

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

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

Випуск 18

Київ – 2010

УДК 78
ББК 85(4 Укр)
М65

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ: Зб. наук. праць. – Вип. 18. – К.: Міленіум,
2010. – 369 с.

Редколегія:

- ЧЕРНЕЦЬ В. Г.** – доктор філософії, професор,
академік Академії наук вищої освіти України
(голова редколегії)
- ТЕРЕЩЕНКО А. К.** – доктор мистецтвознавства, професор,
член-кореспондент Національної
академії мистецтв України
(головний редактор)
- БІТАЄВ В. А.** – доктор філософ. наук, професор, член-кореспондент
Національної академії мистецтв України
(заступник голови редколегії)
- ВАВРИК О. І.** – кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
(науковий редактор випуску)
- ЄСИПЕНКО Р. М.** – доктор історичних наук, професор
- ЗАПАСКО Я. П.** – доктор мистецтвознавства, професор,
академік Академії наук вищої освіти України
- 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, член-кореспондент
Національної академії мистецтв України

*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 № 9 від 2 грудня 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 78.072.3

Редя Валентина Яківна,
доктор мистецтвознавства, доцент,
в.о. професора кафедри теоретичної
та прикладної культурології НАКККіМ

МУЗИЧНО-КРИТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Стаття присвячена одній з недостатньо вивчених сторінок творчої діяльності П. Чайковського – його музично-критичній спадщині. Аналізуються тематика, жанрова палітра, стилістичні особливості музично-публіцистичних виступів композитора. Окрема увага приділена київським враженням П. Чайковського – відгукам про Київську оперу та симфонічні зібрання київського відділення Російського Музичного Товариства.

Ключові слова: художньо-критична думка, музична критика, музичне життя, публікація, рецензія, фейлетон.

The article is dedicated to one of the understudied pages of P. Tchaikovsky's creative activity – his music-criticism heritage. The thematic, genre palette, stylistic features of music-publicist performances of the composer are analyzed. Special attention is given to Tchaikovsky's Kiev impressions – the reviews on the Kiev Opera and symphonic collections of the Kiev department of the Russian Music Society.

Key words: art-critical thought, music critics, music life, publication, review, feuilleton.

Творчій особистості та композиторському доробку П.І. Чайковського присвячено багато дослідницької літератури, у якій висвітлені різні ракурси діяльності видатного митця. Між тим, одна з галузей творчої спадщини композитора – його музично-критичні публікації – й до сьогодні залишається недостатньо вивченою. Саме тому здається нагальним звернути увагу на цю самотню, цікаву сторінку творчого доробку Майстра, що дасть можливість більш повного уявлення про особистість, життя та творчість митця, його художнє оточення, сучасне композитору музичне життя.

Критична діяльність П.І. Чайковського співпала з періодом інтенсивного розвитку художнього життя Росії. 60–70-ті роки ХІХ ст. ознаменовані появою цілої плеяди геніальних особистостей у російському мистецтві: досягає розквіту творчість Л. Толстого, Ф. Достоевського, композиторів-кучкістів, художників-передвижників. На протистояння консервативним силам та захист досягнень реалістичного мистецтва виступає художня критика, яка значно активізується в цей період часу.

Слово Чайковського стало живим відгуком на події музично-театрального й концертного життя Москви 60–70-х років їх безпосереднього учасника – активного, принципового, не байдужого до того, якими шляхами йтиме розвиток вітчизняної музичної культури, мистецтва в цілому. Разом з В. Стасовим, О. Серовим, Г. Ларошем, іншими сучасниками – представниками прогресивної художньо-

критичної думки – Чайковський багато в чому сприяв приверненню уваги слухачів до класичного мистецтва, демократизації музичного життя в Росії. Особливо значним є його внесок у розробку проблем традиції і новаторства, взаємодії народного та професійного у музичній творчості, питань виконавського мистецтва – репертуару, інтерпретації, стилю, концертної естетики тощо.

Музично-критична діяльність П. Чайковського пов'язана з Москвою, де на той час (Чайковський у Москві з 1866 р.) вже склалася традиція виступу в газетах відомих художніх критиків. Ще з 1825 р. в “Московському телеграфі” з'являлися публікації про музику В. Одоєвського, М. Мельгунова, але посправжньому музична критика почала розвиватися пізніше, коли на сторінках московської преси все частіше стали друкуватися розгорнуті статті, написані музичними критиками М. Кашкіним та Г. Ларошем, систематично висвітлювалися події повсякденного музичного життя.

Перший критичний виступ Чайковського відбувся у березні 1868 р., коли вийшла друком його стаття “По поводу “Сербской фантазии” г. Римского-Корсакова”. Чайковський виступив на захист молодого, ще мало відомого композитора: “Немає сумніву, що цій чудово обдарованій людині призначено стати однією з кращих прикрас нашого мистецтва” [6, 27]. Останньою з відомих публікацій був лист до газети “Русские ведомости”, написаний у лютому 1893 р. Цими датами окреслюється шлях Чайковського – музичного критика. На його початку – пророцтво молодому М. Римському-Корсакову стати одним з кращих, на завершення – слова щирого захоплення з приводу творчості ще більш юного на той час Ю. Конюса¹. Ще до початку діяльності в якості постійного оглядача музичного життя Москви², Чайковський висловлює своє кредо у сфері критики: “В усьому цивілізованому світі немає такої публіки, яка б у своїх вироках... була непогрішна...” [6, 25]. Звідси особлива відповідальність рецензента, покликаного спрямовувати художні смаки публіки: “Читач повинен знати, що якщо рецензент помиляється, то помиляється чесно; він міг *не зрозуміти*, але він повинен був *хотіти зрозуміти*” [6; розрядка Чайковського. – В.Р.].

Вже перша стаття композитора привернула увагу М. Каткова (російський публіцист, літературний критик), який зауважив: “Ось як чудово пишуть самі музиканти про своє мистецтво. А в нас музичні рецензії пишуться так беззмістовно, сумно, безтактно...” [4, 2]. Товариш по консерваторії, близький друг Чайковського, Г. Ларош пише: “Якщо таке враження виніс занурений в політику і педагогіку, байдужий до мистецтва Катков, то дія на публіку, яка в ті часи переповнювала Дворянське Зібрання в суботи Музичного Товариства, була ще сильнішою” [4].

Наступна стаття Чайковського, “Голос из московского музыкального мира”, була опублікована 4 травня 1869 р. в “Современной летописи”. Її зміст повністю присвячений захисту М. Балакірева, відстороненого з посту головного диригента Російського Музичного Товариства (РМТ). Стаття буквально дихає непримиримим обуренням, протестом проти дій “просвещенной дирекции”: “Не знаємо, як відповість петербурзька публіка на таке безцеремонне з нею обходження, але було б дуже сумно, якби вигнання з вищого музичного закладу людини, що становила його прикрасу, не викликало протесту зі сторони російських музикантів” [6, 29].

1872 року редактор “Русских ведомостей” М. Скворцов запросив Чайковського взяти на себе відділ музичних фейлетонів у його газеті. Петро Ілліч на той час був досить популярним у театральних і музичних колах Москви, хоча мало відомим широкій публіці. Його поважали як прекрасний талант, як солідного знавця своєї справи, який швидко піднімався вгору, але захоплення ним як композитором, на думку Г. Лароша, відіграло ще незначну роль; скоріше, любили просто людину чарівного характеру, піднесеної душі.

Саме Чайковському судилося стати представником московської музично-критичної думки, висвітлювати, наряду зі значними подіями, і незначні, звертати увагу на будь-яку подію музичного життя. Т. Ліванова зазначає, що “найдивнішою особливістю його критичної діяльності було те, що він в малому жанрі рецензії, у спостереженнях за щоденним життям Москви розвивав свою велику, єдину лінію широкої принципової боротьби за прогресивну російську музичну культуру. Навряд чи ми знайдемо в будь-якому зібранні музичних статей чи висловлювань минулого таку кількість всебічних оцінок, близьких нам, як у музичних фейлетонах і дописах Чайковського” [2, 44].

Статті Чайковського – це завжди відгук на певну подію, але дуже рідко автор обмежується реакцією на той чи інший концерт, спектакль, конкретний твір. Його критичні виступи цікаві не лише тим, що допомагають читачу проникнути у коло музичних симпатій та антипатій їх автора, але й як помітне явище в історії російської музичної журналістики. Композитор, безперечно, мав літературне обдарування, а логіка його суджень, їх глибина та всебічна аргументованість, гострота думки свідчать про достойного вихованця правознавчої школи, що професійно володіє засобами викладення теми. Разом з тим Чайковського ніколи не полишає почуття гумору – це дозволяє йому швидко модулювати від піднесеного до побутового, від пафосу до посмішки. Рецензуючи, приміром, постанову опери А. Тома “Гамлет”, він завершує свою розповідь наступним чином: “П’ятий акт у нас в Москві визнається зайвим і, на підставі невідомих мені міркувань, зовсім випускається. Тож, усі хитросплетення шекспірівської інтриги, увесь складний хід драматичної дії приводить до того, що Офелія лягає спиною на воду й за швидкою течією річки пливе у невідомому напрямку... винуватий! у праву кулісу, прямо до того місця, де стоїть п. Вальц, який з любов’ю стежить за дією своєї машини, що дуже мило зображує течію ріки” [6, 94–95].

Роки, пов’язані з критичною роботою, були для Чайковського часом активних творчих пошуків (збирання та обробка народних пісень, створення опер “Опричник” та “Коваль Вакула”, Другої і Третьої симфоній, симфонічної фантазії “Буря”, фортепіанного концерту та вершинних творінь цього періоду – Четвертої симфонії та “Євгенія Онегіна”). Саме напередодні цих задумів він багато працював як критик, переоцінював те, що звучало в тогочасному музичному житті: “Коли Чайковський був одночасно композитором, педагогом, критиком, – це означало, що він у різних галузях переслідував одну й ту саму мету: створюючи російську музику, виховував її молоді кадри і разом з тим вів за неї боротьбу в пресі” [2, 43].

Багатогранність критичних аспектів, широта явищ, охоплених Чайковським-оглядачем, вражає. В полі його зору знаходилося все, що звучало в Москві: нові твори російських авторів, класика – російська та західна. Велике значення у критичній діяльності Чайковського мали питання оперного мистецтва, виконавства, національної самобутності музичного мистецтва та поширення інтересу саме до вітчизняної музики.

Показовими у цьому сенсі є враження Чайковського, висловлені після відвідування в грудні 1874 р. Києва, куди він був запрошений на прем'єру опери “Опричник”. Композитор високо оцінив київський спектакль³, звернувши увагу на те, що в Києві він “чув оперу в повному розумінні цього слова” [6, 190], з якою “хіба що петербурзька російська опера... може витримати переможне порівняння” [6, 191]. Віддаючи належне антрепренеру Київської опери п. Сетову, який “дотримується розумного правила – ставити опер не багато, але ставити добре” [там само], Чайковський відзначає прекрасний склад солістів, чудово організований хор, гарну балетну трупку. Особливо тепло відізвався композитор про диригента І. Альтані, “таланту та енергії якого належить найбільш завдячити успіхові... Не можна не дивуватися, яким чином капельмейстер п. Альтані... міг при обмеженому складі свого оркестру вийти переможцем з виконання партитури, розрахованої на оркестрові засоби великої столичної сцени” [6, 193].

У цій же публікації композитор ділиться враженнями про Четверте симфонічне зібрання РМТ, відвідане ним у Києві, високо оцінюючи музику М. Глінки до трагедії Н. Кукольника “Князь Холмський” та відзначаючи байдужість слухачів до всієї програми концерту (крім твору Глінки, звучали Концерт для віолончелі з оркестром Грюцмахера та Симфонія G-dur Гайдна).

Скориставшись нагодою, П. Чайковський вкотре торкнувся болючої тогочасної проблеми про стан *російської* оперної сцени (саме з цього починається стаття), яка поставлена в принизливий стан “аферою італійської опери, що звила собі... тепле гніздечко в Москві” [6, 190]. Тон висловлювання перетворюється на саркастичний, коли Чайковський згадує театральну адміністрацію Москви, що віддає “і себе, і російських артистів, і російську публіку з руками й ногами у безконтрольне розпорядження... жадібних, хижих птахів, що наситивши свою утробу, зруйнувавши нашу країну та знесиливши добрий ґрунт, полетять та ще й посміються з нас...” [6, 193–194]. Обуренням проти засилля італійської опери перейнято багато сторінок критичної спадщини Чайковського. Характерно, що порівнюючи оперний репертуар, доступний слухачам Києва, Харкова, Одеси, з московським⁴, він щоразу підкреслює відсталість, рутину як головні риси музичного театру Москви.

Працюючи у московських газетах “Современная летопись” та “Русские ведомости”, які тільки-но почали завойовувати міцний авторитет серед прогресивної частини читачів, Чайковський завзято відносився до справи, прагнучи приносити користь своїм співвітчизникам, сприяти їх естетичному розвитку. Гарним є той критик, який володіє вмінням широкого сприймання, а тому здатен відгукнутися на різні види вражень. Таким критиком з впевненістю можна вважати П. Чайковського. “Кількість композиторів, творів, виконавців, про

яких він щиро відгукувався добре, кількість окремих музичних рис, що збуджували його гніву чи прямо дарували йому насолоду, така велика, що зовсім вирізняє його серед більшості колег” [4, 4].

Як згадує Г. Ларош, “у натурі Петра Ілліча була дорогоцінна і рідкісна риса... Він був надзвичайно влюбливим, а любов, як відомо, буває пристрасна. У відношенні Чайковського до оточуючих нерідко можна було спостерігати приклади такої пристрасності” [4, 3]. Водночас композитор завжди залишався строгим до себе і не давав волі проявам егоїзму в діях і почуттях, легкодумності в судженнях. “На пристрасність, звернену до нього – і тут починається його оригінальність – відповідав пристрасною в протилежний бік... Він був проникливий і тверезий, з достатньою жилкою гумору і не без схильності до сарказму, але кількість жовчі, збудженої власними розчаруваннями, в ньому було менше встановленої так сказати міри” [4, 3–4].

Фейлетони Чайковського були зазвичай “ввічливими” й “добродушними”, оскільки Петро Ілліч мав особисті якості, гармонічні з таким спрямуванням його критичних публікацій: “Пробігаючи його книгу, читач дуже скоро помітить, що вона не є суцільною гірляндою з троянд, що осуд виражається в ній прямо й пошквалено; той, хто знає хоч якось нашу російську музичну критику, змушений буде додати, що порівняно з її оцтовим екстрактом, статті Чайковського можуть іменуватися медом” [4, 5].

Незважаючи на досить толерантне ставлення Чайковського до об’єктів своїх критичних статей, вони (як будь-яка критика) все ж зачепили чиєсь самолюбство, чиєсь переконання. Як висловлюється Г. Ларош, “...кожен об’єкт критики має природну ворожнечу до її суб’єкта, “всякая “рожа” пеняет на “зеркало”... викриття найменшого недоліку перед нами самими залишає нас сконфуженими і обездоленими... Нам ненависне об’єктивне до нас ставлення, ми не можемо обходитися без лестощів, ми прагнемо до “обману, що нас піднімає”” [4, 6]. Ларош згадує, що одного разу Чайковський взявся за перо в інтересах самозахисту. Він описував свою артистичну поїздку, відчуваючи, що музична преса мала надію вбити його тріумфи мовчанням і таким чином нанести йому шкоду. Але Петро Ілліч зупинився на півдорозі, не опублікувавши цікаву розповідь: зрозумів, що опис його тріумфів, врешті решт, носив б характер хвастошів, а сам Чайковський неодноразово висміював самовпевнених знаменитостей, які вихвалялись про власну популярність.

Аналізуючи критичну діяльність Чайковського, маємо підстави стверджувати, що Петро Ілліч мав усі дані, щоб стати блискучим публіцистом. Але в дійсності він до цього ремесла “був нездатний не за відсутністю таланту, а тому, що не мав доброї волі. Як вийшов би з нього прекрасний чиновник міністерства юстиції, прекрасний директор консерваторії, прекрасний піаніст, прекрасний гувернер, прекрасна нянька і прекрасний дипломат, так само вийшов би і прекрасний музичний фейлетоніст, якби його охопив внутрішній потяг до справи...” [4, 7]. Здібності й знання Чайковського в літературній сфері розвивалися досить швидкими темпами, але в композиторській сфері вони виростили зі швидкістю,

вдесятеро більшою. Успіхи в публіки, яких він давно очікував, не змінили його внутрішньо, але вплинули на зовнішній образ життя. Диригентська діяльність, подорожі, постановки нових опер та балетів, переклади текстів його вокальних творів на іноземні мови займали значне місце в роботі і розподілі дня – тим більше, що ділова переписка велася ним з великою акуратністю.

Р. Вагнер, Ц. Кюї, О. Серов, Ф. Ліст, Г. Берліоз, Р. Шуман поєднували композиторську діяльність з музично-критичною, маючи успіх і в тому, і в іншому. Згадати цих музикантів поряд з Чайковським доречно, оскільки всі вони мають спільну рису: “Немає жодного між ними, про кого можна було б сказати, що це музичний письменник, і причому сам створює музику; про кожного окремо необхідно сказати навпаки: це композитор, який займається також критикою... свого предмету” [4, 13]. Стосовно ж Петра Ілліча, то немає ніякої двоякості у його цілях, ніякого поділу: “...Він композитор з ніг до голови і залишався б таким навіть тоді, коли б весь час від 1872 до 1893 року продовжував перебувати рецензентом при газеті. Статті його подобалися б, смішили б, сердили б інших; на нього самого вони ніколи не мали впливу, він не піддавався впливу особистого ремесла, поки це ремесло було б не композиція, а що-небудь інше”.

Г. Ларош наводить приклад, який характеризує ставлення П. Чайковського до себе як до музичного критика. Коли він запитав Петра Ілліча у 1876 р., чи продовжує він працювати в “Русских відомостях”, той відповів негативно: мовляв, зовсім списався, більше нічого придумати не в змозі... і додав: “Минулою весною я повинен був написати про NN. Написав цей фейлетон і раптом згадав, що вже було про нього щось таке у 1872 році... Виявилось, що в мене було сказано зовсім навпаки...” [4, 14]. У такому об’єктивному, інколи гумористичному відношенні до самого себе полягає одна з привабливих рис особистості Чайковського.

Складно сказати, яка саме обставина стала безпосередньою причиною різкого припинення Чайковським діяльності у сфері музичної критики, однак намір про припинення цього виду діяльності визрівав досить давно, про що свідчать наступні рядки: “Я гину від напливу занять. Крім балету, який я спішу закінчити якомога швидше, щоб узятися за оперу, – в мене маса коректур і, що найжахливіше, – зобов’язання писати музичні фейлетони. Ось робота, котра для мене нестерпно важка” [1, 3].

У 1876 р. відбулося відкриття Байрейтського театру в Баварії, де мало відбутися перше виконання монументальної тетралогії Р. Вагнера “Кільце нібелунгів”. Чайковський опинився в числі гостей. Кошти на поїздку виділив для нього редактор “Русских відомостей”, умовивши при цьому написати великий звіт про свої враження. Висвітлюючи подію, Петро Ілліч опублікував п’ять фейлетонів, в яких повідомляв про святкування, описував зміст опер, їх виконання, враження від музики Вагнера. Автор висловлював захоплення талантом оперного реформатора, його багатою технікою, хоча сумнівався у вірності вагнерівського погляду на оперу – відношення до неї як до драми з музикою, відмову від традиційних музичних форм та заміну їх формою музичного речитативу, переміщення смислового центру музичної драматургії в оркестр. Тим не менш,

Чайковський висловив бажання “продовжити вивчення цієї найскладнішої із всіх музик, що були написані” [5, 62]. На цих п’яти фейлетонах припинилась критична діяльність Чайковського.

Підводячи підсумок, зазначимо передусім, що з самого початку своєї критичної діяльності П.І. Чайковський виступав як музикант широкого кругозору, який глибоко розуміє завдання розвитку національної культури, значення виховання власних національних музичних кадрів для подальшого розвитку російського мистецтва. Будучи “музичним фейлетоністом”, композитор постає у своїх критичних статтях не лише як музичний оглядач, рецензент, експерт, але як самовідданий, полум’яний борець за розвиток національного музичного мистецтва, за його просування в маси силою живого слова. Свідомство тому – натхнені сторінки шістдесяти статей, що збереглися в літературній спадщини геніального композитора.

Примітки

¹ Юлій Конюс (1869–1942) був блискучим скрипалем і талановитим композитором, улюбленим учнем Чайковського. Перша половина його життя відзначена видатними досягненнями. Закінчив із золотою медаллю Московську консерваторію по класу скрипки, успішно гастролював у Росії, Франції, в Америці. У 1893–1901 рр. вів клас скрипки в Московській консерваторії, був концертмейстером перших скрипок у Большому театрі (1906–1909). У 1919 р. поїхав з Росії, повернувшись на батьківщину предків – до Франції.

² Постійну роботу музичного критика Чайковський вів з кінця 1871 р., замінивши на посту музичного оглядача “Русских ведомостей” свого друга, відомого критика та рецензента Г. Лароша, який поїхав до Петербурга.

³ К. Майбурова відзначає, що стаття Чайковського в “Русских ведомостях” з’явилася на чотири дні раніше, ніж реакція на нову оперу в київських газетах! [3, 37].

⁴ “А ми, мешканці серця Росії, все ще пробавляємося лише “Лючією” й “Трубадурами”...” [6, 175].

Література

1. Вайдман П.Е. О Чайковском [Електронний ресурс]: Режим доступу: <http://www.tchaikov.ru>
2. Ливанова Т.Н. Критическая деятельность русских композиторов-классиков / Т.Н. Ливанова. – М.-Л.: Музгиз, 1950. – 348 с.
3. Майбурова К. Прем’єри опер Чайковського на Київській сцені / К. Майбурова // П.І. Чайковський та Україна: темат. зб. наук. праць / [ред. Л. Бондаренко]. – К., 1991. – С. 32–52.
4. Музыкальные фельетоны и заметки Петра Ильича Чайковского 1868-1876 годов / [предисловие Г. Лароша]. – М.: Печатня С.П. Яковлева, 1898. – 392 с.
5. Прибегина Г.А. Пётр Ильич Чайковский / Г.А. Прибегина. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.
6. Чайковский П.И. Музыкально-критические статьи / [вступ. статья М. Овчинникова]. – Л.: Музыка, 1986. – 368 с.

АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКОЇ МАНЕРИ НІНИ МАТВІЄНКО

У статті досліджується виконавська манера видатної співачки на основі її репертуару останніх 15–20-ти років.

Ключові слова: співацька манера, вокальна симфонія, фольклорний мелос.

This article investigates the performing manner of outstanding singer, drawing on her repertoire last 15-20 years.

Key words: singers manner, vocal symphony, folk melos.

Істинно народна артистка України, лауреат Державної премії імені Тараса Шевченка, загально визнана і широко відома в Україні та за кордоном співачка виробила своєрідну українсько-фольклорну та професійно-академічну манери виконання. Її спів неможливо визначити однозначно, він є кілька плановий, бо по-різному виконавиця співає професійну музику й тим більше цікаво, що неоднозначно артистка виконує фольклор. Різна за характером виконання і професійна музика, і народна пісня. Звернення артистки до різних жанрів засвідчує те, що співацький потенціал Ніни Матвіївни дуже широкий і цікавий як для слухачів, так і для композиторів та теоретиків музики.

Якщо з'ясувати, чому наші композитори другої половини ХХ ст., зокрема такі, як М. Скорик, Є. Станкович, О. Кива, В. Шумейко, В. Зубицький і ряд інших зацікавилися манерою співу Н. Матвієнко і навіть стали орієнтуватися на неї, то виявиться, що, ознайомившись з виконавською діяльністю вокалістки, вони почали вживати цю манеру в своїй творчості. Більше того, вони витворили в своєму музичному стилі специфічне відгалуження, яке можна назвати національно-українським, осучаснено-фольклорним. Дійсно, виконавиця нашоствхнула композиторів до пошуку сучасно-фольклорних, яскраво-українських інтонацій, до виявлення цікавих метро-ритмічних структур, до залучення оригінальних тембральних характеристик.

Оскільки Ніна Матвієнко легко і природно переходить з однієї манери співу до іншої, співпраця з нею дає простір для фантазії композиторів, які розраховують на розширення виконавської палітри, на пошук нових творчих варіантів. Справді, цілий ряд творів, що їх написали вже згадані українські митці, мають спеціальне призначення: їх може виконувати тільки Ніна Матвіївна (або подібна до неї співачка, але зараз поки що ніхто не наважується це зробити). Отже, маємо цікавий феномен: композитори прагнуть “пристосуватися” до специфічної манери виконавиці. Нагадаємо, що історія музики вже знає подібні випадки. Наприклад, М. Глінка, пишучи оперу “Руслан і Людмила”, твердо знав, що партію Руслана буде співати Семен Гулак-Артемівський, провідний баритон Маріїнського оперного театру в Петербурзі, а М. Лисенко деякі високотеситурні партії писав з розрахунку на тенора Ф. Влодека. Подібних прикладів у світовій музично-співа-

цькій культурі є досить багато. Але наведені приклади не цілком співпадають з нашим, їхня близькість тільки в тому, що композитори орієнтуються на виконавців.

Дійсно, Ніна Матвієнко співачка незвичайна. І це виявляється, передусім, у тому, що вона зберегла природу кількох народно-пісенних співацьких традицій, передусім українського Полісся, але не тільки. Її виконання лемківських пісень (зараз маємо на увазі “Весільні пісні” М. Скорика) не викликає у слухачів дискомфорту. В арсеналі артистки міцно вкорінена й манера виконання народних плачів та близьких до них весільних пісень (так звані ладкання). У той же час, співачка з великою точністю виконує народні веснянки, русальні та купальські пісні. Вона також володіє і так званою степовою манерою співу, яскраво й невимушено, природно виконує пісенно-романсовий репертуар ХІХ ст., крім того, володіє й іншими фольклорними манерами.

Творчий шлях Матвієнко Ніни Матвіївни почався з кінця 60-х років як співачки Українського народного хору імені Г.Г. Верьовки, потім вона стає солісткою цього колективу. В подальшому вона певний час співає в тріо разом з Валентиною Ковальською та Марією Миколайчук, ансамблева манера співу суттєво відмінна від сольної (і менш для нас зараз цікава). Очевидно, найоригінальнішою є сольна сфера діяльності Н. Матвієнко з супроводом камерного оркестру чи спів без супроводу. Співачка вже понад 30 років у музичному мистецтві, вона виконує і фольклор без обробки, і народні пісні в музичному опрацюванні та професійні твори сучасних українських композиторів.

Артистка також легко переходить з народної манери співу на академічну. Зараз спробуємо кожну з виконавських манер представити хоча б кількома зразками, вникнувши в їхні особливості, й простеживши творення співачкою оригінальних, подекуди неповторних образів. Отже, виокремимо ряд музичних творів із великого репертуару Н. Матвієнко. У цій статті ми спиралися на кілька компакт-дисків: “Найкраще”, “Ніна Матвієнко, тріо “Золоті ключі”, українські народні пісні”, “Осінь, така мила” і “Співає Ніна Матвієнко”. Тут вміщено більше 60 записів, це, – звичайно, тільки частка виконавського доробку артистки, але й на цих зразках можна відчувати, як формувалися різні виконавські манери.

Один з компакт-дисків починається і завершується піснями, які можна було б назвати урочистими. Це “Ой, роду мій красний” – весільна народна пісня з Київщини та “Бувайте здорові” (обидва твори виконуються без супроводу). Вони дещо відмінні між собою: перший прославляє рід, родину (так прийнято на весіллі), особливо велично звучать у співачки тільки окремі місця, в інших – помітні зв’язки з ліричними, широко розспіваними піснями; другий твір – “Наливаймо, браття” – витримано в урочисто-маршовому характері, співачка підкреслює мужні інтонації, загальний план твору святковий.

В іншому ключі Н. Матвієнко виконує історичну народну пісню “Ой горе тій чайці-небозі”, співачка вкладає цілу низку емоцій у цю мелодію-скаргу, що починається з вершини-джерела. Твір опрацьований для солістки з хором та симфонічним оркестром (виконує хор і симфонічний оркестр Українського радіо і телебачення, диригент В. Сіренко). Близькою до попередньої є пісня “Ой, Боже, Боже, що я роблю” за манерою співу (пісня виконується без супроводу), тут також підкреслено скаргу дівчини, яка жаліється на свою долю. “Кажуть людисусіди” за темою може бути віднесена до народних пісень-скарг, але характер мелодії в ній радісний, бо тут кінець щасливий, молода жінка чекає родичів, але

вони минули її оселю, тільки милий чоловік, повернувшись з далекої дороги, приносить радість (з виконавської точки зору ця пісня є нескладною).

Унікальним мистецьким зразком є одночасне поєднання двох пісенних жанрів: ліричної пісні-скарги “Орел поле поорав” (її співає Н. Матвієнко) та історичної пісні “Чорна рілля ізорана”, що витримана в кобзарській традиції (виконує бандурист В. Смогитель); таке звучання різних манер співу є явищем неповторним; треба відзначити, що цей експеримент музикантів-професіоналів ХХ століття є унікальним, хоч рідкісним у творчій та виконавській практиці. Пісня-романс на слова Олександра Олеся (музика невідомого автора) стала народною, але манера співу тут ближча до кобзарської: темп повільний, спів сповнений надриву.

Виконання Н. Матвієнко ліричних народних пісень є глибоким, осмисленим, традиції виконання таких зразків у народі має глибокі й давні корені. Тут виконавиця прагне вкласти свої, індивідуально-неповторні емоції, що виявляються в її тембровому забарвленні, у вимові окремих слів, у співі мелодичних зворотів, інтонацій. Прикладом може бути українська народна пісня “Прилетіла перепілонька”. Ніна Матвіївна легко може переключатися на манеру іншого фольклорного жанру, чи пісні того ж жанру, але взятого з іншого регіону. Прикладом може бути пісня “Ой ти, зозулька, рябейкая”, або “Ішло дівча лучками”, перша виконується без супроводу, друга – звучить з ансамблем (обидві відносяться до карпатського регіону).

Баладною манерою співу Н. Матвієнко володіє досконально. У творі “Ви не йдіть, літа молоді” Вадима Смогителя (автор слів і музики) баладний зміст розгортається на контрастних зіставленнях, що є характерною ознакою жанру. До того, артистка вкладає щось своє, неповторне; це, передусім, виявляється у дуже ніжному початку та завершенні твору, тут є щось від колискової, від задушевного висловлювання, від сердечності й душевного щему; це – щирі слова, якими звертається людина до своїх молодих років. Грізним контрастом вривається тема оркестру, голос кардинально змінюється, він стає металічним, безжальним (перевтілення яскраве й неповторне), вигуки солістки: “Підождіть, почекайте, літа молоді” сповнені драматизму, зойку, невідворотності та гіркоти.

Реприза у пісні “Ви не йдіть, літа молоді” є поверненням у стан прохання, сердечного висловлювання, але повернутися в молодість неможливо. Виконавський план твору В. Смогителя продуманий, баладні образи створено на основі загостреного контрасту між крайніми частинами, які підкреслено ліричні, інтимні, й загострено драматичною серединою; важливо було домогтися цього контрасту, як в оркестрі, так і в голосі. Тут баладна манера поєднана з манерою співу колискової пісні, з інтимною лірикою. Багатою на відтінки вокального голосу є балада “Ой глибокий колодязю”, яку Ніна Матвієнко виконує без супроводу. Інтонаційно-темброва палітра голосу охоплює амплітуду: від таємниче тихого співу до найбільш голосних звуків, що межують з криком, переляком, неподоланим страхом.

Романсова манера співу Н. Матвієнко творів: пісень-романсів ХІХ – початку ХХ ст., пісень українських авторів, витриманих у пісенно-романсовому ключі, а також творів І. Поклада, О. Білаша та інших авторів, є ліричною, м’якою. Вона не вимагає якихось специфічних ознак. Пісні В. Толмачова, зокрема такі, як “Не метелиця лугом стелиться” і “Сік землі”, близькі до романсів, але все ж їх

можна назвати перехідною ланкою між романсами і естрадними піснями, бо останні супроводжуються Естрадно-симфонічним оркестром Українського радіо під керівництвом Р. Бабича. В репертуарі Н. Матвієнко є цілий ряд творів І. Поклада, які також близькі і до пісень-романсів, і до естрадної музики, вони даються у супроводі естрадно-симфонічного оркестру.

А зараз перейдемо до аналізу виконання співачкою творів, написаних українськими композиторами другої половини ХХ ст., які відносяться до жанру камерної сольної кантати, симфонії для голосу з камерним оркестром, поеми-картини для голосу з симфонічним оркестром, окремих сольних номерів у “Панахиди” тощо. Ці твори є останнім словом сучасної української музики, вони міцно оперті на глибинні народні засади. Перелічені твори написані спеціально для співачки Н. Матвієнко. Якщо говорити про корені цих співацьких манер артистки, то вони сягають далекої давнини, тобто тих часів, коли формувалися обрядово-календарні пісні, зокрема купальські, веснянки, а також весільні пісні та плачі тощо. Правда, у названих творах співачка застосувала різні виконавські стилі. Наприклад, плачі та весільні пісні мають одне спрямування, манера їхнього співу драматична, тут є місця, де підкреслені жалібні, зворушливо проспівані інтонації, є місця гостро напружені. Це – спалахи відкритого виливу емоцій, з підкресленням пікових точок “викриками”, “відчаю”, гіркоти у передачі реального змісту твору.

Якщо порівнювати українську фольклорну манеру виконання плачів і споріднених їм весільних пісень, то вона наближена до виконавської манери, що сформувалася в операх веристів – італійських митців П. Масканьї, Р. Леанкавалло і особливо Дж. Пуччіні. Але ж італійський виконавський стиль кінця ХІХ – початку ХХ ст., що є безумовно яскравим явищем світової музичної культури, формувався на італійських національних засадах, він вкорінений і в оперне і в народне вокальне мистецтво Італії. Ніна Матвієнко у своїй виконавській діяльності витворила українсько-виразний, академічний, професійно-фольклорний стилі співу. Він має реальну фольклорну основу і, звичайно, має свою історію, тут ми могли б дошукуватися до таких співачок, як М. Загорська (часів М. Лисенка), Явдоха Зуїха і ще багато жінок-співачок, що призабуті, неописані дослідниками, але вони реально існували (чи й зараз існують), хоч не помічені науковцями як знакові постаті, як знамениті. До Ніни Матвієнко така, лірико-драматична та “жаліслива” манера співу прийшла, очевидно, з дитячими чи юнацькими враженнями від народно-співацької практики, а не з навчального закладу (такій манері співу не можна навчитися в жодній, навіть найкращій італійській, консерваторії, бо італійці в музиці “плачуть” по-іншому).

Артистка Матвієнко винесла свою манеру співу на концертну сцену ще в 60-ті роки і мала великий успіх, як суто український музичний феномен. А вже потім українські композитори перейнялися таким своєрідним співом вокалісти і почали враховувати його в своїх композиціях. Вони внесли в яскраво-українські партитури рядок і для Ніни Матвієнко. І чи не першою ластівкою в цьому плані була обробка української народної пісні “Глибокий колодязю” Є. Станковича для Н. Матвієнко з симфонічним оркестром. Цей твір у 1974 році потрапив на радіо-конкурс у Прагу і здобув призове місце. Подія була знаковою: на європейському рівні визнано і модерну обробку народної пісні українського композитора, і своєрідну манеру виконання нашої співачки. Таку манеру на-

звемо лірико-драматичною, специфічно народною, українською, вона базується на плачах, тихому співі, хоч сюди залучаються і гостро драматичні спалахи (“крик”, “зойк”).

Твори, що нас цікавлять, вміщені на двох компакт-дисках (“Співає Ніна Матвієнко” і “Ніна Матвієнко”). Є тут і добре відомі нам кантата № 3 О. Киви на вірші Павла Тичини “Осінь...”, “Три весільні пісні” в обробці М. Скорика, “Ой глибокий колодязю” в обробці Є. Станковича; крім того, записано й менш відомі композиції – дві народні пісні: колискова “Ой спи, дитя” і “Ой брате мій, орле” з репертуару Явдохи Зуїхи та ще ряд інших творів. Зупинимось детальніше на двох музичних композиціях: вокальній симфонії на слова Тараса Шевченка Олега Киви та ліричній картині Є. Станковича з радіовистави “Лісова пісня” Лесі Українки.

У цих творах спів Н. Матвієнко неоднаковий. Очевидно, манера її співу залежить від теми, ідеї, образного змісту та інших компонентів (асоціацій, які могли виникнути у співачки від літературних творів Т. Шевченка та Лесі Українки, від обставин, у яких вони написані – перебування поета у засланні, чи рідні пенати поетеси, де писалася “Лісова пісня” тощо). Роль співачки у формуванні виконавських образів у творах Є. Станковича та О. Киви першорядна. Більше того, якщо у звичайній практиці композитор творить – виконавець інтерпретує, то в цьому тендемі вийшло нібито навпаки: композитори писали свою музику, враховуючи манеру співу Ніни Матвієнко, багату звукову палітру її голосу, навіть елементи її вокальної імпровізації.

Фрагмент з радіовистави “Лісова пісня” Лесі Українки з музикою Є. Станковича можна визначити, як музичну картину для співачки та камерного оркестру. Твір витримано в спокійному, ліричному ключі. Характер музики визначає тема, яка лягла в основу твору. Спочатку звучить оркестровий вступ, у якому створено образ весняного пробудження, весняних вод, це – прозора музична картина. Перший розділ – чисто вокальний, це тиха оповідь про щось таємниче, незвідане (спів дається без оркестру), далі звучить нова мелодія, вона близька до календарних українських пісень (зокрема купальських), тут з’явилися східні інтонації, які властиві деяким нашим веснянкам (хоч можливо це є перегукуванням з “турецьким елементом” із кінокартини “Роксолана”, музику до якої писав Є. Станкович). Мелодія від голосу переходить до сольних інструментальних партій, у подальшому вступає весь оркестр, його наповнення є ліричним, прозорим.

Другий розділ – власне оркестровий. В його основі лежить “ординська” тема, вона розгортається в активних, неспокійних тонах, є й тривожні місця. У третьому розділі знову панує спів: мелодія доручена гобою у легкому супроводі арфи, це ніби голос чарівної сопілки Лукаша (вокалістка голосом Мавки проговорює (декламує) окремі слова: вона захоплена грою сопілки), а в подальшому співачка повторює ці мелодії. Четвертий розділ є скороченим повторенням першого, невелика оркестрова побудова завершує цей яскравий ліричний фрагмент з вистави “Лісова пісня” Лесі Українки, музику до якої написав Є. Станкович. Тут вокал використано в кількох різновидах: спів широкий, ліричний, спів пісенний, в окремих місцях “східний”, є і декламація.

Вокальна симфонія на вірші Т. Шевченка Олега Киви записана на компакт-диск у 1990 році, виконавці Н. Матвієнко і камерний оркестр під керуванням В. Сіренка. Твір у цілому витриманий у сумних, журливих тонах, це оповідь

про щось болісне, безрадісне, хоча тут є і драматичні спалахи й трагічні кульмінації. Здавалось би, що вірші Кобзаря, які лягли в основу кожної з частин симфонії, – “Зоре моя вечірняя”, “І серцем одпочине”, “Світає, край неба палає”, – не вимагають такого глибокого смутку в музиці. Постає питання: чим викликані такі гостро-драматичні музичні емоції?

Висловимо ряд припущень. По-перше, у першій частині симфонії композитор використав майже повний текст Шевченка, а в ньому є ряд драматичних і навіть трагедійних місць, наприклад: “Поговорим тихесенько в неволі з тобою”, “А на вітах гойдаються нехрещені діти”, чи “І хто знає, що діється в нас на Україні” (вказемо, що в романсовому варіанті ці місця пропущені). Отже, композитор використав повний текст Шевченка і прочитав його в драматичному ключі.

Перша частина симфонії має вокально-інструментальний та власне інструментальний розділи. У першому композитор дає дві теми: мелодія солістки зосереджена, сумна (це – ніби роздум самого Кобзаря), вона близька до народних плачів. Друга тема солістки підтримується неспокійним супроводом оркестру, вона розвивається, драматизується, досягаючи великого напруження, емоційних спалахів, виливу експресивних емоцій. Другий розділ першої частини симфонії виключно оркестровий, тут є дві контрастні між собою теми: перша доручена віолончелі, вона сповнена тихого, елегійного смутку, жалю (це – слово оповідача про минулі події); друга – витримана у рухливо-скерцозному плані, вона красива, слухач ніби переключається в інший світ, в іншу емоційну сферу. Варто нагадати, що ці вірші Шевченко написав в Орській кріпості (1847) саме тому в них є і прояви драматизму.

Друга частина симфонії О. Киви вносить контраст, вона світла за музичним колоритом. Тут використано вірш: “І серцем одпочине”. Починається мелодією флейти у легкому супроводі, темп спокійний, фактура просвітлена, прозора. Спів солістки задушевний, хоч дещо сумний, потім вступає флейта, яка творить діалог з вокалом, ця музика сповнена світлих імпресіоністичних настроїв. Потім вступає “тривожна” інструментальна тема, на її фоні спів також набуває драматичних рис. Але невдовзі її змінює світла, по-весняному тепла тема, що звучить у флейти з супроводом струнних; так, просвітлено завершується ця частина твору.

Третя частина симфонії О. Киви має трагедійне забарвлення. В основу покладено вірш “Світає, край неба палає”, в музиці він трактується у стримано-журливому ключі. Починається фінал “порожніми” квінтами в низькому регістрі, це звучання навіює на слухача глибокий смуток, безвихідь. Мелодія, що звучить у співачки, набуває магічної сили. Після дещо активнішої середини, знову з’являються “порожні” квінти струнних, нагадуючи про незворотність дій злої долі, яка ніби чекає трагічного кінця. Далі дається зона експресивних спалахів, зона драматичної кульмінації всього твору. Завершує симфонію сумна тема, що викладена в усьому оркестрі; це – прощання з життям.

В підсумку відзначимо, що Н. Матвієнко володіє різними манерами співу, які сформувалися у процесі її творчої діяльності. Її співацьке розмаїття виникло шляхом бажання вокалісти перенести те, що їй доводилося чути у дитячі та юнацькі роки на сільській вулиці, в дівочому хороводі, на весіллі чи на похоронах. Звичайно, сприйняте співачкою від народу перероблялося, переінтоновувалося, переосмислювалося; так витворився багатий і своєрідний спів Ніни Матвіївни.

Головне для співачки витворити власну вокальну манеру. Важливим для музичного мистецтва є співдружність співачки з українськими композиторами М. Скориком, Є. Станковичем, О. Кивою, В. Зубицьким та ін., яка дала помітні художні результати. Отже, в українській музиці з'явилися такі чудові твори, глибоко пов'язані з давніми фольклорними традиціями, вони через Н. Матвієнко набули своєрідно-національних виконавських інтерпретацій. Відзначимо також тонке розуміння виконуваних Н. Матвієнко творів оркестровими колективами – Симфонічним оркестром Київської державної радіокомпанії під керуванням Володимира Сіренка, Камерно-інструментальний ансамбль Спілки композиторів під керуванням Федора Глуценка та іншими виконавцями. Загалом, українська музична культура другої половини ХХ ст. суттєво збагатилася творами Є. Станковича, О. Киви та інших митців, які написали свою музику в співдружності з Ніною Матвієнко.

УДК 78

Чеченя Костянтин Анатолійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри інструментального та оркестрового
виконавства Інституту мистецтв Національного
педагогічного інституту ім. М.П. Драгоманова,
заслужений діяч мистецтв України

ПИТАННЯ АВТЕНТИЧНОСТІ В МУЗИЦІ: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

У статті розглядаються питання, пов'язані з розвитком автентичного напрямку в українській музичній культурі.

Ключові слова: автентичність, ансамбль, інструментальна музика, культурно-музичне життя, традиція.

The article is devoted to some problematical questions which are connected with the research of the phenomenon of authentic in ukrainian musical culture.

Key words: authentic, ensemble, instrumental music, music-cultural life, tradition.

Тенденція до автентичності відтворення проявляється в різних галузях культури: архітектура і живопис, філософія і релігія, в повній мірі це відноситься і до музичного мистецтва. Будівничі відроджують храми, намагаючись досягти первозданної краси і величі, художники реставрують ікони, намагаючись повернутися до первісного образу. В музиці течія автентичності виявляється в спробі якомога точніше передати задум композитора, врахувати особливості епохи, надати можливість слухачу почути твори старовини з істинним тембровим забарвленням. Особливої ваги це набуває в наш час, час глобалізації, коли зникають не тільки діалекти, а й мови, коли йдуть у забуття цілі пласти самобутньої музики. В Україні це в першу чергу стосується інструментальної традиції, бо твори М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та інших ком-

позиторів звучать на концертах і фестивалях в виконанні професійних та аматорських колективів. Традицію вокального духовного співу підтримує християнська церква. В численних храмах України не тільки на свята, а й майже щодня звучать старовинні церковні піснеспіви. Значно гірше ситуація в музиці інструментальної традиції. Дуже рідко можна почути інструментальну музику в природному середовищі: троїстих музик на весіллі, кобзаря на ярмарку чи лірника біля церкви. Сьогодні цим займаються нечисленні ентузіасти, які намагаються зберегти традицію інструментального музикування.

Автентичний (від грецького – справжній) – дійсний, вірний; той, що ґрунтується на першоджерелі [4, 15]. Автентичність в музиці означає виконання творів старовини на музичних інструментах, що побутували в ту епоху, у відповідній манері, максимально наближеній до першозразка. Такий підхід значно ускладнює завдання сучасних виконавців, бо потребує спільних зусиль і науковців-музикологів, і майстрів-реставраторів музичних інструментів, і, звичайно, високого інтелектуального рівня й майстерності музикантів. Тільки враховуючи особливості манери гри старовинних музикантів, тільки використовуючи давні оригінали чи сучасні, але точні за усіма параметрами копії (від деревини до строю інструмента), до того ж ще й у відповідних акустичних умовах можна почути непідробну, джерельно чисту музику наших предків.

Ще М. Лисенко вважав, що музику старих часів треба виконувати на відповідних інструментах. Прикладом є організація концертів кобзаря Остапа Вересая та розвідка про його творчість “Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая” [3]. Цінною для дослідників “реліквій старосвітських” (вислів М. Лисенка) є книга “Народні музичні інструменти на Україні”, що була надрукована на сторінках журналу “Зоря” за 1894 рік [2].

В особі палкого пропагандиста української народної музики Г. Хоткевича поєдналися науковий підхід до вивчення музичної минувшини зі сміливими експериментами по вдосконаленню інструментарію. Важливі зауваження щодо автентичного виконавства є в працях видатного вченого-фольклориста К. Квітки. Особливо цінні його думки містяться у статті “Потреби в справі дослідження народної музики в Україні”, що була опублікована в журналі “Музика” у 1925 році [1]. Зауважимо, що ці положення вельми актуальні сьогодні і не тільки для народної музики, а й для збереження традицій музичного мистецтва в цілому.

К. Квітка констатує той факт, що записи народних мелодій недостатньо точні, це стосується також інструментальної музики. Вчений застерігає: якщо “...ми будемо знайомитися з музикою інших народів тільки за мертвими нотними записами, то ні дослідницька музикологічна робота, ні освітня популяризаційна – не буде у нас успішно розвиватися” [1, 135]. Автор наголошує, що зразки музики повинні звучати не тільки в запису, а й “...конче треба також культивувати живу репродукцію через співців та інструменталістів, що присвятять себе точному, так би мовити, музеальному збереженню народного репертуару, традиції народного виконання і манеру інструментальної гри” [1, 131].

Як приклад вчений наводить плідну діяльність Товариства старовинних інструменталістів у Парижі, а також регулярні виступи народних музикантів в

“Музеї під відкритим небом” у Стокгольмі. К. Квітка підкреслює, що музичні дослідження будуть глибокими та плідними тоді, коли буде йти обмін досвідом і матеріалами з музикологами інших країн Старого і Нового світу, наголошуючи, “що саму українську музику, проблеми й методи її вивчення можна пізнати тільки у порівнянні з музикою інших народів...” [1, 138].

І ще одна важлива і актуальна думка, що неодноразово проходить у статті – це необхідність чітко відрізнити два шляхи (методи) виконання музичних творів: науковий, “музеальний”, до якого К. Квітка відносить автентичних музикантів, та мистецький, “нетрадиційний”, до якого автор зараховує діяльність таких колективів, як Російський оркестр народних інструментів під керуванням В. Андрєєва, Харківський оркестр народних інструментів імені Раковського та Першу київську художню капелу кобзарів.

К. Квітка дуже прискіпливо ставиться до точності виконання, яке повинно бути адекватне оригіналу, “по змозі точне повторення того, що дійсно було і навіть попереджає, що цих різних завдань (наукового і мистецького. – *К.Ч.*) ніяк не можна доручати тим самим виконавцям” [1, 136]. Зауважимо, що через кілька років автор в статті “Порфирій Демуцький”, що вийшла в “Етнографічному віснику УАН” у 1928 році, висловлюється з цього приводу вже не так категорично: “...у всякому разі, кожен має право держатися етнографічного або мистецького напрямку, або й *обох паралельно*” (курсив наш – *К.Ч.*), але застерігає, “щоб у кожному випадку виразно зазначалося, чи публіці подається етнографічна демонстрація, чи диригентськи збагачена інтерпретація пісні, яка в самій тональній матерії все ж залишається незмінно народною, чи, нарешті композиторське аранжування” [1, 90].

Добірка цитат авторитетного вченого, наведена для висвітлення цієї проблеми, бо ще й досі точиться полеміка, часом дуже гостра, між тими, що ратують за дотримання та збереження давніх традицій та прихильниками вдосконалення інструментарію і розширення репертуару, часом і нетрадиційними творами. Навіть сьогодні не всі розуміють, що це є два різні напрямки музичного виконавства, які повинні мирно співіснувати між собою і не мають потреби в конкуренції. Треба тільки точно і відверто називати речі своїми іменами.

Повертаючись до історії автентичного виконавства ХХ століття, слід зауважити, що з середини минулого віку в Європі та на теренах колишнього Радянського Союзу в науково-мистецьких колах активізувався інтерес до музичної творчості минулих століть. Саме тоді з’являються ентузіасти, які намагаються виконувати старовинну музику на інструментах, що побутували в той час. У 50-і роки ХХ століття виникають ансамблі старовинної музики, а їх артисти замовляють у майстрів-реставраторів копії старовинних інструментів.

Серед тих, хто починав тоді свою діяльність назовемо А. Волконського – керівника ансамблю “Мадригал”, який записав на платівки чимало старовинних творів у серії “1000 років музики”. Помітний вклад у популяризацію творів старовини зробив лютніст і композитор Ш. Калош. В 1968 році вийшла грамплатівка В. Вавілова із записами лютневої музики XVI – XVIII століть.

На початку 1980-х років російський клавесиніст-віртуоз О. Любимов (учень Г. Нейгауза) разом з відомою виконавицею на скрипці Т. Грінденко

(ученицею Ю. Янкелевича, українкою за походженням) створили ансамбль “Академія старовинної музики”, який відродив із забуття чимало творів давнини. Значної популярності досяг естонський ансамбль “Хортус Музікус” під керівництвом А. Мустонена.

В Києві 5–9 квітня 1969 року проходив перший науковий симпозіум, присвячений проблемам старовинної української музики, та відбувся цикл концертів. Доповіді, що там були виголошені, надруковані в “Українському музикознавстві” № 6 [5]. Цей форум став серйозним поштовхом для розвитку української медієвістики та популяризації давньої музики.

Наприкінці 1970-х років навколо українських ентузіастів старовинної музики Анатолія Шпакова (лютня) та Святослава Крутікова (клавесин, блокфлейти) згуртувався колектив однодумців, який прагнув наблизитися до автентичності у виконавстві. З 1980 року автор цих рядків виступав як лютніст у ансамблі “Musica Aeterna”, пізніше у колективі “Роксоланіка” (керівник С. Крутіков). Це були роки творчих пошуків, діалогів та співпраці з талановитими музикантами, зокрема членами ансамблю “Хортус Музікус” та видатними діячами українського музичного мистецтва, зокрема В. Сильвестровим, І. Блажковим та ін.

Після 1986 року С. Крутіков переїздить до Криму, де також створює ансамбль, а при Будинку вчених Академії Наук України залишається колектив старовинної музики, який очолювала клавесиністка Тетяна Трегуб (згодом його названо “Silva Regum”). Автору цих рядків довелося виступати із згаданим колективом як солісту та акомпанувати співакам. А з 1991 року було сформовано основне ядро нового ансамблю. На відміну від інших колективів, репертуар яких складався в основному із західноєвропейської музики, цей колектив поставив собі за мету ознайомити широкий загал із зразками української старовинної музики і не тільки салонної, а й тієї, що звучала колись на майданах і в побуті. Крім одно-тематичних концертів, проводився цикл вечорів, у яких українська музика представлялась у європейському контексті, в діалозі музичних культур, наприклад: Франція – Україна, Німеччина – Україна і т.п. Мета таких концертів – показати своєрідність і самобутність української музики і в той же час виявити в ній спільні корені з загальноєвропейською.

Ансамбль здійснив спільні проекти із такими відомими музикантами, як заслужений артист України Олег Кудряшов та народна артистка України Наталія Свириденко та іншими. Колектив став також творчою лабораторією, де протягом багатьох років виховувалася талановита молодь. Автентичний напрямок музикування крім досконалого володіння суто специфічними виконавськими стилями потребує глибоких теоретичних знань. Тому учасники Ансамблю протягом усієї діяльності постійно користуються творчим доробком та мудрими порадами музикологів, зокрема таких, як Н. Герасимова-Персидська, С. Грица, Л. Корній, С. Лісецький, Л. Івченко, М. Степаненко.

Спільні творчі проекти пов’язують з викладачем Стритівської школи, кобзарем Володимиром Кушпетом, завідуючим дослідною лабораторією фольклору Національної академії імені П.І. Чайковського Михайлом Хаєм, провідним співробітником Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України Леонідом Черкаським та іншими подвижниками вітчизняної культури.

Плідно співпрацює Ансамбль давньої музики з істориками, філософами, літературознавцями. Заступник директора з наукових питань Державного архітектурно-історичного заповідника “Софіївський музей” І. Тоцька, якій близька тема старовинної музики, відкрила таємниці відомої фрески, де зображено ансамбль музикантів. Письменник та філософ, В. Шевчук завжди допомагає фаховими порадами з питань мистецького життя України козацької доби.

За роки свого існування Ансамбль давньої музики об’їздив Україну від Києва до Сімферополя, від Ужгорода до Харкова. Солісти нашого колективу гастролювали у Франції (1996 р.), Англії (2000 р.), Сполучених Штатах Америки (2000 р.).

Серед важливих заходів є участь у всеукраїнських та міжнародних фестивалях: Другому міжнародному фестивалі „Україна і світ бароко” (Київ, 1994 р.), Сімнадцятому Старосондецькому фестивалі давньої музики (Польща, 1994 р.), Міжнародному фестивалі старовинної музики (Ужгород, 1995 р.), Шістнадцятому фестивалі української музики в Сопоті (Польща, 2000 р.), Першому всеукраїнському фестивалі “Київська Русь” (2001 р.), Міжнародному фестивалі “Stimmen” (Німеччина, 2005 р.). Крім того, колектив постійно виступає з сольними концертами в різних залах Києва.

З 1997 року в Київському будинку вчителя Ансамбль давньої музики проводить регулярні щомісячні концерти для музикантів, вчителів та творчої молоді. Мета цієї акції – залучати чисельну аудиторію до шедеврів старовинної музики від античних часів до пізнього бароко. В цих концертах брали участь відомі музиканти, вчені та педагоги: народні артисти України Н. Матвієнко, В. Петренко, А. Власенко, професори Ф. Юр’єв та С. Лісецький, письменники В. Шевчук та С. Плачинда.

Тематика цих концертів-вечорів різноманітна: тут і диспути філософів та богословів на тему “Церква та інструментальна музика”, “М. Лисенко та кобзарські традиції” (разом із працівниками музеїв Лесі Українки, М. Лисенка, М. Старицького), “Таємниці старовинних музичних інструментів”, “Поезія та музика гетьманської доби”. Темі “Музика і здоров’я” було присвячено цикл вечорів, які проведено з доктором К. Трінусом. Унікальні речі відкрилися перед слухачами на зустрічах, присвячених темі кольору в музиці, що проводилися за участю фахівця в кольоромузиці професора Ф. Юр’єва.

У репертуарі Ансамблю давньої музики є зразки античної музики, дохристиянські колядки, крім того, різножанрова інструментальна та вокальна музика від середньовіччя до пізнього бароко. Більше сотні творів Ансамбль записав у фонд Українського радіо, серед них зразки найдавнішої української інструментальної музики. Зокрема “Гайдуцький танець” з табулатури Яна із Любліна (1540), обрядові пісні, світська лірика та псалми, численні твори невідомих композиторів, а також музичні номери з вертепу. Записано інструментальні твори М. Дилецького, псалми Д. Туптала та Ф. Прокоповича, мелодії Г. Сковороди, пісні в аранжуванні В. Трутовського.

Широкою є палітра зарубіжної музики, що її виконує Ансамбль: від сільських танців до вишуканих фантазій. Записано різножанрові твори, що охоплюють величезний, більш ніж п’ятсотлітній, період розвитку музики Англії,

Нідерландів, Німеччини, Італії, Франції, Австрії, Польщі тощо. Музика, що ви-йшла на численних касетах та компакт-дисках, викликає широкий інтерес у слухачів. Старовинна українська музика в автентичному викладі є вагомим матеріалом для дослідників історії української музики. Крім того, ця музика може звучати в музейних установах України та в навчальних закладах усіх рівнів.

Необхідною умовою для автентичного виконавства є наявність відповідного інструментарію. Для цього потрібні професійні майстри-реставратори, які добре розуміються на тонкощах виготовлення музичних інструментів. Бо інструменти козацької доби – унікальна музейна рідкість – і знаходяться вони, як правило, у непридатному для гри стані. Складність ситуації у тому, що майстрам доводиться проводити тонку і копітку роботу по реставрації старовинних інструментів, понівечених часом, чи виготовляти точні копії інструментів, маючи перед собою іноді лише іконографічне зображення.

Як і у виконавській практиці, так і у виготовленні інструментарію є дві тенденції: шлях відновлення та збереження традицій і шлях вдосконалення та створення якісно нових інструментів. Другий шлях веде до універсалізації, до здатності відтворювати не тільки українську народну, а й західноєвропейську музику.

