic categories in sound production and disclose the contents of sound as a creative activity.

*Keywords:* sound, music sound, image of the sound art, sound art, art.

У музиці естетика, звичайно, розглядається як дисципліна, що є розділом філософської естетики і вивчає специфіку музики як виду мистецтва. Предметом музичної естетики є діалектика законів чуттєвого і образного пізнання дійсності, законів художньої творчості та конкретних закономірностей музичного мистецтва. Тому категорії естетики будуються за типом специфікації загального естетичного поняття (музичний образ) та подібні до термінології конкретного музичного значення (музична гармонія). Зокрема, поняття «звуковий художній образ» або «музичний образ» є категорією музичної естетики і є першою категорією, що характеризує музику як звукове мистецтво, яке народжується та існує в часовому просторі. В практиці звукорежисера термін «звуковий образ» використовується для творчої характеристики створеної ним фонограми, концерту або фільму, що був озвучений (Ю. Закревский).

Поняття естетичних і мистецьких категорій у звукорежисурі взято зі стандартів суб'єктивної оцінки фонограм (А.В. Свашко, О.В. Попов, Е.І. Вологдін) та їхні однойменні аналоги в музичному мистецтві (А.І. Кравченко, Е.В. Назайкінський Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман). На думку таких науковців, як Н.Д. Белявіної Єфімової М., зародки естетичної і мистецької термінології, що використовується

сьогодні звукорежисерами, лежать у далекому минулому художньої культури [1, 5]. Тож, на думку автора, більша частина даного термінологічного апарату об'єднує мистецтво та технологію.

Метою статті є вивчення поняття естетичних і мистецьких категорій у звукорежисурі. Завданням є розгляд термінології звукорежисури та музичного мистецтва, що стосується звукового художнього образу музичних творів; стандартів суб'єктивного і об'єктивного аналізу звукозаписів. Об'єктом дослідження є звукорежисура як мистецька діяльність і технологія, а предметом – термінологія та категорії музичної естетики і звукорежисури, стандарти суб'єктивного і об'єктивного аналізу звукозаписів.

Поняття естетичних категорій у звукорежисурі виникає при науковому дослідженні діяльності звукорежисера як мистецької технології, де предметом діяльності є “звук”. Відомо, що звуки поділяються на музичні та шуми. Шуми звичайно, використовуються для створення звукових обставин, що наближені до умов зовнішнього простору – вулиці, лісу тощо. Музичні звуки також можуть використовуватись в ролі шумів, але вони безпосередньо пов'язані із музичним мистецтвом. Категорія «музичний звук» є предметом музичного мистецтва і тією ланкою, що об'єднує звук і музику, дає можливість запозичення термінології з теорії музики та музичної естетики для використання в професійній діяльності звукорежисера. Він же за допомогою технічних засобів формує звукову картину або звуковий художній образ, який може звучати під час концерту або бути записаним на носій інформації, наприклад компакт-диск, що буде оцінюватись слухачем за естетичними та мистецькими ознаками.

Звуковий художній образ також є ланкою, що поєднує мистецтво і звукорежисуру. Наприклад, музика – це мистецтво часове і звукове. Як вказано в роботах Л.А. Мазеля, В.А. Цуккермана, Є.В. Назайкінського, музичне мистецтво, як і всяке інше, відрізняється від інших форм суспільної свідомості художнім образом, що узагальнює зображення дійсності крізь явище, яке сприймається людиною за допомогою органів чуття або уяви, наприклад, передача людських емоцій через відповідні засоби музичної виразності [2, 13].

Як і в звукорежисурі, в основі музичного мистецтва лежить технологія, без якої даного мистецтва не існувало би (наприклад, технологія постановки рук скрипаля або виготовлення музичних інструментів). Вона торкається різних видів суспільної діяльності і наук, створює нові професії, спонукає до нових відкриттів і нових видів мистецької діяльності.

Тож «Звукорежисура» – одна з важливих ланок, що пов'язує слухача і музиканта, оскільки звукорежисер – це людина, яка допомагає музиканту створити мистецький продукт (музичний твір на компакт – диску) за допомогою технічних засобів та донести його до слухача. Людина, (в даному випадку слухач) купує в мережі роздрібною торгівлі диск і прослуховує його (музичну інформацію) від чого отримує певні емоційні відчуття та естетичні враження, відчуття задоволення. У даному випадку звукорежисера як виробника фонограми, музиканта і слухача, на якого розрахований мистецький продукт, поєднує естетика як наука про прекрасне.

Подібність термінології, що використовується в музичній естетиці та звукорежисурі, можна побачити в стандартах суб'єктивної й об'єктивної оцінки якості фонограм, які були створені для успішного міжнародного обміну між звукорежисерами радіо- і телевізійними програмами, єдиного підходу до оцінювання якості звучання фонограм, єдиних критеріїв і єдиної, зрозумілої всім термінології. Ці стандарти стосуються певних характеристик звукового обладнання і акустичних систем, архітектурної акустики приміщень, естетичної і технічної якості фонограм, особливостей слухового сприйняття людиною звукових сигналів та музики, термінології.

Наведемо декілька із стандартів:

- рекомендації «щодо суб'єктивної оцінки якості музичних фонограм», які були розроблені у рамках робіт міжнародних організацій радіо і телебачення CCIR (нині ITU) [9];

- Rec. ITU-R BS.1284-1 «Загальні методи суб'єктивної оцінки якості звучання»; рекомендації МЭК 268-15 «Обладнання звукових систем. Застосування з'єднувачів для підключення компонентів звукових систем»;

- MCE-R BS.1679 (03/04) «Суб'єктивна оцінка якості звуку в додатках цифрового зображення для великого екрану для демонстрації в театральному середовищі»;

- AES-20-1996 та AES20-1996/2002 «Суб'єктивна оцінка акустичних систем» створена в 1996 році, вдосконалена і підтверджена в 2002 році. У методиці AES-20-1996 викладаються вимоги і рекомендації з проведення слухових тестувань колонок – «метод абсолютної оцінки якості звучання». Вимоги: до умов прослуховування (вимоги до приміщення, порядку відбору та розміщення зразків і слухачів, вимоги до параметрів звуковідтворювального тракту); до процедури тестування (вибору програмного матеріалу, методів оцінки, порядку прослуховування, інтерпретації отриманих результатів); до підбору експертів (перевірка слухових порогів, досвіду прослуховування, способів тренування); до видів оціночних таблиць і способів статистичної обробки результатів.

Отож об'єктивні засоби оцінки якості звучань стосуються загалом технічної сторони професії, але на практиці вони підтверджуються суб'єктивними методами оцінки, що широко використовується сьогодні в мистецьких технологіях та при кількісному підході затверджуються як об'єктивні стандарти. Проведення суб'єктивних експертиз дозволяє отримати достовірну інформацію про рівень якості звучання. На практиці звичайно, використовуються два методи: метод парного порівняння коли одна з фонограм визнається еталонною, а інші порівнюються з нею за близькістю звучання; другий метод – метод абсолютної оцінки якості звучання, коли фонограма, що звучить, порівнюється із «живим» звуком, збереженим в пам'яті експертів, так звана «слухова пам'ять». Цей метод вимагає залучення експертів, які мають великий досвід слухового контролю і постійну практику прослуховування натуральних звучань (звукорежисери, музиканти). При прослуховуванні методом «парного порівняння» кожен фрагмент тестової програми повторюється по черзі із еталонним фрагментом.

Тепер розглянемо окремі поняття, що використовуються в музиці, звукорежисурі і стандартах оцінки фонограм для характеристики звукового образу музичного твору.

У музиці їх визначають: мелодія, жанр і стиль музичного твору, якість аранжування і композиції твору, якість та характер виконання, місце виконання, акустичні обставини приміщення, де виконують твір, розташування слухача й музикантів відносно один одного та конструкцій приміщення.

У звукорежисурі важливі об'єктивні параметри, що враховуються за допомогою суб'єктивного слухового аналізу фонограм:

- загальна естетична концепція твору;
- відмінність звучання концертного звука або фонограми після процесу запису, зведення чи відтворення від початкового образу твору, що є в пам'яті музикантів, записаний у нотах або партитурі;
- якість виконаних партій музикантами або компілятивного звукового матеріалу, що був створений звукорежисером або взятий з інших звукових бібліотек;
- сприйняття і прозорість, тембр, розбірливість, виконання, аранжування; техніка звукознімання і запису;
- музичний, динамічний, частотний баланси між звуковими об'єктами в фонограмі, що створюються безпосередньо за допомогою слухової уяви та пам'яті звукорежисера;
- просторова характеристика фонограми і стереофонічність запису, що включає розташування в звуковому просторі фонограми музичних інструментів та звуків в її глибину, вправо і вліву сторони. Вони оцінюються за чіткістю локалізації заданих джерел звука (відчуття розподілу напрямлень на окремі інструменти оркестру), ширини звукового зображення, стереофонічного балансу між сторонами, чіткості відчуття середини сцени, а у виставах плавності переміщення виконавців по сцені (без стрибків), відсутності звукової «дірки» у середині ансамблю виконавців.

Такі поняття, як мелодія, жанр, стиль та форма в звукорежисурі несуть теж саме навантаження, що і однойменні категорії в музиці. Зокрема, через епоху та регіональну і етнічну приналежність твору формується його жанр, а з нього вже народжуються його зміст, стиль і форма. Відомо, що жанр характеризує роди та види музичних творів, що історично склалися в різні епохи у зв'язку з їхнім походженням і призначенням, способом і умовами (місцем) виконання і сприйняття, а також з особливостями змісту і форми. Поняття жанру існує у всіх видах мистецтва, але в музиці в силу специфіки її художніх образів має особливе значення; воно розташоване немов би кордоні категорій змісту і форми і дозволяє судити про об'єктивний зміст твору, виходячи з комплексу використаних засобів виразності (опера, вокальний: пісня чи інструментальний жанр: симфонія, соната, квартет) [383].

Прозорість музичного твору і звукозапису, – ще один об'єктивний параметр. Його визначає розбірливе на слух звучання окремих інструментів в оркестрі, ясність музичної фактури, розбірливість тексту; помітність ліній партитури. Термін «прозорість» перетинається із такими музичними поняттями,



як жанр та композиція твору. Втрата прозорості, звичайно, відбувається за декількох причин: неточно виставлені мікрофони, погані характеристики приміщення, похибки, що були допущені звукорежисером при зведенні, адже секрет хорошої ансамблевої гри полягає саме в тому, щоб поступатися один одному. Прозорість запису може вимагатися не завжди в силу певних жанрових особливостей. Наприклад, при записі хору необхідно уникнути помітності голосів окремих хористів в партіях. Цього, зазвичай, домагаються, поступившись деякою часткою прозорості, віддаливши хор за допомогою додавання штучного приміщення. Прозорість знаходиться в прямій залежності від акустичних обставин при записі, музичного та акустичного балансів, значною мірою, від інструментування виконуваного твору, і, природно, від якості виконання.

У кожному з вищевказаних понять ми бачимо мистецьку технологію, що поєднує музичне мистецтво і звукорежисуру. Наприклад, композитори при створенні певного музичного твору в певному жанрі та складі й кількості виконавців за допомогою тембрального розташування партій та використання знаків динаміки баланують композицію і вкладають в партитуру музичний баланс твору, без якого він не прозвучав би як твір мистецтва. Також вирішальним моментом у правильності звучання твору є розташування музикантів на сцені й збалансована кількість інструментів в групах оркестру відносно їхніх тембральних й динамічних властивостей. Все це є аналогом роботи звукорежисера, що намагається відтворити або імітує в фонограмі музичний баланс, тембральні характеристики музичних інструментів, просторове враження відчуття глибини фонограми та місцями виправляє похибки виконання окремих партій музикантами. Розглянемо ці поняття.

Музичний баланс визначається співвідношенням рівнів гучності різних оркестрових груп та окремих інструментів. Тож при прослуховуванні оркестру безпосередньо в концертному залі або студії музичний баланс може сприйматися інакше, ніж при його прослуховуванні через мікрофонний тракт, навіть якщо мікрофон встановлений в студії в тій же точці, де знаходиться слухач. Це пояснюється різним сприйняттям звука при безпосередньому «бінауральному» прослуховуванні в студії і при прослуховуванні через гучномовець в апаратній.

Термін «тембр» використовується в музиці для характеристики забарвлення, характерного звучання конкретного інструменту, звука, голосу. Тембр звучання музичних інструментів і голосів має передаватися природно, без спотворень. Така оцінка відноситься тільки до запису традиційних музичних інструментів, тому що електронна музика не може укластися в рамки звичних звучань. За допомогою електронних пристроїв музикант або звукорежисер в цьому випадку може створювати нові, синтетичні тембри, які оцінити можна лише так: тембр приємний або неприємний, або в кращому випадку, чи схожий на тембр того чи іншого зі звичайних інструментів.

Просторове враження оцінюється за слуховими оцінками про акустичну обстановку, що існувала при записі. Зокрема, судять про відповідність розмірів студії кількості виконавців і характеру музичного твору, час і характер реверберації, а також про акустичний баланс (співвідношенні прямих і відбитих від стін приміщення звуків), що збігається із враженнями слухача, який знаходить-

ся в концертній залі та мистецькими технологіями при розташуванні музикантів у залі і створенні певних акустичних обставин концерту, що мало своє використання, починаючи з давньої Греції.

Важливою характеристикою музичних записів є відчуття звукової перспективи в глибину, тобто створення ілюзії різних відстаней від слухача до тих чи інших груп інструментів оркестру.

Параметр виконання визначає естетичні властивості фонограми. Однак від якості виконання залежить загальна оцінка запису. Дійсно, якщо фонограма бездоганна з точки зору запису, але містить неприпустимі виконавські помилки, то вона повинна бути визнана непридатною, незважаючи на інші якості. Виконання оцінюється як за загальним трактуванням виконавцем даного твору, так і за конкретними параметрами: темпом, нюансуванням, чистотою інтонування, чіткістю артикуляції у співаків. У деяких випадках додатково звукорежисеру доводиться оцінити і придатність даного твору для запису, зокрема аранжування естрадного матеріалу. Дійсно, надмірно насичене, перевантажене аранжування іноді може зробити твір настільки незручним для запису, що сучасна технологія і будь-які прийоми звукорежисури не допоможуть домогтися в записі задовільного музичного балансу і гарної прозорості.

Тож термінологія, засоби та прийоми, що використовуються звукорежисером у процесі роботи над певним звуковим художнім образом музичного твору, залежать від поставлених завдань, жанру твору та накопиченого аудіоматеріалу. А від розуміння звукорежисером специфіки музичного твору, а також заздалегідь продуманої музикантами композиції і аранжування залежить успіх всієї роботи. Тому фраза «створення обставин подібних концертному виконанню музикантами художнього твору», може означати великий пласт роботи із монтажу матеріалу, пошуку більш якісних та окремих голосів, музичних дублів, до-запису аудіоматеріалу, створення музичного балансу, коригування аранжування твору, виправлення похибок виконання, створення акустичних обставин та остаточного зведення композиції. Тож звукорежисер у своїй роботі над звуковим художнім образом музичного твору є співавтором музикантів та композитора, і в такому випадку повинен розуміти мову та особливості музичного мистецтва.

### *Література*

1. Ефимова Н.Н. Звук в эфире: [учеб. пособие для вузов] / Н.Н. Ефимова. – М.: изд. аспект Пресс, 2005. – 142 с.
2. Мазель Л.А. Анализ музыкальных произведений: элементы музыки и методика анализа малых форм / Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1967.
3. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке : Учеб. пособие для студ. Высш. учеб. Заведений / Е.В. Назайкинский. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.: ноты.
4. Сохор А.Н. Музыка как вид искусства / А.Н. Сохор – М.: 1970.
5. Кравченко А.И. Культурология : Учебное пособие для вузов. / А.И. Кравченко. – [3-е изд.]. – М.: Академический проект, 2001.
6. Севашко А.В. Звукорежиссура и запись фонограмм: Профессиональное руководство / А.В. Севашко – Альтекс.: М. 2007. – 432 с.
7. Попов О.В. Цифровая обработка сигналов в трактах звукового вещания / О.В. Попов – Горячая Линия – Телеком, 2007.
8. Вологдин Э.И. Стерефоническое радиовещание и звукозапись / Э.И. Вологдин,

Ю.А. Ковалгин, Л.Н. Кацнельсон – Горячая Линия – Телеком, 2007.

9. Меерзон Б. Методи експертної оцінки якості звучання записів / Борис Меерзон // Звукорежисер. – 1999. – №8.

10. Закревский Ю.В. Звуковой образ в фильме / Ю.В. Закревский. – М.: 1961.

УДК 72. 1 (477)

**Бабій Надія Петрівна,**  
викладач кафедри дизайну  
Прикарпатського національного  
університету імені В.Стефаника

## **ТВОРЧИСТЬ БЕРНАРДА МЕРЕТИНА НА ПРИКАРПАТТІ**

У статті розглядаються пам'ятки сакрального будівництва середини XVIII ст. на Прикарпатті, збудовані безпосередньо архітектором Бернардом Меретиним чи за його проектами на плані грецького хреста. У працях українських та зарубіжних дослідників цей відтинок творчості митця викладений з двох різних позицій. Автор статті намагається відслідкувати ці відмінності та знайти спільні характеристики.

*Ключові слова:* хрестовий план, сакральне будівництво, Прикарпаття, бароко.

Article considers monuments of sacral building, which were built using architect Bernard's Meretyyn direct plans in Pre-Carpathian in the middle of the XVIII century. Analysis of this artist's creative work is exposed from two contrary points of view in disquisitions of Ukrainian and Polish researchers. Author of the article is trying to track the difference and to find common characteristics.

*Key words:* architecture, sacral building, Pre-Carpathian, baroque.

У вітчизняних дослідженнях з історії мистецтв знаходимо нечисленні відомості про архітектора Бернарда Меретина у В.Січинського [12, С.133], пізніше – Г.Возницького [4, 105], Г.Логвина [10; 11], П.Білецького [2, 81–84] тощо. Львівському дослідникові В.Вуйцику вдалось відшукати досі невідомі факти з життя і професійної діяльності майстра [5]. Окрім відомостей про Б.Меретина як архітектора, майстер постає перед нами ще й як спеціаліст із оформлення інтер'єрів палаців, а також проєктантів камінів, печей, коминів. Мистецьке життя Львова 1730–1770 рр. досліджував також історик О.Лильо [8]. Автор статті розглядала дану проблематику у розділах дисертації, захищеної у Мюнхені на УВУ під керівництвом архітектора, доктора Н.С.Радослава Жука [1].

Польський дослідник Зб.Горнунг присвятив низку праць проблемам “провінційного” польського будівництва. Він, зокрема, вважав, що імена таких архітекторів на теренах Речі Посполитої, як Ян де Вітте, Якуб Фонтана, Ян Кшиштоф Глаубіц, Бердарт Меретин без достатніх підстав обійдено зарубіжною історіографією і повинні якнайшвидше бути залічені до еліти європейських архітекторів XVIII ст. [16; 17; 18]. Велику увагу творчості Б.Меретина у своїх працях приділяє і Т.Маньковський. Він же ж зізнавався, що саме З.Горнунг спонукав його до цих досліджень [9]. На сучасному етапі уваги за-

слуговуюють праці П.Красни [19]. Він сконцентрував свою увагу не лише на здобутках Б.Меретина як архітектора, а й виділив в окремий аспект дослідження внутрішнього складу та організацію майстерні Б.Меретина. Вчений виклав нове модерне її бачення, розглянувши не як просте об'єднання представників одного фаху, а як професійну будівельну фірму, що складала гідну конкуренцію застарілій цеховій структурі.

Попри спільність викладених фактів у працях цих авторів все ж простежується ряд відмінностей в поглядах на творчість архітектора Бернарда Меретина, які ми й намагаємось окреслити в межах даної публікації.

Зупинимось докладніше на архітектурному аналізі творінь Бернарда Меретина на Прикарпатті як типових будівель середини XVIII ст., що характеризують українську архітектуру барокової доби з відміною рококового стилю.

Першою справою, що породила цікаву для нас групу костьолів, було замовлення у Львові, яке Бернард Меретин отримав у 1743 р. [21, 88]. Це була робота над завершенням фасаду костьолу кармеліток взутих у Львові (тепер фонди бібліотеки Оссолінських). Костьол був збудований ще у 1671–1677 роках невідомим архітектором (костьол згорів у 1804–1812 роках, пізніше перебудований на бібліотеку). З архівних креслень впадає в очі подібність цього фасаду до фасаду св. Юра в деталях балюстрад аттику і кам'яних вазонів на ньому. Та на відміну від фасаду св. Юра Б.Меретин у костьолі кармеліток взутих використовує вертикальні лінії колон різної висоти до трьох горизонталей аттику і балкону над порталом костьолу.

У спадкові Б. Меретина згадується архидиякон Стефан Мікульський (помер 28 квітня 1783 року). Він був фундатором будівництва наступних замовлень архітектора – костьолів у Годовиці, Буську, Коломиї, про що ми дізнаємося із протоколів львівського капітулу, присвяченого його пам'яті: “... Ecclesias, quarum possedit regimen videlicet Hodovicensem, Colomiensem, Buscensem a fundamentis de solido muro aedifikavit, ac exornavit splendide. Łopoty nensi initium dedit, Navariensis multis decoribus auxit, sacra supellectili ad elegantiam ibi que instruxit, commodas et amplasadi unxit aedes/ Hospitali pauperum Buscensi 30 m. tl. Pol. inscripsit. Arch. Konsyst. arcylisk. lurowsk. k. 18, str. 49/” [21, 90].

Усі костьоли згаданої групи спроектовані навколо однієї схеми. Закладення – план їх, як і катедральної церкви св. Юра є цікавим прикладом поєднання центрального та базилікового типу храмів, відомого також і в українській архітектурі з найдавніших часів [7, 55; 1, 134], але зі значно почленованішими формами рококової доби. Частина пам'яток збудована вже після смерті митця (пом. між 3 і 4 січнем 1759 рр. [5, 520]), перед характеризуються тими ж тектонічними ознаками, що й авторські споруди.

Першим у цій групі пам'яток, був костьол у Наварії (тепер Львівська область). Це тринавна базиліка, без притвору, з невеликою восьмигранною вежечкою і латерною на сигнатурі. Біля костьолу розташована дзвіниця. Будівництво було розпочато Б. Меретином біля 1738 чи 1740 років. Костьол фундований власником Наварії Мартином Венявським, а завершив будівництво 1748 року

його син Рох Венявський. Згаданий вище архидиякон Стефан Мікульський опікувався облаштуванням інтер'єрів костьолу.

Костьол у Годовиці (тепер Львівська область). Дата закладення невідома, освячено костьол 1744 року. Костьол однонавний, з бічними, незначно виступаючими раменами. Біля головного входу вузький притвор.

Костьол у Лопатині (нині Радехівський район, Львівської області) посвячений 1772 року. Однонавний, з вежечкою і притвором.

Костьол у Буську (Буський район, Львівської області) посвячений 1780 року. Однонавний, з вежечкою і притвором.

Костьол у Коломиї (тепер Івано-Франківської області) посвячений 1775 року. Однонавний, з вежечкою і притвором.

До цієї ж групи належить також костьол у Берездівцях (Львівської області). Т.Маньковський приписував до творчої спадщини Б.Меретина костьол у Винниках з 1738 р. фундованого львівським єпископом-суфраганом С.Гловінським [21, 189]. В. Вуйчик вважав останнє твердження хибним, оскільки святиня будувалася на кошти люблінської воєводи М.Тарло [5, 518]. Зазначені роботи фундації М.Тарло дослідник відносить до реконструкції винниківської резиденції С.Гловінського.

Ще одна пам'ятка цього типу, збудована також вже після смерті Б.Меретина (помер 1759 року) – греко-католицька церква Успіння Богородиці у Городенці можливо, Мартіном Урбаніком.

Урбаніком зведені ще кілька сакральних споруд, що мають подібність до згаданої групи костьолів: парафіяльний Успенський костьол у Бучачі (1761–1763 рр.), вірменська церква у Городенці [4, 64].

Більшість дослідників схиляються до думки, що, можливо, Урбаніком за основу проекту був взятий задум Б.Меретина, виконаний останнім на папері, ще за його життя.

Церква Успіння Пресвятої Богородиці, м. Городенка (1763). У кінці 1750-х років Микола Потоцький перейшов у руську віру [4, 105]. Саме цього періоду стосуються дві його фундації – церква Успіння в Городенці та церква Покрови у Бучачі (1764), як зазначалось вище, авторства Мартіна Урбаніка. Генетично обидві ці споруди пов'язані із костьолами у Годовиці та Наварії, їх плани є своєрідним поєднанням центральних та лонгітудинальних тенденцій. Церква тридільна, кораблеподібна.

Кути з фасадів зрізані, в інтер'єрах – заокруглені. Приміщення нави, нартексу та вівтаря формують потужні пілони, що дозволяє нам ідентифікувати цю пам'ятку як зального типу з пристінними стовпами (Wandpfailerhalle). Конструкцію складають розширена, майже квадратна нава та однакової ширини вужчі приміщення нартексу та п'ятистінної вівтарної частини із ризницею. Головний вхід із заходу через нартекс.

Фасади з дуже високою цокольною частиною і потужними горизонтальними тягами, декоровані широкими спареними пілястрами з капітелями іонічного ордеру. По всьому об'єму споруди проходить розвинутий, складного профілю коронуючий карниз. Композицію головного фасаду вивершує аттик та характе-

рні для творчості Бернарда Меретина скульптурні вази. Фронтон має неглибоку півциркульну нішу, в якій виставлено образ. Світло проникає до середини через сім півциркульних вікон, розміщених високо.

Церква накрита двосхилим дахом, посередині розташована розвинута восьмигранна сигнатурка на глухому барабані. Перекриття – циліндричні по підпружних арках, хори розміщені над нартексом по всій площині, зі сходами на південній стіні.

Поперечна вісь у нав'язаній акцентованій протилежним розташуванням двох вікон по центру бічних стін. Стіни в інтер'єрі складної конфігурації, на кутах вигнуті, з уступами. Наву оббігає профільований карниз, розімкнутий у вівтарі.

Специфіка ритуалів церкви грецького обряду вимагала іншого інтер'єру, іншого архітектурно-конструктивного рішення барокових іконостасів. У середині XVIII ст. з'явився новий тип такого іконостасу – вівтарь. Характерним для нього стало поєднання елементів традиційного іконостасу з католицьким вівтарем. На відміну від православних багатоярусних іконостасів композиційний та емоційний центр вівтаря підноситься до гори, наче злітаючи у підкупольний простір.

Пам'ятка є характерним зразком культових споруд XVIII ст. у стилі рококо. Габаритні розміри споруди 32,0 x 13,250 м.

Костьол Матері Божої, м. Коломия (1759–1775). За об'ємно-просторовим рішенням пам'ятка була майже ідентична костьолу Всіх Святих у селі Годовиця Пустомитівського району та костьолу Воздвиження в селі Берездівці Миколаївського району Львівської області.

Композиційно-просторова схема костьолу розгорнута у вигляді гердану навколо поздовжньої осі схід-захід.

Центральність костьолу акцентована поперечно зіставленою навою, перекритою склепінням. Зовні центральність підкреслена вивершенням середхрестя сигнатурою на глухому барабані. Обабіч трансепту розташовані однакові за величиною приміщення нави та вівтаря, послідовно менші притвору і ризниці.

Костьол був зруйнований у 50-х роках минулого століття, зараз реконструйований інститутом Західпроектреставрація (архітектор Зеновій Соколовський).

Згідно з архівними фотографіями зовнішній контур мав пластичний абрис завдяки зрізам наріжних кутів та заокруглення внутрішніх. Споруда мала високу цокольну частину. Головний фасад розкрепований, увінчаний широкою тягою-карнизом. Фасад вивершував аттик із бароковим щитовим фронтоном. Центральна вісь акцентована великим півциркульним вікном, розміщеним над притвором та глибокою нішею-табернаклем фронтоном. Центральна частина дещо виступала за загальний рівень стіни, що сприяло збільшенню світло-тіньових ефектів. Вузкий і низький притвор був вивершений півциркульним фронтоном із нішею-табернаклем.

Балюстрада аттику на фасаді була прикрашена все тими ж скульптурними вазами, характерними для творчості Бернарда Меретина.

Стіни бокових фасадів були розчленовані лізенами на дзеркала та вертикальними тягами. Костьол справляв своїми абрисами враження неспокійної ру-

хливої споруди. Нава, апсида з різницею і притвор перекриті хрестовим склепінням. Світло до інтер'єру потрапляло через високо розташовані півциркульні вікна. Внутрішній простір розкривався поступово, переходячи від залу нави до трансепту і знову повертаючись до вузького вівтаря. Світло ковзало по численних виступах пілонів, розкрепованих пілястрами, заломлювалось на широкому коронуючому карнизі, створюючи динамічну пливку систему. Як і в попередній споруді, цікавою деталлю було заокруглення усіх внутрішніх кутів.

Скульптурне внутрішнє убранство костюлу частково збережене та знаходиться у фондах ІФХМ.

Костюл вірменсько-католицький, м. Городенка (1752). Костюл має ту ж кострукцію, що й попередні пам'ятки, виражену у чіткому тридільному поділі на прямокутну наву, витягнутий гранчастий пресбіттерій та західний квадратний притвор. Організація внутрішнього простору несе в собі нові, барокові тенденції.

Хрещатість костюлу досягнута доставленням до нави пари бічних каплиць, дещо зміщених відносно поперечної осі. Бічні каплиці, ускладнені емпорами, ззовні імітують трансепт. Склепіння у наві та пресбіттеріумі майже однієї висоти, чим досягнуто враження зальності та однопростірності. Вікна емпор знаходяться на одному рівні з вікнами нави та вівтаря. Каплиці мають по два окремих вікна. Хори влаштовані у наві. Перекриття – циліндричні, в каплицях – плоскі. Інтер'єр облямовує широкий карниз, що спирається на численні зв'язки пілястр, що надавало костюлові значного світлотіньового ефекту.

Головний фасад сьогодні має класицистичний вигляд – через вінчаючий трикутний щит. Центральна вісь заакцентована влаштуванням двоярусного балконого портику. Наріжні кути каплиць зрізані. Центральну наву та пресбіттеріум облямовує нескладний коронуючий карниз. Такі ж карнизи вивершують каплиці та нартекс. Стіни бічних фасадів мають світлотіньове членування у вигляді плоских пілястр та дзеркал між ними.

Спереду костюл укріплений чотирма міцними скісними контрфорсами, що значно утруднює його візуальне сприйняття і можливість класифікації. Відомо, що костюл мав багате внутрішнє убранство, в тому числі, й кам'яні скульптури. На правій стороні вівтаря у каплиці св. Григорія був вміщений портрет Миколи Потоцького- власника маєтку [6, 150]. Габаритні розміри споруди: 33, 35×26, 8×24 м.

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що за стилем рококо, у стінах та окремих частинах костюлів Бернарда Меретина майже немає плоских, прямолінійних площин і форм, все має складну профільовку, кожна лінія має вибагливо-вишукані форми, вона переривається виступами, пілястрами і різними заокругленнями, переважно еліпсової форми. В проекті Бернарда Меретина для цієї групи костюлів заплановано просторовий об'єм форми нерівнораменного хреста, витягнутого в напрямку схід-захід та купол на барабані, що увінчував середхрестя. Однак, первісний проект на практиці був реалізований з багатьма спрощеннями, хоча центральність повздовжніх планів завжди підкреслена

впровадженням додаткової поперечної осі, акцентованої чи то невеликими виступами нави, чи, бодай, прорізами вікон, розміщених на цій осі. Споруда в плані грецького хреста з пониженим притвором та двома невеличкими приміщеннями, що прилягають до вівтарної частини. Кути об'ємів зі сторони фасадів зрізані, в інтер'єрі заокруглені. Головний фасад багато декорований кам'яними вазами. У зовнішньому і внутрішньому оформленні було використано прийоми розбивки площин стін на “дзеркала”. Стіни центрального простору інтер'єру полегшені арковими нішами. Дати освячення костьолів є іноді багато пізнішими від часу їх спорудження. Імовірно всього, час появи проектів названої групи пам'яток – 1738–1759 роки.

Праці Б. Меретина легко впізнаються за характерними фасадами, генеалогія яких тягнеться від першої реалізації у згаданому фасаді львівського костьолу кармелітанок взутих. У фасадах костьолів цієї групи колони замінені плоскими пілястрами. Над порталом чи понад дахом виступаючого притвору вмонтоване велике вікно, через яке потрапляє світло. Над пілястрами з корифськими капітелями найчастіше – архітрав та енергійний сильно профільований карниз, що охоплює всю споруду. Угорі високий щитовий аттик із півциркульною нішею для скульптури чи образу. Щит фасаду почленований, ламаного рисунку, з країв декорований характерними вазонами. Увесь абрис будівлі справляє враження стрімкого руху угору, підкресленого пілястрами.

П. Білецький [2, 82–84] зауважував, що все ж наявність окремих, майстерно прихованих від глядача елементів, що споріднюють планово-просторове рішення собору св. Юра у Львові з українською традицією, свідчить про те, що і Шептицькі де в чому мусили поступатися українській громаді Львова. Втім, опір її дедалі слабшав.

Г. Логвин вважає, що Берnard Меретин у соборі св. Юра оригінально організовує структуру простору на дев'ятидільній основі тринальних хрестовобанних храмів, тому що об'єми головних подовжньої і поперечних нав удвічі перевищують об'єми міжрукавних приміщень, перекритих, як і підхорні приміщення Софійського собору в Києві, банями на вітрилах. Шия головної бані, як і в дерев'яній церкві Михаїла (1720) в Підгірцях на Львівщині, не вписана в підбанний квадрат у проекції на план, а опоясує його, бо значно ширша [11, 20].

Маємо деякі застороги щодо вподобань самих Шептицьких, оскільки відомо, що прихильник французьких зразків, зокрема Версалю, особистий радник Шептицьких архітектор П'єр де Тіргайль трактував стиль церкви Св. Юра як застарілий. Коли ця критика дійшла до Л. Шептицького, останній вирішив розірвати угоду з Б. Меретином [21, 209]. У свою чергу, Б. Меретин 3 листопада 1758 р. подав у суд за невмотивовані обвинувачення. Окрім цього, сімейні негаразди позначилися на здоров'ї архітектора і він помер [22, 339].

Т. Маньковський вважає, що названа група костьолів, стильово пов'язана із катедрою св. Юра, має провінційний характер: “Меретин пробував свої сили у малих костьолах, а далі приступав до монументальної справи” [21, 96]. На користь цієї думки наводить архівне підтвердження: “był od tychże Panien (Карме-



літанок взутих) recommendedo do JW. Bisk. X. Metropolity jako objał fabryke u S. Jura” [21, 91].

Врабець у своєму дослідженні сілезької архітектури доби бароко наводить план костьолу в Сіціні (1736–1740), який має ту ж саму конструкцію з подвійною віссю симетрії, що й творіння Бернарда Меретина [24, 198–199].

Він вказує на подібність цієї споруди до бенедиктинського костьолу св. Миколая у Старому Місті в Празі Кіліяна Ігнаца Дінценгофера (1732–1734), а ще більше, до первинного його проекту костьолу уршулянок у Кутній Гурі (1733).

В.Тимофієнко також зазначає на поширеність розпланувальної системи не рівнораменного грецького хреста у Центральній Європі, а найближчим прототипом церкви Св. Юра вважає університетський костьол у Зальцбурзі Я.Фішера фон Ерлаха (1696–1707) [13, 239].

Неможливо сьогодні однозначно стверджувати, на які зразки (західні чи українські) опирався митець, створюючи проект для названої групи костьолів і церков. Здобувши освіту в Європі, він однозначно був ознайомлений із пам’ятками, спроектованими на плані грецького хреста. В той же час, працюючи на землях Руського воєводства, не міг не стикатись із пам’ятками народного будівництва. Чи вплинули вони на вибір митця – невідомо.

Натомість створення оригінального фасаду на теренах цих країв яскраво визначило його почерк, ставши своєрідною візитівкою митця.

Зб.Горнунг вважав, що у фасадах костьолів Бернарда Меретина, найперше в парафіяльному костьолі у Наварії (1741–1748) і аж у греко-католицькій катедрі св. Юра у Львові відобразилась праякна версія римського типу однорядного фасаду S.Giovanni in Laterano Галілеї. У них згаданий композиційний тип досягнув найвищого ступеню розвитку. “Можна було б виводити довгий ряд криволінійних фасадів від відомої креації Борроміні у S.Carlo alle Quattro Fontane (1662–1667) де вперше була застосована хвиляста лінія. Та недаремно б ми шукали в Італії та в краях на північ від Альп, так майстерно скомпанованої фасадної стіни, що вражає радісним настроєм нематеріальної візії. Вільно вигинаючи тил пресбіттерію то в один, то в другий бік, майстер подає цілістність, сповнену легкості та нервового ритму, що полишила далеко позаду найсміливіші помисли цього порядку західних архітекторів” [18, 113–114].