Сьогодні нікого не здивуєш виконанням творів Й.С. Баха чи французьких клавесиністів на сучасній вдосконаленій хроматичній бандурі. Звичайно природніше звучатиме ця музика на клавесині, хоча спосіб звуковидобування на бандурі досить близький до клавесину.

Автентичний напрямок не є суперником академічної виконавської манери класичної чи народної музики. Такі інструменти, які недавно з'явилися на теренах України, але вже досить широко розповсюдились, мають право на повноцінне мистецьке життя поряд з іншими інструментами, з яких складаються сучасні ансамблі народних інструментів. Нагадаємо, що на зламі ХІХ – ХХ століть творчі пошуки та сміливі експерименти Андрєєва, Фоміна та інших подвижників були спробами саме автентичного відродження таких інструментів як домра, балалайка, гудок, що призвело в подальшому до створення інших, якісно нових інструментів і нового репертуару.

Не треба доводити переваги того чи іншого напрямків, бо вони є різними, і кожен з них має свою мету. Якщо перший напрямок спрямований на збереження та відродження традицій з подальшим їх розвитком та виходом із музейного, законсервованого стану на живу концертну та педагогічну практику, то другий – це шлях експериментів, удосконалення давніх музичних інструментів до рівня сучасного інструментарію та поліпшення їх акустичних можливостей до потреб великих концертних залів. На таких інструментах сьогодні виконують народну музику, обробки чи фантазії на народні теми; для таких інструментів та створених із них оркестрів спеціально пишуть музику професійні та самодіяльні композитори.

Ансамблю давньої музики допомагає у творчій діяльності те, що у колективі є досвідчений майстер В. Шевчук і налагоджені тісні зв'язки з умільцями Київського кобзарського цеху. Багато допомагав словом і ділом панотець згаданого цеху Микола Петрович Будник. У 1997 році відбувся круглий стіл у

приміщенні Софії Київської, де брали участь заступник директора цього музею по науці І.Ф. Тоцька, відомі музикознавці М.К. Боровик і С.Й. Лісецький та члени Ансамблю давньої музики. Були висловлені думки щодо можливості реконструкції музичного ансамблю з відомої фрески і М. Будник відразу ж узявся за виготовлення копій середньовічних інструментів.

Остаточно втілити свої задуми М. Будник не встиг. Цьому завадила його передчасна смерть, що наступила перед його п'ятдесятиліттям. Але Микола Петрович і за цей час встиг зробити чимало. Переїнявши кобзарську науку від незабутнього Георгія Ткаченка (1898–1993) М. Будник щедро віддавав свої знання молоді, яка завжди гуртувалася навколо нього. Спільна робота молодих під наглядом та мудрими порадами досвідченого майстра привели до появи нової генерації талановитих, відданих своїй справі, майстрів музичних інструментів.

Крім згаданого вже раніше В. Шевчука (нар. 1969 р.) слід назвати Сергія Перехожука (нар. 1969 р.), Павла Зубченка (нар. 1972 р.), Івана Кушніра (нар. 1970 р.), Олександра Кота (нар. 1976 р.), Руслана Козленка (нар. 1977 р.), Грицька Павліченка (нар. 1968 р.), Костянтина Черемського (нар. 1968 р.), Олесь Смика (нар. 1970 р.), Ждана Безвербного (нар. 1969 р.), Юрка Кочержинського (нар. 1969 р.), Корнія Мазура (нар. 1955 р.) та інших ентузіастів відродження традиційного інструментарію.

Десятки відомих майстрів пишаються, коли їх називають учнями Миколи Будника. Протягом своєї діяльності майстер зробив чимало інструментів. Це – старосвітські бандури, торбани, кобзи (зокрема копія кобзи О. Вересая), колісні ліри, гуслі різних видів: від давньоруських п'ятиструнних до багатострунних інструментів з великим звуковим діапазоном.

Праця М. Будника та його однодумців поєднала в собі традиційну та новаторську лінії. Тут і адекватне, точне відтворення старовинних інструментів, і сміливі пошуки нових рішень: при збереженні традиційних форм покращувалися резонуючі можливості та акустичні дані інструмента, і здійснювалося це за рахунок майстерної обробки деревини, настройки, а також він досягав більшого ступеня захисту та надійності в експлуатації музичних інструментів.

В Україні барокової доби не було такої уніфікації інструментів, як зараз. Різні за формою та розмірами інструменти називали однаково, як, наприклад, на картинах, де зображений Козак Мамай. Інструменти, що виготовлялися для козацької верхівки були коштовні та багато оздоблені. Музиканти гетьманських капелій грали на досконаліх за музичними можливостями інструментах, а козаки віддавали перевагу легким, практичним і невеликим за розмірами інструментам.

Ансамбль давньої музики виконує твори різних епох і народів і представляє старовинну українську музику у європейському контексті, що спонукає до використання різноманітного інструментарію.

Зауважимо, що інструменти, які використовуються в Ансамблі давньої музики, пройшли випробування часом і виявилися надійними. Інструменти, що зроблені на наше замовлення, випробовувалися у різних кліматичних умовах: просто неба, у спеку, в дощ тощо. А колісна ліра йшла водним шляхом у козацькій “чайці” до Франції, використовувалася взимку у холодних приміщеннях.

Концерти проходили у невеликих і дуже великих залах (Київська національна опера, Палац “Україна”.)

Історичні музичні інструменти органічно увійшли в сьогоденне мистецьке життя, при потребі вони можуть звучати в одному концерті поряд з роялем, саксофоном та іншими нині вживаними інструментами. Переконані в необхідності відродження українського історичного інструментарію – створення зразків відповідних часу їх побутування. Бо ця частка культури, як і реставрація ікон та відбудова храмів у їх первісному вигляді, вимагає пильної уваги. Ще раз наголосимо, що автентичний напрямок у виконавстві не повинен змагатися з академічним (класичним чи народним), бо це – інша течія, яка покликана зберігати давні традиції і слугувати джерелом натхнення для творців нової музики, бути надійним фундаментом і орієнтиром для творчих пошуків саме на рідному, національному матеріалі.

Література

1. Квітка К.В. Вибрані статті: В 2 ч. / Упор. та прим.: А.І. Іваницького / К.В. Квітка. – К.: Наукова думка, 1986. – Ч. 2. – 152 с.
2. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні (ред.: М. Щоголя) / М. Лисенко. – К.: Мистецтво, 1955. – 63 с.
3. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая / М. Лисенко. – К.: Музична Україна, 1978. – 95 с.
4. Словник іншомовних слів (ред. О. М. Мельничук). – К.: Укр. Рад. Енциклопедія, 1985. – 966 с.
5. Українське музикознавство № 6. – К.: Музична Україна, 1971. – 264 с.

УДК 681.818.5(477) “19”

Шутко Юрій Іванович,
заслужений артист України,
кандидат мистецтвознавства

ПЕРВНІ МИСТЕЦТВА ГРИ НА ФЛЕЙТІ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ В УКРАЇНІ

У статті розповідається про історію зародження флейтового виконавства в Україні в XIX – на початку XX століття та глибокі традиції національної флейтової школи закладені її основоположниками. Висвітлюються розрізнені біографічні відомості про непересічні постаті виконавців-флейтистів, які стояли у витоків всього національного мистецтва гри на флейті.

Ключові слова: флейтове виконавство, Ф. Доплер, Ч. Чіарді, Ф. Бюхнер, В. Кречман.

The article tells about the beginnings of the flute performance in Ukraine in the nineteenth – early twentieth century and the deep traditions of national flute school laid by its founders. Highlights disparate biographical information about the outstanding flutists who were at the beginnings of the National Flute Art.

Key words: flute performance, F. Doppler C. Ciardi, F. Buchner, V. Krechman.

Актуальність дослідження ґрунтується на тому факті, що до сьогоднішнього дня історія зародження флейтового виконавства в Україні ще ніким і ніколи не розглядалася, як окрема і самодостатня ланка мистецтва гри на духових інструментах в цілому. Недосконало вивчені тенденції розвитку української виконавської школи, небагато написано про видатних виконавців гри на флейті XIX – початку XX століття. Про все це свідчить відсутність праць, в яких описується життєвий та творчий шлях відомих виконавців та педагогів того часу. В існуючій літературі можемо знайти лише уривчасті біографічні дані про найвизначніші постаті виконавців гри на флейті, які подаються разом з іншими видатними музикантами-духовиками і не розглядаються окремо.

Враховуючи, що Україна відбулась як незалежна держава, сьогодні поставало питання більш детального дослідження періоду зародження флейтового мистецтва на території нашої країни і традицій флейтового виконавства в Україні зокрема. Адже без вивчення і дослідження його витоків унеможлиблюється подальший розвиток цієї галузі української музичної культури.

Метою дослідження є підтвердження того факту, що в Україні в XIX – на початку XX століть зароджувалася своя професійна школа гри на флейті, первні якої в наслідок ототожнення з іншими музичними культурами недостатньо оцінені сьогодні, з огляду на що, потребують детального висвітлення задля історичної правди і підняття престижу національного флейтового виконавства.

Щоб зрозуміти, як саме відбувалося зародження українського флейтового мистецтва, потрібно проаналізувати джерела та характерні риси музичного життя в Україні XIX – на початку XX століття. Адже становлення, розвиток та сучасний розквіт флейтового виконавства безпосередньо пов'язані з геополітичними реаліями держави, що до середини XX ст. залишалася роздробленою. Її території були поділені між двома наддержавами: західна частина належала Австро-Угорщині (згодом Польщі), східна та центральна – Росії. Отже, становлення флейтового мистецтва проходило двома шляхами. З одного боку, через музичні кола Австро-Угорської імперії, а з другого – через традиції російської культури.

У Російській імперії інструментальне духове мистецтво та, зокрема, флейтове виконавство розвивалося переважно в кріпосних оркестрах та капелах, які згодом досягли такої майстерності, що могли виконувати не тільки народні пісні, але й симфонії зарубіжних авторів. Свій оркестр був ще у Богдана Хмельницького, династії Розумовських та у багатьох інших українських можновладців. На початку XIX ст. склад багатьох таких музичних груп настільки збільшився, що вони перетворилися на симфонічні та театральні колективи з добре навчених кріпосних виконавців, та з легкістю виконували складні симфонічні твори й оперні вистави. На всю Російську імперію були відомі оркестри поміщика Іллінського в Романові Волинської губернії та поміщика Будянського в Києві [9, 15].

Водночас слід наголосити, що в тогочасній Росії духове виконавство тільки зароджувалося. Адже до другої половини XIX ст. на території імперії не було спеціальних музичних закладів. Набути елементарних навичок гри на духовому інструменті можна було двома шляхами: у військовому оркестрі під керівництвом іноземця-капельмейстера (зокрема в оркестрі Лівобережного й Слобідського

козацтва, Київському магістратському оркестрі, рогових і кріпосних оркестрах, російських полках, які були розквартировані в Україні), або ж беручи приватні уроки у закордонних музикантів, які працювали в оперних оркестрах російських театрів, а це не кожному охочому було по кишені (урок коштував не малу на ту пору суму – від одного до трьох карбованців [1]). Треба також відзначити, що відсутність базової професійної освіти в тогочасній Центральній та Східній Україні зводила нанівець будь-яке навчання гри на духовому інструменті, навіть під керівництвом досвідченого фахівця. Адже оволодіння музичним інструментом потребує передусім базисного освоєння канонів класичної музики.

А проте саме під впливом вельми популярної в цей період концертно-виконавської діяльності іноземців у Російській імперії стрімко розвивається міське (любительське) музичне мистецтво. У багатьох домах заможних городян любителі музики спеціально збиралися разом, щоб пограти на різних інструментах. Особливою популярністю користувалися струнні та фортепіано, грати на яких вважалося престижним, а також флейта, за якою закріпилася слава аристократичного інструмента, улюблениці багатьох європейських монархів. Не випадково славетний російський поет Олександр Грибоедов пише: “То флейта чується, то ніби фортепіано...”. У нотних магазинах цього часу з’являється велика кількість різноманітних обробок російських народних пісень для флейти за редакціями Лопатинського, Ганфа, Лорбера. Перевидаються три сонати Клементі для флейти, фортепіано та цифрованого баса, дуети для двох флейт Мотічеллі та багато інших творів. Публікуються твори Гауде, Фюрстенау, Фарба для флейти у супроводі гітари [9, 21]. Як бачимо, саме любительський інтерес тодішнього населення до цього духового інструмента стає каталізатором зародження вже професійного флейтового виконавства в Центральній та Східній Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.

Докорінно іншою була ситуація в Австрійській імперії першої половини ХІХ ст., до складу якої на ту пору входили західноукраїнські землі. Тут ще на початку ХІХ ст. вже функціонували значні виконавські школи. Духові інструменти, класи яких існували в усіх європейських консерваторіях того часу, переживали свій розквіт.

Характерною рисою культурного життя Галичини першої половини ХІХ ст. є заснування у Львові багатьох концертних організацій, німецьких та польських театральних труп, які влаштовували різноманітні музичні акції, сприяючи поживанню мистецького життя городян. Зокрема в цей час у місті активно діяло музичне товариство св. Цецилії, засноване Францом Ксавером Моцартом (молодшим сином В.А. Моцарта), який з 1808 по 1838 р. жив у Львові [6]. Значне місце в мистецькому житті столиці Галичини посідала й концертно-виконавська діяльність видатних європейських флейтистів. Зокрема ще на початку ХІХ ст. у Львові працював придворний королівський флейтист Антонін Вейнерт (1751–1850) – чех за національністю, він входив до складу трупи Національного (польського) театру у Львові, з якою не тільки виступав як виконавець, але й писав для неї власну музику. 1821 року Вейнерт переїхав до Варшави, де став першим викладачем флейти в консерваторії. Видатним виконавцем-флейтистом і композитором того періоду був також Міхал Яцковський (1795–1848), який з 1818 р. працював в оркестрі Німецького театру Львова. Тогочасна львівська преса протягом двадцяти років писала схвальні відгуки про концертні виступи цього музиканта.

Щобільше, Міхал Яцковський неодноразово виступав із концертами у Відні, Будапешті, Кракові та інших містах під час своїх гастрольних турів Європою. “Музична газета” Лейпцига, зокрема, зазначає: “Яцковський, визначний флейтист, [...] жив у Львові біля 1820 року [...]. 1822 року він прославився у Відні як перший флейтист в Європі та гідний суперник Л. Друе. Цього ж року повернувся він до Львова”. Визначний польський скрипаль світової слави Кароль Ліпінський, побувавши на концерті львівського флейтиста, із захопленням вигукнув: “Багато чув сильних флейтистів, але видатнішого від Яцковського – нікого” [6].

Починаючи з 30-х років XIX ст., у Львові виступали вже учні видатного флейтиста, про що писала тогочасна преса. Ймовірно, що саме М. Яцковський починав навчати гри на інструменті Карла та Франца Доплерів, у майбутньому знаменитих флейтистів.

Регулярна концертна діяльність на території Західної України почалася від заснування 1838 року “Галицького музичного товариства” (ГМТ), одним з керівників якого став флейтист, композитор, капелмейстер кафедрального собору у Львові Юзеф Башни. Саме тоді капелмейстером Німецького театру у Львові був інший флейтист, співак, композитор, органіст Франц Кароль Поллак. Інтенсивне поживлення концертного життя у Львові сприяло відкриттю музичної школи при “Галицькому музичному товаристві” 1839 року, при якій майже відразу почала функціонувати “школа духових інструментів” із флейтовим класом. Галицьке музичне товариство серед багатьох своїх концертів організовувало у Львові й концерти флейтистів, як місцевих, так і гостей з Європи, де на ту пору флейтове виконавство користувалося надзвичайною популярністю. Зокрема у Львові гастролювали знані флейтисти Шевальє де Поліньї з Парижа, Йозеф Вольфрам з Відня, Й.Г. Вледдер з Амстердама, Чурба (ім’я не збереглося – прим. авт.) з Праги [6].

Таке поширення флейтового мистецтва у Львові сприяло появі в Галичині місцевих флейтистів, які за рівнем фахового вишколу не поступалися найкращим виконавцям з гри на цьому інструменті в Європі. Найвизначнішими з них справедливо вважають флейтистів світової слави Франца Доплера (1821–1883) та Карла Доплера (1825–1900), які народилися у Львові та стояли біля початків формування флейтової школи в Західній Україні. На романтичних творах цих авторів творчо зростало не одне покоління виконавців-флейтистів не тільки України, але й усього світу, а знаменита “Угорська фантазія” Ф. Доплера сьогодні є обов’язковим твором на міжнародних конкурсах виконавців на дерев’яних духових інструментах.

Батько Франца та Карла Доплерів був військовим диригентом в австрійській армії. Любов до музикування на флейті він привив своїм синам з дитинства, завдяки чому про них ще в юному віці говорили як про вундеркіндів-віртуозів. Зокрема Франц Доплер уже в 12-річному віці почав виступати з сольними концертами у Львові та у Відні. Згодом брати вже грали в оркестрі Львівського театру. Наприкінці 30-х років сім’я Доплерів переїхала до Пешта, де 1838 року сімнадцятирічний Франц Доплер став першим флейтистом Німецького театру. А 1841 року братів запросили до оркестру Національного театру, де вони отримали посади флейтистів, а згодом і диригентів. У середині XIX століття Доплери дуєтом виступали з гастролями Європою, де виконували переважно власну віртуозну музику. Це фантазії, парафрази, варіації, рапсодії на теми популярних тоді опер

видатних італійських композиторів. Крім того, Доплери писали й масштабні синтетичні твори, з якими здобули славу визначних композиторів. Франц Доплер – автор 6-ти опер та 15-ти балетів в яскравому національному дусі, які тоді були надзвичайно популярними та з великим успіхом ставилися на сценах оперних театрів Парижа, Відня, Будапешта, Львова, Познані та інших міст. 1858 року Франца Доплера запросили на посаду соліста-флейтиста та балетного диригента у Віденський придворний оперний театр, а з 1865 року він став також професором класу флейти у Віденській консерваторії. Карл Доплер з 1865 року й до кінця життя працював оперним диригентом Штутгартського театру та викладачем композиції у місцевій консерваторії. Франц та Карл Доплери постійно відвідували з гастрольями своє рідне місто, де виступали з концертами та постановками власних опер [4].

1854 року Галицьке музичне товариство у Львові заснувало консерваторію, клас флейти в якій вів Карл Брунгофер. Як і всі педагоги-флейтисти того часу, він був прихильником академічного напрямку в навчанні студентів, вважаючи першорядними питання технічного вдосконалення. Себто завдання художнього виховання відходили на другий план. Спочатку, протягом двох-трьох років, учні навчалися лише на інструктивному матеріалі, потім, на старших курсах, виконували кілька п'єс, але переважно це були твори одних і тих самих композиторів. Навчальних посібників було надзвичайно мало, а методика викладання базувалася головню на вивченні школи та етюдів одного автора. Твори Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, В.А. Моцарта не виконувалися взагалі, оскільки серед флейтистів-виконавців і педагогів тривалий час панувала думка, що в опусах цих авторів неможливо продемонструвати віртуозність. З огляду на це потрібно відзначити цілковиту відсутність у репертуарі флейтистів середини ХІХ ст. творів доби бароко та класицизму. Флейтове музичне мистецтво романтизму змушене було йти за модою, яка вимагала передусім розважальності та легкого сприйняття. Тому виконувалися лише твори композиторів-сучасників, які всіляко догоджали смакам слухачів. З іншого боку, набуло надзвичайного поширення та надовго увійшло в практику виконання флейтистами власних творів. Дуже часто програма сольних виступів виконавців складалася з творів одного автора, переважно власних і однобоко віртуозних [5]. З наведеного можна зробити висновок, що художні вимоги публіки того часу були не надто високими. У підборі репертуару для флейтистів виявилася суперечність між розквітом віртуозних можливостей інструмента та значним збідненням художньої цінності виконуваних творів. Популярними стали твори композиторів-флейтистів, уже згаданих Франца та Карла Доплерів, а також Л. Друе, Ж.Л. Тюлу, А.Б. Фюрстенау, Ф. Кулау та інших.

Пізніше в класах Карла Фердинанда Лянга (працював у консерваторії ГМТ у 1880–1893 рр.) та Ентоні Шпатта (працював у консерваторії в 1895–1919 рр.) застосовувалась уже прогресивніша методика навчання флейтистів. Значно розширився репертуар: обов'язковими для навчання флейтистів стали твори Й.С. Баха, В.А. Моцарта, сонати Г.Ф. Генделя, великі й малі форми Ф. Кулау, К. Рейнеке, Ф. Лангера, Й. Андерсена, сюїта Б. Годара та інші твори, які за своїм змістом вже відповідали усталеним художньо-естетичним цінностям.

Вагомий внесок в оновлення концертного репертуару місцевих флейтистів зробив випускник Віденської консерваторії Ентоні Шпатт (1860–1919), за-

прошений на посаду соліста Львівського театрального оркестру диригентом Г. Ярецьким 1893 року. Невдовзі він став і професором консерваторії ГМТ. Як першокласний флейтист, Е. Шпатт постійно виступав із сольними концертами, вносячи до своїх програм не дуже популярні тоді твори старовинних та класичних композиторів (зокрема Сюїту сі-мінор Й.С. Баха та Квінтет В.А. Моцарта, який виконував у складі духового ансамблю викладачів консерваторії). Завдяки його подвижницькій діяльності та невтомній енергії суттєво пожвавилось концертне життя міста, з кожним роком збільшувався приплив студентів, які бажали опанувати флейту в консерваторії. Так, з 1895 по 1912 рік у професора Е. Шпатта навчалось 33 студенти [5].

На початку ХХ ст. навчальний курс із гри на флейті у Львівській консерваторії був розрахований на шість основних років, крім яких також передбачалося два роки “надзвичайного” та “підготовчого” вдосконалення. Перші два роки основного навчання називалися “початковим відділом”, наступні три – “середнім”, а останній рік – “вищим”. Вважалося, що за такий період навчання студент мав оволодіти всім репертуаром, створеним для інструмента, зокрема не тільки сольними творами для флейти, але й оркестровими партіями. Слід наголосити, що в двадцятих роках минулого століття в консерваторії у Львові навчалось більше тисячі студентів, яким викладало близько півсотні викладачів. Це була третя за розмірами консерваторія Австро-Угорщини, а згодом (після 1919 року) перша в Польщі. За якістю навчання вона досягла рівня провідних європейських консерваторій [5].

Початком зародження сучасного флейтового виконавства на землях Центральної та Східної України можна вважати середину ХІХ ст. Одночасно з виникненням за ініціативи А. Рубінштейна в Петербурзі 1859 року Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ) в Україні почали відкриватися його філії в Києві та Харкові, згодом в Одесі, куди запрошували з концертними виступами видатних зарубіжних виконавців. 1862 року в Петербурзі, а згодом 1886 року у Москві відкрито консерваторії, де клас флейти вели одні з найкращих флейтистів Європи, і в яких навчалися майбутні засновники української флейтової школи О. Химиченко, І. Михайловський, Л. Роговий, Б. Кричевський.

Зокрема клас флейти в Петербурзькій консерваторії очолював знаменитий італійський флейтист Чезаре Чіарді (1817–1877), який з 1853 року жив у Росії й працював у Петербурзі в оркестрі італійської опери, де виконував партію першої флейти. Ще до переїзду до Петербурга Ч. Чіарді здобув славу одного з найкращих флейтистів тодішньої Європи. Сучасники відзначали м’якість звучання його флейти та бездоганну техніку виконання. Окрім гри на інструменті, італійський флейтист захоплювався написанням власної музики. Ним створено чимало творів для флейти, а також зроблено безліч транскрипцій та обробок популярної музики, написано “Школу гри на флейті”. Слід зазначити, що саме Чезаре Чіарді навчав гри на флейті П.І. Чайковського [9, 68].

Після смерті Ч. Чіарді клас флейти в Петербурзькій консерваторії очолив Федір Іванович Ватерстраат (1835–1896), з 1857 року соліст Петербурзької імператорської опери, викладач училища Придворної співочої капели [2, 23].

У Московській консерваторії першим професором по класу флейти був знаменитий німецький флейтист-віртуоз Фердинанд Бюхнер (1825–1912). Здобувши музичну освіту в Ганновері, він з 1847 року працював у симфонічному оркестрі Берліна, а також виступав із сольними концертами в багатьох містах

Європи. З 1850 року Бюхнер жив і працював у Петербурзі, а 1856 року перебрався до Москви, де обійняв посаду першого флейтиста Імператорського Великого театру, а згодом – професора консерваторії, не полишивши й сольне виконавство (зокрема виступав у дуеті разом з піаністом М. Рубінштейном) [9, 90].

Ще одним професором Московської консерваторії, з яким тісно пов'язане становлення вітчизняної школи гри на флейті, був Вільгельм Кречман (1848–1923). Свого часу молодий флейтист здобув чудовий досвід виконавця, адже працював у багатьох оркестрах Німеччини й Австрії, зокрема в концертній капелі Йоганна Штрауса. Згодом з С. Розановим, С. Танєєвим та квінтетом І. Гржималі Кречман брав участь у виконанні різноманітних камерних творів у складі ансамблю. Більше чверті століття музикант виконував усі без винятку сольні партії флейти в балетах, а також соло в деяких оперних виставах в оркестрі Імператорського Великого театру. Слід віддати йому належне як першопрохідцеві в опануванні та викладанні в Росії “бюхнерської системи”, що на ту пору було надзвичайно сміливим і прогресивним кроком. З класу професора Кречмана вийшли видатні флейтисти В. Леонов, М. Бакалейников, В. Цибін, Ф. Левін. Розпочинав навчання у В. Кречмана й М. Платонов [9, 75].

Оскільки більшість професорів походила з Німеччини, навчання проводилося за німецькими посібниками, в яких (як і в Австро-Угорщині), переважали конструктивні вправи та меншою мірою приділялася увага художньому вихованню виконавців. Водночас програмні вимоги для опанування гри на флейті містили й багато корисного. Так, велика увага приділялася вивченню різноманітних вправ, гам і арпеджіо в різних ритмічних фігураціях і штрихах, етюдів, читання з аркуша та транспозиції. Обов'язковим було освоєння додаткового інструмента – флейти-піколо [9, 80].

Власна багата оркестрова практика та високий професійний досвід, що їх іноземні музиканти передавали своїм російським учням, безумовно, сприяли розвитку флейтового виконавства в Російській імперії, хоча слід зазначити, що загалом рівень виконавців на духових інструментах на ту пору був доволі низьким. Основні причини такої ситуації, вочевидь, слід шукати в тогочасній системі викладання. Зокрема, вона базувалася винятково на емпіричному методі передавання знань і повністю ігнорувала будь-яку методику викладання. Програми записувалися німецькою мовою, оскільки професори погано розуміли російську, студенти ж здебільшого не володіли німецькою. Окрім того, педагоги нерідко боялися інтриг у консерваторії, які могли призвести до втрати високооплачуваної роботи. Тому доволі часто невдачу студента викладач пояснював відсутністю таланту та здібностей учня, що, однак, не завжди було безпідставним твердженням, оскільки приймали до консерваторій навчатися грі на духових інструментах без жодної підготовки. Однак серед тамтешніх національних кадрів знаходилися й обдаровані, талановиті студенти, які на самому лише інтуїтивному рівні змогли перейняти найкращі традиції зарубіжного флейтового виконавства, носієм якого були їхні вчителі. Це вже найближчим часом дозволило повністю оновити іноземний професорський склад консерваторій, замінивши його власним, національним [9, 70].

З найбільш відомих російських професорів того часу передовсім належить відзначити Федора Васильовича Степанова (1867–1914). Після закінчення 1885 року школи Придворної співочої капели (клас професора Ф.І. Ватерстраата) він став солістом симфонічного оркестру ІРМТ, а 1892 року на конкурсній основі

обійняв посаду соліста оркестру Маріїнського театру. З 1895 по 1914 рік Степанов викладав гру на флейті в Петербурзькій консерваторії, де так само, як і професор В. Кречман в Москві, почав навчати своїх студентів опановувати флейту нової “бьомської системи” [9, 71].

На початку ХХ ст. на концертних сценах Російської імперії з’явився ще один вітчизняний флейтист – В. Леонов, учень професора В. Кречмана. 16 грудня 1906 року він разом зі своїм педагогом грав соло в “Страстях за Матвієм” Й.С. Баха. 1909 року на концерті, присвяченому сторіччю від дня смерті Йозефа Гайдна, музикант виконав транскрипцію сонати для скрипки та фортепіано; 1912 року він зіграв соло в оркестровій сюїті С. Василенка “У сонячних лугах”, а 3 листопада 1913 року вперше в Москві в циклі “Історичних концертів” виконав концерт для флейти та арфи з оркестром до-мажор В.А. Моцарта [1, 95].

Як бачимо з програм цих виступів, флейтисти Російської імперії початку ХХ ст., подібно до тогочасних флейтистів Галичини, теж розширювали флейтовий репертуар, вносячи до своїх виступів твори Й. С. Баха та В. А. Моцарта, а також композиторів-сучасників. Таке збагачення та поглиблення естетичних смаків публіки безпосередньо пов’язане з розквітом усєї російської музичної культури, появи самобутніх російських композиторів, які буквально приголомшили своєю музикою та своїми творчими ідеями світ. Разом із величезним внеском у становлення вітчизняної композиторської школи російські музиканти відіграли вирішальну роль і в становленні духового виконавського мистецтва. Вони багато експериментували, намагаючись віднайти новий колорит у звучанні тих або інших музичних інструментів, сміливо вводили духові в найрізноманітніших співвідношеннях у свої твори.

Окрім того, майже всі російські композитори ХІХ ст. й самі добре володіли тим чи іншим духовим інструментом, що зі свого боку сприяло їх популяризації. Наприклад, О. Бородін грав на флейті, гобої та валторні. М. Римський-Корсаков для більш детального вивчення духових інструментів та з бажанням самотужки їх опанувати придбав для себе багато з них, зокрема й флейту. Непогано володів грою на цьому інструменті й П. Чайковський. Так, один з його однокурсників по Петербурзькій консерваторії І. Турчанинов стверджував, що успіхи молодого композитора були значними, адже після півторарічного навчання гри на цьому інструменті П. Чайковський зміг виконувати партію першої флейти в учнівському оркестрі [9, 43]. Музикознавець Г. Ларош у своїх спогадах про Чайковського пише: “Я пам’ятаю учнівський вечір у присутності Клари Шуман, на якому Петро Ілліч разом з іншими трьома учнями (між ними й із відомим потім солістом Пуні) грав квартет Кулау для чотирьох флейт” [3, 32].

Часто в концертах, які організовувало в Російській імперії ІРМТ, виступали й гастролери з Європи. Серед них був, зокрема, великий французький флейтист, професор Паризької консерваторії Клод-Поль Таффанель. Цікаво, що оцінюючи його гру, сучасники відзначали віртуозний блиск і техніку виконавця, однак, порівнюючи з ним російського флейтиста Володимира Цибіна, виконання останнього, вважали більш змістовним [7].

Тепер можемо зазначити, що становлення флейтового виконавства в Центральній та Східній Україні було безпосередньо пов’язане з розвитком музичної культури в Російській імперії загалом. Описані вище процеси поживлення музичного життя безпосередньо сприяли відкриттю філій Імператорського російського музичного товариства в Києві (1863 р.), Харкові (1871 р.) та Одесі (1886 р.),

завдяки чому налагодилось систематичне концертне життя, а отже, пропагувалось і популяризувалось високе класичне мистецтво серед найширших верств населення. Більше того, згідно зі своїм статутом ІРМТ мало на меті “сприяти поширенню музичної освіти в Росії; допомагати розвитку всіх галузей музичного мистецтва та заохочувати здібних російських митців (композиторів та виконавців) і викладачів музичних предметів; влаштовувати музичні зібрання й концерти для ознайомлення публіки з найкращими іноземними та російськими композиторами, як сучасними, так і стародавніми; відкривати свої відділення в провінційних містах Росії, а згодом відкривати музично-навчальні заклади; влаштовувати на музичні твори конкурси із преміями та сприяти різними іншими засобами розвитку вітчизняного мистецтва” [8].

Отже, можна з великою певністю твердити, що впродовж другої половини ХІХ – на початку ХХ ст. на території сучасної України закладено підвалини для становлення й подальшого розвитку національного флейтового мистецтва. Його джерелами стало бурхливе музичне життя, породжене зусиллями Галицького музичного товариства в Західній Україні в складі Австро-Угорської імперії (а згодом Польщі), та розвиток концертної діяльності під егідою Імператорського російського музичного товариства в Центральній та Східній Україні. Ці процеси зі свого боку сприяли відкриттю різноманітних музичних закладів, а згодом і перших консерваторій, в яких створювалися флейтові класи для професійної підготовки музикантів-флейтистів, і які разом із різноманітними оркестрами, театральними труппами, домашніми та публічними концертами були осередками флейтового мистецтва цього періоду.

Література

1. Богданов В.О. Історія духового музичного мистецтва України : Від найдавніших часів до початку ХХ століття / В. Богданов. – Х.: Основа. – 2000. – 344 с.
2. Болотин С.В. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах / С.В. Болотин ; ред. Р. М. Гехт. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Радуница. – 1995. – 358 с.
3. Воспоминания о П.И. Чайковском / [сост. и авт. коммент. Е.Е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибегина и др. Ред. В.В. Протопопов]. – М.: Музгиз, 1962. – 460 с., 1 л. портр.: ил. (Гос. Центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. Гос. дом - музей П. И. Чайковского в Клину). Указ. имен : с. 414 – 451.
4. Карпьяк А. Брати Доплери / Андрій Карпьяк // Дзвін. – 2000. – № 8. – С. 102–105.
5. Карпьяк А. Флейта в консерваторії Галицького Музичного Товариства та в інших вищих музичних закладах Львова у період 1854–1939 рр. / Карпьяк А. // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2000. – № 1(4). – С. 95–100.
6. Карпьяк А.Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (ХІХ–ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / Карпьяк Андрій Ярославович. – К., 2002. – 21 с.
7. Ліпаєв І. Солісти / І. Ліпаєв. – Рукопис зберігається в архіві ГЦММК імені М.І. Глінки, ф.13, № 17, од. зб. 2.
8. Миклашевский И. Очерк деятельности Киевского отделения Императорского Русского музыкального общества (1863–1913) / И. Миклашевский. – К., 1914. – С. 6.
9. Усов Ю.А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю. Усов. – М.: Музыка. – 1975. – 195 с.

Шаповалова Олена Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри музикознавства Приазовського
державного технічного університету

ЗМІСТ І ФОРМА В УКРАЇНСЬКІЙ СИМФОНІЇ У ВИРАЖЕННІ ГЕРОЇЧНОГО НА РЕАЛІСТИЧНИХ ЗАСАДАХ

Стаття присвячена проблемі сприйняття музики як способу вираження визначального художнього змісту у такому масштабному жанрі, як симфонія. Методологія аналізу-сприйняття ґрунтується на системному підході, компонентами якого являються універсальні й специфічні поняття. В ієрархії опозиційних пар філософсько-естетичної сфери виявляються умови адекватності форми і змісту художнього твору. Виводиться дефініція реалізму як творчого методу, при якому зміст твору може виражати героїчну ідею, яка лежить в основі концептуального задуму.

Ключові слова: зміст, форма, симфонія, жанр, філософсько-естетична сфера, адекватність.

Clause is devoted to a problem of perception of music as way of expression of the certain art contents in such scale genre as the symphony. The methodology of analysis – perception is based on the system approach, which components are the universal and specific concepts. In hierarchy of opposition pairs of philosophical and aesthetic sphere comes to light the conditions of the adequacy of the form and contents of art product. It is deduced definition of realism as creative method at which the contents of product can express a heroic idea underlying a conceptual plan.

Key words: Content, form, symphony, genre, philosophical and aesthetic sphere, adequacy.

Універсальні та специфічні поняття. Методологія системного аналізу художнього твору здійснюється через пізнання його композиційних і художніх властивостей в аспектах логічного та історичного. Водночас у процесі аналізу доводиться користуватися такими поняттями, як ціле, частина, об'єктивне, суб'єктивне, ідея, засоби виразності. Також звертається увага на той факт, що перелічені поняття можна співвіднести з діалектичними парами сфер категоріальної структури, що у смисловому ракурсі збігаються із названими поняттями. Це збігання відбувається на ієрархічних рівнях понять, які визначаються як універсальні і специфічні.

Обсяг універсальних понять представлений трьома фундаментальними парами:

- ціле (загальне) – частина (одиничне);
- процес (континуальність) – структура (дискретність);
- об'єктивне (метод) – суб'єктивне (стиль);

Обсяг специфічних понять також представлений трьома парами:

- об'єктивне (метод) – суб'єктивне (стиль);
- ідея (зміст) – образ (форма);
- засоби виразності – тематизм.

Не абсолютизуючи функціональної значущості цих понять для усіх явищ мистецтва, можна, тим не менше, дві групи класифікувати таким чином: універсальні поняття виступають як чинники змісту художнього твору, специфічні поняття виступають як носії змісту художнього твору.

Системний підхід у вирішенні проблем художнього змісту виявляється передусім через дослідження закономірностей зв'язку тематизму, композиції твору (аспект логічного) із соціальними, історичними передумовами (аспект історичного), що об'єктивно впливають на його структурну та естетичну доцільність.

Категорії “зміст-форма” на рівні пізнання конкретного музичного твору знаходяться між парою “метод-стиль” – фундаментальною для даного рівня, і парою “засоби виразності-тематизм”. Діалектика взаємодії змісту і форми зумовлена перехідними функціями цієї пари між ідеальним та матеріальним, між задумом та його втіленням. Визначити чітко (особливо у музиці) межі дії кожної із категорій неможливо, оскільки цей процес позначений тонкими нитками взаємопроникань чинників і носіїв стильових властивостей.¹

Таке положення вказує на максимальне зближення узагальненого і конкретного уявлень про естетичний ідеал твору, при яких зміст є вираженням ідеї (узагальнене), а форма – вираженням образу (конкретне). Саме тут відбувається “оформлення змісту” або “озмістовлення форми” (М. Михайлов) в усвідомленні ідеї-образу.

Обумовленість змісту формою є наскрізною у вираженні чинників та носіїв стильових властивостей і дія її здійснюється уже в інтонаційній сфері: “Класична завершеність музичного стилю досягається, як нам здається, тоді, коли формотворні принципи ідеально відповідають інтонаційним” [10, 17]. Слід зазначити, що ідеальність відповідності може бути порушена композиційними прорахунками в річищі вирішення проблем традицій і новаторства. Тут виникає загроза двох негативних моментів:

- традиційна інтонаційна сфера не узгоджується з новими формами;
- нова інтонаційна мова не “знаходить свою форму”.

Як приклади чудового синтезу нових інтонацій і традиційних форм послуговують багато які твори С. Прокоф'єва. Оптимістичний зміст музики великого композитора – найважливіша передумова відповідності, оскільки вона висуває умови обмеження експериментуючого начала в процесі осучаснення музичної мови.

Носії представляють зміст через формотворне і смислове поняття теми. Образна система твору не спиймається без функціонування у ній такого цілісного елемента, яким є тема. Тема – це та частина, без якої ціле не є цілим: “музична тема як категорія відбиває... фундаментальну якість музичної форми, вона є обов'язковим її атрибутом: зникнення теми означає розпад форми, зникнення музичного твору як цілого. Звідси ясно, що музичну тему не можна трактувати як явище історично перехідне” [16, 10]. До такого однозначного відношення О. Ручьєвської до теми можна приєднатися без вагань, тим більше, що музикознавець широко трактує поняття теми з урахуванням сучасних дося-

гнень у темотворчості. Зокрема, у типологію тем входять такі теми як темброві, сонорні [16, 99–103].

Рухливість, гнучкість співвідношення змісту і форми проходять в їх смислових функціональних взаємоперепливаннях, при яких “внутрішня сторона форми художнього твору є зовнішньою стороною образного змісту” [4, 56], але між “методом і стилем існує діалектична залежність, аналогічна тій, що регулює відношення між такими парами співвідносних категорій, як зміст і форма” [11, 95]. Так перемикаються (але не ототожнюються) ці категорії у взаємодії чинників і носіїв стильових властивостей.

Зміст твору співвідноситься з його формою у повному обсязі специфічних понять, де центральне положення посідають пари “ідея (зміст)” – “образ (форма)”, а “найвищий рівень асоційованості художніх ідей з конструктивними елементами твору досягається у більш глибокій єдності змісту і форми. При цьому елементи свідомого конструктивного мислення автора часто збігаються з інтенсивними процесами, заснованими на досвіді, традиції” [15, 56–57]. Масштабність концепції визначає масштабність форми: “Коли у композитора з’являється навіть найзагальніша художня думка-ідея про майбутню симфонію, то, наприклад, через жанр вона уже сполучена і з загальним уявленням про можливу форму” [14, 51–52]. Аналогічну думку висловлює М.Старчеус, стверджуючи, що “сонатно-симфонічна ідея – ядро каузальної (причинної – В.І.) гіпотези, що зумовлює особливу цілісність світосприйняття та мислення” [17, 54]. Так, ідея класичної симфонії, з наукової концепції Б.Асаф’єва, розкривається “у контрастних зіставленнях: пізнання її як вищої та кінцевої єдності виникає лише в результаті “охоплення” тривалого процесу боротьби звукокомплексів” [2, 172].

Таким чином, “раціональне” і “емоційне” у класичному симфонічному мисленні врівноважуються у процесі докладного звуковираження образного змісту. Сучасна симфонія принципово не відходить від подібної рівноваги, але досить часто концепція її формується в умовах часового колапсу внаслідок мобільності і ущільнення компонентів драматургії на рівні пізнання-оцінки. Справа в тому, що для сучасної свідомості актуальним є такий зміст музичного твору, який несе в собі цікаву, об’ємну, але лаконічну інформацію, “забарвлену” необхідно різноманітною емоційною сферою. Звідси, вирають твори, що дають за порівняльно короткий проміжок часу необхідний обсяг музичного матеріалу, здатний викликати і відчуття цілісності художньої концепції, і різноманітність емоцій. “Нова музика привчила нас до стислості і концентрованості вираження, граничного насичення кожної одиниці музичного часу” [18, 45].

Інформаційна насиченість у нетривалому часі зумовлює метод, при якому симфонічний цикл групується у нерозривне ціле завдяки прийому аттаса між частинами або зміст симфонії “укладається” взагалі в одночастинну структуру (“стиснення циклу в сонату” – О. Зінкевич [8, 41]. Успішно володіють цим методом українські композитори Є. Станкович, Б. Буєвський, В. Сильвестров, І. Карабиць, В. Зубицький, О. Яковчук.

Концентрованість вираження змісту – це, так би мовити, веління часу, але як нам здається, не гарант досягнення естетичного ідеалу. Сучасні засоби тільки тоді виправдовують себе, коли “працюють” на гуманістичний соціально-

моральний ідеал, коли пізнання-оцінка пов'язані з цим ідеалом гармонічністю трактування принципу множинності і концентрованості чинників і носіїв стильових властивостей твору. Така гармонія і є втіленням діалектики змісту і форми, невідривних один від одного, не перекриваючих один одного і, отже, адекватних один до одного. Адекватність змісту і форми є гарантом реалістичного художнього відображення дійсності.

2. Реалістичність змісту. Відомо, що реалізм як художній метод був затверджений практикою і теорією музики у напруженій та історично тривалій боротьбі думок, суть якої зводилася до визнання можливостей музичного мистецтва у багатобічному художньому відбитті дійсності, з одного боку, і відкидання наявності таких можливостей, з іншого. Музика набирала соціальну силу в процесі історичного розвитку. “Коли ж музичне мистецтво звернулося до теми низького і коли з'явилася конкретна адреса соціального викриття, воно спромоглося зрівнятися не тільки з іншими мистецтвами силою зображення життєвих контрастів, але й перевершити їх по оголеності показу і узагальненню характеристики” [19, 98]. Включення в музику систем практично усіх естетичних категорій дозволило Б. Асаф'єву зробити висновок, що “принцип художнього реалізму був засвоєний композиторами не менше, ніж діячами інших галузей мистецтва” [1, 371].

Таким чином, реалістичність змісту музичних творів зараз розуміється не як одна з форм їх вираження, а передусім як умова актуалізації змісту і перспективи соціально-історичного існування. З точки зору методології даної роботи можлива наступна дефініція реалізму: реалістичний метод у музиці – це такий спосіб художнього відображення дійсності, при якому зміст твору затверджується індивідуальними семантичними передумовами на основні взаємодії носіїв і чинників стилю у формуванні соціально-морального ідеалу через пізнання-оцінку. Центральним смисловим елементом реалістичного методу є соціально-моральний ідеал.

Через реалізм як метод (а не течію, напрям) зміст твору утверджується і у таких художніх явищах, як авангардизм, абстракціонізм, сюрреалізм тощо, де є фактично посилення, гіперболізація парадоксального або негативного трактування соціально-морального ідеалу.

Одним із провідних принципів реалістичного методу є принцип традицій і новаторства. Ніщо не стоїть на місці, усе розвивається, але ніщо й не виростає на пустому місці: “Ми маємо брати і учитись як у тих, котрі до нас, так і у тих, котрі живуть з нами. Навіть найвеличніший геній недалеко би пішов, якщо б він захотів виробляти усе із самого себе. Але цього не розуміють багато які добрі люди і півжиття блукають навпомацки у темряві, мріючи про оригінальність. Я знав малярів, котрі похвалялися тим, що не беруть за взірець ніякого майстра і усіма своїми творами зобов'язані винятково своєму генію. Дурні! Немов щось подібне можливо!” [20, 844].

Адекватність змісту і форми у контексті реалістичного методу не є стримуючим чинником пошуків нових форм, вираження нових ідей. Детермінізм задуму і втілення тут зумовлений тільки однією головною вимогою: “щоби неможливе або неймовірне за формою, коли воно художньо необхідне, виражало можливе або імовірне за суттю” [4, 244].

Виходячи із відповідності поняття чинника стилю – змісту, поняття носія стилю – композиційним прийомам або музичній формі, відмічаєм, що одночасний рух чинників і носіїв стилю до естетичного ідеалу є постійна взаємодія змісту і форми. Твори, що затверджують художню єдність соціально-морального ідеалу із пізнанням-оцінкою на рівні реальної дії категорій традицій-новаторства, національного-інтернаціонального², володіють стійкістю, цілеспрямованістю руху до естетичного ідеалу, позначеного рівнодією та рівнозначністю змісту та форми. Евристичне трактування носіїв лексичного і синтаксичного шарів не є перешкодою у вираженні концепції, якщо засоби не перекривають художній результат, затвердження естетичного ідеалу³.

Реалістичність змісту виявляється при оперуванні надійними критеріями (умова об'єктивності), пов'язаними з якісними та кількісними показниками. Якісна сторона представлена тут поняттями соціально-морального ідеалу, пізнання-оцінки, затверджуючими естетичний ідеал. Власне пізнання змісту виражається у аспектах логічного та історичного. Кількісна сторона представлена взаємодією чинників і носіїв стильових властивостей.

3. Героїчний епос. Адекватність змісту і форми – це єдність процесу та результату (в русі компонентів образного змісту), що втілюється у естетичному ідеалі. Одна із найважливіших функцій естетичного ідеалу – виховна, оскільки через те, що пропагує цей ідеал, може формуватися світогляд людини і, отже, його переконання, життєва позиція, лінія поведінки. Виявляється ж ця функція безпосередньо через соціально-моральний ідеал.

Переконливість, значущість соціально-морального ідеалу можливі тільки тоді, коли категорії національне-інтернаціональне, традиції-новаторство не несуть ознак пустої декларативності, кон'юнктурного підходу “на злобу дня”, а дійсно сприяють духовному та інтелектуальному збагаченню особистості. Висока мета такої виховної роботи – затвердження у свідомості людини неперехідних моральних засад, пов'язаних із гуманістичними уявленнями про сенс життя, відношення до інших людей, поведінку у екстремальних ситуаціях. Життя особистості, вихованої на цих засадах, набуває суспільної значущості, приносить і особисте задоволення від соціально-корисної діяльності. І саме така особистість здатна на подвиг, бо подвиг, як слушно стверджував Енгельс, – вінець життя.

Одне із найважливіших завдань мистецтва – художньо переконливо відбиваючи ці процеси, заряджати часткою героїзму волю людини, формуючи його духовні потенції до подвигу.

Категорія героїчного є складовою частиною більш загальної естетичної категорії – високого. “Високе у власному сенсі не може міститися у якій би то не було чуттєвій формі, а стосується лише ідей розуму” [9, 77]. “Ідеєю розуму” у конкретному творі є соціально-моральний ідеал, що впливає у першу чергу на свідомість слухача. Героїчне ж у високому – найвищий, граничний рівень динамічного його трактування і тому такі категорії як ліричне, драматичне, входячи у систему високого, можуть у собі містити елементи героїчного для створення позитивно-результативного емоційного тону. Ця обставина певною мірою пояснює факт проникання героїчного у сфери дії інших категорій, що з особливою наочністю виявляється у симфонічній музиці. На це звертає увагу М. Гордійчук,

відмічаючи проникання героїки у різні типи українського симфонізму, в результаті чого значно збагачується образно-емоційний зміст творів. М. Гордійчук говорить також про “розмитість” кордонів між окремими типами, а звідси – про ємкість їх визначень [5, 414–415]. Таким чином, героїка, як і лірика, драматизм, практично містяться у кожному творі, образний стрій якого можна охарактеризувати як високий. В аспекті оцінки дане положення має серйозний моральний смисл, який полягає у тому, що “високе явище найближче до ідеалу, воно із найбільшою повнотою втілює в собі високі ідеали і не може бути предметом глузування, об’єктом сатири” [3, 136].

У безсюжетній інструментальній музиці високоморальна поведінка героїв у трагічних ситуаціях узагальнено виражається духом оптимістичного відношення до проблеми сенсу життя людини незважаючи ні на які колізії в образній драматургії твору. Певна річ, чимало є творів із поверховим вирішенням героїчного, що апофеозно затверджується в урочисто-парадних фіналах [5, 159]. У співвідношенні трагічного і героїчного альтернативою безвихідного положення є оптимістичне, але не як формальне вираження радості у фіналі, а як моральна позиція. Виховний пафос такої концепції впливає на формування у слухача “цілеспрямованих вольових прагнень” (А. Сохор) у створенні емоційного, психологічного заряду для підтримання і розвитку енергії боротьби з усіма виявленнями антигуманізму.

У взаємодії оптимістичного і героїчного бачиться також соціально-моральний аспект, що виражає соціальні орієнтири творів, які несуть в собі той чи інший ступінь духовності або, навпаки – бездуховності, зокрема, у деяких формах комерційного мистецтва. Необхідно підкреслити, що емоційні аспекти у втіленні пафосу героїзму містяться у конкретному композиційному суб’єкті нескінчену кількість варіантів. Конкретна ж соціально-історична дійсність, з якою пов’язаний зміст даного твору, зумовлює і спрямованість героїчного пафосу.

Героїчна музика покликана збуджувати відповідно героїчні почуття у слухачів. Усе це так. Але виникає питання: невже тільки героїчний елемент здатний викликати патріотичні почуття любові до Батьківщини, рідної природи тощо? Напевно, що не тільки він. Подібні емоції характерні у широкому плані, наприклад, і для ліричного симфонізму. Але де ж та грань між ними, за якою прерогатива виховних функцій віддається саме героїчному напрямку? Мабуть, відмінності містяться не стільки у художньому аспекті, скільки у соціальному. Справа в тому, що героїчне у мистецтві, в тому числі і в музиці (особливо у оперній, симфонічній), виступає як система художніх образів, що відбиває одну із сторін людської діяльності, причому, саме героїчна діяльність – найкорисніша з усіх існуючих у суспільстві, найвартісніша! Тому героїчне, на відміну від того ж ліричного, має розглядатися у мистецтві як чинник концептуальний, важливо при цьому виявляти способи затвердження цієї концепції.

Примітно, що героїзм не може бути показаний поза соціально-історичним фоном. Саме тому його вираження здійснюється через епічний метод. Звідси художні явища даного напрямку визначаються як героїко-епічні. Разом з тим, героїчне затверджується через боротьбу, конфлікт, що надає художньому процесу той чи інший відтінок драматизму. Але і героїко-епічні образи постають у різноманітних “драматичних ситуаціях”. Образний зміст даних ситуацій у му-

зиці концептуальних жанрів виражається на рівні носіїв стильових властивостей у аспекті взаємодії принципів тотожності і контрасту.

Рівень насиченості контрастом у драматургії музичного твору власне і визначає ступінь драматизму змісту.

Візьмемо класичний приклад. Н. Горюхіна, аналізуючи тему головної партії першої частини фортепіанної сонати Бетховена № 5 (ор.10, №1), пише: “Висновок із першого зіставлення та зіткнення контрастуючих тематичних елементів – панування тільки першого елементу із окличним мотивом, що багаторазово повторюється у новій імперативній якості. У підсумку – затвердені воля, героїчна рішучість, непохитність” [6, 66]. Внутрішньотематичний контраст, зазначений у прикладі, є передумовою трактування контрасту у музиці Бетховена як всеохоплюючого. Драматичний характер музики у його героїчному проявленні впливає із вольових, імперативних імпульсів. Даний синтез дає один із провідних напрямів “героїчного” у музиці, а саме героїко-драматичний.

Два типи героїзму – епічний і драматичний – рівною мірою відбивають ті соціальні явища, які виступають як героїзм переломних історичних моментів (революція, війна), так і буденний героїзм. Українська симфонія дає переконливі зразки художнього перетворення обох типів героїзму. По-перше, це “військові” симфонії Б. Лятошинського (Третя), А. Штогаренка (“Україно моя”, Третя), В. Губаренка (Третя), Г. Таранова (Дев’ята), Є. Станковича (Друга), Ю. Іщенка (П’ята), симфонії Б. Яровинського, Д. Клебанова. По-друге, це симфонії-епопеї, музично-історичні полотна, у яких історія трактується через призму сучасних актуальних соціальних і моральних проблем. До них можна віднести Шосту симфонію А. Штогаренка, П’яту симфонію Г. Таранова, Третю (“Я стверджуюсь”) симфонію Є. Станковича, Другу та Третю симфонії Г. Ляшенка, Симфонію-думу “Шевченківські образи” Л. Колодуба, Першу (“П’ять пісень про Україну”) І. Карабиця. Нарешті, по-третє, це симфонії-роздуми – пристрастні, щирі роздуми художників про людину, мистецтво, вартості життя. Це твори В. Сильвестрова, В. Бібіка, А. Гайдена, В. Золотухіна, А. Караманова. Симфонії Л. Ревуцького відкривають історичний ланцюг творів з творчої переробки фольклору у сучасних умовах, серед яких здійснюється П’ята симфонія Б. Лятошинського. Відрадно зазначити, що у 80–90-ті роки ХХ ст. з’явилася плеяда композиторів-симфоністів, що розробляють нові шляхи у поновленні жанру, поглибленні його художньої концептуальності. У списку нових творів особливо хочеться виділити симфонії В. Зубицького, В. Губи, Я. Губанова, О. Яковчука, О. Скрипника, В. Камінського.

Істинний героїзм несе в собі виняткову якість з усіх можливих у людських діяннях – самопожертву заради благородної ідеї. Тому істинний героїзм завжди безкорисливий. Але ж безкорисливість – найсуттєвий моральний показник Великого Мистецтва! Безкорисливість справжнього мистецтва полягає у гуманій місії затвердження ідеалів, що сприяють удосконаленню духовного світу людини. В музиці носієм даної духовності (духовної установки) є соціально-моральний ідеал. Шляхетність і чистота соціально-морального ідеалу – основна умова, вирішення якої дає можливість виконати високу духовну місію. Якими засобами вирішувати таке завдання – справа композитора. Можна тільки з упевненістю сказати, що дійсно суспільну значущість твір набуває, ставши художньо цілісним у аспектах логічного та історичного. Виконання цього надважкого завдання і є справжнім подвигом.

Примітки

1. Тим не менше, музикознавці встановлюють (і доказово) параметри емансипації. Див, наприклад, про “драбину переходів” Є. Назайкінського [13, 42–43]; про відношення метасистемами “об’єктивна дійсність – музика” і підсистемами “творчий процес композитора” у Н.Очеретовської [14, 142–145].

2 Найвищим результатом міжнаціональної взаємодії є *асиміляція* – національне засвоєння сприйнятого [7, 8].

3 “Твір має містити – у своїй темі (в загальному значенні слова) або у трактовці та втіленні – якщо і не обов’язково якимось одкровенням, то, принаймні, деяку творчу знахідку, винахід, новий засіб або сполучення засобів, нову конструкцію, що несе відповідний образно-виразний сенс” [12, 7].

Література

1. Асафьев Б.В. Избранные труды / Б.В. Асафьев. – М., 1955. – Т.4. – 412 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л., 1963. – 376 с.
3. Борев Ю.Б. Основные эстетические категории / Ю.Б. Борев. – М., 1960. – 446 с.
4. Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы / И.Ф. Волков. – М., 1978. – 264 с.
5. Гордійчук М.М. Українська радянська симфонічна музика / М.М. Гордійчук. – К., 1969. – 427 с.
6. Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы / Н.А. Горюхина. – К., 1973. – 312 с.
7. Земцовский И.И. О методологии сущности интонационного анализа / И.И. Земцовский // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 25–26.
8. Зинькевич Е.С. Динамикам обновления. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (1970 – начало 80-х годов) / Е.С. Зинькевич. – К., 1986. – 184 с.
9. Кант И. Критика способности суждения. 3-е издание / И. Кант. – М., 1938. – 428 с.
10. Конен В.Д. Театр и симфония / В.Д. Конен. – М., 1968. – 351 с.
11. Лисаковский И.Н. Творческий метод: свойства и отношения / И.Н. Лисаковский. – Киев, 1978. – 175 с.
12. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М., 1970. – 364 с.
13. Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці / І.Ф. Ляшенко – К., 1991. – 269 с.
14. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М., 1982. – 319 с.
15. Очеретовская Н.Л. Содержания и форма в музыке / Н.Л. Очеретовская. – К., 1984. – 150 с.
16. Пясковский И.Б. Логика музыкального мышления / И.Б. Пясковский. – К., 1987. – 179 с.
17. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Л., 1977. – 160 с.
18. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции / М. Старчеус // Музыкальный современник. – М., 1987. – Вып. 6. – С. 45–67.
19. Тараканов М.Е. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы) / М.Е. Тараканов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., 1982. – С. 30–51.
20. Фарбштейн А.А. Теория реализма и музыкальной эстетики / А.А. Фарбштейн. – Л., 1973. – 144 с.
21. Эккерман И.П. Разговоры с Гете / И.П. Эккерман. – М., 1934. – 934 с.