Так чи інакше, безперечним є факт, що в означеній групі костьолів виражена “genialna zaiste koncepcja, która w kapryśnym sfałowaniu frontowej sześci budynku niema sobie rownej w Europie...” [18, 144].

## *Література*

1. Бабій Н. Європейське бароко в сакральній архітектурі українського Прикарпаття : дисертація на здобуття наукового ступеня магістра філософії УВУ під керівництвом арх. доктора Н.С.Радослава Жука / Н.П.Бабій. – Мюнхен, 2000. – Рукопис. – 98 с.
2. Білецький П.О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть / П.Білецький – К. : Мистецтво, 1981. – 159 с. – (Нариси з історії українського мистецтва).
3. Бюкен Э. Музыка эпохи рококо и классицизма / Э. Бюкен. – М., 1968.
4. Возницький Б. Микола Потоцький Староста Канівський та його митці архітектор Бернارد Меретин і сницар Іоан Георгій Пізель / Б.Возницький. – Львів : «Центр Європи», 2005. – 159 с.
5. Вуйцик В. Нові штрихи до творчої біографії Бернарда Меретина / В. Вуйцик // Записки Наукового товариства імені Т.Шевченка Праці Комісії архітектури та містобудування. – Львів, 2001. – С. 517–523. – Т. ССХLI.
6. Грабовецький В. Нариси історії Прикарпаття / В.Грабовецький. – Івано-Франківськ, 1994.
7. Западо-європейски барок и византийски свет. – Белград. – 1991.
8. Лильо О. Мистецьке життя Львова у 1730-1770-х роках: архітектори, скульптори, малярі : дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата історичних наук під керівництвом доктора історичних наук, професора Павлюка С.П.: спец. 07.00.01. “історія України” / О.Лильо. – Львів, 2006. – 167 с.
9. ЛНБ ім. Стефаніка, відділ рукописів : УК-38, арк. 468.
10. Логвин Г. Архітектура і скульптура ратуші в Бучачі / Г. Логвин // Питання історії архітектури та будівельної техніки України. – К., 1959. – С. 159–176.
11. Логвин Г. Українське барокко в контексті Європейського мистецтва / Г.Логвин // Українське барокко та Європейський контекст. – К., 1991. – С. 10–23.
12. Січинський В. Історія українського мистецтва / В.Січинський. – Нью-Йорк: НТШ, 1956. – Т.1.
13. Тимофієнко В. Історія Української архітектури / В.І.Тимофієнко, Ю.С.Асєєв. – К. : Техніка, 2003. – 471 с.
14. Українське бароко та європейський контекст / [відпов. редактор А. Федорук]. – К. : Наукова думка, 1991. – 256 с.
15. Gierowski I., Piwarski K. Kryzys wielonarodowościowej Rzeczypospolitej szlacheckiej / I.Gierowski, K.Piwarski // Historia Polski. – Warszawa: wyd. PAN, 1958. – Т.1.
16. Horhung Z. Bernardo Merettini i jego główne dzieła / Z.Horhung // Sprawozdania Polskiej Akademii Nauk. – 1931. – R.36. – № 10. – S.4-6.
17. Horhung Z. Majster Pinzel snycerz . Karta z dziejow polskiej rzeźby rokokowej / Z.Horhung. – Wrocław, 1976. – Т.X. – 194s.
18. Horhung Z. Problem rokoka w architekturze sakralnej XVIII wieku / Z.Horhung. – Wrocław, 1972. – Т.8. – 172 s.
19. Krasny P. O problemach atrybucji architektury nowożytnej. Kościoły w Kołomyi, Busku, Brozozdowcach i Łopatynie a twórczość Bernarda Meretyna / P.Krasny // Folia Historae Artium. – Kraków, 1994. – S. 119 – 129.
20. Ма́нковський Т. Львівська ризництво рококо / Т.Ма́нковський. – Львів, 1937. – 192s.
21. Ма́нковський Т. Львівські костелы бароко / Т.Ма́нковський // Праце Секції Історії Сztuki і культури Товариства Наукового у Львові. – Львів., 1932. – Т.2. – Zesz.2. – S.97-249.
22. Ма́нковський Т. Dawny Lwow – jego sztuka I kultura artystyczna / Т.Ма́нковський. – Лондон, 1974. – 422s.
23. Swiencickij. Rachunki robót w katedrze św. Jura we Lwowie w latach 1768-1779 /I. Swiencickij // Dawna sztuka. – 1938.
24. Wrabec J. Barocowe kościoły na Slasku w XVIII wieku: systematyka typologiczna / J.Wrabec. – Ossolineum, 1986.

*Капелюшок Сергій Васильович,*  
аспірант Київського національного  
університету культури і мистецтв

## **МІСЦЕ ТА РОЛЬ ДЖАЗУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

У статті йдеться про місце та роль джазу в сучасному музичному мистецтві, узагальнюються відмітні риси та специфічні особливості джазового виконавства.

*Ключові слова:* джаз, мистецтво, музичне мистецтво, автономізація, інтеграція, індивідуалізованість.

There is about the place and jazz role in the modern musical art, the distinctive lines and specific features jazz playing are generalised in the article.

*Key words:* jazz, art, musical art, autonomism, integration, individualization.

Калейдоскопічна зміна багатообразних стильових і жанрових напрямів музичного мистецтва перехідного ХХ ст. відповідає ритму сучасної історії, поступ набув неймовірної швидкості. За відносно короткий – столітній період – на авансцену музичного мистецтва вийшов джаз – «дітище ХХ століття», що став, мабуть, одним з найбільш життєстійких видів сучасних художніх практик.

Сприйнятий спочатку як негритянський фольклор, як екзотична новинка, поступово він став осмислюватися теоретично в рамках масового популярного мистецтва. Системне вивчення джазу в контексті масового мистецтва створило передумови до історико-естетичних і класифікаційних узагальнень, важливих для сучасного мистецтвознавства. Це й обумовлює незмінну актуальність вивчення місця та ролі джазу в сучасному мистецтвознавстві.

Низка констант визначає джаз як частину єдиного простору світової музичної картини ХХ ст. Джаз вирізняє різноманітність форм, жанрів і стилів. Неймовірна популярність джазу в перші десятиліття ХХ ст. пояснюється також тим, що його естетика повною мірою відображала психологію, світосприймання "втраченого покоління" (Г.Стайн), коли минула світова війна викликала крах колишніх ідеалів, віру в гуманність світобудови.

У дослідженні джазу як естетичного феномена визначну роль відіграли роботи відомого дослідника Маршалла Стернса (1908 – 1966), який у своїй книзі "Історія джазу" [7] характеризує джаз як синтез "білої" та "чорної" музичної культури. Він торкається основних аспектів у розвитку джазу – вплив блюзу, менестрелів, спірічуелс і регтайма джазу 20 – 30-х років, ери свінгу й бона, афро-кубинську музику й рок-н-рол. Дослідник розглядає стилі, які виникли в Новому Орлеані, Чикаго, Нью-Йорку, Сен-Луї й Канзас Сіті, поряд з окремими замальовками особистостей великих джазменів.

У своїй систематизованій і об'єктивній праці Маршалл Стернс простежує еволюцію, структуру, форми й техніку джазу від культової музики Африки через розквіт Нового Орлеана аж до наших днів. Автор доводить, що джаз формувався поступово як культура виключно усна, яка базувалася на суміші танцювальних та маршових ритмів, пісенних інтонацій афро-американського,

латиноамериканського и англо-кельтського фольклору, традиції яких сягають у глибину століть.

Значний інтерес до джазу проявився ще в 20-і роки ХХ ст. (В. Парнах, Л. Теплицький, Л. Утьосов, А. Цфасман). У 30-ті роки джаз був терпимо трактований радянськими ідеологами „як народне мистецтво американських негрів” [4, 445].

В.Конен у своїх роботах показує, що регтайм і блюз, безпосередні прабабки джазу, самі виникли в результаті тривалого жанрово-інтонаційного схрещування африканських та європейських традицій. На рубежі століть спочатку регтайм, а потім і блюз виходять на авансцену соціокультурного процесу і переплавляються у новий вид музики під назвою „джаз” [2, 39].

Більшість авторів сходяться на думці, що джаз виник на рубежі століть. Походження терміна „джаз” до кінця не з’ясовано. Написання слова „jazz” утвердилося у 20-ті роки ХХ ст. До цього були відомі інші варіанти: chas, jasm, gism, jas, jass, jaz. Уперше ця назва з’являється в пресі в 1913 році. Слово „джаз” увійшло у назву джазового оркестру Т. Брауна „Tom Brown’s Dixieland Jass Band Original Dixieland Jazz (Jass) Band” (1915).

Сьогодні здійснено фахові розвідки в соціокультурній та музикознавчій інтерпретації джазу П.К. Корнева, В.М.Олендарьова, В.І. Романка, О.В. Строкової та інших.

Зокрема, у дисертації П.Корнева джаз розглянуто як явище світової художньої культури, яке зробило значний вплив на розвиток мистецтва ХХ ст. [3].

У дисертації О.Строкової аналізується феномен джазу як інтегральна частина мистецтвознавства, що знаходиться в руслі інтерференції концепцій перспективи до осмислення мистецтва ХХ ст. Виявляючи сутнісні парадигми феномена джазу та визначаючи його статус усередині академічної науки, авторка вважає, що феномен джазу – це неодмінно супутня поза музична атрибутика (візуальність, імідж виконавця, активність аудиторії, джазові співтовариства, можливість самовираження) [5].

Проте залишаються не повною мірою дослідженими загальні константи джазового мистецтва, які формуються незалежно від інтонаційної специфіки, від розвитку історії, від адаптації до змінних соціальних умов та визначають зміст даного феномену усередині музично-художнього простору сучасності, розкриваючи відмітні особливості його художньої практики. Цьому і вважаємо за доцільне присвятити дану розвідку.

Передусім варто наголосити, що із розвитком джазового мислення його просторова динаміка й особливості лексично-формотворчого характеру змінювалися, хоча й ненадто радикально. Звичайно, «зовні» джаз у різні періоди свого розвитку, в різних етно- і геозонах відрізняється неоднорідністю своєї структури і змістом за багатьма показниками: лексичним складом композицій, їх композиційною структурою, діалектологічною характеристикою матеріалу.

Проте, вже 10 – 20-х роках ХХ ст. найбільш чуйні слухачі вловили, що через посередництво джазу входила в життя діонісійська стихія, нібито чужа і ворожа європейській (євроамериканській) натурі. У тому, що джаз був "визнаний" на рівні масової культури, певну роль зіграли іміджі чорних джазменів.

Емпіричний підхід в творчості, орієнтація на живу традицію, колективний характер творчості – ось те, що характеризує джаз як самодостатню реальність музичної картини ХХ ст. Даючи принципово новий зміст в межах єства живої музики, не відчужуючись від неї у бік логічно бездоганих теоретизувань і абстракцій, джаз підноситься в своїй свідомості в світ архетипів-ідей, стаючи причетним до цього світу природної, живої традиції. Тим самим він знаходить здатність дійсної вільної творчості.

У 30-ті роки ХХ ст. в результаті синтезу афроамериканських та європейзованих сталевих форм джазової музики увійшов у моду стиль великих джазових оркестрів „свінг” (Swing – розкачування, балансування). Слово „свінг”, як стверджують історики джазу [8], увійшло до обігу з появою композиції Д. Еллінгтона „It don't mean a thing if it ain't Got that swing” (1932). Вперше цей термін був введений приватною англійською радіомовною компанією, якій не сподобалося слово „джаз”. Оскільки слово „свінг” („розкачування”) дійсно відображає особливості стилю, то скоро воно „осіло” і на батьківщині джазу. Найвідоміші оркестри, що зробили значний внесок у розвиток свінг-стилю, є оркестри під керуванням Ф. Хендерсона, Д. Веллінгтона, К. Бейсі, В. Германа, Г. Міллера, Л. Хемптона, А. Шоу, Б. Гудмена, Д. Гіллеспі та ін.

На початку 40-х років у результаті творчих пошуків музикантів Ч. Паркера (альт-саксофон), Дж. Б. Гіллеспі (труба), Б. Пауелла (ф-п), Т. Монка (ф-п) та ін. був створений стиль бі-боп, який відкрив еру сучасного джазу. Цей стиль, відомий також під назвою „боп”, „бі-боп”, „мінтонс-стиль”, став новим типом музичної практики, орієнтованим на масову, доступну, популярну розвагу [1, 87].

Очевидно тому, використовуючи безмежний спектр вербальності, джаз не біднів, але всякий раз відкривав перспективи художньої творчості. Елементи джазової музичної мови швидко проникали в різні жанри опус-музики, композитори якої відчули безперечний вплив джазової стилістики і естетики на свою творчість. Працюючи в рамках столітніх традицій, вони використовували джазові прийоми, його ідіоматику.

У свою чергу, джаз зазнав впливу всіх цих різновидів музики, породивши такі стилі, як джаз-рок, «третю течію», ф'южн. Черпаючи ідеї з різних типів музики, активно взаємодіючи з ними, джаз, з одного боку, був для них своєрідним джерелом натхнення, здатним ділитися своїми ідеями. З іншого боку, він виявився здатним вбирати в себе всю доступну різноманітність музичного світу, своєрідно втілюючи фольклор, поп-музику, камерно-симфонічну, виявляючи тим самим одну зі своїх найголовніших якостей – здатність до синтезу. Його унікальність бачиться в його незвичайних асиміляційних здібностях [5].

При цьому джаз не втратив своїх, лише йому властивих ідіом. Майже сто років свого існування він йшов пліч-о-пліч із сталими формами музичного досвіду. Проте він не лише не розчинився в інших великих сферах музики, не прилучився до фолк- або поп-музики, не злився з академічною, професійною музикою, але продовжує еволюціонувати. При дбайливому збереженні традицій він завжди продовжує оновлюватися.

До того ж упродовж всього шляху розвитку джаз зберігає дві тенденції: до автономізації і до інтеграції. Ця універсальність була закладена в самій при-

роді джазу з перших днів його зародження. Джаз поєднує в собі типологічні ознаки різних «музик», будучи «неписьмовою» культурою, але в той же час активно використовуючи усі типи відомих нотацій, крім того, його історія тісно пов'язана зі звукозаписом.

Будучи, з одного боку канонічним типом творчості, джаз постійно орієнтований на оригінальність і новації. Це професійний тип музикування, де професіонали складають ядро джазового співтовариства, але його оточення складається з армії непрофесіоналів-любителів. З іншого боку, нетеоретизований за своєю первинною суттю, із плином часу джаз усе більше отримувал раціоналізовані форми осмислення.

У свою чергу, джазова практика – це специфічна, універсальна форма знання певної соціальної спільноти, характер духовного відношення людини до світу. Це спеціалізований досвід, який орієнтований на певні соціальні потреби і соціальні ролі охоплених ним суб'єктів. Це досвід, навантажений етичними, етичними і естетичними нормами і ідеалами, які транслуються і культивуються усередині спільнот. Але все-таки це досвід, який виник в непізнавальному контексті [6, 185].

Як частина загальної культури, світового музичного процесу, а не надбання еліти, джаз вже давно зайняв свою культурну нішу, свій культурний простір. Він прогресивний постільки, постільки створює передумови для синтезу традиційного і нового, для зміцнення зв'язків між різними формами і типами музичної культури, для збереження в музиці ідей творчої спонтанності і емоційної безпосередності вираження.

Виходячи з вищесказаного, можна з упевненістю заявити, що джаз як самостійний тип мистецтва володіє своїм ціннісним комплексом, що відрізняє його від інших видів музичного мистецтва [7]:

– джаз має культуротворчу роль: увібравши в себе багатонаціональну своєрідність видів музики, він асимілював їх родові риси, він сам дав поштовх до народження багатьох сучасних різновидів музики – рок, поп, ф'южн;

– джаз володіє стійким життєвим потенціалом – вітальністю. Він не схильний до миттєвих впливів моди. Жива практика музикування, яка в принципі виключає широке використання технічних засобів, – синтезаторів, фонограм і багато чого іншого з області техніки (без якої неможливо сьогодні представити так зване масове мистецтво) дозволяє джазу залишатися вічно «живим» мистецтвом. Джаз і фонограма (тотально використовувана в наші дні в розважальних (так званих менестрельних) видах творчості) – речі не сумісні. Навіть використання нотописання в джазі носить характер частково інформаційного знання. Необізнані в джазі, але ті, хто володіють нотним записом, не завжди будуть спроможні розібрати «мнемоніку» джазмена;

– джаз відрізняє від «масово-популярного мистецтва» різниця в масштабах поширення і охоплення публіки. За питомою вагою джазової тематики в ЗМІ він поступається першістю «менестрельним» видам мистецтва;

– джаз відрізняє від масового мистецтва сам творчий метод. Не дивлячись на присутність композиторського початку, основним методом джазу була і залишається імпровізація. Саме вона є життєвим началом, вічним двигуном,

суттю джазової творчості, точкою сходження інтересів джазменів різних поколінь, шкіл, національностей. Можливість спілкування через імпровізацію робить джаз явищем інтернаціональним. У поп-музиці мова, на якій виконується шлягер, грає важливу роль;

– джаз має некомерційний характер. Це не форма заробляння коштів для існування;

– джазове виконавство - це сенс буття джазмена. Творчість висувається на перший план серед усіх інших цінностей, вона вимагає самозречення, самовіддачі, високого професіоналізму, безконечного вдосконалення. Якщо для поп-індустрії музика зведена в ранг комерції, де життя музиканта розмежоване на роботу і побут, то для дійсного джазмена цього розмежування не існує. Музика втілює сенс його буття. Це його філософія, яка не завжди сумісна з комерцією.

Джазмен не працює на догоду публіці, не потурає смакам натовпу, але чуйно відчуває свою публіку, знаходиться з нею в постійному контакті як під час виконання, так і поза ним. Джаз має «свою» публіку, свій контингент шанувальників і цінителів. Можливість самовираження (і не лише особового, але і в крузі однодумців – музикантів і слухачів) додає музикантові відчуття переживання свободи, з одного боку. З іншого, враховуючи, що джаз переважно ансамблеве мистецтво, тут важливий момент конвенціональності, яка диктує сумісність власного «Я» і музичної спільноти.

У джазі велике значення має практика вибору партнера, причому рівноправного, при якому відбувається кореляція інтересів. Тривалими сторонами джазу є висока роль креативного, експериментально-творчого початку, його експресивність, комунікативність, відвертість слухачеві, високий рівень професіоналізму, володіння технікою вільної імпровізації. Інша важлива ознака джазу – інтернаціоналізм, акультатійний характер його походження, звідси насиченість сучасної музики його ідеями і ідіомами.

Як показує неупереджений аналіз, при визначенні місця джазу у ряді мистецтв йому найчастіше надають статусу «третьої музики». Таке наочне ототожнення джазу з одним з типів музики в історичній перспективі має своє обґрунтування. Справді, первинна належність джазу до фольклорного типу музики була пов'язана з його афро-американським корінням. Віднесення ж його до менестрельного типу було обумовлене успіхом традиційного джазу і свінгу.

З іншого боку, зрівнювання джазу із «серйозним» типом музики викликає не експериментами модерністів, пошуками нових методів композиції і концертними формами музикування. Так, поява фрі-джазу вивела його на один рівень з сучасним авангардом – одним з течій опус-музики. Тут варто звернути увагу на те, що і європейська, і джазова музика, розвиток якої почався з однієї точки - народної і релігійно-вокальної музики – пройшла стадії поліфонії, гомофонії, “золоту еру” класичного періоду, зазнали аналогів впливу (у межах джазової лексики, природно) романтизму, симфонізму, обидва пройшли неокласичний і неоромантичний періоди. В принципі, всього за п'ять десятиліть джаз повторив шлях європейської музики десяти століть. Наприклад, в історії джазу можна знайти нехай умовні, але паралелі з григоріанською реформою, з розквітом нідерландської поліфонії, введенням рівномірно-темперованої будови, формуван-

ням гомофонно-гармонійного мислення, ускладненням функціональної гармонії, використанням сучасної авангардної техніки. Ця аналогія вельми умовна, проте схожість в шляхах розвитку двох видів мистецтва дозволяє стверджувати, що джаз - це мініатюрна історія музики в цілому. Різниця лише в тому, що джаз, сконцентрований у часі, розвивався впродовж одного століття. Такі паралелі жодним чином не ототожнюють етапи розвитку джазу і європейської музики напряму, проте вони наочні і зручні для теоретичного осмислення процесів, які відбуваються.

Джаз має величезний творчий потенціал. Поглиблення змістовності музики, її художньо-образної сфери впливає на виконавський стиль музикантів: вражають сонорні ефекти джазових ансамблів, масштабність біг-бендових партитур. Джаз викладають у багатьох музичних училищах і, факультативно, в деяких консерваторіях. Кращі джазові обробки й естрадні аранжування класичних, народних мелодій збагачують і розширюють виховний потенціал музичного мистецтва, сприяючи залученню до нього широких мас слухачів.

Відповідно місце та роль джазу в мистецтві змінювалися разом з його становленням і розвитком. Спочатку його співвідносили з фольклорним типом музики, пізніше – з розважальним, вважаючи його різновидом популярної музики. З часом, у зв'язку із збільшенням рівня освіти музикантів, опануванням композиційної техніки, аранжуванням, оркестровкою, переважанням в деяких стилях композиції над імпровізацією з'явилися підстави порівнювати джаз з академічними типами музичного мистецтва, визначаючи його проміжне місце між опус-музикою і масовими типами мистецтва.

Вагомими складовими музичного стилю джазу є індивідуалізованість, унікальність світогляду, його цілісність, виступає як психологічно зумовлена специфічність художнього мислення, виражена відповідною системною організацією потенціалу музичного мовлення в процесі створення й виконавської інтерпретації твору.

На сучасному етапі джазовому музичному мистецтву властива своєрідна трансформація структури стилю, за якої композитори роблять акцент на таких виконавських засобах виразності, як розгортання динамічної побудови, алогічні відтінки, характер звуковидобування. Виконавці для підкреслення специфіки стилю спираються на цілком особливу джазову ритміку, гармонію, мелодію, впроваджують розширення та звуження діапазону засобів виразності. Сутність диференціації специфічних композиторських і специфічних виконавських засобів виразності обумовлюється природою інтонування.

Таким чином, культуротворча роль джазу у музичному мистецтві ХХ ст. беззаперечна. Він дав імпульс народженню нових форм масових мистецтв – поп-, рок-музики і її багаточисельних різновидів. Його можна представити як модель загальної еволюції музичної культури від фольклору до професійного, рафінованого, значною мірою академізованого мистецтва. З огляду на вказане видається перспективним дослідження внутрішніх інтонаційно-ритмічних, лексико-формотворчих, жанрових чинників трансформації джазового мислення в контексті розвитку музичної культури ХХІ століття.



## *Література*

1. Белл Д. Массовая культура и современное общество // Д.Белл /Америка.-1965. – №103. – С. 52–56.
2. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX / Конен В. – М., 1994. – 80 с.
3. Корнев Петр Казимирович Джаз в культурном пространстве XX века / Петр Казимирович Корнев / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии, спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». – СПб, 2009. – 22 с.
4. Різник О. Музыка / О. Різник // Нариси української популярної культури / – К.: УЦКД, 1998. – С. 439-451.
5. Строкова Елена Васильевна. Джаз в контексте массового искусства (К проблеме классификации и типологии искусства) : Автореф. дис. на стиск.учен.степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 «Теория и история искусства» / Елена Васильевна Строкова / Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма. - М., 2002. – 21 с.
6. Уинтроп Сарджент. Джаз / Уинтроп Сарджент. – М.: Музыка, 1987. – 296 с.
7. Stearns Marshall W. The story of jazz / Stearns Marshall W. – Oxford: University Press, 1970. – 380 p.
8. Superculture: American Popular Culture and Europe. – Ed. by C.W.E., Bigsby. – L., 1995.

УДК [392.5:303.446.4+001.814] (477.86/.87)

*Леньо Таїса Володимирівна,*  
здобувач Інституту мистецтва,  
фольклористики та етнології ім. М. Рильського

### **ІСТОРІОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ БОЙКІВ ЗАКАРПАТТЯ**

У статті визначається весільний обряд українців Закарпаття не лише смисловою багатозначністю ритуальних дій, а й фольклорною наповненістю та є вагомим здобутком української нації. Переосмислення наукових напрацювань і вивчення джерельної бази цього весільного дійства за умови використання сучасних методик відкриває нові межі пізнання ритуалу.

*Ключові слова:* весільна обрядовість, історіографія, джерельна база.

Marriage rite of Transcarpathian Ukrainians is distinct not only in conceptual significance of ceremonial acts, but also in folkloristic fullness and considerable achievement of Ukrainian nation. Rethinking of scientific best practices and source base concerning the marriage event, using contemporary methods, opens up new possibilities of rite knowledge. Key words: marriage ritualism, historiography, source base.

Весільна обрядовість бойків Закарпаття давно притягувала до себе увагу дослідників. Разом з тим обряди і музичні обрядові тексти, що супроводили їх, вивчалися окремо один від одного. З вербального коду у рамках структурно-семіотичного підходу аналізувалася тільки обрядова термінологія та проводився музичний аналіз.

На сьогодні існує низка праць, присвячених різноаспектному аналізу весілля. Дослідники (як вітчизняні, так і зарубіжні) – О. Потебня [36, 92–239], М. Сумцов [44], М. Нікольський [35], В. Топоров [45, 9–43], О. Слав'яніна [42], Н. Траціанська [12] з'ясовують питання генези весільного обряду, його міфологічних витоків. Думку Д. Зеленина [20, 246] про відгомін дівочого ініціаційного циклу у весільній східнослов'янській обрядовості на підставі типологічних зіставлень підтвердив через призму структурного методу Г. Левінтон [24, 178]. Ініціацію, весілля і календарні обряди А. Ван Геннеп відносить до типових ритуалів переходу, що включають людину у взаємодію із соціумом і космосом [48, 15].

Регіональний аспект вивчення фольклору є одним із найпріоритетніших та має глибоку традицію в українській науковій думці. Вагомий внесок у вивчення фольклору окремих регіонів України зробили З. Доленга-Ходаковський, М. Максимович, О. Бодяньський, П. Куліш, П. Чубинський, М. Драгоманов, І. Франко, М. Грушевський, В. Гнатюк, М. Павник, В. Навроцький, Ф. Колесса, К. Квітка, М. Возняк, О. Дей, І. Березовський, О. Правдюк, а також сучасні дослідники: Н. Шумада, Р. Кирчів, С. Грица, В. Бойко, Л. Дунаєвська, В. Чобоненко, С. Мишанич, В. Давидюк, В. Буряк, М. Дмитренко, П. Будівський, С. Шевчук, О. Воротій, В. Сокіл та ін.

Сучасні українські, російські, білоруські дослідники використовують різні аспекти регіонального вивчення фольклорних матеріалів. Це, зокрема: «Традиційна і сучасна поезія весняно-літніх календарних обрядів Волинського Полісся» С. Кистова, «Українські народні соціально-побутові пісні-новотвори Гуцульщини повоєнної доби» В. Гнатюк, «Українські народні балади Західного Полісся (загальноукраїнський контекст і регіональна своєрідність)» Л. Семенюк, «Лемківські весільні обрядові пісні в міжетнічному контексті» Т. Севен, «Народно-пісенна традиція околиці Звенигора на Львівщині» О. Керчишин, «Українські народні пісні Кубані на історичну та суспільно-побутову тематику» М. Мишанич, «Весілля в системі календарних і сімейних звичаїв старообрядців Південного Зауралля» Ф. Федоров, «Весільні пісні Пінщини» О. Приємко, «Регіональна строфіка російських народних пісень. Поліструктурні форми у весільних піснях Оренбурзької області» Н. Савельєв, «Північнобілоруське весілля» Т. Верфоломєєв, М. Данілович, Н. Панецька, І. Півоверчик «Білоруське весілля. Обряд Побажання. Тости. Приказки. Фразеологізми (на матеріалах Гродненської області, 2001)» тощо.

Музичний аспект вивчення регіонального фольклору в останні десятиріччя цікавив С. Грицу («Трансмісія фольклорної традиції»), О. Столяка («Трансформація пісенного фольклору західно-подільської Наддніпрянщини»), Л. Тестову («Генетична єдність і регіональна специфіка мелодики українських весільних пісень»), А. Іваницького («Музична Хотинщина»), М. Хая («Музика Бойківщини»). Л. Єфремова у праці «Наспіві українських весільних пісень» розглянула еволюцію музичного мислення, генетичну спадковість стильових шарів весільної пісенності та регіональну специфіку циклів весільних пісень на Україні [16, 136].

Одним із видів синкретичної народної творчості, в якому поєднується поезія, музика і хореографія, є танець. Як художній твір танець важко записати, тому народне танцювальне мистецтво українців є недостатньо дослідженим. Записи хороводів є у працях дореволюційного періоду П. Чубинського, М. Ли-

сенка, В. Гнатюка, С. Титаренка. Методику запису танців розробив свого часу В. Верховинець [4]. Опис танцювальних рухів і деякі їхні назви вважаються класичними й на сьогодні. У 1963 році А. Гуменюк видав першу ґрунтовну працю в галузі українського народного танцю «Народне хореографічне мистецтво України», де подав загальну характеристику зародження і розвитку хореографічного мистецтва, розглянув національні особливості українських народних танців на основі аналізу тексту, хореографії і музики. Автор констатує, що коломийка «відзначається багатством танцювальних рухів, вражає глядача яскравим оригінальним колоритом, властивим народу західних областей України. ... Основними танцювальними рухами, які використовуються в цьому танці, є зірниця, присядка, мережка, тропак, ножички (за народною термінологією) [13, 113].

Вказані роботи, хоч і не присвячені спеціально бойківському весіллю, але мають для нас важливе загальнометодологічне значення.

З огляду наукового дослідження етнокультури Закарпатський регіон є одним із найменше вивчених в Україні. Закарпатські українці виявляють у своєму етнічному складі ті самі три етнографічні групи – лемків, бойків і гуцулів, що й українські верховинці на північних схилах Карпат, але в них обрядово-звичаєві традиції набули дещо відмінних, самобутніх ознак. Велику роль в цьому відіграли історична доля краю, близькі кордони з Польщею, Словаччиною, Угорщиною, Румунією та значною мірою поліетнічний склад населення області. Усі ці чинники ускладнили вивчення етнокультури Закарпатського краю. Весільний обряд українців Закарпаття відзначається не лише смисловою багатозначністю ритуальних дій, а й фольклорною наповненістю та є вагомим здобутком української нації.

Перший запис фольклорно-етнографічних матеріалів весільної обрядовості з сучасної території Закарпаття належить Іоану Фогараші (1833), який під псевдонімом Бережанин видав «Русько-угорську граматику» і на доказ того, що мова населення Карпат «малоруська», наводить опис весільного обряду [46, 95–96].

Різні сторони побуту українців Закарпаття 50-х років ХІХ ст. описав у своїх замітках А. Дешко, - виходець із Закарпаття, що жив і працював у Росії. Зробивши декілька подорожей до рідного краю, він подав описи окремих аспектів побуту і звичаїв українців Закарпаття, в тому числі весільних обрядових пісень. Автор зробив порівняльний опис весільних пісень українців Закарпаття і Наддніпрянщини. Хоча О. Дешко не вказав місце запису пісень, проте за описом обряду народного весілля або за текстами пісень можна припустити, що вони були записані десь у районі Воловця або Сваляви [15].

Т. Легоцький (1830–1915) – видатний дослідник закарпатської Бойківщини, часто буваючи серед верховинців, спілкуючись з ними, ретельно записував до свого щоденника відомості про жителів краю і, зокрема, детально описав верховинське весілля (1864). Весь цей матеріал сьогодні є безцінним джерелом для вивчення етнографії бойків Закарпаття. Настав час, коли його праці повинні бути перекладені і видані українською мовою, оскільки він писав угорською [21, 31].

Чимало фактів про весільну обрядовість містить стаття О. Митрака «Весільний обряд в Угорській Русі» (1891). У ній автор узагальнює різні варіанти закарпатського весілля і подає як єдиний опис весілля [26].

Свого часу Ю. Жаткович пояснив різницю між співом та «ладканням» (весільною ритуальною піснею-формулою) у статті «Замітки етнографічні з Угорської Русі» (1896), яке, за спостереженням дослідника, полягало у тому, «що ладкань співають тихим і сумним голосом» [17, 13].

Пізніше виходять збірники: Я. Головацького «Народні пісні Галицької і Угорської Русі» (1878), Г. де Воллак «Угро-руські народні співанки» (1901), «Руський соловій» (1890), І. Верхратського «Знадоби до пізнання угро-руських говорів» (1901), В. Гнатюка «Етнографічні матеріали з Угорської Русі» (1900), І. Данькевича «Великодні ігри і пісні Закарпаття» (1929).

Музичний супровід закарпатських пісень довгий час не привертав увагу етнографів. Їхні перші музичні записи зробив музикознавець, фольклорист, композитор і педагог, академік Ф. Колесса під час двох експедицій до Підкарпатської Русі (сучасна територія Закарпаття), що були опубліковані у збірнику «Українські народні пісні з південного Підкарпаття» (1923) і другому, опублікованому дещо пізніше «Народні пісні з Підкарпатської Русі» (1938) [23]. До складу записаних пісень увійшли й весільні ладкання. Збірник «Українські народні пісні з південного Підкарпаття» має величезне значення для історико-порівняльного вивчення музичного фольклору, оскільки це перше академічне видання закарпатських пісень.

Повний драматургічний запис весільного обряду бойків Закарпаття належить А. Бобульському (1926), який зібрав матеріал весільної драми і використав у своїй п'єсі під назвою «Руська свадьба» [46, 96].

Опис «Весілля в селі Бук овець» (1933), зроблений учителем М. Парлогом, надруковано у відомому академічному двотомнику «Весілля» [5]. Але він, за твердженням Ю. Чорі, «не є характерним для всієї гірської Верховини – Воловецького, Міжгірського, більшої частини Свалявського, Великоберезнянського та Перечинського районів, де населення найбільше зберегло свою самобутність і не зазнало такого асимілятивного впливу з боку інших національностей, що проживали і проживають на Закарпатті» [46, 96].

У кінці 1930-х років у Закарпатті значно пошквалилась збирацька діяльність музичних діячів і вчителів: Д. Задора, П. Милославського, Ю. Костюка, А. Кондратовича, А. Скиби, П. Ференчука та М. Гоєра.

У 1944 році в Ужгороді виходить збірник «Народні пісні подкарпатських Русинов», який упорядкували Д. Задор, П. Милославський та Ю. Костюк (Костьо) [18]. За твердженням В. Гошовського, «ретельний підбір матеріалу (прагнення відібрати найтипівіші і правдиві народні пісні), зазначення місця запису, охоплення усїєї території Закарпаття, систематизація за жанрами і різноманітність представлених жанрів (в тому числі унікальні записи наспівів епічних пісень) – усе це ставить збірник на рівень кращих видань музичного фольклору України». [11, 75]. До збірника ввійшло 10 зразків весільних пісень, одна з яких записана у Воловці (Бойківщина).

Декілька закарпатських весільних пісень вміщено у академічному збірнику «Закарпатські народні пісні», виданому 1962 року в Києві. У ньому опубліковано біля 200 народних пісень з мелодіями, записаними З. Василенко під час фольклорних експедицій у 30 населених пунктах області, та має невелику вступну статтю про наспіви закарпатських пісень [19].

Радянський етнограф І.Симоненко зафіксував цінні традиційні явища матеріальної і духовної культури та відобразив у статтях «Пережитки патронімії та шлюбні стосунки в українців Закарпатської області» та «Весільні обряди в Закарпатській області», які були надруковані в загальносоюзному етнологічному журналі часів СРСР «Советская этнография» [40, 75–83; 41, 125–141].

Багато польового матеріалу з весільної обрядовості бойків Закарпаття зібрали етнографи С. Потушняк та Л. Дем'ян [14].

У «Карпатському збірнику» (1972) «подається обрядово-весільний опис українського, угорського, словацького і німецького населення Закарпаття» [46, 96–97].

У другому томі збірника «Весільні пісні» серед волинських, буковинських, прикарпатських, подільських весільних пісень, значне місце посідають і пісні Закарпаття [6].

Прикмети і повір'я, пов'язані з весільною обрядовістю Закарпаття, детально описав Ю. Чорі. Автор констатує, що «молодята, взаємно кохаючись, «зв'язували собі руки – на спільну радість, на спільні муки» задля продовження роду людського на землі» [47, 275–276]. Наведене зв'язування рук – не просто прикмета, це магічна ритуальна дія за принципом: подібне породжує подібне.

Цікавим джерелом для науковців є збірка «Співає Віра Баганич» (2001), яку упорядкувала солістка Закарпатського народного хору В. Баганич. Авторка представила 64 народно-пісенні зразки із сіл Воловецького району, знотацією мелодій та паспортизацією, які структуровано за жанрами. У збірці представлено також дві бойківські весільні пісні.

В. Мадяр-Новак видала двотомний «Збірник закарпатських народних пісень для шкіл» (2007), який став складовою частиною навчального комплексу з регіонального фольклору. Авторка деталізує розгорнутий сценарій давнього весільного обрядового дійства: пісні до сватання, випікання весільного короваю, «Гуски», дружбовий вечір, вінкоплетени, приспівки до весільних танців, до танцю несправжніх молодих, до «золотого» танцю молодої, до дружбового танцю, до танцю з кухарками тощо. Вибір музичних зразків був здійснений як з відомої нотної літератури (Ф. Колесса, Д. Задор, Ю. Костьо, П. Милославський, П. Світлик, М. Роцахівський, В. Гошовський, М. Мокану, П. Лінтур, М. Кречко), так і з джерел, які надруковано вперше (рукописи Ю. Носи, найновіші публікації І. Сенька, маловідомі матеріали С. Мерчинського, Б. Данилевича та матеріали фольклорних експедицій студентів Ужгородського музучилища) [25].

Важливим джерелом дослідження весільної обрядовості, зокрема закарпатських українців, є рукописні матеріали, що зберігаються в архівах і різних зібраннях. Найперше, серед них слід назвати фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАНУ. В них містяться важливі польові матеріали, зібрані під час експедицій на Закарпаття. Зокрема, в ході експедиції, невдовзі після приєднання Закарпаття до СРСР (1944), післявоєнного 1946 року в с. Річка Хустської округи (сьогодні Міжгірський район) А.Кушніренко записала тексти коломийок весільної тематики, де зафіксовано факт вінчання у «зеленій дібрівці». Весільні коломийки було також зафіксовано в с. Золотаревич Хустської округи керівником експедиції П. Батюком [27, 47–48, 61]. Факт плескання у долоні під час весілля зафіксований у баладі «Троезілля», яку записав М. Плісецький у с. Монастирець Хустської округи [33, 36].

Про захисну функцію вінка від «бос оркані» (відьми) знаходимо у записах М.Слободянюк, зроблених у селах Великоберезнянського району [34, 38]. Р.Каптор у ході цієї ж експедиції записав два описи весільних обрядів та весільне ладкання (у записах «латкання») в с. Волосянка, де зафіксовано дарування молодою матері молодого «балиць» (ткане полотно) та розшифровується значення слова «упропойці» (ті, що все пропили) [29, 59–60]. У ході експедиції до Закарпаття у 1988 році О. Боряк зафіксувала у с. Верхній Студений Міжгірського району факт зв'язування рук наречених при вінчанні у церкві «рантухом» (біле полотно хрестоподібної форми, яке купувала мати молодого та дарувала молодій, а свашки закосичували напередодні весілля) [32, 59].

У архівних фондах інституту зберігаються цінні музичні розшифровки весільних коломийок, а також однієї так званої «ладканої» коломийки, зібраних у селах Негровець та Синевир Міжгірського району під час експедиції до Закарпаття О.Правдюком. Ладкань у цих селах не було зафіксовано й у ході наших експедицій – тільки коломийки. Єдина весільна пісня, яку в народі кличуть «ладкана», також зафіксована нами, має будову коломийки (4+4+6), збігається тільки перша фраза, а наступні – подібні, але нетотожні як ритмічно, так і мелодично. У записах О. Правдюка двічі повторюється остання фраза другого речення, а у наших записах двічі повторюється повністю друге речення. Наприклад, записи О.Правдюка:

«Рубай, дружбо, барвіночок, клади у снопочок,

Ци се перший і послідній дівчині віночок, дівчині віночок» [30, 27–28].

«Рубай, дружбо, барвіночок та клади в снопочок –

Сисе першый тай послідный на дівці віночок / 2 р.» [38].

Фольклорні тексти та музичні розшифровки коломийок О.Правдюка відносно тотожні нашим з різницею у відповідності тексту до мелодії, але це характерне явище для коломийкового жанру. Лемківське весільне ладкання зафіксував у ході експедиції С.Мишанич у с. Луки Рухівського району у 1980 році [31, 223]. Опис весільної обрядовості Закарпаття зробив І. Сенько, який констатує, що на Гуцульщині в обряді фігурує топірець у старости, а в інших районах – палиця; у низинних районах випікають весільний хліб, який часто називають «перец», а у гірських районах (Бойківщина) – вівсяний «ощипок» [28, 15].

Рукописні матеріали «Центру народної творчості» (Ужгород) також становлять неабияку цінність як фольклорно-етнографічне джерело. Слід зазначити, що в деяких рукописах збирачі безпідставно замінили багато діалектних слів літературними, знизивши цим самим наукову вартість зібраних ними матеріалів. Наприклад, цікаве для науковців, але без уточнень з якої місцевості записане, «Закарпатське весілля», упорядковане народним артистом України М.Кречком та професором Ужгородського держуніверситету П. Лінтуром [1].

Матеріали, що стосуються весільної обрядовості бойків Закарпаття також зберігаються у методичних відділах сільських та районних Будинків культури Закарпатської області. Багато з них не становлять наукової цінності, оскільки не містять відомостей про респондентів та є хаотичним зібранням, списаним з різної літератури, сценаріїв весільної тематики тощо. Разом з тим, серед цих рукописних збірок є й такі, що становлять справжню наукову цінність. Наприклад, у Міжгірському районному будинку культури зберігаються десять рукописів з

описами весільного дійства, які є дуже цінним джерелом для вивчення бойківського весілля.

Перші наукові праці щодо весільної обрядовості Закарпаття з'явилися наприкінці XIX ст. Аналізуючи наявність особливостей небесного шлюбу у людському, М. Сумцов наводить приклад світлоносної якості молодих на основі весільних пісень з Угорської Русі про те, що стіна починає світитись, коли біля неї сідають молоді. І це далеко не єдиний приклад, коли автор звертається до закарпатських матеріалів [44, 62].

Ф. Колесса дав музично-етнографічну характеристику весільним ладканням, що вміщена в його «Музикознавчих працях», першим поставив питання про вивчення весільних ладканок на Закарпатті, глибоко дослідив питання ритміки, ладоутворення наспівів, жанрову класифікацію пісень, виконавську інтерпретацію, а головне – заклав основи регіонального вивчення українського музичного фольклору [22, 427].

Музикознавець і фольклорист В. Гошовський – другий за нашими відомостями, хто спеціально займався вивченням закарпатських весільних пісень (ладканок). У його праці «Біля витоків народної музики слов'ян» закарпатським ладканкам присвячений окремий розділ («Слідами однієї весільної пісні слов'ян») [10, 50]. Підсумком наукової діяльності В. Гошовського стала поява фундаментальної антології-монографії «Українські пісні Закарпаття», виданої у Москві 1968 року під редакцією Л. Лебединського. Автор виділив на території Закарпаття вісім музичних діалектів: п'ять гірських та три передгірно-рівнинні. Східноверховинський музичний діалект дослідник розділив ще на три субдіалекти: міжгірський, довжанський і воловецький. Найбільш поширений мелодичний тип західноверховинського музичного діалекту – це варіанти лірико-побутових і ліричних пісень-коломийок. У збірнику подано та охарактеризовано цінні зразки весільної обрядовості [11, 50–54].

Про ритуальні дії у весільному обряді бойків Львівщини, пов'язані з неповнолітньою нареченою, пише Ю. Гошко у історико-етнографічному дослідженні «Бойківщина» [2, 241].

Описуючи театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – поч. XX ст., І. Волицька, констатує, що «традиційне весілля карпатського регіону, при наявності етнічних відмінностей, повністю зберігало типологічну спільність із загальноукраїнським, і його драматичні особливості формувалися у руслі загальноукраїнської традиції» [8, 63–64].

«Карпатський варіант українського весілля, при збереженні на кінець XX ст. багатьох архаїчних форм і елементів, позначений більшим впливом патріархального ладу сім'ї», – робить висновок Хв. Вовк, аналізуючи раніше опубліковані джерела про гірські райони Львівщини, Чернівецьчини, Івано-Франківщини та частково Закарпаття [7, 138].

М. Шубравська, аналізуючи у вступній статті до двотомника «Весілля» обрядові функції весільних пісень, робить це й на матеріалах Закарпаття [5, 22].

В. Борисенко, аналізуючи барвінковий обряд, у історико-етнографічному дослідженні «Весільні звичаї на Україні» ототожнює його за значенням та символікою з коровайним. Вона використовує й фольклорні записи із Закарпаття І. Сенька, де весільний вінок, аналогічно короваю, порівнюється із сонцем та місяцем. Характеристика весільного обряду Карпатського регіону особливо цінна

не тільки оригінальними зразками літературних джерел, а й великою кількістю фольклорного матеріалу з наукових архівних фондів ІМФЕ ім. М. Рильського. Тому кожна розглянута проблематика ґрунтовно висвітлена і обумовлена [3].

На сьогодні дослідженням весільної обрядовості лемків Закарпаття займається Є. Гайова. Основу її статті «Лемківське весілля» складають матеріали етнографічних експедицій автора в села Стричава, Княгиня, Смерекове, Стужиця Великоберезнянського району Закарпатської області (2002–2005). Матеріали згруповано та подано за місцевим сценарієм весільного дійства, збережено мовно-діалектні особливості в назвах обрядодій та весільної атрибутики [9, 80–90].

Таким є стан джерельної бази та досліджуваності бойківсько-закарпатського весілля на сьогодні. З одного боку, для дослідників цього виду обрядовості на закарпатській Бойківщині є ще чимало невивчених ділянок, а з іншого боку, джерельна база дозволяє успішно вивчати весільний ритуал та проблеми, які він ставить перед науковцями.

### *Література*

1. Архівні матеріали Ужгородського центру народної творчості: Кречко М.М., Лінтур П.В. Закарпатське весілля.
2. Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження / Відп. ред. Ю.Г. Гошко. – К.: Наукова думка, 1983. – 304 с.
3. Борисенко В. К. Весільні звичаї та обряди на Україні (Історико-етнографічне дослідження). / В.К. Борисенко. – К.: Наукова думка, 1988. – 192 с.
4. Верховинець В. Теорія українського народного танка / В. Верховинець. – П., 1919.
5. Весілля: У 2 кн. / Упоряд. текстів, приміт. М. М. Шубравської; упоряд. нот. матеріалу О. А. Правдюка. – Київ, 1970. – Кн. 1 – 455 с.; – Кн. 2. – 479 с.
6. Весільні пісні: У 2 кн. (Волинь, Поділля, Буковина, Прикарпаття, Закарпаття) / Упоряд., вступ. ст., приміт. М.М. Шубравської; нот. матеріал упоряд. Н.А. Бучель. – К., 1982. – Кн. 2 – 679 с.
7. Вовк Х. Студії з української етнографії та антропології. / Х. Вовк – К.: Мистецтво, 1995. – 335 с.
8. Волицька І.В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ / поч. ХХ ст. – І.В. Волицька – К.: Наук. думка, 1992. – 137 с.
9. Гайова Є. Лемківське весілля / Є. Гайова // Народна творчість та етнографія. – 2008. – № 1.
10. Гошовський В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовський. – М.: Сов. Композитор, 1971. – 303 с.
11. Гошовський В. Українські пісні Закарпаття / В. Гошовський; [перек. з рос. Р. Мисько-Пасічник, В. Пасічник]. – Львів, 2003. – 447 с.
12. Грацианская Н. Н. Брак у народов Центральной и Юго-Восточной Европы / Н.Н. Грацианская – М.: Наука, 1988.
13. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. / А. Гуменюк. – К., 1963.
14. Дем'ян Л. Традиційне Бойківське весілля / Л. Дем'ян // Народна творчість та етнографія. – № 1. – 1960.
15. Дешко А. О. О Карпатской Руси / А.О. Дешко // Киевлянин. – М., 1850. – Кн. 3; Свадьба на Угорской Руси // Записки Русского географического общества. – СПб., 1857. – Т.1.
16. Єфремова Л. Наспіві українських весільних пісень. / Л. Єфремова – К.: Наук. думка, 2006. – 190 с.
17. Жаткович Ю. Замітки етнографічні з Угорської Русі / Ю. Жаткович // Етнографічний збірник. – Львів, 1896. – с.
18. Задор Д. Народні пісні подкарпатських русинів. / Д. Задор, П. Милославський Ю. Костьо– Ужгород, 1944.



19. Закарпатські народні пісні / Уклад. З.І. Василенко. – К., 1962.
20. Зеленин Д.К. Обрядовое празднество совершеннолетия девицы у русских // Д.К. Зеленин Живая старина. – СПб., 1911.
21. Кобаль Й. Тиводар Легоцький – видатний дослідник закарпатської Бойківщини / Й. Кобаль // Бойківщина: історія та сучасність. – Львів – Самбір, 1995.
22. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Ф. М. Колесса– К.: Наук. думка, 1970. – 590 с.
23. Колесса Ф. М. Українські народні пісні з Південного Підкарпаття. Збірник (передне слово, тексти і мелодії) / Ф. М. Колесса // – Ужгород: «Просвіта». – 1923. – 84 с.
24. Левинтон Г.А. К статье Д. К. Зеленина «Обрядовое празднество совершеннолетия девицы у русских» / Г.А. Левинтон / Проблемы славянской этнографии (к 100-летию со дня рождения члена-корреспондента АН СССР Д. К. Зеленина). – Л.: Наука, 1979.
25. Мадяр-Новак В. Збірник закарпатських народних пісень для шкіл. / В. Мадяр-Новак – Ужгород: Закарпаття, 2007. – 224 с.
26. Митряк О. Свадебный обряд в Угорской Руси/ О. Митряк // Живая старина. – Санкт – Петербург, 1891. – Вип. III, IV.
27. Наукові архівні фонди ІМФЕ ім. М. Рильського (далі НАФ ІМФЕ): Ф.14-5; 7. Записи П. Батюка в Хустській округи Закарпатської області. 8/X 1946 р. Валик № 5.
28. НАФ ІМФЕ: Ф. 14-3; 1189. І. М. Сенько. Весілля. 1964.
29. НАФ ІМФЕ: Ф. 14-5; 14а. Запис. Каптор Р. А. Родинно-побутова обрядовість, вересень – жовтень 1946.
30. НАФ ІМФЕ: Ф. 14-5; 395. Записи О. А. Правдюка в Закарпатській обл. 1964.
31. НАФ ІМФЕ: Ф. 14-5; 468. Запис Мишанич С. В. у с. Луги Рахівського району Закарпатської обл. 1980.
32. НАФ ІМФЕ: Ф. 14-5; 508. Звичаї, обряди, прикмети, народний побут зібрані О.О. Боряк під час експедиції в Закарпатську обл. 1988.
33. НАФ ІМФЕ: Ф. 14-5; 8. Записи М. Плісецького, 16/I 46.
34. НАФ ІМФЕ: Ф.14-5; 14. Записав Слободянюк М. В. Народні звичаї, обряди та пісні в селах Велико-Березнянського району. 30/IX – 7/X 1946.
35. Никольский Н. М. Происхождение и история свадебной обрядности / Н. М. Никольский. – Минск: Издат., АН СССР 1956.– 273 с.
36. Потебня А. А. О мифологическом значении некоторых обрядов и поверий / А.А. Потебня // Потебня А. А. Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000.
37. Правдюк О. А. Загальнослов'янська основа українського весілля / О. А. Правдюк // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – К., 1968. – Вип. 4
38. Респондент Ярема Іван, 1988 р.н., с. Негровець Міжгірського району.
39. Романюк П. Ф. Лексика весільного обряду правобережного Полісся / П. Ф. Романюк // Дослідження з української діалектології. – К.: Наукова думка, 1991.
40. Симоненко И. Пережитки патронимии и брачные отношения в украинцев Закарпатской области / И. Симоненко // Советская этнография. – 1947. – № 1.
41. Симоненко И. Свадебные обряды в Закарпатской области / И. Симоненко // Советская этнография. – 1978. – № 4.
42. Славянина О.А. Старинная севская свадьба / О.А. Славянина. – М.: Московский университет, 1978. – 183 с.
43. Співає Віра Баганич. – Ужгород: Видавництво В. Падяка, 2001. – 116 с.
44. Сумцов М. Ф. Символика славянских обрядов: Избр. Труды / М. Ф. Сумцов. – М.: Вост. лит., 1996. – 296 с.
45. Топоров В. Н. К реконструкции индоевропейского ритуала и ритуально-поэтических формул (на материале заговоро) / В. Н. Топоров // Труды по знаковым системам. — Тартак, 1969. – Вип. 4
46. Чорі Ю. Звичаї рідного села / Ю.Чорі– Ужгород, 1993. – Ч. I.
47. Чорі Ю. Прикмети і повір'я отчого подвір'я. Прогностика, прислів'я, приповідки, прикмети та повір'я, пов'язані з навколишньою природою та народним обрядово-звичаєвим календарем / Ю. Чорі. — Ужгород, 1994. – Кн. II. 536 с.
48. Yan Gennepe Arnold. Les rites de passage: Etude systematique des rites. – Paris: / Arnold Yan Gennepe. – Pikard, 1991. – 288 p.

## ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 378.134:786.2

*Гуральник Наталія Павлівна,*  
доктор педагогічних наук, професор  
кафедри фортепіанного виконавства  
і художньої культури Інституту  
мистецтв Національного педагогічного  
університету імені М.П. Драгоманова

### **ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ ВИЗНАЧНИХ ПРЕДСТАВНИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ (на прикладі музично-педагогічної діяльності Г. Беклемішева та Є. Слівака)**

У статті йдеться про збереження кращих музично-педагогічних традицій своїх наставників переосмислюються продовжувачами конкретних фортепіанних шкіл у власній творчій діяльності, передаються через методико-технологічні системи учнів і розкриті на прикладі видатних українських піаністів Г. Беклемішева та його учня Є. Слівака.

*Ключові слова:* музично-педагогічній традиції, фортепіанна школа, Г. Беклемішев, Є. Слівак.

Keep of the best music and pedagogic traditions tutors are comprehending by followers different piano schools in yours creative job, transference throw methods of pupils and presents for example music and pedagogic traditions of G. Beklemishev and E. Slivak.

*Key words:* music and pedagogic traditions, piano school, G. Beklemishev, E. Slivak.

Звернення сучасних педагогів до кращих музично-педагогічних традицій визначних представників української фортепіанної школи, до усталених методико-технологічних ідей та підходів окремих особистостей базується на усвідомленні їх невід'ємною складовою фахової діяльності піаністів, доцільності ознайомлення з історичним досвідом конкретних осіб та їхніми здобутками. Сприйняття молодими педагогами методики як предмета творчості кожного піаніста, знання історично усталених положень збагачує їх сучасні методико-технологічні програми, створюють умови для подальшого їх розвитку в діяльності наступників.

Ознайомлення з різними методиками необхідне не для механічного перенесення їх в умови інших культур, різних національних фортепіанних шкіл без урахування традицій педагогічної практики. Знання різних шляхів плідне завдяки здатності активізувати мислення педагога, привчити його до роздумів і творчого пошуку.

У музично-освітній системі в Україні фортепіано безпосередньо чи опосередковано використовується у становленні шкіл різних музичних галузей. Фортепіано у навчальних планах закладів музичної освіти визначається спеціа-

льним (основним, додатковим) інструментом. Видатні діячі української музичної культури добре володіли фортепіано, використовували його у своїй творчій професійно-педагогічній діяльності.

Здобуткам піаністів завжди приділялося багато наукової уваги. Педагогічні, творчі, виконавські, методичні надбання видатних діячів української культури були у центрі уваги Г. Когана, М. Кузьміна, Г. Милича, В. Натансона, О. Снегірьова, Ж. Аністратенко-Хурсіної, Г. Ципіна та ін. Не залишились без уваги і творчі здобутки Г. Беклемішева та його учня Є. Сливака, видатних представників Київської фортепіанної школи.

У історіографії збережено багато матеріалів (архівних джерел, ненадрукованих методичних робіт, спогадів учнів, прикладів епістолярної спадщини тощо), науково-методичних розробок цих видатних педагогів, які розкрили нові сторінки їхнього творчого доробку.

Серед робіт Ж. Аністратенко-Хурсіної є такі, що присвячені музично-педагогічній діяльності, основним принципам, методичним напрацюванням Г. Беклемішева й виконавським досягненням його талановитих учнів [1].

Роботи Г. Курковського присвячені науково-теоретичному аналізу методико-педагогічних проблем піаністів київської консерваторії, їх освітнім та виховним принципам, характеристиці виконавської діяльності [9].

Г. Ципін розкриває історичні та культурознавчі погляди на досягнення учнів Г. Беклемішева, зокрема Р. Тамаркіної [6].

У науково-методичній літературі відомі роботи талановитих учнів видатного майстра – М. Гозенпуда, О. Снегірьова, К. Шамаєвої, В. Шульгіної та ін. [7, 12, 14, 15].

З метою збереження кращих традицій визначних постатей української фортепіанної школи, розбудовників музичної освіти, Г. Беклемішева та Є. Сливака розкрито деякі творчі та методико-технологічні надбання цих педагогів, запропоновано корисний історичний та методичний матеріал для навчання молодих музикантів та їхньої подальшої самостійної діяльності.

Історично значущою особистістю для України був блискучий педагог, виконавець, Григорій Михайлович Беклемішев (1881–1935). Його педагогічні погляди сформувались під керівництвом В. Сафонова (Московська консерваторія, яку закінчив із золотою медаллю) та Ф. Бузоні (продовжував навчання у Берліні поряд із концертною діяльністю).

Одним із компонентів музичної освіти є виконавська практика, яка разом з педагогічною технологією забезпечує піаністам її успішність. Протягом історії розвитку української фортепіанної школи (УФШ) піаністи усвідомлювали її соціально-історичне призначення. Виконавська практика представників УФШ реалізовувалась у просвітницькій, концертній, конкурсній справі, проявлялася у розкритті їхнього власного творчого потенціалу, організації, удосконаленні змісту і форм музичної освіти, вихованні піаністів та розвитку культури суспільства за їх участю.

Г. Беклемішев був піаністом величезного розмаху і творчої індивідуальності, його концерти в Західній Європі та Росії проходили з надзвичайним успіхом. «Новим для Києва був виконавський стиль піаніста, з його монументальністю,

розмахом, віртуозним володінням різними видами фортепіанної техніки, прагненням наблизити гру до інтонації живої людської мови, емоційною насиченістю» [1, 210]. Йдучи назустріч ідеї «Мистецтво – в маси!», яка захопила його своєю грандіозністю, піаніст щиро виявив власні просвітницькі устремління, постійно брав участь у концертах перед широкою аудиторією, в сільських клубах, на сценах театрів, виступав перед радіослухачами, активно пропагуючи твори композиторів-класиків, сучасну музику [13].

Велике культуротворче та освітнє значення мало проведення Г. Беклемішевим «Музично-історичних демонстрацій» для студентів консерваторії [2]. Музично-просвітницьку діяльність він ввів у зміст навчального процесу, чим збагатив його практично-виконавською функцією, доповнив навчальні плани.

Власна педагогічна система Г. Беклемішева складалась під впливом пануючих теорій про фортепіанне навчання. Але він мав своє бачення щодо використання принципів різних шкіл. Г. Беклемішев не приймав безглузлого копіювання різних течій і вважав, що зосередження уваги лише на окремих з них породжує зворотне від очікуваного [3]. Тип його наслідування традицій своїх вчителів ми визначаємо як самостійне винайдення шляхів використання історичних надбань видатних педагогів-піаністів з яскраво виявленим ідейно-лідерським характером власної, на рівні «материнської», фортепіанної школи.

Г. Беклемішев виховав багато послідовників, працюючи в Київській консерваторії та в Інституті ім. М. Лисенка, які стали продовжувачами його традицій [5]. Серед них – М. Гозенпуд, Р. Ельвова, Ф. Красинська, А. Луфер, Г. Курковський, М. Пекеліс, Є. Сливак, В. Тихонов, Є. Толпін, А. Янкелевич, Д. Шарнопольська та інші [10, 11]. Визначені нами школотворчі зв'язки учителя з учнями подано у фрагменті фортепіанної школи Г. Беклемішева на рис. 1.

У фортепіанній школі Г. Беклемішева визначне місце займає Євген Михайлович Слівак (1899–1969), який понад тридцять років віддав педагогічній та виконавській діяльності, наслідував кращі традиції свого наставника, виховав велику кількість учнів. Педагогічну діяльність Є. Сливак розпочав рано, уособлюючи багато спільних ідей зі своїм вчителем, будучи одним з найталановитіших його учнів.

Через педагогічну творчість Г. Беклемішева Є. Слівак продовжив традиції славетної школи Ф. Бузоні, М. Рубінштейна, В. Сафонова. Серед цих традицій можна виділити: глибоке вивчення історії та теорії музичного мистецтва, самовіддане служіння йому, заохочення учнів до творчої діяльності. До педагогіки Є. Слівака від Г. Беклемішева перейшли прогресивні погляди, просвітительські ідеї, що мали вирішальний вплив на нього як особистість. Успадковані і громадські позиції щодо розвитку музичної освіти. Продовжуючи традиції Г. Беклемішева та В. Пухальського, Є. Слівак разом із Б. Мілічем та К. Михайловим створили дитячий музичний репертуар, у 1953–1954 роках здійснили випуск збірочку дитячих фортепіанних творів.

Власні методико-технологічні позиції Є. Слівак розвивав, спираючись на великий виконавський досвід, який акумулював у педагогічних поглядах та у процесі розкриття індивідуально-неповторних особливостей учнів, демонструючи знання з психолого-педагогічної теорії та спираючись на них. Він був ре-

жисером особистісно-фахового становлення своїх учнів, ставив вмотивовані цілі та знав, як їх досягти. Тобто, мав авторську програму розвитку кожного студента та педагогічну технологію її практичного здійснення. Він не залишив, на жаль, по собі друкованих методичних праць, натомість вчасними та влучними порадами протягом занять домагався необхідного результату. Завдячуючи учням, їхніми спогадам уможливлено

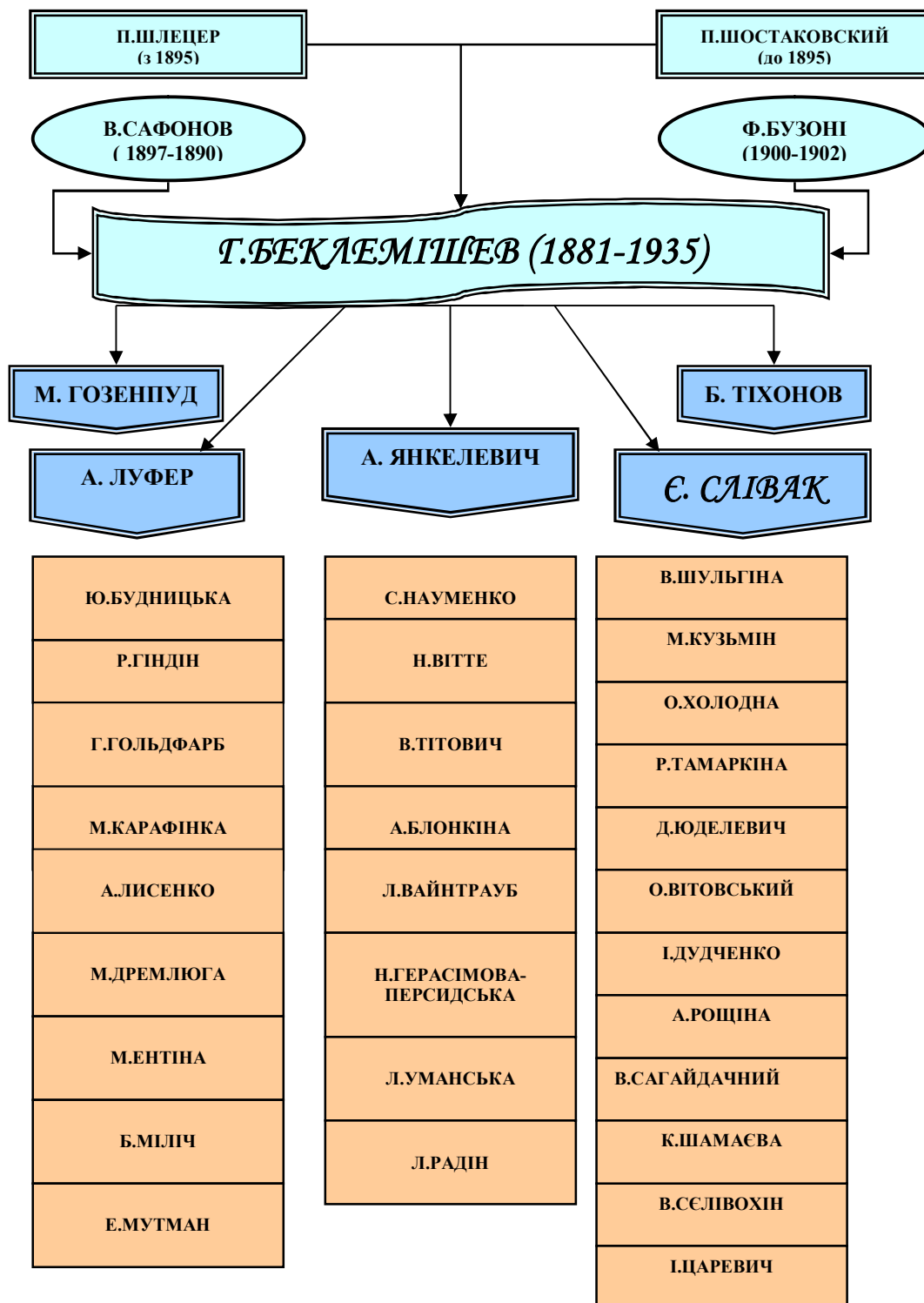


Рис. 1. Схема фрагменту генеалогічного дерева фортепіанної школи Г. Беклемішева

детальне ознайомлення з методикою, усвідомлення вагомої ролі його педагогіки в музичній освіті. Є. Слівак став прикладом для своїх продовжувачів, ідейним лідером власної фортепіанної школи.

До педагогічних поглядів Є. Слівака входять: повага до особистості учня, розкриття творчих здібностей, неповторних якостей кожного, довіра та спонукання до постановки ними мети та самостійного винайдення правильного рішення, заохочення ініціативності учнів у намаганні охопити та створити цілісну концепцію виконання твору; виховання артистичних здібностей, широті та чистоті почуттів перед слухачами, шляхетності; спонукання до творчості в умовах усвідомлення пріоритетності змісту художньої образності авторського задуму музичного твору; розкриття безмежних власних можливостей. Діючи за принципом наочності, він демонстрував різні інтерпретаторські варіанти виконання музичних творів на роялі. Враховуючи принцип поступовості, Є. Слівак не поспішав ускладнювати навчальний матеріал, стимулюючи бажання учнів виконувати улюблені твори, але завжди залишав за собою право розширювати та поглиблювати репертуар, давати учням незнайому музичну літературу [4].

Так, у нових історичних умовах було продовжено кращі традиції школи Г. Беклемішева, які знайшли розвиток у діяльності професора Є. Слівака, і в сучасних умовах посідають гідне місце в педагогічній діяльності його учнів, створюючи плідне підґрунтя її подальшої перспективи [8]. Тип його наслідування педагогічних принципів ми визначили як індивідуально-трансформоване наслідування традиційних принципів декількох лідерів фортепіанних шкіл з домінантою взаємозбагачення.

Серед учнів Є. Слівака є багато вчених, визначних педагогів, музичних діячів, лауреатів конкурсів, які пишаються своїм музично-педагогічним „походженням”: Р. Бакст (лауреат 4-го Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена, Польща); Р. Тамаркіна (лауреат Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена у 1937 р., II премія); О. Вітовський (Заслужений артист України, професор Донецької консерваторії ім. С. Прокоф'єва); А. Рощіна (професор Київської музичної академії ім. П. Чайковського); В. Селівохін (соліст Московської філармонії, лауреат Міжнародного Конкурсу ім. Бузоні в Больцано (Італія, 1968 р., I премія); Д. Юделевич (викладач КССМШ ім. Лисенка, пізніше, з 1991–97 рр. викладав фортепіано в Польщі, з 2000 жив і працював у Німеччині); В. Шульгіна (видатний педагог, талановита піаністка, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музикології Державної академії керівних кадрів культури і мистецтва, Київ) [4].

Серед інших його учнів – М. Бялік, Г. Вахновська, Н. Деренівська, І. Дудченко, В. Єрмаков, Л. Каверіна, М. Карафінка, А. Кривошеїна, В. Коваленко, О. Орлова, І. Павлова, В. Радзивон, В. Сагайдачний, С. Скорнякова, А. Скоробагатова, О. Холодна, Н. Холодна, І. Царевич, К. Шамаєва.

Таким чином, у історії української фортепіанної школи є багато імен, які заслуговують на детальне вивчення їхньої музично-педагогічної діяльності. Своїми науковими, педагогічними, музично-творчими надбаннями учні Г. Беклемішева гідно продовжують кращі традиції, трансформуючи принципи свого наставника. Серед яскравих учнів Г. Беклемішева заслужене визнання отримав Є. Слівак, який продовжив і творчо переосмислив перспективні методичні погляди свого вчителя та сам став лідером власної фортепіанної школи, цілої плеяди видатних українських музикантів.

## Література

1. Аністратенко Ж. Г. М. Беклемішев-педагог / Ж. Аністратенко // Укр. Музикознавство. – К. : Музична Україна, 1973. – № 8. – С. 209–221.
2. Афіша циклу сольних концертів «Музичні історичні демонстрації проф. Г. М. Беклемішева у Києві – 1925-1926» // ЦДА-МЛМУ. – Ф. 1249. – Оп. 1.
3. Беклемішев Г. М. Психофізичні основи сучасної фортепіанної техніки / Г. М. Беклемішев // Рад. музика. – 1939. – № 4. – С. 35–50.
4. Бойков В. Згадуючи професора / В. Бойков, О. Вітовський. – К.: Музика, 1984.
5. Від редакції: до 25-тя музично-педагогічної діяльності Г.М. Беклемішева // Укр. муз. газета. – 1926. – № 4. – С. 30–31.
6. Воспоминания о Розе Тамаркиной : сб. ст. / сост. Я. Мильштейн; ред. Г. Цыпин. – М.: Сов. композитор, 1989. – 120 с.
7. Гозенпуд М. Г. Беклемішев / М. Гозенпуд // Музика і революція. – 1927. – № 3. – С. 17–18.
8. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: [монографія] Н. П. Гуральник.– К. : НПУ, 2007.– 460 с.
9. Курковський Г. В. В. В. Пухальський та Г. М. Беклемішев / Г. В. Курковський // Питання фортепіанного виконавства : зб. ст. – К. : Муз. Україна, 1983. – 138 с. – С. 25–70.
9. Протоколи засідань соціальної комісії за 1923 р. (з серп. по груд.) : списки студентів різних категорій по класах педагогів (Г. Беклемішева, Є. Сливака, М. Гозенпуда, Г. Кога-на, К. Михайлова, Г. Нейгауза, В. Пухальського, С. Тарновського, М. Тутковського, А. Янкелевича та ін.) // ДАМК. – Ф. Р-810. – Оп. 1. – Спр. 13.
10. Ревуцький Л. Пам'яті Г. М. Беклемішева / Л. Ревуцький та ін. // Рад. музика. – 1940. – Ч. 1.
11. Снегірьов О. Піаністи України ХХ ст. / О. Снегірьов. – К., 2001. – 158 с.
12. Хроника (о концертных выступлениях Г. Беклемішева) // Рус. муз. газета. – 1912. – № 10. – С. 256.
13. Шамаєва К. Концертне життя Києва в перші пореволюційні роки / Кіра Шамаєва // Укр. музикознавство. – 1973. – № 8. – С. 35–46.
14. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка : підруч. / В. Д. Шульгіна. – К. : ДАКККіМ, 2005. – 271 с.