Сташевський Андрій Якович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Інституту культури
і мистецтв ЛНУ ім. Т. Шевченка

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ КОНСТРУКТИВНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ БАЯНА: АСПЕКТ ДИНАМІКИ ЗБІЛЬШЕННЯ КЛАВІАТУРНИХ РЯДІВ

У статті аналізуються особливості конструктивної еволюції концертного баяна в аспекті розвитку баянних клавіатур та динаміки збільшення клавіатурних рядів, простежуються хронологія розвитку та основні закономірності цього процесу.

Ключові слова: клавіатура, баян, звукоряди, ряди, мануали, готово-виборна система.

In article features of constructive evolution of a concert bayan in aspect of development баянних keyboards and dynamics of increase in keyboard numbers are analyzed, the chronology of development and the basic laws of this process are traced.

Key words: keyboards, a bayan, numbers, manuals, fixed-freebass manual system.

Сучасний концертний баян, конструктивна еволюція якого найбільш інтенсивно розгорталася протягом ХХ ст., сьогодні містить досить широкі та усталені характеристики художньо-виразного потенціалу, спроможного для успішного втілення високих художніх ідей сучасної композиторської та інтерпретаторської творчості. Поруч з такими яскравими інструментальними якостями і властивостями як широкий діапазон, багатотембровість та стереофонія, звукова нюансировка та філіювання, гучнісно-динамічні показники тощо важливої уваги заслуговує й особлива органіка інструменту, зокрема будова його клавіатур та звукорядів.

В цьому сенсі науково-актуальним виявляється розгляд еволюційного процесу конструктивного оновлення клавіатур баяна, зокрема питання особливостей становлення їх багаторядовості. Конструктивній характеристиці баянних клавіатур у своїх роботах приділяли увагу різні автори (зокрема, А. Мірек, М. Імханицький, В. Новожилов, Є. Іванов й ін.), але проблема історичної еволюції звукорядів баяна, де аналізується закономірності формування рядності поки що не поставала в якості предмету наукового осмислення.

Метою цієї розвідки означено розгляд особливостей конструктивної еволюції концертного баяна в аспекті розвитку баянних клавіатур та динаміки збільшення клавіатурних рядів. Для досягнення цієї мети поставлено такі додаткові завдання: простежити зазначений процес в хронологічному вигляді; виявити основні чинники і закономірності динаміки збільшення клавіатурних рядів.

Розглянемо ретроспективу еволюційного процесу розвитку баянних клавіатур в аспекті динаміки збільшення рядів. Як відомо, перші зразки ручних гармоній були *однорядними*. Це інструменти К. Деміана (Австрія), Й. Глієра (Німеччина), а також російські етнографічні різновиди гармоні: Тульська, Саратовська, Лівенська, Череповецька, В'ятська, Вологодська, Бологоєвська, Смоленська, Сибірська й ін. [4]. Примітивні за своєю конструкцією та спрямовані на виконання певних культурно-побутових (насамперед, розважальних) функцій, ці ручні гармоні важко

було віднести до музично-інструментального знаряддя взагалі. Хоча саме у такому вигляді (однорядними) її різновиди швидко розповсюджувалися по теренах Європи й, особливо Російської імперії, де, набуваючи характерних етнорегіональних ознак продовжували існувати у фольклорній і побутовій практиці народу багато десятиліть.

Уже через декілька десятиліть після винайдення цього “ноу-хау”, тобто наприкінці ХІХ ст. з’являються та впроваджуються у практику спочатку *дворядні* на правій клавіатурі (німецькі діатонічні, Віденки Г. Чулкова та К. Міщенко, Хроматична гармонь Л. Чулкова для М. Белобородова), а згодом і *трирядні* інструменти (німецькі діатонічні, хроматична гармонь Г. Мірвальда, діатонічні російські різновиди – Бологоевська, Смоленська, Новоржевська, Петербурзька “Руслан”, Хромка А. Глаголева, “Реформа” М.З. Синецького). Межею ХІХ–ХХ ст. позначена поява і перших баянів (трирядних у правій клавіатурі) – П. Сопрані (Італія), П.Є. Стерлігова (Росія), К.О. Міщенко (Україна) [4].

Щодо принципів конструктивного оновлення правої клавіатури гармоній в плані збільшення рядів від одного до трьох слід зазначити наступне. Поява кожного нового ряду викликана (у переважній більшості випадків) бажанням збільшити діапазон інструменту, з одного боку, та необхідністю залучення нових додаткових звуків до так званого “основного” діатонічного звукоряду – з іншого. Тому нові ряди часто виглядали неповними. Остаточна “комплектація” хроматичного звукоряду мелодійної клавіатури у довершеному вигляді закінчилася формуванням повної *трирядності*. Крім того, слід зауважити, що із усіх різновидів дворядних діатонічних гармоній лише Хромка відрізнялася розташуванням кнопок-звуків у рядах по терцовому принципу (на відміну від секундового в інших), що дозволило класифікувати цей інструмент у якості перехідної діатонічної моделі на шляху до хроматичного баяна [2, 111].

Наступні етапи еволюції правої клавіатури пов’язані з появою нових рядів (четвертого, п’ятого та шостого), але вже в якості додаткових (дублюючих) до трьох основних. Перші *чотирирядні* інструменти – це баяни П. Стерлігова (1904, Росія), С. Сопрані та П. Фікосекко (обидва – 1997, Італія) [3, 171]. Протягом другої половини ХХ століття широкого розповсюдження у концертній практиці Радянського Союзу отримали баяни “Росія” та “Левша”.

Перші ж *п’ятирядні* баяни з’явилися вже на початку ХХ ст. Це баяни П. Стерлігова (1913) та В. Самсонова (1920), а в останні десятиліття ХХ – початку нового ХХІ ст. на академічній концертній сцені широкого використання отримали моделі “Юпітер”, “Аппассіоната”, “Україна”, “Тула-401”, “Мир”, “АККО-super”, а також італійські інструменти “Bugari-anatomic”, “Pigini-Sirius”, “Zero-Sete”, “Borsini”, “Mengini”, “Borsini” тощо.

Шестирядні клавіатури вперше зустрічаємо у кнопкових акордеонів “Dalare” ще у 30-ті роки ХХ ст., а на сучасному етапі такі моделі, хоча й в обмеженому обсязі, випускають Воронежська фірма “АККО” та Тульська баянна фабрика. Вони тільки починають завойовувати симпатії виконавців, хоча нові можливості їх правої клавіатури (повна секвенція транспозицій) є достатньо переконливими. Нижче можемо докладніше розглянути хронологію динаміки оновлення правої клавіатури баяна (Таблиця 1).

Таблиця 1

ПРАВА КЛАВІАТУРА		
Кількість рядів	Зразки інструментарію	Час та місце
Однорядні	Акордеон К. Деміана	1829 р. (Відень)
	Гармоніки Й. Глієра	З 1829 р. (Клінгенталль, Німеччина)
	Перші найпростіші гармоні Російської імперії (Тульська, Саратовська, Лівенська, Череповецька, В'ятська, Вологодська, Бологоєвська, Смоленська, Сибірська й ін.)	1830 – 80-ті рр.
Дворядні	Перші дворядні діатонічні гармоні	Кінець 1870х – початок 1880-х рр. (Німеччина)
	Віденка з російським строєм Г. Чулкова	Початок 1890-х рр. (Тула)
	Віденка з німецьким строєм К. Міщенка	З 1890-го року (Харків)
	Хроматична гармонь Л. Чулкова для М. Белобородова	1878 р. (Тула)
Трирядні	Трирядні (діатонічні) гармоні	Кінець 1880-х рр. (Німеччина)
	Трирядні діатонічні гармоні (Бологоєвська, Смоленська, Новоржевська, Петербурзька “Руслан”, Хромка А. Глаголева)	1890-ті – початок 1900-х рр. (Російська імперія)
	Трирядна хроматична гармонь Г. Мірвальда	1891 р. (Зеліц, Німеччина)
	Хроматична гармонь “Реформа” М. Синьцького	1890 р. (Санкт-Петербург)
	Хроматична гармонь (баян) П. Сопрані	1897 р. (Кастельфідардо, Італія)
	Баян П. Стерлігова	1904 р. (Санкт-Петербург)
	Концертна хроматична гармонь (баян) К. Міщенка	1905 р. (Харків)
Чотирирядні	Гармонь (діатонічна) П. Стерлігова для Я. Орланського-Титаренка	1903 р. (Санкт-Петербург)
	Баян (хроматичний) П. Стерлігова для Я. Орланського-Титаренка	1907, 1908-09 рр. (Санкт-Петербург)
	Готово-виборні баяни П. Фікосекко та С. Сопрані	1898 р. (Кастельфідардо, Італія)
	Баян “Росія” В. Колчіна	1958 р. (Москва)
	Баян “Левша” В. Проскуріна і Ю. Маторіна	1974 р. (Тула)
П'ятирядні	Баян П. Стерлігова	1913 р. (Санкт-Петербург)
	Баян В. Самсонова для М. Зленка	1920-22 рр. (Петроград)
	Баян “Юпітер” Ю. Волковича	1970 р. (Москва)
	Баян “Аппассіоната” В. Колчіна	
	Баян “Україна”	1978 р. (Житомир)
Італійські баяни “Bugari-anatomic”, “Pigini-Sirius”, “Zero-Sete”, “Borsini” й ін.	1990-ті – 2000-і рр. (Кастельфідардо, Італія)	
Шестирядні	Баян “Dalare”	1930-ті рр. (Страделла, Італія)
	“Тула”	1990-ті рр. (Тула)
	АККО-super-6	Поч. 2000-х рр. (Вороніж)

Еволюційні процеси розвитку лівої клавіатури баяна (у збільшенні кількості рядів) дещо відрізняються від тих, що відбувалися у його правій частині. І це зрозуміло, оскільки за своїм функціональним призначенням ці клавіатури від початку мали виконувати різні завдання, тобто права – мелодійна, ліва – акомпануюча. До особливостей динаміки “рядності” лівої клавіатури гармоні-баяна слід віднести й той факт, що через певний час розвитку інструментів з готовою (акомпануючою) лівою виокремлюється та розвивається інша конструктивна гілка – інструменти з виборною (мелодійною) лівою. Крім того, майже одночасно з цим, майстрами різних країн ведуться спроби поєднання цих двох систем в одному інструменті, що у свою чергу, не змогло не відбитися й на процесі збільшення кількості рядів.

Отже, перші примітивні інструменти з правою однорядною клавіатурою, зазвичай, відбивали *однорядність* і в лівій. Хоча, як вже зазначалося, процес збільшення рядів у клавіатурах не був одномірним, тим більше паралельним. Так, у ХІХ – початку ХХ ст. зустрічалися різні інструменти з дворядною правою та однорядною лівою (Черепашки Варшавського, Вологодська дворядна, Касимівська); однорядною правою та двохрядною лівою (Сибірська фірсова, Рояльна однорядка); обома дворядними клавіатурами (Мелогармоніка, Рояльна дворядка, Дворядка віденська, Петербурська дворядка); трирядною правою та однорядною лівою (Бологоевська трирядка, Смоленська, Новоржевська); трирядною правою та двохрядною лівою (Петербурзька “Руслан”), дворядною правою та трирядною лівою (Хромка), й, нарешті, трирядною на обох клавіатурах (трирядна Віденка) [4].

Трирядність лівої клавіатури вперше в конструктивній еволюції гармоні-баяна пов’язується одразу з двома напрямками, які й визначили концептуальні засади художньо-творчого та культурно-соціального розвитку інструменту на довгі десятиліття. Отже, це перший – басово-акордовий акомпанемент (бас, мажорний та мінорний акорди), але поки що не в повному хроматичному обсязі; другий – хроматичний мелодійний (виборний) звукоряд, так званий “ліва по правій” (хроматичні гармоні Кисельових). Але трирядність лівої клавіатури в еволюційному процесі ручних гармонік залишилася незначною сходинкою у часовому та кількісному відношенні, як в тім і майже одночасна з трирядністю *чотирирядність*.

Цьому сприяло декілька причин. По-перше, виборні баяни у першій половині ХХ ст. в концертній практиці зустрічалися рідко, оскільки виконавство на них природно вимагало застосування класичного репертуару, що обмежувало можливості використання інструменту¹. По-друге, повний набір хроматичного басово-акордового акомпанементу в лівій-готовій фактично відразу ж утвердився у вигляді п’яти рядів². Перші готові баяни з п’ятирядною лівою та повним набором хроматичного басово-акордового акомпанементу, розташованому за кварто-квінтовым колом з’явилися на межі ХІХ – ХХ століть в Італії (П. Сопрані), Росії (П. Стерлігов) та Україні (К. Міщенко). Цей тип конструкції лівої клавіатури на довгі десятиліття став “хрестоматійним” у виробництві баянів та акордеонів, як на теренах Радянського Союзу, так і в інших музично-індустріальних країнах світу (Італія, Німеччина, Франція, Чехія та ін.).

З п’ятьма рядами лівої клавіатури баяна пов’язана не тільки готова басово-акордова система, а й готово-виборна з конвертером (тобто перемикачем).

Таку систему вперше винайшов, П. Стерлігов ще у 1929 році [4], але інтенсивного впровадження у виробництво баянів вона отримала лише у другій половині ХХ ст., переважно в музичній промисловості Радянського Союзу.

Наступна ланка конструктивної еволюції лівої клавіатури баяна – *шестирядність* – виникла на тлі суто музичному та пов'язана з необхідністю розширення гармонійного спектру готового акомпанементу, зокрема з закономірним впровадженням зменшеного септакорду. У свою чергу, виборний мануал шестирядних готово-виборних баянів збагатився одним допоміжним (дублюючим перший) рядом, що також значно сприяло розширенню виконавських можливостей інструменту. Шестирядна готово-виборна клавіатура лівого напівкорпусу є найбільш розповсюдженою та вже багато десятиліть отримала сталість конструктивних параметрів. Найбільш відомі моделі російських, українських та італійських інструментів, призначених як для навчання, так і для використання у концертній академічній практиці (“Рубін-6”, “Росія”, “Юпітер”, “Україна”, “Pigini-Sirius”, “Zero-Sete”, “Borsini” й ін.) містять саме цей тип лівої клавіатури.

Багаторядні клавіатури лівого напівкорпусу, а саме *семи-, восьми- й дев'ятирядні* в конструктивній еволюції інструменту пов'язані з розвитком ідеї суміщення готової і виборної систем в умовах однієї клавіатури та котрі могли б використовуватися одночасно. Такі системи мали більш спрощену конструкцію механіки, оскільки з нею відпадала необхідність залучення конвертера, а з ним і окремого механічного пристрою. Зазвичай такі клавіатури мали наступне розташування рядів: перші три ряди – хроматичний мелодійний (виборний) звуко-ряд; далі – готова система розташована за кварто-квінтовым колом, тобто два ряди басів та три-чотири ряди готових акордів.

З'єднані (без конвертора) готово-виборні механіки мали деякі переваги та недоліки у порівнянні з конверторними системами. Серед позитивних моментів перших слід відзначити те, що перед виконавцем відкриваються додаткові можливості одночасного (комбінованого) вживання виборної та готової систем (наприклад, використання готових акордів із залученням окремих тонів з мелодійного звукоряду та ін.). Основним же недоліком такої клавіатури залишається її громіздкість, велика кількість рядів та кнопок (150–180), вибудованих в різних організаційно-структурних шаблях, що ускладнює як орієнтацію на клавіатурі, так власне і виконання, вимагаючи неабиякої гнучкості кисті й розтяжки пальців.

Перші готово-виборні інструменти з багаторядною лівою клавіатурою без конвертора з'явилися ще на межі ХІХ – ХХ ст. Це інструменти італійських майстрів П. Фікосекко та С. Сопрані (обидва 1898), А. Ранко (1908), згодом подібні конструкції впроваджують у свої моделі інструментів і російські майстри – В. Самсонов (1920–1922) та П. Гвоздев (1950).

Треба зазначити, що безконверторні готово-виборні баяни на теренах Радянського Союзу існували в обмеженій кількості та переважно у першій половині минулого століття. Отже, така конструкція лівої механіки розповсюдження не отримала та фактично була витиснута конструкцією з конвертором, що вважалася більш прогресивною та зручною з практичної сторони. На відміну від Радянського Союзу, у західних країнах (Німеччина, Італія, Франція, Швеція, Данія й ін.) саме “без конверторна” система знайшла широке впровадження у виробництві та практичному використанні акордеонів і баянів упродовж усього ХХ ст.³ Саме такі інструменти були задіяні у академічну концертно-виконавську, а

раз так, то і в професійно-композиторську сферу. Широкою популярністю у цей час на Заході користувалися концертні моделі таких інструментів фірми “Hohner”.

Нижче проаналізуємо хронологію конструктивного руху лівої клавіатури в аспекті динаміки рядності (Таблиця 2).

Таблиця 2

ЛІВА КЛАВІАТУРА			
Кількість рядів	Система	Зразки інструментарію	Часта місце появи
Однорядні	Готова (умовно-готова)	Акордеон К. Деміана	1829 р. (Відень)
		Гармоніки Й. Глієра	З 1829 р. (Клінгенталь, Німеччина)
		Перші найпростіші гармоні Російської імперії (Тульська, Саратовська, Лівенська, Череповецька, В'ятська, Вологодська, Бологоевська, Смоленська, Касимівська, Нижньогорська тальянка, й ін.)	1830 – 80-ті рр.
Дворядні	Готова	Перші дворядні діатонічні гармоні	Кінець 1870-х – початок 1880-х рр. (Німеччина)
		Сибірська, Рояльна (однорядна та дворядна), Дворядна віденка й ін.	Початок 1890-х рр. (Російська імперія)
		Петербурзькі гармоніки	З кінця 1880-х рр. (Санкт-Петербург)
Трирядні	Готова	Трирядна віденська гармонь	Поч. 1900-х рр. (Російська імперія)
		Гармонь Хромка (діатонічна)	Поч. 1900-х рр. (Російська імперія)
	Виборна	Хроматичні гармоні братів Кисельових (“ліва по правій”)	З 1905 р. (Тула)
		Баян-концертна О. Глаголева	1949 р. (Тула)
Чотирирядні	Готова	Хроматична гармонь (баян) П. Сопрані	1897 р. (Кастельфідардо, Італія)
		Напівбаяни	1910-20-ті рр. (Росія)
	Виборна	Виборний баян П. Стерлігова для О. Бокова	1909 р. (Санкт-Петербург)
		Баян О. Кузнєцова	1923 р. (Москва)
П'ятирядні	Готова	Концертна хроматична гармонь (баян) К. Міщенка	1905 р. (Харків)
		Баяни П. Стерлігова (чотири- й п'ятирядні у правій клавіатурі)	1908-09 рр., 1913 р. (Санкт-Петербург)
	Готова та готово-виборна (з конвертером)	Стандартні баяни радянського періоду	1930-80-ті рр. (Тула, Кіров, Москва, Житомир, Кремінна, Полтава й ін.)
Шестирядні	Готово-виборна (з конвертером)	Баян “Аппассіоната” В. Колчіна	1970 р. (Москва)
		Баян “Юпітер” Ю. Волковича	
		Баян “Україна”	1978 р. (Житомир)
	Італійські баяни “Bugari-anatomic”, “Pigini-Sirius”, “Zero-Sete”,	1990-ті – 2000-і рр. (Кастельфідардо, Італія)	

		“Borsini” й ін.	
		Баяни фірми “АККО”	Поч. 2000-х рр. (Вороніж)
Семи- восьми- й дев’ятирядні	Готово-виборна (без конвертора)	Баяни П. Фікосекко та С. Сопрані	1898 р. (Кстельфідардо, Італія)
		Баян А. Ранко	1908 р. (Кстельфідардо, Італія)
		Баян В. Самсонова для М. Зленка	1920-22 рр. (Петроград)
		Баян П. Гвоздєва	1950 р. (Ленінград)
		Баяни фірми “Hohner”	1950-80-ті рр. (Троссінген, Німеччина)

Отже, серед основних чинників та особливостей конструктивного оновлення клавiатур баяна зазначимо наступне. Поява кожного нового ряду на клавiатурах, особливо на початковій стадії еволюції викликана: а) бажанням збільшення діапазону інструменту; б) необхідністю залучення нових додаткових звуків до так званого “основного” діатонічного звукоряду; в) розширення акордового спектру лівої готової системи. Остаточна “комплектація” хроматичного звукоряду мелодійної клавiатури у довершеному вигляді закінчилася формуванням повної *трирядності*. У якості перехідної діатонічної моделі на шляху до хроматичного трирядного баяна виявилася гармонь Хромка, яка відрізнялася від інших розташуванням кнопок-звуків у рядах по терцовому принципу. Неоднотипність еволюційних процесів конструктивного оновлення у правій та лівій клавiатурах викликана різним їх функціональним призначенням від самої генези інструменту (права – мелодійна, ліва – акомпануючи). До особливостей динаміки “рядності” лівої клавiатури гармоні-баяна слід віднести й те, що її розвиток майже одночасно був спрямований у трьох площинах: готова система (басово-акордова, акомпануюча), виборна (мелодійна) та комбінована готово-виборна.

Підводячи ризику під розглядом ретроспективи конструктивного оновлення баянних клавiатур, ще раз підкреслимо, що на сьогоднішній день у широкій практиці академічного концертного музикування переважно утвердилися баяни з п’ятирядною правою та шестирядною готово-виборною з конвертором лівою клавiатурами (“Юпітер”, “Апасіоната”, “Україна”, “Мир”, “Тула-401”, “Bugari-anatomic”, “Pigini-Sirius”, “Zero-Sete”, “Borsini” й ін.).

Примітки

¹ Як відомо, у першій половині ХХ століття на теренах Радянського Союзу бурхливого розповсюдження отримав саме готовий баян – інструмент прекрасно адаптований для використання в середовищі мас-культури.

² Винахід валикової механіки П. Сопрані у 1897 році, що забезпечувала повний набір хроматичного басово-акордового акомпанементу, був запатентований у вигляді чотирирядної конструкції, але фактично у цей же час до цієї системи було долучено ще один ряд (домінантсептакордів) [3, 168].

³ В західних “акордеонних” країнах виробництво готово-виборних інструментів з конвертором та широке їх використання у концертній практиці розпочинається лише в останні десятиріччя ХХ ст.

Література

1. Іванов Є.О. Гармоніки, баяни, акордеони (духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ-ХХ ст.): навч. посіб. / Є. Іванов. – Суми, 2002. – 70 с.
2. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах : учеб. пособ. / М. И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.
3. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства: учеб. пособ. / М. И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. – 520 с.
4. Мирек А. Гармоника. Прошлое и настоящее: моногр. / А. Мирек – М.: Интерпракс, 1994. – 534 с.
5. Новожилов В. Баян / В. Новожилов. – М.: Музыка, 1988. – 63 с.

УДК 78, 083

Туріна Олена Андріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри естрадного виконавства НАКККіМ

СКРИПКОВА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ТЕНДЕНЦІЙ СТАНОВЛЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

У статті аналізуються методологічні підходи вітчизняних та зарубіжних дослідників до вивчення феномена італійської скрипкової культури.

Ключові слова: європейське культурно-мистецьке середовище, шедевр мистецтва, скрипкова культура, скрипковий репертуар, скрипковий майстер.

The article deals with characteristic features of the process of becoming a professional instrumental performance and its impact on the formation of European stringed instruments string for example works by Italian masters including Antonio Vivaldi.

Key words: European cultural and artistic environment, a masterpiece of art, culture violin, violin repertoire violin master.

Історично визначена спрямованість культурної практики, зокрема індивідуальної творчої діяльності людини, завжди сприяла розвитку культурно-мистецького середовища. Тенденції до професіоналізму позитивно впливають на становлення образу людини-творця і підіймають планку її культурної відповідальності та є дієвою сферою історично-культурного формуючого фактора в умовах становлення національних шкіл. Сучасні наукові розвідки історичного процесу в сфері мистецтва відкривають великі можливості для всебічного аналізу культуротворчих процесів, які склалися впродовж усієї історії культури. Дослідження цих тенденцій є актуальними та перспективними.

Образними виразниками культурно-мистецького середовища є визначні культурні об'єкти – шедеври мистецтва, зокрема творчість митця, музичні інструменти та скрипковий репертуар.

Зазначимо, що природне звучання акустичного інструмента позитивно впливає на нервову систему людини, що в свою чергу створює інтелектуально-естетичну культурну сферу людської спільноти в культурно-мистецькому сере-

довищі. Зазначимо, що інтеграційні процеси, що певним чином вплинули на становлення естетичних принципів у сфері музичного мистецтва, рахуючи з кінця XVI – протягом XVIII століть в Європі виявили специфіку та окреслили шляхи перспективного розвитку інструментального виконавства. В цей історичний період скрипкове мистецтво стає органічною складовою багатьох національних європейських культур. Поступово трансформується “культурний образ” музичного інструмента, змінюються його соціокультурні форми функціонування, технічні характеристики. Започатковуються структури національних шкіл виробництва музичних інструментів, майстерень, цехів індивідуального та масового виробництва музичних інструментів. Виникає багатоплановість інструментальної інфраструктури: народне і професійне мистецтво, концертна структура, масове виробництво музичних інструментів тощо.

Зазначимо, що музичні інструменти – це не просто засіб створення і передачі у художній формі емоцій та думок. Професійний музичний інструмент – це не лише знаряддя в руках людини для відтворення звуку, а й художній витвір декоративно-прикладного мистецтва. Музичний інструмент – це пам’ятка епохи і яскравий виразник національних традицій [1, 2, 7]. Скрипка, як й інші представники скрипкової родини музичних інструментів, з’явилася у результаті довгого та складного процесу розвитку попередньої групи смичкових інструментів. Існує декілька теорій щодо виникнення скрипки. Витоки смичкового інструментарію ведуть у глибоку давнину, коли людина вперше почала прислухатися до звучання тятиви лука, або співу пташки. Багато митців, у тому числі й В. Бахман, вважають, що поява ранніх видів смичкових інструментів пов’язано з Середньою Азією. Дійсно, вже у “Великому трактаті про музику” Абу Надра аль Фарабі (VIII–IX ст.), потім у Ібн Сіні (IX–X ст.) зустрічаються згадки про смичкові інструменти. Таку точку зору підтримували і деякі інші західноєвропейські вчені (Г. Фармер, Є. Бейхерт, Д. Ерлангер). Деякі дослідники вважають, що попередницею скрипки була ліра да браччо, яка походить від старовинних віол; подібно скрипці її тримали біля плеча (італ. “braccio” – плече), прийоми гри були схожі зі скрипковими. Розповсюджена теорія синтезу походження скрипки від середньовічних інструментів типу фіделя та ребека. Неможливо точно визначити, коли і ким було створено цей інструмент, але впродовж тривалого часу окремі національні культури створювали та вдосконалювали цей тип музичного інструменту для того, щоб людина могла насолоджуватися його прекрасним чарівним звуком та витонченою формою.

Історія існування струнно-смичкових інструментів нараховує багато віків, їх різновиди використовувались різними народами. Наприклад, у Древньому Китаї – це двострунна скрипка хуцинь, у до ісламській арабській культурі – це ребаб – рід однострунної скрипки, у древніх індійців – сарані, у середньовічній Європі – ребек, романських країнах – віола, у південних слов’ян – фідель, у болгар – годулка, в українців та росіян – гудок; в скандинавських та прибалтійських країнах – кроти, жиги. Згодом всі ці музичні інструменти стали прабатьками класичної скрипки, альту, віолончелі, згодом кантробаса. Завдяки геніальним митцям-виробникам, конструкторам-експериментаторам сучасна “класична скрипка” має доскональну конструкцію і художню, естетично – привабливу форму. Саме

тому в світових культурних колах класичну скрипку назвали “королевою звуку”. У кожного митця-виробника сформувалась професійна тенденція-мета: створити інструмент досконалої форми, гарний зовнішньо, гучний з широким тембральним звучанням та великими акустичними можливостями.

Відомо, що найкращі екземпляри скрипкових інструментів були виготовлені італійськими майстрами. Секрет створення скрипки передавався з покоління у покоління, так і було покладено початок професії “скрипковий майстер” та школи “сімейства” майстрів.

Неперевершені скрипки відомих давних майстрів вивчалися багатьма реставраторами та скрипковими майстрами. Так, відомий скрипковий майстер Є.Ф. Вітачек з цього приводу пише: “з часу діяльності великих скрипкових майстрів пройшло не одне століття; можливо, що років сто п’ятдесят тому, коли інструментів було багато і більшість з них у своєму первісному стані мали справжні ярлики, не ретушований лак, незмінені товщини дек, досліджувати їх було простіше” [1]. Тому винайдена та сформована наприкінці XVI ст. класична модель скрипки – це музейний експонат для справжнього наукового експертного дослідження.

Італійське музично-інструментальне мистецтво завжди славилось на весь світ. Скрипки видатних майстрів високо цінилися, тому до Італії приїздили навчатися багато молодих майстрів. Особливо це стосується тірольських та німецьких майстрів. Суспільство знає багато відроджених скарбниць далекого минулого. Наприклад, зацікавленість в наші дні музикою бахівської та добахівської епох повернув до життя величезну кількість забутих шедеврів. Достатньо згадати імена лише двох геніальних композиторів – італійця Клаудіо Монтеверді і англійця Генрі Персела. Музика яких після 200 років забуття знову зайняла належне місце в концертних програмах.

Формування скрипкової культури пов’язано з творчістю Антоніо Вівальді та його послідовників. Спадщина А.Вівальді унікальна: лише в наші дні дякуючи випадковому збігу обставин була знайдена більша частина творів композитора про існування яких навіть ніхто не здогадувався це: 300 концертів для різних інструментів, 18 опер, більш ніж 100 вокально-інструментальних творів. Цей вагомий творчий внесок опусів змусив широку громадкість переглянути оцінку творчості Антоніо Вівальді. Із скромного притечі великого Й. Баха – він перетворився в першорядну творчу величину, яка подібно новій яскравій зірці затьмарила попередні світила на музичному небосхилі XVIII ст. [2, 4].

Життя і творчість А. Вівальді непорушно пов’язані з Венецією. Незважаючи на неоднозначне економічно-політичне становище Італії в XVIII ст., культурно-мистецьке середовище було досконале і активне.

Діяльність Антоніо Вівальді приходить на останній блискучий період венеціанської культури, яка в цей період розквітла особливо розкішно. Наче в передчутті свого близького занепаду. Прикладом є велична архітектура палаців Дж. Массарі, досконалість живопису А. Канеллетто і Дж.Т’єполло, дають нам можливість отримати художньо-історичну інформацію зовнішнього вигляду Венеції того історичного періоду, своєрідності життєвого побуту, характеристики італійського мистецтва. В цей період інтенсивно розвивались і музична

культура Венеції. Одним із найвідоміших діячів культури якої судилося стати маестро А. Вівальді.

У березні 1678 р. в сім'ї Джовані Батиста Вівальді народився син – Антоніо Лучино Вівальді. Батько Антоніо в минулому перукар, але паралельно удосконалював себе як скрипаль і згодом, завдяки музикуванню на скрипці вправи Дж. Вівальді поступово переросли в захоплення мистецтвом звуку. З часом він залишив ремесло перукаря і став скрипалем-професіоналом. Отже, першим учителем Антоніо Вівальді був його батько, на той час відомий скрипаль-віртуоз. Це є визначальним чинником в процесі становлення молодого особистості.

Про перші роки життя Антоніо Вівальді відомостей небагато. Безсумнівно, його музичне обдарування проявилось дуже рано. Вже в 10-літньому віці він часто виступав в соборі св. Марка (Венеція), де служив батько. Згодом батько й син Вівальді, були зареєстровані у путівнику для іноземців як кращі скрипалі Венеції (1713).

На формування юного Антоніо Вівальді великий вплив справила музична атмосфера міста, в якому він народився і виріс. Протягом багатьох віків посада капельмейстера собору св. Марка належала до найпочесніших у Західній Європі. Унікальна архітектура інтер'єра собору, яка дозволяє їй на двох підвищеннях розміщувати окремі хори і оркестри, сприяла культивуванню стилю барвистих у звуковому відношенні композицій, у яких використовувались засоби переклички груп виконавців.

Ще у XVI–XVII ст. склалася венеціанська музична школа, яка була представлена такими іменами: Андріана Вілларга, Андреа і Джованні Габріелі, Клаудіо Монтеверді. Венеція здавна славилась як центр чудових музичних інструментів. Вона стала одним із перших міст в Європі, де розвинулось нотодрукування і видання теоретичних трактатів з музики [2, 4].

У вересні 1703 року незабаром після прийняття стану святенника Антоніо Вівальді був запрошений до однієї з венеціанських консерваторій, як “маестро-скрипки”. Так почався перший період його блискучої творчої діяльності, який скоро приніс йому широке визнання. Мабуть уже в ті роки італійці, котрі люблять різні прізвиська назвали його “рудим священником”.

Ставши одним з найкращих педагогів Венеції, Антоніо Вівальді опинився у культурному середовищі що відрізнялось ще й блискучими музичними традиціями. За правилами та подібно до інших композиторів XVIII ст. він повинен був регулярно писати для своїх учнів велику кількість духовних та світських творів. Так само як і Й.С. Бах Антоніо Вівальді займався з хористами, проводив репетиції оркестру, диригував концертами, а також викладав для слухачів теорію музики. Завдяки такій інтенсивній та багатогранній діяльності Антоніо Вівальді “Оспелале ділля Пієта” згодом стала помітно вирізнятися з поміж інших консерваторій Венеції.

Венеція і вся північна Італія у XVIII ст. були своєрідною *Меккою* вимріяним місцем для багатьох інструменталістів у першу чергу скрипалів. В цей період Венеція славиться знаменитим італійським оперним *бельканто* та не менш відомою скрипковою *кантиленою*. Зі слів одного з сучасників, ніхто в Європі не вмів писати твори для скрипки так гармонійно, з такою ясністю й виразністю,

як це робили італійці. Це такі генії, як Дж.Тартіні, П'єтро Локателлі, Франческо Верачіні та ін. Творчість яких окреслила *золотий вік* італійської скрипкової музики. В цій плеяді видатних митців Антоніо Вівальді належить одне з провідних місць. Знатні іноземці, що гостювали у Венеції, не минали можливості відвідати концерти Антоніо Вівальді. Серед його слухачів був датський король Фрідріх VI, якому маестро присвятив деякі свої сонати для скрипки. італійського скрипкового мистецтва XVIII ст. Особливе значення для європейського інструменталізму має створення сольного скрипкового концерту, що вийшло далеко за межі Італії. Слава про Вівальді-композитора швидко поширюється не тільки в Італії. Оркестр консерваторії він довів до вищої досконалості. Вівальді має популярність і як скрипаль-віртуоз, для якого не існувало труднощів. Його майстерність виявлялась в імпрізованих скрипкових каденціях.

Феноменальною стала і педагогічна діяльність А. Вівальді. У нього навчалися такі скрипалі: Дж.Б. Соміс, Луіджі Мадоніс і Джованні Верокаї, які служили в Петербурзі, Карло Тессаріні, Даніель Готлоб Тро. Тож Вівальді виявився і гарним вокальним педагогом.

Творчий доробок маестро: дванадцять концертів, що склали ор. 8 – “Досвід гармонії і фантазії”, куди входять видатні “Пори року” та інші програмні концерти, що швидко поширилися в Європі. Його твори видавалися в Амстердамі з 1725 року. За свідченнями істориків, А. Вівальді – виступав як скрипаль дуже рідко – лише в Консерваторії, де він іноді грав свої концерти, і іноді в опері, де малися скрипкові соло або каденції. Тому, судячи зі збережених записів деяких його каденцій, до власних творів, а також судячи з уривчастих свідчень сучасників про його гру, це був видатний скрипаль, що віртуозно володів інструментом. Він і як композитор мислив як скрипаль. Тому інструментальний стиль музичного мислення вплинув і на оперні твори. Про те, що це був видатний скрипаль, свідчить і той факт, що в нього прагнули займатися багато скрипалів Європи.

Творча спадщина Вівальді – величезна. Уже видано понад 530 його творів. Ним написано близько 450 різноманітних концертів, 80 сонат, близько 100 симфоній, більш 50 опер (сам Вівальді називав цифру 92), понад 60 творів духовної музики. Багато з них дотепер залишаються ще в рукописах. Видавництво “Рекорди” випустило 221 концерт для соліруючої скрипки, 26 концертів для 2 – 4 скрипок, 6 концертів для віолі д’амур, 11 концертів для віолончелі, 30 сонат для скрипки, 19 тріо-сонат, 9 сонат для віолончелі й інші твори, у тому числі і для духових інструментів. Усього збереглося близько 450 концертів. Приблизно половина з них – це концерти, написані для скрипки соло з оркестром. Й.Бах високо цінував музику А.Вівальді і зробив кілька клавірних і органних перекладань з його концертів.

Новаторство Вівальді в концертному жанрі визначалося поглибленням музичного змісту, виразності й образності, внесенням елементів програмності, концертним трактуванням сольної партії, розвитком мелодійної мови, широкої мотивно-тематичної розробки, ритмічним і гармонійним збагаченням тощо. Геніальний композитор епохи бароко, А. Вівальді вніс неоціненний вклад у розвиток європейського музичного мистецтва. Його разючі прозріння багато в чому випередили свій час. Вівальді розкрив в своїй творчості болісні протиріччя часу –

високих ідеалів гуманізму, гармонії людини і світу і тієї суворості, часом похмурої дійсності, з якою йому довелося зштовхнутися і як людині, і як музиканту. Зазначимо, що роздвоєність людини – один з лейтмотивів бароко. І в самому образі Вівальді поєднуються контрастні елементи – хвора людина і жагуча творча особистість, священник – і глибоко світський художник, для якого повноцінна почуттєва сторона життя аж ніяк не була закрита, поденник у консерваторії й оперному театрі, зобов'язаний безупинно складати музичні твори, – і музикант, що зазірав в душу музики.

А. Вівальді дав імпульс новим музично-художнім концепціям, новому рівню музично-інструментального мислення. Своєю творчістю він показав, що музика має величезні виражальні можливості для побудови ідеальної моделі світу. Його найбагатший мелодійний і гармонійний дарунок – новаторська музична мова, де основним засобом виступала скрипка, що дозволила йому втілити в звуках найтрепетніші рухи душі, найпалкіші й найтонші думки про світ і про себе.

Оперна слава А.Вівальді, після 5-ти років зростаючого визнання у Венеції, невпинно поширюється і в інших містах Італії та країнах Європи. В 1723–1724 роках композитор протягом кількох карнавальних сезонів мав тріумфальний успіх у Римі. Виступи у Римі вважалися на той час, найсерйознішими випробуваннями для інструменталіста, композитора чи вокаліста. Враження від новизни музики А.Вівальді було величезним. Під час вистав маестро грав на скрипці в оркестрі. Можливо, з успіхами в Римі пов'язане і замовлення на створення твору “Глорія” на честь весілля французького короля Людовика XVI.

Антоніо Вівальді – музикант-практик, диригент, який диригував за чемболо оперними спектаклями. Карл IV виявляв величезний інтерес до італійського маестро. Зі слів сучасника, за 14 днів у Трієсті Карл IV спілкувався з маестро більше, ніж зі своїми міністрами за два роки. За визнання заслуг композиторові було присвоєно рицарське звання та нагороджено золотим ланцюгом та медаллю. Висловлюючи свою вдячність Карлу IV, А. Вівальді присвятив Імперату 12 скрипкових концертів.

Останнє виконання музики А. Вівальді в Венеції було пов'язане з перебуванням Курфюрста Саксонії Фрідріха Христіана. Під час відвідин консерваторії 21 березня 1740 року Курфюрста виконувались концерти Вівальді для різних інструментів. Але в цей період стосунки між маестро та адміністрацією консерваторії погіршуються, тому що в Італії зростає нове покоління композиторів-скрипалів на чолі цієї плеяди Дж.Тартіні, а музика Вівальді видається сучасникам вже застарілою і перестає бути популярною. Тому наприкінці 1740 року майже після 40 річної служби у консерваторії А. Вівальді її залишає. А на 62 році життя вже дуже хворий Вівальді вирішив покинути невдячну батьківщину і шукати визнання на чужині. Антоніо Вівальді прямує з Венеції – до Відня до двору його Імператорської величності Карла VI. Але вдача відвернулася від композитора – це раптова смерть Імператора в жовтні 1740 року, яка викликала загальноєвропейську війну за Австрійський престол. Тому старий та самотній маестро опиняється в зруйнованій країні, де нікого не цікавить його творчі плани. Всіма покинутий і забутий великий А.Вівальді помер у Відні 28 липня 1741 року.

Антоніо Вівальді був яскравою зіркою європейського мистецтва наприкінці довгого періоду *бароко*. Поняття бароко охоплює багато різних художніх

явищ з кінця XVI ст., позначених спільністю велично-урочистого стилю і багатством орнаментики. В музичному мистецтві найбільш яскраві та характерні ознаки визначають творчі особистості не на початку, а в кінці мистецького періоду, немов підсумовуючи його розвиток. Найбільш характерними ознаками була творчість Й. Баха, Г. Генделя в Німеччині, А. Вівальді в Італії та ін. [4, 5]. Але геній Антоніо Вівальді зробив вагомий внесок в різні сфери музичного мистецтва свого часу. Однак найзначніші його досягнення пов'язані з розвитком інструменталізму, передусім жанру скрипкового концерту. А. Вівальді не був першим композитором, у творчості якого скрипка зайняла центральне місце. Як модний професійний інструмент – скрипка утвердилась ще з середини XVI ст. Народна за походженням, вона виступає носієм демократичної культури. Дзвінке, навіть різке звучання вигідно вирізняє її від приглушеного тембру аристократичної віоли. В Італії скрипка та все сімейство смичкових (альт, віолончель та контрабас) виступають на перше місце.

Історична передумова для створення жанру програмної інструментальної музики виникла в Італії ще у XVII ст., коли в оперному жанрі стали зображуватись героїчні діяння, пасторальні ідилії, містика, зокрема картини “підземного царства”, природні стихії: плескіт хвиль, завивання вітру тощо. У подібних випадках оркестрові відводиться домінуюча роль. А. Вівальді, як оперний композитор відчував підвищений потяг до програмної музики. Порівняно з сучасними йому композиторами-інструменталістами маестро виявив у цій сфері особливе специфічне обдарування [4, 5]. Всього відомо 28 творів А. Вівальді, котрі мають програмні назви, це концерти: “Великий Могол”, “Зозуля”, з елементами імітування птахів: жваві перегуки флейти з оркестром в ритуранелі, вражаюча каденція з трелями та пасажами, що імітують співи птахів. Подібні назви мають і скрипкові концерти: “Мисливство”(Охота), “Поштовий ріжок”, “Спокій”, “Неспокій”, “Ніч”, “Сон”, “Буря на морі”. Відображення морських стихій було улюбленим прийомом в операх того часу. Але найпопулярнішим стали чотири концерти “Пори року” для скрипки і струнного оркестру: “Весна”, “Літо”, “Осінь”, “Зама”. В кожному з концертів передує віршований сюжет, зміст якого гармонійно визначає характер музичного розвитку твору. Окремі частини і епізоди концерту втілюють ті чи інші поетичні образи програми. В музиці циклу композитор прагнув перш за все передати своє ліричне сприйняття та відношення до навколишнього світу природи. Тому “Пори року” Антоніо Вівальді – одна із своєрідних пам'яток великої епохи в історії музичного мистецтва. В цій яскравій колоритній музиці геніально виявляється майбутнє принципів програмного симфонізму, які через сто років втіляться в “Пасторальній симфонії” Л. ван Бетховена та творах композиторів-романтиків XIX ст.

Ренесанс активно розквітав саме на італійському ґрунті. Цей процес привів до появи геніальних творів італійських митців, письменників, художників, архітекторів. Італія дала світові і перші опери, і розвинуте скрипкове мистецтво, і появу нових прогресивних музичних жанрів, зокрема виняткові досягнення скрипкових майстрів, що створили неперевершені класичні зразки смичкових інструментів – це майстри Г. де Сало, П. Маджині, Д. Монтальяні, А. Амати, Дж. Гварнері, А. Страдиварі та ін.

Отже, творчість маестро А.Вівальді та інших геніальних музикантів і майстрів Італії є яскравим прикладом формування європейської скрипкової культури. В цьому контексті ми можемо зробити такий висновок, що історичне життя унікального музичного інструмента – “класична скрипка” певним чином активно вплинула на розвиток європейського культурно-мистецького середовища. Про це переконливо свідчать досягнення представників італійської культури XVII–XVIII ст., що очолили скрипкову школу. Це такі генії, як Арканджелло Кореллі, Антоніо Вівальді, Джузеппе Тартіні, Франческо Джемініані, який вніс величезний вклад у скрипкове мистецтво розвитком виразної гри і П’єтро Локателлі – новатор скрипкової віртуозності.

Література

1. Вігачек Є. Очерки з історії виготовлення смичкових інструментів / Є. Вігачек. – М. : Музгиз, 1934. – 204 с.
2. Зеленський Д. Італійські скрипкові інструменти / Д. Зеленський. – Полтава, 1887. – 103 с.
3. Раабен Л. С. Ауєр. Очерк жизни и деятельность / Л. Раабен. – Л.: Гос. муз., 1962. – 223 с.
4. Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачем / Л. Раабен. – М., Л.: Музыка, 1966. – 299 с.
5. Коган П. Вместе с музыкантами / П. Коган. – М.: Советский композитор, 1986. – 127 с.
6. Берляничка Н. Смичкові інструменти / ред. Н. Берляничка. – М.: Музыка, 1973. – 180 с.
7. Левик Б. История зарубежной музыки / Б. Левик. – М.: Музыка, 1974. – Вып. II. – 323 с.
8. Лесман І. Очерки по методике обучения игре на скрипке / І. Лесман. – М. : Музгиз, 1964.
9. Леман О. Скрипачи и скрипки / О. Леман. – М., 1903. – 87 с.
10. Янкилевич Ю. Педагогічна спадщина / Ю. Янкилевич. – М.: Музыка, 1983. – 203 с.

УДК 78.03

Стронько Борислав Юрійович,
кандидат мистецтвознавства,
викладач НМАУ ім. П.І. Чайковського

АБСОРБЦІЯ ВИПАДКОВОСТІ В МУЗИЦІ

Темою статті є маловивчена ситуація використання випадковості у музичному мисленні: використання неумисного або позасистемного імпульсу для його обробки засобами певної музичної системи або створення нової музичної системи з такого “зародка”. Виділено три типи абсорбції випадковості в музиці: фільтрація, інтерпретація та віддзеркалення випадковості. Відмічено технічні, естетичні, онтологічні можливості досліджуваного явища.

Ключові слова: абсорбція, фільтрація, інтерпретація та віддзеркалення випадковості.

An article dedicated to specific situation in musical thought, notably to usage of accident or non-systemic impulse for its cultivation by means of some music system or for creating new system. There are three types of accident absorption in music: filtration, interpretation and reflection of accident. Technical, aesthetic and ontological possibilities of researched phenomenon are also marked.

Key words: absorption, filtration, interpretation and reflection of accident.

Випадковість відіграє у мистецтві (зокрема музичному) допоміжну роль. Адже, за влучною тезою А. Моля, мистецтво має однією з головних підвалин відбір [6; 20]. Відбору підлягають як першоелементи (звуки певних тембрів), так і засоби їх організації (від звуковисотної системи та ритму до складних структур). Тобто, роль творчої свідомості – особистої чи суспільної – полягає у виключенні небажаного, того, що не пасує до смаку або певної системи музичного мислення. Системність полягає у наявності закономірностей у зв'язку між частинами цілого, упорядкованість.

Проте поряд із системними та закономірними аспектами музики є і такі явища, що послаблюють суворість порядку. Саме тому у музикознавстві виникають протиставлення стабільних та мобільних елементів музичної мови [2; 117], поняття “рівень... збереження матеріалу” “рівень... оновлення матеріалу” і [1, 87–88], “функціональність” та “афункціональність” [4; 21].

Не завжди у цих випадках йдеться про випадковість. Наприклад, вибір певної каденції до інструментального концерту, елементи імпровізації та вільної манери виконання не порушують закономірностей твору, а лише роблять більш гнучким та варіантним його розгортання. Однак, первинний імпульс твору (задум, тематизм) визначається автором та визначає побудову цілого.

Проникнення фактору випадковості в музичний задум у музикознавстві та музичній практиці (композиторській та виконавській), зазвичай розглядається у зв'язку з алеаторикою та імпровізацією. Відповідна низка питань є добре вивченою. При цьому значно менш дослідженою є ще один шлях використання випадковості в музиці – *абсорбція випадковості* музичною системою, тобто поступове поглинання випадковості закономірністю; вбудовування позасистемних елементів в усталений порядок.

Це явище у певному відношенні протилежне алеаториці. Мета алеаторики – вивільнення від жорсткого порядку, послаблення контролю творчої свідомості над певними складниками цілого. Отже, *абсорбція випадковості* – це процес подолання випадковості системою.

Прикладом такої абсорбції, а також безпосереднім імпульсом до написання даної статті є п'єса литовського композитора Миндаугаса Піечайтіса “Catcerto” [10]. В основу твору покладено відеоролик [9], де кішка грається з клавіатурою рояля, випадково натискаючи клавіші. Монтаж фрагментів цього ролика накладається автором на звучання оркестру, що містить гармонізацію котячої “гри”, додає необхідні елементи фактури, включно із контрапунктами, вибудовує форму. У цьому дотепному та добре втіленому задумі випадково видобуті кішкою звуки інтерпретуються як тематизм сольної партії міні-концерту для фортепіано з оркестром.

Одним із передвість цього задуму є соната К. 30 L. 499 Д. Скарлатті, відома як “Котяча fuga”. Її тема похідна від звукових наслідків пробігу кішки по клавіатурі.

Поняття “випадковість” у контексті музики можна розуміти в широкому сенсі як імпульс ззовні усталеної системи, що не впливає з її закономірностей та норм. Це контекстуально-ситуативне визначення випадковості враховує той факт, що існування абсолютної випадковості взагалі є проблематичним. Адже

все, що трапляється, обумовлено причинами. Ефект випадковості спричиняється зіткненням причинних рядів та систем, які між собою не узгоджені. Відповідно, випадковість у музиці обумовлена позамузичними причинними зв'язками.

Це можуть бути ненавмисно отримані звуки – як у вищенаведених прикладах або в результаті помилок під час виконання музики чи імпровізації (*абсолютна випадковість*).

В електронній музиці нещодавно з'явився напрямок “естетика помилок” (“The Aesthetics of Failure”) [7], що включає як позитивний музичний матеріал раніше небажані звуки електронних приладів – синтезатора, комп'ютера: гудіння, шуми, збої, клацання та ін..

Випадковими щодо музичної системи та інтонації певного стилю можуть бути й теми-монограми, наприклад: BACH (починаючи з Й.С. Баха); ABEGG, AsCH, ASCH у творах Р. Шумана; ноти-літери з повного імені *Igor Fedorowitsch Stravinsky* (GFEDSCHSAS) у “Каноні” пам'яті І.Ф. Стравинського для струнного квартету А. Шнітке. Принцип переводу літер у ноти послідовно втілено у “Медитаціях на тайну Св. Трійці” для органу О. Мессіана, де кожній літері латинського алфавіту відповідає певна нота хроматичного звукоряду із закріпленими за нею (нотою) тривалістю та регістром (див. приклад 1) [3; 262].

Приклад 1:



Вислови Фоми Аквіната, переведені таким чином у ноти, стали основою тематизму I, III, V, VII частин твору.

Походження такого музичного матеріалу слід назвати *відносно випадковим*, бо сама послідовність літер не є наслідком випадку, а підлягає закономірностям мови, у т.ч. письмової. Але ці закономірності, як правило, не діють у контексті музики та не впливають з нього¹.

До відносно випадкових, на наш погляд, можна віднести і позамузичні звуки з оточуючого життя, покладені в основу музичних композицій. Такий принцип є характерним для конкретної музики. Проте багато її зразків мають досить віддалене відношення до активної інтерпретації випадковості, бо обробка позамузичних звуків часто є поверхневою, і результат не досягає рівня глибоко системного музичного мислення. Тобто, не виникає ефект напруження та плідного “діалогу” між двома протилежностями, у якому випадковість поступово вписується у закономірність. Більшою мірою до активної трансформації випадковості належить спектральне перетворення позамузичних звуків у музи-

чні, як у п'єсі Пола Кунса "Walkabout", де звуки автомобільних клаксонів перетворюються у звуки скрипок та мідних духових інструментів [8].

Можна вважати дискусійною категорію умовної випадковості, запропоновану нами для тих випадків, коли тематичні елементи з однієї музичної техніки інтерпретуються у контексті іншої. Прикладом можуть бути "24 прелюдії для фортепіано" Ю. Іщенка, де в основу тематизму п'єс покладено 12-тонову серію. У деяких з цих прелюдій серія чи її елементи інтерпретуються у контексті неоромантичного або неокласичного стилю. При цьому звукосполучення, цілком закономірні для серії, у контексті цих стилів сприймаються як інтонаційні випадковості, "деформації", "примхи".

Отже, в музиці можна знайти приклади творчого використання трьох видів випадковостей: абсолютної, відносної, умовної. При цьому неодмінно діє фактор вибору, суттєво необхідний для мистецтва. Автор виконує роботу активного інтерпретатора випадковості, виокремлюючи фрагменти ненавмисних звукосполучень, вибираючи певну систему "перекодування" літер у ноти чи "перспективні" шуми, вибудовуючи у межах однієї музичної техніки матеріал, "випадковий" щодо іншої. На цій стадії ще відчувається "спротив матеріалу", але матеріал вже заздалегідь підганяється під певні системні рамки, що робить його потенційно придатним до обробки.

На наступній фазі абсорбції випадковості "чужорідний" імпульс інтерпретується як частина системи музичного мислення, що панує у даній п'єсі. Наприклад, у "Contrapunctus 15" з "Мистецтва фуги" Й.С. Баха тема ВАСН як третя тема незавершеної фуги сама по собі є інтонаційно та ладово чужорідною щодо стилістичного контексту п'єси. На тлі мажоро-мінорної системи, чітких ладових тяжінь, жанрової окресленості інтонацій послідовність нот ВАСН виглядає випадковою, поза ладом, жанром, без ритмоінтонаційних опор.

Проте сполучення теми ВАСН із контрапунктами до неї, включення теми у тонально-гармонічний контекст змінює її сприйняття. Наприклад, у тт. 201-203 містять гармонічний зворот у *g-moll* з відхиленням у однойменний *G-dur* на ноті *g*. Додані до "монограми" ноти *cis* та *d* дають привід для закріплення в основній тональності *d-moll*. Рух тенорового голосу за напрямком комплементарний до верхньої партії, що містить тему-монограму. Це підкреслює виразність низхідних малосекундових ходів у темі ВАСН:

Приклад 2:

The musical score consists of two staves, treble and bass clef, in common time. The treble staff has a key signature of one flat (B-flat). The bass staff has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes in the treble staff are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter). The notes in the bass staff are: G3 (quarter), F3 (quarter), E3 (quarter), D3 (quarter), C3 (quarter), B2 (quarter), A2 (quarter). Below the staves, the harmonic analysis is: t, II₆, VII₆, D₆₅, T. Above the treble staff, the tonalities are indicated: (g-moll) above the first two measures, (G-dur) above the third measure, and (d-moll) above the fourth measure.

У тт. 217-219 ноти *b*, *a*, *c* вбудовуються у ладогармонічний контекст *F-dur*. Упорядкованості викладу додає і канонічна імітація теми від ноти *f* в басовому голосі:

Приклад 3:

Малосекундові інтонації *b-a*, *c-h* у даному контексті набувають відтінку ламентозної інтонації зітхання. Їхня ритмічна широта та простота на тлі більш жвавого руху голосів нагадує накладання теми хоралу на складний поліфонічний візерунок – прийом, типовий для жанру хоральної прелюдії. Отже, тема *ВАСН* нерозривно долучається до світу барочної музики з його законами.

Подібним чином інтерпретує і Р. Шуман звукові монограми *ASCH* та *AsCH* у циклі “Карнавал”. Наприклад, у п’єсі “Арлекін” ноти *ASC* (*a*, *es*, *c*) звучать на тлі *D7* у *B-dur*. Нота *h* використовується як допоміжна до *c* –квінтового тону *D7*. Слухач відчує тут тільки деяку нестандартність інтонаційних ходів, цілком відповідну примхливому ритму та романтичній стилістиці.

Прикладом абсорбції абсолютної випадковості є вищезгадана соната *g-moll* К.30 [L.499] Д. Скарлатті, відома під назвою “Котяча фуга”.

Приклад 4:

Перші 6 нот теми самі по собі не вкладаються у традиційну музичну лексику того часу. Кодета до теми (тт. 4-5) вносить тональну ясність. Такі “незручні” ноти теми, як *fis* та *cis* ретроспективно відчуються, як $\#VII$ та $\#IV$ ступені *g-moll*. Тобто, інтерпретація випадкового матеріалу в рамках музичної системи вже почалась. У тт. 6-9 тема (відповідь) інтерпретується композитором не тільки як голос поліфонічної фактури, але й як бас акордів у *d-moll*: $t-t_6-s_6-D_6-t_6-DD_6-D$ і т.д. Протискладання до відповіді компенсує одноманітність ритму та мелодичного малюнка звивистою лінією та ритмікою фактично іншого такто-

вого розміру (3/4 замість 6/8). Хоча твір формально не вкладається у рамки фуґи, Скарлатті досягає того ж художнього ефекту, що і в нормативній фузі: впорядкованості музичного мислення, переконливого вrostання теми у контекст поліфонічного жанру.

Отже, є багато спільного між інтерпретацією випадковості у Фузі 15-й з “Мистецтва фуґи” Й.С. Баха та у сонаті *g-moll* К.30 [L.499] Д. Скарлатті: традиційний контраст між темою та протискладанням, знаходження прихованого ладогармонічного ресурсу у темі, аналогія з жанром хоральної прелюдії, де тема подається як “загадковий” *cantus firmus*, що потребує коментаря та розшифрування музичними засобами. Тема Скарлатті, однак, має більш вирішальний вплив на гармонію, тому що утримане протискладання формується як мелодико-гармонічна надбудова над темою в басі як над басовим голосом гармонії.

Створення фуґи на основі “випадкової” теми, побудова наочного порядку з невпорядкованого матеріалу нагадує принцип дії калейдоскопу: маленькі, хаотично розташовані елементи відображуються та “помножуються” у просторі дзеркалами, утворюючи геометрично складний, симетричний візерунок. Багаторазове “віддзеркалення” теми у часопросторі фуґи також дозволяє створити лад із безладу навіть само по собі, а тим більше – за допомогою закономірностей тонально-функціональної ладогармонічної системи.