УДК 7.072.3+930.85

**Овчарук Ольга Володимирівна,**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
професор кафедри музикології Національної  
академії керівних кадрів культури і мистецтв

### **ШЛЯХИ МОДЕРНІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ (на прикладі діяльності кафедри музикології НАКККіМ)**

Статтю присвячено актуальним проблемам сучасної мистецької освіти, запропоновано шляхи їх розв'язання на прикладі діяльності кафедри музикології НАКККіМ.

*Ключові слова:* мистецька освіта, традиції, інновації, новітні моделі.

The article is devoted to actual problems contemporary arts education, proposed ways solutions the example of the department muzykolojiyi National Academy guiding cadres of Culture and Arts.

*Key words:* art education, traditions, innovations, new models.

На сучасному етапі розвитку вітчизняного суспільства будується сучасна оригінальна система мистецької освіти з притаманними саме їй духовними традиціями та ментальними особливостями. Як унікальний культурний феномен вона реагує на виклики часу, кризові явища світової та національної економік, проблеми розвитку яких особливо гостро торкаються саме культурно-мистецької сфери. Попри це, формування нової культурної реальності потребує сучасного прогностичного погляду на перспективи розвитку вітчизняної соціокультурної сфери, в якій доведеться функціонувати системі мистецької освіти, що, в свою чергу потребує вироблення як сучасних стратегій, новітніх підходів, так і переосмислення та удосконалення вже існуючих, апробованих часом і практикою, моделей мистецької освіти.

Вирішення цих завдань пов'язане передусім із тими об'єктивними реаліями, що відбуваються в нашому суспільстві, а саме: поступова зміна характеру суспільних відносин; різноманітність та строкатість духовного життя, зростання ступенів свободи; формування нових соціально-духовних потреб, критеріїв оцінки явищ культури і мистецтва; особистісний акцент в соціумі та культурній сфері зокрема; формування нової інфраструктури культурної сфери та вироблення й впровадження нових принципів управління нею під впливом важелів ринкової економіки [3, 243].

Втім, ні глобалізація, ні інформаційна революція не можуть відмінити існування вічних категорій добра, краси, віри, надії, людяності, любові – тих сутнісних сил людини, які забезпечують відтворення їй людського способу життя в системі будь-якого локального соціуму, історичному часі і просторі. І зрощує ці сили в людині саме мистецтво – особливий вид людської діяльності, що відображає світ у конкретно-чуттєвих образах відповідно до певних естетичних ідеалів.

Мистецтво виховує людину, плекає її душу, відтворює естетичні смаки, спонукає до добра і справедливості. За словами академіка В.П. Андрушенка, «залучення людини до мистецтва, однією з дієвих форм якого є мистецька освіта та виховання, є саме тим засобом олюднення світу, який пестували в своїх філософсько-педагогічних поглядах видатні мислителі від античності до сучасності... Саме мистецтво допомагає людині проникати у безмежний світ, збагачуватися ним та ставати всесильною особистістю», – доводить вчений у своєму виступі, присвяченому мистецькій освіті в системі формування педагога ХХІ століття [1, 4].

Все це ще раз доводить актуальність вирішення проблем мистецької освіти, що стоять сьогодні на часі. Про якісно новий етап наукового осмислення свідчить проблематика сучасних філософських (В.А. Бітаєв, В.І. Мазепа, В.А. Лічкова, І.Ф. Ляшенко, О.І. Оніщенко, В.Г. Чернець, С.І. Уланова), мистецтвознавчих (С.М. Волков, С.І. Нікуленко, Р.Т. Шмагало, В.Д. Шульгіна, К.І. Шамаєва), педагогічних (Г.М. Падалка, О.П. Рудницька, В.Ф. Орлов, О.М. Олексюк, О.П. Щолокова) досліджень, в яких феномен мистецької освіти розглядається в контексті міждисциплінарного аналізу із використанням потенціалу гуманітарного знання.

Проблемам вітчизняної мистецької освіти у вимірах її входження до європейського мистецько-освітнього простору, пошуку шляхів модернізації та визначення напрямків її подальшого розвитку з огляду на стратегічні потреби держави та з урахуванням особливостей українського суспільства присвячено публікації на шпальтах фахових наукових видань, заснованих провідними мистецькими навчальними закладами України – Національною академією керівних



кадрів культури і мистецтв такі, як «Актуальні проблеми історії, теорії та практики культури», «Мистецтвознавчі записки», «Культура і сучасність», Національною музичною академією України ім. П.І.Чайковського – «Проблеми музичної освіти», «Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського», Інститутом мистецтв Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова – «Теорія і методика мистецької освіти» та багатьох інших.

Практичному розв'язанню проблем мистецької освіти сприяє проведення міжнародних та Всеукраїнських науково-практичних конференцій, організованих навчальними та науковими установами, навчально-методичними центрами обласних управлінь культури і туризму, а також методичним кабінетом Головного управління культури і мистецтв Міністерства культури і туризму України, спільно з яким проводиться сьогоднішня конференція.

Так, за останні роки у Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв спільно із Українським центром культурних досліджень були проведено Всеукраїнські науково-практичні конференції, присвячені проблемам художньої та мистецької освіти: «Художня освіта і суспільство ХХІ століття: духовні, культурологічні, мистецькі виміри» (2004), «Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства» (2005), «Навчальні заклади культури і мистецтв України: особливості входження в Болонський процес» (2007).

Особливу роль в розробці проблем мистецької освіти відіграють щорічні заходи, організовані кафедрою музикології ДАКККіМ. Серед них: Всеукраїнський фестиваль «Мистецька молодь України в європейському просторі ХХІ століття» (2007), Всеукраїнська конференція «Музичне мистецтво і освіта ХХІ століття: теорія і практика» (2008).

У рамках науково-практичної конференції Інституту культурології Академії мистецтв України в червні 2009 року було презентовано сучасну за змістовним наповненням науково-методичну розробку «Проблеми мистецької освіти» (2009).

Треба зазначити, що мистецько-освітня проблематика є також предметом обговорень в роботі обласних управлінь культури і туризму. Так проблемі модернізації початкової мистецької освіти була присвячена Всеукраїнська науково-практична конференція «Шляхи модернізації початкової мистецької освіти в Україні: досвід, проблеми, перспективи дитячих шкіл мистецтв інтегрованого типу», організована й проведена у березні 2006 року Харківським обласним навчально-методичним центром підвищення кваліфікації працівників культосвітніх закладів.

Отже, презентовані теоретичні та практичні підходи демонструють активні пошуки науково-педагогічної освітянської думки щодо розв'язання тих актуальних проблем, які сьогодні постають перед сучасною мистецькою освітою - від початкової до вищої.

Серед найбільш актуальних питань вже проведених конференцій слід визначити такі, як філософське осмислення мистецької освіти в контексті європейської інтеграції, провідні тенденції розвитку вітчизняної мистецької освіти у сучасному полі культурному просторі, інтеграційні процеси в межах різних видів мистецтв, проблеми підготовки фахівців мистецько-освітньої сфери тощо. Втім, поряд з цими питаннями, надзвичайно актуальною проблемою, що вже отримала суспільне визнання, є модернізація мистецької освіти в контексті Болонського процесу.

Сьогодні керівниками вищих мистецьких навчальних закладів, провідними вченими, фахівцями ця проблема обговорюється в рамках науково-практичних конференцій, «круглих столів», нарад на найвищому освітянському рівні. Втім, основною тезою цих зустрічей є пошук шляхів наближення вітчизняного мистецько-освітнього процесу до європейських стандартів, що дозволяє Україні увійти в єдиний європейський освітній простір, і при цьому не втратити національною освітою своєї ідентичності та позитивних надбань. Адже в тексті Болонської декларації зазначається: «Ми беремо на себе зобов'язання досягти окреслених цілей у межах своєї компетенції та, поважаючи відмінності в культурі, мові, національних системах, а також автономію університетів з метою зміцнення європейської сфери вищої освіти, передусім, на засадах рідної історії та культури» [ 4, 9].

Приєднання України до Болонської конвенції зумовило незворотній рух вітчизняної системи освіти до євроінтеграції. У цьому контексті і мистецька освіта поступово набуває спільних ознак із європейською. Втім, вагомі практичні надбання та досягнення музичної освіти, яка протягом десятиріч сформувалась у нашій країні, обумовлені її такими важливими ознаками, як безперервність, ступневність, наступність.

Отже, презентовані теоретичні та практичні підходи демонструють активні пошуки науково-педагогічної освітянської думки щодо розв'язання тих актуальних проблем, які сьогодні постають перед сучасною мистецькою освітою – від початкової до вищої.

Актуальність та нагальність вирішення цих проблем пов'язана, передусім, із тими процесами, які відбуваються в системі вітчизняної мистецької освіти. Так, згідно із Болонською конвенцією, по закінченню початкового мистецького начального закладу та після навчання за спрощеною програмою, студент отримує диплом бакалавра. Далі бажані можуть пройти додатковий курс навчання (один-два роки) і отримати диплом магістра. Така дворівнева модель вищої мистецької освіти викликала вкрай гостру дискусію, а часом і супротив серед спеціалістів мистецьких вищому навчальному закладі, адже вітчизняна система мистецької освіти є загальновідомою й визнаною в усьому світі і характеризується, передусім, безперервністю музичного навчання.

Безперервність мистецької освіти забезпечується самим характером мистецької діяльності, належний професійний рівень якої досягається і утримується протягом тривалого навчання майбутнього митця на певних навчальних етапах: у спеціалізованій школі, училищі та ВНЗ. Саме на цьому шляху відбувається формування достатнього рівня виконавського професіоналізму, що дозволяє готувати висококваліфікованих фахівців-виконавців. І значну роль в цьому процесі відіграють саме початкова та середня ланка мистецької освіти – музичні школи та музичні училища.

Одноставність поглядів на цю проблему спонукала об'єднати зусилля керівників провідних творчих вищих навчальних закладів України, щоб не тільки на рівні дискусій, а дієво відстояти та зберегти результативну та перевірену часом модель фахової підготовки майстрів мистецтв високого професійного рівня, яка складається із класичної, сформованої десятиріччями, тріади: музична школа – музичне училище – ВНЗ.

В цьому контексті, а також у зв'язку із реформуванням освіти в Україні, керівники вищих мистецьких навчальних закладів звернулись з клопотанням до

Кабінету Міністрів України про внесення змін до Закону «Про освіту». Зважаючи на унікальність індивідуальної форми підготовки кадрів та на принципову відмінність музичної професійної освіти пропонувалося на державному рівні вирішити питання про перейменування спеціальних музичних начальних закладів, а саме музичних училищ (їх – 33) та середніх спеціальних шкіл-інтернатів (їх – 4) на коледжі, відповідно змінивши у переліку спеціальностей (Постанова Кабінету Міністрів № 507) мистецькі спеціальності в розділі «молодший спеціаліст», які зараз надаються музичними училищами на освітньо-кваліфікаційний рівень «бакалавр».

Обґрунтовується у клопотанні також і необхідність збереження в системі музичної освіти освітньо-кваліфікаційного рівня «спеціаліст» (термін навчання – 5 років), диплом якого засвідчує високий рівень професійної підготовки випускників вітчизняних закладів мистецтв, визнаний в усьому світі.

До актуальних проблем сучасної мистецької освіти сьогодні можна віднести необхідність підготовки фахівця нового типу, який має володіти цілим спектром новітніх знань, яких потребує сучасна культурна реальність та практика.

Випускник сучасного мистецького навчального закладу – це не тільки спеціаліст певного напрямку, це фахівець, діяльність якого пов'язана із співпрацею з різними творчими – продюсерськими, концертними, театральними агенціями, аудіо-та відеозаписуючими компаніями, різними виконавськими колективами, диригентами. Сучасна соціокультурна реальність потребує фахівців, які володіють цілим спектром новітніх знань, а професійна підготовка яких дає можливість працювати на радіо та телебаченні, а також із різними творчими – продюсерськими, концертними, театральними агенціями, аудіо – та відео записуючими компаніями, виконавськими колективами, солістами академічних та естрадних ансамблів, диригентами. Особливого значення сьогодні набувають фахівці із вміннями працювати у сфері організації музичних вистав, концертів, володіють навичками організації концертної та гастрольної діяльності колективів філармоній, музичних та музично-драматичних театрів, аматорських колективів народної творчості, спроможні здійснювати підготовку та проведення мистецьких фестивалів, конкурсів, різноманітних мистецьких проєктів, виступати продюсерами академічних та естрадних колективів та окремих виконавців.

Реальність диктує нові умови праці митця, ставить нові завдання, що не можуть бути не врахованими у процесі навчання. Тому сучасна мистецька освіта, – від початкової до вищої – потребує суттєвого змістового оновлення. Сьогодні першій ланці музичної освіти – музичній школі вкрай бракує нових методичних посібників, репертуарних збірок, які відповідають потребам й розвитку сучасної дитини, її світобаченню й сприйняттю. В цьому напрямку на місцях багатьма ентузіастами-викладачами ведеться активна робота, результати якої, на жаль, залишаються маловідомими широкому загалу педагогів-практиків з огляду на проблеми видавництва збірок, та їх розповсюдження.

Не менш важливі завдання постають і перед вищою мистецькою освітою. Так, поряд із традиційною підготовкою мистецьких кадрів, вищий мистецький навчальний заклад має озброїти своїх випускників вагомим обсягом сучасних знань, які дозволяють молодим митцям інтегруватись у будь-який соціум та культурний простір.

Цю проблему частково вирішує в своїй діяльності кафедра музикології НАКККіМ. Підготовку відповідних спеціалістів в галузі музичного мистецтва

спроможний здійснити професорсько-викладацький склад кафедри музикології НАКККиМ. Очолює кафедру з 2004 року Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор мистецтвознавства, професор, член Національної спілки композиторів України, Міжнародної асоціації музичних бібліотек, архівів і документальних центрів (IAML), Міжнародного товариства «Електронне зображення і візуальні мистецтва» (EVA), член двох спеціалізованих вчених рад, експертної ради ВАК України, член редакційних колегій провідних наукових журналів, автор понад 150 науково-методичних публікацій, в т.ч. трьох монографій, 14 підручників і посібників для середньої і вищої музичної школи.

Науково-педагогічний потенціал кафедри музикології складається із шести професорів, десяти доцентів та восьми старших викладачів, а також заслужених працівників культури та народних артистів України, відомих музикознавців, композиторів України, члени-кореспондентів Академії мистецтв України, членів міжнародних організацій у галузі збереження культурних цінностей.

Встановлення кафедрою музикології міжнародних зв'язків з Флорентійським Університетом (Італія), Університетом ім. Марії Кюрі-Склодовської у Любліні (Польща), міжнародними товариствами музичних бібліотек (IAML) і візуальних мистецтв (EVA) надає можливість майбутнім фахівцям брати участь у розробці різноманітних за напрямками міжнародних мистецьких проектів.

Навчальні плани, розроблені кафедрою музикології із спеціальності «Музичне мистецтво», включають дисципліни, що дають знання з музичної інформатики, психології управління, методики організації мистецьких проектів, реклами та видавничої справи, паблік рилейшенз, економіки культури і мистецтва, законодавства та авторського права, пошуку джерел фінансування мистецьких проектів тощо.

Такий підхід вирішує не тільки проблему змістового оновлення, а й проблему надання випускникам мистецьких навчальних закладів сучасних новітніх кваліфікацій, які є надзвичайно актуальними на ринку мистецьких послуг.

Про потребу на ринку праці у фахівцях, що володіють новітніми знаннями в галузі музичного мистецтва, свідчить перелік професій, включених нещодавно до Класифікатора професій України (ДСТУ 3919-98), серед яких є професії: продюсер, імпресаріо; керівник проектів у сфері нематеріального виробництва.

Втім, вже сьогодні все більше стають потрібні такі професії, як:

- менеджер музичного мистецтва;
- арт-менеджер;
- арт-директор.

Саме тому, реагуючи на потреби сучасного мистецького ринку праці, кафедрою музикології вперше в Україні започатковано нову сучасну спеціалізацію, яка надає кваліфікацію «Музикознавець-музичний продюсер, імпресаріо, викладач мистецьких дисциплін», професорсько-викладацьким колективом кафедри ведеться активна робота по розробці відповідних навчальних програм, спецкурсів, налагоджується співпраця із провідними продюсерськими компаніями та концертними агенціями.

Отже, вітчизняна мистецька освіта з огляду на вагомі суспільно-політичні зрушення в нашому суспільстві, входження до європейського освітнього простору, стоїть на порозі значних трансформаційних змін.

Втім, вирішення проблем мистецької освіти потребує обговорення на багатьох рівнях – від навчальних закладів до Комітетів Верховної ради, консолідації сил широкої мистецької громадськості для того, щоб рухаючись вперед, не загубити ті вагомні надбання вітчизняної системи освіти, значущість яких доведена часом й високими здобутками вітчизняної педагогічної й виконавської школи.

### *Література*

1. Андрущенко В.П. Мистецька освіта в системі формування педагога ХХІ століття / В.П.Андрущенко // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова: Зб. наук. праць. – К.: НПУ, 2004. – Вип. 1 (6).. – С. 37.
2. Класифікатор професій. ДК 003:2005: Прийнято та надано чинності наказом від 26 грудня 2005 р. №375: На заміну ДК 003-95 / Держспоживстандарт України / С. Мельник – Офіц. вид. – К.: Соцінформ, 2005. – 615с. – (Національний класифікатор України).
3. Проблеми мистецької освіти: Типологічні критерії та науково-методична розробка / [О.І.Безгін, Г.Є.Бернадська, І.С.Кочарян, О.І.Дацко, О.Ю.Успенська] / Інститут культурології Академії мистецтв України. – К.: КСПД Голосуй, 2008. – 400 с.
4. Рожок В.І. Музична освіта в Україні на межі століть: реалії, проблеми, перспективи / В.І.Рожок // Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. – 2009. – № 1(2). – С. 3 – 15.

(066) 751 48 64  
УДК 75.047

*Яланський Андрій Вікторович,*  
доцент Національної академії  
образотворчого мистецтва та архітектури,  
заслужений художник України

## **РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ ПІД ЧАС РОБОТИ НА ПЛЕНЕРІ**

У статті досліджується досвід проведення та найбільш важливі теоретичні аспекти літньої практики на пленері, питання відображення дійсності у творах реалістичного живопису та формування практичних навичок у студентів, важливість літньої практики на пленері для засвоєння фундаментальних художніх знань та високої естетичної культури.

*Ключові слова:* живопис, пейзаж, пленер, кольорові відношення, естетична значущість, зорова достовірність.

The main theoretical subjects of the summer plain-air practice performance, questions of reality's reflection in realistic painting, training of students' practical skills, importance of summer plain-air practice for adoption of fundamental knowledge and refined aesthetic culture are investigated.

*Key words:* painting, landscape, plain-air, colour relations, aesthetic value, visual authenticity.

Вивчаючи реалії життя у нескінченному різноманітті його проявів, художник проводить творчий відбір і узагальнення його якостей, властивостей, тенденцій

в образній формі і відповідно до свого ставлення до дійсності, поглядів, смаків, інтелектуальних якостей, темпераменту, індивідуальної манери інтерпретує саму суть зображуваного явища, шукає найбільш адекватні виражальні засоби. Діалектична єдність змісту і форми в образотворчому мистецтві є необхідною передумовою для розкриття і виявлення живописними засобами естетичного багатства життєвих явищ.

Сьогодні у вищих художніх навчальних закладах накопичений великий досвід проведення літньої практики, яку прийнято називати французьким виразом «en plein air». Прийшов час цей досвід проаналізувати. Пленерна практика – особливий період у навчальному процесі, найбільш сприятливий для розширення світогляду студентів, розвитку їхньої загальнокультурної компетентності. Виявлення цих розвиваючих факторів сприяло б підвищенню ефективності навчального процесу. На даному етапі необхідно проаналізувати накопичений досвід проведення пленерної практики, виявити фактори, що визначають специфіку навчання на пленері. Для виявлення особливостей підходу до проведення літньої практики був використаний аналіз мемуарних і архівних методичних матеріалів, методичних фондів, інструктивно-методичних документів.

Отримані висновки можуть стати основою для складання програм і методичних посібників. Положення цієї статті можуть бути використані для створення програм і методичних посібників, а також стати основою для продовження теоретичних досліджень методики викладання у системі художньої освіти. Джерельною базою дослідження стали матеріали, пов'язані з програмами вищих художніх навчальних закладів, у яких проходить пленерна практика, матеріали архіву Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Питання пленеру отримали певне висвітлення у методичній літературі, до того ж літня практика розглядається у ній з різноманітних аспектів. Літній пленерній практиці у художніх навчальних закладах присвячені роботи М.Я. Маслова [1] та А.А. Унковського [2]. У цих роботах значне місце приділяється методичним рекомендаціям з виконання конкретних завдань, даються поради з вибору технік і матеріалів для виконання етюдів. Автори детально розглядають і аналізують студентські роботи, вказують на їхні переваги і недоліки, наводять багато прикладів з історії мистецтва, особливо російського пейзажного живопису. Разом з порадами і рекомендаціями загального характеру автори дають конкретні практичні поради.

Найбільш відома робота про пленер у художніх вищих навчальних закладах – посібник М.Я. Маслова [1]. У ньому велика увага приділяється вивченню пленерного середовища як об'єкта зображення для художника. Автор досить детально розглядає методичні особливості практики, дає приблизний тематичний план і розгорнуті пояснення до кожного курсу із зазначенням кількості годин, що рекомендуються.

Методичний посібник А.А. Унковського [2] не обмежується тільки рамками навчального пленеру. Тут простежується шлях від начерку олівцем до закінченої картини. У книзі дано корисні поради щодо послідовності проведення роботи.

У останні роки написано низку дисертацій, присвячених викладанню пейзажу у вищих навчальних закладах. Так, метою дисертаційного дослідження В.М. Соколинського [3] було визначення шляхів і методів розвитку творчих здібностей студентів засобами композиції етюда пейзажу. Дослідження М.В. Грибакіна [4] також присвячено вивченню композиції пейзажу.

У своїй дисертації про міський пленер І.О. Осін [5] розглядає навчальний процес у вузі і, виходячи з цього, вибудовує методика проведення літньої практики.

Питання, що розглядаються у даній публікації, отримали відображення у мистецтвознавчій літературі, зокрема у тій, що вивчає пейзаж як жанр. Розвиток пейзажу, особливості його художньо-образної мови у різні історичні періоди розглядалися у працях багатьох мистецтвознавців. Використану літературу умовно можна розділити на дві групи. До першої групи можна віднести літературу, дослідники якої аналізують пейзажний живопис певної країни, певного періоду, епохи, розглядають пейзажі конкретних художників, їхню творчість. Серед цих авторів можна виділити таких, як А.А. Жаборюк [6], Б.Б. Лобановський [7], Н.Ю. Асеева [8], П.І. Говдя [9] та ін. До другої можна віднести літературу таких дослідників, які розглядають теоретичні проблеми живописного пейзажу. Перш за все це дослідження, присвячені вивченню засобів художньої виразності живопису: композиційних рішень, колориту та інших засобів. Тому можна назвати таких авторів, які розглядали ці проблеми, як: М.М. Волков [10], С.М. Даніель [11] та ін.

Однією із ключових теоретичних проблем під час проведення літньої практики на пленері є питання предметної зображувальності. Відомо, що сила емоційного впливу і естетичної виразності творів пейзажного живопису залежить від глибини і правдивості їх змісту і довершеності виражальних засобів. Змістом образотворчого мистецтва є реальна дійсність, відображена у художніх образах.

Не зменшуючи значення суб'єктивних факторів у творчому процесі, необхідно визнати, що всі основні елементи живописної грамоти (йдеться про реалістичний живопис) – колорит, рисунок, композиція, тональні і лінійні зображувальні засоби тощо – є результатом відображення у свідомості і творчій практиці художника закономірностей реальної дійсності.

Художній образ у реалістичному живописі не створюється абстрактними формами, лініями і фарбами. Твором живопису не може стати просте поєднання кольорів, а емоційний вплив картини не може визначатися лише впливом кольору самого по собі. Виразність кольору у реалістичному живописі має іншу основу: секрет його впливу міститься перш за все у безпосередньому чуттєвому переживанні життєво правдивих образів, створених художником. При цьому емоційний вплив власне живописних засобів проявляється через гармонію кольорів реальних предметів, шляхом відтворення художником правдивого колористичного стану освітлення.

Людина пізнає і оцінює світ головним чином через форми, що бачить. Ці форми є частиною зорового досвіду людини і викликають у творі мистецтва, за словами Аристотеля, «радість впізнавання» [12]. Крім того, зовнішня схожість зображення дає нам найбільш цілісну та повну характеристику об'єкта, надій-

ний орієнтир у визначенні його якостей, призначення, життєвої функції. Такий шлях гносеологічного і образного художнього пізнання витікає з історичного досвіду людства і конкретного життєвого досвіду окремої людини. Все це дозволяє предметності і кольоровій достовірності відігравати роль асоціативної мови мистецтва, яка доносить до глядача думки і почуття художника. У пейзажі, завдяки правдивому зображенню матеріальності об'єктів, природній грі світла і кольору в умовах повітряного середовища, художник передає свої інтимні почуття і зорові враження. Такий пейзаж заставляє працювати уяву, викликає асоціативні переживання: радість, смуток... У багатстві впізнавання і відкриття нового, у гаммі асоціацій міститься емоційна сила і виразність реалістичного пейзажного живопису.

З іншого боку, було б серйозною помилкою стверджувати, що предметність і зорова достовірність реалістичного живопису полягають у відтворенні форм предметів і їх кольорових властивостей з імітаційною скрупульозною точністю. Кожен предмет має зовнішні ознаки і властивості. Наша свідомість так побудована, що більше запам'ятовуються ознаки предмета, які для нього найбільш характерні. Так відбувається сприйняття не тільки форми, але й кольору і світла. Світлотінь і колір предмету при змінненні освітлення виглядають по-іншому, але у кожному випадку це закономірно. У результаті багатократного сприйняття цієї закономірності створюються стійкі уявлення про тоновий і колористичний вигляд предметів і явищ природи. Тому, даючи вірне уявлення про зображуване, художник передає найбільш істотне і характерне, а саме – пропорційні натурі кольорові відношення і колористичний стан. Достатньо передати, наприклад, вірні тонові і кольорові відношення крупних планів пейзажу, уникаючи деталей, і глядач сприйме і стан природи, і її матеріальність, і освітлення. Колористична побудова зображення, таким чином, являє собою перекладені на мову живопису характерні і узагальнені закономірності кольорових явищ оточуючої дійсності.

Історія образотворчого мистецтва свідчить про те, що живопис виріс з постійної живої цікавості людини до реального світу. Звертаючись до навколишнього середовища як джерела творчості, художники створювали одночасно і специфічну мову його відображення у мистецтві. Кожна наступна доба збагачувала цю мову новими відкриттями, які дозволяли митцю найбільш повно розкрити і донести до глядача зміст своїх творів. Так поступово були відкриті правила перспективного і тонового зображення, закони кольорових відношень, колориту тощо. Тому реалістична зображувальність – не стильова особливість одного з напрямів в історії живопису, а вироблений протягом століть метод художнього пізнання і відображення у мистецтві явищ реального світу. Такий метод не може відійти у минуле як застарілий.

Різниця між реалістичним художнім образом і натуралістичним зображенням полягає не у ступені ілюзорності останнього, а у способі мислення художника. Натуралістичне мистецтво задовольняється лише однією ціллю: передати буквальну схожість із зображуваним предметом, тобто обмежитися пасивним і інертним ставленням до життя. У реалістичному мистецтві схожість і життєва достовірність є лише засобами створення художнього образу. Дієвість



цих засобів знаходиться у прямій залежності від того, наскільки твір мистецтва містить глибоке образне узагальнення зображеної дійсності. Тому принцип зображувальної дійсності хоч і не є єдиним мірилом достоїнств реалістичного зображення, у той же час залишається необхідним. Художник не може відкинути його, не втративши естетичної значущості свого твору. Зорова достовірність – форма вираження естетичної сутності предмету, засіб обміну думками, почуттями, ідеями між художником і глядачем.

Курс живопису, зокрема викладання дисципліни «Пейзаж» на факультеті образотворчого мистецтва, покликаний разом з іншими курсами сприяти формуванню митців, що мають широкий громадянський, загальнокультурний і художній світогляд, розвинений смак, свідоме ставлення до мистецтва, глибоко розуміють значення мистецтва у житті суспільства, пропагують фундаментальні художні знання та високу естетичну культуру.

В оволодінні мистецтвом живопису головне – практична робота. Під час занять студенти отримують основи знань та вмінь, що спрямовують їх самостійну роботу. Займаючись під керівництвом викладачів, студент має намагатися у кожній роботі зрозуміти і запам'ятати послідовність рішення завдань для досягнення певних цілей. Таке свідоме засвоєння матеріалу може дати позитивний результат. Практика запевняє в тому, що методично правильно виконане завдання засвоюється простіше і швидше, тому у самостійній роботі важливо дотримуватись усіх методичних вказівок.

Теоретичні напрацювання у галузі викладання живопису, педагогічний досвід минулого запевняє у тому, що усвідомлення об'єктивних властивостей предметів спостереження у жодному разі не зменшує важливість творчого ставлення митця до зображуваної природи. Не викликає жодних сумнівів значення індивідуальної естетичної оцінки природи. Одночасно при розробці проблем викладання (у протилежність формалістичному методу живопису, оснований на суб'єктивістській позиції) потрібно виходити з того, що образне відображення дійсності у реалістичному живописі не тільки не виключає, а й передбачає розкриття закономірностей предметів і явищ природи.

Навчальний процес має бути побудований на науковій основі. Формування практичних навичок має протікати у тісному зв'язку із засвоєнням теоретичних знань у сфері закономірностей сприйняття природи і передачі на площині предметів і явищ природи.

Форми і методи викладання живопису мають виходити з об'єктивних законів зорового сприйняття предметів природи, з логіки цього сприйняття, що не вступає у протиріччя з сутністю реалістичного живопису.

Методи передачі природи засобами живопису мають сприяти формуванню і збагаченню образного колористичного сприйняття оточуючої дійсності.

Отримуючи знання, вміння і практичні навички у цілеспрямованому використанні якостей і можливостей кольору у колористичному вирішенні етюдів, художник-початківець здатен не тільки зобразити колір, а й перетворити його на засіб психологічної характеристики предметів та явищ природи. Без професійної підготовки у живописі з природи, без практичного оволодіння культурою

кольору і тону образне уявлення, безперечно, вступить у конфлікт з реальною можливістю вираження цього уявлення засобами живопису у визначеному матеріалі.

Здатність до сприйняття кольору у зв'язку з колористичними завданнями у живопису необхідно формувати і розвивати, широко використовуючи різноманітні методи.

Вивчення особливостей роботи на пленері у зв'язку з питаннями освітлення у природі і чутливістю ока, а відповідно і питаннями сприйняття тонових і кольорових відношень у натурі, що спостерігається, і етюді, необхідне як для теоретичних висновків, так і для практичного засвоєння студентами закономірностей пленерного живопису.

### *Література*

1. Маслов Н.Я. Пленэр: практика по изобразительному искусству / Н.Я. Маслов. – М.: Просвещение, 1984. – 112с.
2. Унковский А.А. Живопись: Вопросы колорита: учебное пособие / А.А. Унковский. – М.: Просвещение, 1980. – 128с.
3. Соколинский Владимир Михайлович. Композиция этюда пейзажа как одно из средств развития творческих способностей студентов на начальных этапах обучения пленэрной живописи : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 Композиция этюда пейзажа как одно из средств развития творческих способностей студентов на начальных этапах обучения пленэрной живописи. – М., 1994.
4. Грибакин Николай Викторович. Формирование образного мышления у студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов на занятиях композицией в живописи пейзажа: диссертация кандидата педагогических наук: 13.00.02 Формирование образного мышления у студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов на занятиях композицией в живописи пейзажа : –М., 2000.
5. Осин Илья Олегович. Формирование эстетического отношения к среде у студентов III-IV курсов художественно-графического факультета в процессе работы над городским пейзажем : диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 Формирование эстетического отношения к среде у студентов III-IV курсов художественно-графического факультета в процессе работы над городским пейзажем. –М., 2000.
6. Жаборюк А. А. Український живопис останньої третини ХІХ — початку ХХ ст. / А. А. Жаборюк. – К.-Одеса: Либідь, 1990. –310с.
7. Лобановський Б. Б., Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Нариси з історії українського мистецтва / Б. Б. Лобановський, П. І. Говдя. – К.: Мистецтво, 1989. – 206с.
8. Асеева Н. Ю. Українське мистецтво і європейські художні центри / Н. Ю. Асеева. – К.: Наукова думка, 1989. – 385с.
9. Говдя П. І. Українське мистецтво другої половини ХІХ — початок ХХст. / П. І. Говдя. – К.: Мистецтво, 1964. – 43с.
10. Волков Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. – 320с.
11. Даниэль С.М. Искусство видеть / С.М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 120с.
12. Аристотель. Поэтика // Античная литература. Греция. Антология; [сост. Н.А Федоров, В.И. Мирошенкова]. – М.: Высшая школа, 1989. – Ч. 2. – 383с.

## **ФІЛОСОФСЬКІ АСПЕКТИ СТВОРЕННЯ СТАНДАРТІВ ЯКОСТІ В ДИЗАЙН-ОСВІТІ**

У статті висвітлено філософські аспекти створення стандартів якості в дизайн-освіті, виявлено проблемні питання і показано напрями і методи їх вирішення. Визначено актуальність створення стандартів якості освіти в Україні.

*Ключові слова:* дизайн, стандарт, філософія, освіта, форма, зміст, знання, вміння.

Philosophical aspects creations of standards in design education. Philosophical aspects creations of standards of quality are outlined in design - education. Found out the questions of problems and directions is outlined and methods of their decision. Actuality and urgency of creation of standards of quality is marked educations are in Ukraine.

*Key words:* of word: design, standard, philosophy, education, form, maintenance, knowledge, ability.

Мета статті – дослідити філософські аспекти створення стандартів якості в дизайн-освіті, показати актуальність його створення в Україні.

Поняття «стандарт» стосовно творчості взагалі, а при застосуванні його в контексті навчального процесу у вищій школі сприймається неоднозначно в професійних колах. Але, не зважаючи на це, останнім часом загострилася проблема зайнятості працездатного населення, а головне молоді. Ринок праці в Україні в стадії формування. Однак процеси глобалізації торкнулися України, передбачають вільний рух капіталів, трудових, інтелектуальних, культурних та інших ресурсів. Все це визначає актуальність постановки питання про якість дизайн-освіти як складової частини освіти взагалі, яка є соціальною системою суспільства.

В Європі створена комісія з академічної оцінки якості освіти, проходять конференції, в Росії відбулося сім симпозіумів щодо кваліметрії людини і утворення. Проте, слід визнати, що, незважаючи на це, концепція якості освіти тільки складається.

Зміна освітньої парадигми, більша увага до особистості, що навчається, як до основної соціальної цінності, припускає і побудову педагогічної освіти так, щоб забезпечувалася індивідуальна траєкторія особистісно-професійного становлення педагога. Ідея особового руху до професійного становлення породжує множинність логік руху до ціннісного самовизначення, що розкриває особову площину освітнього простору. Становлення психолого-педагогічної компетентності припускає іншу площину поняття якості. Якість починається з самої особи людини, розвитку його духовних, творчих можливостей, що реалізуються в творчо-перетворюючій діяльності. У результаті такого безперервного розвитку народжується нова якість. Враховуючи це, можна говорити про те, що роль освіти полягає в становленні такої такою професіонала, який здатен здійс-

нити якісні зміни у сфері своєї професійної діяльності. Становлення професійної компетентності майбутнього дизайнера-педагога полягає в системній єдності психолого-педагогічних знань, досвіду, властивостей якостей майбутніх викладачів вищої школи закладів освіти.

Сьогодні стає все більш очевидним, що освітня діяльність є не тільки однією з функцій різних типів соціальних систем. Освіта виступає як «матриця» сенсів соціальної дійсності і «задаючого» генератора соціокультурних процесів. Саме поняття «освіта» для автора статті існує в трьох взаємозв'язаних і взаємодоповнюючих вимірах. По-перше, «освіта» є процесом формування «образу» певної професійної сфери культури в свідомості студента, наділення його необхідною системою знань, умінь і навичок. По-друге, «освіта» – це сам процес появи, «утворення» нового, раніше невідомого знання в рамках певної діяльності студента, здійснюваної під керівництвом педагога. У даному випадку система знань, умінь і навичок не просто передається студентові, а формується в його свідомості за різних ситуацій цілеспрямованої діяльності, процедурі аналізу рефлексії; що піддається. І, нарешті, по-третє, «освіта» може бути спрямована на створення системи принципово нових зв'язків і відносин у соціокультурному середовищі, що оточує студента і викладача. У останньому випадку саме система організації соціокультурного середовища стає головним результатом освітнього процесу. Такий підхід до розуміння освітнього процесу дозволяє, на наш погляд, підійти до вирішення головної проблеми розвитку системи сучасної професійної освіти. Ця проблема полягає в необхідності створення якісних умов для ефективного поєднання сфери професійної діяльності фахівця і траєкторії його професіоналізації в рамках конкретної освітньої установи, яка в даний час виконує функції моделі всієї системи професійної діяльності студента. Слід зазначити, що філософія освіти знаходить себе на чотирьох взаємопов'язаних рівнях:

- як підстава для формування відповідної педагогічної теорії;
- як система уявлень, необхідних для формування освітнього проекту;
- як рефлексія над процесом реалізації освітнього проекту;
- як система управління якісним процесом набуття знань і умінь.

Вживання терміну «якість» стосовно освітнього процесу може мати різне трактування. Якщо взяти за основу розгляду цього поняття відомості з класичної філософії і взяти вибірково висловлювання філософів, то Арістотель, наприклад, стверджує, що якостями називається те, «завдяки чому предмети називаються такими-то», і розрізняє чотири різновиди якості: усталені, перехідні, видозмінні і якість-обрис: «під одним видом якості будемо розуміти усталені і перехідні властивості». «Перехідними якостями або станами називаються такі якості, які легко піддаються коливанням і швидко змінюються, такі, наприклад, як тепло і холод, хвороба і здоров'я, ... становлячись з теплого холодним або зі здорового хворим». Видозмінними якостями є солод, гіркота, смуглість, білизна, чорнота. Кожна з перелічених якостей має вплив на (зовнішні) почуття: «від солоду – вплив на смак, а від тепла – тактильні відчуття, і подібним чином решта якостей».

Існує визначення якості. Якість – філософська категорія, що виражає іс-

тотну визначеність об'єкту, завдяки якій він є саме таким, а не іншим.

Об'єкт у широкому розумінні: 1) продукт; 2) процес; 3) середовище; 4) людина; 5) інформація тощо (якість життя).

Категорія (від грец. «вислів», «ознака») – фундаментальне поняття, що відображає властивості і відношення явищ дійсності і пізнання (об'єктивного і суб'єктивного). Властивість – це складне поняття, яке може бути по-різному розкриті. Сьогодні існують дві концепції розкриття поняття «властивість»: а) атрибутивна; б) функційно-кібернетична. Атрибутивна концепція відображає взаємодію в системі суб'єкт – об'єкт (тобто, вияв-ляється тільки за наявності суб'єкта). «Властивість» – результат пізнання певної ознаки, що належить даному об'єкту. Синоніми властивості: атрибут (пригадаємо істотну необхідну властивість об'єкту), межа, особливість. Функційно-кібернетична – відображає взаємодію в системі об'єкт – об'єкт або об'єкт – середовище (тобто, виявляється об'єктивно, якщо немає суб'єкта). «Властивість» – характеристика тієї істотної визначеності, яка «робить» об'єкти різними, що відрізняються один від одного матеріалістичне філософське трактування). Синоніми властивості: здатність, можливість, функція, реакція, поведінка.

Якість представляється, як: 1). складна властивість. Ця концепція лежить в основі предикативної форми реалізації властивості, тобто придатний – непридатний, відповідає–невідпо-відає.

«Предикат» у логіці пропозиційна функція - вираз з невизначеними змінними, при виборі їх конкретних значень, що перетворюється в осмислений вираз;

2) сукупність властивостей. Властивість тут – динамічний елемент якості. Властивості є:

- внутрішні. Взаємодія усередині об'єкту - джерело появи нових властивостей у цілої – « цілісних емерджентних властивостей » «Емерджент» – англ. Слово раптово виникаючий. З'являється нова якість у цілому об'єкту по відношенню до якості частин – це і є « принцип цілісності».

- зовнішні. Взаємодія поза об'єктом – з іншим об'єктом, із зовнішнім середовищем - джерелом зміни властивостей в часі. Наприклад: зовнішніми середовищами по відношенню до створюваного об'єкту будуть: 1.- ринкова. 2.- проектна. 3.- виробнича. 4.- експлуатаційна. Зовні – внутрішня обумовленість властивості - підстава для їх ділення. Властивості об'єкту:

- потенційні. Властивості-потенціали - здатності до взаємодії

- реальні. Властивості-реалізації, реакції, що проявили себе в конкретних зовнішніх взаємодіях. Реальні властивості можуть не змінюватися, а потенційна властивість «збереження», «надійність» - погіршуються. Розглянемо обидві концепції як доповнюючі один одного, тобто якість одночасна і як складна властивість, і як сукупність властивостей (функцій). Тобто, якість як гармонійна єдність: складна властивість + сукупність властивостей; суб'єктивного + об'єктивного; потенційного + реального; внутрішнього + зовнішнього.

Питання про розвиток професійно-педагогічної якості набуває особливої актуальності в сучасній ситуації, яка характеризується: відсутністю законодавчої бази, що регламентує становлення і розвиток системи неперервної педагогі-

чної освіти; формуванням вільного ринку освітніх послуг у сфері додаткової професійної освіти (недержавні заклади, фірми, вузи), що створюють ситуацію конкуренції і вимагають якості підготовки слухачів при відсутності державного стандарту останньої; глобалізацією освітнього простору, що породжує спільність професійної проблематики працівників освіти і можливість доступу до будь-яких інформаційних масивів; формуванням у межах ноосфери-генезису професійно-педагогічного співтовариства як носія принципово нової освітньої культури, яка фіксується на рівні міжнародних документів про освіту й культуру, що проголошують спільність таких принципів діяльності у сфері освіти, як гуманізація, гуманітаризація, демократизація, толерантність, неперервність тощо; виробленням культурної, концептуальної, технологічної множинності підходів до вирішення проблем освіти, що вимагає професійно-особистісного самовизначення і соціальної відповідальності за свій вибір.

Грані соціальних виявів професійно-педагогічної якості (ППЯ), зазвичай, описуються за допомогою таких відомих категорій, як «кваліфікація», «компетентність», «педагогічна майстерність», «педагогічна техніка», «педагогічна культура», «компетенція», «педагогічна творчість».

Кваліфікація і компетентність – своєрідні соціально-трудова характеристика, які задають межі й рівень функціональних дій у професії. Вони визначені нормативно і контролюються соціумом у ході різних атестаційних актів. *Кваліфікація* формально зумовлюється типом одержаної освіти та документами, що дають право на роботу зі спеціальності, а також основи для присвоєння висхідного тарифного розряду. Кваліфікаційна характеристика спеціаліста так чи інакше пов'язана з рівнем його освіченості й формує деякі кваліфікаційні очікування, в тому числі і з приводу технологічної готовності до виконання певних функцій. Однак сам по собі документ про освіту не дає гарантії якості наступної роботи.

*Компетентність* можна схарактеризувати як здатність вирішувати професійні завдання певного визначеного класу, що вимагає наявності реальних знань, умінь, навичок, досвіду. Вона виявляється у практиці професійної діяльності як системна характеристика і має чітко визначену структуру. Компетентність може мати кількісний вимір, зокрема з допомогою виокремлення рівнів. Так само може визначатися якість, наприклад, соціальна, методологічна, технологічна й інші. Професійно-педагогічна компетентність відбиває готовність і здібність людини професійно виконувати педагогічні функції згідно із прийнятими у суспільстві на цей час нормативами і стандартами. Саме тому поняття «компетентність» має конкретно-історичну визначеність і може оцінюватися лише у практичній діяльності.

Якщо кваліфікація і компетентність є нормативними характеристиками спеціаліста, то поняття «педагогічна культура» і «педагогічна майстерність» вказують, у першу чергу, на специфіку суб'єкта педагогічної діяльності, на своєрідність і унікальність його особистого внеску в розвиток освіти. Педагогічна майстерність визначається рівнем цілісності буття і самореалізації у професії. Вона є своєрідним підсумком розвитку людини, що виражає досягнення чи по-

вноту професійної якості. Особлива ознака педагогічної майстерності – усвідомлення механізмів успішності своєї праці, себе як специфічного «інструмента» роботи з людиною.

Повнота усвідомлення глибин професії, механізмів і меж власної діяльності, будучи однією із суттєвих ознак майстерності, породжує здібності ставити і вирішувати (у межах своєї компетенції) професійні завдання будь-якого рівня складності – від прикладних до методологічних. Це уможливорює передачу своєї майстерності іншій людині. Форми передачі досвіду різноманітні, різноаспектні, але у будь-якому випадку в них обов'язково присутні не просто описання, демонстрація, але й передача смислу, принципів, ціннісних установок, технологій педагогічної праці, що забезпечують відтворювання професійних дій іншими. Убираючи в себе зміст кваліфікації і професійної компетентності, існуючи в історично заданих, а отже, перехідних формах, педагогічна майстерність характеризується вміннями реалізувати у професійній сфері цінності й життєві смисли індивідуально-унікальним шляхом. «Ухід» чи «вихід» у стан майстерності знаходиться у свідомих і підсвідомих глибинах людини, у просторі суб'єктивної реальності. Педагогічна майстерність розпочинається з переведення творчих, людиноутворювальних зусиль на себе, на свою діяльність, на свій досвід, на свою індивідуальність. Тому поступ до майстерності завжди має професійно-виховну і самовиховну цілеспрямованість.

Поява державних стандартів загальної, середньої спеціальної і вузівської освіти формує ситуацію суміщення дослідницької домінанти у вивченні системи неперервної педагогічної підготовки у напрямку способів збільшення міри суб'єктності майбутніх спеціалістів у процесі свого саморозвитку, а також вивчення процесів саморегуляції в системі професійного становлення і пошуку інноваційних технологій підготовки. Значно менше уваги приділяється безпосередній розробці інваріантної структури змісту підготовки, ізоморфній реальній проблематиці професійно-педагогічної діяльності на кожному з етапів професійного становлення.

Досвід рефлексії, зверненої на різні об'єкти, в першу чергу – на власну діяльність, свої особистісні вияви в педагогічній позиції дають студенту методологічний ключ до наступної самостійної роботи з самовдосконалення, дозволяючи грамотно формувати інформаційний запит до педагогічної науки, історичного досвіду, педагогів, колег. Перелік принципів підготовки педагога в логіці індивідуального креативного підходу включає:

1. Професійно-особистісне авансування, що спирається на факт наявності людиноутворювального потенціалу в кожного індивіда і можливість його актуалізації у процесі вузівського учіння. Цей принцип орієнтує на формування характеристик майстерності в досвіді, що передує безпосередньо професійній діяльності.

2. Суб'єктивізацію змісту, що передбачає індивідуально-пошуковий режим формування й опанування змісту підготовки. Це відображає якісну зміну позиції студента в розвиткові суб'єктивних якостей, пов'язану зі створенням відкритого соціокультурного контексту підготовки, що забезпечує основу для

інтеграції індивідуального знання і досвіду з об'ємом світової і вітчизняної педагогічної культури.

3. Інтеграцію педагогічної теорії і практики у власному за випереджувальній ролі теоретичного знання, що відповідає тенденціям взаємодії теорії і практики, забезпечуючи цілеспрямованість, прогностичність діяльності вчителя у постійно змінних освітніх ситуаціях. Реалізація цього принципу пов'язана з ідеєю методологічного осмислення методики.

4. Креативність професійної поведінки, що орієнтує на підготовку вчителя в системі творчого відношення до педагогічної реальності через створення індивідуально-креативних форм професійної діяльності й відношень.

5. Рух від цілісних інтегрованих характеристик особистості педагога до конкретних умінь і навичок, що пов'язано зі специфікою професії типу «людина – людина» і логікою формування професійної поведінки із передбаченням динаміки у тріаді «відношення – свідомість – діяльність».

6. Випереджувальна парадигма, що забезпечує освітню прогнозу підготовку.

В основу неперервності розвитку професійно-педагогічної якості може бути покладена логіка становлення суб'єкта професійної діяльності (будь-якого масштабу); визначення і розгортання структури професійної компетентності для кожної категорії працівників освіти; забезпечення зовнішніх умов для ускладнення професійних завдань, які вирішує суб'єкт. Передумовами реалізації принципу неперервності в системі професійної освіти є:

1. Інтеграція наукової і практичної підготовки при обов'язковому випередженні теорії і постійної рефлексії з приводу соціально-педагогічного досвіду.

2. Матричне (структуроване) уявлення поля професійної активності (ППА) як змістового орієнтиру у становленні ППЯ.

3. Інституціалізація варіативних форм нагромадження і представлення громадськості та професійному співтовариству результатів професійного просування, поступу.

4. Можливість самовизначення на будь-якому з етапів професійно-особистісного розвитку на основі типології професійної якості.

5. Створення професійно-розвивального середовища, яке дозволяє у віртуальному режимі вибудовувати освітні траєкторії, адресно зорієнтовані на становлення і розвиток конкретного суб'єкта.

Забезпечення розвитку професійно-педагогічних якостей у сучасній системі підвищення кваліфікації вимагає принципово іншої побудови системи підвищення кваліфікації та ідеології її діяльності, а також зняття методичної монополії на певні освітні програми, навчальні посібники, форми навчання.

Необхідними для цього є:

1. типологія програм підвищення кваліфікації, в основі якої є стадійність (етапність) професійного становлення;

2. чітко окреслені цільові установки програм, що визначають вид і форми прогнозованого результату розвитку ППЯ;

3. здатність ІПК забезпечити слухачам повноту інформації, що їх цікавить;



4. формування кадрів ІПК нової якості з використанням інформаційних менеджерів, здатних надати слухачеві дані про ту інформацію, яка йому потрібна, з вказівкою першоджерел; первинних носіїв технологій, консультантів, готових надати науково-методичну підтримку в розробці всіх видів освітніх маршрутів і траєкторій;

5. здатність служб ІПК провести точну діагностику справжньої проблематики суб'єкта учіння для формування адекватного рівня розвитку, передбаченого чітко визначеними освітніми маршрутами;

6. сучасне технологічне оснащення, на базі якого моделюватимуться траєкторії розвитку ІПК.

Показниками успішності кожного з циклів навчання в рамках підвищення кваліфікації в цьому випадку стануть поява у структурі суб'єктивного досвіду педагога нових компонентів (самооцінки, експертної оцінки тощо) у розвивальній (стимулюючій) дії в колективі учнів і педагогів; навичок успішного вирішення своєї проблематики в системі навчання і виховання; нових підходів до використання засобів педагогічної технології у післякурсний період.

Проте, яким шляхом треба йти, щоб вирішувати цю проблему? Тим, що пропонує Європа, чи якимсь іншим? Тут можна навести слова Т.Шевченка: «Чужому научайтесь і свого не забувайте». Тому можливі два напрями. Перший – основа з європейських стандартів, а решта – Шевченківське, «свого не забувайте». Другий – концептуальна основа української традиції з доповненням європейських традицій і технологій. У професійних мистецьких колах можна почути з цього приводу таке, що при навчанні і вихованні фахівця творчого спрямування жодні стандарти непотрібні і навіть шкідливі. На якій же логічній основі тримаються ці твердження? На старій концепції, яка ставить (не безпідставно) в основу індивідуальний підхід у передачі знань і вмінь, умовно кажучи «з рук в руки». В свій час ця концепція давала задовільні результати, але зараз вона вже нездатна забезпечити виклики суспільних бажань в повній мірі. У руслі вже згаданих можливих напрямків зарубіжна традиція з двох складових частин знань і вмінь – гуманітарної і технічної (професійної) – надає пріоритетного значення останній. І не без підстав, концентруючи зусилля кінцевого результату на запити ринку праці. Але ми всі розуміємо, що без гармонійного поєднання цих двох частин гуманітарної і технічної (професійної) – не може бути якісної дизайн-освіти. В українській традиції, навпаки, гуманітарна складова займає значне місце, але без особливого впливу на формування сталої якості фахівця. Це зрозуміло навіть без наведення прикладів. Продовжуючи логіку загального аналізу, можна прийти до висновку, що справа, в першу чергу, в філософії методології подачі знань і вмінь в загальному процесі їх набуття. Що можна відзначити навіть при зовнішньому спостереженні – це розпорошеність і неузгодженість дисциплін вивчення як по «горизонталі», так і по «вертикалі» навчального процесу. Дублювання інформації, яка присутня в різних дисциплінах, подається під різним кутом зору, що спричиняє неоднозначність і відповідно «розмитість» у фіксації поняття. Нерозуміння завдання, конкретним виконавцем, системної подачі знань і вмінь, а також його ролі і місця в загальному процесі набуття знань і вмінь. І як наслідок – недостатня мотивація сту-

дентів щодо підвищення якості освіти, базуючись на внутрішньому посилі. Продовжуючи загальний аналіз, ми від зовнішнього спостереження перейдемо до більш глибокого розгляду цієї проблеми. Вищезазначене стосувалося «форми» навчального процесу і відповідно його змістовної частини. Форма і зміст як категорії, які філософського розуміння стосовно практичної діяльності в дизайн-освіті ставлять багато запитань, які потребують ґрунтового аналізу. Форма і зміст – філософські категорії, традиційно використовувані для характеристики відносини між способом організації речі і власне матеріалом, з якого дана річ складається. Платон вважав форму «прообразом», ідеалом речі, що існує незалежно від матеріального буття останньої. Арістотель трактував «матерію» (зміст) як передумову, можливість речі бути або не бути, а форму – як внутрішню мету речі, що обумовлює їх єдність. В рамках традиційної «донімецької» філософської класики фактично варіюється арістотелівська парадигма співвідношення змісту і форми задаючи різні варіанти інтерпретації цього співвідношення, схоласти, що розробляються в рамках, натурфілософії Ренесансу і філософії природи Нового часу. У рамках класичної німецької філософії форма як правило, трактувалася як начало, що привноситься в матеріальний світ ментальним зусиллям. У І. Канта проблема форми і змісту артикулюється як проблема співвідношення форми і змісту мислення. Гегель відзначав подвійний статус форми: нерелектована в саму себе, вона – зовнішнє, байдужа для змісту існування; релектована ж в сама собі вона і є існуванням. Структуралізм Льові-Стросса переорієнтував традиційну філософію на вивчення «структур», а не форм, оскільки опозиція «зміст-форма» ґрунтується на байдужості форми до змісту досліджуваних предметів.

Для розуміння структурної матерії важливе значення має з'ясування співвідношення форми і змісту. Подібно до діалектики частини і цілого, елементів і системи діалектика форми і змісту конкретизує уявлення про структурність як атрибут матерії, пов'язує структурність з суперечностями, з розвитком (мабуть, навіть більше, ніж категорії частини і цілого), відсікає однобічність в їх трактуванні і виявляє нові грані в проблемі використання цих категорій у практичній діяльності людини.

Під «змістом» у філософії розуміється все, що міститься в системі. Сюди входять не тільки субстрати – елементи, але і відносини, зв'язки, процеси, тенденції розвитку, всі частини системи. Якщо, наприклад, при розгляді організму людини ми не могли вважати елементами даної системи окремі клітини, молекули, що безпосередньо не беруть участь в її створенні, якщо при аналізі частин даного організму ми за визначенням не могли вважати специфічною частиною його неорганічну підсистему, то тепер, при зосередженні уваги на утриманні системи, ми повинні охопити буквально все, що в ній є. Для виразу фрагмента змісту системи використовується слово «компонент» системи (а не «елемент», «частина»). Поняття «форми» – багатозначне. Часто під формою розуміється спосіб зовнішнього виразу змісту, іноді при цьому вказується, що форма до того ж відносна стійка визначеність зв'язку елементів (компонентів) змісту і їх взаємодії, тип і структура змісту. Звичайно, форма є зовнішній вираз змісту, зовнішня конфігурація речі, предмету, його зовнішні просторові і часові межі. Форма є також спосіб існування матерії (наприклад, коли йдеться про простір і

час як атрибути матерії). Поняття форми градує єдине (наприклад, «форми руху матерії», «органічні форми», «форми суспільної свідомості» тощо). Під формою розуміється також внутрішня організація, спосіб зв'язку елементів усередині системи (в даному випадку поняття форми співпадає з поняттям структури). У плані, що цікавить нас, форма – внутрішня і зовнішня організація системи, у якій фіксується суперечність єдності форми і змісту.

Існують різні типи змісту (істотне і неістотне, необхідне і випадкове, матеріальне і «ідеальне» тощо) і відповідно різні типи форми. Самі поняття форми і змісту відносні. Наприклад, виробничі відносини є змістом по відношенню до надбудови і формою – по відношенню до продуктивних сил суспільства. Діалектичну позицію в трактуванні співвідношення форми і змісту достатньо чітко виражають наступні положення: 1) нерозривність змісту і форми; 2) неоднозначність зв'язку; 3) суперечність єдності; 4) оптимальність розвитку – при відповідності форми змісту, а змісту – формі. Форма і зміст нерозривні в тому розумінні, що немає жодної матеріальної системи, у якій не було б зовнішнього виразу змісту.

Продовження у змісту переважає тенденція до змін, у форми (як внутрішньої структури системи) – тенденція до стійкості. Тенденції знаходяться в гармонії: сама форма як внутрішня структура детермінує розвиток змісту і розвиток самої себе (адже форма є частиною змісту). Але існують рамки для зміни форми, обумовлені її якістю. Вона може не бути своєчасно перетворена (у соціальних системах в цьому можуть бути зацікавлені певні соціальні сили). Тоді форма як внутрішня структура системи стає гальмом розвитку змісту, настає конфлікт форми і змісту, що вимагає відповідних засобів свого подолання. У періоди перетворення структури – при безконфліктному або конфліктному розвитку – відбувається «перехід» змісту у форму і форми в зміст (в тому сенсі, що форма виявляється найтісніше пов'язаною із змістом, близькою до змісту). Наступне, четверте положення, що стосується діалектики форми і змісту, пов'язане з характером їх єдності. Форма, як ми бачили, може не відповідати (в умовах дисгармонійного і конфліктного розвитку) зміненому змісту. Розуміння цього поняття в контексті, висвітленої проблеми базується на пропозиції використання такого принципового підходу. Форма – сукупність методів викладення інформації в часовому вимірі. Відповідно вона є багатоскладовою багатогранною, і водночас не визначеною до її «візуально-логічного» відтворення. В її структурі багато суперечностей, які впливають на сам вираз.

Певна річ, що без суперечностей взагалі неможливо обійтися. Але виникає питання, в яких межах повинні бути ці суперечності, щоб не втрачалась загальна стійкість системності форми? Можна допустити, що в даному випадку, підхід до цього питання, що ґрунтується на науковому розумінні «форми», яку можна виразити як спрощення шляхом інтеграції її складових. Якщо взяти до уваги взаємозв'язок понять «форми» і «змісту» стосовно навчального процесу, то можна зауважити що «форма» має більш видимі орієнтири чим «зміст». Також логічним видається питання про те, що вважати більш головним, первинним «форму» навчання чи «зміст» навчання? І чи не формує «зміст» основні

параметри структури «форми»? Чи традиційна «фор-ма» може приймати в себе все новий і новий «зміст»? Відповідь лежить в площині філософського розуміння єдності цих двох категорій в її діалектичному розвитку.

Що стосується якості самого «змісту», який в кінцевому вигляді має дати вже іншу якість – якість освіти, то він повинен мати цілеспрямованість його складових з певними закономірностями структурної побудови. У навчальному процесі головним чинником логіки системи є базове поєднання термінів «знання» і «уміння»! Тут знову виникає запитання, а який взаємозв'язок між ними? На перший погляд, незаперечним є те, що знання є основою уміння, а практика є зовнішньою формою його прояву. Але разом з тим і саме уміння, свого роду інша форма знання, невід'ємна від самого знання і доповнює його якісно. Визначене вказує на певну системність і закономірність в межах об'єктивних законів. Але коли включається суб'єктивний фактор, то виникають протиріччя між «знанням» і «умінням» особливо в творчих професіях. У цьому випадку вищезазначений індивідуальний підхід діє ефективніше. Суб'єктивний фактор ускладнює системність набуття умінь в контексті планового часового виміру, іншими словами, уміння через знання суб'єктами набувається нерівномірно. У зарубіжній традиції для усунення цього фактору використовують не одночасний «фініш» набуття знань і умінь, а за кількісним і якісним досягненням.

У нашій традиції «масового» навчання суб'єктивний фактор не враховувався ніколи належним чином. Це виражалось в стандартних «схоластичних» програмах з максимальним ідеологічним наповненням і навіть новітня історія України не дуже багато змінила цей стан. Діагностика якості навчання проводилася вибірково і слугувала основній меті – контролю. Саме контроль за процесом навчання виражався в системі оцінок від «двійки до п'ятірки». Ця система не мала загальних критеріїв і, власне носила суб'єктивний характер, який спотворював реальний стан справ. У такій ситуації було дуже важко або навіть неможливо передбачити кінцевий результат якості навчання, у вигляді, відносно, самостійної дипломної роботи студента. Використання проміжного контролю як «чистої» форми, тобто не пов'язаної з логікою кожної дисципліни, можна вважати теж малоефективним. Сесійний контроль, з його «здачами» і «перездачами», свого роду «мозковим штурмом» не додає до цього кардинальних зрушень. І тільки наближення «фінішу» мобілізує активність студентів, де повністю домінує суб'єктивний фактор.

Можна побачити в цьому і позитив. «Природній відбір» свого роду «запізніла профорієнтація» і інші схожі фактори. Але з погляду матеріальних, інтелектуальних, духовних затрат суспільства, та навіть з точки зору здорового глузду система, яка максимально гарантує якість навчання, заслуговує на увагу і впровадження. Сутність цієї системи, на наш погляд, у філософії діагностики якості частини в контексті якості цілого. Сам термін і поняття «діагностика» відрізняється від «контролю» власне в психологічному розумінні. Контроль сам по собі провокує неповну достовірність і навіть свідомий обман і тим гірше, чим він масовіший.

Педагогічна діагностика (від грец. «здатність розпізнавати») – це процес постановки «діагнозу», тобто встановлення рівня розвитку суб'єкта діагностики [6]. Суть педагогічної діагностики полягає у відстежуванні якісних змін, що відбуваються в суб'єктові діагностики. Окрім цього, важливий аналіз зібраної інформації з метою визначення успіхів і невдач у розвитку, професійному становленні особи майбутнього вчителя, в розкритті сенсу змін, що відбуваються в суб'єктові діагностики. Діагностику в даному випадку можна розділити на три напрями: диференціальна, функціональна і гуманітарна.

Педагогічна діагностика спрямована, перш за все на правильний вибір і вибудовування індивідуального освітнього маршруту студента. Зупинимося зокрема на функціональному. Функціями педагогічної діагностики є:

- 1) інформаційна;
- 2) оцінна;
- 3) та, що коректує.

Діагностика набуття знань і умінь явно вписується в систему модулів навчання. Діагностичний апарат може опиратися на систему рейтингових оцінок, які власне, несуть стимулюючу і мотиваційну функцію навчання.

Аналіз існуючої системи навчання і на його основі пропозиції, підводить нас до питання філософії еволюції дидактики у вищій школі в руслі розвитку гуманізації дизайн-освіти.

Зважаючи на ці зміни в розвитку дидактики, можна вважати, що вона є однією з основних педагогічних наук, а її предметом є навчання інших і навчання, незалежно від того, чи проходить воно в школі, поза школою або в буденних ситуаціях, наприклад в сім'ї, на виробництві, в громадських організаціях або інших формах.

Оскільки викладання і навчання – це види діяльності, що є інтегральними взаємозв'язаними сторонами процесу навчання, ми можемо зазначити, що дидактика є наукою про навчання, його цілі і зміст, а також про його методи, засоби і організацію.

Якщо не вдаватись до глибокого висвітлення дидактики взагалі а вищій школі зокрема зупинитись на основних, на наш погляд, філософських аспектах, то можна зауважити, що навчання у середній школі базується на принципі «монологу» (учитель-учень). Інформація про знання є сталою, незмінною, історичною. Якість навчання досягається нагромадженням кількості «незаперечних» знань. У вищій школі принцип «монолог» змінюється на принцип «діалог», що змінює основу набуття знань і умінь та робить її більш самостійною і творчою. При самостійній «обробці» інформації (знань) і закріпленні її в діалогічному спілкуванні з викладачем, включно з використанням новітніх технологій, а набуття знань і умінь стає більш природнім і сталим. Система «діалогу» в навчальному процесі сприяє його гуманізації. Розширення гуманізації у вигляді стандартів якості дизайн-освіти сприяє еволюціонуванню дидактичних принципів у бік концентрації зусиль на обслуговування запитів суб'єкта на освітні послуги. При співставленні двох системних принципів «монологу» і «діалогу» можна визначити таку закономірність, при якій контроль прив'язується в сис-

тему «монолог», а «діагностування» в систему «діалог». У першому випадку є певна роз'єднаність процесу набуття знань і умінь, тоді як у другому – ми бачимо протилежні тенденції. У руслі останнього пропонується розширити діалогічний принцип, який базується на основі більш ефективній, на наш погляд, системі надання знань і умінь, і діагностуванні якості під час розвитку процесу. Це можна проілюструвати у вигляді схематичної таблиці, яка показує принцип викладу навчального матеріалу в складі якого включено використання «візуально-логічних таблиць», які забезпечать поступовість в набутті знань і умінь, включаючи проміжне і тестове діагностування якості навчання до його завершення. Наводимо алгоритм структурної побудови вивчення окремої дисципліни як частини загального комплексу набуття знань і умінь в дизайн-освіті.

Рівні складності і форми діагностування													
1.	1	2	3	про- міжне	4	5	6	про- міжне	7	8	9	про- міжне	
2.	візуально- логічна таблиця	візуально-логічна таблиця	візуально- логічна таблиця	Тестове діагностування	візуально-логічна таблиця	візуально- логічна таблиця	візуально-логічна таблиця	Тестове діагностування	візуально- логічна таблиця	візуально- логічна таблиця	візуально- логічна таблиця	Тестове діагностування	Тестове підсумкове діагностування
3.	Зміст предмету				Зміст предмету				Зміст предмету				

На відміну від моніторингу педагогічна діагностика враховує не тільки відповідність знань, умінь і навичок вимогам освітніх стандартів, а також розвиток мотивів і потреб особистості майбутнього вчителя і його особовисті досягнення. Педагогічна діагностика процесу становлення майбутнього вчителя пов'язана з деякими категоріями нової освітньої парадигми: дія, взаємодія, переживання, співпереживання, підтримка.

Категорія якості є фундаментальним, системним показником розвитку освіти в новому столітті. Якість освіти визначається зовнішньою і внутрішньою конкуренцією ВЗО. Управляти якістю освіти допоможе розробка комплексу педагогічних діагностик, що дозволяє збудувати і коректувати індивідуальний освітній маршрут студента. В рамках нової освітньої парадигми особово – зорієнтованого підходу в навчанні внутрішня конкуренція вузу виходить на перший план, а отже, педагогічна діагностика здатна забезпечувати підтримку студента в просуванні його по індивідуально-освітньому маршруту і управляти якістю освіти. Система моніторингу, у свою чергу, здатна реально оцінити відповідність отриманого «товару» – фахівця вимогам, що пред'являються, представленим в державному стандарті.

## *Література*

1. Алексеев П.В. Философия: учебник / П.В. Алексеев, А.В. Панин – М.: ТК Велби, Изд-во Проспект, 2003. – 608 с.
2. Бойцов Б. С чего начинается качество? / Б. Бойцов, Ю.Шлёнов, Ю. Крянев // Высшее образование в России. – 2000. – С. 40–46.
3. Гусинский З.Я. Введение в философию образования / З.Я. Гусинский., – М.: Издательская корпорация «Логос», 2000.
4. Карпова Э. А. Категория качества в теории и практике подготовки учителя к профессиональной деятельности: автореф. дис. д-ра пед. наук. / Э. А.Карпова. – М., 1994.
5. Майоров А.Н. Элементы педагогического мониторинга и региональных стандартов в управлении. – СПб., 1992.
6. Оконь В. Введение в общую дидактику / В. Оконь. – М.: Высш. Шк., 1990. – с.204.
7. Педагогическая диагностика в школе /Под ред. А.И. Кочетова. – Минск: Народная асвета, 1987.
8. Хуторский А.В. Современная дидактика / А.В. Хуторский. – СПб.: Питер, 2001. – с. 224.

УДК: 786.2

*Лі Цзінь,*  
асистент-стажист  
Харківського державного  
університету мистецтв імені І.П. Котляревського

### **ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ**

Автор статті розкрив кращі традиції фортепіанного мистецтва у контексті певних періодів розвитку культури, збереження фортепіанного виконавства, яке знаходиться у постійному пошуку сьогоденно динамічної соціокультурної ситуації. У статті узагальнено матеріали, опублівані у філософській, історичній літературі, спеціальних працях, періодиці.

*Ключові слова:* фортепіанне мистецтво, музичне виконавство, культура, композитор, інтонування, інтепретація, піаніст, глобалізація, феномен.

LI Jing. Piano art as a cultural phenomenon. Wrote revealed the best traditions of piano art in the context of certain periods of the culture, preservation of piano performance, which is in constant search of today's dynamic socio-cultural situation. The article summarized the materials published in the philosophical, historical literature, articles, periodicals.

*Keywords:* piano art, musical performance, culture, composer, pianist, globalization, phenomenon.

Художній досвід, накопичений багатьма поколіннями, спирається в першу чергу на традиції, які в сфері свідомості проявляються в певному консерватизмі, в академічному характері оцінювання, у настороженому сприйнятті всього нового в царині культури. Однією з «елітних» традицій в світовій і українській культурі є збереження фортепіанного мистецтва, яке знаходиться в постійному пошуку в сьогоденній динамічній соціокультурній ситуації. Сучасний період культурно-історичного розвитку суспільства пов'язують з явищами глобалізації, які

проявляються в різних галузях людської діяльності. Основною характерною ознакою глобалізаційних процесів є становлення всеохоплюючого комунікаційного простору, який має вплив на суспільство взагалі і на кожну людину зокрема. Вся структура культури, її складові знаходяться в залежності від подальшого розвитку нового простору. Культурні і художні традиції також підвладні впливу глобалізації. Необхідність вивчення фортепіанного мистецтва в музичній культурі потребує вироблення нових підходів-комплексного історико-культурологічного дослідження на основі синтезу суміжних гуманітарних наук (музикознавства, історії, теорії художньої творчості, естетики, психології).

Новітній контекст сучасної художньої культури актуалізує принцип всебічного розгляду художніх процесів та явищ у системі цілісної культури. Така тенденція виникла в нових умовах художнього мислення та принципів моделювання картини світу.

Культурологічна концепція фортепіанного мистецтва дозволяє ґрунтовно розкрити її як особливу форму творчої діяльності й самовираження митця, виявити внутрішній духовний світ людини. Єдність теоретичного та історичного підходів зумовлює розуміння тенденцій розвитку фортепіанного мистецтва не лише як виду, а й феномену, який фокусує в собі специфічний принцип художнього мислення.

Важливою особливістю сучасного життя є глобалізація. Вона неоднозначно трактується теоретиками культури. Більшість вчених підтримують ідею прогресивності глобалізації, її позитивне значення для культурних комунікацій. Однак універсальне розповсюдження уніфікованих культурних зразків і поступове створення єдиної глобальної системи економіки й соціального управління відбувається за рахунок абстрагування від національних традицій і особливостей.

«Реакція локальних культур являється консервативною реакцією: вона не просто зберігається, інколи випинається, несподівано приймає, перебільшені, навіть потворні форми. Оживає і наповнюється новим життям не тільки традиційне, але й прямо архаїчне ...» [5, 391]. Це не тільки спостереження вчених, але й саме життя відображає різні форми життєдіяльності людини, звертає увагу, що традиційне не тільки відмирає, навпаки, активізується, що в свою чергу означає стабільність консервативних способів мислення, поведінки. Багато висловлень про музичне мистецтво, виконавство взагалі, відображені в художніх творах, і розкривають особливості психології композитора – творця і виконавця-імпровізатора змісту музичного твору. Серед них: «Крейслериана» (1810-1815) Е.Т.-А. Гофмана, «Жизнь Гайдна, Моцарта и Метастазіо» (1817) А.-М.Б. Стендаля, «Крейцерова соната» (1887-1889) Л.Н.Толстого, «Жизнь Бетховена» (1903) і «Жан-Кристоф» (1904-1912) Р. Роллана, «доктор Фаустус» (1947) Т.Манна. Л.Н.Толстой в «Крейцеровой сонате» говорить, «странная вещь музыка... она действует ни возвышающим, ни принижаяющим душу образом, а раздражающим душу образом», «музыка сразу, непосредственно переносит меня в душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душою и вместе с ним переносюсь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю [8, 180]. Не только исполнитель воспроизводит произведение, но и слушатель участвует в процессе озвучивания музыка-



льного произведения: «мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор»[8, 181].