Отже, є такі засоби абсорбції випадковості:

1) *фільтрація* – відбір “корисних” для системи параметрів та відсіювання зайвого, наприклад, нетемперованих звуків або надто ірраціональних ритмічних зворотів. Прикладом може бути тема відомої п’єси “Курка” Рамо, у якій звуки квокотання курки передано у рамках мінорного тризвуку та правильного метроритму;

2) *інтерпретація* позасистемних елементів як особливих ускладнень системи. Тим самим випадковість поглинається системою у процесі розгортання музичної думки;

3) багаторазові симетричні “віддзеркалення” випадкового імпульсу у просторі-часі п’єси, тобто сама система утворюється з ірраціонального імпульсу.

Можливі й інші, ще не створені або не виявлені, шляхи абсорбції випадковості в музиці. Гра з випадковістю дещо ризикована, і тому – не часта в музиці. Більш поширеним явищем є “*моделювання випадковості*” – свідоме створення ефекту випадкового сполучення звуків по вертикалі (як перед репризою I ч. симфонії № 3 Л. ван Бетховена) або випадкового повороту в розвитку (як у “Перерваній серенаді” з першого зошиту Прелюдій для фортепіано К. Дебюссі). Цей прийом має лише побічне відношення до теми даної статті, тому не буде спеціально розглядатись у ній.

Значення абсорбції випадковості розкрито лише малою мірою, причому не тільки у теорії, але й у композиторській практиці.

По-перше, випадковість дає композиторові та імпровізаторові шанс отримати нестандартний матеріал, вийти за межі замкненого кола усталених звичок мислення.

По-друге, позасистемний “імпульс ззовні” збагачує саму систему, робить її більш гнучкою. Адже вписування незвичних, “незручних” звукоутворень у пе-

вні стилістичні рамки провокує пошук особливих, нових, вишуканих мелодичних зворотів, ритмічних, фактурних знахідок, гармонічних послідовностей.

Кожна система музичного мислення має два діалектично взаємопов'язані параметри – впорядкованість та гнучкість у різних пропорціях. “Строгі” техніки відзначаються скоріше високою впорядкованістю (напр., поліфонія строгого письма). Гнучкі техніки та стилі є більш відкритими до “особливих ситуацій”, до інших музичних світів, включно із випадковими. Саме тому музичні засоби романтизму виявились перспективними для розвитку багатьох національних композиторських шкіл.

По-третє, абсорбція випадковості, як і моделювання випадковості, є одним із факторів утворення нових стилів і технік. Те, що для попереднього стилю було “особливим випадком” (як порушення гармонічної функціональності у віденських класиків), для наступного стилю може виявитись цілком прийнятним (як у пізніх романтиків) або навіть типовим, нормативним (як у імпресіоністів);

По-четверте, обробка “випадкового” матеріалу є стимулюючим викликом для композиторської майстерності, свого роду “інтелектуальним спортом”, вправою на художньо переконливе подолання нестандартних труднощів;

По-п'яте, музична інтерпретація випадкових звукосполучень є одним із засобів вивільнення музичного мистецтва із замкненості на собі, його відкритості до недовпорядкованості життя, шляхом до досягнення прихованої “музики буття”;

По-шосте, абсорбція випадковостей є одним із фундаментальних алгоритмів буття розумної істоти. У стародавніх міфологіях, у багатьох релігіях присутній мотив перетворення хаосу в космос Творчою Волею [5; 581-582]. Подолання, впорядкування стихійного, ірраціонального, осмислення незрозумілого – це одвічна місія активної мислячої людини у світі. Відтворення цього архетипічного метасюжету в контексті музики надає їй особливої онтологічної глибини.

Отже, можна зробити наступні висновки:

1. Абсорбція випадковості – маловивчена ситуація у музичному мисленні.
2. Сутність абсорбції випадковості – перетворення випадкових або поза-системних звукоутворень засобами певного стилю або системи.
3. Трьома виявленими алгоритмами абсорбції випадковості є фільтрація, інтерпретація та віддзеркалення випадковості. Можливе відкриття й інших шляхів.
4. Можливості абсорбції випадковості лише невеликою мірою розкрито у музичному мистецтві. Можна передбачати та створювати музичні техніки, засновані на інтерпретації ненавмисних звукоутворень у заздалегідь обраному контексті або створення нових систем на основі віддзеркалення випадкового імпульсу у часопросторі музики.
5. Абсорбція випадковості є дієвим фактором оновлення творчих ідей, музичних засобів та онтологічної відкритості музики.

Примітки

1. Прикладом виключення є тема-монограма Д. Шостаковича DSCH, що співпадає з ладо-інтонаційними особливостями його стилю.

Література

1. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (опыт системного изучения музыкального искусства) / М.Ш. Бонфельд. – М. – 1991. – 125 с.
2. Денисов Э.В. Современная музыка и проблемы композиторской техники / Э.В. Денисов. – М.: Советский композитор, 1986. – 208 с.
3. Екимовский В.А. Оливье Мессиа́н: Жизнь и творчество / В. Екимовский. – М.: Сов. Композитор, 1987. – 304 с.
4. Милка А.П. Теоретические основы функциональности в музыке / А.П. Милка. – Л.: Музыка, 1982. – 262 с.
5. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 томах / гл. ред. С.Я. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – Т. 2. К–Я. – 719 с.
6. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие / А. Моль. – М.: Мир, 1966. – 321 с.
7. <http://asmir.info/lib/Aesthetics%20of%20Failure.htm>
8. <http://theremin.ru/lectures/eamus.htm>
9. <http://www.youtube.com/watch?v=TZ860P4iTaM>
10. <http://www.youtube.com/watch?v=zeoT66v4EHg>

УДК 78

Іваниш Андрій Андрійович,
заслужений артист України,
доцент КНУКіМ

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ДИРИГУВАННЯ КАПЕЛОЮ БАНДУРИСТІВ

Стаття присвячена питанням методики керування капелою бандуристів, що є унікальним явищем музичної культури українського народу. Автор приділяє увагу проблемним аспектам методики керування творчим колективом, а саме: практичним питанням добирання голосів і комплектування хорових партій, відпрацювання вокального (хорового) строю, ансамблю, техніці та процесу диригування, а також творчий взаємодії керівника капели бандуристів з співаками.

Ключові слова: бандура, капела бандуристів, хоровий (вокальний) стрій, ансамбль, диригент.

The article of Andriy Ivanysh devoted to methods of control Bandurist is a unique musical phenomenon of the Ukrainian culture. The author pays attention to problematic aspects of the creative team management techniques, including: practical issues of classifications of choral voices and completing the parties work out of vocal (choral) line, ensemble, technique and process of conducting, and creative interaction with the head of Bandurist singers.

Key words: Bandura, Bandura choir, choral (vocal) tuning, ensemble, conductor.

В українській музичній і духовній культурі особливе місце займають два струнні музичні інструменти, які по праву вважаються національними – кобза й бандура. Вони, що тривалий час ототожнювалися, вважаються інструментами билинно-думної традиції, а кобзарство-бандурництво – символом волелюбності

українського народу. З часом розбіжності в назвах щезли, за інструментом стійко затвердилася назва “бандура”, який стараннями багатьох майстрів-професіоналів перетворився на універсальний інструмент, на якому можна грати музику “від Баха до Оффенбаха” [3, 39].

За багатосторічну музичну практику українські бандуристи виробили значну кількість прийомів гри на цьому інструменті; деякі з них запозичені в гітарі, але більшість – то є природні бандурні способи гри: окрім щипка на бандурі виконуються тремоло (часте коливання струни, наче медіатором), арпеджіо, флажолети. Особливо виразним і традиційним, що перейшов від сліпців-кобзарів прийомом, є гліссандо: бандурист ковзає нігтями вгору або вниз, найчастіше – по чергово.

Окрім традиційного для бандури сольного виконавства, усі прийоми гри на цьому інструменті використовуються також і в такому з найважливіших компонентах української музичної культури, унікальному, суто українському творчому колективі, як капела бандуристів, що є домінуючою дисципліною в загальному комплексі підготовки керівників капели бандуристів і бандуристів – сольних виконавців в Київському Національному університеті культури і мистецтв. Синтез і систематизація знань, шляхом комплексної взаємодії фахових дисциплін, поєднуються з вміннями та практичними навичками студентів, набутими в творчих майстернях провідних педагогів-практиків.

У творчій підготовці виконавців – бандуристів капелі надається пріоритетне значення, тому що об'єднання з його художньо-творчими процесами окремих виконавців становить колектив, відбувається творча співпраця диригента з виконавцями, взаємодія виконавців з диригентом. На жаль, маємо констатувати, що питання методики роботи з капелою бандуристів досі залишаються поза увагою фахівців – практиків та науковців. Попередній багатосторічний розвиток бандурного мистецтва сформував декілька напрямків – шкіл навчання гри на бандурі (Кабачок, Юцевич, Баштан, Омельченко, Пухальський та ін.); однак, на сьогодні не маємо жодної сучасної науково обґрунтованої методики керування таким різноплановим колективом, як капела, що поєднує в собі як вокально-хорові, так і інструментально-виконавські аспекти.

Зупинимося на деяких проблемних питаннях роботи з капелою бандуристів. Отже, одним з важливих практичних напрямків роботи керівника цього творчого колективу є добирання голосів і комплектування хорових партій (розподілення капелянців на голоси). Для правильного визначення голосу співаків, які прийшли до капели, керівник повинен прослухати кожного з них окремо. Для цього необхідно, щоб співак проспівав одну-дві пісні, адже слід перевірити його музичний слух, пам'ять, відчуття ритму та діапазон голосу. Прослуховування співаків – бандуристів бажано починати з бесіди, під час якої керівник з'ясовує, чи співали вони раніше в капели (або хорі), чи обізнані з нотною грамотою, на якому рівні грають на музичному інструменті. Під час перевірки співаків керівникові слід урахувати, що дуже часто вони від хвилювання не можуть почати співати у потрібному тоні. В таких випадках треба допомогти підібрати відповідну тональність, “підспівати” їм або залучити до співу найбільш сміливих учасників капели – інакше

кажучи, слід створити такі умови, в яких кожен співак зможе якнайкраще виявити свої здібності.

Практикою встановлено, що перші два-три заняття краще проводити з усіма співаками разом і займатися співанням усім відомих пісень: співаки зможуть за цей час освоїтися з незвичними для них умовами, а керівник дістане загальне уявлення про якість голосів та рівень музичних здібностей учасників капели. Керівникові капели слід зважати на те, що у співаків-початківців, як правило, голоси мають обмежений діапазон, який потім розширюється в процесі систематичних занять. Отже, при визначенні типу голосу треба головну увагу звертати не на діапазон, а на тембр голосу, бо серед вступників до колективу бувають і такі, що співають голосами, не властивими їхній природі. Відтак, керівникові капели треба вміти виявити справжній природний голос співака. Правильне визначення голосів – справа дуже складна, відповідальна, адже помилка керівника може призвести навіть до професійних захворювань або втрати голосу – у складних випадках слід порадитися з більш досвідченими хормейстерами або співаками-професіоналами. Крім того, при комплектуванні капели керівник повинен прагнути, щоб у кожній вокально-інструментальній партії (по можливості) була однакова кількість голосів (не менше трьох), хоча в умовах самодіяльного колективу це здійснити важко.

Важливу роль у роботі з капелою бандуристів займають питання відпрацювання вокального (хорового) строю. Стрій хору (капели) – це точне і чисте виконання мелодії та співзвуч. Розрізняють стрій мелодичний, або горизонтальний, коли від співаків кожної хорової партії вимагається точне інтонування мелодії своєї партії, і загальний хоровий стрій – так званий гармонічний, або вертикальний, суть якого полягає в точному і чистому звучанні акордів, що складаються із звуків різних хорових партій, виконуваних одночасно [1, 25–27]. Щоб навчити співаків – бандуристів свідомого інтонування, заснованого на закономірностях певного ладу, треба систематично проводити заняття по вивченню музичної грамоти. Злагоджений вокальний стрій вимагає також обов'язкового розспівування капели перед репетиціями, тобто виконання на початку занять спеціально підібраних керівником вокальних вправ.

Робота над строем у капелі є тісно пов'язаною з удосконаленням ансамблю, дихання, дикції, нюансування та фразування. Успіх роботи над строем можливий лише тоді, якщо “в колективі систематично проводиться робота з кожним співаком окремо і всім хором в цілому, адже керівник повинен розвивати у співаків музичний слух, виховувати в них відчуття мелодичного та гармонічного строю, здатність слухати себе та інших” [4, 32]. Для цього на початку роботи капели потрібно опрацьовувати нескладні твори, в яких теситура є досить зручною для інтонування (у середньому регістрі): легше інтонувати твори в повільному темпі, з плавним голосоведенням, нескладною гармонічною структурою, легкозасвоєваним ритмом та зручною тональністю.

Працюючи над строем, керівник повинен стежити за тим, щоб співаки вміло та економно розподіляли дихання, адже зайве дихання спричиняється до підвищення звука, а недостатнє – до пониження його. Керівникові капели треба вимагати від співаків середньої та тихої звучності, бо надто голосний спів по-

збавляє співаків можливості добре чути свою партію та інші голоси. Під час розучування творів без інструментального супроводу не слід дуже часто програвати на музичному інструменті вокальну мелодію, треба дати лише гармонічну настройку або виконати два початкових такти музичної фрази: співаки повинні зосередити увагу на виробленні якісного вокального звуку. Причинами незадовільного хорового строю можуть бути погана акустика приміщення, неправильне розміщення капели (у глибині сцени або по прямій лінії на сцені), а також незадовільний стан здоров'я співаків. Керівник не повинен допускати до занять хористів з нежиттю та іншими простудними захворюваннями (хвороби горла, запалення верхніх дихальних шляхів тощо), адже це може призвести до фальшивої вокальної інтонації і втрати строю.

Ще одним з важливих аспектів роботи з капелою бандуристів є відпрацювання хорового (вокального) ансамблю. Під словом “ансамбль” у капелі бандуристів розуміють уміння всіх хористів співати злагоджено, з однаковою силою, однаковим ритмом, дикцією, характером звучання, користуючись при цьому єдиною манерою звуковидобування. Для досягнення справжнього хорового ансамблю кожному бандуристові необхідно врівноважувати звучання свого голосу з іншими голосами і зливатися з ними в одну хорову партію. Зауважимо, що ансамбль окремої партії називають окремим (частковим), а всієї капели – загальним. Безперечно, загальний ансамбль є неможливим без врівноваженого звучання всіх вокальних партій капели. Щоб домогтися часткового ансамблю, керівникові треба спочатку працювати з невеликими групами співаків кожної партії (4–5 осіб), підбираючи для опрацювання нескладні, короткі пісні невеликого діапазону і виконуючи їх у повільному темпі. Частковий ансамбль відіграє вирішальну роль при переході до дво- і триголосного співу, відтак, хормейстер повинен систематично працювати над ансамблем кожної хорової партії: без цього важко домогтися загального ансамблю навіть при виконанні нескладних творів.

Перед виконанням творів мішаним складом капели дуже корисним є спів двоголосних однорідних пісень для досягнення ансамблю в жіночій та чоловічій групах капели разом (загального ансамблю), а також спів хорових творів мішаним складом в унісон. Додамо також, що для досягнення справжнього ансамблю від кожного хориста вимагається: відмінне знання своєї вокальної партії; уміння зливатися своїм голосом з голосами своєї вокальної партії, а також з усім хором; чітко та одночасне з усіма вимовляння кожного складу слова; ритмічне виконання мелодії вокальної та інструментальної партій; правильне інтонування інтервалів; одночасна з усіма співаками своєї партії за вказівкою диригента зміна дихання; урівноваження свого голосу з загальним звучанням вокальної партії та всієї капели; розуміння необхідності нюансування та музичного фразування лише за вказівками керівника капели.

Безперечно, “досягнення вокального ансамблю безпосередньо залежить від теситури та хорової фактури виконуваного твору” [5, 170]: якщо усі вокальні партії знаходяться в однакових теситурних умовах, то ансамбль досягається значно легше, і навпаки. Додамо також, що, безсумнівно, приступаючи до розучування з капелою будь-якого твору, керівник повинен спочатку вивчити його сам і накреслити шляхи досягнення ансамблю відповідно до його вокальної фа-

ктури. У творах гомофонно-гармонічного складу, в яких мелодична лінія проводиться в одному голосі, слід домагатися однакової сили звучання в усіх партіях, відводячи головну роль партії, що виконує основну мелодію – ця партія повинна звучати яскравіше від інших. У творах багатоголосних (поліфонічного складу), де, крім основної мелодії, є підголоски, що підсилюють і доповнюють основний мелодичний образ, і де основна мелодична лінія переходить з однієї вокальної партії до іншої, слід домагатися ансамблю шляхом окремого опрацювання основного мелодичного матеріалу та підголосків. При виконанні творів для солістів у супроводі капели треба стежити за тим, щоб хор не заглушував солістів (це стосується також виконання хорових творів з інструментальним супроводом). Додамо також, що, коли акомпанемент дублює хорові голоси, диригенту треба врівноважити звучання хору та акомпанементу; якщо ж основна тема проходить в інструментальному супроводі, то керівникові слід стежити, щоб хор не заглушував акомпанементу.

Отже, робота над ансамблем у капелі має бути постійно в центрі уваги керівника, для якого безперечним є те, що справжній ансамбль досягається в процесі розучування багатьох музичних творів, різних за своїм змістом і характером, при одночасній роботі над елементами вокальної та інструментальної звучності (строєм, нюансуванням, дикцією, художньою виразністю). Особливу увагу слід звертати на художню виразність, тобто правдиве, глибоко емоційне виконання музичного твору. Було б великою помилкою гадати, що успіх виконання забезпечується лише технічним опрацюванням твору: для повного розкриття ідейного та художнього його змісту мало оволодіти певними вокально-хоровими та інструментальними навичками. Треба дуже серйозно працювати над словесним і музичним змістом твору, музичною фразою та нюансуванням. Слід навчити капелянців співати голосно і тихо, уміти переходити від тихого звучання до більш сильного, не перериваючи лінії звучання, і, навпаки, виділяти головні за змістом слова та окремі склади, відтіняючи вершину кожної фрази, куплета або усього твору.

Велике значення в роботі з капелою бандуристів має техніка диригування керівника колективу, яка сприяє стрункому, злагодженому співу та грі. Процес диригування розглядаємо як творчу взаємодію керівника капели бандуристів з співаками, що здійснюється за допомогою його жестів та міміки, адже диригент повинен уміти мовчки розмовляти з співаками, щоб усі без винятку розуміли зміст та вимогу кожного його жесту. В тих випадках, коли хормейстеру доводиться сполучати роль акомпаніатора та диригента, йому особливо допомагає виразна міміка і деякі рухи усім корпусом.

Відтак, диригентський апарат керівника капели бандуристів – це корпус, руки та обличчя диригента. Під час диригування корпус його повинен бути прямий, не потрібно нахилитися й розгойдуватися. Руки диригента своїми рухами ніби відтворюють зміст музики: в залежності від характеру музичного твору жести можуть бути плавними або різкими, легкими або важкими, стрімкими або стійкими, широкими або скупими. Щодо висотного положення рук, зауважимо, що у диригентській практиці існують три позиції рук: верхня, середня та нижня [2, 18]. Верхньою позицією (руки знаходяться вище від плечей, на рівні голови і вище) диригент користується, коли він керує зведеним колективом (з подвоєним або потроєним складом), зокрема на відкритих святкових

концертах, на святах пісень тощо. За звичай диригенти тримають руки у середній позиції – майже у горизонтальному положенні, на рівні грудей, трохи нижче від плечей. Нижньою позицією (руки на рівні талії) диригенти користуються у тих випадках, коли вони домагаються від виконавців тихого звучання. Слід відзначити, що в диригентській практиці позиції рук (зокрема середня та нижня) безперервно міняються залежно від характеру та динаміки музичного твору.

Під час диригування диригент користується широкими, середніми та малими жестами рук. Широкі жести застосовуються під час виконання творів емоційно насичених, величного характеру у повільних та помірних темпах. Середніми жестами користуються при диригуванні творів, написаних у повільних та помірних темпах і виконуваних на меццо піано, меццо форте і форте, а малими жестами – при диригуванні творів, написаних у рухливих та помірно-рухливих темпах при звучанні від піано до форте. В залежності від характеру музики, темпу та фактури хорового викладу існує кілька типів диригентських помахів рук: кистьовий, кистьово-ліктьовий та плечовий. Кистьовий помах звичайно використовують у малих жестах, кистьово-ліктьовий – у середніх, а плечовий – у широких жестах при нюансах меццо форте і форте [2, 19].

Диригент за допомогою жестів повинен: перед початком співу скерувати увагу всіх співаків для настройки; показати момент взяття дихання перед початком співу; показати початок співання; показати характер голосоведення та настрій виконуваного твору; показати вступ та закінчення співу окремих хорових партій або всього хору; регулювати хорову звучність і робити вказівки щодо строю; підкреслювати ритм музичного твору. Важливу роль у диригентській практиці також відіграє обличчя диригента, що має відтворювати усі тонкощі почуттів, намірів та бажань, викликаних виконуваною музикою. Однак, потрібно обходитись без надмірностей, без зайвих гримас. Диригентам-початківцям слід особливо пильно контролювати свої жести, міміку з метою позбутися зайвих та неестетичних рухів. Губи хормейстера мають бути натреновані настільки, щоб можна було говорити беззвучно, чітко артикулюючи кожний склад пісні.

Слід особливо наголосити на тому, що однією з особливостей диригування капелю бандуристів є те, що весь процес керування співом та грою на бандурах йде начебто з деяким випередженням реального звучання капели на якусь частку часу. Це виражається у попереджувальних жестах, які передують реальному звучанню (у музичній термінології попереджувальний жест називають ауфтактом). Початок співу або вступ окремих хорових партій, взяття дихання, нюансування, зняття звучності та інше – все це вимагає попереджувального жесту диригента капели – ауфтакту.

Зупинимось ще на одному важливому аспекті роботи керівника капели бандуристів: зважаючи на те, що творів саме для бандури (або капели бандуристів) є не так багато, велике значення у підборі репертуару для колективу мають принципи аранжування музичних творів для бандури. Аранжування (від французького *arranger* – упорядкувати) – перекладення музичного твору для виконання на іншому інструменті або групою інструментів чи голосів. Пристосування твору до виконавських умов іншого інструмента – процес творчий.

В інструментальній музичній практиці існує два способи перекладення. Перший – коли зміст та характер твору передаються за допомогою художньо-виражальних засобів нового інструмента, що викликає відповідні зміни в авторсь-

кому тексті. При другому способі аранжувальник прагне зберегти характерне звучання оригіналу, тобто відшукати можливості для створення в інших умовах ілюзії звучання того інструмента, для якого написано твір [3, 27]. Перший спосіб, який передбачає художнє відтворення оригіналу в інших умовах з максимальним наближенням його викладу до природи нового інструмента, є провідним у музичній практиці. Він допомагає більш вірно, художньо переконливо передати дух твору, разом з тим, запобігти буквальному, механічному перенесенню авторського тексту. Другим способом можна користуватися як допоміжним, зокрема для наслідування характерних звучань.

Практикою перевірено, що при перекладенні для бандури найпридатнішими виявляються фортепіанні твори, хоча нерідко аранжують музику, написану й для інших інструментів чи для співу. Фортепіано як універсальний інструмент з широким звуковим діапазоном має великі художньо-технічні можливості, тому виклад музичних творів для нього буває найрізноманітнішим, від простого до віртуозного. Технічний бік фортепіанного виконавства є також практично не обмеженим. Народним інструментам не властиві такі звукові й технічні якості, тому механічне використання для них тексту фортепіанного твору може призвести до втрати притаманного йому характеру, звучання не відповідатиме природі нового інструмента. Отже, перш ніж приступити до аранжування, треба провести певну підготовчу роботу: вибрати твір, проаналізувати його фактуру з метою внесення до неї необхідних змін, з'ясувати художньо-технічні можливості інструмента, для якого робиться перекладення, обумовити зручну тональність.

При виборі фортепіанного твору для перекладення слід надати перевагу п'єсам малих форм із яскраво вираженою мелодією, а також тим, які мають народний колорит або написані на основі народних пісень та награвань. Менше підходять для аранжування твори специфічно фортепіанні, в яких особливості фактури не піддаються перетворенню чи заміні. Після ознайомлення з образним змістом обраного для аранжування твору треба приступити до вивчення його виражально-технологічних засобів. Необхідно розподілити фактуру на головні та другорядні елементи, з'ясувати реєстровий план твору та його окремих частин, знайти кульмінації, врахувати динамічні, агогічні, темпові та інші характерні риси оригіналу (наприклад, особливості педалізації).

При виборі твору для перекладення потрібно зважити на художньо-технічні можливості бандури, її звуковий діапазон, робочий реєстр, а також зручну тональність. Так, у бандури, хоч і є тональні перемикачі, – коло їх дії обмежено: для цього інструмента найзручніші тональності до трьох бемолів та чотирьох дізів при ключі. З метою створення максимально зручних умов для виконавця-соліста, твір бажано транспонувати на самий мінімальний інтервал, щоб при втраті тонального колориту зберегти реєстровий.

Відтак, у процесі аранжування музичних творів для бандури, застосовують наступні прийоми: розширення або звуження фактури; реєстрову перестановку окремих побудов (скорочено – реєстровку); доповнення фактури окремими акордовими звуками чи іншими елементами (при великій динаміці твору, напруженому звучанні та особливостях педалізації); заміну розташування акордів та окремих звуків; роздрібнення чи укрупнення, пропуски, скорочення та зміну ритмічних рисунків другорядних елементів фактури; зміну тривалостей акордів

чи окремих звуків у супроводі; переосмислення штрихів. А також розшифрування та перетворення фортепіанної фактури з пристосуванням її до специфіки бандури та перенесення або перетворення фортепіанних пасажів та каденцій. Крім перелічених прийомів, у залежності від особливостей інструмента, майстерності та творчої фантазії інструментатора, можуть виникнути й інші засоби перекладення. Але незалежно від застосування тих чи інших прийомів аранжування, інтонаційне спрямування і ритм мелодії та басової лінії, а також гармонічні функції змінам не підлягають.

Отже, ми зупинилися лише на деяких аспектах методики роботи з унікальним, суто українським національним творчим колективом – капелою бандуристів. Вважаємо, що заявлена нами проблематика потребує подальшого наукового та практичного виконавського опрацювання.

Література

1. Большаков А. Поради молодим хормейстерам / А. Большаков. – К., 1972. – 120 с.
2. Колеса М. Основи диригування / М. Колеса. – К., 1972. – 198 с.
3. Пшеничний М. Аранжування для оркестру народних інструментів / М. Пшеничний. – К., 1978. – 180 с.
4. Соколов В. Работа с хором / В. Соколов. – М., 1968. – 230 с.
5. Чесноков А. Хор и управление им / А. Чесноков. – М., 1953. – 270 с.

УДК 787.6

ББК 85.315.69

Мокрогуз Інна Миколаївна,
викладач по класу бандури кафедри
музики ЧНУ ім. Ю. Федьковича,
аспірант Прикарпатського національного
університету ім. В. Стефаника

ЛІВА РУКА БАНДУРИСТА: ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСТВА ТА АПЛІКАТУРИ

На сторінках статті висвітлюються особливості положення лівої руки бандуриста, аналізуються її різноманітні функції, що активно впливають на одну із основних проблем бандуриста – аплікатуру. Здійснюється аналіз теорій професійних педагогів-бандуристів, їхня методичні та практичні напрацювання у контексті даної проблематики.

Ключові слова: бандура, виконавство, аплікатура, ліва рука, пальці.

The article deals with the performance of the left hand banduryst which serves an important problem aplikatury. The analysis of the various performing functions of the left hand, submitted recommendations to restore forgotten and implementation options aplikatur left hand banduryst.

Key words: bandura, performance, aplikatura, left hand, fingers.

У виконавському процесі бандуриста, як і будь-якого іншого інструменталіста, особлива увага приділяється належному технічному розвитку лівої руки. Адже ліва рука виконавців на музичних інструментах є повноцінним учасником ігрового процесу і нарівні з правою повинна миттєво підпорядковуватись волі музиканта, втілюючи найрізноманітніші художні задуми щодо виконуваного музичного твору.

Першопричиною такої уваги, звичайно, є той факт, що більшість людей є правками і фізичний розвиток їхньої лівої руки дещо слабший, що і спонукає до наполегливого тренування, вправляння на інструменті, де посилений акцент надається саме розвитку моторики лівої руки виконавця. Щоб під час виконання грань між лівою і правою руками була максимально згладженою, а їх взаємозаміна чи підміна не відчутною для слухача.

Також важливою і завжди проблемною складовою виконавського процесу є аплікатура, проте на різних музичних інструментах вона істотно відрізняється. Наприклад, якщо на фортепіано, арфі, баяні, бандурі вона слугує лише засобом технічного полегшення гри, то на гітарі, смичкових, духових інструментах аплікатура водночас є важливим елементом художнього виконання.

Добре підібрана аплікатура допомагає виконавцеві глибше розкрити авторський задум. В її особливостях виявляється характер того чи іншого виконавського стилю. Аплікатура повинна сприяти виразності фрази, відповідати її змістові і загальному стилю музичного твору. Цими мотивами передусім мусить керуватися кожен виконавець, визначаючи свій аплікатурний варіант твору. Вибираючи аплікатуру, треба мати на увазі поряд з художніми вимогами конкретну специфіку гри на інструменті, особливості людської руки й самого інструмента. Вимоги зручності і виразності виконання не можуть залишатися поза увагою бандуриста, якщо він добивається справді майстерної гри, прагне до єдності художнього задуму і його досконалого виконавського втілення.

Проблема виконавства та аплікатури лівої руки інструменталіста завжди стимулювала наукову думку до методичного обґрунтування даної проблематики. Так, Я. Пухальський [6] зазначає про велику різницю у роботі правої та лівої рук бандуриста, їх відмінності у зручності звуковидобування та самої постановки. Проте, педагог пропонує не відкладати процес виховання навиків лівої руки, а рекомендує чергувати роботу над правою рукою з роботою лівої. У “Школі гри на бандурі” С. Баштана, А. Омельченка [1] подається значна кількість вправ на розвиток техніки лівої руки бандуриста, це і різноманітність застосування у гамових послідовностях, деякі аплікатурні варіанти у запропонованих зразках художнього змісту, початкові навички харківським способом гри.

Н. Брояко [2] відзначає, що у роботі виконавця над розвитком техніки лівої руки, особливо важливою є специфіка аплікатурної орієнтації на бандурі, де дотиково-орієнтаційна здатність пальців повинна компенсувати недостатність візуального огляду. Першим кроком до вироблення орієнтації тут є запам'ятовування порядку розташування струн, чому сприяє їх невеликий обсяг (одна октава), специфіка прорізання верхнього поріжка, коли на верхньому ряді утворюється діатонічна гама до-мажор, а на нижньому – її хроматизми.

В. Дутчак [4] висловлює думку щодо обмеження технічних можливостей лівої руки порівняно з правою, через особливості будови традиційного інструмента київського зразка, де ліва рука грає в основному лише на басових струнах, бо її перекидання через шемсток ускладнюється механізмом перемикачів. Л. Мандзюк [5] наголошує, що важливою умовою свободи лівої руки є посадка та постановка корпусу виконавця, покликані забезпечити відносно стабільне положення інструмента з мінімально можливими витратами енергії для цього. Під час гри всі частини тіла – руки, корпус і навіть ноги – знаходяться в безперервному русі. Але у той же час необхідно забезпечити оптимальну стабільність положення бандури.

Видатна російська арфістка Віра Дулова [3] також приділяла велику увагу проблемам лівої руки. Педагог наголошувала, що потрібно точно “відігравати” ліву руку, а технічний розвиток її внаслідок фізично меншої сили, дуже важливий, бо слабкість особливо помітна при виконанні різноманітних прийомів гри.

В останні роки з’явилося все більше прихильників гри харківським способом на бандурах київського типу, коли ліва рука перекидається через шемсток. Потрібно зазначити, що саме Г. Хоткевич [8] першим відроджує і з професійно-методичним підходом описує даний спосіб у своєму навчальному посібнику, де подає значну кількість практичного матеріалу для більшого розвитку особливо лівої руки, у різних її положеннях та аплікатурних варіантах.

Тому мета статті – розглянути та проаналізувати усі функції лівої руки бандуриста, висвітлити особливості її положення та виявити їх активний вплив на одну із основних проблем – аплікатуру.

Ліва рука бандуриста-виконавця, представника київської школи гри виконує одночасно три основні функції – підтримує інструмент у нижній частині грифа, на ребрі шемстка, регулюючи кут нахилу корпусу бандури, координує роботу пальців на струнному звукоряді – як на басах, так і на приструнках, та виконує механічне перемикання інструменту за допомогою перемикачів тональностей.

Будова струнного звукоряду на басах відмінна від будови на приструнках. Баси на бандурі, як правило, мають стрій хроматичної до-мажорної гами з двоплощинним, прямим (не перехрещеним, як на приструнках) розташуванням струн.

Специфічне положення лівої руки та її поліфункційність породжують аплікатурні проблеми, обмеженість рухів та відсутність візуального спостереження. Вигнута у зап’ястному з’єднанні рука та розташування пальців на грифі дозволяють використовувати рухи без зміни положення кисті, що дозволяє застосовувати один спосіб звуковидобування – удар.

Щодо специфічності положення лівої руки бандуриста потрібно відмітити, що головним принципом раціональної постановки є її природність. Поняття природності постановки спирається на необхідність досягнути під час гри такого положення корпусу і рук, яке є близьким до невимушеного стану людського організму в повсякденній діяльності. Однак потрібно враховувати, що абсолютне наближення до рухів, які зустрічаються в побутових умовах, неможливе. Адже положення лівої руки бандуриста, гітариста, скрипаля з вивернутим під гриф

ліктем і кистю руки, аж ніяк не назвеш природним. Ми можемо говорити лише про природність у певних професійних умовах.

“Під природною постановкою у скрипковій грі треба розуміти постановку, яка допомагає раціонально оволодіти усіма технічними засобами гри при максимальній економії енергії і не припускає значних м’язових напружень” [7; 72].

Тут маємо зазначити, що порівняно найбільш незручне положення лівої руки саме у виконавця-бандуриста, адже вона знаходиться майже вертикально відносно грифа бандури. При цьому фізіологічно відбувається деяке послаблення кровопостачання кінцівок руки, що спричиняє до відчутного м’язового послаблення, тобто незначного “затікання” кінцівки. Ліва ж рука скрипаля чи гітариста займає положення наближене до горизонтального, при якому вище зазначені незручності менш відчутні.

Практичні напрацювання у контексті цього питання привертають увагу до цікавої закономірності, пов’язаної з однією із функцій лівої руки бандуриста, де яскраво виявляється синтез дотикових і візуальних чинників. Загальновідомо, що у чернігівських бандурах перемикачі тональностей знаходяться на ребрі шемстка інструмента. Для визначення тональності, в якій у даний момент знаходиться бандура, виконавець застосовує в основному тільки візуальне спостереження, просто кажучи, переносить погляд на перемикачі. Миттєвий мозковий аналіз і наша ліва рука готова виконати поставлене завдання щодо перемикання. Вже у процесі самого виконання твору, коли пам’ять бандуриста зафіксувала основну тональність, можливе перемикання без візуального огляду перемикачів, тобто застосовується орієнтовно-дотикова функція лівої руки.

Зовсім в іншому порядку цей процес відбувається при перемиканні бандури “Львів’янки” або переобладнаної у більш модернізований інструмент “Чернігівки”. Візуальне спостереження тут взагалі майже відсутнє, позаяк побачити перемикачі можна лише повернувши бандуру, що є неможливим у процесі самого виконання. Тому наша ліва рука, застосовуючи свої дотиково-орієнтаційні можливості, посилає відповідний сигнал, після якого виставляє перемикачі у потрібній тональності.

Стає зрозумілим, що різноманітні сучасні конструкції бандур вимагають обов’язкового поєднання дотикових і візуальних навичків з певною домінантою на різних типах бандур: візуально-дотикових (“Чернігівка”) та дотиково-візуальних (модернізована “Чернігівка”, частково “Львів’янка”), що також дають змогу виконавцю розвивати та удосконалювати усі можливі функції лівої руки, не враховуючи навіть її дещо слабшого фізичного розвитку.

У постановці лівої руки під час гри в основному положенні, тобто на басах, слід звернути велику увагу на 1-ий неграючий палець. Він знаходиться позаду грифа, щоби при охопленні його шийки рука, начебто, виконувала рефлексорний хапальний рух. Це важливо для збільшення сили звуку, бо протидія сил натиску 1-го пальця на гриф і натиску граючого пальця на струну після удару сумується.

Цікаво порівняти, що у скрипковій методиці, навпаки, треба пильнувати, щоб великий палець завжди був у відносно пасивному стані. Збільшення його активності може призвести до появи хапального руху (подібного бандурному), що негативно впливає на техніку лівої руки скрипаля, особливо при змінах позицій.

Значні можливості розкрилися перед бандуристами після впровадження у виконавську практику харківського аналога бандури “Львів’янка” майстра, професора Львівської музичної академії ім. М. Лисенка Василя Герасименка. Попитом користуються і новаторські експерименти в конструкції бандури доцента Київської музичної академії ім. П. Чайковського – Романа Гриньківа, на якій, за рахунок перенесення системи перемикачів та інших нововведень, можливе широке застосування перекинутого положення лівої руки.

Використання харківського способу гри дозволяє лівій руці не обмежуватися лише грою поодиноких звуків на басах, для виконання стають доступними мелодичні лінії, подвійні ноти, рідше акорди. Якщо під час гри на басах складність полягає у повній відсутності візуального спостереження, яка після доведення рухів лівої руки знімається, то майстерність в оволодінні гри харківським способом подвійних нот, акордів, гармонічних фігурацій, вимагає систематичної роботи над технічним розвитком пальців, а особливо звуковидобуванням.

Подібну думку підтримує В. Дутчак, зазначаючи, що фактурна особливість бандури – гра лівою рукою на басах, а правою на приструнках, створює певний регістровий розрив, який легко долається при застосуванні саме харківського способу гри. “Діапазон використання харківського способу гри в останні роки значно розширився, в силу тенденції до зближення технічних прийомів київської та харківської шкіл” [4; 26]. Виконання мелодичної лінії лівою рукою на приструнках ставить вимогливі завдання щодо якості звука, його рівноваги зі звуком правої руки, тембрального забарвлення, характеру акцентування, тобто усіх складових художнього образу виконуваного твору.

Важливою і надзвичайно гострою проблемою техніки лівої руки бандуриста є проблема аплікатури. В уже існуючих “Школах гри на бандурі” рекомендовані гамові аплікатури у найбільш поширених варіантах, які дозволяють досягти максимальної бігкості пальців. Проте, потрібно враховувати, що кінцева мета у роботі над технікою – підготовка руки виконавця до оптимальної кількості аплікатурних варіантів, які зустрічаються у практичній діяльності.

Вивчаючи різноманітні варіанти аплікатур, вбачаємо потребу звернутися до індивідуальної фізіологічної довжини пальців людини, природності положення лівої руки при грі на басовому звукоряді, коли вона ніби обіймає гриф. Саме у такому стані ліва рука бандуриста уподібнюється до вивернутої кисті лівої руки скрипаля, де пальці вільно лежать на струнах, тобто можемо умовно назвати дану позицію “скрипкоподібною”. Як уже зазначалося вище, аплікатура смичкових інструментів істотно відрізняється від бандурної, проте бандуристам можна зробити деякі запозичення із методики виконавства інструментів струнно-смичкової групи. Так на початковому етапі навчання гри на скрипці виконавцю пропонуються до вивчення гами різними аплікатурами, не зважаючи на перемінність позицій, а саме: 2-м і 3-м, 3-м і 4-м, 4-м і 5-м пальцями лівої руки, що має сприяти розвитку природності процесу взаємозаміни між різними пальцями скрипаля.

Подібну методику також можна застосувати при різноманітних вправляннях на бандурі, оскільки розвиток навичок взаємозаміни між пальцями лівої руки бандуриста є дуже необхідним. Тому пропонуємо басову партію при виконанні гамових послідовностей виконувати: 2-м і 3-м, 3-м і 4-м, також можна змінити початковий палець: 3-й і 2-й, 4-й і 3-й. Подібна вправа для 4-го і 5-го,

на наш погляд, є не зовсім доцільною, оскільки виконання нижніх басів 5-м пальцем не є природнім (надто короткий), і сколихнути потовщені басові струни найслабшим із пальців надто складно.

У своїй монографії Н.Брояко пропонує деякі зразки раціональної аплікатури, які можуть бути використані при виконанні музичних творів та допоможуть розвинути технічну спритність пальців.

1. Пальці в ряд.
2. Перекладання пальців – хід вгору.
3. Перекладання пальців – хід вниз.

Однак педагог зазначає, що не кожен із пропонованих варіантів аплікатури звичний і зручний. “Деякі вимагають ретельного опрацювання. Подолання незручностей розширюють коло пристосувальних можливостей лівої руки бандуриста, що у певній мірі компенсує недосконалість конструкції інструмента” [2; 85].

Аналізуючи перший зразок, потрібно відмітити, що аплікатура “пальці в ряд” дає можливість на початковому етапі навчання розвинути прекрасні дотиково-орієнтаційні функції та до мінімуму обмежити візуальне спостереження басового звукоряду бандуристом. Також така аплікатура привчає виконавця застосовувати до гри усі пальці лівої руки і при виконанні поодиноких звуків.

Усі бандуристи-професіонали достатньо ознайомлені з прийомом гри – ковзанням або стягуванням, що передбачає видобування двох і більше звуків одним пальцем. Першим його пропонує до застосування Г. Хоткевич у своєму “Підручнику гри на бандурі”, де позначає таким прийомом виконання штриха legato (одинарними нотами, терціями, акордами). Зрозуміло, що таким чином Хоткевич добивається більшої легатності, звучання і в той же час яскраво розмежовує штрихи legato і staccato на бандурі. В сучасному бандурному виконавстві описаний прийом гри широко популяризується і використовується представниками саме львівської школи. Однак пропонується до застосування тільки під час гри правою рукою (чернігівський тип), у той час коли і наша ліва рука активно ним користується, можливо, дещо механічно.

Проте, потрібно щиро зізнатися, що, як показує практика, педагоги-бандуристи постійно стикаються і наполегливо борються із тенденцією майбутніх виконавців до спрощення аплікатури лівої руки. Тобто, майже усі ігнорують четвертий палець, аргументуючи це його слабкістю, зустрічаються варіанти звуковидобування басів одним третім пальцем, коли поряд паралельно іде другий. І дуже прикро, що подібні випадки ми зустрічаємо як у посередніх виконавців, так і в учасників різноманітних конкурсів, тобто у тих хто, навпаки, повинен активно ілюструвати правильність застосування аплікатури лівої руки.

Застосування ж п’ятого, мізинного пальця лівої руки, узагалі є рідкісним явищем і тільки у високопрофесійних колах виконавців-бандуристів. Проте, вивчаючи методичні джерела ХХ ст., можемо прослідкувати у деяких із них (“Школа гри” С. Баштана, А. Омельченка 1989 р.), зразки застосування п’ятого пальця лівої руки як у гамових послідовностях, так і у видобуванні поодиноких звуків. Однак не всі виконавці і викладачі дотримуються цього, оскільки існує думка, що така постановка деформує положення лівої руки на басах, не відповідає засадам естетики виконавських жестів.

П’ятий і найслабший палець лівої руки бандуриста у вищезазначеному методичному виданні пропонують використовувати при звуковидобуванні баса

“до” малої октави, що є найбільш зручним для нашого мізинного пальця, враховуючи його довжину. Такий варіант застосування є можливим, враховуючи товщину басових струн, оскільки видобути звук п’ятим пальцем на товстій струні проблематично, а саме струна, відповідна басу “до”, є найтоншою з усього басового звукоряду. Варіант є можливим технічно, проте з точки зору візуального сприйняття, таке звуковидобування дещо деформує положення руки на струнах, адже виконавець вимушений підняти всі пальці вверх, вивільняючи простір для руху п’ятого.

Сучасні бандури харківського типу професора В. Герасименка відкривають широкі можливості використання усіх пальців лівої руки у перекинутому положенні. Найбільш застосованими є 1-й, 2-й, 3-й та 4-й пальці, проте досить помітна роль і п’ятого (згідно школи Г. Хоткевича). Такі інструменти уже поширюються у різних куточках України, концертуючи виконавці О. Созанський, Т. Лазуркевич, Д. Губ’як, інші молоді бандуристи яскраво ілюструють деякі елементи, започаткованої та методично обґрунтованої Г. Хоткевичем, десятипальної системи звуковидобування.

Тішить також і той факт, що студенти-піаністи, навчаючись у класі додаткового інструменту бандура, напрочуд, легко і природно видобувають звук на інструменті п’ятима пальцями як лівої, так і правої рук. Це наводить на думку про наступне:

– є аксіомою, що усі пальці людини піддаються тренуванню за допомогою відповідного технічного матеріалу при систематичному його застосуванні. На прикладі піаністів, скрипалів, гітаристів, інших інструменталістів можемо у цьому переконатися, адже п’яті пальці вищеназваних виконавців, не зважаючи на свою слабкість, виконують досить важливу функцію у виконавському процесі. Інше питання, що для оптимальної гри обома руками 10-пальною аплікатурою слід враховувати конструкцію інструмента та особливості розташування струн;

– методичне підґрунтя щодо застосування п’ятого пальця лівої руки бандуриста повинно бути не лише аргументованим, але й підкріпленим відповідно розробленими технічними вправами, методичними рекомендаціями, практичною апробацією;

– при практичному застосуванні даної методики до учнів музичних шкіл, студентів вищих навчальних закладів чи у роботі окремих виконавців надзвичайно важливим є постійна увага, контроль викладача, наставника, а при самостійній роботі посилений самоконтроль виконавця-бандуриста.

Практичні спостереження під час педагогічної діяльності дають змогу переконатися, що, докладаючи конкретні зусилля для відпрацювання тої чи іншої аплікатури лівої руки, виконавець може досягти досить високого результату. Технічному розвитку сприяють щоденні вправляння, які поєднують у собі різні аплікатурні варіанти для лівої руки бандуриста.

Розвиваючи техніку лівої руки, потрібно пам’ятати про гармонічне поєднання і взаємозв’язок усіх її функцій. Не можна виховувати інтонаційні можливості руки, не дбаючи про положення інструмента, і водночас не можна штучно відокремлювати навички тримання бандури від функцій, які виконують пальці лівої руки. Постановку лівої руки бандуриста також слід розглядати не ізольовано, а як складову частину загальної постановки, нерозривно пов’язану з постановкою правої руки.

Література

1. Баштан С. Школа гри на бандурі / С. Баштан, А. Омельченко. – К.: Музична Україна, 1989. – 112 с.
2. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста / Н. Брояко. – Івано-Франківськ : Обласна друкарня, 1997. – 150 с.
3. Дулова В. Искусство игры на арфе / В. Дулова. – М.: Музыка, 1975. – 229 с.
4. Дугчак В. Аранжування для бандури: [навчально-методичний посібник для студентів] / В. Дугчак. – Івано-Франківськ, 2001. – 90 с.
5. Мандзюк Л. Про виконавські проблеми лівої руки бандуриста в контексті художньо-виразної гри / Л. Мандзюк // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Харків, 2001. – Вип. 6. – С. 175–183.
6. Пухальський Я. Методика обучения игре на бандуре / Я. Пухальский. – К.: Госконсерватория, 1978. – 98 с.
7. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці / В. Стеценко. – К.: Музична Україна, 1974. – 170 с.
8. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / Г. Хоткевич ; упоряд. Черемський П., Мішалов В. – Х.: Глас, 2004. – 240 с.

УДК 783.65

Іваночко-Кудярьська Любомира Ярославівна,
аспірант Інституту мистецтв Прикарпатського
національного університету ім. В. Стефаника

ПРОСТА ПЕРІОДИЧНІСТЬ У ШЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті виявлено просту періодичність у формотворчих процесах щедрівок Західного Поділля, що є рідкісним явищем у структуруванні цього народнопісенного жанру. На прикладах, записаних останнім часом у досліджуваній місцевості, встановлено найпростіший принцип формування – серіаційний, що є суцільним нанизуванням одного й того ж ритмоінтонаційного мотиву протягом виконання усієї пісні. З'ясовано, що такий тип музичного формотворення в щедрівках означеної території є рідкісним явищем і нетиповим для даного народнопісенного жанру.

Ключові слова: проста періодичність, щедрівки, Західне Поділля.

Simple periodicity in the formative processes of Christmas carols of Western Podillya has been found out. It is a rare phenomenon in the structuring of this folk-songs genre. The simplest principle of formation has been set on the examples, which were lately writhen in the explored area. This principle is called repetition that is the continuous threading of the same to rhythmointonational motif during the whole song. It is found that such kind of musical formation in Christmas carols of the certain territory is a rare phenomenon and it is not typical for the folk-songs genre.

Key words: simple periodicity, Christmas carols, Western Podillya.

Останнім часом українські вчені-етномузикознавці все частіше звертаються у своїх дослідженнях до теоретичних проблем у музичному фольклорі. Зокрема, це стосується, в першу чергу, музично-синтаксичних особливостей того чи ін-

шого народнопісенного жанру. Зимовий календарно-обрядовий фольклор, особливо його щедрівковий жанр привертав увагу українських етномузикознавців ще з самого початку становлення фольклористичної науки (маємо на увазі дослідження ритмічних форм вірша, силабомелодичних моделей, співдії приспівних елементів зі строфою, ладозвукорядна будова тощо). Дослідженням мелосних ознак у щедрівковому жанрі займалися українські етномузикознавці Ф. Колесса [13], К. Квітка [12], В. Гошовський [4], А. Іваницький [8; 9; 10; 11], Н. Супрун-Яремко [19], О. Смоляк [15; 16; 17] та ін. На жаль, до сьогодні залишається малодослідженою проблема народномузичних форм музичного фольклору, зокрема на рівні простої періодичності.

Мета статті – виявити основні принципи творення простої періодичності у щедрівках Західного Поділля, враховуючи історичне становлення цього народнопісенного жанру зокрема та цілого зимового календарно-обрядового циклу пісень взагалі.

Традиційні народні щедрівки Західного Поділля, як і інші календарно-обрядові пісні, до сьогодні зберігають ряд музично-стильових особливостей, що репрезентують давню фольклорну верству, зокрема їхній первісний музичний синтаксис. З цього приводу Ю.Кресак зазначає: “Мелодії цих пісень (щедрівок – Л.І.-К.) здебільшого радісні, урочисті, збагачені емоційним зарядом, а що найбільше – позначені архаїкою, яка в основному проявляється через їхній мелос” [14]. У щедрівках на особливу увагу заслуговує народномузична форма, що як і ладозвукорядні та мелодичні форми, зберігає в собі основні (типологічні) артефактні символи-знаки. Власне останні дають можливість дослідникам виявити автохтонність або напливовість тієї чи тієї календарно-обрядової пісні.

Народномузична форма, за твердженням Ф. Колесси, – це ніби як крона дерева, що в цілому зберігає сталі контури-риси, а його листя – це ніби зміст, що з часом постійно оновлюється, пристосовуючись до нових суспільно-історичних умов. Найдавнішою серед народномузичних форм в календарно-обрядовому фольклорі, зокрема в щедрівковому є проста періодичність (однорядкова форма). Вона належить до реліктових у піснях цього народнопісенного жанру й малодосліджених українськими та зарубіжними етномузикознавцями¹. Це пояснюється тим, що проста періодичність допоки що не має стало вироблених методик дослідження і сприймається як щось недосконале (архаїчно-аморфне), неварте пильної уваги дослідників.

У зимовій календарно-обрядовій пісенності проста періодичність (за С. Грицюю, – форма-колон²) належить до базових структур. Тут вона представлена у вигляді пари простих періодичностей (однорядкова строфа + однорядковий приспів) і творить типову народномузичну (щедрівкову) форму, що також, як ми вже зазначали, є своєрідним символом-знаком у зимовому календарно-обрядовому циклі пісень. Від неї беруть початки інші народномузичні форми, обрамлюючись лише парами простих періодичностей, або сурядними чи підрядними музично-синтаксичними співвідношеннями. Ця формотворча модель часто присутня й у інших народнопісенних жанрах – веснянках, русальних, родильних, баладах, співанках-хроніках, коломийках тощо. Проста періодичність прита-

манна також і південнослов'янській фольклорній традиції, зокрема сербській, моравській, болгарській [18].

Українські вчені-етномузикознавці В. Гошовський, С. Грица, А. Іваницький, О. Смоляк, враховуючи етнолінгвістичні та компаративістичні наукові дані, вважають, що становлення простої періодичності припадало на початковий етап музичного формотворення. Зокрема, А. Іваницький припускає, що ця формотворча модель походить з кінця палеоліту (40-15 тисяч років тому. “Це епоха найдавніших предків слов'ян та раннього слов'янства” [11, 14]. Мова у цей період скоріше всього вже була наповнена ознаками членоподільності, втілювала абстрактне сприйняття світу на рівні зображувальної символіки (доказом цього є наскельні малюнки древніх людей та тварин). Музичні конструкції можливо були позначені серіаційним (термін А. Іваницького) типом мелодичного становлення з опосередкованим кадансуванням. Тому проста періодичність або їхня пара мають певні інваріантні ознаки, які продукують у модифікованих формах (на рівні щедрівкових артефактів) структурні конструкції. Найдавніша форма простої періодичності реалізується за принципом нанизування подібних (одновисотних чи різновисотних) ритмоінтонаційних сегментів-серій. Адже у давніх музичних пластах діяла досить жорстка інтонаційна регламентація. Вона була або спадною (спонукальною), або хвилеподібною (питальною). У простій періодичності буває лише одна синтаксична “крапка” (якщо слідує одна за одною дві прості періодичності, то відповідно дві синтаксичні “крапки”).

Проста періодичність (однорядкова форма) у щедрівках Західного Поділля представлена декількома формотворчими модифікаціями. Серед них найдавнішою є серіаційний принцип розгортання мелодії в однорядковій строфі.

Для підтвердження вищезазначеного у щедрівковому масиві Західного Поділля збереглася лише одна пісенна парадигма, якій властива проста періодичність (однорядкова форма) на рівні серіаційного типу мелодичного розгортання – це “Щедрик, щедрик, щедрівочка”. Ця народномузична форма репрезентує в основних рисах етап становлення простого речення в музичному фольклорі³. Варіанти пісенної парадигми “Щедрик, щедрик, щедрівочка”, що записані в Західному Поділлі, представляють дві ритмоінтонаційні версії (перша з них – подільська⁴, а друга – волинська⁵). У Західному Поділлі ці дві ритмоінтонаційні версії синхронно побутують у більшості районів Західного Поділля. Зокрема, ці варіанти ми записали в селах Рожанів, Синьків, Колодрібка Заліщицького, Цигани, Лосяч Борщівського, Постолівка, Городниця Гусятинського, Чернелівка, Лисівці, Шили Підволочиського, Іванівці Зборівського районів Тернопільської області.

Народномузична форма варіантів пісенної парадигми “Щедрик, щедрик, щедрівочка” представлена простою періодичністю з ритмічною будовою вірша 4+4, яка, без сумніву, належить до найстаровинніших (на старовинність цієї пісенної форми вказують українські вчені-етномузикознавці Ф. Колесса, С. Грица, А. Іваницький, О. Смоляк). Адже вона за логічною обмеженістю структурування аж ніяк не може ретранслюватися сучасним реципієнтом й тому на синтаксичному (словесному) рівні виходить на сурядне зіставлення двох простих речень. Наведемо приклад 1 та приклад 2:

Приклад 1
Волинський варіант



Приклад 2
Подільський варіант



Якщо проаналізувати тип мелодичного становлення подільського та волинського варіантів “Щедрика”, то вони, без сумніву, представляють етап ранньофольклорного мислення, оскільки в них яскраво виражена спонукальна модальність (визначення А. Іваницького). Адже вона характеризується “тупцюванням” звукових формул навколо 3 та 1 устоїв, терцовим зависанням початкового звука та поступовим його спаданням до кінцевого (першого). Трихордний звукоряд у щедрівках – дещо давніший модус, ніж тетрахордний, що є типовим для пісень щедрівкового жанру.

Якщо екстраполювати мелодію варіантів пісенної парадигми “Щедрик, щедрик, щедрівочка” на той історичний період, коли вона сформувалася, то можна відчутти первісний логічний рівень формотворення, який тотожний бінарним структурам, що утворюють серію повторюваного одного в того ж мотиву. З цієї точки зору, на думку А. Іваницького, “чотиризвуковий мотив “Щедрика”... є композицією бінарностей, а повна дворядкова строфа за текстом [4+4]2 утворюється за рахунок серіації цього мотиву” [10, 49]. Отже, на мікрорівні наспів варіантів пісенної парадигми “Щедрик, щедрик, щедрівочка” виступає як композиція з двох бінарностей, де ритм утворює парну симетрію ($\epsilon\epsilon\theta\theta$ – подільський варіант) та дзеркальну симетрію ($\theta\epsilon\epsilon\theta$ – волинський варіант).

Якщо розглядати цей мотив у системі простої періодичності, то тут присутня прихована послідовність трьох парних структур, в кожній з яких відчувається пульсація восьмими тривалостями ($\epsilon\epsilon\theta\theta$ або $\theta\epsilon\epsilon\theta = \epsilon\epsilon\epsilon\epsilon\epsilon\epsilon$). Бінарність відчувається і в такому разі, коли перший високий звук інтонаційно протистоїть кінцевому низькому (сі-бемоль або сі-соль). Якщо врахувати, що на одну серію, що складається із чотирьох звуків постійно припадає одне слово або пара слів, то виникає також ряд бінарних мотивів-серій, де поєднуються вербальні та музичні явища. Отже, в серіаційному ряді постають мінливі опозиції музичної та мовної акцентуації, де комбінуються фонемні, морфемні та синтаксичні структури.

Отже, наспів варіантів пісенної парадигми “Щедрик, щедрик, щедрівочка”, який поєднується зі словесним текстом, утворює серію, що структурно замикається через кожні 16 складонот у строфу⁶. Таку серіацію А. Іваницький називає “однорідною”, оскільки вона складається із повторення однакових елементів. “Такого роду серіація в музичній культурі, за А. Іваницьким, дуже споріднена із появою колеса в матеріальній культурі. Вона сформована і бере свій початок з неоліту” [10, 50].

У словесній матриці досліджуваних варіантів пісенної парадигми “Щедрик, щедрик, щедрівочка” домінує паратаксичне зіставлення чотирьох простих речень. Наведемо приклад 3:

“Щедрик, щедрик, щедрівочка,
прилетіла ластівочка,
стала собі щебетати,
господаря викликати”.