Протягом багатьох років в естетиці і мистецтвознавстві музичне виконавство в цілому розглядалось як «вторинне» явище, виконавець і його творча діяльність – відповідно як «прислуга» авторського твору. Таке трактування виконавства в різних видах мистецтва зберігалось тривалий час: в історії європейської музики до ХІХ ст. композитор і виконавець співіснували як єдине ціле. Осмислення професійної майстерності виконання прийшло з появою складних музичних творів, з ускладненням музичної мови. На світовій арені з'являються виконавці-віртуози, однак і вони в музично-історичній пам'яті залишились, як виконавці своєї музики. Виконавство виводить не логіку розуміння, а правдивість почуттів, етнос епохи. Тому манери, стилі виконавства змінюються, вкорінюються, і знову міняються. Т. Манн зазначав, «що бажання проникнути в таємницю світогляду, можливість окреслити багатогранність та сутність світу в цілому, заставляє творчу людину ускладнювати форму, відмовитись від почуттів, правдивості переживань». Музика не може існувати без композитора-творця, без виконавця-співавтора, але водночас музика як явище культури реалізується лише в безпосередньому контакті з слухачем, який й сам є виконавцем. Саме виконавець як «рупор епохи», як першовідкривач нових звукоутворювань верховенствує в соціокультурному просторі музичного мистецтва. З позиції музики, коли рівноцінні процеси музичної творчості композиторів, внутрішнє інтуїтивне і музичне виконавство-відтворення складеного, тоді музичний художній об'єкт стає досягненням суспільної свідомості.

Як зазначав Е. Горлан, «наше царство – не від світу цього – кажуть музиканти- бо ми не можемо знайти в природі прообразу нашого мистецтва, як це роблять живописці і скульптури».

Людина приходить в світ заповнений готовими культурними реаліями, і починає відноситись до них як до об'єктивно існуючих, рівноправних з онтологічними основами реалій природи. Насправді, всі культурні цінності представляють собою, насамперед символічні об'єкти, які мають соціально обумовлене значення і існують завдяки людству, яке наділяє їх змістом, вибудовує в певній послідовності, через власне відношення до них. Природні об'єкти у своїй первинності такого наповнення не мають, а отримують його завдяки людині.

«Зараз стало зрозуміло вже багатьом, що як рішучіше людина йде шляхом технологічного прогресу, тим більше їй доводиться платити за свої завоювання: нездатні або не пристосовані до нового порядку речей опиняються викинутими на перифірію нового соціуму» [3, 149-150]. Деякі вчені (Е.Маркарян, А.Флієр, Ф.Фукуяма та ін.) відзначають, що впорядкованість в життєвому сенсі – річ дуже зручна, комфортна, яка приводить до зростання біологічної стійкості людини як виду, не дивлячись на катаклізми в суспільстві, природі. Отже, зформоване нормативне поле культури, яке приводить «в порядок» життя людини і цілого суспільства, в якому вона знаходиться, це вселенське благо і ми повинні тільки спостерігати за стійким ростом позитивних екзистенціалів цього процесу. Однак життя диктує інші умови. Музичне мистецтво ХХ ст. наповнене новаторськими ідеями, знаменує собою корінний перелом усіх аспектів музичної мови.

Музика часто виступала єдиним джерелом відображення страшних епохальних історичних подій, свідками і сучасниками яких була більшість композиторів, які стали новаторами, музичними реформаторами. Зросла зацікавленість до фольклору, який дав привід для створення цілої дисципліни – етномузикології: вивчення розвитку музичної фольклористики та порівняння музично-культурних процесів різних народів світу.

Падіння естетичних принципів ХІХ ст. політична й економічна криза, початок нового століття, сприяло створенню нового синтезу, обумовленого проникненням в музику інших видів мистецтва: живопису, графіки, архітектури, літератури. Загальні структурні і ладогармонічні закони, які верховенствували в композиторській практиці з часів Баха, були порушені і зазнали перетворень. Композитори активно продовжують експериментувати в своїх творах, відкривати нові грані і можливості гармонічної мови, образів і структур.

Фортепіанне виконання у ХХ ст. формується як професія і отримує цілком заслужене історичне визнання. З'являється ціла плеяда піаністів-професіоналів, які стають гордістю і окрасою історії музичної культури: Ф. Шопен, Ф. Ліст, К. Шуман, Т. Лешетицький, С. Рахманінов, С. Ріхтер, Л. Власенко і багато інших. Сьогодні професійне мистецтво гри на фортепіано розвивається і множить в засобах масових комунікацій, відомими виконавцями: В. Ашкеназі, М. Аргерих, Л. Берман, А. Ведерніков, М. Воскресенський, В. Крайнев, В. Постнікова, Г. Соколов та багато інших.

Розвиток історії, теорії і методики гри на піаніно в ХХ ст. проходив «семимільними кроками», у джерел досліджень музично-виконавського мистецтва стояли такі корифеї, як Г.Коган, С.Фейнберг, Л.Ніколаєв, С.Савшинський, В.Натансон і ін. Питання фортепіанного мистецтва знайшло своє місце в дослідженнях їхніх учнів і послідовників. Великий інтерес представляють праці авторів, відомих зарубіжних піаністів: Т.Маттея, Ф.Бузоні, А.Корто, А.Шнабеля та інших діячів новітнього фортепіанного мистецтва.

У 1960-1980 роках ХХ ст. питання фортепіанного виконавства активно обговорювалося в засобах масових комунікацій, виходять збірники присвячені цій проблемі, у вищих закладах культури організуються кафедри історії і теорії виконавства. Цей процес одночасно відобразився і в реаліях дійсності.

Фортепіанне виконавство як явище отримує новий окрас, піаністи активно пропагують кращі твори фортепіанної літератури, співпрацюють з сучасними композиторами, повертаються із небуття кращі музичні твори. ХХ ст. заповнило композиторів новим сонорним простором, глибиною звукової матерії: «пошуком нових звуковисоких співвідношень в європейській музиці, пошуки нових колоритів шумового, «натурного» плану виходив від композиторів, які прагнули за межі європейської цивілізації (Дебюссі, Барток, Стравінський)» [4, 5]. Саме в ХХ ст. розпочався новий «похід» на фортепіано, композитори прагнули його «перевернути» змінити його рівномірну температуру. Ініціаторами цього почину – П.Булез, Дж.Кейдж, які спробували вивести слух за межі інструменталізму, заснованого на ідеї темперірованого строю. У другій половині ХХ ст. розпочалась «емансипація звука» (Л. Геккель), яка певною мірою

продовжується і на сьогоднішні. Фортепіанна література відчула на собі зиск сонорного письма, серійності, алеаторики, мобільної звукової форми.

Прозоре звучання фортепіано, «імматеріальний», «випромінюючий», «безтілісно-яскравий», «манливий» – такими епітетами нагороджують звук фортепіано в ХХ ст. За думкою Л. Геккеля, не тільки «емансипація звука», але і «емансипація паузи» стає характерною ознакою сонорності фортепіанного звучання: «мовчазний простір зі всіх сторін оточує звук в фортепіанних творах Булеза, Штокхаузена, Пессерля ...» [4, 282], «...образ звучання» фортепіано... стає образом безмежно широкого і однорідно фізичного середовища: мовчазного, дихаючого, спалахуючого миттєвим яскравим світлом...» [4, 283].

Відчуття піаністами динаміки, ритму звука, змінюється не випадково: композитори завжди мислили в руслі сучасної науки. Кінець ХХ ст. з його науковими здобутками, відчуттям світу як безкінечності, людини як унікальної форми буття, незвичність якої в тому, що це особливий стан проживання матерії, думаючої частини космосу (М. Мамардашвілі) з принципіально новим видом детермінації- екзистенціальним. Все це знайшло відображення в музиці, в тому числі фортепіанній, через фортепіанне виконавство.

Сьогодні музика – «вавілонське стовпотворіння» різних жанрів, стилів, напрямків, шкіл виконавства. Залишається тільки дивуватися, як справляється (чи справляється насправді? ) з «регулюванням» такого «броуновського руху» музична культура, яка повинна зберігати, створювати і примножувати вічну цінність – музику – як слід людського буття і пізнання. При цьому слід відзначити, що комп'ютерний простір не формує, а демонструє можливість розуму втілюватися не тільки в людину, але і в її діяння, враховуючи культурні моделі. Таким чином, пізнавальні процеси « можна розглядати в антропомірному висловленні, і одночас в інтелектуально-технічному формоутворенні цивілізації, а також у семантичному полі культури і в генетичних джерелах інформаційних посилянь ноосфери» [6, 43]. Це означає, що пізнавальний процес багаторівневий, і з позицій людської духовності безкінечний, перетворюючи у безкінечність культуру і творчість. Оголення художньої думки в музичному мистецтві, іншими словами – суть музики – може сприйматися лише через розуміння самої музики. Як стверджує відомий сучасний західний музикознавець Х.Єггебрехт, музичний зміст «можна реально описати лише музикальним способом», «музыка означает не что-то внемузыкальное; она означает самое себя» [9, 55]. Завдання полягає в тому, щоб вивчити свідомість інтерпритатора: музична суть (Sinn – за Єггебрехтом) рівнозначна структурі твору, а музичний зміст (Gehalt) виступає в якості підсумку слухачів, (дослідницької) інтерпритації твору.

Суть об'єктивна, а зміст суб'єктивний, залежить від свідомості інтерпритатора. Причому в ролі інтерпритатора може виступати як виконавець, так і слухач – він також інтерпретує звучання, сприймає його. Фортепіанне виконавство, будучи стійким культурним утворенням, наповненим традиційним змістом, долею «корисного» консерватизму, об'єктивно утримує людину в людині, констатує в своїй грі на інструменті деяку «романтично-виконавську реальність буття» [7, 61], демонструє взірць локальної культури через інтерпретацію му-

зичних творів у контексті певних періодів розвитку культури. Зміст музичного твору безпосередньо пов'язаний з видом виконавства, для якого воно призначене. Розуміючи проблеми інтонації в фортепіанному виконавстві – від самого звуковираження до виявлення глибинного просторового існування музичного твору – дає можливість говорити не про «вторинність» виконавства в художній діяльності, але як нерозривне єдине авторського і виконавського тендему, неможливості їх існування один від одного. Композитор при написанні свого твору потрапляє в атмосферу самостійних естетичних програм жанру і виконавських засобів – програм, які переплітаються між собою. У зрілій стадії розвитку жанру відбувається подальше розширення нестильових тенденцій, на що вказує чимало факторів, в тому числі алюзії і цитати.

Творчий характер художнього мислення в його непердбаченості, оригінальності, спонтанності завжди хвилював багатьох науковців-дослідників. В. Самохвалов у праці «Творчество и энергия самоутверждения» зазначав, що «творческая потребность может быть названа одним из инстинктов человека. Но в культуре, приобретаая тонкие духовные мотивации, этот инстинкт становится одним из самых высших человеческих инстинктов, «сделавшись его специфическим способом самоутверждения в мире» – человек выходит за пределы самого себя, расширив горизонты времени и пространства, продолжая себя в продуктах своей деятельности» [7, 36]. На цих засадах фортепіанне виконавство розкривається як особлива форма придбання повноцінної присутності в багатогранному музичному просторі, як феномен культури. Отже, розвиток фортепіанного мистецтва пройшов шлях засвоєння попередніх традицій – через трансформацію, дифузію, синтез, асиміляцію різних впливів, кристалізуючи характерні особливості ідентифікації жанрових стилів, що лягло в основу формування сучасних напрямків фортепіанного мистецтва.

### *Література*

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / В.Б. Астафьев. – Л., 1971. – 376 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р.Барт. – М.: Прогресс. универс.: Рея, 1994. – 420с.
3. Белов К. А. О ценностях идеальных и неидеальных: медитации на культурологические темы / К. А. Белов. – Дубна : Феникс, 2004. – 272 с.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки / Л. Гаккель. – М.-Л. : Сов. композитор, 1976.-295 с.
5. Ионин Л.Г. Социология культуры / Л.Г. Ионин. – 4-е изд. – М.: Логос, 2000. – 410 с.
6. Крымский С.Б. Культурно-экзистенциальные измерения познавательного процесса / С. Б. Крымский // Вопросы философии. - 1998. -№4. – С. 40–49.
7. Самохвалова В. И. Творчество и энергии самоутверждения / В. И. Самохвалова // Вопросы философии. - 2006. - № 5. - С. 34-46.
8. Толстой Л.Н. Крейцерова соната / Л.Н. Толстой // Повести и рассказы: 1872-1906 гг. – М. : Худ. л-а, 1978. - С. 126–197. – (Толстой Л. Н. Повести и рассказы: 1872–1906 гг.: в 2 т.; т.2).
9. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики к анализу методологических парадоксов науки о музыке / Т. В. Чередниченко. – М.: Музыка, 1989. – 223 с.

*Смирна Леся В'ячеславівна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
начальник відділу міжнародних наукових  
зв'язків Національної академії мистецтв України

## **НОНКОНФОРМІЗМ У КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ**

У статті розглядаються складні взаємозв'язки мистецького нонконформізму та масової культури як одного з недостатньо досліджених феноменів ХХ століття.

*Ключові слова:* масова культура, нонконформізм.

In the article difficult interrelations of nonconformism in art and one of not enough investigated phenomena of the XX-th century – a mass culture – are considered.

*Key words:* mass culture, nonconformizm.

У ХХ столітті в Західній Європі нонконформізм як тотальне явище визначився саме в обрядах масової культури. Мета статті – розглянути проблеми нонконформізму як феномену культури ХХ століття.

Прояви і форми нонконформістського мистецтва на Заході і в культурі Радянського Союзу відрізнялись. У Радянському Союзі функціонувала особлива масовість тоталітарного зразку, яка теж була масовою культурою. На Заході виник протест молодіжних субкультур – хіпі, панків, бітників, який фактично продовжувався три десятиліття, починаючи з кінця 40-х років ХХ століття і закінчуючи початком 70-х років ХХ століття. У рамках посттоталітарної, постсталінської культури опір диктату ідеології зайняв більше часу тому, що нонконформізм став перманентною долею репресованої інтелігенції, яка до певної міри добровільно себе “репресувала” шляхом різних форм: функціонування творчих спілок, художніх рад, члени яких провадили в дію догми так званого соцреалізму. Таким чином, цей складний феномен поєднувався з політичним наглядом, цензурою і особливою ментальністю “совкового” маргінала від мистецтва.

Цей простір опору розгортався по-різному – як андеграунд, як опір, який відбувався шляхом втечі від мистецтва. Подібну поведінку можна назвати “екологічною втечею”, пошуком власної ніші, яка вписується в контекст андеграунду, тобто підпільного мистецтва, опору, коли мистецтво, існуючи в легітимних формах, не намагалося змагатися з тими догмами і нормами, які були священними і сакральними в рамках радянської системи.

Проте існував ще один вимір, який був пов'язаний з категоричним імперативом творчості над світами, був перманентним опором, який існував як відхід від норми, як неявне, але порушення прийнятих догматів.

В образотворчому мистецтві утворювалися також своєрідні ніші, які намагалися вийти за межі догм шляхом романтизації людини. Людина-будівник ставала героєм, робила дивні вчинки, але оскільки її змагання з владою були приречені, їй залишалася лише одна реальність – змагатися з природою. Це була цілком легітимна ніша.

Тож, у 60-х роках ХХ століття, після так званої “хрущовської відлиги”, виникла надія, що людина стане вільною у своїй творчості і зможе писати те, що вона хоче, на що здатна і як розуміє. У ці часи багатьох авторів було дуже швидко виключено з творчих спілок, але не розстріляно, не вислано у концтабір. В Україні ситуація складалася значно гірше: продовжувалися репресії, передусім тому, що мистецький національний простір був загрозливим для імперії Радянського Союзу.

На теренах загальної культурної ситуації нонконформізм був явищем світового масштабу, схожим і в Радянському Союзі, і в Західній Європі. Але його типи і форми здійснення були різні. Нонконформізм молодіжних субкультур існував як дозволена антисистема, яка протистояла системі “батьків”. Це був конформний рух молодих ювенальних сил, які були антисистемою у просторі величезної системи. Ця культура представлена рухами бітників та переважно молодіжним протестом “чорних пантер” [1], хіпі, яппі [2]. Рух бітників (Beat movement), тривав з кінця 40-х до початку 60-х років. Бітництво було реакцією на конформізм “безмовного покоління” (silent generation) та суспільне життя 50-х років в цілому: ядерна зброя, політика маккартизму, расова хвороба суспільства, політична цензура, споживацька філософія. Рух бітників не був системним, не мав чітко виробленої стратегії поведінки. Образ бітника асоціювався з образом героя-бродяги, індивідуаліста, нігіліста, бунтівника, який тікає від соціуму у пошуках вільної Америки [4, 713]. Як вважають соціокультурологи, це ж покоління зробили внесок у ціннісний культурний простір Заходу [3, 714]. Але саме це вони стимулювали багатьох істотних тенденцій в культурі: відчуття абсурдності буття, бунт супроти “одномірності” людини масової культури, екологічна свідомість, сексуальна та психоделічна революція 60-х років, захоплення давньосхідними практиками, інтерес до архаїчних форм культури.

Нонконформізм у Радянському Союзі не був здійсненням дозволеної антисистеми, хоча мав ознаки ювенальної (протестної) ідеології. Він належав тим героїчним постатям, які самі прийняли вирок, які пішли на Голгофу, які пройшли цей шлях до кінця або зламалися, покаялися і повернулися.

Радянська молодь, як і на Заході в ті часи, знаходилася в стані бунту, в стані заперечення цінностей культури. Можна визначити одну цікаву реальність або паралель. Нонконформізм в межах культури Радянського Союзу залишився автентичним, тобто типом опору і типом культуротворення західного зразку, коли молодь не піднялася до висот інтелігібельних світів, які існували в просторі андеграунду, в просторі міфа О. Лосєва, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва та інших.

Отже, нонконформізм в Україні – це теж нонконформізм західного зразку. На мистецькому рівні він є лише опором, хоча використовував мотиви національного тезаурусу. Можна стверджувати, що нонконформізм, а саме мистецький нонконформізм в Україні, складається з цих двох гілок можливого самоздійснення митця. Один – поверховий, західноєвропейського зразку, молодіжно-бунтарський, який потім перейшов в конформну лінію усіляких благ. Інший – інтелігібельний, за типом і визначенням нонконформізм, який можна поєднати з велетнями андеграунду, але який закінчився досить по-різному.

Цей молодіжний поштовх боротьби з цинічною, бюрократичною цивілізацією “батьків” був недовгим – всього два десятиліття.

Виникає постмодерн, який постає саме з молодіжного бунту. Постмодерн важко ідентифікується на підставах посттоталітарних культур Радянського Союзу. Проте він теж виникає в більш драматичних колізіях дихотомії автентичного нонконформізму західного зразка і нонконформізму естетичного, національно самодостатнього. Конформний молодіжний алкогольно-кухонний протест і разом вдача інтелігібельного окремого шляху, який вів на Голгофу, існували поруч.

Руйнування культури, протест, руйнування свідомості, власного тіла, руйнування близьких людей, що було пов’язане з молодіжними субкультурами і, навпаки, – опір не заради опору, а опір як єдина можливість бути, мужність бути, це – зовсім різні позиції. Тут андеграунд і нонконформізм поєднуються, якщо бачити людей андерграунда, які не просто тікали на кухню, але і писали там симфонії, картини – єдино можливий твір свого життя. Була різною соціальна позиція, різною позиція відношення до влади. Владна інтенція, яка по-різному визначалася в центрі і на периферії, була досить драматичною.

Поруч зі спілками стояв невидимий образ КДБ, який був занурений і в спілки, і на виробництві. Ми бачимо тоталітарного монстра, але у вигляді “таємної поліції”. Вони створювали абсолютно нелюдські вчинки, які призводили до трагедій.

Масова культура, яка на Заході існувала як широкий етноренесанс, як звернення до африканських мелодій, як виникнення урбанізованого фольклору, у нас практично не прозвучала. Всі ці новації називалися буржуазними реаліями масової культури. Російські дослідники О. Кукаркін, І. Куликова, Карцева, Ю. Давидов висвітлювали негативні риси масової культури [4, 5, 6]. О. Кукаркін зазначає, що конформізм і нонконформізм – це стадії буржуазної культури, які можна визначати як еквівалентні етапи існування. До певної міри він правий, хоча і не розглядав нонконформізм як соціолог, фахівець з критики західної культури. Такої ж позиції дотримувався і Ю. Давидов.

У дослідженні “Массовая культура как феномен постиндустриального общества” А. Костіної йдеться про своєрідність явища масової культури [7, 89]. В цьому явищі є фундаментальний глибинний імпульс масовості, яка належить культурі від віку, але яка стала досить своєрідною на межі, яка відокремлює постмодернізм від модернізму.

Важливо зазначити, що культура тоталітарного суспільства і посттоталітарного, а в рамках СРСР – культура сталінського і постсталінського періодів – була масовою саме в тих ознаках, які були притаманними саме для західноєвропейської культури. Тут продукувався певний тип масовості, що мав свої форми тотальності, пропаганди, агітації, розповсюдження інформації, контролю за засобами інформації і досить технологічного інформаційного простору.

А. Костіна зазначає: “Масова культура онтологічно і феноменологічно пов’язана з формуванням такого специфічного явища, як маса, що відрізняється від спільнот, які можуть бути подібними народу і нації. Якщо народ виступає як колективна особистість і разом має єдину для всіх систему цінностей, життєву стратегію і загальні вчинкові стереотипи, то маса – це сукупність розрізнених

атомізованих суб'єктів, що виступають в якості обезсібленого колективу, одиницею котрого є середньостатистична особистість. Маса не іманентна людському існуванню. Її історичні рами локальні і визначаються тенденціями індустріалізації і урбанізації” [8, 89].

Можна стверджувати й інше, що маса саме в рамках тоталітарних і пост-тоталітарних культур була типом конформності, яка підживлювалася ідеологією. Цей тип розпався саме тоді, коли змінився тип ідеології. Ідеологія нонконформізму протиставила себе цьому типу масовості і створила свою антисистему, тобто тип маси або локальних островних мас, які формувалися як мистецькі спільноти, як певні рухи, які можна позначити як єдиний рух нонконформізму мистецького типу.

Проте, постає проблема відношення національної спільноти або етноспільноти і масової культури. Ця проблема досить гостро була позначена в тоталітарних культурах. З одного боку, тоталітарні культури називалися інтернаціональними. Вони всіляко винищували національне як таке. Особливо це стосується України. З іншого – влада підживлювала національні інтенції, бо зрозуміла, що абстрактний тип масовості тоталітарної культури недовговічний. Ця перманентна етнорегенеративна функція тоталітарної або посттоталітарної культур призводила до етноренесансів, які були дозволеними зверху.

Так, у 60-ті роки ХХ століття виникає ціла низка етноренесансів, яка була ініційована партійною владою. Це пов'язане з тим, що виникають митці-художники, композитори, архітектори та письменники національного типу. В Україні починається потяг до етномоди, етнокостюма. Виникає лакована агіографічна “національна”, “шароварна” поетика – дозволена антисистема. Якщо ця антисистема набуває ознак самодостатнього існування, вона стає нонконформістською за принципом свого самовизначення.

Нонконформізм можна по-різному тлумачити. З одного боку – як стадіальне, хронологічне явище в рамках рухів хіпі, панків та інших, як загальний ювенальний протест і належить культурі європейській. З іншого – нонконформізм мистецький, який іде супроти будь-якого пригнічення особистості, мистецької зокрема і спричиняє неоклацистські рухи.

Все це свідчить про те, що в сучасних умовах розвитку української науки адекватне визначення нонконформізму є проблемними. Передусім тому, що це явище має досліджуватися і осмислюватись в рамках “великого часу” і “малого часу” культури. “Малого”, який пов'язаний з культурним простором соціуму, зокрема, масової культури, масовості, конформізму як масовості, що відбувається в сьогоденному просторі під назвою глобалізації. В рамках “великого часу” – коли людина обирає свій шлях і йде всупереч ідеологічних, політичних, філософських, мистецьких і соціокультурних традицій; загалом створює світ, який згодом розуміється як нонконформний.

Нонконформний рух вимивається і в великому часові, і в малому: у час темпоральності субкультур і в часі темпоральності одного екзистенційного поштовху, який свідчить про могутню особистість, про генія, який пережив усі стилі і пішов всупереч того, що зветься авангард або постмодерн. Як, до речі, неактуальне мистецтво і на Заході. Там залишається жорстка конкуренція, за-



лишається диктат імені, диктат великих брендів, які розподілили простір культуротворення. Це особливо відчувається в моді.

Тож, бачимо, в сучасному суспільстві нонконформізм неможливий. Молодь не здатна конкурувати, стає конформним придатком. Тому ми не маємо ані протестних рухів, ані інших явищ. Молодь переймається лише одним – економічним виживанням або втечею від протистояння монстрам, великим брендам ще радянських часів. Ці бренди утворюють розподіл влади, яка так чи інакше торкається розподілу цінностей у контексті великого маркетингу мистецтва. Ми бачимо розбещення гірше, ніж тоталітарне. Коли Л. Гумільов в останньому з своїх інтерв'ю писав: “Я собі дозволю жити рівно стільки, скільки захочу, бо сучасні начальники гірші, ніж були в сталінські часи”, – то він був абсолютно правий. Аморальність – все те, що можна назвати просто безглуздя, де немає ні “великого”, ні совісті, ні моралі, ні жодного мистецького образу, викликає лише андеграунд – підпільне мистецтво, яке не дає жодного прикладу протистояння. Сучасна молодь вже спокушена, вона втяглася в цю гру, де відбувається дивна гра-підстановка цінностей старої сталінської тоталітарної системи; розподілу цінностей за старими зразками і нового маркетингу, який є симулякром псевдоцінностей.

Важливо зазначити, що у 50–60-ті роки в Західній Європі і США були часом розквіту масової культури, які визначалися в економічній інтенсивній урбанізації, встановленні індустріальної економіки, стандартизації виробництва, масовим споживанням, розповсюдженням засобів масових комунікацій, соціально-політичних процесів, пов'язаних з все більш широким і розгорнутим образом виникнення так званих комунікативних суспільств. До речі, так зване суспільство “застою” брежнєвських часів відповідало всім стандартам західної цивілізації. Тобто, в економічному розумінні це був енергійний прорив: на високому рівні була індустрія палива, торгівля паливом, досить інтенсивно нарощувала темпи важка промисловість. Це був економічно сталий розвиток у рамках посттоталітарних країн.

Те, що називають станом стагнації і так званого застою – це лише його ідеологічне осмислення ситуації. Проте, саме в умовах ідеологічного зіткнення конформізму і нонконформізму виникли репресивні механізми, які теж відповідали ситуації протиставлення конформізму і нонконформізму в Західній культурі.

Важливо, що в цей час відбулася криза гуманістичних традицій, яка була фактично наслідком двох війн. Ф. Ліотар пише, що Освенцем розуміється дуже широко – як духовне винищування гуманістичних і людських вимірів культури. Споживацька культура, культура повсякденності споживання, за Ж. Бодріаром, набуває все більших обертів.

Саме 60-ті роки ХХ століття були часом роздумів після двох винищувальних воєн, часом виникнення “нових лівих”, часом, який пов'язаний з “хрущовською відлигою”, часом, коли філософи, соціологи, художники починають виходити за межі зомбованого соцреалізмом простору. І той репресивний простір культури, який існував у тоталітарних і посттоталітарних країнах, починає радикально змінюватися. А. Костіна пише: “Це було вкрай суперечливе покоління, яке поєднувало в собі м'якість і жорстокість, пацифізм і агресивність, принципову апологетичність і непослідовну причетність до релігійної бороть-

би, протест проти тотального впливу держави на особистість, протиставлення тоталітаризму, зокрема в радянському режимі і прийняття багатьох з них системи сталінізму. Покоління 60-х років ХХ століття, природно, не було однорідним. Воно включало множинність течій, об'єднувало мятежні ідеології, різні соціальні групи і верстви студентства хіппі, а раніше – бітників; лише дещо пізніше – панків, членів різних комун і підпільних терористичних організацій. І зрештою, не дивлячись на різноманітність контркультурних рухів, 60-ті пропонували певну ідею цілісності. Це ядро формували “нова ліва” соціологія Ч.Р. Мілса, Ф. Маркузе, психоаналіз З. Фрейда, тексти Ф. Кафки, Г. Гессе, Дж. Керуака, К. Кізі, вчення про надлюдину Ф. Ніцше; ідеї руських анархістів Н. Бакуніна і П. Кропоткіна (особливо сформульоване першим поняття свободи і другим – “біосоціального закону взаємодопомоги”), а також, як відзначають американські соціологи Т. фон Роззак і Ч. Рейч – “гештальт-терапевтичний анархізм” П. Гудмена і “аполіксичний містицизм” Н. Брауна, “дзен-буддистська психотерапія” А. Уотса і “оккультний нарцисизм” Т. Лірі, що були поєднані гіпертрофованим несприйняттям західної культури” [7, 103–104].

Можна бачити, що саме в ці часи відверта позиція бітників, які протистояли суспільній моралі, використовуючи досвід буддизму, психоделічних практик, медитацій, намагалися здійснити альтернативу, яка була пов'язана з сексуальною розкутістю, зокрема гомосексуальністю, трансформується в більш м'який варіант хіппізму і того протистояння бездуховності, яка була пов'язана з культом масового щеплення культури споживання. Сам по собі гострий інтерес до альтернативних культурних практик як психотерапевтичних заходів, екологічної втечі від реальності і водночас політичного загострення конфронтації поєднувалося у складний симбіоз. Можна стверджувати, що його сьогодні дуже складно реконструювати, тому що впродовж багатьох років відбувалася трансформація як типів конформності, так і конформізму, як і самої ідеологічної мікроскопії, яка здійснювала перехід від посттоталітарного суспільства до суспільства, яке можна назвати перехідним і яке не має ніяких визначених рамок.

Відмова західної культури від індустріалізму, від благополуччя споживання стала ювенальним поштовхом хіппізму революції панків. Ця революція була перманентним трансформативним пошуком нових цінностей. Ці цінності згодом набуваються в контексті все тієї ж масової культури і вони утворюються навколо комунікативних суспільств, за К. Аппелем.

У просторі пострадянських країн ситуація набагато складніша. Тут ще не відбувся процес мутації – перетворення одного типу суспільства на інше. Перехідність так званих незалежних держав обертається всезростаючою залежністю однієї від іншої. Саме в ці часи Франкфуртська школа, як і німецька школа комунікативної філософії, гостро піднімає проблему комунікативних спільнот, наслідків співвідношення людини і соціуму, всіх тих процесів, які пов'язані з масовою культурою, тотальною культурою трансформації духовного потенціалу культуротворення та потенціалу споживання.

Це проблема влади і проблема самої культури. Т. Адорно, М. Хоркхаймер пов'язують ці проблеми з критикою розуму, з деструкцією розуму в рамках, які сама собі задала західноєвропейська цивілізація, з тим глобалізмом, який стає імперським експансіонізмом і який потребує альтернативних засобів виходу.

Ми бачимо, що культурна експансія випереджає цивілізаційну експансію. Наші намагання потрапити у європейський простір є наївними, оскільки сам по собі простір України завжди був європейським. Якщо він європейський з точки зору соціалізації або індустріалізації, або цивілізаційних вимірів і норм споживання, то чи варто туди потрапляти? Отже, це надзвичайно спустошений простір влади і владних імпульсів на Україні, де сподіватися на розвиток культури не можна. Залишається одна реальність, яку можна пов'язати з підпільним існуванням – андеграундом. Ніякий нонконформізм зараз не є модним; самоспалення не помічається і виглядає як клінічна психіатрична хвороба окремих особистостей (хоча до “психушок” ніхто вже нікого не тягне). А. Костіна зазначає: “Таким чином, покоління 60-их, не дивлячись на ідейне протиставлення, створило достатньо цілісну культуру, що протистояла тій, що панувала. Її позиційні риси визначалися, передусім, тим, що це була культура молодих, що несла в собі до певної міри суперечливі особливості юнацького максималізму, екстремізму, радикалізму, наївності, інтуїтивізму і чуттєвості. Молодіжна культура 60-х стала до певної міри останнім яскравим сплеском модерністської доби з її педалюванням антитрадиціоналізму, інтенціями на інноваціях, налаштованістю на радикальні соціокультурні трансформації і акцентуванням метафори молодості.

Виявляється вкрай різна ситуація. На відміну ювенальності, бунту, руху супроти, виникає молодь конформного типу, яка вже несе в собі ознаки дендізму, який був характерний для XIX століття, і досить заспокоєного обмеженого споживання. Можна стверджувати, що саме культ духовності (psie) – спортивного розвитку – замінює собою контркультуру і просте життя і більше того – нетрадиційна медицина, медитації, біоритми як культури і суспільства стають основними екологічними настановами кінця XX століття.

Як зазначає А. Костіна “Сьогоднішній типовий представник молодого покоління двохтисячних років – це не рокер, не хіппі, не панк, не бітник, не член підпільної терористичної організації, а студент, майбутній або теперішній – біла краватка, при чому не студент-нігіліст, а молода, достатньо конформна людина, та що не протестує проти цінностей батьків”. В його ціннісному активі не соціальна боротьба, як це було характерно для покоління 60-х, а вбудованість в суспільство, не нестяжіння, а забезпеченість, не опозиційність, а співпраця, не відмова від культури батьків, а байдужість до неї” [7, 110].

Виникають такі поняття, як “постсучасне суспільство”, “постекономічне суспільство”, де змінюється характер споживання, самі мотивації, тип суспільної ідентичності. Можна стверджувати, що покоління межі тисячоліть апатичне, абсолютно позбавлене патерціоналістської ювенальної рішучості, більше того, є роздрібленим і страждає тотальним конформізмом. Можна стверджувати, що конформізм стає панівним, а нонконформізм тут вже є неможливим. Неможливим як тип, як явище, як протиставлення тоталогії конформних мас або комунікативних суспільств, які об'єднуються навколо каналу комунікації, пріоритетних цінностей, навколо цінностей споживання на основі певних реалій, які свідчать про стратовий, локальний і острівний спосіб культуротворення.

Можна зазначити, що саме нонконформізм 60-х років був можливий як явище в рамках культури посттоталітарної України тільки тому, що він був загальнопланетарним явищем. Він був складовою того нонконформізму європей-

ської культури, (як і американської), який сформувався як заперечення “культури батьків”, тобто патернаціоналістської культури, яка співпала разом з культурою авангарду та культурою тоталітарною. Бездуховність авангардизму політичного, мистецького, естетичного стала вже очевидною. Замінити її нічим не могли. Якщо її замінювали шляхом трансверсій, звернення до нетрадиційних практик культури, зокрема руйнування молодого ювенального тіла людини, то згодом виникають інші парадигми.

Можна стверджувати, що проблема мистецького авангарду і проблема мистецького нонконформізму є дуже схожими. Авангард теж був запереченням “культури батьків”, усієї класичної культури. Поставангард або нонконформізм (як він визначається в рамках мистецьких адекватій в контексті тоталітарних культур) був також другим авангардом за своєю соціокультурною суттю і роллю. Він був пророчим, месіоністичним і разом вчинковим простором самоздійснення митця.

Тут є одна надзвичайно важлива коннотація. Перша – це реальність, яку пов’язують з традицією, з глибинним пракорінням культури, зокрема мистецтва. Вона була досить різною на Заході і в рамках тоталітарних суспільств, в українському зокрема. Вже в тоталітарних суспільствах піднімається та неоміфологія, яка є штучно створеним міфом, яка повністю заперечує міф первинний, чудесність міфу (за О. Лосєвим) і замість неї приходить міф як егалітарний, тобто міф всезагальної рівності і свободи, споживання і всезагального щастя культури споживацьких стратегій або масової культури.