Зазначимо, що семантичні та мелосні характеристики всіх, записаних нами в західноподільських селах пісенних варіантів “Щедрика” в цілому близькі до первісного інваріанта. Насамперед вони споріднені між собою способом структурування: перший сегмент-мотив серіаційно повторюється від початку до кінця пісні. Відміна полягає лише на рівні інтонаційного контура та силаборитмічної моделі. Зокрема, в західноподільських варіантах, що записані в селах Синьків Заліщицького, Колиндяни Чортківського, Постолівка Гусятинського районів Тернопільської області, інтонаційний контур розвивається в межах великої терції із завершенням його на субкварті, а волинським варіантам властиве інтонаційне становлення в межах малої терції (див. приклад 1 та 2). Західноподільський та волинський варіанти відмінні й структурою силабомелодичних моделей. Якщо західноподільським варіантам властивий висхідний йонік – $\epsilon\epsilon\theta\theta$, то волинським – поєднання хорей з ямбом – $\theta\epsilon\epsilon\theta$ (приклади 1 та 2). Такі інтонаційно-ритмічні модифікації – характерне явище для функціонування музичного фольклору в різних субтрадиціях, оскільки воно розкриває його основну рису – варіантність.

Цікавим елементом у формотворенні варіантів пісенної парадигми “Щедрик, щедрик, щедрівочка” є метрика, яка в процесі свого становлення є найбільш організуючим чинником. Вона в даному пісенному жанрі зазвичай виступає кратною. Це пов’язано з тим, що ритмічна організація тексту (маємо на увазі словесного і музичного) підпорядкована колективним руховим формам, що переважно бувають кратними для повної її реалізації. Адже, як зазначає С. Грица, “принцип симетрії, без сумніву, лежить в основі магічних обрядів, які супроводжуються колективними рухами, танками” [5, 125]. У варіантах пісенної парадигми “Щедрик, щедрик, щедрівочка”, записаних нами в Західному Поділлі, метрика виступає у формі поєднання бінарностей і дипластій. У даному разі вони реалізуються як прихована послідовність трьох дипластій: $\epsilon\epsilon\theta\theta = \epsilon\epsilon\epsilon\epsilon\epsilon\epsilon$ або $\theta\epsilon\epsilon\theta = \epsilon\epsilon\epsilon\epsilon\epsilon\epsilon$, де в ритмічній послідовності попарно пульсують вісімки (у чвертках парна пульсація відчувається як потенційне членування на вісімки).

Отже, проста періодичність на рівні серіаційного типу становлення ритмоінтонації в щедрівках Західного Поділля є рідко вживаною і нетиповою для самого формування. Вона властива лише варіантам пісенної парадигми “Щедрик, щедрик, щедрівочка”, що вже рідко побутують в досліджуваній місцевості. Адже, проста періодичність в музичному синтаксисі відповідає тій історичній

епосі, з якої бере свій початок календарно-обрядовий фольклор кінець палеоліту – середина першого тисячоліття до нової ери. Вона, без сумніву, є передвісником простої сурядності – поєднання двох незалежних одне від одного простих речень – однорядкової строфи та однорядкового приспіву.

Примітки

¹ На народномузичні форми в українському етномузикознавстві вперше звернув увагу і окреслив шляхи їхнього становлення та розвитку Ф. Колесса у праці “Ритміка українських народних пісень” [111]. Погляди Ф. Колесси на формотворчі процеси у фольклорі підтримали і розвинули українські та зарубіжні вчені К.Квітка [12], В. Гошовський [4], С. Грица [5; 6], А. Іваницький [8; 9; 10; 11], О. Смоляк [15; 16; 17], Б. Асаф’єв [1], І. Земцовський [7], Н. Владикіна-Бачинська [3], А. Банін [2] та ін. Але їхні погляди на цю проблематику (крім С. Грици, Ф. Колесси, А. Іваницького, О. Смоляка) переважно мали констатаційний характер і недостатньо торкалися процесів їхньої еволюції.

² Термін “колон” вперше в українському етномузикознавстві ввела у науковий обіг С. Грица у праці “Мелос української народної епіки” [6]. За її твердженням, “в мелодії ця конструкція реалізується стало повторюваним, нерідко варійованим мелодичним рядом, що в поєднанні із текстом утворює самостійну цілісність – колон” [6, 110–111].

³ Про просту періодичність дивись статтю: Смоляк О. Форма колон у гаївках Західного Поділля [17, 58–66].

⁴ Подільська ритмоінтонаційна версія щедрівки “Щедрик, щедрик, щедрівочка” характеризується ритмічним поєднанням у формі висхідного йоніка та йонійським трихордом із субквартою.

⁵ Волинською ми називаємо цю ритмоінтонаційну версію тому, що вона, за нашими спостереженнями, засвоїлася в досліджуваному середовищі завдяки широкому розповсюдженню обробки цієї щедрівки М. Леонтовича, який записав її від дяка із Волині. Для волинської ритмоінтонаційної версії характерні такі мелосні риси, як поєднання хорея із ямбом та еолійський трихорд.

⁶ За А. Іваницьким, “чотиризвукова фраза “Щедрика” є насиченою композицією бінарностей, а повна дворядкова строфа структури (4+4)2 є нічим іншим, як серіацією (в мелодії повторюється одна і та ж композиція бінарностей) [9, 140].

Література

1. Асаф’єв Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая / Б. Асаф’єв. – Л.: Музыка, 1971. – 375 с.
2. Банін А.А. Трудовые артельные песни и припевки / А.А. Банін. – М.: Сов. композитор, 1971. – 223 с.
3. Владыкина-Бачинская Н. Музыкальный стиль русских хороводных песен / Н. Владыкина-Бачинская. – М.: Музыка, 1976. – 159 с.
4. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья / В. Гошовський; под ред. Л.Н. Лебединского. – М.: Сов. композитор, 1968. – 477 с.
5. Грица С.И. Украинская песенная эпика / С.И. Грица. – М.: Сов. композитор, 1990. – 258 с.
6. Грица С.Й. Мелос української народної епіки / С.Й. Грица. – К.: Наук. думка, 1979. – 246 с.
7. Земцовский И. Мелодика календарных песен / И. Земцовский. – Л.: Музыка, 1975. – 223 с.
8. Іваницький А. Українська народна музична творчість: посібник для вищих та середніх навчальних закладів / А. Іваницький. – К.: Муз. Україна, 1990. – 334 с.
9. Іваницький А.І. Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики / А.І. Іваницький. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2009. – 386 с.

10. Іваницький А.І. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики): навч. посібник /А.І. Іваницький. – К.: Альтерпрес, 2003. – 180 с.
11. Іваницький А.І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): навч. посібник /А.І.Іваницький. – К.: Заповіт, 1997. – 392 с.
12. Квитка К. Амфибрахий в українських народних песнях (из записок о ритмике) / К. Квитка. Избранные труды в двух томах [Сост. и комментарии В.Л. Гошовского]. – М.: Сов. композитор, 1973. – Т. 2. – С. 81-111.
13. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень / Ф.М. Колесса. Музикознавчі праці [підгот. до друку С.Й. Грица]. – К.: Наук. думка, 1970. – С. 21-233.
14. Кресак Ю. Серіаційний принцип формотворення в обробках народних пісень Миколи Леонтовича (на матеріалі української народної пісні “Щедрик”) / Ю. Кресак // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України ім. Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – 2004. – № 2 (13). – С. 44.
15. Смоляк О. Астрофічні форми у гаївках Західного Поділля / О. Смоляк // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство.– 2001. – №1(6). – С. 72-80.
16. Смоляк О. Приспівно-заспівні елементи в гаївках Західного Поділля /О. Смоляк // Традиційна народна музична культура Західного Поділля: Збірник статей і матеріалів. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 5-15.
17. Смоляк О. Форма колон у гаївках Західного Поділля /О. Смоляк // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2001. – № 2(7). – С. 58-66.
18. Стоин В. Народни песни от Средна Северна България / В. Стоин. – София: Изд-во мин. на народ. просвещение, 1931. – 162 с.
19. Супрун-Яремко Н. Українці Кубані та їхні пісні: [монографія] / Н. Супрун-Яремко. – К.: Муз. Україна, 2005. – 784 с.

УДК 7.071.1: 786.2

Новосядла Ірина Степанівна,
аспірант Прикарпатського
національного університету ім. В. Стефаника,
концертмейстер кафедри академічного
інструментального виконавства

ЦИКЛИ ФОРТЕПІАННИХ П'ЄС ДЛЯ ДІТЕЙ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНИЙ АСПЕКТ

У статті пропонується загальна характеристика образного змісту фортепіанних циклів сучасних українських композиторів для дітей в контексті впливу етнорегіональних особливостей.

Ключові слова: цикли, мініатюра, образна драматургія, сюїти.

In this article the general character of the artistic contents of the piano cycles of the modern Ukrainian composers for children presents in the context of the influence of the ethno-regional peculiarities.

Key words: the cycles, a miniature, the artistic contents, suits.

Цикли фортепіанних п'єс для дітей – це своєрідна стисла енциклопедія дитячого піанізму: різноманітні образи, характери, жанри, музичні стилі, специфічні технічні прийоми фортепіанної гри. Упродовж ХХ ст. в дитячих фортепіанних циклах відбулись досить суттєві процеси, в результаті котрих значно розширилось образно-стильове поле, проявились оригінальні властивості архітекτονіки та музичної мови.

Естетико-виховні засади фортепіанного репертуару для дітей передбачають, насамперед, орієнтацію на смаки та вподобання підростаючого покоління. Тож образна драматургія циклів фортепіанних мініатюр для дітей нерозривно пов'язана із загальними тенденціями часу.

Відповідаючи потребам та вподобанням сьогодення, фортепіанна музика сучасних українських композиторів (періоду незалежності нашої держави) для дітей презентує цікаві творчі знахідки. Традиційний цикл дитячих фортепіанних п'єс, започаткований Р. Шуманом, П. Чайковським, В. Косенком, митці оновлюють сьогоденним сприйняттям дітей, новітніми досягненнями в засобах музичної виразності, спрямованими на вирішення оригінальних образних задумів. Крім того, на образному змісті мініатюр циклів, на музичній мові п'єс відчутним є вплив особливостей різних етнічних регіонів, які представляють сучасні українські автори.

У вітчизняному музикознавстві фортепіанні цикли сучасних українських митців для дітей розглянуті в публікаціях Т. Кальмучин, О. Тимощук, З. Юзюк, Н. Афанасьєвої та Т. Гризоглазової, І. Ягодзинської, Н. Пономарьової, Н. Дикої, в яких автори обмежуються, в основному, аналізом окремих опусів вітчизняних композиторів – М. Степаненка, В. Сильвестрова, Г. Саська, І. Карабиця, М. Сільванського, Б. Шиптура, М. Ластовецького. Ґрунтовніше дослідження в цій сфері презентує монографія О. Фрайт, в котрому авторка пропонує аналіз цілого ряду фортепіанних циклів (також малодосліджених) українських композиторів ХХ ст. Однак досі не представлена узагальнена характеристика циклів фортепіанних мініатюр сучасних українських композиторів для дітей щодо особливостей їх художньо-образного змісту. Тому мета нашої наукової розвідки – визначити загальні характерні ознаки образної драматургії фортепіанних педагогічних опусів сучасних митців, а також відстежити вплив етнорегіональних особливостей на жанрово-образне коло циклів мініатюр для дітей. Тож, при виборі нотного матеріалу для аналізу ми виокремили з педагогічного фортепіанного репертуару цикли мініатюр, автори котрих представляють різні регіони України і образно-тематична специфіка котрих може бути показовою для результатів дослідження: Ігор Щербаков, Геннадій Сасько, Олександр Костін (Київ); Людмила Шукайло, Володимир Птушкін (Харків); Любов Працюк (Херсон); Кармела Цепколенко (Одеса); Анатолій Потапов (Дрогобич); Людмила Дума, Галина Мартиненко (Львів); Михайло Ластовецький (Вінниця); Віталій Маник, Яна Бобалік (Івано-Франківськ); представник української музичної спільноти в Росії – Ігор Мацієвський.

Загальні характерні ознаки художньо-образної сфери фортепіанних циклів ми визначатимемо на прикладі різних жанрових моделей фортепіанного репертуару

для дітей: це поліжанрові збірки програмних мініатюр і моножанрові цикли, дитячі альбоми та сюїти (програмні й непрограмні).

Найчисельнішою є група, до якої відносяться традиційні збірки різножанрових та різнохарактерних програмних п'єс, серед яких і Дитячий альбом. З огляду на те, що Дитячий альбом в українській фортепіанній музиці дедалі частіше втрачає ознаки специфічної жанрової моделі, котра вирізняється серед інших збірок для дітей особливостями образної побудови композиції, і в ньому не завжди присутні традиційні компоненти узагальненої моделі “дитячого альбому”¹, ми не будемо виокремлювати особливості образного змісту цього циклу, а розглядатимемо його разом із іншими зразками.

Аналіз таких фортепіанних циклів як “Мозаїка” Г. Саська, “П'ять маленьких замальовок” В. Птушкіна, “Дитячий світ” А. Потапова, “Фортепіанні твори для дітей” Л. Працюк, “Дитяча мозаїка” М. Ластовецького, “Музичне сузір'я” та “Музичний дивосвіт” Я. Бобалік, а також “Дитячий альбом” І. Щербакова і “Музика для Катрусі” (Дитячий альбом) Л. Думи показав, що жанрово-тематичне та образне коло творів, порівняно з аналогічними дитячими збірками періоду 60–80-х років, суттєво не змінилося, і “персонажі” світу дитячих захоплень залишаються традиційними. У своїх циклах автори звертаються до поширеної в дитячій музиці казкової тематики: образ казкаря, неквапливо розповідаючого народні перекази в “Дідусевій казці” Г. Саська та “Казці надобраніч” М. Ластовецького, фантастичний сюжет в “Казці” і “Чарівній казці” Л. Працюк, “Казці-страшилці на ніч” І. Щербакова, лірична пісенна розповідь в “Місячній казці” та “Слідами легенди” Я. Бобалік, ілюстрація літературного джерела в “Танці Білосніжки” Я. Бобалік та “Льодовому палаці Сніжної королеви” Г. Саська; до змалювання картин рідної природи: “Синички за вікном”, “Перший пролісок”, “Весняний дощик”, “Метелики над квітами” Г. Саська, “Навесні” Л. Працюк (іноді композитори вдаються до яскравої характеристичності образів – “Веселий дощик” В. тушкіна, “Танець жабенят”, “Сорока-вістунка” та “Сонечко втомилось” Я. Бобалік, “Ведмідь” Л. Думи). Ряд п'єс із авторських фортепіанних циклів присвячений ліричним настроям, пов'язаними в окремих мініатюрах з образами природи: “Ліричний наспів” М. Ластовецького, “Журавлина пісня”, “Самотній птах”, “Осіння акварель” Я. Бобалік, “Різдвяна пісенька” й “Баркарола” Л. Працюк, “Елегія” А. Потапова, “Елегія київських пагорбів” І. Щербакова. Окремі мініатюри не лише передають різні відтінки настрою (“Сумна розмова” В. Птушкіна, “Грайливий настрій” і “Сумний настрій” М. Ластовецького) – інтонації основної теми кожної п'єси викликають слухові асоціації із закладеною в неї програмою (“Питання-відповідь” М. Ластовецького, “Нав'язувана ідея” А. Потапова). Традиційно популярною залишається сфера жартівливих образів (“Жартун” М. Ластовецького, “Гумореска” Я. Бобалік), а також оригінальні музичні характеристики (“Бабуся очима онука” та “Бабусин танок” А. Потапова, “Ігорчик – зайчик-стрибайчик” і “Пустун-кривляка” М. Ластовецького, “Кмітливий робот” Я. Бобалік, “Маленький барабанщик” Л. Думи, “М'яч” І. Щербакова). Сучасні композитори не оминають своєю увагою й іншу тематику, пов'язану зі світом дитячих захоплень: розвивається тема подорожей і пригод (“Променад з пригодами” Л. Працюк, “В похід” А. Потапова, “Веселі

мандрівники” Я. Бобалік); святкового дійства (“Сюрприз”, “Довгождане свято” Я. Бобалік); театральні та циркові образи (“Театральний романс” М. Ластовецького, “Балетна сценка” В. Птушкіна, “Клоуни в цирку” Л. Працюк, “Спритний фокусник” та “На арені цирку” Я. Бобалік, “Танцівниця на слоні” І. Щербакова). В окремих мініатюрах циклів композитори послуговуються звукозображальними можливостями інструменту в створенні конкретного образу: відтворення голосів природи (“Джерельце” Г. Саська, “В лісі” А. Потапова, “Бурхливий водоспад” Я. Бобалік), імітація звуків навколишнього середовища (“Надокучлива муха” В. Птушкіна, “Потяг”, “Дзвони як життя” і “Старенька дзига” А. Потапова, “Пудель і ротвейлер” М. Ластовецького) та звучань музичних інструментів (“Балалайки” В. Птушкіна).

Серед п’єс із вищезгаданих фортепіанних циклів зустрічаються мініатюри, назви котрих відповідають їх жанровим ознакам: серед них – “Поліфонічна п’єса”, “Арія” та “Токката” Г. Саська, “Скерцино” М. Ластовецького та Я. Бобалік, “Скерцо” І. Щербакова, “Токкатина” А. Потапова; а також танцювальні п’єси побутового характеру – “Вальс” і “Полька” Л. Працюк, “Полька” А. Потапова, “Святкова полька” і “Мазурка” Я. Бобалік, “Полька Забава” Л. Думи, “Вальс” І. Щербакова.

У фортепіанних циклах, що розглядаються нами, вирізняються п’єси з яскраво вираженим фольклорним елементом, в яких автори використовують два пласти тематичного матеріалу – народний мелос (“Ой співаночки мої”, “Козаченьку, куди йдеш?”, “Ой на горі калина” та “А вже весна” А. Потапова, “Подільський танець” М. Ластовецького, Варіації на тему української народної пісні “Дощик” Я. Бобалік) та оригінальні теми (“Веснянка” Г. Саська, “Навесні” Л. Працюк, “Маленька дума” М. Ластовецького, “Катрусина колискова” Л. Думи, “Коли козачки марширують” І. Щербакова).

Активно задіяними в авторських циклах фортепіанних мініатюр є сучасні побутові звукові образи, насичені джазовими та естрадними ритмами: “Регтайм”, “Вітер-пустунець”, “Зоряна карусель”, “Спалах зорі” та “Танго” Я. Бобалік, “Блюз”, “Джаз-вальс”, “Регтайм” з сюїти “Граю джаз – 1”, що входить до циклу “Мозаїка”, та “Балада”, “Bossa nova” та “Бугі-вугі” з сюїти “Граю джаз – 2” Г. Саська. Завдяки своїй мелодико-гармонічній яскравості, оригінальності метро-ритму, точному відтворенню композиторами своєрідної стилістики джазу ці п’єси мають виняткову популярність у дитячої аудиторії. Нову оригінальну трактовку “старого” твору презентує фортепіанний цикл В. Птушкіна “По сторінкам “Дитячого альбому”, де кожна мініатюра є вільною транскрипцією² відомих п’єс із “Дитячого альбому” П. Чайковського (“Гра в конячки”, “Старовинна французька пісенька”, “Баба-Яга”, “Німецька пісенька”, “Зимовий ранок”), написаною у джазовому стилі в 4-ручному перекладі. Через “осучаснення” фактури шляхом введення джазових гармонічних поєднань, ритмічної імпровізаційності, традиційні п’єси набули цілком нового звучання.

Для відтворення сучасної образності і тематики у вищерозглянутих циклах програмних мініатюр композитори застосовують оригінальну музичну лексику, демонструючи багатство фортепіанного звукопису попри лаконізм виразу,

вміння простими елементами (характерним штрихом, влучним акцентом, несподіваним гармонічним акордом тощо) творити цікаві музичні картини.

Зразок моножанрового циклу в нашій науковій розвідці представлений циклом прелюдій “Пори року” В. Маника та циклом ноктюрнів “Пори року” Г. Мартиненко. Кожна п’єса з обох циклів має свою програмну назву. Так, до циклу прелюдій увійшли мініатюри “Веснянка”, “Літній вітерець”, “Пожовкле листя” та “Зимовий шлях”, а до збірки ноктюрнів – “Весняні потоки”, “Купальська ніч”, “Осінь пісня”, “Різдвяна заметіль”³. Цікаво розкрита у кожному циклі спільна тема – велич рідної природи: у ноктюрнах – від розбурханої весняної криги через теплоту та щедрість літа, гармонію та багатоголосся мелодії осені до зимових заметілей зі сніговіями та морозами; в прелюдіях – від життєстверджуючого розвою, розквіту природи, через подих лагідного вітру, гіркий смуток похмурих осінніх днів до крижаного холоду і завивання вітру посеред безкрайнього зимового шляху. Ноктюрни завдяки імпровізаційній свободі сповнені романтичної одухотвореності і ліричної споглядальності, тоді як прелюдіям властиві постромантичні риси – поєднання в лаконічній п’єсі протилежностей: суб’єктивного та об’єктивного, реального та абстрактного, автор експериментує з фактурою, збагачуючи її звучність оригінальними педальними і регістровими знахідками, колористичні ефекти проявляються у застосуванні кластерів. Характерною особливістю музики в обох циклах є органічне поєднання примхливості, ефемерності звучання з народнопісенною баладністю викладу, чергування тональної визначеності з атоналізмом. А звідси – свіжість й несподіваність тембральних барв, своєрідна музично-звукова декоративність, експресія звукопису. Особливого колориту циклам додають використані в окремих п’єсах цитати українського пісенно-танцювального фольклору: в “Купальській ночі” в основі другої теми “проглядає” мелодія народної купальської пісні “Кострубонько”, в кульмінації п’єси “Різдвяна заметіль” використані колядки “Ой у чистім полі, на оболоні” та “Бог предвічний”, а тема прелюдії “Веснянка” побудована на інтонаціях гуцульського “аркану”.

Окрему групу фортепіанних циклів для дітей складають сюїти – програмні та непрограмні. В українській дитячій музиці жанр сюїти є доволі популярним, оскільки “... сюїтні твори легко сприймаються дітьми, їхня жанрова визначеність добре зосереджує увагу, викликає позитивну установку розуміння форми” [6, 316]. Особливою увагою користується програмна сюїта – завдяки здібності втілювати музичні ілюстрації, поєднуючи при цьому різнохарактерні контрастні образи.

Нами відібрано кілька циклів, в яких втілені характерні для дитячої сюїти образи: це улюблені дитячі іграшки (“Мої іграшки” Л. Шукайло, “Андрійкові забавки” О. Костіна); персонажі світу дитячих мрій і захоплень (“Цирк” Л. Шукайло), ілюстрація літературних творів (“За мотивами російських народних казок” Л. Шукайло). Автори щедро використовують зображальні й темброві можливості фортепіано, прагнучи відтворити рельєфну психологічну характеристику основних персонажів. Вирізняються щодо цього різнохарактерні номери з Сюїти Л. Шукайло (“Горобчик”, “Курчата”, “Лебідь”, “Поні”, “Маленьке негрєня”, “Котик і мишка”, “Барабан”) та О. Костіна (“Слоник”, “Черепашка”, “Папуга”,

“Баран”, “Змучений Дід Мороз”, “Веселий поїзд”). Якщо п’єси із сюїти Л. Шуйкайло – це щирі музичні пародії на традиційні дитячі іграшки, то в сюїті О. Костіна, присвяченій онуку Андрійкові, в кожній мініатюрі наче оживають у музиці кумедні розмальовані глиняні фігурки, виліплені маленькими дитячими пальчиками. Приваблюють також своєю оригінальною музичною характеристикою герої відомих російських казок (“Ємеля”, “Альонушка”), циркові улюбленці (“Жонглер”, “Клоуни”). Музична мова п’єс в усіх циклах, використані в них художньо-виразові засоби є колоритними та емоційно-насиченими. Широка палітра мелодико-інтонаційних, ритмічних, ладо-гармонічних та фактурних засобів сприяє розкриттю авторського задуму кожної п’єси.

Зразком непрограмованої сюїти можуть слугувати фортепіанні цикли В. Маника – “Дитяча сюїта” та “Портрети”. У першому зі зразків образна концепція зумовлена жанровою визначеністю п’єс (“Колискова”, “Колядка”, “Веснянка”, “Танок”): презентуючи жанрові різновиди українського фольклору, композитор у лаконічній формі відобразив побутові сценки з яскраво вираженим національним колоритом. В іншому циклі музичний звукопис настільки рельєфний, що відразу виникають асоціації з трьома різними образами – старенького дідуса, лагідної бабусі і маленького хлопчика-розбишаки. Музична мова вирізняється вишуканістю гармоній, різноманітністю діатонічних та політональних співставлень, тембральною інструментовкою, яскравими проявами національного типу мислення через інтонування тощо.

Серед відібраних нами фортепіанних циклів виділяються своєю новизною, оригінальністю композиторського задуму і неординарністю його музичного вирішення опуси “Недавнє й далеке” (тіні петербурзькі) І. Мацієвського та “Color sounds” К. Цепколенко. Прагнення вийти за рамки традиційної академічної музики, позбутись усталених штампів, втілити в дитячій музиці нові ідеї, внести свіжий струмінь у музичну мову творів спонукало митців до творчих пошуків, результат котрих позначився, зокрема, на обох циклах фортепіанних мініатюр.

Мініатюри з циклу І.Мацієвського⁴ – це п’єси-ремінісценції (“Прелюдія”, “Кант”, “Музичка”, “Рік Кози”, “Картонове доміно”, “Ілюзіон”, “Вулиця Яблунівка”, “Вальс знесених домів”, “Дзвінок з Вільна”, “На балі в кадетському”, “Поривання”, “Постлюдія”): втілення фантомних образів спричинило відхід автора від жанрової основи, музична складова використана як суто ілюстративний матеріал. Фортепіано в даному випадку стало об’єктом гри з його звуковими можливостями, причому пошук сфокусований у площині нетрадиційних прийомів звуковидобування, направлених на виявлення його ударних якостей. Крім того, ускладнення гармонічної мови, підвищений інтерес до “звукових масивів” і “звукових мерехтінь” посприяло зверненню автора до сонорної палітри барв.

Цикл К.Цепколенко⁵ складається з дев’яти п’єс (“Дражнилка Діна”, “Дражнилка Шита”, “Випадок у магазині”, “Звуки нерозгаданої таємниці”, “Авто мелодекламація”, “Мелодекламація”, “Котячий бал”, “Мавпочка Чікі”, “Страшилка”) і був написаний спеціально для методичного посібника “Художні ігри” О. Перепелиці. Провідним засобом вирішення авторського задуму став метод сценарної композиції, котрий пов’язаний з увагою до безпосереднього сприйняття музики дітьми, оскільки діти природньо сприймають музику як певний діалог, а музичні образи – як вираження почуттів та барв. Основна роль у цьому методі відводиться мелодекламації – мовному співові на авторський текст і музику, тому всі

п'єси написані у 4-ручному викладі з введенням окремої партії голосу (партія педагога виписана, але передбачає будь-які зміни; партія учня імпровізаційна з поданими загальними контурами імпровізації). В даному циклі втілено авторське бачення музичного вираження творчої фантазії дитини. На думку К. Цепколенко, "...мова імпровізацій – перехідна мова, це вільний вияв музичних бажань дитини... Головне – передати рух почуттів, тому усе, що хвилює дитину, повинно стати звуком... Граючи звукові кластери, ті чи інші поєднання, маленький музикант навчається передавати свій настрій і переживання... Оскільки світ звуків і світ барв споріднені, дитина може виявляти своє враження також і колірними кластерами. Можна немов би втілювати музику в композиціях барв. У заняттях дітей мистецтвом музика, колір, слово мають бути нероздільними" [4,14]. В кожній п'єсі циклу слово є регулятором сюжету, задіяне широке коло ігрових прийомів виконання, спрямованих на художнє вираження емоцій та відчуттів дитини. Музична фактура п'єс багата на елементи атоналізму, на дисонансні альтернативні акорди, кластери та інші сучасні засоби виразності.

Отож, аналіз вищезрозглянутих фортепіанних циклів сучасних українських композиторів для дітей дозволив виявити наступні загальні характерні ознаки образної драматургії:

- відбулося розширення образної сфери: традиційне образне коло (казкова тематика, картини рідної природи, жартівливі і ліричні образи, оригінальні музичні характеристики, портретні замальовки, тематика, пов'язана із світом дитячих захоплень як-то цирк, театр, пригоди) поповнилося новими елементами – сучасними побутовими звуковими образами, насиченими джазовими та естрадними ритмами, а також театральними-ігровими образами;

- велика увага композиторів сфокусована на розкритті універсальних виразових і комунікативних можливостей фольклору: український народний мелос передає широкий діапазон почуттів та настроїв – від жартівливих, гумористичних образів до лірико-споглядальних;

- використано широке коло "плєнерних" образів: від декоративного фону (свого роду "звукового пейзажного" обрамлення) до основного їх значення – розкриття емоційної атмосфери, співзвучної переживанням та настроям людини;

- важливим є елемент зображальності – автори п'єс вдаються до описовості, звуконаслідування, використовуючи багаті тембральні можливості фортепіано;

- через моделювання давніх жанрів (арієта, скерцо, токато), використання тематизму відомих класичних "шлягерів" кінця ХІХ ст. посилюється ідея розкриття теми "минуле – теперішнє".

Крім того, задля активізації художнього мислення дитини, розвитку творчої уяви юних музикантів використовуються такі нові методи композиції, як сонористика та художня гра (сценічна композиція). Новації також проявилися і у використанні атонального письма, поліладовості, в оригінальних гармонічних, педальних і регістрових знахідках, у використанні колористичних ефектів із застосуванням кластерів.

Етнорегіональний вплив найбільшою мірою позначився на використанні народних джерел: у композиторів Західної України та Поділля – це традиційні елементи гуцульського, бойківського, лемківського та подільського фольклору. Натомість, у представників Центральної та Південної України звернення до фо-

льклору є більш опосередкованим: зокрема, музиці цих митців властиві узагальнені ознаки української народної музичної творчості – пісенний склад мелодики, своєрідність інтонаційних ліній, використання діатоніки тощо. Використання національних фольклорних першоджерел здебільшого характерне для творчості західноукраїнських митців (М. Ластовецький, Л. Дума, Г. Мартиненко, В. Маник), тоді як в окремих сучасних авторів спостерігається інтерес не лише до української, а й до російської народної музичної творчості, в тощо і до епічних жанрів усної народної творчості (Л. Шукайло, В. Птушкін, О. Костін). Загалом, фольклор (найчастіше в оригінальному авторському переосмисленні, збагачений оновленими засобами виразності сучасної музичної мови) є стрижнем образної схеми фортепіанних циклів.

Таким чином, у фортепіанних циклах сучасних українських композиторів для дітей накопичений величезний обсяг змісту і засобів його втілення, а отже, сформована образно-жанрова палітра з багатими можливостями розкриття цілісної картини дитячого світу у відносно камерному просторі цих фортепіанних композицій.

Примітки

¹ Йдеться про відсутність низки стабільних образних мотивів та жанрових елементів, що мігрують з одного Дитячого альбому в інший (наприклад, марш, хорал, скерцо, пісня в народному дусі тощо).

² Цей що жанр транскрипцій в українській фортепіанній музиці досі залишається одним з найменш популярних.

³ В циклі ноктюрнів Г. Мартиненко активізації творчої уяви юних піаністів сприяють образні асоціації, викладені у віршах В. Чернів-Чернявського до кожної п'єси.

⁴ На стильовій манері І.Соневицького позначився вплив російської музичної культури II половини ХХ ст., зокрема творчості В. Гавриліна та А. Шнітке.

⁵ К. Цепколенко – співзасновник і лідер Асоціації “Нова музика” (української секції славетного Міжнародного товариства сучасної музики), організатором і художнім керівником епохального для України фестивалю “Два Дні й Дві Ночі”. Для творчості композиторки показовим є творчий розрив з умовностями академічної радянсько-російської композиторської школи.

Література

1. Дика Н. Передне слово / Н. Дика // М. Ластовецький. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Зошит 1.: навчальний посібник. – Львів : ТеРус, 2007. – С. 3–4.

2. Муха А. Композитори України та української діаспори / А. Муха. – К.: Музична Україна, 2004. – 351 с.

3. Олійник О. Українська фортепіанна музика для дітей / О. Олійник. – К.: Наукова думка, 1979. – 107 с.

4. Перепелиця О. Педагогіка для батьків / О. Перепелиця, К. Цепколенко. – Музика. – 1981. – № 5. – С. 14.

5. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність / О. Фрайт. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка, 2010. – 94 с.

6. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник / С. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.

7. Кадцын Л. Современное музыкальное искусство / Л. Кадцын // Музыкальное искусство и творчество слушателя. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 187–207.

Котенко Ярослава Миколаївна,
аспірант кафедри культурології
Харківської державної академії культури

ТВОРЧІСТЬ І. БРАМСА В ДОСЛІДЖЕННЯХ ЗАХІДНИХ МУЗИКОЗНАВЦІВ: НОВІ АСПЕКТИ АНАЛІЗУ

У статті висвітлюються основні положення деяких досліджень західних музикознавців, присвячених визначенню історичної ролі творчості І. Брамса.

Ключові слова: творчість І. Брамса, нові аспекти аналізу, західноєвропейське музикознавство.

The main principles of western music scholars researches devoted to determining the historical role of Brahms's creative activity are revealed in the article.

Key words: Brahms's creative activity, new aspects of analysis, western musicology.

В останні десятиріччя як у вітчизняному, так і західному музикознавстві відбувається суттєва переоцінка дослідницьких підходів, які склалися, зокрема, щодо творчої спадщини І. Брамса. Важливим в цьому процесі є той факт, що розширення інформаційного простору з кожним роком стає все інтенсивнішим, внаслідок чого в поле зору вітчизняних музикознавців потрапляє раніш майже недоступна західна науково-дослідницька література.

У сучасному західному музикознавстві творчість І. Брамса висвітлена в багатьох наукових працях, присвячених розкриттю біографічних, композиторських, жанрово-стилістичних, історико-виконавських питань. Серед них: *монографії* (S. Avins, E. Crass, A. v. Ehrmann, K. Geiringer, F. Grassberger, M. Kalbeck, F. May, M. MacDonald, M. McCorkle, T. Quigley, J. Swafford, W. Siegmund-Schultze); *монографічні нариси* (H. Colles, H. Gal); *бібліографічні довідники* (K. Hofmann, S. Kross, M. McCorkie); *статті загальноестетичної направленості* (J. Abrian, L. Botstain, G. Bozarth, J. P. Burkholder, C. Dahlhaus, A. Dümling, A. v. Ehrmann, I. Fellinger, C. Floros, J. Forner, W. Frisch, M. Musgrave, T. Nelson, M. Notley, D. Parmer, N. Reich, C. M. Schmidt, R. Wilke); *статті присвячені жанровим питанням* (O. Biba, R. Brinkmann, H. Drinker, K. Häfner, K. Hartmut, V. Hancock, P. Jost, I. Keys, A. Kreutziger-Herr, F. Krummacher, A. Liebe, M. Musgrave, R. Pascall, V. Ravizza, E. Sisman, D. Tovey, J. Webster); *статті, присвячені мовно-стилістичним питанням* (E. Agmon, A. Forte, S. Helms, P. Jost, P. Mies, Ch. Reynold, B. Sherman, P. Smit, D. Thatcher) тощо.

Утім, в українському музикознавстві значення творчості Брамса в аспекті її “прогресивності” майже не розглядалась. Як результат, посилянь на дослідження західних вчених-музикознавців, в яких висвітлюється дана проблематика, практично немає. Саме це й визначає суттєву актуальність та новизну цієї статті, метою якої є введення до наукового обігу вітчизняних музикознавців основних положень низки важливих, але маловідомих для нашої аудиторії досліджень за-

хідних науковців, присвячених творчості І. Брамса. Об'єктом дослідження є творчість І. Брамса, а його предметом – нові аспекти творчості І. Брамса.

В західноєвропейському музикознавстві загальний обсяг публікацій, в яких з'ясовується історична роль брамсівської творчості, є доволі значним, тому в рамках однієї невеликої статті ми розглянемо лише окремі найцікавіші та найоригінальніші.

Так, в 1933 р., з нагоди столітнього ювілею великого композитора І. Брамса на франкфуртському радіо головою нововіденської школи Арнольдом Шенбергом було прочитано доповідь, основною тезою якої була несподівана з точки зору попереднього мистецтвознавства характеристика Брамса як провісника нової музики ХХ ст. І хоча ця доповідь, за свідченням німецького музикознавця А. Дюмлінга, не була задокументована автором, а дійшла до нас лише в опрацьованій англійській редакції 1947 року під загальновідомою назвою “Brahms the Progressive”, озвучені Шенбергом роздуми змусили багатьох по-новому поглянути на творчість Брамса та переосмислити її роль в історії музичного мистецтва.

Доповідь А. Шенберга заслуговує особливої уваги, оскільки саме цей видатний митець-новатор першим відкрито і переконливо заперечив складену ще у ХІХ ст. усталену порівняльну формулу “прогресивний Вагнер – консервативний Брамс”, здійснивши цим своєрідний переворот в оцінці історичної ролі Брамса. Завдяки шенбергівській доповіді стало зрозумілим, що твори Брамса не тільки повертають музичне мистецтво до методів старих майстрів бароко та віденських класиків, але мають величезний історичний вплив на мистецтво майбутнього. Нагадаємо, що останнє довгий час вважалось виключно прерогативою Вагнера та його послідовників – так званих “нових німців”.

Всі роздуми Шенберга у вищезгаданій доповіді були направлені на пошуки так званих “розвиваючих варіацій” в творах Брамса. Під цим терміном великий реформатор музичного мислення та музичної мови Шенберг розумів виведення всього композиторського твору з деякої абстрактної комбінації інтервалів. На його думку, Брамс, використовуючи в своїх творах декілька основних звуковисотних моделей, прагнув, з одного боку, до певної економії композиційних засобів, проявляючи при цьому одночасне відчуття логіки та силу винахідливості, а з іншого – до єдності музичного розвитку, тобто до об'єднання форми твору в ціле завдяки використанню розгалужених звуковисотних зв'язків.

Тож, Шенберг своєю доповіддю започаткував глобальну переоцінку цінності не лише музичної спадщини Брамса, а й культури Романтизму в цілому. Втім, продемонстрований ним суто формально-аналітичний підхід до композиційного методу Брамса одночасно суперечить самій сутності художнього мислення цього композитора.

Річ у тому, що композиційні прийоми, які відокремив Шенберг, були синкретично укорінені в творчому методі Брамса. Іншими словами, Брамс не уявляв роботу над метроритмом та інтонацією окремо від емоційно-образної складової своєї творчої натури, від музичних традицій, які були фундаментом його творчості. Вибудовуючи музичне ціле, Брамс діяв в межах власної художньої інтуїції, не відокремлюючи при цьому раціональні та ірраціональні складові. Багатство та різноманітність інтонаційних та метроритмічних нюансів, представлених в

його творах, не можливо сприймати лише як абстрактно автономні досягнення в області композиційних технологій, відокремлених від брамсівського художнього мислення. Для митця все це було органічним та невід'ємним від строю образів, тобто від його індивідуальності. В цьому і полягає особливість та безцінність композиторського методу Брамса, який направлений на створення високохудожніх творів, а не абстрактних композиційних формул.

Відокремивши в творчому методі Брамса композиційний алгоритм, Шенберг намагався наділити його таким же окремим життям, абсолютним незалежним від твору, на основі якого він був сформований.

З огляду на вищевикладене, нам здається цілком справедливим гіпотетичне припущення американського музикознавця, професора Колумбійського університету У. Фріша про імовірно критичне ставлення Брамса щодо стверджень подібних до шенбергівського. Пригадаємо, зокрема, як Брамс негативно відреагував на статтю свого друга А. Шубрінга, в якій той вказував на застосування композитором в третій частині Німецького реквієму принципу тематичного об'єднання. В листі до Шубрінга Брамс пише: “Я заперечую, що між темами різних розділів № 3 є щось спільне. А якщо це так, то я не заслуговує схвалення, а повинен скоріше признати, що моя думка в цій праці недостатньо польотна <...> Якби я хотів навмисно зберегти одну і ту ж тему, то тоді її можна було б чітко впізнати у відозміненому, збільшеному та зверненому вигляді...” [1, 91].

Американський музикознавець Р. Брінкман, аналізуючи шенбергівську теорію, наголошує на тому, що “науково переконливим може бути лише обмежене застосування терміну Шенберга по відношенню до Брамса” [2, 200]. Цієї ж думки дотримується і відомий німецький музикознавець К.М. Шмідт, який вказує на неможливість ототожнення мотивно-тематичного методу Брамса та шенбергівського методу “розвиваючих варіацій” з причин неврахування Шенбергом стану самого музичного матеріалу.

Хоча в епоху Брамса вже спостерігалась тенденція до “розрідження”, тонально-гармонічної системи, остання не була ще поставлена під сумнів, і форма, яка базується на гармонії, залишалась головним фактором взаємозв'язку в творі. За словами К.М. Шмідта, “Брамс прагнув до такої побудови цілого, яке неспроможна була забезпечити лише гармонія; його можна було досягти лише <...> шляхом мовно-тематичної роботи. Її концентрація стала відповіддю впевненого консерватора на розпад форми та музично-мовної системи” [2, 201]. У Шенберга, як відомо, тональності належало вже далеко не перше місце, і організація форми була пов'язана з індивідуальним задумом кожного твору, зокрема, з його мотивно-тематичним розвитком. І отже тому, Шенберг в своїй теорії пов'язує формоорганізуючі процеси насамперед з “розвиваючими варіаціями” як єдиним засобом збереження цілності твору.

Втім, попри ці зауваження, треба віддати належне шенбергівському підходу. Всіляко демонструючи належність до великої німецької музичної традиції, Шенберг не тільки визначив історичну закономірність мотивно-тематичного мислення, а і по-новому оцінив технологічні завоювання Брамса.

Так або інакше, саме завдяки А. Шенбергу багато музикознавців почали аналізувати творчість Брамса не тільки з позиції наслідування й збереження великих традицій, а і з позиції її “прогресивності” та новаторства.

Вищезгаданий Альбрехт Дюмлінг в статті “Чому Шенберг вважав Брамса прогресивним” (Dümling A. Warum Schönberg Brahms für fortshrittlich hielt.) розглянув не тільки питання “правомірності” теорії “розвиваючих варіацій” Шенберга, а і події, які передували знаменитій доповіді Шенберга. До того ж Дюмлінг робить спробу побудування своєрідного музично-історичного ряду на шталт Шуман – Брамс – (О. фон Цемлінський) – Шенберг – А. Берг – А. Веберн – Х. Ейслер – (учні: А. Азріель, Д. Блейк, Г. Кохан, З. Маттус).

Зазначимо, зокрема, що прізвище Олександра фон Цемлінського тут представлено не випадково. Пряма лінія, яка йде від Шумана через Брамса до Шенберга, безперечно, не оминає й Цемлінського, який саме і відкрив для Шенберга світ Брамса.

О. Цемлінський (1871–1942), якого в 90-ті роки XIX ст. вважали найталановитішим брамсівським послідовником, в 1893 р. зблизився з молодим музично-допитливим службовцем банку А. Шенбергом. Саме Цемлінський, розповідав своєму новому другу про свого вчителя-наставника І. Брамса, який в складних композиційних питаннях бере приклад з творів Баха та Бетховена і у зв’язку з цим зберігає на своєму робочому місці деякі найважливіші партитури. Шенберг сприйняв цю інформацію як дуже цікаву для себе і в подальшому використовував її в роботі над своїми творами. Згодом Шенберг, натякаючи на свій струнний квартет ор. 7, написаний за моделями основної частини симфонії Л. в. Бетховена “Егоїса”, підкреслював: “Ця порада, яка походила від Брамса, була чудовою. Я хочу запевнити молодих композиторів в тому, як багато для нас зробили великі попередники, залишивши свою музичну спадщину” [4, 25]. Саме в Брамсі, найсумліннішому послідовнику традицій, Шенберг бачив людину, яка проклала шлях в майбутнє.

В подальшому Шенберг неодмінно позиціонував себе як поборника брамсівських традицій. Про той факт, що у 23 роки А. Шенберг здійснив раптовий перехід до нового прогресивного стилю створення музики, а саме від абсолютної музики до літературної форми “симфонічної поеми”, сам композитор намагався не згадувати. Втім, Шенберг не довго дотримувався розповсюдженої думки відносно музичного прогресу. Дюмлінг зазначає, що “доволі скоро він (Шенберг – Я. К.) зрозумів, що антиподи Вагнер та Брамс досягли абсолютно рівних, незалежних результатів, кожний у своїй сфері: Вагнер – в області музичного театру, Брамс – в камерній та симфонічній музиці” [4, 26]. Пізніше Шенберг з однаковим інтересом аналізував твори обох композиторів та призвів їхні досягнення до певного синтезу. Саме в цьому, на думку Дюмлінга, і полягає історична роль досліджень Шенберга.

В своїй статті “Національна музика” Шенберг не тільки називає Брамса своїм вчителем, а і ставить його ім’я в один ряд з Бахом, Моцартом, Бетховеном та Вагнером, стверджуючи, що саме завдяки цій п’ятірці великих майстрів затвердились такі композиторські принципи, як:

- 1) непарна кількість тактів, розширення та скорочення фраз;

- 2) пластика форми: не економити, якщо ясність потребує більшого простору, – кожна форма повинна бути закінченою;
- 3) системність побудування фраз;
- 4) економія, і все ж таки багатство.

Ці правила суперечили розповсюдженому в ті часи ставленню до творчості Брамса критиків, які акцентували в його творчості здебільшого на формообразуючі моменти. На противагу цьому, вищезгадані 4 принципи композиційної праці надихнули Шенберга на доповідь 1933 р., якою він хотів виправити розповсюджену точку зору на творчість Брамса. Шенберг знав брамсівські часи з власного досвіду, але не відносився до них з ностальгією, як більшість його сучасників, а розглядав цю добу передусім як корінь розвитку сучасної музики.

Підсумовуючи, Дюмлінг зазначає, що “критичні нариси Шенберга, як правило, завжди полемічні та селективні. Вони направлені не на “зерно”, не на сутність композиції, а на технічні моменти, які він відбирав для власних творів <... > Попри несприйняття музики Шенберга, його неможливо було переконати в тому, що він є представником справжньої німецької традиції, традиції Брамса, традиції прогресивного” [4, 48].

Отже, в своєму дослідженні А. Дюмлінг підтверджує висунуту вищезгаданими західними дослідниками (Р. Брінкман, Ф. Крумахер, К.М. Шмідт, У. Фріш) тезу про те, що Шенберг, основувшись на творчих досягненнях Брамса, намагався пояснити основоположні принципи власної творчості та відстояти історичну закономірність мотивно-тематичного мислення.

Цікаво, що шенбергівська доповідь вплинула не лише на переоцінку творчості Брамса, а навіть на назви досліджень, які в подальшому з’являлись в західному музикознавстві. Наприклад, в 1937 році американський музичний журнал опублікував статтю Альфреда фон Ермана – автора німецькомовної біографії І. Брамса “«Жахливий» Брамс” (Ehrmann A. v. The “Terrible” Brahms). Назва даної статті мимоволі викликає асоціації з шенбергівською – “Прогресивний Брамс”.

Попри на свою провокаційну назву, стаття А. фон Ермана далека від полемічної загостреності. Автор статті, уникаючи навмисної концепційності, намагається відтворити цілісний історіографічний портрет геніального композитора в “суспільному інтер’єрі”, представленого його оточенням: молодими композиторами, шанувальниками, критиками та ін.

Ерман наголошує, що “уявити справжню картину музичного мистецтва другої половини ХІХ ст. можливо лише в сприйнятті І. Брамса у невід’ємному цілому з його сучасниками” [4, 70].

Найголовнішою тезою, висунутою автором, є те, що Брамс, безжалісно критикуючи твори сучасників, насправді сприймав їх як своєрідне “дзеркало”, вдивляючись в яке він підкреслено критично оцінював і власну творчість. На підтвердження цього Ерман наводить фрагмент з листа Брамса до його друга Генріха фон Херцогенберга: “Я відчув в цих останніх п’єсах, що ми так схожі один на одного. В хоралах, також як і в квартетах та піснях, мені все нагадувало про те, що я намагався створювати і до чого прагнув...” [4, 74].

Ґрунтуючись на глибоких історіографічних дослідках, автор створює цілісний образ геніального композитора, створившого вищі культурні цінності своєї епохи. Саме “цілісний Брамс”, позбавлений теоретичного схематизму та невідокремлений від своїх сучасників – і поціновувачів, і критиків, – є найважливішим результатом дослідження А. фон Ермана, який, тим самим, заклав фактологічний фундамент для всіх наступних наукових розвідок щодо особистості, світосприйняття та творчості Брамса.

В зовсім новому ключі творчість Брамса постає в статті американського музикознавця Джеймса Пітера Буркхольдера (J.P. Burkholder. Brahms and Twentieth-Century Classical Music).

Оцінюючи значення Брамса для музики ХХ ст., Петер Буркхольдер висуває думку, що проблематика соціального функціонування музики в брамсівську епоху та в добу панування музичного авангарду ХХ ст. має багато спільного.

Вважаючи найважливішою ознакою в історії музичної культури ХІХ – ХХ ст. саме атмосферу безкінечної кризи, автор намагається наново визначити значення слова “модернізм”. За словами дослідника, витoki модернізму полягають у зміні соціальної функції музики, а загалом модерністську течію в музиці треба починати саме з Брамса. Буркхольдер підкреслює, що “модернізм не настільки віддалений від традицій, як прийнято вважати, це не створення чогось нового на пустому місті, а часткова реінтерпритація елементів з традиції, яка включає як теперішнє, так близьке і далеке минуле” [3, 80].

Дослідник зазначає, що Брамс, завдяки безмежному знанню мистецтва попередників, винайшов дійсний шлях генія своєї епохи. За словами автора, композитор, не захоплюючись пустою віртуозністю, блискуче популяризував вищі художні змісти, став великим вихователем публіки засобами культури заради продовження самої культури.

Ця проблема популяризації та виховання постала і для музичного авангарду. Але спиратись на традицію тією же мірою, що і Брамс, представники мистецтва не могли, тому що намагались заснувати свою традицію. Тобто, і зміст популяризації їхнього мистецтва переноситься з виховання публіки успадкованими культурними цінностями на пропаганду новостворених.

Загальним, на думку Буркхольдера, для сучасної і брамсівської музики є її призначення. Американський дослідник відмічає, що “музичні образи та змісти Брамса розраховані на різні типи слухачів: а) для наївного слухача (як незалежний музичний твір в абстрактній формі); б) для знавця (як підстрочник до спеціального твору, стилю, жанру або техніки)” [3, 79].

Аналогічна ситуація виникає і стосовно творів композиторів ХХ ст., музика яких, на думку Буркхольдера, “значною мірою розрахована на знавців, ідеального слухача, який володіє мистецтвом розуміння різних посилянь” [3, 81].

Ця теза американського дослідника є безперечно цікавою сама по собі, проте постає логічне питання: чому авангард, на відміну від брамсівської музики, і дотепер не є популярним для “наївного слухача”? Це питання в статті даного автора залишається відкритим.

Продовжуючи тему соціального функціонування брамсівської музики, американська музикознавиця Маргарет Нотлі в статті “Лібералізм Брамса: Жанр, стиль та політика Відня наприкінці ХІХ століття” (Notley M. Brahms as Liberal:

Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna) розглядає зазначену проблематику з огляду на суспільно-політичне та музичне життя Відня XIX ст.

Цінність даної статті полягає у введенні до наукового обігу важливих фактів, пов'язаних з поглядами Брамса, який в довгому процесі знаходження свого місця в системі соціально-політичного устрою нарешті усвідомив значення власного мистецтва. І найголовніше, в статті розкриваються маловідомі аспекти взаємовідносин між оточенням антагоністів Брамса – Брукнера, по-новому висвітлюючи деякі світоглядні позиції Брамса.

М. Нотлі зазначає, що в порівнянні з симфонією, яка розцінювалась музичними критиками як демократичний жанр, камерна музика була адресована в першу чергу вузькому колу слухачів, які представляли інтелектуальну еліту віденського суспільства. За часів Брамса, деякі критики прямо заявляли, що “піднесена камерна музика композитора важко сприймалась не фахівцями і, отже, веде до створення аури виняткової музичності, потурає удаваності, снобізму та лицемірству. Камерна музика пригнічує волю” [6, 118].

Насправді, подібна антипатія до камерної музики наприкінці XIX ст. мала під собою політичне підґрунтя. Це підтверджує і сучасник Брамса М. Кальбек, який зазначає, що “музика змішалась з політикою, і члени різних партій вмішувались в музичні питання” [6, 107].

У 80-ті роки XIX ст. в австрійському музичному мистецтві, як і в політиці, все більш загострюється полеміка між двома основними художньо-творчими партіями: оточенням А. Брукнера, з одного боку, та І. Брамса, з іншого – конфлікт, який до того ж непомітно “підігрівався” політичними подіями Відня.

Так, композиторський стиль Брамса з його опорою на класичні традиції та культивуванням камерних жанрів цілком задовольняв смаки ліберальної партії, члени якої здебільшого належали до вищого та середнього класу Германії та Австрії, а, отже, були інтелектуальною елітою суспільства. Прихильниками Брамса були вчені, університетські професори, відомі музиканти, художники, поети, музичні критики та публіцисти.

Головним принципом лібералізму була віра в індивідуальну раціональну свідомість та у високу роль інтелекту в його загальному розумінні. Композиційна техніка Брамса, яскраво віддзеркалена в його творчості, повністю відповідала цим цінностям.

Характерно, що в процесі роздумів про логіку в музиці і колеги Брамса, і сам композитор надавали особливого значення не тільки логіці мотивного розвитку, але й індивідуальному інтелекту, без володіння яким митець, на їхню думку, не міг бути спрямований на створення органічних творів.

Основні складові мислення та композиторського стилю Брамса (інтелектуальність, певний раціоналізм, висока вага логічного початку) стали ще однією причиною наголошувати на лібералізмі творчості Брамса. Можливо, саме такі особливості спонукали опонентів Брамса звинувачувати його музику в “науковості”.

М. Нотлі зауважує, що “квазі-раціональне естетичне кредо Брамса вкупі з прямої асоціацією його творчості з камерною музикою мали величезне значення для музичного життя ліберального вищого класу та стали причиною політичного гоніння наприкінці 80-х років XIX ст.” [6, 115].

Опозицію Брамсу і його прихильникам складала антиліберальна коаліція, що пропагувала ірраціональний культ емоцій та інстинктів. В музичному плані умовно “раціональна” камерна музика Брамса протиставлялась “натхненним” операм Вагнера й, особливо, симфоніям Брукнера.

Ще одним “каменем спотикання” в цій дискусії було питання щодо соціально-комунікативних функцій симфонічної та камерної музики. Для тодішніх антилібералів саме симфонічний жанр вважався втіленням демократичності, а ідеалом – творчість Л. ван Бетховена, музика якого, за висловом відомого вагнеріанця Г. Паумгартнера, “змушувала битись серця простого слухача” [6, 119].

Саме недостатність демократичності, відсутність зовнішніх ефектів стали в той час основною перепоною для розуміння та розповсюдження брамсівської симфонічної музики. Дійсно, довгий та напружений рух композиторської думки Брамса крізь тонку тканину симфонічних музичних образів, які викликали у деяких заангажованих критиків асоціацію з “кратовою корою” (Г. Вольф), не влаштовувало “демократів” від мистецтва.

Отже, питання соціально-комунікативного функціонування музики Брамса, яке П. Буркхольдер розглядав в контексті музичного мистецтва ХХ ст., було актуальним і ще наприкінці ХІХ ст.

З свого боку відмітимо, що саме камерний жанр, який багатьма антилібералами сприймався як консервативний, виявився більш перспективним, аніж вагнеріанське так зване “мистецтво майбутнього”, і набув великого значення для подальшого розвитку музичного мистецтва.

Стаття М. Нотлі, основні положення якої викладені нами вище, знайомить читачів з історично достовірними, хоча й маловідомими деталями суспільно-політичних і естетичних дискусій між брамсіанцями та брукнеріанцями. Авторка також висвітлює глибинні зв'язки, що існують, на її погляд, між світоглядними та політичними поглядами Брамса і жанровою системою його творчості. Таким чином, соціально-політичні та музично-критичні контексти, які виступають в якості побічного елемента, з точки зору логіки індивідуального творчого процесу, мають суттєвий вплив на теоретичні уявлення про музичну культуру пізнього романтизму.

Аналіз матеріалу, викладеного в цій статті, дає змогу говорити про своєрідну модуляцію, яка відбулась в світогляді Брамса: від романтика-мрійника, який жив в світі гофманівських героїв та якого по-справжньому розуміли лише найближчі друзі, – до музиканта, що є одним з репрезентантів віденського лібералізму, – постаті, з якою після величезного успіху “Німецького реквієму” та “Угорських танців” почали ототожнювати себе представники ліберального бюргерства.

І найголовніше: саме з ліберальної елітою Відня, до якої належало чимало друзів Брамса, нарешті здійснилась мрія композитора про співдружність музикантів та однодумців, об'єднаних любов'ю до музики, не зіпсованою власними музичними амбіціями, про природність та виняткову коректність в дружбі, свободу та здорове ставлення до життя, чесність по відношенню один до одного, вміння “радіти життю та мистецтву окремо від себе <...> насолоджуватись ними двома – і забути все інше” [1, 228].

Підсумовуючи вищевикладене, зазначимо, що різноманітні аспекти вивчення спадщини Брамса підтверджують той факт, що феномен І. Брамса володіє однією незмінною якістю: творчість композитора настільки багатогранна, різноманітна і багато в чому парадоксальна, що її неможливо розглядати в готових схемах розвитку музичного мистецтва. Тому відповіді на ще невирішені питання в значній мірі потрібно шукати не тільки в самій музиці композитора, а й в багатогранних вимірах художнього та соціально-історичного контексту.

Література

1. Роговой С. И. Письма Иоганесса Брамса / С. И. Роговой. – М.: Композитор, 2003. – 640 с.
2. Шмидт К. М. От будущего к прошлому / К. М. Шмидт // Музыкальная академия. – 1998. – №1. – 195-205 с.
3. Burkholder J. P. Brahms and Twentieth-Century Classical Music / J. P. Burkholder // 19th Century Music. – 1984. – VIII/1. – p. 75-83
4. Dümling A. Warum Schönberg Brahms für fortschrittlich hielt / A. Dümling // Verteidigung der musikalischen Fortschritts: Brahms und Schönberg. – Hamburg: Argument, 1990. – S. 23-49.
5. Ehrmann A. v. The “Terrible” Brahms / A. v. Ehrmann // The Musical Quarterly: Oxford University Press. – 1937. – XXIII/1. – p. 64-76
6. Notley M. Brahms as Liberal: Genre, Style, and Politics in Late Nineteenth-Century Vienna / M. Notley // 19th Century Music. – 1993. – XVII/2. – p. 107-123.