На відміну від такого міфу в тоталітарних культурах зберігся патерналистський міф, міф етнокультурний, національний, міф батьківщини, тому що він був законсервований і не міг так швидко елімінуватися з простору культури, як це відбулося в західній культурі. Фактично, соцреалізм був теж міфом як метод, як стиль і як тип буття.

Соціалістичний міф, комуністичний міф – це була міфологія архаїчного типу, а не штучного рефлексивного міфу конкуруючих міфологічних стратегій (за Р. Бартом), його суть патерналистською, залежала від батька нації, від вождя (Сталіна, потім від Хрущова, Брежнєва). Згодом ці вожді втрачають свою масштабність і міфологія звужується, перетворюється на міфологію конотативно-знакових відносин, тобто міфологію редуکتивного типу, де первинна мова глибинних цінностей міфу справжнього, міфу батьківських цінностей, землі рідної, матері зникає. Ми вже підійшли до цього стану. Він зараз повторює ту метаморфозу, яка відбулася в західній культурі в 60-х роках ХХ століття з запізненням майже на півстоліття, що нічого не додає нашій культурі, і нічого не забирає.

Якщо говорити про сучасний нонконформізм, то поштовх до нього є, але не як до локального, одиничного, героїчного вчинкового шляху одиниць, а нонконформізму політичного, коли вся країна може протистояти новому явищу на планеті Земля, що називається процесом глобалізації.

Отже, явище нонконформізму є проблемою заперечення, проблемою заперечення заперечення, тобто діалектичного знання, єдності традицій. Якщо на Заході нонконформізм просто неможливий, бо суб’єкт повністю атомізований і належить розсіяним натовпам, телевізійній активності, інтеракції, комунікативним спільнотам. В Україні він залишається ще збереженим у рамках традиції, в рамках тієї культури, яка існувала як тоталітарна культура. І як непарадоксально,

саме в цьому тоталітаризм виступає як консерватор традицій. Тому проблема сучасного нонконформізму – це проблема його еволюції, переходу із стану політичної загостреної антитези (як це відбулося з “бульдозерною виставкою”), в стан мистецьких адекватій, в стан стилізацій соцарту, в стан ностальгійних мрій, які ми бачимо вже в постартовських традиціях постмодерну.

На межі тисячоліть виникає потреба переоцінки усіх цінностей. У просторі третього тисячоліття людина розуміє, що масовість не є благом, а самотність людини у масі, зграї є зворотнім боком цього загального культурного глобального руху. В. Глазичев назвав масовість “комплексом стихії”. Якщо традиційна культура мала природні стихії – вода, земля, повітря, небо, вогонь, то з’являється ще одна стихія великих міст, а також комунікативних суспільств – це натовп [9, 672]. Охлократія – влада натовпу, тотальний конформізм створює ту масовість культури, ту масовидну аморфну реальність, яка називається охлосом, яка виникає і розсіюється кожного дня. Феномен розсіяного натовпу є тією реальністю, яка пов’язана з маніпулюванням, трансформаціями не лише масової свідомості, а й ціннісних орієнтацій. Як висновок зазначаємо, що досвід звернення до нонконформізму як позиція виборювання свого власного “Я”, протистояння всьому і вся; позиція віри, надії і мистецького вчинку, є досить актуальним. Нонконформізм стає одним із цікавих можливих вимірів показу цінностей, пріоритетів самоздійснення і культури; і країни, і людини, і митця, який як медіум поєднує в собі здатність ідентифікувати себе із всесвітом країни, культури і будь-яким іншим “Я”; є абсолют, тією сакральною цінністю, тією метафізичною віссю, без якої мистецтво неможливе. Ми бачимо діючий механізм тоталітарних суспільств, ми бачимо розподіл цінностей за старими зразками, але культура діє вже в іншому вимірі і в іншому просторі. Мистецтво потребує вчинку митця – особистості.

### *Література*

1. “Чорні пантери” (The Black Panther Party, 1966-1976) – екстремістський рух афроамериканців за свої права на основі ідеї сегрегації. Виступали за насильницькі дії супроти білих поліцейських, вважали себе “дітьми Малколма Ікса”. Лідерами руху були Хью Ньютон (1942-1989) і Роберт Сіл (1936).
2. Їппі, їппі (Yippies, Youth International Party, 1966-1976) – молодіжний рух-партія радикальної контр культурної спрямованості, засноване у 1967 р. Еббі Хоффманом (1936-1989). Джері Рубінім (1938-1994) і Полом Красснером (1939). Називали себе “органічним поєднанням хіпі-психоделістів і політичних активістів”. Відомі як організатори масштабних антиурядових демонстрацій та провокаційних акцій. За співзвуччям
3. Нариси української популярної культури. – К.: УЦКД, 1998. – 760с. – С. 713.
4. Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура. /А.В. Кукаркин – М., 1985.
5. Давыдов Ю.Н. Социология контркультуры: критический анализ / Ю.Н. Давыдов и др. – М.: Наука, 1980.
6. Давыдов Ю.Н. Эстетика нигилизма (искусство и “новые левые”) / Ю.Н. Давыдов. – М.: Искусство, 1975.
7. Костина А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А.В. Костина – М.: ЛКИ, 2008. – 352 с.
8. Кримський С. Перспектива нового тисячоліття та зміна стратегій соціального інтелекту//[http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Magisterium/Ist\\_f/1998\\_1/07\\_krymsky\\_s.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Magisterium/Ist_f/1998_1/07_krymsky_s.pdf)
9. Глазычев В. Архитектура. Энциклопедия / В. Глазычев. – М.: ИПУ, ООО “Издательство Астрель”: “Дизайн. Информация. Картография”: ООО “Издательство АСТ”, 2002. – 672 с.

*Андрєєва Світлана Володимирівна,*  
аспірантка Київського національного  
університету культури і мистецтв

## **ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ВІА-СТИЛЮ В 70-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ**

Стаття присвячена дослідженню особливостей формування українського ВІА-стилю в контексті світової та радянської музики в 70-х роках ХХ ст. Відзначено, що провідними тенденціями цього явища у вказаний період були активна співпраця композиторів та поетів різних республік Радянського Союзу, що призводила до розширення репертуару ВІА; поєднання в українському ВІА-русі стильових елементів традиційної естради, біг-біту й фолк-року; поява нових якостей композиції; вплив «російського шансону» на музичну мову радянських ВІА; вплив арт-року і рок-опери на творчість ансамблів; використання ВІА елементів джаз-року, інтонацій «дворової» та «блатної» пісні, стилю диско.

*Ключові слова:* вокально-інструментальний ансамбль, естрада, рок, молодіжна музика, стиль, репертуар, пісня.

Publication is devoted research of features of forming of Ukrainian VIA-style in the context of world and soviet music in 70th the XX item it is Marked that the leading tendencies of this phenomenon in an indicated period were active collaboration of composers and poets of different republics of Soviet Union, that resulted in expansion of repertoire of VIA; combination is in Ukrainian VIA-motion of stylish elements of the traditional stage, at bat and to the folk-year; appearance of new qualities of composition of song (scales, intensities of becoming, gap-willingness and depth); influence of the «Russian chanson» is on the musical language of soviet VIA; influence of art-year and fatal opera is on creation of bands; use of VIA of elements of dzhaz-fate, intonations of «court» and «protection» song, style of disco.

*Key words:* vocally instrumental band, stage, fate, youth music, style, repertoire, song.

Вокально-інструментальні ансамблі (ВІА) як різновид молодіжної музичної культури другої половини ХХ ст. уже перебували в полі зору вітчизняних та зарубіжних учених. Особливості становлення і розвитку радянських ВІА розглядалися в роботах Л. Бубеннікової, Ю. Божка, Л. Мархасєва, М. Саркітова, Г. Скороходова, А.Троїцького, О. Феофанова, І. Чижової, Г. Шостака, В. Яшкіна. Питання репертуару, інструментального складу ВІА, теорії та методики роботи з даними колективами порушуються у роботах Д. Браславського, Ю. Дружкіна, С. Катаєва, Ю. Токаєва, Ю. Феркельмана, В. Чеснокової та інших. Водночас у процесі аналізу наявної наукової літератури та матеріалів періодики було з'ясовано, що досі залишаються невисвітленими питання, що стосуються особливостей розвитку вітчизняних ВІА у період їх найбільшого поширення – в 1970-х роках. Поза увагою дослідників залишаються проблеми впливу різних напрямів та стилів молодіжної музики на музичну мову ансамблів. Відтак, метою статті є аналіз та узагальнення провідних тенденцій ВІА-стилю в 70-х роках ХХ ст.

Український ВІА-рух 1970-х років відзначається неоднорідністю і жанрово-стильовим розмаїттям. Однак здійснити аналіз цього явища ми можемо лише на основі збережених студійних і концертних аудіо- та відеозаписів і нотних збірників. На жаль, частину творчості українських ВІА складають твори, що невидані в аудіо-, а тим паче в нотному запису, вони виконувалися лише на концертах, і тому залишаються для нас втраченими. Про них ми можемо судити лише за спогадами очевидців.

У 1970-х роках в СРСР відповідно до проголошеного принципу «пролетарського і соціалістичного інтернаціоналізму» віталася взаємодія композиторів і поетів різних республік Радянського Союзу, нерідко автори однієї союзної республіки доручали свої пісні виконавцю чи ВІА іншої республіки. Такі види співпраці часто породжували всесоюзні хіти. Молдовський ВІА «Орізонт» блискуче виконував пісню литовського композитора М. Новікаса на вірші А. Саулінаса «Калина» і вірменського композитора А. Бабаджаняна на вірші О. Монастир'єва і О. Писсаржевської «А любовь жива». Російський ВІА «Самоцвєты» у 1970-х роках записав українською мовою дві пісні івано-франківців О. Сердюка і Р. Воньо – «Чарівна бойківчанка» та «Чаклунка з гір», пісню білоруського композитора Е. Ханка на вірші Ю. Рибчинського «Вєрба». У репертуарі колективу також з'явився пісенний цикл азербайджанського композитора Полада Бюльбюль Огли на вірші М. Добронравова «Мужество». Інший російський ВІА – «Ариєль» – інтерпретував баладу латиського композитора Р. Паулса на вірші Д. Авотині «Орган в нощі». Російський самодіяльний композитор О. Шульга написав для ВІА «Чарівні гітари» дві пісні на вірші Л. Дєрбєнєва - «Тебе все равно» і «Любить друг друга». Проживаючи у Москві, вірменський композитор О. Екімян доручив перше виконання низки своїх пісень українським ВІА «Арніка» і «Чарівні гітари». Художній керівник «Пєсняров» В. Мулявін співпрацював з українським поетом-піснярем Ю. Рибчинським, створив у співавторстві з ним декілька композицій, найвідомішими з яких є «Крик птиць» і «Царєвна рєчка». Також у репертуарі «Пєсняров» з'явилася пісня В. Івасюка на вірші Ю. Рибчинського «У долі своя весна». Український композитор Б. Монастирський написав пісню «Дєвятый клас» на вірші Ю. Рибчинського спеціально для російського ВІА «Вєрные друзья». Інший провідний композитор України І. Поклад співпрацював з російським ВІА «Здравствуй, пєсня!»

Офіційному визнанню ВІА сприяла їхня співпраця з естрадними співаками. Перший радянський ансамбль «Дружба» був створений як вокально-інструментальний колектив, що виконував суто допоміжну функцію, – акомпанував Е. П'єсі. У 1970-х роках ми бачимо багато прикладів таких альянсів – короткочасних і довгострокових, разових і постійних, випадкових і закономірних: А. Пугачова + «Весєлье ребята», Ю. Антонов + «Добры молодцы», Ю. Антонов + «Аракс», Л. Сенчіна + «Поющие гитары», А. Корольов + «Весєлье голоса», Я. Йоала + «Radar», Н. Брегвадзе + «Оперо», В. Мігуля + «Земляне», А. Герман + «Лєйся, пєсня!», Л. Лещєнко + «Здравствуй, пєсня!», В. Ободзінський + «Вєрные друзья», С. Ротару + «Червона рута», В. Купріна + «Кобза», Д. Гнатюк + «Смерічка», А. Кудлай + «Мальви»...

На початку 1970-х років в республіках колишнього СРСР ВІА-стиль утверджується як самостійний різновид сучасної молодіжної музичної культури. З одного боку, відбувалася закономірна еволюція композиторського мислення, яке увібрало в себе нові інтонаційно-звукові пласти і методи їх втілення та розвитку, що знайшло відображення у розширенні жанрово-стилістичного діапазону молодіжної музики, з іншого – стали помітними ознаки стійкості усередині самої рок-музики, а саме – фолк-року (від англ. «folk» – народ). Фолк-рок являє собою «сукупність форм рок-музики, у яких мелодійна основа побудована або на прямих запозиченнях з фольклору, або на стилізаціях під фольклор» [6, 94]. Тобто, стиль припускає сполучення народного мелосу й національних інструментів відповідної культури із сучасними «бітовими» або «роковими» звучаннями. І на батьківщині фолку в США, і в СРСР музиканти обробляли першоджерела – народні мелодії або створювали власні твори, що інтонаційно близькі до народних. Так само усередині вітчизняного ВІА-стилю наприкінці 1960 – на початку 1970-х років сформувався напрямок, у якому були взаємопереплетені стильові елементи традиційної радянської естради, біг-біту й фолку. В одного й того ж самого ВІА це співвідношення могло порушуватися на користь одного із зазначених елементів залежно від характеру творів. Іноді цей синтез доповнювався шейком або твістом як, наприклад, у піснях «Ти маленька» І. Поклада на вірші Ю. Рибчинського, «Не топчіть конвалії» М. Скорика на вірші Р. Братуня та ін.

В Україні у переважній більшості ВІА фолковий різновид сполучався з біг-бітом і традиційною естрадою. Очевидно, позначився вплив таких популярних російських ансамблів, як «Веселье ребята», «Добры молодцы», «Лейся, песня!», «Поющие гитары», «Самоцветы», «Синяя птица» тощо. При цьому фолковий, естрадний і бітовий елементи по-різному співвідносились у творчості різних колективів чи одного ВІА.

Перевага, що надавалася вітчизняними ВІА фолк-року, пояснювалася декількома обставинами. Фольклор надавав можливості ансамблям реалізувати свої інтерпретаторські потенції, про що свідчать оригінальні прочитання народних пісень вітчизняними вокально-інструментальними ансамблями. При цьому в складі ВІА часто з'являлися автентичні народні інструменти. Так, «Песняры» використовували жалейки, колісні ліри, сконструйовані за середньовічними кресленнями. Узбецький ВІА «Ялла» з колористичною метою включав до складу щипкові інструменти дутар і рубаб. У складі «Кобзи» з'явилися бандури, ліри, сопілки й, звичайно ж, інструмент, що дав назву колективу.

Створюючи естрадні пісні, професійні та самодіяльні композитори широко застосовували фольклорні інтонації. Яскравими прикладами проникнення народного мелосу до естрадної музики можуть слугувати такі пісні, як «Три трембіти» М. Скорика на вірші А. Вротарьова («Кобза»), «Водограй» та «Червона рута» В. Івасюка на власні вірші («Смерічка»), «Сонячний дощ» і «Вишнева сопілка» О. Екімяна на вірші Ю. Рибчинського («Арніка»), «А погода-то разгулялась» О. Морозова на вірші М. Рябініна і «Верба» Е. Ханка на вірші Ю. Рибчинського («Самоцветы») тощо. Фольклорний матеріал також слугував основою для створення великих музичних полотен, серед яких рок-опери



В. Мулявіна «Песня о доле» («Песняры») і В. Ярушина «Сказание о Емельяне Пугачеве» («Ариэль»), рок-сюїти О. Градського «Русские песни» («Скоморохи») і А. Кисельова на вірші О. Жукова «Русь» («Добры молодцы»), рок-поема І. Лученка на вірші Я. Купали «Гусяр» («Песняры») та ін.

Нарешті, мала місце причина позамузичного порядку. Фолк-рок у 70-х роках ХХ ст. був, мабуть, єдиним напрямком молодіжної музики, що не піддавався заборонам з боку влади. Хоча деяким вітчизняним ансамблям («Арніка», «Візерунки шляхів», «Вуйки», «Смерічка») не вдалося уникнути обвинувачень в пропаганді українського націоналізму, на той час цілком обґрунтованих: зокрема, «Смерічка» нерідко виконувала на концертах заборонені пісні січових стрільців.

Зазначена тенденція синтезу традиційної естради, біг-біту й фолку в українському ВІА-русі була переважною та найбільш доступною для аналізу, але далеко не єдиною. Не можна не враховувати рішення художніх рад обласних філармоній та фірми «Мелодія». Як ми вже відзначали, худради активно втручалися у формування репертуару ВІА, «забороняючи» або «дозволяючи» тиражувати ті чи інші твори. З їхнього погляду, саме ця тенденція у ВІА-стилі була найбільш «невразливою».

Однак в СРСР існували колективи, які створювали і виконували іншу музику – менш популярну, але більш значиму в культурному розумінні. Для того, щоб розглянути цей музичний напрям, зупинимося на тенденціях, що проявилися, з одного боку, в європейській та американській музичній культурі того часу, з іншого – в радянській масовій музичній культурі. Усі вони певною мірою впливали на музичну мову вітчизняних ВІА.

За спостереженнями російського музикознавця В. Сирова, «...у першій половині 70-х років... спостерігається концентрація творчої та духовної енергії року, яка вилилась у величезний масив різноманітної музики» [5, 70].

У 1967 році Ліверпульський квартет «The Beatles», запросивши інструменталістів симфонічного оркестру, записав платівку «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» («Клуб Одиноких Сердць Сержанта Пеппера»), яка, без перебільшення, стала революційною не лише в рок-музиці, але й в музичній культурі в цілому. Поява ж «Sgt. Pepper's...» ознаменувала повернення року обличчям до класичної музики і започаткувала так зване «альбомне» чи «концептуальне» мислення. До альбому входили пісні (чи інструментальні композиції), об'єднані загальним авторським задумом. Власне, з цього альбому почалась ера арт-року (від англ. «art» – мистецтво) - дослівно художнього року.

Арт-рок у науковій літературі визначається як «сукупність форм, що використовують як музичну основу елементи академічної музики (як у вигляді стилізацій, так і в формі прямого запозичення мелодичних фрагментів), або використовують характерний для неї інструментарій та прийоми аранжування» [6, 73]. Як стиль арт-рок сформувався в Англії в другій половині 60-х років ХХ ст. Цей стиль спочатку характеризувався інтенсивними пошуками у сфері засобів музичної виразності та нових жанрово-стильових контактів. Багато рок-музикантів почали виявляти інтерес до класики, до форм сучасної академічної музики та активно використовувати її прийоми у своїй творчості. Це було відо-

бражено в аранжуваннях класичних творів для рок-складів («класик-рок»), або у введенні до музичної тканини власних творів композиційних прийомів музики епохи бароко (бароко-рок), чи у створенні оригінальних творів, що були близькими за композиційною будовою та інструментарієм до класичних.

Друга тенденція намітилась в музиці більш крупних форм. У 1940-х років німецькі автори – композитор К. Вайль і лібретист, драматург Б. Брехт по своєму інтерпретували англійську «Оперу злиденних». Через п'ятнадцять років американський композитор Леонард Бернстайн створює мюзикл «Вестсайдська історія», де активно використовує композиційні прийоми джазу та естрадної музики. У 1970 роках англійці Е. Уеббер і Т. Райс завершують рок-оперу «Ісус Христос – супер-зірка».

Музикознавці Л. Алексеєва і Р. Сергієнко, мистецтвознавець Т. Дедюля, розглядаючи еволюцію жанру радянської пісні, відзначають тенденції, характерні для радянської пісенної творчості 60–70-х рр. минулого століття. До них автори відносять насамперед жанрову взаємодію пісні з романсом, баладою, театральним мистецтвом, іншими видами художньої творчості [3, 113–140; 4, 63–65]. З іншого боку, у творчості професійних композиторів, які працювали у масових жанрах, а також самодіяльних авторів активно проявилась взаємодія традиційної естради з джазом, рок-музикою, інтонаціями так званих «дворової» і «блатної» пісні.

У 1960-х роках у творчості радянських композиторів-піснярів яскраво позначилась зміна масштабів пісні, характеру її музичного становлення. Вона проявляється, по-перше, в укрупненні форми, по-друге, в посиленні її становлення [1; 4, 63–65]. Прояви цієї тенденції в радянській пісні також різноманітні і стосуються як її поетичної сторони, так і музичної, оскільки пісня, як і будь-який вокальний жанр передбачає окрім єдності образного зв'язку двох мистецтв, співвідношення музичної і поетичної композиції, мовної та музичної інтонації, музичного і поетичного ритму. При цьому укрупнення композиції пісні відбувається як відносно окремих її розділів, так і в цілому.

Масштабний ріст пісні обумовлений зверненням композиторів до нетрадиційних для пісенного жанру поетичних текстів, що характеризуються ускладненим образним змістом і поетичною формою.

Друга тенденція, що відображає нові просторові уявлення, пов'язана з посиленням у пісні інтенсивності становлення. Куплетна форма зазвичай опирається на принципи періодичної повторності однієї й тієї ж музичної побудови, що свідчить про домінування в ній архітектонічного начала. Нові просторові установки призвели до масштабного росту частин, що складають архітектонічне ціле. У результаті в куплетній формі ще більше посилюється розмежованість побудов, що може порушити її єдність. Виникає необхідність ліквідувати розрив між частинами. Його подолання, як й інертності побудов у формі в цілому стає можливим лише при посиленні процесуальної сторони. Таким чином, укрупнення композиції ніби зумовило інтенсивність музичного становлення. Водночас тут не можна ігнорувати і вплив сучасної біт-музики, для якої, як відзначають угорські соціологи, характерна «інтенсифікація простих музичних стереотипів» [2, 116].

Охарактеризовані тенденції у сфері композиції, пов'язані з укрупненням розділів і посиленням інтенсивності музичного становлення, тобто наповненості її

звучання, є відображенням нового типу пісенної композиції, який Т. Дедюля визначила як концертний [3, 131]. Таким чином, орієнтація на сцену – концертний чи естрадний майданчик, визначила нові якості композиції пісні – масштабність, відхід від строгої куплетності, розгорнутість викладу, інтенсивність становлення, наповненість і глибину, які свідчать про виражальні можливості, притаманні концертній композиції.

Варто зазначити, що певну зацікавленість також викликав низовий пласт музичної культури, що отримав умовні назви «російський шансон», «блатна пісня» чи «блатняк». Із першоджерелом – французьким шансоном, що сформувався ще у XVIII ст., – він не має нічого спільного, хіба що позначення (від франц. «chante» – співати). У 1970 - 1980-х роках «російський шансон» (поруч із авторською піснею та рок-музикою) представляв інтерес насамперед як одна із моделей, що складала альтернативу радянській офіційній культурі. Демократизм, прості мелодії, розмаїття тематики (сталінські репресії, «табірна романтика», кримінальні з'ясування стосунків, нерозділене кохання, алкоголізм, секс тощо) сприяли популяризації даного виду творчості. У 80-90-х роках минулого століття «композиційні» прийоми «російського шансону» були адаптовані композиторами-професіоналами.

І все ж, при всій своїй маргінальності «російський шансон» не міг не впливати на музичну мову радянських ВІА, а згодом – рок-гуртів. Власне, від нього у середовищі непрофесійних музикантів набув великого поширення вираз «блатний квадрат», який передбачав традиційне використання простої акордової послідовності:  $t - s - D - t$  (в мінорі) чи  $T - S - D - T$  (в мажорі).

Незважаючи на заборони та звинувачення у «проявах ідеологічної неблагоннадійності», багато радянських професійних композиторів освоювали традиції західного арт-року, жанрових різновидів театральної музики, а також зазначені тенденції радянської пісні і створювали власні, цікаві з погляду музичної форми, твори.

На території України доля артизованих різновидів рок-музики – арт-року та рок-опери – була досить трагічною і визначалася чинниками позамузичного характеру – насамперед, ідеологічним тиском філармонічних худрад. Арт-рокові програми українських ВІА, як було зазначено, не видавалися в грамзапису, не транслювалися засобами масової інформації – їх можна було почути хіба що на концертах.

Джаз-рок як напрямок сформувався у творчості московського інструментального гурту «Арсенал» та прибалтійських гуртів – «Radar» (Естонія), «Modo» і «Odis» (Латвія). Деякі його елементи використовувались ансамблями «Поющие сердца», «Кримські зорі» та «Чарівні гітари».

Інтонації «дворової» і «блатної» пісні через їх демократизм широко використовували багато самодіяльних та деякі професійні композитори. Достатньо згадати такі шлягери 70-х років, як «Несет меня течение» Ю. Антонова на вірші І. Шаферана (Ю. Антонов і «Добры молодцы»), «Клен» Ю. Акулова на вірші Л. Шишка («Синяя птица») тощо.

У другій половині 1970-х років в СРСР великого поширення набуває стиль диско. Російські диско-гурти «Здравствуй, песня!» і «Красные маки» створюють спеціальні програми, орієнтовані на радянські дискотеки; ВІА «Ве-

селье ребята» записують довгограючу платівку «Музыкальный глобус», що цілком складається із зарубіжних шлягерів.

В Україні деякі ВІА намагалися переспівувати репертуар зарубіжних та російських ансамблів. Однак як самостійне явище в Україні стиль диско так і не сформувався. В дискотеках республіки надавали перевагу зразкам російської та зарубіжної танцювальної музики.

Кінець 70-х – початок 80-х років позначені масовою міграцією багатьох українських музикантів до Росії. Це пояснювалось причинами позамузичного порядку: з одного боку, в Україні багатьох музикантів переслідували, вони не мали можливості творчо самореалізуватися, в той час коли Москва надавала широке поле діяльності. Колишня солістка харківського ВІА «Лелеки» Т. Анциферова спільно з ВІА «Аракс» взяла участь у записі музики О. Зацепіна до кінофільмів «31 июня» та «Узнай меня». Художній керівник гурту «Грона» Тарас Петриненко був змушений тимчасово покинути Україну. У Москві він реалізував себе як вокаліст та інструменталіст у ВІА «Веселые ребята» і «Красные маки», в гуртах Ю. Антонова «Аэробус» і Алли Пугачової «Рецитал». Інший учасник «Грона» Руслан Горобець очолює гурт, що акомпанує А. Пугачовій. Учасник аматорських львівських ВІА Ю. Варум пише шлягери для російських естрадних виконавців. ВІА «Диалог», зустрівши заборони на виступи в українських містах, незабаром почав виступати від Кемеровської обласної філармонії як рок-гурт.

Таким чином, простеживши формування українського ВІА-стилю в контексті світової та радянської музики в 70-х роках ХХ ст., ми визначили провідні тенденції цього явища. До них належать: активна співпраця композиторів та поетів різних республік Радянського Союзу, що призводила до розширення репертуару ВІА; поєднання в українському ВІА-русі стильових елементів традиційної естради, біг-біту й фолк-року; поява нових якостей композиції пісні (масштабності, відходу від строгої куплетності, розгорнутості викладу, інтенсивності становлення, наповненості та глибини); вплив «російського шансону» на музичну мову радянських ВІА; вплив арт-року і рок-опери на творчість ансамблів; використання ВІА елементів джаз-року, інтонацій «дворової» та «блатної» пісні, стилю диско.

### *Література*

1. Алексеева Л. Об оценке песенной мелодии / Л. Алексеева // Критика и музыковедение. - М.: Музгиз, 1960. – Вып. 2. - С. 66–77.
2. Бачкан Э. Движение бит в Венгрии с точки зрения музыкальной и молодежной социологии / Э. Бачкан. – Будапешт, 1972. – 170 с.
3. Дедюля Т.И. Эволюция жанра белорусской советской песни в социокультурном освещении (1919–1985 гг.). - дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Т.И. Дедюля. – Минск: Минский институт культуры, 1986. – 200 с.
4. Сергієнка Р.І. Водгалас часу / Р.І. Сергієнка // Мастацтва Беларусі. – 1985. – № 11. - С. 63–65.
5. Сыров В.Н. Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке / В.Н. Сыров. – Нижний Новгород: НГУ, 1997. – 209 с.
6. Шостакович Г.В. Массовые музыкальные жанры XX века в системе музыкально-эстетического воспитания / Г.В. Шостакович. – Брест, Бр. ОИПК, 2003. – 118 с.

УДК 78.087.68

*Шульгіна Валерія Дмитрівна,*  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри музикології НАКККіМ

### ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО ПЕДАГОГА-ПІАНІСТА ЄВГЕНА СЛІВАКА

(До 110-річчя від дня народження)

Ім'я Євгена Михайловича Слівака – в ряді фундаторів української фортепіанної школи і вітчизняної музичної педагогіки. Продовжуючи традиції музичної культури України другої половини ХІХ – початку ХХ ст., Євген Михайлович з перших років своєї виконавської і педагогічної діяльності в 20-х роках ХХ століття увійшов у коло найвидатніших музикантів України. У ХХІ ст. яскравіше усвідомлюється значення його діяльності, освіченої талантом, відданістю мистецтву, глибокою вченістю, красою душі і дивовижною скромністю.

Школа Слівака – це музична і духовна академія. Шляхетність у житті і виконавстві, всебічна ерудиція і професіоналізм, вичерпна досконалість у реалізації музичного задуму і надійність у людських відношеннях – характерні риси, що були притаманні самому маестро і які він плекав у своїх вихованців.

З іменем Євгена Михайловича пов'язаний не тільки певний напрям фортепіанного виконавства, але й національної музичної школи ХХ ст. З класу Слівака вийшли видатні піаністи-виконавці і педагоги: Роза Тамаркіна, Володимир Селівохін, Оксана Холодна, Михайло Карафінка, Данііл Юделевич, Ійя Царевич, Аза Рощина. Учні Євгена Михайловича розвивали і розвивають традиції його фортепіанної школи в різних навчальних закладах Києва: Ольга Орлова, Віктор Єрмаков, Алла Скоробогатова, Наталія Холодна, Наталія Деренівська, Майя Кучкіна, Людмила Куринець, Лес Пустовойтов, Ірина Дудченко, Софія Дворцен. У різних містах України працюють Олександр Вітовський (Донецьк), Валентина Беленко (Симферополь), Галина Вахновська (Львів), Наталя Станевич (Вінниця). Географія діяльності учнів Євгена Михайловича поширюється на країни близького і далекого зарубіжжя: Світлана Скорнякова (Кульмінська) – Москва, Віктор Коваленко – Новосибірськ, Валерій Сагайдачний – Афіни, Світлана Лісова – Німеччина ... Неможливо перерахувати всіх. Це сотні імен.

Високий інтелектуальний потенціал вихованців Слівака виявився зокрема в тому, що багато з його учнів стали відомими мистецтвознавцями, які зробили вагомий внесок в українське музикознавство: доктор мистецтвознавства, професор Кіра Шамаєва, професор, дослідник творчості Л.Ревуцького Михайло Бялик (С.-Петербург), доктор мистецтвознавства, професор Валерія Шульгіна, кандидати мистецтвознавства Нора Спектор (Уфа), Валентина Радзівон, заслу-

жений діяч мистецтв України Людмила Каверіна та інші. Школа Євгена Михайловича досліджувалась його учнями М. Карафінкой, Д. Юделевичем, В. Шульгіною, окремі аспекти педагогіки Слівака в контексті української фортепіанної школи ХХ ст. висвітлені в докторській дисертації і монографії Н.П.Гуральник. Все це свідчить про те, що діяльність Є.М.Слівака є важливим етапом у розвитку національної музичної школи України ХХ ст., її європейське значення доведено її представниками на міжнародних виконавських і наукових форумах в Польщі, Німеччині, Італії, Росії, у Великій Британії. Сьогодні вже наступні покоління вихованців учнів Євгена Михайловича розвивають традиції його школи.

Євген Михайлович народився 31 жовтня 1899 року в Ризі. Його батько Михайло Миколайович Слівак (1871 року народження) – в 1896 р. закінчив Київський університет Св. Володимира з дипломом другого ступеня і вступив на посаду „по судовому ведомству при Киевской судебной палате” 20 липня 1896 року, як зазначено у „Послужному списку” [1]. Після декількох переміщень по службових сходинках Михайло Миколайович став у березні 1899 року колежським секретарем, а в січні 1902 року був підвищений до «титулярного советника». В цьому ж році був пожалований орденом Св.Станіслава третього ступеня. 15 грудня 1908 року Михайло Миколайович призначений у місто Юр'їв (сучасний Тарту) «Почетным Мирowym Судьей Юрьєво-Верроского округа» [1]. У „Послужному списку» Михайла Миколайовича, виданого в січні 1910 року для улаштування в дворянську гімназію Євгена Михайловича, Слівак-старший зазначений «почетным мирowym судьей Юрьєво-Верроского округа коллежским ассесором» [1].

Мати Євгена Михайловича, – Юлія Кирилівна Пенська, 1894 року народження, дворянського походження, була дочкою «Надворного Советника». В архівних документах, що зберігаються в особистому архіві Анатолія Євгеновича Слівака, зазначено, що батько, дружина і діти Євген (1899 року народження) і Кирил (1901 року народження) – православного віросповідання.

На протязі всіх років навчання в Юр'ївській гімназії Євген Михайлович вчився на «відмінно», про що свідчать похвальні листи за кожний клас, а також атестат про закінчення Юр'ївської гімназії з відзнакою золотою медаллю [2]. У гімназії Євген Михайлович вивчав 4 іноземні мови: латинську, грецьку, німецьку, французьку, і в продовж всього свого життя невимушено, не підкреслюючи своєї ерудиції, звертався вільно до різних мов, включаючи й українську, подекуди цитував в оригіналі окремі латинські і грецькі висловлювання, у колі сім'ї з членами родини, дружиною розмовляв німецькою мовою.

Прищеплена в гімназії любов до літератури, поезії, філософії супроводжувала Євгена Михайловича все життя. Він знав напам'ять всього «Євгена Онегіна», багато з Лермонтова, Єсеніна, Надсона. За спогадами сина Анатолія Слівака, улюбленою книгою батька була «Сага о Форсайтах» Голсуорсі. Мене, ученицю Євгена Михайловича з 1956 по 1961 рік, вражала його багата домашня бібліотека і фонотека, на яких зростали і виховувались учні вельмишановного професора. Заняття часто проходили вдома у Євгена Михайловича, в його затишному кабінеті з концертним роялем, старовинними меблями і розкішною

нотною бібліотекою. Репертуар учням добирався з унікальної власної нотозбірні Євгена Михайловича.

Повертаючись до років дитинства та юнацтва Євгена Михайловича, згадаємо його першу вчительку музики Юлію Миколаївну Мальчевську-Покровську, яка заклала трепетне ставлення юного Євгена до музики ще в ті роки, коли родина Сліваків мешкала в Тарту. Поряд із заняттями на фортепіано, Євген співав у гімназичному хорі, мав чудовий дискант.

1918 року родина Сліваків повернулася з Прибалтики до Києва. Тоді вона складалася з 6 осіб: народились ще два сини. У тому році Євген Михайлович вступив до Київського університету на медичинський факультет, але завдяки настирливості Григорія Миколайовича Беклемішева Євген Михайлович перейшов учитись до Київської консерваторії.

Особистість Г.М.Беклемішева, музиканта і людини, справила значний вплив на формування світогляду і музичних уподобань юного музиканта. Григорій Миколайович Беклемішев (1881 – 1935) закінчив Московську консерваторію по класу фортепіано у В.Сафонова, потім біля року вчився в Берліні у Ф.Бузоні. З 1918 року Беклемішев – професор Київської консерваторії. В 1923 – 28 роках провів цикл лекцій-концертів «Музично-історичні демонстрації», виконавши біля 2000 творів. Г.Курковський, дослідник київської фортепіанної школи, визначає виконавський стиль Г.Беклемішева як монументальний, лірико-епічний: «Звук піаніста був компактним, матеріальним і поряд з прагненням до співучесті часто відзначався речитативністю» [3, 272]. Ті ж ознаки вбачаємо в піанізмі Євгена Михайловича. Своєю діяльністю Беклемішев значно розширив виконавський і педагогічний репертуар. У Києві вперше почали звучати в такій кількості твори Й.Баха, Ліста, російських і українських композиторів. Згадаємо нестандартні програми учнів Євгена Михайловича, який включав у репертуар своїх вихованців твори Лядова, Ляпунова, Арєнського, нові твори українських композиторів. Можна провести паралелі у пропаганді української музики Беклемішевим і його учнем Сліваком у подальші роки. Так, у 30-ті роки ХХ ст. виходить з друку «Український педагогічний репертуар» редакторів-укладачів Г.Беклемішева, В.Золотарьова та Л.Ревуцького; у 50-ті роки – „Педагогічний репертуар для фортепіано ДМШ” Б.Милича, К.Михайлова, Є. Слівака. Складання і редагування українського фортепіанного репертуару продовжують учні Слівака: Д.Юделевич, М. Карафінка, В. Шульгіна.