УДК 78. 03 (477)+78. 082

Левко Вероніка Іванівна,
аспірант НАКККіМ

ОРГАНІЗАЦІЯ КОНЦЕРТІВ ЯК ОДИН З ВИДІВ ДІЯЛЬНОСТІ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМ. М. ЛЕОНТОВИЧА

У статті дається характеристика роботи з організації концертів, що здійснювалася силами філій Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича. Висвітлюється роль окремих творчих колективів, які утворилися і функціонували при товаристві. Підкреслюється його значення у здійсненні величезного внеску в поширення й популяризацію здобутків національного музичного мистецтва серед широких верств населення.

Ключові слова: концертна діяльність, Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Леонтовича, українська національна музична культура.

The article gives characteristic of work on organization concerts that was realized by skills of all-ukrainian musical society named after M. Leontovych. Throw light to the role separated creative collectives which formed and functioned in society. Emphasised its importance in implementation a great contribution spreading and popularization national musical art among wide sections of the population.

Key words: all-ukrainian musical society named after M. Leontovych, ukrainian national musical culture.

Глибокий слід в історії української музики залишило Всеукраїнське музичне Товариство ім. М. Леонтовича – провідне мистецьке об'єднання 1920-х рр. Попри це, висвітлення роботи товариства у радянський період було недостатнім, що не в останню чергу обумовлювалося ідеологічними чинниками. Поодинокі відомості знаходимо, зокрема, в “Нарисах з історії української радянської музики” В. Довженка [5]. Відповідні статті вміщувались у різних виданнях “Української радянської енциклопедії” [9]. Проте, інформація про діяльність товариства була далекою від вичерпності, а оцінки його ролі у тогочасному музично-культурному русі – від об'єктивності.

Ситуація навколо історії Музичного товариства ім. Леонтовича докорінно змінилася за останнє двадцятиліття. Нині існує низка праць, присвячених висвітленню різних аспектів його діяльності. Найважливішим джерелом інформації про цю громадську організацію представляє архів товариства, до дослідження й систематизації якого у різний час долучилася Л. Корній [10] і О. Бугаєва [3]. Фундаментальну роботу у напрямку аналізу різних аспектів діяльності товариства зробила В. Кузик. Вона ознайомлює з історією виникнення товариства як феномену культури українського відродження 20-30-х років ХХ ст. [6; 7]. У працях М. Ржевської висвітлено умови існування товариства у тодішньому соціумі, а також зміни у подальшій його роботі, що відбулися після прийняття декларації “Жовтень в музику” [15]. Л. Семенко характеризує краєзнавчу діяльність товариства на Поділлі у 1920-х рр. [16].

Товариство досі є об'єктом постійного наукового осмислення, але комплексне дослідження його діяльності наразі не здійснено. Деякі аспекти його роботи потребують подальшого вивчення, що обумовлює актуальність теми статті.

Мета статті – дати загальну характеристику організації концертної діяльності філіями товариства, використовуючи відомості щодо деяких колективів, які утворилися і функціонували при ньому.

Зміст концертної діяльності товариства надихався національною ідеєю, провідниками якої були його діячі. 1920-ті роки – особливий період становлення української музичної культури, коли професійна музика переживала часи надзвичайно інтенсивних новаторських пошуків. Композитори орієнтувалися на поєднання у своїй творчості національних традицій і досягнень європейської музичної культури. Водночас, суспільство практично не було ознайомлене із найяскравішими зразками творчості українських композиторів. Тому такою актуальною стала робота товариства, яке за час свого нетривалого існування організувало безліч концертів з творів українських композиторів, лекцій, музичних виставок, де експонувалися ноти рідко виконуваних творів. Власне, такі заходи були майже єдиною можливістю розповсюдження музики композиторів, творчість яких у той час була надзвичайно актуальною і недостатньо добре відомою: М. Леонтовича, Я. Степового, К. Стеценка.

Зусиллями членів товариства здійснювався випуск журналу “Музика”, в якому містились статті і відгуки дописувачів про роботу творчих гуртків з різних куточків країни. Журнал став важливим джерелом інформації про роботу, що здійснювалася тоді. В сільських школах часто бракувало літератури з питань естетичного виховання. З листування контори видавництва товариства з особами, які передплачували щомісячник, дізнаємось, що він був чи не єдиним

засобом поширення музичного матеріалу, оскільки неодноразово там друкувались ноти пісень різноманітної тематики, "...які формою й змістом відповідали б настирливим вимогам політично-освітніх установ та пісні, які жадає почути вже кілька років нове суспільство. Таких пісень ніде й з свічкою не знайдеш..." (ІР НБУВ, ф. 50, од. зб. 1548). Опубліковані в журналі нотні тексти становили основу концертного репертуару професійних і самодіяльних колективів "на місцях".

Будучи організацією некомерційного спрямування, створеною ентузіастами, товариство існувало від початку за рахунок членських внесків діячів культури, які входили до його складу. Дуже швидко з'ясувалося, що ці кошти не є достатніми для забезпечення реалізації завдань товариства, в тому числі для організації видавничої, концертної та інших видів роботи. Позиція товариства була надзвичайно хиткою. Воно потребувало підтримки держави, яка, надаючи фінансування, здійснювала тиск, диктуючи певні вимоги, що і визначило двоїстість становища товариства.

З метою розширення своєї діяльності та пропаганди національного мистецтва товариством було організовано філії по всій території України. Станом на 1927 рік їх нараховувалось тринадцять, зокрема в таких містах, як Харків, Одеса, Миколаїв, Житомир, Полтава, Вінниця, Чернігів, Дніпропетровськ, Черкаси, чотири філії працювали на Поділлі [7, 14]. Звичайно, в рамках однієї статті неможливо охопити всю ту розмаїтість концертів, що були організовані силами товариства і його філіями. Як приклад візьмемо кілька з них, а саме Роменську, Полтавську, Чернігівську, Харківську та Білоцерківську філії.

Об'єднувала ці філії єдина мета – згуртувати навколо себе якомога більшу кількість творчих музичних сил робітників і селян шляхом залучення їх до колективів. На базах навчальних закладів, при фабриках, заводах, інститутах народної освіти закладались все нові й нові гуртки. Особливою активністю у цих процесах відзначалося Музичне товариство ім. Леонтовича, при якому було сформовано хори та оркестри, що здебільшого носили аматорський характер. Утім, це зовсім не означало, що їхня робота була суто розважальною. Дуже часто на чолі таких колективів ставали знані на той час у мистецьких колах люди: М. Вериківський, В. Верховинець, А. Воліківський, Т. Ганицький, Б. Новосадський, К. Стеценко. Свою роботу вони виконували на високому професійному рівні. Лише в поодиноких випадках новостворені гуртки були професійними – капела "Думка", РУХ ("Робітничий Український Хор"), ДУХ ("Державний Український Хор") та багато інших, які вели активну концертну діяльність, подорожуючи Україною.

Кожне створення нової філії товариства відзначалось з великим розмахом. Прикладом може слугувати урочисте відкриття 19 жовтня 1925 року Білоцерківської філії товариства. До її появи тут любов до співу зосереджувала людей у церковних хорах. Власне, саме хори були єдиним напівпрофесійним музичним осередком.

Попередня хвиля пожвавлення музичного життя Білої Церкви, що припала на 1908–1909 роки, була пов'язана з діяльністю К. Стеценка.

Саме в цей час він повернувся з м. Олександр-Грушевський (нині м. Шахти), куди був переведений наприкінці 1907 року церковним начальством. Лише завдяки зусиллям його друзів, зокрема О. Кошиця, Кирило Григорович займає посаду викладача співів Білоцерківської гімназії [13, 21]. Саме йому вдається вивести хорові колективи, що існували, на новий рівень. Із невеличких місце-

вих хорів йому вдалося організувати капелу (з 60 співаків), що дала декілька концертів. Попри жорстку політику русифікації, у репертуарі капели переважали українські пісні. За оцінками сучасників, це були часи розквіту хорової справи в Білій Церкві.

З поверненням К. Стеценка у липні 1909 році до Києва його справу перейняв В. Татаров. Капела почала виїжджати з концертами по селах. Як наслідок почали організовуватись нові хорові колективи, для яких капела була зразком. Через відсутність єдиного центру координації концертної діяльності вони приєднувались до “Просвіти”. З початком Першої світової війни ситуація не могла не змінитись, що, звичайно, наклало свій відбиток на подальший розвиток концертної справи. Як зазначав згодом дописувач журналу “Музика”, винятком був хор ім. М. Старицького, що проіснував лише до 1921 року. Подальші зміни у діяльності капели були здійснені 1921–1924 роках [1, 359].

На початку 1920-х років кількість новостворених хорів у селах стала суттєво збільшуватися, однак у їхній діяльності бракувало взаємної координації. Ось чому поява у Білій Церкві філії Музичного товариства ім. Леонтовича дала поштовх змінам на краще.

Заснування філії товариства мало великий суспільний резонанс. Було влаштовано грандіозний концерт за участю хору ім. Леонтовича. Поодинокі відомості про нього збереглися у тогочасній пресі. Рецензія 1925 року фіксує лише прізвища його учасників: диригент Івашин-Палашенко, солісти Ельгорт (фортепіано), Столяр (скрипка), Пафнутьєва, Браєцька, Крижанівська, Хлібороб (вокал). Оскільки концерти були величезною рідкістю тут, публіка приймала виконавців з великим захопленням [8, 365]. Виконувались твори українських композиторів, зокрема фортепіанні прелюди Л. Ревуцького. За свідченням дописувача журналу “Музика”: “...почути їх навіть у Києві було важко...” [1, 366].

Поширеною практикою для товариства була організація концертів для делегатів різноманітних з’їздів. Приміром, 4 лютого 1925 року відбувся концерт, який давали члени місцевої філії товариства. Він був приурочений до чергового, шостого регіонального з’їзду Профспілок Білоцерківщини. Передував концерту виступ секретаря правління філії, який намагався обґрунтувати важливість і значення діяльності товариства, а також перспективи його розвитку. Ідея влаштування подібних вечорів була з радістю сприйнята делегатами з’їзду. Повертаючись безпосередньо до концерту, зауважимо, що програма його складалась з шести революційних пісень різних авторів – П. Демуцького О. Кошиця, М. Леонтовича. Наведемо відгук очевидця заходу: “Концерт пройшов з небувалим <...> успіхом. Аудиторія надзвичайно чуйно реагувала на виконання і більшість пісень довелося повторяти” (ІР НБУВ, ф. 50, од. зб. 1635).

З 12–20 серпня 1925 року філією товариства у Білій Церкві була влаштована музична виставка нот з нових творів українських композиторів: М. Вериківського, Г. Верьовки, П. Козицького, М. Леонтовича, М. Лисенка, М. Радзівєвського, Л. Ревуцького, Я. Степового, К. Стеценка, Я. Яциневича. Були виставлені також часописи “Музика”, “Музичне мистецтво на селі”, “Історія української музики”.

Друга виставка пройшла з 1–4 вересня і мала педагогічну спрямованість. Виставку відвідали вчителі, які цікавились новими музичними творами на революційну тематику, що відповідали б можливостям невеличких сільських хорів. Серед експонатів виставки особливий інтерес викликали нотні видання М. Леонто-

вича, які викладачі мали можливість бачити вперше. Наступним кроком у знайомстві з музикою Леонтовича став концерт, що відбувся 3 вересня за участю місцевого хору ім. М. Леонтовича [2, 366].

Частим явищем у роботі філії товариства стала організація музичних заходів, приурочених до відзначення пам'ятних дат. Яскравим прикладом у цьому сенсі слугує ряд концертів, присвячених 15-річчю з дня смерті М. Лисенка. Зусиллями Роменської, Полтавської та Чернігівської філії товариства було проведено концерти, що набули величезного художнього значення. Так, приміром, Роменська окружна капела ім. Леонтовича під керівництвом А. Воліківського 14 січня 1928 року дала концерт у місцевому театрі “Червоний залізничник” [4, 14]. Перед виступом диригент капели прочитав доповідь, де висвітлювались питання розвитку мистецтва та ролі М. Лисенка у вітчизняному музичному процесі. Далі прозвучала кантата “Радуйся, ниво неполитая”. Вперше у виконанні чоловічого хору проспівали історичні та побутові пісні, а особливо вдалим було виконання “Максима Залізняка”. Солоспіви, як свідчать архівні документи, були представлені І. Воліківською, Кузьминою, Гамалій, Бондарівною та ін. (ІР НБУВ, ф. 50, од. зб. 1674).

26 лютого 1928 року Полтавська окружна капела організувала концерт-виставку з творів М. Лисенка у приміщенні Музтехнікуму (диригент – Ф. Попадич). Концерт складався з трьох відділів:

1) художні та оперні хорові твори: “Умер поет”, “Оживуть степи й озера”, “Сварка хлопців та дівчат” із опери “Різдвяна ніч”, “Гей, не дивуйте” із опери “Тарас Бульба”, “Туман хвилями гуляє” з опери “Утоплена”, “Нічки темненькі” з опери “Енеїда”;

2) опера “Ноктюрн” була виконана силами капели;

3) відділ народних пісень [17, 20].

27 грудня 1928 року Чернігівська філія товариства провела музичний захід за участю хору педтехнікуму та Будинку робочої освіти під керівництвом Ю. Слоницького, хору Інституту народної освіти під керівництвом П. Зіхінського, симфонічного оркестру під керуванням Каминського. Його програма мала майже аналогічний зміст. Слухачі мали змогу почути не лише українські народні пісні в обробці М. Лисенка, а його “Веснянки”, хор дівчат та пісню Оксани з опери “Різдвяна ніч”, хор служниць з опери “Тарас Бульба”, “Утоплена” (“Туман хвилями лягає”), хор з “Гамалії”, “Іван Гус”, оркестр виконував увертюру до опери “Чорноморці”, картину “Запорізька Січ” з опери “Тарас Бульба” з хором “Гей, не дивуйте”. Учні профшколи представили солоспіви на вірші Тараса Шевченка та Івана Франка. На завершення концерту всіма хорами й оркестром була виконана історична пісня “Про Бондарівну”, “Інтернаціонал” та “Заповіт” [20, 14].

Як вже зазначалося, досліджуваний період пов'язаний з появою в основному самодіяльних колективів, в яких професійний музичний статус в кращому випадку мали лише їхні керівники. Прикладом може слугувати постать українського композитора Т. Ганицького, який став одним із провідних діячів філії товариства, що утворилася у Кам'янці. Її діяльність була зосереджена у місцевому Будинку робітників просвіти, а пізніше організований оркестр і хор.

За відомостями, що наводить А. Муха, Ганицький Тадей Денисович (1844–1937) був людиною надзвичайно освіченою – скрипаль, педагог, диригент, му-

зично-громадський діяч. Після закінчення у 1872 році Віденської консерваторії, він продовжив навчання в Берлінській академії (закінчив 1876 року), як скрипаль-соліст рік по тому стає професором консерваторії у Берліні. Подальша діяльність Т. Ганицького була пов'язана з Варшавою, Лодзю (1894–1301) та Петербургом (1901–1902). Окрім своїх професійних якостей, він був ще й ініціативною особистістю. Про це свідчить той факт, що завдяки його безпосередній участі у Кам'янець-Подільську у 1903 році відкрито музичну школу, у 1914 році – організовано симфонічний оркестр, з яким Т. Ганицький гастролював. 1927 – 1930 роках був директором музичної профшколи, далі – професійного музичного технікуму ім. М. Лисенка. Окрім клопіткої роботи керівника професійних навчальних закладів, Т. Ганицький займався науково-методичними розробками, писав твори для скрипки та симфонічного оркестру [11, 64]. Очевидно, що саме завдяки роботі таких людей відбувалось становлення професійного музичного мистецтва.

Активна концертна діяльність, що провадилася Музичним товариством ім. Леонтовича, знайшла відтворення, зокрема у анонсах місцевих газет. Під керівництвом Т. Ганицького проходили симфонічні концерти, до яких постійно залучались запрошені солісти. Першою солісткою такого концерту стала Е. Доленго-Грабовська, скрипаль З. Комінек. За активної участі Т. Ганицького були організовані оркестри, репертуар яких включав в себе твори композиторів-класиків, українські народні пісні у його перекладі та аранжуванні для духових і камерних оркестрів. Ця діяльність могла розгортатися дуже успішно, однак 1928 року філія припинила своє існування. Формальним приводом для закриття філії стало висунуте з боку органів влади звинувачення у “зовнішній показовості” митців, справжньою ж причиною стало те, що в організації не було жодного члена партії [14, 115].

Із журналу “Музика” за 1923 рік дізнаємося, що при Подільській філії товариства організували Капелу ім. Леонтовича, що налічувала 40 учасників (аматорів і професіоналів), керівником якої став Крижанівський. За час свого існування колектив дав близько 15 концертів. Як правило, такі концерти мали тематичний характер. Були утворені цілі цикли вечорів під назвою “Музичні гобелени”, “Вечір української художньої пісні” [18, 37].

Філії товариства, що містилися у великих містах, мали значно більше можливостей для залучення до своїх музичних заходів висококласних виконавців. Зокрема, Харківська філія товариства нерідко організовувала вечори сучасної музики. Лише протягом січня – лютого 1928 року пройшло кілька таких концертів. Так, наприклад, 29 січня відбувся концерт камерної вокальної музики за участю солістки Оксани Колодуб. Вечір присвятили виключно творам українських композиторів, таких як М. Вериківський, О. Дашевський, В. Золотарьов, П. Козицький, М. Коляда, В. Косенко, Л. Лісовський, Ю. Мейтус, Б. Новосадський.

Уже 19 лютого цього ж року відбувся концерт професорів Харківського музично-драматичного інституту – Л. Тимошенкової (віолончель) та М. Палевського (фортепіано) з творів європейських, російських та українських композиторів (з останніх виконано “Варіації на українську тему” В. Барвінського для віолончелі та фортепіано).

22 лютого 1928 року пройшов дев'ятий концерт сучасної музики Струнного квартету ім. Леонтовича, до програми якого були включені твори представників різних національних шкіл: С. Василенка, П. Козицького, Б. Бартока [19, 28].

Одним із головних музичних центрів, де зосереджувалась велика кількість видатних діячів культури, був Київ. Хор-студія ім. Стеценка існував при товаристві з листопада 1924 року. Керували ним М. Вериківський і В. Верховинець. У їхньому виконанні звучали українські народні пісні та класична музика (Р. Шуман, Ф. Шуберт) для робітників, червоноармійців у місті та його околицях. Вечори носили назви, що конкретизували зміст програми, – “Вечір української революційно-художньої пісні й літератури”, “Вечір хорового мистецтва”, “Вечір українських народних пісень”, “Щороку”.

Оскільки у складі колективу не було професійних музикантів, а його учасниками були переважно студенти педагогічних вузів, працівники освіти, членів інших спілок – робота проходила з деякими труднощами, особливо коли колектив брався за твори в обробці М. Леонтовича, М. Лисенка, О. Кошиця, нових революційних творів. Але жагуче бажання хористів до подолання цих труднощів спонукало їх до тривалих занять з теорії музики та сольфеджіо, постановки голосу. Результати були досить непоганими. Як наслідок, звичайний хор перетворився на хор-студію, а згодом на музично-хорову студію. Такі заходи були задіяні з метою ліквідації музичної неграмотності серед працівників освіти, підготовки молоді до вступу у музичні школи, виховання грамотних хористів. До роботи були залучені кращі викладачі Києва.

Передбачались цикли концертів народної й революційної пісні, сучасної європейської музики, ціла низка епізодичних лекцій на музично-педагогічні теми, що супроводжувалися б відповідними концертами. Перший концерт відбувся 2 березня 1924 року в залі консерваторії [1, 350].

Ще один колектив, що досить активно функціонував, був заснований у червні 1923 року і мав назву Київське співоче об'єднання капела “РУХ” (“Робітничий Український Хор”). Постійний склад капели налічував 55 чоловік. Засновником і диригентом капели був Борис Левитський. Вже в липні того ж року затверджено його статут. Склад капели був пролетарським: робітники, студенти майже з кожного ВНЗ Києва. Капела лише за один рік свого існування дала близько сотні концертів, переважно у робітничих клубах. Найцікавішими моментами в житті капели були концертні подорожі. За браком коштів капела мандрувала нечасто. Першою була подорож у 1923 році на могилу Т. Шевченка (капелу запросили учні трудшкіл, що влаштували поїздку). У липні 1924 року капела вдруге відвідала ці місця. Для селян виконувались народні пісні в обробці сучасних композиторів, присвячені Т.Г. Шевченку (ІР НБУВ, ф.50, од. зб. 1628).

Наведені факти дають підстави для певних висновків. Попри ті труднощі, які доводилось долати членам товариства, весь час доводилося ефективною своєю діяльністю, вони намагались чітко дотримуватись поставлених перед собою цілей.

До роботи були залучені кращі представники мистецтва, професійні музиканти М. Вериківський, Г. Верьовка, Т. Ганицький, П. Козицький, Б. Новосадський, Л. Ревуцький, Я. Степовий, К. Стеценко. Вони всіляко сприяли зародженню нових колективів, організували безліч мистецьких заходів. Хоча склад колективів був у переважній більшості непрофесійним, це не заважало їм братись за

досить серйозний репертуар. Величезного значення у своїй діяльності надавали пропаганді національної культурної спадщини в Україні та за її межами.

Незважаючи на те, що концертна діяльність була більш різноманітною у великих містах, члени товариства спрямували свої зусилля на підтримку мистецтва на селі, його поширення серед широких мас населення. Саме для цього організовувались філії товариства.

Функціонування товариства відіграло неабияку роль у закладенні міцного фундаменту у духовному вихованні поколінь на теренах нашої держави.

Література

1. Бевзо О. По наших хорах / О. Бевзо // Музика. – 1925. – №7–8. – С. 350–359.
2. Безпалій Л. Музична виставка в Білій-Церкві / Л. Безпалій // Музика. – 1925. – №7-8. – С. 366.
3. Бугаєва О. Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича як об'єкт біографічних досліджень / О. Бугаєва // Наукові праці бібліотеки Вернадського. – Вип. 13. – К. - 2004.
4. Воля Я. Вшанування пам'яті Лисенка / Я. Воля // Музика масам. – 1928. – №1. – С. 14.
5. Довженко В. Д. Нариси з історії української радянської музики / Валеріан Данилович Довженко. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. – Ч. I. – 1957. – с. 63.
6. Кузик В. Момент істини ... Розкриття історичної правди в науковому доробку українських музикознавців / В. Кузик // Збірник наукових праць Кам'янець – Подільського державного університету. – Серія педагогічна. – Кам'янець – Подільський. – 2007. – Вип. XIV. – с. 10 – 12.
7. Кузик В. З історії утворення Музичного Товариства імені М. Д. Леонтовича / В. Кузик / Український музичний архів. – К.: Центрмузінформ, 1999. – Вип. 2. – С. 6–39.
8. М. Відкриття Білоцерківської Філії Музичного Т-ва ім. Леонтовича / М. // Музика. – 1925. – № 9–10. – С. 365.
9. Музика Радянської України // Українська Радянська Енциклопедія. – т. 11. – Кн. 2. – К., 1984. – с. 382.
10. Музичний архів М. Д. Леонтовича: Каталог/НБУВ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського; Л. П. Корній, Е. С. Клименко (уклад.) – К.: НБУВ, 1999. – 114 с.
11. Муха А. Композитори України та української діаспори / Антон Муха. – Київ.: Музична Україна, 2004. – С. 64.
12. Огляд музичного життя в Музичному Товаристві ім. Леонтовича // Музика. – №8-9. – 1923. – С. 34-35.
13. Пархоменко Л.О. Кирило Стеценко / Л.О. Пархоменко. – К.: Музична Україна, 2009. – с. 21–22.
14. Посвістак О. Товариство ім. М. Леонтовича в контексті історії Поділля 20-30-х рр. ХХ століття / О. Посвістак // Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету. – Серія педагогічна. – Кам'янець-Подільськ. - 2007. – Вип. XIV. – С. 114–115.
15. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства: спец. 17. 00. 03 “Музичне мистецтво” / М. Ю. Ржевська. – К., 2006. – 2006. – С. 36.
16. Семенко Л. І. Краєзнавча діяльність музичного товариства імені Леонтовича на Поділлі у 1920 – х рр. / Л. І. Семенко // Історія України. Маловідомі імена, події, факти. Зб. ст. – К. – 2006. – Вип. 33. – с. 33.
17. Хроніка // Музика масам. – 1928. – № 3-4. – С. 20.
18. Хроніка мистецького життя. Дописи // Музика. – 1923. - №8-9. – С. 36–37.
19. Хроніка // Музика масам. - 1928. – №2. – С. 28.
20. Ю. С. День музики в Чернігові / Ю. С. // Музика масам. – 1928. – № 1. – С. 14.

ДИДАКТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА

У статті аналізуються дидактичні особливості виконання, специфіка музичної мови, характеризуються основні елементи виражальних засобів фортепіанних творів Мирослава Скорика. Обґрунтовуються рекомендації щодо виконання фортепіанних творів композитора.

Ключові слова: фортепіанні твори, виконання, фактура, темп, ритм, динаміка, аплікатура, педалізація, мелізми, штрихи.

The article analyzes the didactic features of performance, specific musical language, characterized by basic elements of expressive piano works Skoryk. Substantiated recommendations on the performance of piano works.

Key words: piano works, performances, texture, tempo, rhythm, dynamics, aplikatura, pedalizatsiya, melizmy, strokes.

Метою статті є визначення специфіки музичної мови та виражальних засобів фортепіанних творів Мирослава Скорика у дидактично-виконавському процесі.

Багатогранні процеси, що відбуваються в сучасній музично-педагогічній та музично-виконавській практиці, зумовлюють необхідність удосконалення підготовки кваліфікованих викладачів і виконавців фортепіанної музики. Відповідність таких музикантів сучасному рівню розвитку музичного мистецтва не в останню чергу залежить від їх знання жанрів сучасної фортепіанної музики. Проблема дидактично-виконавського репертуару піаністів завжди була і нині залишається актуальною. Адже репертуар є основою підготовки та мистецької освіти, формування художньо-естетичних здібностей та творчої активності піаністів. Саме таким цікавим дидактично-виконавським матеріалом для піаністів різного віку видаються фортепіанні твори видатного композитора сучасності Мирослава Скорика. Дидактично-виконавська цінність його фортепіанного доробку полягає у використанні найрізноманітніших виражальних засобів, що є актуальним в методичному аспекті навчання гри на фортепіано.

Аналіз основних тематичних досліджень свідчить, що музикознавці, зокрема О. Ващук [1], Н. Вітте [2], А. Задерацька [3], В. Задерацький [4], О. Шевчук [14], Ю. Щириця [15], Я. Якуб'як [16] аналізують окремі аспекти фортепіанної творчості М. Скорика. Композиторський доробок М. Скорика, в тому числі і фортепіанний, розглядає Л. Кияновська в монографіях “Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи” [8] та “Мирослав Скорик: людина і митець” [9]. Збірник фортепіанних творів М. Скорика як навчально-методичний посібник упорядкувала О. Рапіта [12]. Однак узагальнюючих праць, які розкрили б фортепіанну творчість Скорика в дидактично-виконавському аспекті, немає.

Фортепіанні твори Скорика – новаторське явище в сучасній фортепіанній музиці, вони вирізняються своєрідністю використання фольклорних і джазових елементів, багатством фактури, вишуканістю гармонічної колористики, яскравим

тематизмом. Аналіз та розуміння використаних у фортепіанних творах Скорика різноманітних засобів виразності сприяє формуванню високої виконавської культури піаністів як в технічному, так і в художньо-образному планах.

Розглянемо окремі елементи виразової системи композитора, починаючи з фактури. У творчості Скорика фортепіанна фактура набуває нових виразових відтінків. В ній по-новому використовуються інструментально-технічні можливості й художня специфіка фортепіано. Скорик поставив на службу музичній виразності просторово-колористичні ефекти, відкрив цікаві технічні прийоми, чим оновив фактуру фортепіанної музики та фортепіанної техніки. При цьому композитор для кожного твору знаходить особливі принципи фактурної організації, відповідні його задуму. Сам композитор вважає стиль своїх творів постмодерністським [6]. Справді художньо-жанрова стилістика фортепіанної творчості Скорика широка – від фольклорно-характерних творів “З дитячого альбому” циклу “В Карпатах” та опусів естрадного характеру до новітніх художньо-стильових підходів в розвитку необарокові лінії в Партиті № 5, Прелюдях і фугах, гротескно-імпульсивної “Бурлески” та індивідуальних форм фортепіанного концерту.

Відомо, що досконалість гри на фортепіано полягає, насамперед, у правильному використанні піаністичних прийомів. У фортепіанних творах Скорика використовуються різноманітні фактурні фігурації: позиційні, гамоподібні, трелеподібні, тремолоподібні, арпеджовані. Фігурації орнаментального типу зустрічаються в ритмізованих тріолями варіаціях та інших фактурних побудовах розкладеної гармонії. В п'єсах “Пісня бойка” та “Спів в горах” використані розмашисті довгі, короткі, ламані арпеджіо. Виконуючи ці твори, слід звернути увагу на старанне досягнення легато при чергуванні рук на довгих пасажах. Адже суто фортепіанна фігураційна фактура втілюється через різні способи контакту рук з клавіатурою, використання різних прийомів виконавської техніки. Для втілення художнього задуму твору піаніст повинен добре розуміти не тільки художній зміст твору, але й володіти системою технічних музично-виразових засобів.

У творах Скорика важливим виразовим елементом стає взаємодія моторики супроводу та виразної мелодичної лінії. Наприклад, збільшення діапазону, введення акордового проведення мелодії, перекличка голосів (прихована поліфонія) в “Мелодії” надає музиці більшої експресивності. Взаємодія багато орнаментованої мелодії та віртуозно-моторного супроводу характерна для п'єс циклу “В Карпатах”. У “Пісні бойка”, “Спів в горах”, “У лісі” моторика переважає над мелодичним розвитком. Вельми цікаво вирішена п'єса “Спів в горах”, де основна мелодична лінія обрамлена трелями, тремоло, арпеджованими, гамоподібними зворотами, окресленими “куполами” ліг. Такі твори є важливим дидактичним матеріалом для розвитку виконавського апарату та художнього мислення піаністів.

Скорик використовує оригінальний запис – розподіл фактури між руками в п'єсах циклу “В Карпатах” (“Пісня бойка”, “У лісі”), у Варіаціях (Var. III. Marciale, Var. V. Lento espressivo), Токаті, “Жартівливий п'єсі”.

Істотним виразовим засобом виявляється і темп. Авторськими ремарками вказуються особливості темпу як цілого твору загалом, так інколи і окремих його частин. Кожен виконавець має зважати на терміни, які допомагають зро-

зуміти темп і характер твору. У деяких творах композитор позначає зміни темпів в окремих частинах чи епізодах залежно від розвитку драматургічного образу.

Конкретне трактування темпу залежить від характеру та змісту кожного твору чи його окремої частини. Багатоманітність образно-тематичного та жанрово-стилістичного спектру фортепіанних творів М. Скорика позначається на використанні темпових змін, довільного, прискореного чи уповільненого руху, позначеного спеціальними ремарками *stringendo*, *ritenuto*, *piu mosso*, *rubato*, а також обумовлених художньою інтуїцією виконавця.

Особливо цікавими є темпові зрушення в “Коломийці”: *Allegretto* – такти 1–20, *Piu mosso (Allegro)* – такти 21–28, *Piu mosso (Presto)* – такти 29–36, *Moderato* – такти 49–73, *Prestissimo* – такти 87–96, *Quasi adagio* – 97–99.

Постійно змінюються темпи в Варіаціях: тема – *Andante*, Варіації 1, 2 – *Piu mosso*, Варіація 3 – *Marciale*, Варіація 4 – *Andante espressivo*, Варіація 5 – *Lento espressivo*, Варіація 6 – *Andante tranquillo*.

Таким чином, темп виявляється суттєвим чинником в індивідуальній часовій організації фортепіанних творів Скорика, його зміна, багатство агогіки відповідають динамічному пульсу розгортання його музики.

Одним із найважливіших дидактично-виконавських елементів створення музичного образу у фортепіанних творах Скорика є ритмічна організація звучання. Ритм “як виражальний засіб виступає на перший план, відіграє суттєву конструктивну роль, володіє самостійними закономірностями внутрішньої організації” [13, 8]. Новаторство у використанні різноманітних функцій ритму, його органічна взаємодія з мелодією та гармонією наповнює твори Скорика динамічною енергією драматичного розвитку, сприяє розкриттю творчого задуму композитора.

У фортепіанній музиці Скорика сформувалися індивідуальні ритмічні засади – його ритм чіткий, ударний, енергійний, пластичний, але завжди логічний, чітко організований. Його творах притаманні тонкі ритмічні нюанси (“Бурлеска”, Варіації, Партита № 5, фортепіанні цикли “З дитячого альбому” і “В Карпатах”, джазові твори), особливо винахідливо він використовує синкопи, остинатність, вільне імпровізаційне розгортання з подоланням сильних долей та ін. Пізнати та освоїти скориківську ритмічну систему – важливе дидактичне завдання.

У фортепіанних творах Скорика можна виділити наступні засади ритмічної організації музичного матеріалу:

– синкопованість, типова здебільшого для фольклорних і джазових творів (“Естрадна п’еса”, “Лірник” з циклу “З дитячого альбому”, “Блюз3, “Бурлеска”, джазова п’еса “В народному стилі”);

– поліритмічний виклад (“Спів в горах” з циклу “В Карпатах”, “Вихід і щось іспано-мавританське”, “Парафраза на теми з опери Пуччіні “Мадам Батерфляй”);

– остинатність як засіб відтворення стихійності танцю (“Народний танець” з циклу “З дитячого альбому”, “Коломийка” з циклу “В Карпатах”);

– імпровізаційність, свобода, гнучкість ритмічних формул (“Прелюдія” з Партити № 5, “Спів в горах”, “Пісня бойка” з циклу “В Карпатах”).

Виконавська свобода ритмічної інтерпретації окремих епізодів у фортепіанних творах Скорика повинна узгоджуватися з точним відчуттям ритму, розумінням стилю та характеру твору. При виконанні окремих з них, скажімо, фуг з циклу Прелюдій і фуг, піаніст навряд чи зможе допускати велику ритмічну свободу і,

навпаки, у фольклорних, джазових чи, наприклад, у “Бурлесці”, “Вальсі”, “Блюзі” свобода ритмічної інтерпретації цілком ймовірна. Тут допускаються значні відступи від ритмічної схеми, зафіксованої у нотному тексті. Характер фортепіанної музики М. Скорика емоційно насичений, багатоманітний, наповнений надзвичайно гнучким ритмічним пульсом. Тому сам композитор підкреслює, що незалежно від стилю його музики необхідно передавати живий ритм виконуваного твору разом з динамічними та фразовими відтінками, кожен щоразу створюючи нову інтерпретацію звукової картини [6]. Адже кожен твір Скорика виділяється індивідуальними ритмічними прийомами. Граючи, наприклад, “Простеньку мелодію” “З дитячого альбому”, виконавцю не слід зловживати агогічними прийомами. І, навпаки, п’єси “Пісня бойка”, “У лісі”, “Спів в горах”, “Коломийка” з циклу “В Карпатах”, Партита № 5, “Бурлеска”, Варіації та інші подібні твори дозволяють більш індивідуально підійти до вирішення метроритмічної специфіки. Метроритмічна сторона виконання в цілому вимагає від піаніста великої чутливості та уваги, особливо під час змін метру. В багатьох творах слід вирішити важлива дидактичне завдання: узгодження ритму з метром. Це і відчуття сильної долі такту, і виконання примхливого ритмічного малюнку за чіткого метричного пульсу (“Хор” з Партити № 5, “Естрадна п’єса”, “Народний танець” з фортепіанного циклу “З дитячого альбому”, “Поліфонічна п’єса”, Токата тощо).

Велике дидактичне значення в образному вирішенні кожного твору Скорика мають динамічні характеристики.

У дидактичному освоєнні творів Скорика слід звернути увагу на образну специфіку акцентів – від ледве чутних і ледве помітних поштовхів, скороминущих підкреслень до динамічних, темпераментних, вольових, ударних акцентів. Авторські ремарки здебільшого конкретизують динамічну структуру п’єс, де основним джерелом звукових барв є фактура, різні види туше, варіювання, акцентування, виділення того чи іншого голосу, які можна кваліфікувати або як вияв риторично-ораторської виразності, або як елемент картинно-просторової образності. У фортепіанних творах Скорика майже не зустрічаються динамічно-однорідні пласти, динамічна амплітуда фортепіанних творів композитора вельми широка. Тому дидактичне завдання – вибрати найбільш раціональні пропорції звучності для побудови цілісної архітектоніки музичного твору.

Одним із яскравих зразків вибагливого і диференційованого застосування динамічної палітри може слугувати “Прелюдія” з Партити № 5, де композитор відмічає ремарками акценти діалогу акордів і шістнадцятих нот динамічними відтінками *forte* і *piano*. При цьому *piano* є тривожно мерехтливим фоном для раптового несподіваного “пробудження” та розвитку основної теми. Протиставлення динаміки *p* і *mf* зафіксовано у 20–21 тактах, *f* і *mf* – у 21–22 тактах, *mf* і *f* з підсилюючим *crescendo* – у 27–29 до *ff* – у 31–32 тактах, і насамкінець – в 32–33 тактах *rubato ad libitum* з висхідною динамічною мелодичною лінією шістнадцятих і тридцять других, де після фермати на *tr* проходить низхідна мелодична лінія пунктирним ритмом, а наступним динамічним спалахом до *ff* та м’яким звучанням останнього звука на *diminuendo* завершується твір.

Багатою динамічною палітрою відзначаються твори з циклу “В Карпатах”. Так, у “Пісні бойка” перший такт виконується на *ppp*, другий – на *tr* з розвитком до *mf*, третій – на *tr*, четвертий і п’ятий – на *crescendo* до *f* у шостому такті.

Аналогічна динамічна структура продовжується в розробці образу твору, але в основному в межах звучання *ppp*, *pp*, *p*.

У фортепіанних творах Скорика *forte* чи *piano* передбачають багато звукових градацій. Наприклад, потік мерехтливих фігурацій тридцять других і шістдесят четвертих у п'єсі "Спів у горах" починається на *forte* і по мірі руху вниз звук розсіюється. Арпеджований висхідний рух немов розпливається у верхньому регістрі (такти 2–5). Твір супроводжують постійні динамічні переливи від *pp* до *f*. При цьому Скорик інколи порушує традиційне *crescendo* при висхідному русі мелодичного потоку, в окремих місцях замінюючи його на *diminuendo* (такти 18–21, 32–35). Живі регістрові динамічні вилки, виявляють візерунок мелодії, для створення картин пейзажності та звукозображальних ефектів. Засобами динаміки композитор фіксує моменти переходу від однієї частини твору до іншої ("Коломийка": такти 40–41, 76–77; "Блюз": такти 35–38; "Арія" з Партити № 5: такти 55–56, "Фінал" з Партити № 5: такти 68–69, 108–110, 115–116; "Бурлеска": такти 209–211).

"Естрадна п'єса", "Лірник" з циклу "З дитячого альбому", "Листок з альбому" мають більш широкий загальний динамічний план.

Поруч із різноманіттям самих ритмічних побудов велике значення має специфіка їх акцентності. Цим самим Скорик динамізує індивідуальний характер своїх творів. Композитор детально позначає в нотному тексті акценти. Скажімо, в "Естрадній п'єсі" на фоні чіткої ритмічної пульсації супроводу акцентуються синкоповані перша та третя долі такту, що підсилює джазовий характер твору. В другій частині "Естрадної п'єси" композитор використовує цікаві акценти в пунктирному ритмі на шістнадцятій ноті (такти 17–18), а також для підсилення звучання в кульмінації (такти 23–24).

В п'єсі "Лірник" попеременні в партіях обох рук акценти сприяють створенню думно-епічного настрою твору, підсилюють динамічно напружений характер звучання в кульмінаційній частині (такти 41–56).

Грайливого характеру надають акценти "Жартівливій п'єсі", які детально позначені композитором. Використовуючи форшлаг, композитори зазвичай прагнуть яскравішого виконання основної ноти. А в "Жартівливій п'єсі" М. Скорик позначає акцентом саме форшлаг, а не основну ноту, що звучить як жарт (такти 18, 20, 22).

Акцентування не тільки окремих звуків і акордів, а цілісних мелодичних тем, наближає п'єсу "Коломийка" до манери гуцульського музикування (такти 21–28, 91–98).

У "Блюзі" композитор позначає акцентами численні синкопи, мелодичні ноти на слабких долях такту, тріолі в тактах 28–29, що нагадує експресію джазової манери.

Таким чином, прийомами акцентуації Скорик динамізує та підкреслює певні образно-сміслові нюанси музичного твору, немовби виводить ритм із жорстких метричних рамок, надає твору живого дихання.

В окремих творах відсутні ремарки щодо акцентів. Тому наголошення окремих звуків, акордів можна визначати самостійно в процесі роботи над твором шляхом логічного аналізу музичного матеріалу та для створення художнього образу. Наприклад, Скорик активно використовує джазові елементи у своїй фор-

тепіанній музиці, застосовуючи дисонансні співзвуччя та синкоповані ритми, які потребують вдумливого виконавського осмислення.

Важливим дидактичним завданням в освоєнні твору є вибір правильної аплікатури, який спрямований на досягнення зручності, більшої гнучкості рухів, зв'язності та плавності гри. Скорик практично не дає порад щодо аплікатури. Лише в окремих технічно складніших випадках він подає свої ремарки. Наприклад, у “Пісні бойка” в такті 9 автор радить виконувати довге арпеджіо, перекладаючи через перший палець не традиційний третій або четвертий, а незвичний п'ятий палець, який, як правило, використовується не в середині, а на початку пасажу.

У п'єсі “Спів в горах” в такті 32 для виконання низхідного довгого арпеджіо Скорик радить використовувати п'ять пальців підряд навіть після перекладання через перший палець, оскільки повторювана ланка арпеджіо складається з п'яти звуків. Тому для виконання цього довгого арпеджіо та для підкреслення гармонічної виразності зручніше використовувати подану аплікатуру. В такті 35 в низхідному пасажі автор рекомендує використовувати усі пальці підряд від п'ятого до першого. В такті 37 при виконанні низхідного короткого арпеджіо Скорик радить свій аплікатурний прийом. В класичному варіанті кожна ланка короткого арпеджіо виконується від п'ятого до першого пальця в правій руці. А оскільки це арпеджіо вкладене в складний ритмічний малюнок 7 +5 нот, а не класичні 4+4+4, тому перші сім нот короткого арпеджіо виконуються в одній аплікатурній позиції, а наступні п'ять – в іншій. В такті 40 поданий цікавий аплікатурний прийом в правій руці, коли на утримуваному п'ятим пальцем верхньому мелодичному голосі в нижньому підголоску для виконання фігурації відбувається перекладання через перший палець. А в останньому пасажі цього ж такту радиться грати низхідне довге арпеджіо з дев'яти нот перекладанням п'ятого пальця через перший. В такті 42 нетрадиційність запропонованої автором аплікатури полягає в тому, що перший палець підкладається на чорну клавішу після білої, але це створює аплікатурну зручність.

В п'єсі “В лісі” в такті 39 для досягнення легатного звучання автор уточнює аплікатуру, маючи на увазі позиційне виконання.

Для зв'язної гри в “Коломийці” в такті 27 Скорик використовує в мелодичній лінії сповзання першим пальцем з чорної клавіші на білу. А в наступному такті після першого пальця на клавішу *gis* відбувається перекладання третього пальця на клавішу *f*, що доцільно для легато.

Одним із важливих елементів фортепіанного мистецтва є педалізація. Її суть полягає у використанні різних способів взяття і зняття правої педалі, у спільному і роздільному застосуванні обох педалей, у протиставленні педального та безпедального звучання. Способи педалізації визначаються стильовими особливостями виконуваного твору, особливостями фортепіано, на якому грає піаніст, а також акустикою залу [11, 415].

До педалізації творів Скорика відповідним видається висновок відомого піаніста і педагога Я. Зака, який писав, що педалізація – не тільки барва, відтінок звучання, але й своєрідна “друга клавіатура”, що збагачує і органічно вплітається в саму фактуру твору [5, 38].

Педалізація у фортепіанних творах Скорика багата і різноманітна. Використання педалі створює особливе тембральне забарвлення, яке сприяє ство-

ренню асоціативної образності твору, збагачує звукову палітру обертоновими призвуками, створює струнку архітектоніку твору.

В процесі освоєння творів Скорика особливу увагу слід звертати на економне використання педалі. Потрібно, щоби в процесі виконання така педаль органічно співвідносилася з ясним відтворенням гармонічного плану твору. Я. Зак вважав: “Педаль – прожектор, напівпедаль – промінь, ліхтарик, легкий проблиск світла. Педальне світло досягається легким, чутливим торканням педалі ногою” [5, 55].

У дидактично-виконавській практиці необхідно враховувати, що ніякими позначеннями педалі в нотних записах творів Скорика неможливо передати безмежний спектр відтінків звучання завдяки вмiлому застосуванню педалей. Адже фантастично багату емоційно-психологічну, художню фантазію композитора важко детально позначити умовними знаками чи словами, а, тим більше, віднайти міру педалізації, яка залежить від рівня натиску ноги (повна педаль, напівпедаль тощо), швидкості взяття педалі і фактичного часу її дії. Все це контролюється слухом піаніста, який індивідуально вводить свою педалізацію, враховуючи, насамперед, свій виконавський рівень, художньо-естетичну підготовку, образне мислення.

Мирослав Скорик загалом використовує педаль як у класичному ключі, так і в суто індивідуальному трактуванні, зокрема у творах неоромантичного стилю, а також в окремих місцях при потребі продовженої тривалості звучання, передбачуваного композитором.

Деякі педальні нюанси позначені композитором досить точно, не вимагаючи інших додаткових педальних трактовок, зокрема так звана ручна педалізація шляхом затримки пальця на клавіші, як, скажімо, в останніх тактах п'єси “У лісі”, “Вальс” та інших, де автор використовує звуки та акорди з розімкненими лігами для продовженої педалізації пальцями. Це, на думку Оксани Рапіти – виконавиці творів Скорика, “створює особливий просторовий колорит звучання, збагачує фактуру новими барвами” [12, 4].

Освоєння орнаментики фортепіанних творів Скорика є не менш важливим дидактичним завданням юних піаністів у створенні цілісного образу. Композитор в нотному тексті музичних творів використовує різноманітні мелізми, зокрема: трелі, форшлаги, морденти, арпеджато, гліссандо. В дидактичному аспекті треба враховувати, що мелізмований значок, “навіть з розшифруванням, означає лиш природу прикраси. Виконання залежить від вибору музиканта” (В.Ляндовська) [7, 134]. Як правило, гострота та виразність виконання мелізмів прямо пропорційно залежить від швидкості виконання твору.

Найбільш вигідним дидактичним твором з огляду мелізматички видається п'єса “Спів в горах” з її різними видами трелей.

Важливим дидактичним завданням роботи над творами Скорика є необхідність врахування різних прийомів звуковидобування, використання найтонших відтінків фортепіанного звука. Адже в творах М. Скорика зустрічаються найрізноманітніші прийоми звуковидобування: від ніжних, м'яких, легких, барвистих у фортепіанному циклі “В Карпатах” (“Пісня бойка”, “Спів у горах”, “У лісі”) до насичено-ударних, графічних, різких, жорстких у “Бурлесці”, Варіаціях, Токаті та інших. Це вимагає клопіткої праці над звуком, над барвистістю та різноманітністю виконавського туше з метою розвитку індивідуальних ознак звуковидобування та відтворення цілісної звукової палітри твору.

Аналіз дидактично-виконавських особливостей специфіки музичної мови та засобів виразності фортепіанних творів Мирослава Скорика дає підстави зробити узагальнення, що вони є важливими ключовими чинниками формування індивідуальної високої виконавської майстерності та художньо-естетичної культури піаністів. Адже розуміння та освоєння виконавцем особливостей фактури, темпу, ритму, динаміки, аплікатури, педалізації, мелізму, штрихів сприяє художньо-образному втілення задуму композитора, розкриттю колористики та емоційної насиченості змісту, характеру фортепіанних творів Скорика. Усвідомлення музичної мови фортепіанних творів Скорика дозволяє розширити музичний світогляд у пізнанні особливостей сучасної фортепіанної музики. А подальший музикознавчий аналіз виражальних засобів музичної мови фортепіанних творів Мирослава Скорика – перспективний дидактично-виконавський аспект сучасної музичної педагогіки та музикознавства.

Література

1. Ващук О. Стильові особливості фортепіанних ансамблів М. Скорика (На прикладі “Речитатив і рондо” / О. Ващук // Українська фортепіанна музика та виконавство: матер. III конфер. – Львів, 1994. – С.71–77.
2. Вігте Н. Фортепіанний концерт М. Скорика / Н. Вігте. – Музика. – 1982. – № 5. – С. 27.
3. Задерацкая А. Прелюдии и фуги Мирослава Скорика: трактовка жанра. Специфика интонационной драматургии / А. Задерацкая // Теория и история музыкальной школы : сб. трудов Киевской гос. консерватории им. П.Чайковского. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 143–154.
4. Задерацкий В. Обретение зрелости [о творчестве украинского композитора Мирослава Скорика] / В. Задерацкий // Советская музыка. – 1972. – № 10. – С. 32–37.
5. Зак Яков. Статьи. Материалы. Воспоминания / Зак Яков ; составитель М.Т.Соколов. – М.: Советский композитор, 1980. – 208 с.
6. Ивахова К.П. Интерв’ю з Мирославом Скориком, 14 грудня 2007 р. / К.П. Ивахова, П.Я. Слободянюк // ДАХмО. Ф.Р-6243. – Оп. 1. – Спр. 154. Арк. 3.
7. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Історія / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : СМТ “Астон”, 1998. – 299 с.
8. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик – людина і митець: наук. видання / Л.О. Кияновська. – Львів: Сполом, 2008. – 588 с.
9. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. / Л.О. Кияновська. – Львів: Сполом, 1998. – 216 с.
10. Ландовска Ванда. О музыке / Ванда Ландовска; пер. с англ.; послесловие А.Е. Майкапара. – М.: Радуга, 1991. – 438 с.
11. Педализация // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 415.
12. Скорик Мирослав. Твори для фортепіано : навч.-метод. пос. – Львів: СПОЛОМ, 2008. – 220 с.
13. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века / В.Н. Холопова. – М.: Музыка, 1971. – С. 8.
14. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика / О. Шевчук // Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідомчий щорічник. – К.: Музична Україна, 1979. – Вип. 14. – С. 93–103.
15. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця // Творчий портрет українських композиторів. – К.: Музична Україна, 1979. – 56 с.
16. Якубьяк Я. Форма інструментальних речитативів М. Скорика / Я. Якубьяк // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1989. – Вип. 24. – С. 54–66.

Ганудельова Надія Геннадіївна,
здобувач Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М.Т. Рильського НАН України

ТРАДИЦІЙНІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ ЗАКАРПАТТЯ У ХРИСТІЯНСЬКИХ ОБРЯДАХ І ВІРУВАННЯХ

Дослідження традиційних музичних інструментів Закарпаття у християнських обрядах і віруваннях складає комплексну проблематику таких наук, як музична іконографія, музична теологія, музична кампанологія тощо. У статті автором розкрито семантику використання музичних інструментів під час колядування, весняного циклу, весілля, похорону тощо. Фрагментарно подано опис окремих видів традиційних музичних інструментів.

Ключові слова: музичні інструменти, традиційна інструментальна музика, обряд, християнські традиції, язичництво.

Observation of traditional music instruments of Transcarpatia in the Christian Ceremony and superstitions involves complex problem-solving of such sciences as: Musical Iconography, Musical Theology, Musical Campanology and so on. In this investigation author discover the semantics exploitation of music instruments during carol, spring cycle, marriage, funeral and other ceremonies. The individual types of traditional music instruments are described by fragmenting.

Key words: musical instrument, traditional instrumental music, rite, Christian traditions, pagan cults.

Найдавніші форми народної музики пов'язані з календарною обрядовістю, трудовою діяльністю людини тощо. Це – обряди, приурочені до заклику весни, пробудженню природи, літньому і зимовому сонцестоянням, збиранню врожаю, весільні, поховальні обряди тощо. З введенням християнства обряди зазнали певного впливу, у них почали переважати християнські елементи та символи, утворився певний симбіоз язичницьких та християнських ознак. У свідомості населення Карпат цей дуалізм не сприймається як протилежні системи віри, а як єдиний християнський світогляд. В залежності від конкретної етнічної культури, регіону, релігійної конфесії та самої особи музиканта-інструменталіста реалізація цього синкретизму набуває специфічних ознак.

Дане дослідження присвячене аналізу використання традиційних закарпатських музичних інструментів у християнських обрядах і віруваннях. Завдання нашої розвідки: спираючись на аналіз матеріалів попередніх публікацій та експедиційних досліджень, описати музичні інструменти, які застосовуються у християнських обрядах; розкрити семантику самих інструментів та виконуваної на них музики. Зупинимось на вибірковій характеристиці християнських обрядів та вірувань, пов'язаних з інструментальною музикою.

Як відомо, музичні інструменти у храмовому богослужінні використовуються лише в римо-католицькій літургії, а у православних та греко-католицьких храмах

богослужіння супроводжується акапельним співом. Ця традиція обумовлена тим, що інструментальна музика широко застосовувалася язичниками у їх культових церемоніях. Богослови пояснюють, що християни Східного обряду прославляють Бога засобом благородного природного інструмента – людським голосом. Апологети церкви алегорично трактують заклик прославляти Бога на трубах, гусях, тімпанах, вбачаючи у цих інструментах антропоморфні риси або образно-інструментальні звукові символи дзвону. Частково підтверджують цю тезу і спостереження І. Мацієвського щодо тотожності основного тону гуцульської трембіти із строем дзвонів місцевої церкви [4, 176]. У текстах колядок закарпатської Гуцульщини часто зустрічаємо назви музичних інструментів, які вживалися у світському колядуванні. Наприклад:

“Треба, Петре, скрипку зь собов узяти.

Тра дитяти, соколяти заграти, заграти.

А цимбалки перепалки озвуться,

Якъ зь скляночки коляднички нап’ються нап’ються” [1, 41].

Під час колядування на закарпатській Гуцульщині застосовували *трембіти і роги*¹, якими сповіщали про прихід колядників. Вважається, що ці сигнали мають своєрідне магічне значення і що це сприяє добробуту сім’ї, приплоду худоби, доброму врожаю тощо. В образно-символічній церковній ієрархії музичних інструментів значне місце займає саме труба (трембіта), яка асоціюється із “Голосом Божим”, в окремих випадках – також із поняттям слави, глорії, співу. У закарпатських колядках зустрічаються, наприклад, такі слова: “Возьми, Петре, трубу, затружь пану Богу, же ся Сынъ Божий народив, хвала пану Богу!” [1, 34].

Образно-музичне значення рога можна виразити як символ перемоги, охорони добробуту, достатку. Окремі дослідники вбачають у співвідношенні рога і дзвона символічний образ перемоги християнства над язичництвом [2].

Цікавою особливістю є те, що хоча трембіти та роги поширені також у закарпатських бойків, проте, ці інструменти не вживали в обрядах колядування.

Різдво на Гуцульщині не обходилося без *скрипки та бербениці*², під такий інструментальний супровід колядували вдома у господаря.

Якщо колядники були з так званим “бетлегемом” (вертепом), тоді музикантів не запрошували. В якості музичних інструментів використовувалися різні *дзвіночки* (“колокули”, “спіжовлята”), які виготовляли із жерсті і вони були атрибутами негативних або комічних персонажів “бетлегему”, а литі дзвіночки – ангелів та хлопчиків-пастушків. Тобто музичний інструментарій в обряді розмежовував біблійну і світську сфери.

У 30-х роках ХХ ст. з’являються інструментальні колядницькі групи, музичний інструментарій для яких закуповувала церква, а отримані гроші за колядування використовувалися на утримання храму. До складу таких ансамблів входили *гуслі (скрипка), ритміко-гармонічні цимбали, басоля або бубон*. Основу репертуару таких колективів складали колядки церковного та світського походження, щедрівки, балади тощо [9]. І нині ця традиція збережена в окремих селах закарпатської Бойківщини (села Тишів, Котельниця, Латірка Воловецького району).

Між весняним жанровим циклом окреме місце займає музикування в Піст. Як відомо, у Піст забороняється грати на музичних інструментах. В культурах окремих слов'янських народів напередодні Посту відбувався обряд “поховання баса”. Проте для деяких інструментів були винятки.

Інструментальна музика під час Посту представлена награваннями на обертонових флейтах (“*телинках*”, “*скосівках*”)³, на яких музикували дівчата. У селах Драгово, Вишково, Велятино Хустського району Закарпатської області музикознавцями О. Маркуш та В. Мадяр-Новак було зафіксовано чоловічий танець у супроводі ансамблевої гри на *дримбах*.

Семантика такого сакраментального відношення полягає в асоціації цих інструментів у свідомості людини як органічній складовій природи, частково людського тіла. Адже “скосівки” скручувалися із кори верби, не виключена можливість виготовлення цих інструментів із стебла твердої трави, тобто із природних матеріалів та за допомогою простого знаряддя. Довжину інструментів вимірювали відповідно фізичних параметрів верхніх кінцівок музиканта, діаметр нижнього кінця цівки – величиною пучки пальця виконавця. Використовували такі сезонні інструменти близько тижня, після чого їх викидали, тобто вони поверталися у своє природне середовище.

Активність публічної гри на “телинках”, “скосівках” припадає на дівочтво та молодість. В народі вірили, що якщо хлопець почує гру дівчини на “скосівці”, то неодмінно у неї закохається. Таке явище можна розглядати в аспекті взаємозв'язку інструментів із життєвим фізіологічним циклом. Тож “телинки”, “скосівки” є атрибутом жіночого музикування, за інших обставин – традиційні інструменти пастухів.

Музикування на дримбі можна вважати проміжним між вокальною та інструментальною музикою, оскільки інструмент “грає” на повітряному стовпі і резонаторах тіла та навіть зовнішній вигляд інструмента дещо нагадує голосові зв'язки. Така антропоморфність по відношенню до інструмента може впливати на сприйняття дримби як реалізації вокального символу засобом інструмента.