1920 року помер батько Євгена Михайловича, і три брати фактично опинились на матеріальному і моральному утриманні Євгена Михайловича, який був старшим сином у родині. У цей скрутний час Беклемішев всіляко допомагав своєму улюбленому учню витримати всі негаразди, пов'язані ще й з роками революційних випробувань.

1925 року дружиною Євгена Михайловича стає Зінаїда Ісааківна Штерензон, з якою його познайомила колежанка по навчанню в консерваторії, у подальшому солістка Ленінградської оперетти Ковальова (трагічно загинула в часи блокади). За спогадами Зінаїди Ісааківни, яскраве враження на неї справило на-

тхненне виконання талановитим музикантом творів Шопена. Євген Михайлович стає дбайливим, ніжним, дуже відповідальним, завжди заклопотаним сімейними справами чоловіком, особливо після народження сина Анатолія. Риса відповідальності за свої вчинки була найістотнішою в характері Євгена Михайловича як в його громадському, так й особистому житті.

20-ті роки – це роки розквіту таланту Євгена Михайловича, піаніста-виконавця високого класу і яскравої самобутності. Він був учасником монографічних концертів, давав сольні вечори, концерти з симфонічним оркестром, брав участь у кількох виконавських конкурсах. Збереглась афіша сольного концерту Євгена Михайловича (в особистому архіві А.Є. Слівака). У програмі: В.Ф.Бах – Концерт, Шуберт-Ліст – Вальси і Пісні, Ліст – Доліна Обермана, Ліст-Бузоні – Парафраз на дві теми з опери Моцарта «Весілля Фігаро».

Євген Михайлович виступав й як ансамбліст у дуеті з талановитою піаністкою Валентиною Стешенко (викладачем у подальшому відомого професора Київської консерваторії В.М. Воробйова). У газеті „Пролетарська правда” за 30.01.1927 писалось: „ Симпатична ідея популіризації творчості Скрябіна, цікавий зміст (виконується в Києві вперше), блискучий склад виконавців – все це обіцяє зробити «Вечір Скрябіна» унікальним на фоні нашого музичного життя», а через деякий час у тому ж виданні зазначалось: «Стешенко і Слівак – чи не найталановиті з київських молодих піаністів – грали яскраво і глибоко худолжньо» («Пролетарська правда» за 9.02.1927 ). У фортепіанному перекладі вони виконали «Поєму екстаза» та «Прометей» Скрябіна, 1928 року грали симфонію Ліста «Фауст».

То були часи високого розквіту музичного мистецтва в Україні. У 1916 по 1921 роках викладав у Київській консерваторії Б. Яворський, з 1918 по 1921 – Ф.Б луменфельд, 1919 – 1922 – Г.Нейгауз. Продовжували працювати В. Пухальський, М. Домбровський, Г. Беклемішев. Євген Михайлович Слівак органічно увійшов у це блискуче артистичне і наукове коло як яскравий піаніст і талановитий педагог. Про ті щасливі для Києва часи читаємо у статтях Г. Курковського, Ж. Хурсіної, Н. Гуральник, учнів Євгена Михайловича К. Шамаєвої, О. Холодної, Д. Юделевича, М. Карафінки, В. Шульгіної.

Дуже рано звернувся Євген Михайлович до педагогічної діяльності – спочатку вчителював в школі, яку відкрив 1920 року Беклемішев, а згодом у складі викладачів у відомій групі обдарованих дітей при консерваторії. 1935 року, закінчивши аспірантуру у Беклемішева і Луфера, Слівак стає провідним викладачем Київської консерваторії і музичної десятирічки ім. М.В.Лисенка.

30-ті роки, коли в Україні було репресовано багато невинних людей, стали найтяжчими й для родини Євгена Михайловича. 1938 року був розстріляний улюблений брат Кирил, який на той час працював в Києві в Архіві річного транспорту. У післявоєнні роки був реабілітований.

У роки Другої світової війни Євген Михайлович працював спочатку в Нижнім Тагілі, а потім у Свердловській консерваторії, де й отримав 1943 року звання професора. У 1944 році Євген Михайлович повернувся до Києва. Пере-



рвані заняття поновили з улюбленим маестро його найталановитіші учні в консерваторії і музичній десятирічці, серед найяскравіших – Даніїл Юделевич. Майже двадцять років видатний майстер фортепіанного мистецтва працював у консерваторії, виховуючи яскравих виконавців і відданих Музиці майбутніх педагогів і вчених.

Педагогічна спадщина Євгена Михайловича характеризується новаторськими ідеями: музична істина повинна бути самостійно знайдена учнем-виконавцем, зрозуміла ним і пережита. Вчитель може допомогти щось вивчити, але вчитися повинна сама людина.

Довголіття школи Слівака забезпечено принципіальністю позиції цієї мудрої людини, яка розуміла, що засвоєння естетичних і технічних закономірностей фортепіанного виконавства – це фундамент, на котрому розвивається індивідуальність учня.

Звідси максимальна увага – початковому етапу навчання, постановці руки в тому смислі, який ми надаємо постановці голосу, спектакля, розуміючи за цим принципи засвоєння рухів, системи технічних прийомів на живому художньому матеріалі.

Вибір програми для учня був одним з найвідповідальніших моментів у педагогіці Євгена Михайловича. У виборі репертуару він намагався не забігати вперед, якщо для цього не прийшов час і, навпаки, виявляв сміливість і робив стрімголовий стрибок, коли була така можливість і необхідність для розвитку юного піаніста. Вибираючи програму, Євген Михайлович разом з учнем програвав велику кількість творів, непомітно формуючи смак вихованця, говорячи сучасною мовою його ціннісні орієнтації, ознайомлюючи з різними стилями і напрямками в мистецтві. Відомо, що Слівак як виконавець був сміливим пропагандистом нової музики, активним членом товариства «Асоціація сучасної музики», був першим виконавцем у Києві «Сонатини» М.Равеля, творів Белзи, «Етюдів у формі старовинних танців» В.Косенка. Разом з тим у репертуарі Євгена Михайловича були ушлюблені відомі твори: «Концерт» Гріга, IV концерт Бетховена, II концерт Рахманінова, балади Шопена, «Карнавал» Шумана. Багато з цих творів подальшому виконувалось його учнями, зокрема й автором цієї статті.

Попереднє доскональне редагування репертуару учня (аплікатура, артикуляція, педалізація, нюансіровка) було основою виконавської партитури учня, що формувало його професіоналізм, майстерність, почуття стилю, піаністичну культуру.

Проблема педагогічної взаємодії «вчитель-учень» вирішувалась у класі Євгена Михайловича дуже тактовно. Це означало – не нашкодити учню зайвою опікою, плекати його індивідуальні виконавські риси, сприяти творчому розвитку. Звідси – мінімальна кількість зауважень на уроці, побажання учню в кінці заняття: «Попрацюй вдома над музичним твором, дуже ретельно, як ти вмєєш!» Це зобов'язувало учня самостійно шукати шляхи подолання складностей і формувало його як незалежну особистість, виконавця-творця. Музична культура вихованців Слівака формувалась як на заняттях у класі, де завжди були присут-

ні учні школи і студенти різних курсів, так і під час прослуховування грамзаписів з фонотеки маестро, а також відвідування концертів у філармонії. А вже в 50 – 60-ті роки в Києві регулярно гастролювали Гіллельс, Ріхтер, Ростропович, Белла Давидович, Оборін, Гінзбург, їхні виступи обговорювались у класі Євгена Михайловича, де царювала атмосфера високого мистецтва, служіння Музиці.

Євген Михайлович був талановитим педагогом-психологом, який вмів розкрити внутрішні резерви учня, вселити в нього впевненість у власних силах і здібностях. Це відбувалось у процесі підготовки учня до концертного виступу. По-перше, на концерт виносились тільки твори, які артистично виконувались учнем, по-друге, проводилось декілька репетицій у присутності інших учнів, відпрацьовувалась якість звуковедення, педалізація, динамічний план, свобода поведінки на естраді відповідно до умов концертного залу. Велика вимогливість професора до художнього виконання концертного репертуару сприяла тому, що учні відчували себе впевнено на естраді і, як правило, максимально розкривали свої артистичні можливості. Збереглися листи Євгена Михайловича до сина, де він пише, що всі учні на концерті заграли вдало, багато часу і сил пішло на репетиції. Згадаємо, що аналогічний стиль був у великого диригента ХХ століття Герберта фон Карояна.

Авторитет Євгена Михайловича був зумовлений його величезною ерудицією в мистецтві і науці, широтою і глибиною музичної культури, справжньою інтелігентністю, що виявлялась перш за все в умінні бути самим собою, вишуканим, витриманим, доброзичливим, впевненим у своїх поглядах і громадській позиції. Скромність, глибокий розум, гордість не дозволяли йому добиватися шаноби, нагороджень, слави. Він не любив демонструвати свою ерудицію. Його судження були короткими, вагомими, відзначались лаконічністю і точністю висловлювання. Красивий, завжди елегантний, одягнений з великим смаком, шляхетний у своїй поведінці Євген Михайлович завжди був взірцем не тільки для своїх учнів, але й всього мистецького середовища, де він з'являвся. Він був справжнім лицарем ХХ століття.

### *Література*

1. Послужной список почетного мирового судьи Юрьев-Веросского округа коллежского assessора Михаила Николаевича Сливака. – Особистий архів Анатолія Євгеновича Слівака.
2. Министерство Народного Просвещения. Юрьевская гимназия императора Александра 1. Аттестат зрелости сына чиновника Евгения Михайловича Сливака православного вероисповедования. – Особистий архів Анатолія Євгеновича Слівака.
3. Курковський Г.В. В.В.Пухальський та Г.М.Беклемішев / Г.В.Курковський // Питання фортепіанного виконавства. – К.: Музична Україна, 1983. – С.
4. Шульгіна В.Д., Яковлев О.В. Національна музична школа в контексті соціокультурних зрушень 20-х років ХХ століття / В.Д.Шульгіна, О.В.Яковлев // Музична культура України 20-30-х років ХХ століття: тенденції і напрямки: Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського / В.Д.Шульгіна, О.В.Яковлев. – К., 2008. – Вип. 67. – С. 77-92.



УДК 78(438)

**Свириденко Наталія Сергіївна,**  
народна артистка України, доцент,  
професор Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв

### **ВАНДА ЛАНДОВСЬКА ТА ЇЇ ВІДКРИТТЯ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ (до 130-річчя від дня народження та 50-річчя від дня смерті)**

Повністю забутий у XIX ст. інструмент – клавесин, найвідоміший XVI-XVIII ст., починає своє нове життя у XX ст. Польська клавесиністка Ванда Ландовська була центральною постаттю у цьому процесі і результати її діяльності відомі та мають розвиток у країнах Західної і Східної Європи, Росії, Україні, Америки та Африки.

*Ключові слова:* клавесин, старовинна музика, виконавство, концерт, інтерпретація.

Completely forgotten in the XIX century instrument - harpsichord, the most famous XVI-XVIII centuries begins his new life in the twentieth century. Polish harpsichordist Wanda Landowska was a central figure in this process and results of its activities are known and have development in Western and Eastern Europe, Russia, Ukraine, America and Africa.

*Key words:* a harpsichord, early music, performance, a concert, an interpretation.

Із зростанням інтересу до старовинної музики та вивченням творів композиторів XVIII ст., концертної практики в україномовній науковій та методичній літературі бракує досліджень з цієї тематики. У 1991 році була видана російською мовою книга під назвою «Ванда Ландовська о музыке», упорядник Деніз Ресто, переклад з англійської та післямова Олександра Майкапара. В англійській пресі музичних журналів, виданих у США, зустрічаються публікації про В.Ландовську, її ученицю, секретаря та послідовника у клавесинних справах – Мадлен Момо (Madeleine Momot 1897–1994), дослідження Ларі Палмера (Larry Palmer). Постать В.Ландовської та її книга «Старовинна музика» відіграли значну роль у процесі відродження музичної культури минулого. На думку автора цієї публікації, згадка про В.Ландовську, її життєвий шлях та основні позиції її як музиканта та дослідника цікаві та актуальні.

Ванда Ландовська змогла створити свою власну філософію Відродження клавесину, всупереч існуючим догматам по відношенню до старовинної музики. Блискучий розум, обізнаність у всіх видах мистецтва, філософії, історії мистецтв та своя власна художня натура з бездоганним смаком та відчуттям проклали дорогу для порозуміння широкому загалу слухачів і відкрила для наступних поколінь шанувальників цього мистецтва нові постаті, які продовжили її справу. Безперечною є її заслуга в тому, що клавесин увійшов в культуру ХХ ст. не тільки як відлуння доби розквіту цього інструменту в минулому, а і як сучасний інструмент. Вона ініціювала творчість своїх сучасників, видатних композиторів, на створення нової музики, яка ввійшла у звуковий простір сучасності. Діяльність В.Ландовської збагатила духовний світ сучасного людства. Актуальність цієї статті полягає в тому, що процес розвитку клавесинного мистецтва в Україні успішно розвивається, але повністю відсутня будь-яка інформація і наукові дослідження про історію і шляхи розвитку клавесинного мистецтва в наш час.

Ванда Ландовська (05.07.1879 – 16.08.1959) – польська піаністка та клавесиністка, заслугою якої є ґрунтовні дослідження старовинної музики та повернення її до скарбниці духовної культури ХХ ст. і сучасності. Започаткована нею діяльність щодо відродження старовинної музики та загальної культури минулого, знайшла висвітлення у сучасників як супротивників, так і палких прихильників. Щоб зрозуміти дух доробку В.Ландовської про музику, зокрема робіт, написаних на початку ХХ ст., необхідно збагнути, що саме відрізняє їх від робіт інших музикознавців, її сучасників та мотиви її прагнень.

В. Ландовська, маючи велику любов до музики та чутливу інтуїцію, давала її витонченому розуму імпульси, що втягували її у наукові дослідження невідомої на той час музики. Ландовська робила це не тому, що мала схильність до історичних досліджень. У неї був інший фактор – вона була надзвичайно талановитим виконавцем. Це забезпечувало В. Ландовській постійний глибокий та повний практичний контакт з самою музикою – перевага, якої не мали більшість музикознавців. Постійно концертуючи, вона відчувала безпосередню реакцію публіки та критиків; вона не була ізольованою та обмеженою у спілкуванні, як більшість тодішніх музикознавців. Таким чином, вона могла відчувати, почути та дізнатися, яку саме музику сприймала аудиторія. У 1905 році вона сказала: «Старовинна музика перетворилася у далеку і модну країну, де все зовсім відрізняється від нашого оточення, нашого життя, наших уяв і наших

концепцій» [1,34]. Тому вона відчувала, що її місією є просвітити людей відносно істинних особливостей тої забутої музики, яку вона для них виконувала. Це було, на той час, нечуваною справою, оскільки скрізь склалися стандартні уявлення спаплюженого характеру.

Деякі факти та ідеї, за які століття тому В. Ландовська повинна була боротися, сьогодні стали загальновідомими. Її роботи, написані до Першої світової війни, дають ретроспективний погляд у ставленні до музики XVII – XVIII ст., яке існувало тоді. Сучасне покоління музикантів стало набагато освіченішим. Виконання старовинної музики вже не є рідкісним. У навчальних закладах відкриваються класи клавесину, часто старовинна музика звучить у концертних залах та в записах. Однак, якщо у В. Ландовської не було б її дарувань до виконавства та досліджень – наше уявлення та інші знання про музику двох століть були б значно біднішими.

Незважаючи на результати просвітницької діяльності В. Ландовської у цій галузі знань, які помітні, все ж таки треба визнати, що багато музикантів і дотепер знаходяться у тенетах забобонів по відношенню до трактування та оцінки творів старовини. У країнах Західної Європи та Америки час від часу проводяться майстер-класи по вивченню музики Відродження та бароко, але багатьом ця музика залишається невідомою.

Для автора «Старовинної музики» В. Ландовської головною метою було заперечення ідеї прямолінійного прогресу в музиці. У результаті роботи була доведена і більш глибока істина: у всі часи музика залишалась живою. В цій якості вона проходила через свої пори року та інші природні явища та мала свій нескінченний кругообіг. Музику давніх часів часто позбавляли ознак життя. Часто В. Ландовська посилається на висловлювання великих людей – від Сенеки до Дебюсі – в різних аспектах музики центром є довічна пульсація, безперервний «орбітальний» рух мистецтва як головна запорука його життя. Цей підхід незворотно приводив до руйнації деспотичного та застиглого догматизму, який В. Ландовська часто зустрічала у своїх колег-музикантів та слухачів.

В. Ландовська у своїх дослідженнях ставить деякі фундаментальні проблеми, наприклад, старовинних інструментів та ставлення до них сучасних виконавців, а також питання щодо виконання орнаментики, темпів, впливу французького та італійського стилів на німецьку музику. Ці проблеми розгортаються в усіх її наступних дослідженнях.

Ім'я В. Ландовської стало легендарним ще за життя. Вона стояла у самих витоків відродження старовинної музики та клавесина. Без її зусиль неможливо уявити собі повернення у живому звучанні величезного культурного шару – музики Відродження та бароко. Незважаючи на те, що після смерті В. Ландовської наступні покоління музикознавців та виконавців, серед яких були і її учні, продовжили її справу, все ж досвід першовідкриття Ванди Ландовської залишається унікальним.

В. Ландовська народилася у Варшаві 5 липня 1879 р. Вчилася у відомих варшавських музикантів – Яна Клечинського та Олександра Михаловського, у якого вчився і Віктор Степанович Косенко (1896 – 1938). З перших років навчання проявила схильність до вивчення поліфонічної музики, зокрема Й.С. Баха. У 1896 році В. Ландовська переїжджає до Берліну, де займається композицією та контрапунктом у Генріха Урбана, а також бере уроки у Моріса Мошковського та

інших музикантів. У Берліні В.Ландовська слухає твори Й.С.Баха, які на неї справляють велике враження.

У 1900 році В.Ландовська переїжджає до Парижу. Так розпочинається перший паризький період в її житті, який буде тривати до 1913 року. Цей час припадає на найактивніший період у культурно-мистецькому житті Парижу: народження імпресіонізму, зокрема в музиці. Саме у Парижі раніш за всіх виникає у ХХ ст. інтерес до музики минулого. Венсан д'Енді (1851 – 1931) – французький композитор, органіст, диригент, педагог та музичний письменник, один з основних діячів так званої школи С.Франка 1894 року, засновує у Парижі з Ш.Бордом та А. Гільманом Співацьку школу (Schola cantorum), в якій В.Ландовська згодом отримує клас фортепіано. За шість років до появи В. Ландовської у Парижі (1894) вийшов з друку перший том французьких майстрів доби Відродження. У 1895 року Каміл Сен-Санс видав повне зібрання творів Рамо. В цей час французький піаніст Луї Д'ємер почав виконувати на клавесині твори композиторів XVII–XVIII ст., як кажуть сучасники, невдало.

За декілька років польська клавесиністка набула авторитету у паризьких музичних колах. Альберт Швейцер, який 1905 р. видав книгу про Й.С.Баха, високо оцінив мистецтво В.Ландовської. Він писав: «Хто хоч раз чув як Ванда Ландовська грає Італійський концерт на чудовому плейєлівському клавесині, який прикрашає її музичну кімнату, тому важко уявити собі, що його можна грати і на сучасному роялі» [2, 259].

Клавесин, про який написав А.Швейцер, був зроблений на замовлення В. Ландовської однією із найбільших паризьких фабрик музичних інструментів «Плейель» (Pleyel). Перші спроби фабрики у цій галузі клавесиністку не задовольнили. Для того, щоб краще вивчити конструкцію клавесину та його можливості, В.Ландовська разом з технічним керівником фірми «Плейель» відвідали один з найбільших європейських музеїв музичних інструментів у Кельні. Виготовлення нового інструменту тривало декілька років: тільки в 1912 р. В. Ландовська продемонструвала новий великий концертний клавесин на бахівському фестивалі у Бреслау (нині Вроцлав, Польща).

На відміну від першого клавесину, новий інструмент мав шістнадцятифутовий регістр, який строїв на октаву нижче звичайного тону. На кришці нового інструменту була розміщена табличка з написом: «Нижній регістр, так званий шістнадцятифутовий, був зроблений на додаток в клавесинах «Плейель», починаючи з 1912 році за проханням та порадами Ванди Ландовської. Звучання цього інструменту було зафіксовано на багатьох платівках того часу, зокрема повного запису «Добре темперованого клавіру» Баха [ 1, 398].

На той час припадає найбільш активна концертна діяльність В. Ландовської. Вона здійснює декілька успішних турне країнами Європи. У 1907 році вона гастролювала в Росії, відвідувала Л.М. Толстого в Ясній Полянє. «Грає Ванда Ландовська на привезеному з собою інструменті – клавесині та на фортепіано. З усього, що вона грала, Льву Миколайовичу більш за все сподобалися старовинні французькі народні танці і східні народні пісні... Перед тим, як лягати спати, Лев Миколайович на прощання сказав Ландовській: «Вам дякую не тільки за задоволення, яке мені принесла ваша музика, але й за підтвердження моїх поглядів на мистецтво... Гра Ландовської з технічного боку бездоганна». [1, 398-399]. Свої враження про зустріч із великим російським письменником В. Ландов-

ська виклала в статтях «Голстой – музикант» та «Визит к графине Голстой». Це були перші публікації В. Ландовської. Наступними, 1905 – 1907 років були статті – «Бах та його виконавці» та «Твори Баха для клавесину». Але найвизначнішою подією у творчій біографії В. Ландовської було видання книги «Старовинна музика» (1909). Цей надзвичайно гострополемічний твір, який зробив сенсацію у середовищі музикантів, В. Ландовська писала разом із своїм чоловіком Анрі Лью. Поруч з книгою В.Ландовської та А.Швейцера в той час видаються дослідження про Й.С.Баха та музику XVII – XVIII ст. А. Пірро, Ф. Вольфрума, Р. Роллана.

У 1909 році директор Вищої музичної школи в Берліні Герман Кречман, авторитетний музикознавець, звернувся до В. Ландовської з пропозицією створити у школі клас старовинної музики та клавесину. В. Ландовська охоче відгукнулася на цю пропозицію і у 1913 році клас був відкритий. На жаль, Перша світова війна, яка невдовзі розпочалася, не дала можливості здійснити цей проєкт. Після закінчення війни, В. Ландовська повертається до Парижу та приймає запрошення викладати фортепіано у Вищій музичній школі «Ecole normale de Musique». Так розпочинається другий паризький період у житті В.Ландовської. У 1925 році вона відкриває свою власну Школу старовинної музики «Ecole de Musique Ancienne». Протягом багатьох років вона виховала численних виконавців, збирала колекцію унікальних музичних інструментів, нот, книг та рукописів.

Публікації В. Ландовської другого паризького періоду присвячені проблемам виконавства клавірних творів Й.С. Баха, водночас, вона постійно концертувала. Особливу увагу у своїй концертній діяльності В. Ландовська приділяла виконанню творів Моцарта, писала власні каденції до його фортепіанних концертів.

Значною в житті В. Ландовської була зустріч з видатним іспанським композитором Мануелем де Фальє.

Мануель де Фальє (Manuel de Falla) (1876 – 1946) переселився у 1907 р. з Мадриду до Парижу, де його творчість піддалася впливу нових течій, в тому числі імпресіонізму. У 1914 році повертається до Іспанії і оселяється в Гранаді. У 1922 роках під час своїх гастролей до Іспанії В.Ландовська зустрічається з де Фальєю у Гранаді, де вона провела декілька днів. Де Фальє в той час працював над ляльковою оперою «Балаганчик майстра Педро». Під впливом гри В.Ландовської та її звучання клавесину, де Фальє вводить партію клавесина в партитуру опери. Прем'єра опери відбулася 25 червня 1923 року партію клавесину виконувала В.Ландовська.

У жовтні 1923 року де Фальє розпочинає роботу над концертом для клавичембало (або піанофорте) з ансамблем у складі: флейти, гобоя, кларнета, скрипки та віолончелі (Concerto per Clavicembalo o Pianoforte, Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino e Violoncello) з присвятою Ванді Ландовській. Завершена робота була в 1926 році. Прем'єра концерту відбулася під орудою автора 5 листопада 1926 року в залі Барселонського товариства камерної музики.

Наступного року Ландовська з величезним успіхом виконала цей концерт у Парижі, а потім у Бостоні та Нью-Йорку /під керівництвом С. Кусєвицького/, в Філадельфії (під керівництвом Л.Стоковського). Концерт написаний в іспанській манері, яка ґрунтується на стародавніх народних мелодіях, ритмах фламенко та стилістичних впливах початку ХХ ст. – модернізму та імпресіонізму. Твір складається з 3-х частин: Allegro, Lento, Vivace, час звучання приблизно 20'.

Після де Фалья інші сучасні композитори стали писати твори для клавесину. Мистецтво В.Ландовської справило серйозне враження на одного з відомих французьких композиторів ХХ ст., – Френсіса Пуленка (Francis Poulenc 1899 – 1963).

Композитор входив до складу так званої «Шістки» і знаходився під впливом творчості Дебюсі, Стравінського та Мусоргського, але відпрацював свій власний стиль, який вважався новаторським, якому були притаманні ясність настроїв, життєдайність з відтінком салонності, а в деяких випадках і з проявами тонкого психоаналізу.

Зі спогадів композитора: «... я зустрівся з Вандою Ландовською. Вона виконувала клавесинну партію в «Балаганчику» де Фальї. Це був перший випадок введення клавесину в сучасний оркестр. Я був зачарований і твором, і Вандою. «Напишіть концерт для мене», – сказала вона. Я пообіцяв їй спробувати. Моя несподівана зустріч з Ландовською виявилась значною подією в моїй творчій кар'єрі». [ 1, 400 ]

Ф. Пуленк писав «Сільський концерт» (Concert Champêtre) для клавесину з оркестром у 1929 році. Концерт складається з 3-х частин: Allegro molto, Andante, Finale (Presto). Музичний матеріал цього твору неповторно чарівний і ніби переносить слухача в ідеалізовані краєвиди Франції та красоти неповторної музики. Це єдиний в історії клавесинного мистецтва твір, написаний для клавесину і великого симфонічного оркестру з повним складом струнних, духових і ударних інструментів. Тривалість музики біля 25'. Цього ж року В. Ландовська виконала цей твір в Парижі під орудою П. Монте.

30-ті роки були успішними для В. Ландовської – багато публікацій та успішні заняття з учнями, серед яких видатний клавесиніст – Ральф Кьорпатрік (автор книги про Д.Скарлатті та упорядник його творів), Етл Харрік-Шнайдер, який став наступником В. Ландовської у Берлінській Вищій музичній школі.

Основним заняттям В.Ландовської залишається виконавська діяльність. До своїх концентів клавесинної музики В.Ландовська робила анотації для того, щоб слухач міг як найкраще зрозуміти музику, яка практично була забута і відтак мало зрозуміла.

Напередодні Другої світової війни, діяльність вона досягає свого розквіту. Політична атмосфера у країнах Європи віщувала розповсюдження фашизму і, коли розпочалася війна, В. Ландовська покинула Париж, залишивши там усі свої музичні інструменти, рукописи, книги на призволяще.

В. Ландовська емігрувала до Америки, де вона могла продовжити свою діяльність. У лютому 1942 року відбувся перший концерт В. Ландовської в Нью-Йорку. Як і раніше, вона перед концертом друкує свої статті у Нью-Йоркській пресі про музику, яку буде виконувати.

Наприкінці 40-х і початку 50-х рр. В.Ландовська оселяється у своєму новому будинку в Лейквіллі /штат Коннектикут/. У цей час вона працює над своїми замітками, в яких вона висловлює свої найважливіші думки про різні аспекти мистецтва інтерпретації. У своїх висловлюваннях вона максимально відверта та щира, як людина, яка має великий життєвий досвід. У своїх роздумах вона часто ставить питання, на які немає відповіді, водночас і тим самим, вона примушує інших шукати відповіді на ці питання, а відтак і думати. Ці за-



писи адресовані скоріше не реальному співбесіднику, а віртуальному, можливо ідеальному.

В записках ідеться про сучасну їй музику і проблеми, які з нею пов'язані. Наприклад, чому у сучасній музиці не вистачає мелодії? Роздуми про композиторів – від Сен-Санса до Пуленка, Чайковського, Куперена і Дворжака, Прокоф'єва і Скрябіна, Стравінського, Шостаковича, Гершвіна, Мануеля де Фалья. Та чи розуміємо ми сьогодні старовинну музику? Шукаючи відповіді, В.Ландовська, на жаль, не знаходить позитивної відповіді. Як складова у пізнанні старовинної музики є мистецтво слухати. Для виконавця, а також і композитора існує важливе питання: що чує слухач? І що він здатний сприйняти? Важливим чинником у цих питаннях є смак.

Багато корисних порад В.Ландовська дає інтерпретаторам щодо достовірності (справжності) виконання старовинної музики, про переваги та недоліки звукозапису, про педагогіку, поради в роботі, а також проблеми інтерпретації.

Завершує свої записи В. Ландовська оптимістично: «Ні, «старовинна» музика не «стара». Вона юна, в ній пульсує гаряче життя, яке б'є через край, і яке, у свою чергу, дає і нам нове життя. Ось чому ми повинні її впізнавати. Слухайте цю «старовинну» музику – юну і зворушливу – і дозвольте їй захопити вас!» [1, 395].

Значною художньою подією у житті В.Ландовської став запис «Добре темперованого клавіру» Й.С.Баха. Видання цих записів Американською радіомовною корпорацією відбулося у 1951 р. з коментарями В.Ландовської. Ця робота стала однією з останніх робіт видатної клавесиністки.

В Америці В. Ландовська багато викладає в університетах Техасу, Клівленда, Конектікуту, коледжі Окленда. Створює ґрунтовну клавесинну школу, яка і нині успішно розвивається в освітянській системі Сполучених штатів Америки.

Послідовниця В. Ландовської Мадлен Момо з клавесинними місіями відвідала Японію та остаточно оселилася згодом в Африці, в Гонолулу, де продовжила справу.

Померла Ванда Ландовська 16 серпня 1959 року. Авторитет її як виконавця та історика музичної культури був надзвичайно високим за життя і таким залишається і нині. Ім'я Ванди Ландовської ввійшло в історію музичної культури як першовідкривача старовинної музики для ХХ ст.

Учні та послідовники Ванди Ландовської продовжили її справу. Естетичні засади, якими вона керувалася, перетворилися у наукові теорії, якими керуються виконавці нині. Головне, що старовинна музика стала невід'ємною частиною культури ХХ і ХХІ ст. і при великому розмаїтті інших стилів музики вона займає свою нішу з багатим духовним світом, який сприяє вихованню наступних поколінь в традиціях високої духовності.

### *Література*

1. Ландовська В. Про музику / упорядник Деніз Ресто. – Москва: Радуга, 1961. – 437 с.
2. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. / А. Швейцер – Москва: Музыка, 1965. – 724 с.
3. Luli. Reminiscences of St. Lui. – USA: The Diapason, 1979. – 70-71 p.
4. Palmer L. Celebrating the centennial of Wanda Landowska's secretary: Momo / 2.Palmer. – USA: August, 1997. – 14-15 p.

## З М І С Т

### МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Шульгіна В.Д., Шман С.Ю.</i>	Творча спадщина Лео Вітошинського. Пам'яті видатного митця ..... 3
<i>Гнатишин О.</i>	Музично-естетичні дослідження С. Людкевича у контексті формування концепції рецептивної естетики українського музикознавства ..... 9
<i>Опанасюк О.П.</i>	Сучасна музика і духовна естетика..... 17
<i>Станіславська К.І.</i>	Театралізація інструментального виконавства у зарубіжній музичній культурі ..... 27
<i>Стронько Б.Ю.</i>	Музика як умовна реальність ..... 34
<i>Ущанівська О.М.</i>	Фестивалі Донецької обласної філармонії та їх вплив на формування сучасного регіонального культурного образу ..... 40
<i>Кметюк Т.В.</i>	Історична роль Наддніпрянського хору Дмитра Котка в розбудові української музичної культури ..... 48
<i>Колосович А.М.</i>	Ранній композиторський стиль: визначення поняття та методика аналізу ..... 54
<i>Фещак Н.М.</i>	Струнний квартет та його місце в жанровій системі виконавства: історичний аспект ..... 60

### МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ І КІНО

<i>Безручко О.В.</i>	Другий етап реформи кіноосвіти 1934 року ..... 68
<i>Рязанцев Л.В.</i>	Звук як відображення простору в фільмі ..... 76
<i>Погребняк Г.П.</i>	Сучасна масова культура в кіно та її вплив на глядача ..... 84

<i>Тулянцев А.А.</i>	Театральна та музична критика Дніпропетровщини .....	91
<i>Демещенко В.В.</i>	Вплив шекспірівської драматургії на кінематограф ХХ століття .....	99
<i>Васильєв С.С.</i>	До питання формування системи управління театральною справою Франції у 1793–1794 роках.....	107
<i>Гончаренко О.Ю.</i>	Сучасні українські фільми («Шум вітру» і «Чеховські мотиви») в контексті естетики постмодернізму .....	116
<i>Ткач Т.С.</i>	Музична комунікація як предмет сучасних наукових досліджень: роль інтерпретації в музично-комунікаційному процесі .....	124

## ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО ТА УЖИТКОВОГО МИСТЕЦТВА

<i>Дударець В.М.</i>	Роль природних факторів у ландшафтному проектуванні.....	130
<i>Вольська С.О.</i>	Скульптурна пластика малих форм у виробках керамістів Західного Поділля .....	137

## ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

<i>Єсипенко Р.М.</i>	Соціальна обумовленість розвитку української театральної освіти у період національно-визвольних змагань 1917–1921 років .....	142
<i>Троєльнікова Л.О.</i>	Художньо-освітній простір сучасної України: зміст, форми та євроінтеграційні аспекти .....	149
<i>Юдова-Романова К.В.</i>	Медієвістика публічної смертної кари як масового свята .....	157
<i>Матушенко В.Б.</i>	Обрядодії передвесільного і власневесільного циклів .....	166
<i>Шестопалова Ю.А.</i>	Українська мода як індустрія краси .....	173
<i>Дьяченко В.В.</i>	Мистецькі та естетичні категорії в звукорежисурі .....	181

<i>Бабій Н.П.</i>	Творчість Бернарда Меретина на Прикарпатті ...	187
<i>Капелюшок С.В.</i>	Місце та роль джазу в музичному мистецтві .....	195
<i>Леньо Т.В.</i>	Історіографія та джерельна база весільної обрядовості бойків Закарпаття.....	201

## ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

<i>Гуральник Н.П.</i>	Збереження традицій визначних представників української фортепіанної школи в музичній освіті (на прикладі музично-педагогічної діяльності Г. Беклемішева та Є. Слівака) .....	210
<i>Овчарук О.В.</i>	Шляхи модернізації мистецької освіти (на прикладі діяльності кафедри музикології НАКККіМ).....	215
<i>Яланський А.В.</i>	Розвиток творчих здібностей студентів під час роботи на пленері .....	221
<i>Кузуб І.В.</i>	Філософські аспекти створення стандартів якості в дизайн-освіті .....	227
<i>Лі Цзінь</i>	Фортепіанне мистецтво як феномен культури .....	239
<i>Смирна Л.В.</i>	Нонконформізм у контексті масової культури .....	245
<i>Андрєєва С.В.</i>	Провідні тенденції українського ВІА-стилю в 70-х роках ХХ століття.....	254

## ХРОНІКА ТА БІБЛІОГРАФІЯ

<i>Шульгіна В.Д.</i>	Творчий шлях видатного українського педагога-піаніста Євгена Слівака (до 110-річчя від дня народження).....	261
<i>Свириденко Н.С.</i>	Ванда Ландовська та її відкриття старовинної музики (до 130-річчя від дня народження та 50-річчя від дня смерті).....	267

## 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 електронному варіанті (на дискеті чи диску) 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, кегль – 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, кегль – 12.
- **Посилання на літературу** розміщуються наприкінці статті: шрифт – Times New Roman, кегль – 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 17**

**Редактор  
Комп'ютерна верстка**

***О. В. Шульга  
Н. Л. Федоренко***

Підписано до друку 29.06.2010. формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 17,37.  
Облік.-вид. арк 21,14. 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](mailto:info@millennium.net.ua)  
[www.millennium.net.ua](http://www.millennium.net.ua)**