Особливий випадок представляє “музикування” 12–14-ти річними хлопцями на дерев'яних *клепачах* в Страсну П'ятницю або цілу добу від Четверга до П'ятниці. За традиціями дзвонарства Православної церкви биття в малі дерев'яні ручні била (клепала) не символізувало урочистих подій. Сучасна музична теологія трактує било (клепало, клепач) як образ дерев'яного Хреста, на якому Христос був розп'ятий, тобто сама конструкція інструмента була символічним зображенням Розпінання [5, 117].

В окремих закарпатських церквах (села В. Водяне, Косівська Поляна Рахівського району) клепач має таку конструкцію: це 2–4 молоточки, як насаджені навхрест на механізм у вигляді колеса, що крутиться, і приводить до звучання інструмент один виконавець [5, 117]. У Закарпатському музеї народної архітектури та побуту зберігається клепач з с. Берендя-Пастіль В. Березнянського району, який має форму прямокутного дерев'яного ящика, вздовж якого з обох боків розташовано по шість дерев'яних молоточків з ручками. Молоточки приводяться в дію двома багатоступеневими колесами, при обертанні яких вони звучать почергово.

У весільній обрядовості використовуються дзвіночки, якими прикрашають так званий “курагов”, а обрядові мелодії під назвами “Коли ріжуть барвінок” (в окремих районах відомі під назвами “Коли шиють курагов”, “Коли розшивають курагов”, “Довбушівська”) виконуються, як правило, на гусях (скрипці). На закарпатській Бойківщині характерним явищем є весільне ладкання під супровід пишалки (сопілки).

Інструментальна музика (трембіти, флюяри⁴, телинки) у поховальному обряді традиційних виконавців та вівчарів на Гуцульщині була обов’язковою.

Про сферу застосування трембіти читаємо у В. Шухевича: “Трембітають на полонинах, при похоронах і інших нагодах, але лише від Дмитра до Юрія, в інший час “мож трумбетати хиба мерцеви” [10, 83].

Похоронні трембітання на Гуцульщині описані багатьма дослідниками, зокрема В. Шухевичем, І. Мацієвським, Б. Яремком, М. Хаєм та ін. Трембітання супроводжувало весь похоронний обряд, зокрема всі його кульмінаційні аспекти. Відразу після смерті небіжчика, коли виносять тіло з хати, коли несуть на цвинтар, при закриванні труни та опусканні її в могилу. У поховальному ритуалі при закриванні труни, трембітарі ступали попарно: один ніс розтруб інструмента піднятою вгору рукою, а другий тримав інструмент біля пищика і “трумбетав”, як правило, одночасно грали на чотирьох трембітах. За своїм характером трембітні награвання речитативні, окличні.

У науковій літературі факти трембітання при небіжчику на теренах Бойківщині не описані. Під час наших польових досліджень була отримана інформація щодо використання трембіти у поховальному обряді на закарпатській Бойківщині (села Пилипець Міжгірського та Щербовець Воловецького районів Закарпатської області), а також у закарпатських румунів (села Топчино, Глибокий Потік Тячівського району Закарпатської області).

Гуцульська *флюєра* (*флюяра*) – вівчарський обрядовий інструмент, на якому грали під час похоронного обряду чоловіки, виконуючи так звані награвання “в тугу”, застосовуючи при цьому бурдонування.

Однією із унікальних ансамблевих композицій ритуальної сфери, зафіксованих І. Панькевичем у 1935 році на Закарпатті, є дует відкритих аерофонів – флюяри і телинки [6].

Вищенаведене свідчить про велику роль традиційних музичних інструментів Закарпаття у християнських обрядах і віруваннях. У кожній етнографічній групі сформовані свої естетичні засади та канони щодо використання музичних інструментів у відповідних обрядодіях, що відображає специфіку, духовну, емоційну індивідуальність конкретної етнокультури.

Найбільшою збереженістю рудиментів музичної архаїки у духовній культурі відзначаються Закарпаття, Карпати, Полісся, що зумовлено низкою причин. Це переважання консервативних світоглядних традицій, певна “законсервованість” селянського укладу життя (на відміну від урбанізованих східних регіонів), пристосування язичницьких традицій до ортодоксального християнства та перехід їх у розважально-ігрову сферу тощо. Слід відзначити, що на сучасному етапі значна частина інструментальної обрядовості знаходиться у пасивному стані, зберігаючись, переважно, у пам’яті представників старшого покоління.

Примітки

1. Трембіта (лок. гуц. – “тримбіта”; лок. бойк. “трѹмбета”, “трѹмбѣта”, лок. лемк. “трѹмбѣта”, чes. “salašovka”; уг. “trombita”; рум. “buccium” також “tulnicum”, слов. “fujara trombita”, “bačovská trůba”, “trombita”) – мундштуковий інструмент у вигляді конусоподібної труби. В залежності від морфологічних ознак на Закарпатті розрізняємо вівчарські трембіти: закарпатської Гуцульщини, закарпатської Бойківщини, закарпатської Лемківщини та бойківсько-лемківського пограниччя. Побутували також похоронні та колядницькі трембіти. Таким чином, за функційними ознаками ми поділяємо трембіти на: похоронні, вівчарські, колядницькі.

2. Бербениця – локальний інструмент закарпатських гуцулів, який являє собою дїжкоподібну форму, на верхній край якої натягнута бараняча шкіра без шерсті. По середині цієї шкіри вшитий пучок кінського волосся, який стирчить із бербениці на 40–45 см. Звуковидобування здійснюється таким чином: виконавець затискує інструмент, який стоїть на землі, ногами, а грає зволоженими руками, затиснувши пальцями волосся і смикає його знизу ввєрх.

3. Телинка (гуц. “теленка”, “телинка”, “теплинка”; бойк. “скосівка”, “пищала”; угор. “tilinkó”, “tilink”, “tilinka”, “csilinka”, “titilinka”, “pipilinka”; рум. “tilinca fără dup”, “telinca”; слов. “podolká”, “hlupštiková píšťala”) – відкрита одноцівкова флейта без грифних отворів, яка побутує у пастівницькій та обрядовій традиціях Карпатського регіону.

4. Флюєра (гуц. “флюєра”, “дідівська флюєра”, “флюєрка”, рум. “flueroi”, “fluiєr”) – гуцульська одноцівкова відкрита флейта із шістьма (3+3) грифними отворами, верхній край зрізаний навкоси. Флюєра на сьогодні є одним із рідкісних інструментів закарпатської Гуцульщини, де побутували “дідівська” або велика флюєра (довжина понад 1 м.) та флюєрка (довжина близько 600 мм.) [8; 159].

Література

1. Задор Д. Народні пісні подкарпатських русинів / Зібрані Задор Д., Костьо Ю., Милославський П. – Факс. вид. – Ужгород: Карпати, 1992. – 112 с.
2. Иванова М. Понимание колокольного звона / М.А. Иванова. – <http://www.muszone.ru/articles/sample.phtml?n=25>.
3. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині / Л. Кушлик // Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового). – Івано-Франківськ, 2000. – С. 54–61.
4. Мацєвський И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования / И. Мацєвський // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. – С. 143–170.
5. Мацєвський І. Християнське та етнотрадиційне в інструментальній музичній культурі народів Карпат: взаємозв’язки та антиномії / І. Мацєвський // Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди (до 2000-річчя Різдва Христового). – Івано-Франківськ, 2000. – С. 5–15.
6. Мушинка М. Голоси предків / М. Мушинка. – Пряшів, 2002. – 251 с.
7. Тиводар М. Традиційне скотарство українських Карпат другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. / М. Тиводар. – Ужгород : Карпати, 1994. – 559 с.
8. Шостак В. Народні музичні інструменти населення Закарпаття / В. Шостак // Науковий збірник Закарпатського краєзнавчого музею. – Ужгород : Карпати, 1995. – Вип. 1. – С. 151–179.
9. Шостак В. Роль музикального інструментарія в традиційних обрядах Закарпаття / В. Шостак. – <http://karpattour.narod.ru/muz4.htm>.
10. Шухевич В. Гуцульщина / В. Шухевич. – Львів, 1982. – Ч. 3. – 258 с.

МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ І КІНО

УДК 791.43.01

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

ФОРМУВАННЯ АКТОРСЬКОЇ КІНО-ШКОЛИ В УКРАЇНІ

Стаття присвячена історії формування акторської кіно-школи в Україні. Автор розглядає етапи формування акторської школи завдяки творчості та вагомому внеску в цю справу відомого українського режисера О.Курбаса.

Ключові слова: кінорежисер, кіно-школа, виразні засоби кіно, кіномистецтво.

This article are dedicated to the history of appear actors cinema school in Ukraine. Author considered the base principles of foundation, actors-school thanks to the activity of famous Ukrainian producer Les Kurbas.

Key words: cinema, movie producer, cinema- school, expressive manners of cinema, cinema arts.

Кожна епоха висуває митців, що опиняються на стрижні культурного життя, відбивають у своїй творчості найістотніші тенденції духовного розвитку. В силу цих обставин вони неминуче потрапляють у вир боротьби ідей, смаків пристрастей, через їхню творчість прокладає шлях сама духовна історія народу. До таких митців належить і Лесь Курбас, він прийшов на українську сцену напередодні кардинального зламу в її історії, що припав на період Жовтневої Революції, нової епохи і в творчості самого режисера. Дослідженню творчості цієї особистості присвятили свої наукові праці: Ю. Бобошко “Режисер Лесь Курбас”, М. Верхацький “Скарби великого майстра”, Н. Корнієнко “Репетиція майбутнього”, А. Сердюк “Лесь Курбас і традиції театру корифеїв”, Б. Сіманцев “Диктатура в “Березолі”, Ф. Якубовський “На терезах двох культур”, та багато інших.

Олександр Степанович (Лесь) Курбас (1887–1937) – актор, режисер, педагог, театральний новатор, реформатор, який створив театр модерну ХХ ст. – є також одним із засновників українського кіно. Від “театру впливу” до кінематографу режисер пройшов нелегкий шлях, стверджуючи свої новаторські ідеї. Театр “впливу на думку” Курбаса, аж ніяк не є вигадкою новітнього часу, навпаки, своїм корінням він сягає у сиву давнину, до античних часів, коли грандіозний театрон-велетенський амфітеатр просто неба, де гралися вистави, був прямою подобою міського форуму, площі, на якій вершилися суди, відбувалися збори та дискусії. Античний театр засновувався на прямому контакті з глядачем, а хор, що виступав від їхнього імені, був, не мов би, уповноваженим народу, неодмінно включався в дію. Безпосередньо зверненим до глядачів був театр доби Відродження – і в своєму майдановому, демократичному варіанті, і в “академізованому”, переносному в палаци аристократів. Елементи “впливу” режисер

знаходить у романтичному театрі, в казкових і детективних виставах, в “американізованому” мюзикхольному видовищі. За його спостереженнями, в історії культури форми театру вияву і театру впливу, немов би, чергуються. В періоди суспільної стабілізації, певного занепокоєння перевага віддається аналітичним формам театру вияву. І навпаки, в моменти соціальних зрушень зіткнень ідей поширюються наступальні, бойовиті форми театру впливу [1, 98].

Революційний “Березіль”, духовний родич народного театру політичної агітації, усього духу буремного часу мітингів, зборів, маніфестацій, ставши на позиції громадянської активності, утвердження ідеї революції, закономірно обрав для своєї творчості полемічні, наступальні форми театру впливу, відкритого звернення до глядача. Саме кінематограф давав таку можливість відкритого звернення і як прогресивний митець Курбас це розумів та використовував таку можливість в своїй творчості, можливість звернутись до якомога більшої аудиторії глядачів з екрану. З ім’ям відомого режисера пов’язано створення українських художніх фільмів – “Вендета” (1924), “Макдональд” (1924), “Арсенальці” (1925). У цих роботах був втілений світогляд митця та його творче кредо, що саме виражалось саме у боротьбі проти проявів натуралізму, гри “нутром”, яка спирається на неконтрольовані емоції, боротьбу за актора з високою акторською майстерністю, культурою жесту, міміки, за обов’язкову фіксацію малюнку ролі. Актори, які знімалися в фільмах Курбаса, експериментували, знаходились в пошуках нових виразних засобів кіно. Як режисер він вимагав від акторів не механічного копіювання життя, а творчого, художнього відображення його засобами мистецтва, відбору, точності, виразності, мотивації дій і обов’язкової фіксації. У своїй режисурі він уникав і був проти натуралізму в акторській творчості та міщанської солодкої красивості, натомість пропагував бездоганну пластику тіла, високу культуру жестів, виступав за розширення можливостей арсеналу акторської майстерності. Лесь прагнув говорити з глядачем високого мистецтва, вимагав передавати характери, людські почуття сконденсовано, типово, умовно, підкреслюючи головне якимись яскравими штрихами, і разом з тим узагальнено. Постійні пошуки нових можливостей театру і кіно, боротьба з обмеженістю, схематизмом, штампами споріднили його з Б. Брехтом, Є. Вахтанговим, В. Маяковським, В. Мейєрхольдом. Працюючи з актором, Лесь Курбас вимагав від нього досконалого володіння мімікою, жестами зовнішньої виразності, яскравості фарб, економічності рухів. Так, в останньому своєму фільмі “Арсенальці”, що розповідав про боротьбу робітників славетного “Арсеналу” в дні січневого повстання 1917 р., Л. Курбас і актор Амвросій Бучма створили на екрані образ робітника-арсенальця, який вражав своєю достовірністю. Робітники, спостерігаючи за зйомкою підійшли до Бучми та, прийнявши актора за справжнього робітника, запитали, за яким він розрядом працює, він відповів, що за третім, кинули репліку, що його не дуже цінують, на що актор відповів. “Нічого, – відповідає Бучма, – я такий, що свого доб’юся. Доведеться їм переглянути розцінки”. “Давай, давай, хлопче. Ухватка в тебе щонайменше на п’ятий” [7, 185].

Для історії й теорії українського кіно важливо не тільки те, що було зроблено Курбасом безпосередньо на знімальному майданчику, а той великий доро-

бок, який він вніс до справи виховання акторських кадрів. Бажання Курбаса як кінорежисера знімати політичний агітаційний фільм, що він і втілює у картині “Макдональд”, в якій засуджувався реакційний лідер англійських лейбористів 20-х років у жанрі детектива з карколомними трюками, втечами та переслідуваннями, свідчить про нього, як про прогресивного режисера, який зміг поєднати ідеологію та кіномистецтво, інтригу й неперевершену акторську роботу. Асистент Курбаса, ветеран кіномистецтва О. Перегуда згадує: “Макдональд літав на аероплані. Зачепившись за колеса, стрибав з триповерхового будинку на вулицю, плигав з високого паркана, вилазив на дахи і бігав по них.... Усі ці трюки виконував наш друг і товариш Бронек Бучма, якого ми прозвали Гаррі Пілем” [7, 189].

Один із видатних українських режисерів І.П. Кавалерідзе – талановитий скульптор, кінорежисер, театральний діяч, письменник – у своїх фільмах на головні ролі часто запрошував саме акторів театру “Березіль”, які працювали з Л. Курбасом. Слід згадати, що у нього знімалися: Д. Антонович, І. Мар’яненко, П. Нятко, О. Сердюк, Н. Ужвій, В. Чистякова, С. Шагайда, М. Крушельницький. Свій перший кіносценарій Іван Кавалерідзе написав під впливом побаченого спектаклю на театральній сцені театру “Березіль”, який поставив Л. Курбас “Гайдамаки”, де його вразив своєю грою Іван Мар’яненко в ролі Гонти. Він згадував, що могутня постать козака такої пластичності, такої виразності, як у Гонти Мар’яненка закарбувалась у нього на все життя [12, 722].

Від фільму до фільму І. Кавалерідзе розвивав свої принципи роботи з актором у напрямку глибшого проникнення у психологію персонажів, створення різнобічних людських характерів. У фільмах режисера “Коліївщина” та “Прометей” грає ціле сузір’я чудових акторів школи Леся Курбаса, які виступають у гармонійному ансамблі, доповнюють та збагачують один одного в процесі роботи над фільмом, людські характери в них подані різнобічно й колоритно, а деякі показані в розвитку і еволюції.

Так, Народний артист СРСР, лауреат державних премій СРСР, на початку своєї кар’єри театральний актор Олександр Іванович Сердюк став популярним завдяки кінофільмам І. Кавалерідзе, з яким він познайомився під час гастролей у Ромнах. Той запросив актора на епізодичну роль в картину “Злива”, а вже у наступних фільмах режисера таких, як “Коліївщина”, “Прометей”, “Запорожець за Дунаєм” Олександр Сердюк зіграв провідні ролі. Актор розповідав: “Саме Іван Кавалерідзе перший дав мені досягнути специфіку кіно. Я внутрішньо йшов у одному напрямку в театрі, і в кіно. Творчий процес був один і той же – від правди почуттів, від внутрішнього проникнення в образ і саме це йшло від театру, а від кіно я взяв специфічну яскраву виразність тіла і обличчя, правдивість, натуральність фарб, праця в кіно збагатила мене, як актора. У мені весь час був присутній кіно контролер” [12, 723].

У фільмі Кавалерідзе “Прометей” актор Мар’ян Крушельницький, який зображав персонажа, що всю пиху свою демонструє перед бідним зневіреним та зневаженим людом, а перед власною верхівкою показує блюзнірство, повинен був зіграти сцену без єдиного слова. Ця німа сцена захопила своєю майстерністю режисера: “Мімікою і жестом він вимагає від Семена Неживого скоритися, зняти шапку. Взявся в боки і, ніби з висоти величезного росту, зміряв очима

обідрану “зухвалу голоту”. Зла посмішка скривила його обличчя, на якому і презирство, і гидка образлива жалість. Потім гнучко звелися до голови рука, потім великий палець, владно загнутий, що вказує на землю, а чіпкі пронизливі очиці, так і вп’ялися в Неживого....

У цій короткій німій сцені, яка не йшла більше хвилини, постав тип, відтворений актором настільки точно й виразно, що ніби відчуваються слова, яких автор не промовляє, а в уяві постає яскраво образ, що навіть змінює характер цілої сцени” [3, 23].

З театру Леся Курбаса прийшла до Кавалерідзе відома актриса Наталя Ужвій, яка завжди підкреслювала, що справжню школу вона отримала в майстерні “Березолу”. Актриса розповідала: “Я зрозуміла, якою виразною, стриманою мусить бути міміка в кіно, і яке велике значення мають очі: вони самі спроможні розповісти про життя, в них, як у розгорнутій книзі, можна читати всі порухи людської душі. Коли в ролі є внутрішня правда, очі її покажуть, коли порожнеча – очі стануть найпідступнішим ворогом. Екран не терпить фальшу... В цих ролях, створених мною на сцені і в кіно, я йшла від життєвих вражень, від правди життя” [9, 2].

У картині “Прометей” актриса вірно передала риси характеру лицемірної, безсоромної Настасії Макарівни – хазяйки дому розпусти – і втілила на екрані соціально-узагальнений людський тип пристосованки, хижачки, людини без моралі, яка готова на все заради поживи. Саме тому вона безсоромно торгує своїм “живим товаром”, та ще й вихваляється перед жандармами. Свою роль актриса зіграла гостро, темпераментно, яскраво, засвідчуючи широкий діапазон свого обдарування, вміння бути однаково-переконливою в ролях як негативних, сатиричних, так і трагедійних. “Я проти того, щоб було легко в роботі, – розповідала Н. Ужвій – Повинні бути творчі пошуки, труднощі це добре, коли роль лягає на зовнішність, та треба шукати характер....Необхідно пробувати речі несподівані, яскраві, вловити, намітити характер і діяти в цьому характері” [8, 31].

Особливе місце у кінематографі тих років належить акторам школи Олександра Довженка, багато яких прийшло до режисера від Леся Курбаса. Довженко (як ніхто з його учасників) відчував, що нова епоха потребує нового мистецтва, він вважав неприйнятною традиційну сюжетну побудову фільму. Режисер вважав, що кіномистецтво має брати на озброєння важливі соціальні теми, але при цьому потрібен принципово новий підхід до змалювання героїв у фільмах, а отже, і нові вимоги до артистів, котрі втілюють ці образи.

Працюючи з актором, Довженко завжди вимагав максимального розкриття глибини почуттів і думок того чи іншого персонажа. З режисером залишались ті актори, хто розумів внутрішню сутність характерів персонажів та їхніх вчинків. Режисер говорив: “Актор – це мій живий знак у мистецтві. Коли ви встановлюєте з ним контакт, все робиться ніби легко, нагромаджена благородна режисерська й акторська енергія складається в процесі теж ніби легко...” [2, 327].

Прикладом творчої співдружності режисера і кіноактора можуть бути роботи в кінофільмах Довженка з Петром Масохою, який був вихованцем Леся Курбаса. Театральний актор створив яскраві образи у фільмах Довженка “Земля”, “Іван”, “Щорс”, у картині І. Савченко “Вершники”, в “Тринадцяти” М. Ромма та багатьох інших кінотворах.

В уславленій “Землі” О. Довженка він з’явився в негативному образі Хоми, який хизувався своєю вродою, багатством та поводив себе зухвало. Поступово актор переконливо розкриває образ Хоми, передчуття ним неминучої розплати за скоєне вбивство Василя. Він біжить світ за очі, як зацькований звір, озираючись на всі боки, наче все село женеться за ним, щоб помститися за смерть Василя. Артист зробив все, щоб викликати відразу до персонажу, показавши його жалюгідність та приреченість.

У фільмі “Іван” стрункий гарний Петро Масоха зіграв скромного сільського хлопця, який потрапив на гігантську будову. Сором’язливий, із щирою, приязною усмішкою вдивляється він у будівлі вогнів Дніпрогесу, і стає зрозуміло, що нове життя вабить його. Так само надовго склався робочий тандем режисера Довженка з Семеном Свашенко який прийшов у кіно з театру “Березіль”. Вперше він виступив на екрані у невеликому епізоді в картині Леся Курбаса “Арсенальці”. А у фільмі Олександра Довженка “Звенигора” артист зіграв революціонера Тимоша. Ця картина дала початок розвитку цього довженківського позитивного героя. У 1929 року режисер ставить фільм “Арсенал”, де переконливо показав робітника-арсенальця Стояна, якого майстерно зіграв той самий С. Свашенко. Актор пригадуючи роботу над картиною відзначав: “Я реально прожив цей проміжок життя свого героя, пройнявшись його почуттями й переживаннями” [10, 12]. У картині “Земля” сільський парубок Василь постав у виконанні С. Свашенка світлою, гармонійною людиною. Актор показав високу і прекрасну духовну чистоту свого героя, яка йде від поетичного сприйняття життя, від єднання з народом та природою.

У фільм “Арсенал” О. Довженко запросив актора А. Бучму виконати невеликий епізод, якому він надавав великого значення. “Цей епізод, – згадував Амвросій Максиміліанович, – на думку Довженка, мав нищівно і сатирично відкривати й обвинувачувати мілітаризм, паліїв першої світової війни. Зустрівшись у спільній роботі з Олександром Петровичем, я відчув велику насолоду. Ми разом шукали і знаходили граничну виразність для найяскравішого втілення в кадрі його задуму. І от нарешті наші шукання, в яких було багато творчих сперечань, лягли на плівку. Народився епізод, що став живим, потрясаючої сили антимілітаристським плакатом. Кайзерівські солдати в окулярах, з рушницею в руках, з обличчям, зведеним конвульсіями сміху, відчаю і смерті, я вважаю одним з найкращих своїх кінотворів, а те, що народився цей образ за допомогою дружньої вправної руки видатного майстра – Довженка, є для мене дорогоцінним спомином з давнього минулого мого творчого життя” [6, 111].

Виконанням цієї ролі Бучма підтвердив відомі слова К. Станіславського про те, що не існує маленьких ролей, а є великі й маленькі актори. За кілька секунд екранного часу він показав картину цілого людського життя. Епізод, створений Бучмою, увійшов в історію світового кіно як величезної сили антимілітаристський викривальний документ.

Актор Степан Шагайда був одним із найбільш популярних виконавців у 20–30-ті роки. У кіно він також прийшов з театру “Березіль”, з майстерні Леся Курбаса. Учасник армійської художньої самодіяльності, він брав участь у кращих спектаклях театру “Березіль”, виконуючи героїчні, характерні, комедійні ролі, зніматися в кіно почав також під керівництвом Леся Курбаса. Високого, красивого виконавця помітили, і він за короткий період зіграв багато ролей. Се-

ред них – інженер в картині “Людина з лісу”, запорожець у “Перлині Семіраміді”, комісар в “Охороні музею”, Прокіп Кандиба в екранізації “Фата Моргана”.

На нього звертає увагу відомий кінорежисер Іван Кавалерідзе і запрошує на ролі у фільмі “Перекоп” та “Запорожець за Дунаєм”. Однією з найяскравіших у творчості Степана Шага йди стала роль народного ватажка Кармелюка в однойменній картині режисера курбасівської школи Ф. Лопатинського. Запам’ятався він також у образах, створених разом з О. Довженком – в “Івані” (батько Івана), в “Арсеналі” (Глушка).

Система виховання Леся Курбаса виявилась дуже плідною не тільки для театральних, але й для кінематографічних акторів. Проблема впливу майстра на кінематограф потребує ґрунтовного дослідження, актори, які пройшли школу Леся Курбаса орієнтуються на узагальнення, інтелектуальний початок та філософічність.

Унікальний актор Амвросій Бучма писав: “Справжній актор повинен уміти створювати виразний характер, часто цілком протилежний його внутрішньому єству, повинен уміти підняти себе до рівня характеру твореного образу. В міру своїх фізичних даних актор повинен все вміти і все могти” [4, 15]. І справді А. Бучма вмів все. Він був чудовим акробатом, неперевершеним майстром перетворення – грав селянина, робітника, візника, міністра і створював незабутні образи, що ніколи не повторювалися. В картині П. Чардиніна “Тарас Шевченко” Бучма пройшов крізь муки і страждання, радощі і печалі Великого Кобзаря. Створення ним проникливого емоційного, психологічно вірогідного образу Т. Шевченка мало велике значення для розвитку української кінематографії. Фільм з великим успіхом демонструвався в Україні і за кордоном. Амвросій Бучма мріяв про універсального кіноактора, завжди слідував внутрішньому ритму ролі, прагнув не замикатися в одному амплуа, а постійно відкривати нові індивідуальності. Досягненням Бучми у німому кіно була також роль Гордія Ярошука в картині “Нічний візник”. У театрі “Березіль” і в кіно він створив образ “Джеммі Хіггенса – столикого, Джеммі Хіггенса – сторукого, Джеммі Хіггенса – стоязикового” [4, 15].

У 1927 році в статті в журналі “Кіно” писали: Уже в “Макдональді” Бучма накреслив свої властивості: працювати просто, економно, виразно, насичено. Нічого зайвого, кожен рух має свій напрямок і мету... Друга особливість Бучми – це деталь. Його можна назвати майстром сконденсованої деталі, що на ній будується лейтмотив цілого фільму... Бучма в історії українського кіно відкриває собою першу “шеренгу славних” [5, 4].

Значний внесок у збагачення екранного мистецтва України зробила видатна драматична актриса, Народна артистка СРСР – Наталія Ужвій, яка почала зніматися в період німого кіно й відтоді зіграла більше як у двадцяти картинах. Вона зіграла роль солдатки Євдокії у фільмі “Виборгська сторона” режисерів Г. Козинцева та Л. Трауберга, і відомий актор М. Жаров, який був її партнером, зазначав: “Н.М. Ужвій – актриса величезної сили, яка просто потрясає. Скупими барвами вона створила надзвичайно складний і живий образ солдатки Дусеньки. Актриса була так наповнена скорботою і відчаєм, у її красивих голубих очах стільки було туги і покори, що жінки в черзі, запрошені на масовку не вірили, що актриса грає” [8, 34].

Під час другої світової війни у фільмі режисера Марка Донського вона створила образ Олени Костюк – великої трагедійної сили, що став втіленням народного гніву та ненависті до фашизму. В екранізації повісті О. Кобилянської “Земля” режисера О. Швачка, Наталія Михайлівна на зйомках захоплювала всіх своїм умінням швидко і точно входити в образ та у психологічний стан.

У картині С. Параджанова “Українська рапсодія” Наталія Ужвій – професор консерваторії. Ось як писав про неї видатний режисер: “Великі образи – привиди Стрепетової, Комісаржевської, Заньковецької залишилися для мене в пам’яті, як маяки, як у студента, якому викладали народність, реалізм глибину. І все це були слова, доки доля не зіткнула мене з Н. Ужвій. У фільмі “П.К.П.” під низькими полями шляпки, очі...зелені злі очі в чорно-білому кіно...Далі “Виборгська сторона” – геніальна актриса...геніальне перевтілення... прозріння... Відправляю телеграму своїм колегам майбутніх поколінь, які шукають “істину” біля кіноапарата. Н.М. Ужвій – велика актриса кіно... Ми-режисери двадцятого століття, не поспішали. Відволікались, шукали в інших місцях істину і прогавили... Прогавили А. Бучму, Д. Мілютенка, Н. Ужвій... Не вистачило таланту, таланту драматургів і режисерів. Люба Наталія Михайлівна, я не наслідуюсь аналізувати образ, створений вами в “Українській рапсодії”, я зрозумів тільки те, що образ професора консерваторії Ви запропонували мені почати з дихання... дихання, як основа життя... дихання, як основа творчості. Я щасливий, що працював з Вами. Ви мій педагог, друг, вчитель. Для мене ви невід’ємна частина України” [11, 737].

Курбасівський актор Дмитро Мілютенко, Народний артист СРСР, знімався у фільмах: “Кармелюк”, “Щорс”, “Богдан Хмельницький”, “Подвиг розвідника”, “Тарас Шевченко”, “Іванове дитинство”. В картині режисера Юрія Іллєнка “Криниця для спраглих” він зіграв головну роль Левка Сердюка. Саме про нього Іллєнко скаже, що йому пощастило доторкнутися до великої людини, актора, громадянина, який здатен практично без міміки, без слів досягати неможливих меж, наближувати глядачів до духовної величі і розв’язувати завдання філософського порядку. Дід намагається зібрати в своєму будинку в селі розкиданих долею дітей. Йому здається, що з’їхались усі – і той, хто загинув на війні, і той, хто зовсім забув дорогу до батьківського дому, й покійна дружина, і така схожа на неї наречена загиблого сина. Стара людина, що стоїть на порозі смерті, роздумує про своє життя. В свідомості діда Левка переплелися в єдине минуле і сьогочасне, дійсне й уявне. В його виконанні є все: самотність, покинутість і велич духу людського. У фіналі дід Левко нестиме на плечах яблуню, рясно вкриту яблуками і на одному його плечі тягар коріння, народження та смерті.

Ю.М. Бобошко у своїй книзі про видатного Майстра написав: “Курбас був цілим театральним інститутом, бо виховав понад чотири десятки режисерів-професіоналів, з яких половина самі стали організаторами і керівниками театрів, педагогами і вихователями. Курбасову школу пройшло кілька сотень українських акторів” [1, 4].

Актори театру “Березіль” такі, як Д. Антонович, Є. Бондаренко, А. Бучма, В. Василько, О. Сердюк, М. Крушельницький, І. Мар’яненко, Д. Мілютенко, В. Чистякова. Н. Ужвій, О. Хвиля та багато інших, збагатили не лише театральне, але й українське кіномистецтво, продемонструвавши високий рівень професіоналізму та започаткувавши українську школу кіноактора.

Література

1. Бобошко Ю.М. Режисер Лесь Курбас / Ю. М. Бобошко. – К., 1987. – С. 4; 98.
2. Довженко О. Твори в 5 томах / О. Довженко. – Т. 4. – С. 327.
3. Кавалерідзе І. Мініатюра / І. Кавалерідзе // У зб. Мар'ян Крушельницький. – К.: Мистецтво, 1969. – С. 23–24.
4. Кіно. – 1928. – № 5. – С. 14–15.
5. Кіно. – 1927. – № 3. – С. 4–5.
6. Корнієнко І.С. Українське радянське кіномистецтво. 1917–1929 / І.С. Корнієнко. – К., 1959. – С. 111–112.
7. Курбас Л. Спогади сучасників / Л. Курбас. – К., 1969. – С. 185 ; 189.
8. Мистецтво. – 1968. – № 5. – С. 31.
9. Новини кіноекрана. – 1969. – № 3. – С. 2.
10. Новини кіноекрана. – 1965. – № 7. – С. 12.
11. Нариси з історії кіномистецтва / Інтерв'ю з С.Параджановим. 15.03.1966 р.: з архіву автора. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 737.
12. Нариси з історії кіномистецтва / Лесь Сердюк. Інтерв'ю від 29 липня 1976 р.: з архіву автора. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 723.
13. Слободян В. Актори театру Леся Курбаса / В. Слободян // Нариси з історії кіномистецтва. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 722.

УДК 791.43.01

Ювченко Надія Олександрівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач відділом музичного мистецтва
та етномузикології Інституту мистецтвознавства,
етнографії та фольклору ім. К. Кропиви НАН Білорусі

СУЧАСНА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНА ВИСТАВА БІЛОРУСІ: ГРАНІ СТИЛІСТИКИ

На прикладі національної та світової драматургії досліджується сценічна динаміка проявів кітч в музиці та загальній естетиці вистав провідних театральних колективів республіки.

Ключові слова: музично-драматичний, музично-комедійний, “психологічний реалізм”, епатажна вистава.

The aspect of evident influence of kitsch on stylistics of musical-drama stagings is marked out. Scenic dynamics of kitsch elements manifestation in music and general aesthetics of stagings of leading republic theatrical collectives is traced on example of national and world dramatic art.

Парадокс нинішнього театрального буття Білорусі полягає в тому, що за відсутності власне музично-драматичних і музично-комедійних театрів як самостійних колективів, вистави подібного спрямування найбільш улюблені глядачами й поширені на різних, у тому числі драматичних театральних сценах республіки. Правда, їх стильовий аспект, у відповідності з часом, зазнав транс-

формацій, свого роду “загострень”, посилення гротескного начала, і тут важливу роль виконує саме музичний фактор.

Білоруський театр, у тому числі обидва музичних (оперно-балетний і власне музичний) і драматичні (тепер їх близько двадцяти), заснований на міцних традиціях, постульованих ще системою К. Станіславського, ідейно-естетичною основою якої є “психологічний реалізм”, щасливо оминув кітчеві “вітри” минулого століття. Десятиліття функціонування мистецтва “на виду”, підтриманого державою (а до 1990-х років про приватні чи антрепризні театри не могло бути й мови – всі були державними, “репертуарними”), в цілому демократичного та ідейно витриманого, позначені й шедеврами, зокрема пов’язаними із військовою, партизанською та іншою історичною тематикою, світовою класикою та сучасною вітчизняною драматургією. Сценічний реалізм, зокрема у творах, позначених зверненням до музичного фольклору, тут очевидний.

Проте, у тій самій “Павлинці” Я. Купали, створеній ще в 1912 році (найкраща постановка її в театрі, що нині носить ім’я її автора, йде з музикою Е. Тикоцького з 1943 р.), є дивоглядний персонаж, безталанн – колись його роль блискуче виконував легендарний Б. Платонов. Свого роду “антимужик”, пан, який зовсім серйозно вдається то до фальцетного *a la* польською “Пльває голэмбі”, то *a la* російською – “Гляжу я без толку на хладную шаль” (перекручений текст романсу О. Верстовского), демонструючи “культурну” обізнаність як приналежність до панського стану.

Найбільш епатажна вистава останніх років – “Весілля” (“Свадьба”), за А. Чеховим у Національному академічному театрі ім. Янки Купали, майже цілковито свідомо витримана в кітчевому ключі. Про кітч в творчості та мистецтвознавчій термінології, вітчизняні дослідники знали, в основному, з робіт А. Кукаркіна. “Безвкусица, пошлость, дешевка, вульгарная поделка, эрзац; часто используется как синоним стереотипного псевдоискусства, лишённого художественно-эстетической ценности и перегруженного примитивными, рассчитанными на дешёвый эффект деталями” [1, 345]. Все, здається, було простим і зрозумілим. У виставі все виявилось складнішим і багатозначнішим.

“Весілля” – спільний білорусько-російський проект, реалізував режисер Центру імені Вс. Мейерхольда В. Панков (2009). У виставі із зазначеним постановчим жанром *soap Drama* (саме так написано на афіші), імпульс супердієвої ролі одягненого в безкозирки й бушлати “матроського” оркестру (екзотика для сухопутної республіки!) надала первинна іпостась хрестоматійного персонажа, “весільного генерала” (що не відбувся) – капітана другого рангу у відставці. Окрім оркестрантів театру, у виставі бере участь і бригада музикантів із столиці Росії. Гаряча “латина” сполучається з естрадною “попсою” та “облагородженою” естраду: спів при мікрофоні раптом модулює в незлагоджене застільне хорова “Алеся, Алеся, Алеся...” (пісню російського композитора О. Іванова на слова А. Поперечного “Девушка из Полесья”). “Сплотив в оригинальном оркестре скрипки и контрабас, валторну и аккордеон, свирель и балалайку и даже гавайскую гитару (рецензент не назвав ще труби, ударні тощо.– Н.Ю.), столь необычная музыкальная команда придает всему действию живость, задор и веселье. Кстати, “Свадьба” переводится на белорусский как “Вяселле” [2]. (Так, до речі,

й зветься постановка на білоруській сцені). Проте певний алюзійно-модерністський “диссонанс мученья” (С. Надсон) вносять інші звуки саундрами. Тихий, розмірений, майже метрономний відлік співучого голосу Нареченої (“Раз, два, три” і т. д.) – дивної, майже безтілесної, виснаженої немолодої істоти. Рахунок цей, що неначе “увертюра” відкриває виставу, перегукується наприкінці з радісним хором гостей, які також (рахують) тривалість поцілунку жениха (щоправда, не зі своєю нареченою).

Раптово-відчайдушно вторгується в дійство також “Весіллячко” І. Стравинського, канонічний зразок неофольклоризму. [3, 99]. Вистава в цілому сприймається як зразок певного кітчевого неоязичництва, з неймовірною мішаниною постановочного відеоряду, неприродним вживанням голосового апарату артистів тощо. Звичайно ж, були неминучі технічні втрати. Чотирьох роялів (як задумав у четвертій, останній редакції твору І. Стравинський) у театрі не знайшлося, проте й ударно-оркестровий, і вокальний компоненти своїм молодечим запалом вельми вражали. Імпульс, співвідносний з І. Стравинським (твором “змішаного жанру”), також інспірував, на наш погляд, естетику вистави в цілому (зі згаданими “добавками”, що репрезентували фонічно засмічений наш час).

Гротескно-кітчевий характер має й нещодавня прем’єра купалівського театру – “Пинська шляхта” за В. Дуніним-Марцинкевичем з музикою А. Зубрича (2008). Правда, фінальна образно-смілова модуляція старовинної історії, пластичний епізод, що виступає як переламний момент осмислення національної “самості”, коли кийки з міжусобної бійки “шляхтичів”-мужиків поступово трансформуються у флагштоки символіки міст Білорусі, переводить жанр водевілю чи не у високу трагедію. Глядацькі сльози, в кожному разі, це підтверджують.

Іншого роду “поєднання непоєднуваного” – у виставі “Слуга двох панів” за К. Гольдони (музика С. Кортеса, там само, 2007), де “живий” ансамбль з лютнею (що уповні органічно в італійській комедії) в каденціях імітує хвацькість “циганів” на білоруському сільському весіллі, а розвеселі служниці у своєму вокалі гліссандують зовсім як у сільських приспівках-частівках. Така сама суміш, але цього разу вже екзотично-східного характеру – у сцені на базарі в мюзиклі “Карлик Нос” за В. Гауфом (композитор В. Кур’ян, 1997).

Зовсім іншого плану “Одвічна пісня” в Республіканському театрі білоруської драматургії (режисер С. Ковальчик, 2002). Її анонсовано як рок-оперу (і так вона йшла кілька років, але від 2009 вже як “музична вистава”). На афіші автор музики не зазначений (у програмці: композитор – Т. Калиновський). У виставі сконцентровано багато з того, що сформувалось у музичній і загальній естетиці національної вистави за останні роки, у тому числі високий емоційно-дієва трагедійна напруга театральної інтерпретації білоруського “одвічного шляху”. Містеріальність фольклорно-казкового типу, сполучення автентики традиційної селянської та оперної музичної поетики виявляють тяжіння до народної драми, а гостра ритмізація пластики масового “хорового героя” – до сталих типів рок-опери (або – мюзиклу-драми). Відзначимо дві ролі-партії, що символізують пори року (й життєвих циклів). Це – розкішна Осінь (костюм якої прикрашено дарами природи й плодами сільської праці), з її несподіваним, дивовижної краси справжнім оперним співом (Б. Шпінер), а також Зима (Т. Мархель), підкреслені фольклоризми у вокальній партії якої контрастно співіснують із казковим образом пишної “народної” красуні в білій шубці й розшитій блискітками короні.

Вистава “Симон-музика”, поставлений Н. Пінігіним у купалівському театрі в 2005 р., зазначена на афіші як “містерія”. У відтворенні багатозначного таїнства, власне містеріальності вистави режисер знайшов творчого однодумця в особі композитора А. Зубрича. Це була перша робота музиканта в театрі – раніше він виступав в інших, у тому числі естрадних жанрах. За музичною й частково музично-сценічною спрямованістю вистава часом набуває явно “рокового” нахилу й розрахована, у першу чергу, на молодіжну аудиторію. Саме вона, в основному, й заповнює зараз театральні зали: на відміну від 1980-х вони не порожніють, публіка прийшла, але інша – і це доводиться враховувати. Вистава вийшла гостросучасною, зі сполученням фонізму рок-динаміки з візуально-образними елементами таїнства-таємничості, фантастики-фантазійності, що спирається образністю на народну символіку (сила води, човен-колиска), обрядовість (ворожити) й побут (начиння, знаряддя праці), з алюзійним музично-фольклорним підтекстом. Відповідно до сюжету Я. Коласа (епізод у панському будинку) – раптова модуляція – зустріч Симона з майже доленосною для нього “великою” академічною музикою – звучить розгорнутий фрагмент Прелюдії мі-мінор Ф. Шопена, та, згодом, фрагмент другої частини Концерту № 3 С. Рахманінова (імітація-запис), що візуалізується за допомогою двох сценічних прийомів: “розплито-розширена” сюрреалістично рояльна клавіатура (майже як інтерполяція плинності-вічності часу в С. Далі), на якій “грає” шляхетний пан у концертному фракі, приголомшуючи Симона одкровеннями драматизму романтичної лірики та другий прийом – відрив від землі й буквально ширяння головного героя на люстрі, що світиться кришталєво-святковими вогнями (майже як у знаменитому канадському цирку “Дю Солей”). Резюмуюча образність епізоду апелює вже до народної казки: чарівне вбрання палацу, казково-добрий і казково-благородний Пан-піаніст, ярмарково-цирковий злет “зачарованого” Симона, під проникливі звуки незвичайної і нової (для героя, а можливо – й публіки) музики. В естетиці вистави про Рогнеду, “Полочанку” за А. Дударевим (ТЮЗ, постановка А. Андросика, 2000) особливого значення набули батально-музичні сцени, що характеризують войовничість, напруженість часу (композитор В. Кондрусевич). У постановці брали участь учні школи бойових мистецтв під керівництвом Б. Самосюка, й вистава сприймалася критикою як “шоу”, що, за словами газети “Культура”, нагадувало “американський бойовик”.

Данина естрадній чи хард-роковій спрямованості в театральній композиції сьогодні теж має місце. Так з’явилися байкери-мотоциклісти, які з гуркотом виїжджають на сцену й, відповідно, “важкий метал” у звуковому оформленні “Калігули” в постановці Національного академічного драматичного театру ім. М. Горького (2002). Там само, в інтермедії постановки “Сон на кургані” (за Я. Купалою, Мала сцена) з хрипливим старим магнітофоном бігали залом мавпи (актори), на превелике здивування присутніх на одній з вистав японців, які ані такої музики, ані техніки, ймовірно, вже не застали. Водночас персонажі з кумедною пластикою випрошували у глядачів гроші: іноземець дав 1 (один) долар. На розвиток “безнадійної білоруської естради” вициганювалися подаяння й у “кабаре-детективі” “Чорний квадрат” з його, загалом, відповідній зазначеному жанровому різновидові шансонетковою музикальністю (Республіканський театр білоруської драматургії, 1994, оновлення в 2000 р.). Обидві вистави парадоксальним чином сполучали пронизливу трагедійність поезики, музичний “звуко-

пис” емоційних станів у першому випадку, майже циркову музично-комедійну гротесковість – у другому (в обох виставах були наявні відмінна пластика й вокал), з одіозністю та епатажністю.

Час від часу привід для розмови дає більш консервативна за своєю природою музична сцена. Не дуже довгим, на жаль, було сценічне життя фольк-опери “Клоп” В. Дашкевича, найкращу постановку якої, на думку самого композитора, було здійснено саме в Мінську, в Державному театрі музичної комедії Білорусі, в 1988 році (тепер – Білоруський державний академічний музичний театр, основний репертуар – сучасні мюзикли, музичні комедії, класичні оперети). Відзначимо тут, згідно з нашою тематикою, хоча б несподівану трактовку образу Мадам Ренесанс, яку запропонувала тодішня “королева опереткової сцени” Н. Гайда. Вона демонструвала сполучення образної витонченості й гротесковості. Наприклад, отримавши виклик до міліції та обгорнувшись цим проштетпельованим величезним повісткою-простирадлом, як прапором, вона мелодраматично стогнала: “За что мы боролись? За что убили государя-императора?” Ефектість пози, майже як на картині Е. Делакура “Свобода на баррикадах”, візуальна, наочна “демонстративність”, провокаційна профанація “благородних” ідей підкреслювали відчуття позачасової багатомірності постановки. На це працювали й деталі: червоний капелюшок-каскадка з червоним пером мимоволі асоціювався з фригійським ковпаком (художник О. Желонкіна). Такий ідейний “перевертень” цілком відповідав загальній псевдопафосній ситуації вистави горбачовських часів.

А сьогодні, у зовсім іншому, поважному театральному-музичному жанрі, білоруській опері, що, в цілому, мало тяжіє до гротеску і комедійності, ми побачили типово “вставний”, навіть не оперний елемент-епізод. Мова йде про комічну оперу С. Кортеса “Ведвіль” (за мотивами п’єси А. Чехова, показану на сцені Великого концертного залу Білдержфілармонії, 2009). Маєстро А. Анісімов, керівник оркестру, розташованого по діагоналі в лівому крилі сцени, повертається в мізансцені спиною до колективу й обличчям до “нестарого поміщика Смирнова”, коли той з’являється з гітарою, прикрашеною червоним бантом. Диригент артистично “підлаштовується” до персонажа, який заспіває чуттєвий романс. Як акомпанемент виступають оркестрові скрипки. У цілому ж оперу витримано в сучасному речитативному характері, наближеному до естетики комедійно-драматичного театру. Тут же – й несподівана імітація звуків військового духового оркестру за сценою (спеціальний фонозапис, виконаний, як з’ясувалося, власними камерно-симфонічними силами).

Як квазі кітчевий прояв колажного типу можна відзначити застосування електрогітари (уособлення молодіжної культури) в сучасній білоруській симфонічній музиці. Маємо на увазі дві симфонії – № 9 і № 13 одного з найвідоміших сучасних білоруських композиторів – Д. Смольського. В його музиці до постановки “Обраниці” (за “Маленькими трагедіями” О. Пушкіна, у Великому концертному залі Білдержфілармонії) в епізоді “Чума” також звучать електронні пасажі, аркестрові “масиви” чергуються зі звуками цимбал. Візуально-літературний ряд, часто-густо мелодраматичний, цілком забезпечує актриса Г. Дягілева, яка уособлює всіх персонажів моновистави (Театр “Знич”, 2008).

Своєрідна м’яка “полікітчевість” вирізняє й такі новинки, як постановка “Вітрогонів” В. Голубка у Вітебську (Національний академічний драматичний театр ім. Я. Коласа, 2009). Вистава анонсується як “музична комедія” (музика В. Кур’яна). Його зумисне аляпуватє візуальне й фонічне перебільшення уповні

вмотивовані часовою ситуацією дії – (неп), а також фабулою – пошуками багатих наречених, які насправді виявилися шахрайками. Можна назвати й “оперу-бурлеск” В. Копитька “Синя Борода та його дружини”, де головний герой носить темні окуляри (як Кіт Базилю), а замість бороди – довгий темний шалик, де цитатно-монтажний метод (що включає в оркестрову партію музику Ж. Оффенбаха) припускає і спеціально записані (фонограма) перебільшені оплески (Національний академічний Великий театр опери, на сцені Будинку офіцерів, Мінськ, 2006 р.). Значно різкіше згаданий фактор проявляється в останньому мюзиклі В. Кондрусевича “Байкер” (Гродно, потім Великий зал палацу Республіки, Мінськ, 2008), де тема про те, що “в наших жилах нефть”, що римується зі словом “смерть”, постулатно затверджується обтягнутими чорною шкірою мотоциклістами-байкерами (тут задіяно й візуальний кіноряд – хроніка перегонів). Це, втім, нікого б не здивувало, якби за основу мюзиклу не було обрано роман Ш. де Лакло “Небезпечні зв’язки”.

З-поміж новацій останнього часу – пришестья на Купалівську, головну драматичну сцену республіки проектів молодіжних арт-груп. Уперше це відбулося на театральному фестивалі “Панорама” в жовтні 2009 р. у збірному заході, де брав участь навіть живий цирковий кінь, що ілюстрував ідею “в Париж, в Париж!”. Далі на театральній сцені стали практикуватися й сольні концерти, зокрема груп “Діти дітей” (з лідером – актрисою театру А. Хитрик), “J:Морс”, “Срібне весілля”. Концерт-вистава “Срібного весілля”, зокрема, анонсується як “кабаре в квадраті”. “Декорації – неначе афіші знаменитого “Мулен Руж”. У автора – скандального художника Тулуз-Лотрека – дизайн і підгледіли (...). Мікс усього. Тобто є мікс старовинного кабаре французького, кабаре німецького, кабаре американського, але в сучасних реаліях (...)” [4]. “Вистачало й серйозних акцентів: Беньці (провідній солістці колективу – Н. Ю.) вдалося передати моторошність вірша Брехта “Балада про мертвого солдата”, під рамштайнівські рифми викрикуючи: “Ты годен!”” [5].

Таким чином, сучасна білоруська драматична, філармонійна, та, почасти, музична сцена включають в арсенал своїх дієвих засобів нові кітчеві аудіо-візуальні прийоми, використовуючи їх вельми багатогранно – як субстанції, що висміює, засуджує та навіть поетизує.

Проте нещодавно, в червні 2010 р., після певної перерви в черговий раз переглянувши “Павлинку” в театрі імені Я. Купали, я була вражена глядацькою увагою до вистави в цілому. Заповненість глядацької зали – 100%, сприйняття – ідеально-адекватне. Чутно кожну репліку, оплески супроводжують кожний музичний номер – і танцювальний, і хоровий – від “Лявониhi” до “Што за місяц, што за ясны”. І багаторазово розспівані “Пльває голэмбі” (“плавають -? Голуби”), незмінно викликаючи захоплення зали, – своєрідний рефрен ролі в чудовому й чисто фальцетному виконанні О. Гарбуза, і гра невеликого, але “живого” оркестру під керівництвом В. Кур’яна, і культура репрезентації учасників вистави (як новація – під музику увертюри), що її провела М. Захаревич. Згадаємо й про композитора Є. Тикоцького, який створив партитуру на основі білоруського музичного фольклору – все це свідчило про нездоланну життєву силу стилістики національного музично-драматичної вистави. Насамінець зазначимо, що іменем композитора Є. Тикоцького названо одну з вулиць у столиці Білорусі – Мінську.

Література

1. Кукаркин А.В. Буржуазная массовая культура: теории. Идеи. Разновидности. Образцы / А.В. Кукаркин. – М.: Политиздат, 1978. – 350 с.
2. Куклов В. “Обвенчанные” Чеховым / В. Куклов // Народная газета (Минск). – 2009. – 18 июня.
3. История зарубежной музыки: Учебник для музыкальных вузов. – Вып. 6: Начало XX века – середина XX века / Под ред. В.В. Смирнова. – СПб.: Композитор, 2001. – 630 с.
4. Академические подмости превратили в божественный “Кабачок” // Наши новости: ОНТ (Второй национальный телеканал) [Электронный ресурс]. – режим доступа: <http://www.ont.by/news/0054511/data/tpl-print/news>. – Дата доступа: 09.03.2010.
5. Замировская, Т. “Старая падла”. Французское кабаре в период оккупации / Т. Замировская // БелГазета [Электронный ресурс]. – 2010. – 1 марта. – Режим доступа: <http://www.belgazeta.by/20100301.08/360324581>. – Дата доступа: 09.03.2010.

УДК 725.822

Кужельний Олексій Павлович,
народний артист України

КЛАСИЧНА ДРАМАТУРГІЯ У РАКУРСІ НОВІТНІХ СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

У статті досліджується вплив сучасних соціально-економічних тенденцій на становлення нових методів, прийомів та завдань світової класичної драматургії. Особлива увага приділяється сучасним мистецьким трансформаціям у драматургії, які яскраво проявилися на останніх міжнародних театральних фестивалях у 2008–2009 рр.

Ключові слова: класична драматургія, соціально-економічні та політичні трансформації, вистава, особистість.

The article examines the impact of modern socio-economic trends on the development of new methods and tasks of the world of classical drama. Special attention is given to modern art in dramatic transformations that are clearly manifested in the recent international festivals in 2008–2009.

Key words: classical drama, socio-economic and political transformation, performance, personality.

Загострення проблем сучасної драматургії викликане не тільки невизначеністю її становища у системі інших засобів пізнання світу, а й низкою інших особливостей.

Важливе соціально-психологічне значення має її включення (більшою мірою, ніж інших мистецтвознавчих наук як засобів пізнання внутрішнього світу людини) у соціальну і політичну проблематику суспільства. Звичайно, це стосується переважно економічних і структурних змін у суспільстві. Проте й традиційні для драматургії дослідження малих груп (сімей, стосунків батьків і дітей, спадкоємності поколінь), як і соціальних установок особистості теж пов'язані з конкретними завданнями, які вирішуються суспільством. Саме останнє зауваження розширило значення класичної драматургії, зокрема вимагає з'ясування впливу на особистість конкретних соціально-економічних умов, традицій і культури, оскільки драматургія сама є показником культури і самовизначення

нації, а відтак – рентгеном суспільства, який демонструє стан його життєво важливих органів, зокрема різного роду плями, затемнення, чорні діри, ділянки тощо, які заважають диханню чистому, вільному, повноцінному.

Отже, для дослідників драматургії актуалізуються, принаймні, два завдання, які намагатиметься вирішити автор дослідження.

Перше: завдання коректного відношення до надбань західної драматургії, насамперед до її модерних поглядів, методів, прийомів, які виражаються у конкретних результатах. Дослідження того, що пропонує сучасній драматургії розвиненість суспільства в соціально-економічній ланці, що змінює не тільки концепцію існування людини (людина – родина – суспільство), а й систему розуміння себе як особистості: людина – інтерактивний простір.

Глобалізація, інтернет, науково-технічні надбання змінюють логіку функціонування старих схем та усталені структури суспільства, порушуючи питання щодо одностатевих шлюбів, інтернет-родини, роботи та спілкування у віртуальному просторі. Тому питання про відношення до надбань будь-якої іншої країни не має однозначного вирішення: з одного боку, недоречно повне заперечення чужого досвіду, а з іншого – просте копіювання ідей і методів його втілення у нашій країні без потрібного контексту, розуміння наших реалій ще більш шкідливо, тим більше навряд чи дієво.

Невипадково до понятійного апарату сучасної драматургії введено поняття “соціального контексту”, тобто прихильності до певної соціальної практики.

Друге: завдання ретельного аналізу питань і проблем, які існують в інших країнах, з аби мати змогу передбачити можливе коло тем, завдань та проблема у контексті сучасної драматургії на терені нашої країни в специфічних економічних, соціальних і політичних умовах. Нова соціальна реальність актуалізує необхідність не лише нових акцентів, а й переосмислення того, що зветься “традиційним”.

У науково обґрунтованому підході до активізації людського чинника дедалі очевидніше постає фактор культури та мистецтва.

Перехід до нових рубежів соціально-економічного розвитку, до більш досконаліх форм демократії, до повнішого втілення гуманістичних принципів вимагає і переходу до ширшого і всебічного вивчення людської душі. Необхідною умовою цього є вивчення й таких суто емоційних чинників, як любов, ненависть, відчуття “близької душі”, а також аналіз можливості вільного вибору особистістю свого життєвого шляху, відстоювання своїх переконань. Новий час дуже гостро ставить питання про інтелектуальні й емоційні затрати, питання орієнтації теперішнього в нескінченності тимчасового простору.

Прикмети нового тисячоліття, сигнальні вогні нової епохи стають дедалі помітнішими та яскравішими. Вдихають їх, розглядають, усвідомлюють і театри світу. Про людські почуття у змінених соціально-економічних реаліях говорять і на театральних фестивалях.

Відтак, на нашу думку, дослідження сучасного західного театру та його драматургії варто розпочинати з питань, порушених перед світом театру і мистецтва на останніх театральних фестивалях, зокрема в аспекті розуміння “традиційного” у класичній драматургії.

У 2008 р. міжнародний театральний *Фестиваль Альма* (за назвою міста) розпочався з дискусії про любов, що було представлено проектом Франко-португальського інституту. Режисер проекту Іоанн Мігель Родрігес представив дві постановки за п'єсами Анни Мендес “Лагу” і Інесс Лейта “Останнє оповідання про Вертера” за мотивами повісті Гете “Страждання юного Вертера”.

У першій постановці чоловік і дружина, втомлені від сімейних пут, намагаються поживити свої відносини грою в коханців, яка призводить до з'ясування стосунків. У результаті зрозуміло: кохання не може бути грою, та й без гри кохання неможливе. На сцені лише квадрат сімейного ліжка з великим покривалом, яке легко зірвати і зім'яти одному, а ось розпрямити без зморщок симетрично під силу тільки удвох.

У другій виставі інцест Вертера викликає роздратування його сестри у стосунках до їхньої матері. Коханці готові звільнити на потрібний час квартиру для побачень сестри й дочки з женихом і дивуються, кому заважають їхні стосунки. Та і що за гріх у кровозміщенні, якщо це нікому не заважає. І знову питання: кохання не знає гріха? Гріх – особиста справа кожного?

Театральний *фестиваль у Швейцарії* того ж 2008 р. продовжив традиції проблематики “людина та суспільство”. Представлені роботи, за рідкісним винятком, навряд чи можливі для постійного прокату в репертуарному театрі, проте для публіки, яка пізнає світ через театр, доволі корисні.

Перша половина фестивалю для дорослих (друга переважно для дітей) успішно почалася філософським цирком, який міцно захопив територію театру. Труппа “111” під керівництвом Султанова працює на дзеркальній сцені, яка змінює кут нахилу від 30 до 90 градусів. Чотири актори скочуються в неймовірних кульбітах, підкорюють вертикаль стіни, використовуючи віконця, які відкриваються в ній.

У горизонтальному положенні артисти рухаються повільно по хитромудрому малюнку. Цей рух, що знімається згори камерою і демонструється на екран, виявляє чи то нескінченні фізичні можливості людини, чи то танок невідомості між минулим та майбутнім. Словом, людина та стіна. Конфлікт вічний, діалог безкінечний.

Не менш філософською стала і вистава “Допитлива людина”, яка підсумовувала першу частину програми. У землі стільці, стіл, диван та крісла. Наче трудяги-хробаки виникають чи то з попелу після виверження вулкана, чи то з висипаного на життя природного гною жінка та два чоловіки. У цьому трикутнику не злічити глухих кутів. Дим від спалюваного будинку (прекрасна паперова модель), стара, яка грає новонароджене немовля (80-річна Марія Отал – зірка шведського театру) дурманом стелиться по землі. Гурт похлібців, натовп візитерів – від “Марлен Дитріх” до “Фредді Меркурі” – немов покликані з небуття, з низького старту починають біг до різдвяної подарункової коробки. Переможець нагороджений правом у ній заснути.

Люди, чорні від метушні в землі, костюми міняють на свіжі, які в їхньому вічному танці тяжіння до втеч знову чорніють. Янголи життя і смерті, пекло і рай, верх і низ, високе й низьке – у пошуку порятунку від суєти.

Другий рівень сцени є великою галявиною з деревом, крона якого сягає неба. Під деревом – чоловік. Його оголена спина напружена. Він непорушний 90 хвилин вистави. І лише фінальне світло пояснює його картонну нерухомисть або закам'янілу допитливість.

Фігуриста оперна діва (Євридика де Беюл) співає голосами церковних хористів, потім наспівує партії дітям зі шкільного хору, постійно роблячи зауваження туговухому і неслухняному Йоганну Баху. У фіналі грудьми годує стару, яка плямкає беззубим ротом. Вистава, збудована з безлічі емблем, знаків і символів, спочатку просто тішить око, потім лоскоче розум і, зрештою, переводить театральний діалог глядача й сцени в розряд спільного художнього розуміння.

Проста думка: в житті немає вільного від життя часу, отже, і плин його нерозривний як на землі, так і на небесах. Стара-новонароджена беззубо усміхається світу.

Два швейцарські артисти – франкомовна Каті Херман і німецькомовний Герман Лембергер – чотири роки працювали у Голландії. Їхня вистава “Вхід до моєї біблії” – про усвідомлення тонкощів свого національного характеру.

Фондю, що готувалося впродовж усієї вистави, стане єдиною стравою на фінальному бенкеті усвідомлення та саморозуміння. Ні пісні німецькою, ні костюми з французьким мереживом, ні навіть звільнення від одягу не відкривають раю взаєморозуміння народжених у різних частинах країни. Голос сексу неспроможний заглушити слабку, проте гостро дражливу різницю інтонування. Здавалося б, єдину для обох мелодій. І думка вистави звучить, як тост: “Ну й нехай ця різниця буде, радіймо їй!”.

Наш театр поки що обходить таку архіскладну тему, як єдине для нації та національно різне в культурі народу України. Швейцарцям легше, вже 700 років вони живуть без війни.

Фестиваль найкращих театральних прем'єр *сезону в Амстердамі у 2008 р.* підключається до дослідження проблематики “людини та суспільства”, розуміння відчуття кохання.

Дія вистави “Територія Ісуса” відбувається ніби в центральному нефі костелу. В кутку, де зазвичай торгують, розташувався сучасний музичний ансамбль. Любовні історії досліджують поняття гріха. Так, юнак для доказу сили своєї любові й демонстрації палкого бажання оголюється і вимагає того самого від своєї сором'язливої подруги. Коли ж вона йде назустріч його бажанню, він втрачає інтерес до партнерки: його захльостують інші почуття – презирство до неї, до себе й до їхньої спільної, позбавленої істинних почуттів наготи. У зонгах і танцях стикаються, борються позиції, уявлення та ідеали. І не біда, що костельні лави виявляються танцполом, сходинками, ліжками, столами. Біда, коли пошуки нового храму дозволяють знищувати те, що було до них.

На Фестивалі сучасної румунської драматургії в Тімішуара (теж у 2008 р.) режисер Крістіан Бан представив виставу “Кока-Кола блюз” за п'єсою Іоана Петера. Він – агент із продажу “Кока-Коли”, Вона – агент із продажу “Пепсі-Коли”. Представники конкуруючих брендів зі всією безсоромною чарівністю молодості завойовують купівельні симпатії в залі, водночас практично розв'язують бійку й раптом обм'якають у обіймах кохання. Нові Ромео і Джульєтта, кохання і

гармонія, здається, вище за все, але жадоба до грошей та кар'єри безжалісно розводять юність по вістрях почуття й обов'язку.

На цьому ж фестивалі була представлена інша вистава, яка намагалася розкрити проблему поколінь. Студентка з вистави “Fuck you, Eu.Ro.Pa!” зачитує своє послання батькові на відеокамеру. Колись він вигнав кадебістів, які прийшли з обшуком додому, щоб не травмувати малолітню дочку. Тепер вона топче ногами матрюшок, які асоціюються з комуністами, рве на собі майку з портретом Че Гевари, щоб позбутися марення революційного перевороту й, зрештою, рве всю плівку відеозапису, усвідомлюючи безпорадність спроб подолати провалля нерозуміння між поколіннями.

Завершальна фестивальна вистава “Три сестри” за А. Чеховим у постановці головного режисера Національного театру Тімішуара Ади Люпу і генерального директора фестивалю Марії-Адріани Гайсватер – в двох іменах одна молода муза фестивалю і театру, яка демонструє цілком чоловічу режисуру і могутній організаторський дар.

Сестри Прозорови в її виставі легко нагороджують одна одну ляпасами. Нинішній командир полку Вершинін, який знає сестер з дитинства, весь у шкірі, жорстко сексуальний. За приказкою Чебутикіна – “тарарабумбія”, прагне зробити це з кожною з сестер. Взагалі всі хочуть “тарарабумбія” і, можливо, навіть повинні. Особливо, якщо є офіцери, шампанське й оркестр.

Наташа навіть збрала речі, щоб поїхати з військовими, але вони про неї забули.

Барон Тузенбах із його інтелігентськими примочками спочатку йде з армії, а потім буде заслужено пристрелений, щоб хамства своєю інтелігентністю не відтіняв. Навколо сестер і брата Прозорових жорстокість, бруд, продажність. І цього не замутити ніякою кількістю горілки. Вони обнімаються, тиснуть одне до одного – і живуть. Бо хоч як би було, хоч що б було, де б було – потрібно жити.

Плзеньський театральний фестиваль спробував осмислити художню значущість театру минулого двадцятиліття. Саме двадцять років тому Чехія, Польща, Угорщина, Словаччина уклали Вишеградську угоду, яка мала слугувати гідному приєднанню до Європейського Союзу цих постсоціалістичних країн. Запрошені на фестиваль у рамках цієї спільноти колеги своїми виставами помітно додали розгублення до спроби підведення підсумків. І все ж таки передчуття і “після смаки” починають вибудовуватися у нових формулюваннях і концепціях.

1. Постмодернізм, яким, здавалося, можна було пояснити все, що відбувається не лише у мистецтві, а й навіть у кулінарії, схоже, починає поступатися “нано-арту”, або мистецтву “нано-епохи”, на кшталт “нанонізму” – відповідно до активного побутування у сучасній термінологічній практиці різного роду “–ізмів”, оскільки загальноприйнятого терміна поки що немає, а явище існує цілком реально.

2. Театр, як точка живої координації життєплинів сцени й зали, демонструє ступінь театральної умовності, цілком порівнянний з умовністю розуміння новітніх технологій. Немає значення, що мало хто може пояснити механізм мобільного зв'язку, головне — використувувати переваги, які він надає. Більшість

сучасних мистецьких знаків і образів цінні не своєю зрозумілістю, а здатністю залучати глядача у креативне поле.

3. Актор часто перестає бути людиною в земних пропонованих обставинах. Дедалі частіше – це незбагненна суть в упаковці тіла, яка реалізується у вакуумі мотивацій, жорстокості приречень і непізнаванності значень.

4. Проблематика трактується екологічно: без розділення на важливість, корисність, цінність, як у природі. Рівноцінні і слон, і муха.

5. Трактування ідеї як головної думки твору, заради чого взагалі здійснюється творчий акт, найчастіше виявляється як головне хвилювання, яке не має смислового формулювання.

І ось доки класичне театрознавство намагається традиційним критичним апаратом впокорити бродіння новизни, глядач отримує задоволення від схожості світовідчуттів, особливо, якщо вони проступають крізь добре відому драматургічну тканину класики.

Шекспірівський Гамлет (“Гамлет” постановка Яна Мікуляшека в театрі “Гусак на мотузці”) намагається відчути дух убивства, перетворивши батьківське королівство на зручну для тотального стеження комуналку. Образ реалізується дослівно: центр тяжіння мешканців – телевізор 160-х років ХХ століття, тих же часів меблі, які своїм призначенням формують коктейль спальні, їдальні, кабінету й царського місця – дивана.

“Отелло” В. Шекспіра в постановці Мацея Собоцінського представив на фестивалі краківський “Театр Багателла”. Головний герой і його товариші по службі дефілюють у сучасних ділових костюмах і білих сорочках, які, як виявляється потім, мають на спині розріз і шнурування, як середньовічні колети. З одного боку сцени – величезні дзеркала, а з іншого – прозорі скляні двері-вертушки. В усю ширину білого задника – поміст, він же барна стійка, капітанський місток і трап між берегом та кораблем.

В обох виставах імена шекспірівських героїв є радше драматургічними лейблами, позачасовими і стильовими координатами. Просто посеред мотлоху, який накопичився в комуналці, заваялися шпаги для дуелі Гамлета й Лаерта.

Отелло в ніч перед рішенням покінчити з Дездемоною оголюється та кам’яніє на краю її ліжка. Все його тіло виявляється в татуюваннях. В очах – страхітлива безодня африканської пристрасності.

Вистава “Європейці” празької групи “Бока Пока Лаб” здається чимось зовсім новим. Четверо артистів працюють, якщо можна так висловитися, в жанрі шумодрами. Відсутність конкретного тексту яскраво виявляє сучасну інтонацію та манеру спілкування. Дуже смішна сцена зборів керівників держав з приводу прийняття Європейської конституції. Імена королів, принцес, князів вимовляються модератором із благоговійною пошаною, президентів великих країн – простіше, а тих, що поменше – зовсім скоромовкою. Текст документа – пишномовна тарбарщина, реакція на нього – дотепні гримаси хитромудрого глупства.

Відчуття чогось давно знаного переслідує глядача і перегукується з голландською виставою “Театру Джоапа Блонка” за творами дадаїстів, представленою на I Міжнародному фестивалі моновистав “Київська парсуна” 1993 р.

У виставі “Той, що йде” за В. Гавелом “Театру з чеської Будіовіці” автобіографічність драматичного матеріалу обігрується ремарками-вказівками автора, які подаються закадровим голосом. Герой – політичний діяч, який відійшов у тінь, і висловлювання його, звісно ж, весь час потрібно уточнювати. Так підказує політичний досвід. Та й особисте життя політика, котрий, як і раніше, залишається на видноті, комусь виявляється важливішим і цікавішим за будь-які ідеї та позиції.

Політична проблематика, проблема визначеності і особистісної свободи, з різним ступенем конкретності, сьогодні сильніше за інші координує хвилювання сцени й зали у кожній країні. Адже незважаючи на соціально-політичний устрій, розвиненість економіки та блискучість політичних та суспільних реформ, у центрі кожної держави перебуває людина – зі своїми потребами, емоціями і цінностями.

Людина живе своїми внутрішніми переживаннями, душею, яка, незважаючи на всі відмінності, іншу мову, соціальне становище і соціальний статус, колір шкіри та приналежність чи то до жіночої, чи то до чоловічої статі, завжди зрозуміє переживання та збентеження іншої душі. Саме тому так важливо зрозуміти, що намагається сказати Захід на сцені, з усвідомленням своїх надбань та володінням того, що зветься економічна стабільність. Позаяк саме Захід нині намагається розглядіти те, що є у душі кожного, незважаючи на культурні і соціальні традиції. Так, у Франції кожна четверта родина є мусульманською, а жовтий, чорний та білий кольори шкіри стали одним з показників розуміння свобод та досягнень країни. В Англії та США, у Лондоні та Нью-Йорку кожна третя людина має азійське походження та живе за своїми традиціями.

Плзеньський театральний фестиваль продовжує досліджувати різні аспекти людської душі в родинних відносинах, порушуючи питання етичності, моральності, відчуття “моє”, явища кохання без правил та кордонів.

Вистава “Там, де вітер, там і пляж” празької студії “Юпсілон” видається ескізом із натури про відпочинок трьох пар серфінгістів і одного неофіта. Вони прокидаються, готуються до катання, чекають на вітер, дрімають, не дочекавшись його, складають спорядження. Минають дні. Неофіта таке марнування часу дратує. Але ось прийшов вітер, і досвідчені його зуміли впіймати. Постановник Іржі Гавелка ефектно організовує сценічне майоріння реальних вітрил і диво польоту серфінгістів. А весь простір театру пронизує питання: що цінніше – мистецтво чекати чи талант ловити свій вітер? Дівчина, котра посвятила у таїнство зльоту неофіта, залишається з ним на ніч у чохлах від вітрила, а вранці йде до свого хлопця, він приймає її так само тепло, як і раніше, а домагань покинутого неофіта просто не розуміє. Побутова аморальність чи свобода – як вища мораль?

Театральні фестивалі багатьох країн світу немов лупою величезного збільшення, досліджують день нинішній. І в ньому з висоти всього накопиченого про людину та світ знання звучать гучно й вимогливо запитання про значення народження, про волю творця, про право бути собою, не руйнуючи гармонію всесвітнього дому і загальнолюдської сім’ї. Відповідь на ці питання допоможе зрозуміти не тільки суть людської особистості, а й вплинути на існуючий суспільний, політичний та економічний устрій за для кращого майбутнього нових поколінь.

Відтак, саме питання приналежності, ролі особистості в сучасному житті, поваги та тлумачення класики, на нашу думку, варто не тільки осягнути, а й вивчити, щоб дати сучасному театру змогу рухатися далі, визначаючи нові розуміння та єдності, продиктовані новими умовами співжиття.

Література

1. Кримський С. Культура розкриває внутрішню безмежність людини / С. Кримський // Культурологічна думка. – № 1. – 2009. – С. 18-26.
2. Соколянський А. Театр и критика: переход к рыночным отношениям / А. Соколянський // Театр. – 2000. – № 2. – С. 66–69.

УДК 792.067:001.891

Шлемко Ольга Дмитрівна,
кандидат мистецтвознавства, заслужена
артистка України, доцент НАКККіМ

МОДЕЛЬ НАРОДНОГО ТЕАТРУ В НАУКОВИХ РОЗВІДКАХ ІВАНА ФРАНКА

У статті розглянуто модель українського народного театру, сформульовану у наукових розвідках одного з найвизначніших істориків і теоретиків українського театру Івана Франка. Особливість цієї статті полягає у тому, що заявлена проблема розглядається в контексті розвитку сучасного українського театрального мистецтва.

Ключові слова: концепція, модель, контекст, театральне мистецтво, драма, народний театр, національний театр, сільський театр, ляльковий театр, театрознавство, національна ідентичність.

A model of the Ukrainian people's Theatre has been examined in this article, which was formulated in the scientific researches of one of the most important historians and theorists of the Ukrainian Theatre named after Ivan Franko. A peculiarity of this article does consist in the fact that to be declared problem is being examined in the context of a development of the modern Ukrainian theatrical art.

Key words: conception, model, context, theatrical art, drama, the People's Theatre, the National Theatre, the Village Theatre, the Toy's Theatre, science of theatre, a national identity.

Саме І. Франку судилось дати поштовх розвитку українського театрознавства, закласти основи українського шекспірознавства. Важливе місце в його наукових розвідках займає розробка моделі народного театру, яка в багатьох аспектах залишається актуальною і донині. Загалом у сфері театрального мистецтва І. Франко проявив себе як драматург, історик, теоретик, рецензент, критик, перекладач творів світової драматургії. Як історик театру І. Франко досліджував розвиток українського театру від самих його витоків. Митець долав цензурні утиски, нашттовхувався на ігнорування своїх думок щодо шляхів розвитку українського театру тощо.

Заявлена автором проблематика в тій чи іншій мірі знайшла своє втілення в наукових працях Я. Білоштана (“Іван Франко і театр” [1]), Ю. Бобошка (“Іван Франко – основоположник українського наукового театрознавства” [2], “Франко і театр” [3]), М. Нечиталюка (“Іван Франко про театр і драматургію” [5]), написаних в радянський час і безумовно позначених його впливом, та Л. Кас’ян (“Іван Франко – критик, історик та теоретик українського національного театру” [4]), Р. Пилипчука (“Франкова концепція історії українського театру” [6]), написаних вже за часів державної незалежності України. До цього нечисленного переліку можна додати також статтю Й. Федаса “Іван Франко – дослідник народного театру” [7], хоча стосується вона лише вертепу. Однак досі немає жодної наукової праці, присвяченої саме проблемі створення І. Франком моделі українського народного театру, не кажучи вже про розгляд цієї проблеми в контексті сучасності. Тож основним завданням запропонованого дослідження є викладення основних принципів та концептуальних засад моделі народного театру, сформульованих у наукових розвідках одного з найвизначніших істориків і теоретиків українського театру Івана Франка, та розгляд заявленої проблеми в контексті сьогодення.

У зв’язку з цим виникає досить цікаве запитання: чому ні державні науково-дослідні інституції, ні окремі науковці та діячі культури досі так і не виявили бажання дослідити в контексті сучасності чітко викладену в наукових розвідках Івана Франка концепцію українського народного театру, не вказали її актуальності і необхідності запровадження тих чи інших аспектів цієї концепції? Не вдаючись у деталізацію відповіді на поставлене запитання, яке потребує спеціальної наукової розвідки, можна лише з жалем констатувати, що ні за радянських часів, ні за теперішніх пострадянських, ця проблема не порушувалась і не актуалізувалась, оскільки існуючий режим не дбав і не дбає про розвиток українського театру саме як *національного* і *народного*. Зрештою, деякі відповіді на поставлене автором запитання спробуємо дати у запропонованому дослідженні. Практично не порушувалась заявлена проблематика і на наукових конференціях. Текст виступу автора на науково-практичній конференції Академії мистецтв України “Мистецька Україна Івана Франка” (Коломия, 2006) став основою для статті “Іван Франко та його концепція народного театру в контексті сучасності”, опублікованій в науковому збірнику “Бойківщина” [8], виданого 2007 року. Однак, зважаючи на недоступність цього видання навіть для вузького кола науковців, оскільки до цього часу обов’язкові примірники наукового збірника не були передані ні в Національну бібліотеку України ім. В. І. Вернадського, ні в Національну парламентську бібліотеку України, автор вирішила ще раз повернутись до нового осмислення згаданої наукової проблеми, підготувавши цю статтю.

Зацікавленість Іваном Франком проблемою народного театру відбувалась в річищі активних пошуків у Європі на межі XIX–XX ст. різноманітних форм народного театру. Один із найбільших пропагандистів і теоретиків народного театру Ромен Роллан, піддаючи критиці сучасний європейський театр “поміркованої проституції”, прагне створити театр, який стане для народу “могутнім стимулом до дії” [9, 70]. Він доводив, що справді народний театр повинен відповідати трьом умовам: приносити радість, служити джерелом енергії, просві-

щати розум [9, 69–71]. І. Франко, який висунув ідею створення народного театру ще задовго до Р. Роллана, теж вважав, що тогочасний європейський “національно”-інтернаціональний театр “усюди набрав однакового розпусно-порнографічного кольору [...]” [10, 347], а український галицький театр тривалий час був швидше блідою копією, кволим наслідуванням третьорядних невеличких європейських театрів [...]” [11, 102]. Вихід з критичної ситуації письменник вбачав у необхідності створення в Галичині такого українського народного театру, який би став для селян “підоймою поступу і просвіти”. Він вважав, що це можливо лише в разі дотримання трьох умов: 1) перенесення театру з “міст і містечок у села”, оскільки мужика треба шукати “там, де він є [...]”; 2) забезпечення дешевизни театру, а отже, і загальнодоступності; 3) спрямованість на пропаганду “поступових і світлих думок”. Лише такий театр може “назватися справді національним і міг зробити дійсну, а не фіктивну прислугу нашому розвоєві народному”. Отже, робить висновок І. Франко: “[...] театр мужицький у нас можливий, а з національного і культурного погляду навіть кінечний” [12, 287–288].

Народність як естетична категорія була притаманна не лише аматорським театрам, виникнення яких у кінці XIX – на початку XX ст. в європейських країнах та Росії набрало масового характеру, але й тим професіональним загальнодоступним театрам, які давали вистави для малозабезпеченої публіки. Проте, дослідник народних театрів І. Щеглов виступав проти змішування понять “народний” і “загальнодоступний”, тобто поняття про народність з поняттям про дешевизну [13, 166–169]. Існує безпосередній зв’язок між народним театром і народом, а тому важливо, щоб стосунки між ними були взаємообумовленими, щирими і продуктивними.

Як це непарадоксально, але І. Франко вважав, що російська “цензура, по-мimo власної волі і свідомості, штовхнула наш театр на Україні, а за ним і галицький, на ту дорогу, що найбільше відповідає потребам нашого часу”. На його думку цілком реальним є “створення бодай невеликого, але дібраного і щиро народного українського репертуару та трупи, складеної з артистів, що настільки серйозно ставляться до свого завдання і мають таку загальну і фахову освіту, щоб могли зіграти цей репертуар згідно з вимогами мистецтва [...]” [11, 103]. За цих умов “українська трупа стала б єдиною цього роду трупою в Галичині, бо існуючі тут польські театри мають зовсім іншу сферу впливу, іншу публіку, для якої народна драма майже не існує, яка натомість легко може собі дозволити оперетку і оперу і для якої салонна комедія є щоденним хлібом” [11, 103]. Тобто, український народний театр зайняв би свою нішу і опинився б поза конкуренцією.

Маючи за приклад значний вплив на національне відродження чеського народу лялькового театру, трупа якого становила лише кілька акторів, І. Франко вбачав, що саме тут криється вирішення завдання щодо створення в Україні “мужицького, пропагандово-цивілізаційного театру” [12, 289]. Нинішня гіпертрофована суспільно-політична ситуація з лубочними дійовими особами є благодатним матеріалом для постановок лялькового театру, в яких можна було б яскраво втілити образи як політичних “ляльок” так і їх закулісних “ляльководів”.

І. Франко також вбачає необхідність у розвитку аматорського театру. Проте він застерігає: “[...] ми не мусимо держатися чужих шаблонів і давати масні французькі оперетки для забавки дармоїдів” [12, 289]. Сучасні “дармоїди” вже не потребують аматорських театрів, та й народ став до них байдужим. Письменник не заперечує, щоб міська публіка утримувала трупу, в репертуарі якої були б сучасні драми, комедії та оперети. Однак не радить штучно підтримувати такий театр лише задля національної гордості і до того ж за крайові мужицькі кошти. Водночас “для малоосвіченої публіки, для маломіщан і селян, для ярмарків” він радить “зорганізувати театр спеціальний, на взір нашого давнього театру, зложений з двоякого роду штук: поважної драми релігійно-моральної і веселої інтермедії, котрої основою могли б бути казки та анекдоти народні [...] На такий театр не жаль би обернути й крайову субвенцію [...]” [12, 289].

Особливо І. Франка непокоїла проблема управління українською театральною справою в Галичині. Тогочасний монополіст цієї справи – Товариство “Руська бесіда”, на думку письменника, було цілком нездатне до управління театральною справою, а крайова субвенція виплачувана йому на театр, була лише марнуванням громадських коштів. Тож І. Франко пропонує створити драматичне товариство, завданням якого було б: 1) збір інформації про стан театральної справи в інших краях і налагодження зв’язків з аналогічними інформаційними агентствами цих країв; 2) створення театральної бібліотеки; 3) залучення людей, здатних організувати згадані вище три види театру і управляти ними [12, 291]. Притому письменник радить віддати діючий на той час український театр в Галичині одному тямущому підприємцеві, зобов’язавши його виставляти певну кількість мистецьки довершених вистав національного змісту і лише за таких умов надавати відповідну субвенцію. Міркування І. Франка ґрунтувалися на доброму знанні тогочасного театального життя не лише Галичини та Буковини, які перебували під скіпетром Австро-Угорщини, а й західноєвропейських країн та Росії.

Хоча І. Франко чудово розумів важливість для українського театру крайових субвенцій, проте на перше місце ставив не кошти, а вміле управління, побудоване на світовому досвіді і науковій основі. До такої ж думки приходять і прихильники сільських театрів в Російській імперії Н. Скородумов, який стверджував 1910 р., що “сільський театр може суттєво підвищити попит на акторську працю і значно збільшити загальний бюджет театру. Все залежить лише від раціональної постановки справи” [14]. Водночас у журналі “Театр и искусство” за 1910 р. зазначалось: “Для того щоб провадити театральну справу, як і для того, щоб вести війну, потрібні три чинники: гроші, гроші і гроші” [15, 50]. І. Франко вважав, що мізерні субсидії українському театрові Галичини стали гальмом його розвитку. Проте, як це непарадоксально, громадська опіка і громадська цензура теж, на його думку, стали перешкодою щодо подальшого розвитку театру.

Взірцем справді народного театального мистецтва І. Франко вважав творчість наддніпрянських митців. Тож символічно, що згадані ідеї письменника знайшли своє втілення ще за його життя у справді народному Гуцульському театрі, створеному 1910 р. в гуцульському селі Красноїллі наддніпрянським мит-

цем і політемігрантом Г. Хоткевичем, який мав можливість спілкуватися з І. Франком. Проте якщо І. Франко прагнув спрямувати професійну театральну трупу з міста на села, то Гуцульський театр навпаки, зродившись в селі, гастролював переважно по містах і містечках, знайомлячи з своїм самобутнім мистецтвом не лише українців, а й представників інших народів. По суті, Гуцульський театр став політичною трибуною українства, своєрідним етносоціокультурним інститутом Гуцульщини [16, 217].

“Історія нашого “народного” театру, як зазначав І. Франко, якби хто написав її, була б історією такої духовної мізерії, якій нелегко знайти пару” [17, 363]. Він вважав, що тодішній галицький репертуар не відповідав основному завданню театру: бути “школою життя”. Насамперед театр мав би будити в глядача критику цього життя. Однак “театр, котрий піддає прилюдній критиці тільки деякі дрібненькі явища, осмішує або клеймує тільки деякі невеличкі, а покутні хиби залишає на боці, промовчує або покриває брехнею головні, основні недостатки суспільності, той театр ніколи не стане вповні національним, не буде школою життя або буде злою школою” [12, 280].

Хіба сучасний український театр є для українців школою життя, хіба на смілився винести на сцену деякі найбільш дразливі питання нашої історії і сьогодення. І. Франко переймається тим, що лише в одній п’єсі порушено болючу проблему боротьби українців за ліси і пасовиська. А у скількох п’єсах відображено боротьбу сучасних українських селян за землю, пасовиська, ліси? Адже земля – це останній бастион українства, матеріальна основа його духовного розвитку. Так само письменник дорікає, що конституційне життя і виборчі баталії знайшли відображення лише в одній п’єсі “Лихий день” Г. Цеглинського. А скільки таких “лихих днів” створено сучасними українськими драматургами? Хто засобами театру розкриє народові очі на причини стрімкого процесу олігархізації та криміналізації сучасного українського парламенту, на перетворення виборів у звичайнісінький фарс. “Такі безмірно важні факти, як лихва, ліцитації, вплив банків на селянство, вплив роздроблення ґрунтів, втрати землі, фабрик, тартаків, гуралень і т. і. – все се досі неткнуте поле в нашій драматичній літературі” [12, 281], – писав більше ста років тому І. Франко. Чимало із означених ним проблем актуалізувалось і нині, коли завершується процес первісного накопичення капіталу, привласнення загальнонародної власності, закабалення селян сучасними лихварями.

Чи з’явиться повноправна новітня драма “Украдене щастя”, але вже про трагедію сучасної української родини, де, наприклад, мати тяжкою працею заробляє десь в Італії чи Португалії на хліб насущний своїм дітям-наркоманам та чоловікові-п’яничці, які залишились вдома в якомусь занедбаному селі чи містечку? Адже щастя сотень тисяч таких родин вкрадено в українців не імперськими режимами Франца-Йосифа, чи Миколи Другого, а таки своєю українською владою, хоча й язик не повертається назвати її українською. А чи з’явиться новітня драма “Украдене щастя” про цілеспрямоване знищення генофонду української нації, коли торговці “живим” товаром вишукують і відправляють в борделі Стамбула і Хайфи вродливих українських дівчат саме з блакитними очима і волоссям кольору пшениці? Чи для втілення в драматичній формі цих

трагічних історій обов'язково треба І. Франка? Сучасні “маленькі українці” на радість своїх ворогів, як зрештою і колись їхні діди-прадіди, ніколи б недопустили великого українця Івана Франка ні до парламенту, ні до професорської кафедри, ні до академічних установ, дозволивши йому хіба що здійснювати коректуру якихось історичних опусів скороспечених академіків, які не пишуть, а лише підписуються.

Але якщо навіть і з'являться подібні драматичні твори, які зриватимуть маски з обличчя сучасних “героїв” України, оголюватимуть найболючіші виразки українського суспільства, то чи багато театрів погодяться їх виставляти. Про величезну роль театру в часи революційних змін автору цих рядків вдалося прослідкувати на прикладі Галицького Молодого театру, створеного 1988 р. в Івано-Франківську актором місцевого обласного музично-драматичного театру Володимиром Шлемком, згодом народним депутатом України першого скликання. Незважаючи на заборону комуністичного режиму, згаданий театр об'їхав десятки сіл та міст Галичини і Буковини, пробуджуючи національний дух, закликаючи до боротьби за волю України. Однак нині такий політичний театр не мав би жодних перспектив свого розвитку, оскільки за порушення таких дразливих тем демократична українська влада його б культурно закрила.

І. Франко також аналізує наслідки впливу на розвиток українського театру духовенства. Попівський характер театру виявляється у його схильності “до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підпущених солодкуватим сентименталізмом [...] нехить до смілого аналізу [...]” [12, 283] тощо. Власне головною хибою театру письменник вважає недоступність “зображення духовенства, його добрих і злих впливів [12, 283]”. Театр, на його думку, повинен показувати всі верстви населення у їх взаємодії, не роблячи винятку ні для кого, в тому числі і для іногородців. Аксіомою для І. Франка є те, що “рівень усякої драматичної літератури можна міряти головно тим, яких вона виводить жінок і яких жидів” [12, 285].

Чи готове сучасне театрознавство взяти на озброєння методику дослідження одного з найвизначніших істориків і теоретиків театру І. Франка, його сміливу діагностику суспільства і театру? На жаль, нині театрознавство зосередилось переважно на суб'єктивній інтерпретації, залишивши ковтати архівний пил і досліджувати чимало “білих плям” національного театрального мистецтва очевидно вже наступним поколінням. Зрештою, до порад письменника щодо шляхів розвитку українського театру не дуже прислухалися ні за його життя, ні за часів радянського режиму, не потребує його порад і сучасне українське театрознавство та чиновники, відповідальні за розвиток культури.

Що стосується мрії І. Франка про перетворення театру на “школу життя”, то комуністичний режим перетворив його на школу комуністичного виховання. Першими кроками утвердження радянської влади в Галичині, Буковині, Закарпатті було створення стаціонарних професійних музично-драматичних театрів, які на відміну, наприклад, від театру Товариства “Руська бесіда” дійшли до кожного найвіддаленішого села і навіть хутора, щоб запліднити свідомість українця бацилою комуністичної ідеології. Натомість нинішня українська влада відкинула театр як непотріб на маргінес суспільно-політичного розвитку, відда-

вши інформаційний простір для цілеспрямованого зомбування “малого українця” і перетворення його на такого собі біоробота, слухняну машину для голосування під час виборчих кампаній.

Хто нині з відомих театрознавців веде цілеспрямований рішучий наступ на хиби сучасного українського театру, як це робив у свій час І. Франко, називаючи конкретні прізвиська акторів, режисерів, драматургів, представників влади і загалом всіх тих, хто стоїть на заваді театрального розвою? На жаль, в незалежній Україні відсутня правдива, професійна театральна критика, яка б мала мужність і професійну гідність вказати на справжні причини мистецького безпліддя в царині театрального мистецтва. Але якщо б і знайшовся такий критик як І. Франко, то чи зміг би він вільно висловити свої думки на шпальтах сучасних часописів, чи перед широкою телеаудиторією? Хоча в сучасній Україні не видають, як за часів царату, циркулярів про заборону вистав, п'єс, гострих публікацій, однак цензура продовжує існувати у більш витонченій формі.

Сучасні обласні музично-драматичні театри важко назвати народними, оскільки через брак коштів вони відмовились від гастролей у села, як це було за радянських часів, а тому їх швидше можна віднести до тієї категорії театрів, для якої, за визначенням І. Франка, шкода навіть крайової субвенції, або ж іншими словами бюджетних коштів. Так само важко назвати їх національними театрами, хоча деяким з них навіть офіційно надали такий статус, оскільки в своїй більшості такі театри не є носіями національної ідеї і не дбають про розвій української нації. Таким чином, у незалежній Україні театр став незалежним від тієї частини народу, яка є сіллю землі, носієм прадавніх традицій. По суті, він став тим “національно”-інтернаціональним театром, який гостро критикував колись І. Франко за його розпусно-порнографічний характер. Тож нині, як ніколи, актуалізується настанова І. Франка щодо професійних народних театрів, призначених для жителів сільської місцевості. Проте кілька років тому на тлі соціально-економічної кризи в Україні в головах деяких театральних діячів виникла “геніальна” ідея щодо кардинального скорочення українських обласних музично-драматичних театрів і залишення лише небагатьох так званих регіональних театрів, які виїжджатимуть на гастролі в ті області, які залишаться без театрів. На щастя, ця антиукраїнська ідея не набула поширення, тож до радикального обрізання розлогого українського театального дерева поки що не дійшло.

І. Франко розробив, по суті, програму створення і розвитку народного, національного театру. А чи є така програма нині в умовах державної незалежності України, коли є власне Міністерство культури і туризму, Академія мистецтв, науково-дослідні інституції з чималими штатами і бюджетними асигнуваннями, зрештою, є конкретні науковці і діячі культури та мистецтв, обдаровані почесними званнями, наділені науковими ступенями та вченими званнями, переважна більшість театрів отримали статус академічних і національних. Однак парадокс полягає в тому, що в Україні вже є “національні театри”, але досі немає справді *національного* українського театру.

Попри певне ігнорування керівництвом “Руської бесіди” думок Івана Франка щодо розвитку Руського народного театру, незацікавленого ставлення до Франкової моделі народного театру з боку радянського режиму, який розбу-

довував український радянський театр за своїми інтернаціонально-комуністичними мірками, ігнорування його ідей в царині театрального мистецтва в умовах державної незалежності України, благодворний вплив Франкового генія на розвиток українського театру важко переоцінити. Його ідеї опановували думками митців незалежно від їхніх ідеологічних чи естетичних уподобань, його науковий і драматургічний доробок став невід'ємною частиною українського театрального мистецтва.

Проте українське театральне мистецтво, яке колись в руках своїх корифеїв стало дійовим засобом збереження національної ідентичності, нині перебуває в стадії творчої стагнації, виконуючи здебільшого розважальну функцію. Тож на початку XXI ст. в Україні знову виникла необхідність звернутися за порадою до І. Франка щодо створення справді народного, національного театру, який би відповідав життєво важливим національним інтересам, не боявся звертатись до найболючіших сторінок нашої історії, відтворював на сцені життя, ідеали і прагнення українського народу. Однак українське суспільство дуже рідко дослухається до крику душі своїх пророків, щораз наступаючи на одні й ті ж граблі. Звичайно, не йдеться про сліпе копіювання моделі народного театру, сформованої в багатьох працях І. Франка, оскільки живемо нині в зовсім інший час і вже не в чужій, а в своїй країні. Доцільно серйозно обговорити цю проблему на одній з науково-практичних конференцій, підготувати дисертаційне дослідження, включити цю тему в програму курсу історії українського театру у вишах мистецтва і культури тощо. Для того, щоб стати народним митцем, – мало любити Україну лише на словах, потрібно ще й добре знати свій народ, проїнятися його болями і радощами, стати, як колись І. Франко, в обороні його честі і гідності.

Література

1. Білоштан Я. Іван Франко і театр / Я. Білоштан. – К.: Мистецтво, 1967. – 367 с.
2. Бобошко Ю. Іван Франко – основоположник українського наукового театрознавства / Ю. Бобошко // Театральна культура. – 1966. – № 2. – С. 50–52.
3. Бобошко Ю. Франко і театр / Ю. Бобошко // Український драматичний театр : нариси історії : у 2-х т. / ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К.: Наукова думка, 1967. – Т. 1 : Дожовтневий період. – С. 317–328.
4. Нечиталюк М. Іван Франко про театр і драматургію / М. Нечиталюк // Франко І.Я. Про театр і драматургію: Вибрані статті, рецензії та висловлювання. – К.: АН Української РСР, 1957. – 346 с.
5. Кас'ян Л. Іван Франко – критик, історик та теоретик українського національного театру / Л. Кас'ян // Українознавство. – 2006 – № 3 – С. 331–336.
6. Пилипчук Р. Франкова концепція історії українського театру / Р. Пилипчук // Мистецькі обрії 2005–2006 : науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України. – К. : ВВП “Компас”, 2006. – Вип. 8–9. – С. 131–144.
7. Федас Й. Іван Франко – дослідник народного театру / Й. Федас // Народна творчість та етнографія. – 1986. – № 4. – С. 50–55.
8. Шлемко О. Іван Франко та його концепція народного театру в контексті сучасності / О. Шлемко // Бойківщина : науковий збірник. – Дрогобич. – Коло, 2007. – Т. 3. – С. 180–185.
9. Роллан Р. Народный театр. Опыт эстетики нового театра / Р. Роллан; пер. с франц. А. Смирнова и Т. Кладо // Собр. соч. – Л.: Время, 1932. – Т. 12. – 406 с.

10. Франко І. Львівський театр і народна честь // Франко І. Збір. творів: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 35 : Літературно-критичні праці (1903–1905). – С. 337–348.
11. Франко І. Руський театр // Франко І. Збір. Творів : у 50 т. – К.: Наук. думка, 1981. – Т. 29: Літературно-критичні праці (1893–1895). – С. 96–112.
12. Франко І. Наш театр // Франко І. Збір. творів : у 50 т. – К.: Наук. думка, 1980. – Т. 28: Літературно-критичні праці (1890–1892). – С. 279–292.
13. Щеглов І. Народ и театр: очерки и исследования современного народного театра / И. Щеглов. – СПб. : Изд. П. П. Сойкина, 1911. – 424 с.
14. Скородумов Н. Новый рынок актерского труда (сельский театр) / Н. Скородумов // Театр и искусство. – 1910. – № 13.
15. Театр и искусство. – 1910. – № 3.
16. Шлемко О. Гастрольна діяльність Гуцульського театру Гната Хоткевича / О. Шлемко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Театрознавчої комісії. – Львів, 2003. – Т. ССXLV. – С. 174–218.
17. Франко І. Наша театральна мізерія // Франко І. Збір. творів : у 50 т. – К.: Наук. думка, 1982. – Т. 35 : Літературно-критичні праці (1903–1905). – С. 362–366.

УДК 792.54:792.077”18/19”(477)

ББК 85.335.41

Ізваріна Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, докторант НАКККіМ

АМАТОРСЬКІ ТЕАТРИ В УКРАЇНІ ХІХ – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядається проблема розвитку аматорського театального мистецтва в Україні протягом ХІХ – поч. ХХ ст. Висвітлюються особливості формування аматорських театрів та вплив досягнень аматорського театального руху на становлення українського оперного мистецтва.

Ключові слова: аматорський театр, українське оперне мистецтво.

There are considered the problem of the Ukrainian amateur theatre during the period of XIX – beginning of XX centuries; to lighting meaning forming of the amateur theatrical motion in the process of setting of the Ukrainian opera’s art.

Key words: amateur theatre, Ukrainian opera’s art.

Розвиток українського аматорського театального мистецтва поширився в Україні після дозволу імператриці Єлизавети Петрівни (21 грудня 1750 р.). Цей документ регламентував діяльність аматорського театру як нового культурного явища. Проте театралізовані вистави в Україні мали місце і раніше. За свідченнями О. Казимиrowa, який спирається на “Денні записки генерального підскарб’я” Я. Марковича, театральні вистави відбувалися у гетьманській резиденції у Глухові, зокрема 7 квітня 1730 року [2, 30].

Проблему функціонування аматорських театрів частково висвітлювали у своїх дослідженнях Л. Архимович, О.Шреер-Ткаченко, А. Ольховський, О. Васюта,

О. Волосатих, Л. Дорогих. Глибоко і різнобічно розглядав функціонування аматорських театрів О. Казимиров.

Актуальність цієї статті полягає у висвітленні історико-культурного процесу формування і розвитку аматорського театру як форми видовищного мистецтва.

Мета статті – висвітлити процес розвитку аматорського театру як чинника формування українського оперного мистецтва.

Вельмишановне панство мало хист до вишуканих розваг і приємного дозвілля. Оркестри, ансамблі, рогова музика, фольклорні твори, різноманітні вистави (драматичні, оперні, балетні), облаштування палаців і парків, збирання рідкісних книжок і раритетів та колекціонування витворів мистецтва, різні свята і бали, всілякі полювання – це неповний перелік “трудів”, в яких проходили магнатські “дні”. Однією з панських забаганок було прагнення реалізувати себе в мистецтві – це так зване аматорство. Воно проявилось в музикуванні, співацькій майстерності, акторській грі, красному письменстві.

Українське панство захлинула ця хвиля мистецького аматорства, що між тим не принижує його ролі у розвитку національної культури. Так, вони опановують гру на музичних інструментах, вокальне мистецтво, малярство, літературу – і досягають в цьому фахового рівня (П. Апостол, К. Розумовський, М. Ханенко, В. Рєпніна, В. Капніст, В. Гоголь, І. Котляревський та ін.). Князь П. Мещерський – гофмаршал Павла I і український землевласник – до кінця життя грав на аматорській сцені. Він був першим виконавцем ролі Хорева в однойменній трагедії О. Сумарокова, а у віці 70-ти років грав у п'єсі того ж автора “Придане оманою”, вистава якої відбулася 1810 р. у маєтку князя М. Голіцина. Гра Мещерського настільки вразила присутнього на виставі молодого актора-кріпака М. Щепкіна, що в подальшому вже відомий актор всіма своїми акторськими здобутками завдячуватиме саме Мещерському: “... він перший посіяв у мені вірне поняття про мистецтво і показав мені, що мистецтво настільки високе, наскільки близьке до природи” [5, 115].

У великих маєтках створювалися театральні аматорські трупи, де грали самі володарі, їхні друзі та родичі. Дворянські аматорські театри сприяли розвитку української драматургії, формуванню репертуару. Серед найвідоміших аматорських театрів в Україні був театр в маєтку Д. Трошинського (1751–1829) – Кибинцях, розквіт якого пов'язаний з іменем В. Гоголя-Яновського, який з 1812 р. виступає як організатор, драматург, режисер і актор аматорського театру. Репертуар цього театру становили п'єси російських авторів В. Озерова, І. Крилова, Д. Фонвізіна, М. Загоскіна, Я. Княжніна, а також В. Капніста, В. Гоголя. Найчастіше ставилися комедії і тут перевага надавалася творам В. Гоголя (п'єси “Собака-вівця”, “Простак, або Хитрість жінки перехитреної москалем”) та І. Котляревського (“Наталка Полтавка”, “Москаль-чарівник”).

З іменем видатного українського письменника І. Котляревського пов'язана діяльність аматорського театру в маєтку князя Я. Лобанова-Ростовського в Полтаві. У виставах виступали представники місцевої інтелігенції. Котляревський складав репертуар аматорської трупи, виступав як драматург, режисер і актор. Зокрема, неперевершено виконував комедійні ролі у творах Я. Княжніна “Збитенник” та “Без обіду додому їду”. В репертуарі були п'єси як російських дра-

матургів, так і західноєвропейських авторів Ж.-Б. Мольєра, А. Коцебу. Діяльність цього аматорського театру набула настільки широкого розголосу, що у 1818 р. в Полтаві було засновано так званий “Вільний театр”, директором якого призначено Котляревського. Невдовзі полтавський театр стає провідним в Україні. У 1819 р. Котляревський очолює полтавський професійний театр, і цього ж року буде написана “Наталка Полтавка”, якій судилося відіграти вирішальну роль у формуванні національного музичного театру. Власне, цей твір та п’єси В. Гоголя і Г. Квітки-Основ’яненка тривалий час склали основний репертуар українських аматорських театрів.

Аматорське театральне мистецтво поширюється і у навчальних закладах, які один за одним з’являються на терені України. Так, у Ніжинській гімназії існував учнівський аматорський театр, у якому, зокрема, грали юні М. Гоголь та Н. Кукольник. М. Гоголь був талановитим виконавцем ролей так званих “комічних старух” та пантомімічних персонажів. Зокрема, в комедії Крилова “Урок донькам” він виконав роль няньки Василини, а в п’єсі Фонвізіна – роль Простакової. Тут само грали Н. Кукольник (Митрофанушка), А. Божко (Скотинін), Н. Григорович (Кутейкін), А. Бородін (Софія). Безумовно, на подальшій творчій роботі письменника далися взнаки і його дитячі враження від аматорського театру в Кишинях, де грали його батьки, і безпосередньо власний акторський досвід від гімназичного театру.

Студенти Київського університету також не стояли осторонь аматорської театральної справи: 1859 р. тут організовано театр, на чолі якого стояли М. Старицький, М. Лисенко та П. Чубинський. Вирізнялися своїм хистом Д. Багалій, О. Русов, О. Левицький, М. Матвеев. Жіночі ролі виконували О. Соколова, В. Антонович, К. Васневська (дружина антрополога Ф. Вовка), О. Коннор-Лисенко. Першою виставою студентського театру стала комедія О. Грибоедова “Горе від ума”. Український репертуар склали музичні комедії Котляревського (“Наталка Полтавка”), Квітки-Основ’яненка (“Сватання на Гончарівці”), В.Гоголя-Яновського (“Простак”). Саме у студентському театрі розпочне свою режисерську діяльність Старицький, вперше виступить як актор (Онучкін в “Одруженні” Гоголя) і композитор Лисенко.

Згодом у Києві за ініціативою сестер М. та С. Ліндфорс був створений ще один аматорський гурток, названий “Першим музично-драматичним гуртком м. Києва”. На чолі театру стають Старицький та Лисенко. Першою була показана вистава “Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка”, яку Старицький перетворив на водевіль з комедії Глібова “До мирового”, чим дав твору нове життя. Цього ж 1872 р. відбулася прем’єра вистави “Чорноморці”, яку Старицький переробив з музичної комедії Я.Кухаренка “Чорноморський побут” і яка стала передвісником українського оперного мистецтва. Старицький і Лисенко зробили ще одну редакцію “Чорноморців” (1875). Наступного, 1873 р., відбулася прем’єра музичної комедії Старицького “Різдвяна ніч” (за Гоголем), музику до якої написав Лисенко. Особливий успіх мала доповнена редакція 1874 р. Ролі у спектаклі виконували О. Коннор-Лисенко (Оксана), М. Русов (Вакула), Г. Липська

(Солоха), П. Матвеев (Дяк). Цього ж року успішно пройшла прем'єра “Сорочинського ярмарку” з музикою Лисенка.

Аматорський театральний рух ширився теренами України. У його розвитку певну роль відіграли недільні школи для дорослих, які виникли у середині ХІХ ст. При цих школах були організовані аматорські гуртки. Репертуар складали твори з народного життя: п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Л. Глібова. Протягом 1861–1862 років у полтавській недільній школі силами аматорів під керівництвом В. Лободи були поставлені “Наталка Полтавка” Котляревського, “Шельменко – волосний писар” та “Сватання на Гончарівці” Квітки-Основ'яненка. Далі справи не пішли: губернатор заборонив вистави.

У цей час учитель чернігівської гімназії Л. Глібов поставив на сцені недільної школи власну комедію “До мирового” – гостру сатиру на побут хуторських полупанків. За просвітницьку, публіцистичну та аматорсько-театральну діяльність Глібова було вислано за межі Чернігова.

У Чернігові 1861–1866 роках діяв аматорський театр під назвою “Товариство, кохаюче рідну мову”, засновником якого був відомий байкар Л. Глібов. До складу “Товариства” входили П. Глібова (дружина письменника), співачка-аматорка М. Загорська-Ходот, учитель П. Вербицький, історик О. Лазаревський, лікарі І. Лагода і С. Ніс. За музичну частину відповідав П. Маркович. У 1861 р. відбулася прем'єра “Наталки Полтавки”. Музичний супровід був укладений Марковичем ще 1857 року для постановки п'єси у Немирові. Тоді він підібрав до тексту деяких віршів мелодії українських народних пісень. З свідоцтвами О. Казимилова, написати оркестрову партитуру номерів йому допомагав колишній диригент кріпацького оркестру графа Потоцького Й. Ландвер, який створив і увертюру до п'єси. На сьогодні партитура втрачена. Про виставу сповіщала друкована афіша – вперше українською мовою. З афіші дізнаємось про склад виконавців: О. Шрамченківна (Оксана), П. Глібова (Терпилиха), Г. Паливода (Петро), С. Ніс (Микола), М. Кольчевський (Возний), Г. Борсук (Виборний). Через заслання Глібова та заборону вистав “Товариства” діяльність аматорського театру була припинена.

Аматорські колективи, незважаючи на відсутність фахової підготовки і сценічного досвіду, інтуїтивно орієнтуючись у драматургії п'єси, самовіддано працювали і любили сцену, “що і вирішувало долю вистави й зумовлювало їхній успіх. Уважна праця над образом, знання тексту напам'ять, тривала підготовка вигідно відрізняли спектаклі аматорів від буденно-халтурних вистав заїжджих мандрівників. Саме звідси, з аматорських колективів, і виходили як правило, найвидатніші діячі українського і російського театрів” [2, 63].

Але найбільшого розмаху набула аматорська діяльність театрів у Бобринці та Єлисаветграді, яка була пов'язана з іменами М. Кропивницького та родини Тобілевичів: І. Карпенко-Карого, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Садовської-Барілотті. М. Кропивницький очолив бобринецький аматорський гурток 1863 р. За перший сезон поставили майже 40 п'єс українських та російських авторів, у тому числі й твори самого Кропивницького. У 1865 р. Єлисаветград набуває

адміністративного статусу повітового міста Херсонської губернії. Організується аматорський гурток на чолі з І. Тобілевичем. Репертуар складала реалістичні твори української та російської драматургії (п'єси О. Пушкіна, М. Гоголя, О. Островського, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Л. Глібова). Єлисаветградські аматори першими поставили “Назара Стодолю” Т. Шевченка. У 1875 р. тодішній учитель одеської гімназії П. Ніщинський напише музично-драматичну картину “Вечорниці”, яка спочатку йшла як самостійний твір, а згодом, за почином саме єлисаветградських аматорів, стала невід'ємною складовою шевченкової п'єси. Таким знаємо “Назара Стодолю” й зараз. Ще одна визначна прем'єра відбулася силами цього аматорського гурту – це перший в Україні показ опери С. Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”. Аматорський театр Єлисаветграда набув популярності не тільки у рідному місті, а й за межами Херсонщини, ставши “самобутнім мистецьким явищем, перед яким були відкриті широкі перспективи” [2, 70]: цей аматорський театр міг стати одним з кращих українських професійних музично-драматичних театрів. Проте заборони, що чинилися згідно Указу 1876 р., стали на заваді.

У другій половині ХІХ ст. розвиток української культури зокрема аматорських театрів, було стримано указами царського уряду, які були спрямовані на русифікацію офіційного, громадського, культурного і мистецького життя України. Валуєвський указ (липень 1863 р.) забороняв друкування українською мовою книг релігійного, наукового і навчального змісту. Спеціальною інструкцією 1886 р. заборонялося також друкування популярної літератури і етнографічних матеріалів. Таємний Емський указ, підписаний Олександром ІІ у травні 1876 р., поширював заборону на ввезення будь-яких українських книжок з-за кордону, видання перекладів з російської та іноземних мов, друкування текстів до пісень, романсів та опер, а також вистави українською мовою та прилюдні читання творів українських письменників. Після указу 1876 р. українська мова зникла з естради: тексти українських народних пісень давалися в іншомовному перекладі. Так, в одному з концертів М. Лисенка українська народна пісня “Дощик, дощик капає дрібненько” виконувалася у французькому перекладі, хор “Закувала та сива зозуля” з “Вечорниць” П. Ніщинського виконувалася російською (“Наши братья в турецкой неволе умирают под ножом”) [3, 286]. Цей указ стосовно театру діяв до 1880 р. Новий таємний циркуляр 1881 р. надавав генерал-губернаторам право на власний розсуд видавати дозвіл на вистави українських аматорських труп, причому головною умовою була вимога одночасного показу поруч з українською п'єсою російськомовного твору з такою ж самою кількістю дій. Отже, аматорські театри мусили перейти на “підпільний” режим існування: вистави йшли нелегально, часто у приватних будинках [4, 270].

У 80–90-ті роки ХІХ ст. дещо послабшала дія Емського указу стосовно діяльності аматорських театрів, що стало поштовхом для їхнього пишного розвою на терені Лівобережної України (на Правобережжі була чинна заборона Дрентельна). Цьому сприяла і можливість видавати друком драматичні твори: були опубліковані п'єси Т. Шевченка (“Назар Стодоля”), опера С. Гулака-

Артемівського (“Запорожець за Дунаєм”), а також твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького, М. Кропивницького. Поширенню творів українських письменників сприяють публікації їхніх нових творів у журналі “Киевская старина”.

Репертуар аматорських театрів складав більше 130 п'єс. Серед них траплялись і твори низького гатунку, які давали спотворене уявлення про життя народу та його історичне минуле (водевіль “Хто лається, той кається” та оперета “Проярмаркував” А.Вашенка-Захарченка; “Чумак український” В. Янковського) [1, 123]. Така театральна “продукція” одержала назву “аматорщини”, що дуже шкодило справжньому аматорському руху в Україні.

Наприкінці 90-х років питання подальшої долі українського аматорського театру набуває розголосу в пресі та обговорюється на Першому з'їзді сценічних діячів, який відбувся 1897 року в Москві. На цьому зібранні П. Саксаганський зачитав укладену І. Карпенко-Карим “Записку до з'їзду театральних діячів”, де відстоював самостійність і самобутність українського музично-драматичного театру.

Аматорський театр другої половини ХІХ ст. відігравав значну роль у формуванні національної культури, і, зокрема, музично-драматичного й оперного мистецтва. Провідними центрами аматорського мистецтва стали Київ, Харків, Єлисаветград, Полтава, Чернігів.

У 1898 р. М.Старицький здобув дозвіл на постановку українських п'єс, і організував аматорський театр. Того ж року відбулася вистава “За двома зайцями” на сцені театрального приміщення П. Слов'янського. У спектаклі брали участь І. Сагатовський (Сірко), Олена Пчілка (сценічний псевдонім – О. Волинська; Сірчиха), Л. Старицька (Проня), М. Старицька (Секлета), Є. Снежина (Галя), М. Богданов (Голохвостий), М. Свірчевський (Степан), О. Старицька (Черниця) та інші. Успіху вистави сприяла новаторська режисерська діяльність Старицького, яка полягала, зокрема, у продуманій сценографії народних сцен. Він вимагав від акторів зосередженості, відповідальності у роботі над роллю і заперечував формальне ставлення до своїх обов'язків. Значну допомогу в роботі над спектаклем оказали М. Лисенко та О. Кошиць, які займалися підготовкою музичної частини (репетиції сольних вокальних номерів, загальне музичне оформлення).

На початку ХХ ст. у селі Іржавець Прилуцького повіту був організований музично-драматичний гурток, у якому брали участь брати Д. і Л. Ревуцькі. Л. Ревуцький, тоді учень Музично-драматичної школи Лисенка, відповідав за музичну частину: організував хор і оркестр, укладав музику до вистав, виступав як диригент і актор. Його праці завдячують успішні спектаклі “малоросійських опер” “Наталка Полтавка” І. Котляревського та “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського.

Перші десятиріччя ХХ ст. знаменувалися в житті аматорських театрів появою наряду з творами, де яскраво представлений національний колорит, етнографічний елемент та родинні стосунки, п'єс гостро соціального забарвлення і нових героїв – робітників, представників інтелігенції. Такими творами, хоча й,

на думку дослідника О. Казимиrowa не завжди досконалыми, виявилися п'єси Л. Яновської “На світанку”, “Лісова квітка” (присвячена М. Заньковецькій), “Жертва”, “Без віри”, “Людське щастя” та інші, які були поставлені аматорським гуртком Лубен під керівництвом авторки. О. Володський, в майбутньому антрепренер мандрівних українських труп, поставив власні твори “Холод життя” та “Панна-штукарка”. На Донбасі нелегально йшли п'єси з життя шахтарів “Робоча сила і гроші” Г. Борченка-Полякова та “Жертви капіталу” І. Заплетаєва. Тяжкій праці робітників присвячені твори Б. Грінченка (“На громадській роботі”), С. Черкасенка (“Хуртовина”), С. Васильченка (“На перші гулі”).

Та не тільки проблеми репертуару ускладнювали розвиток аматорських музично-драматичних театрів. Не вистачало справжніх фахових навичок як акторам, так і режисерам. Музично-драматична школа Лисенка готувала відповідні кадри, та кількість випускників була замалою в масштабах України. До того ж події Першої світової війни призводять до поступового завмирання аматорського руху. Проте попри всі негаразди і перепони аматорська театральна справа продовжувала жити і впливати на суспільну думку, виховуючи у глядачів громадську позицію, почуття власної гідності.

Таким чином, спираючись на дослідження аматорського театру, архівні матеріали та рідкісні видання, можна зробити висновок, що розвиток аматорського театру став одним із чинників формування українського оперного мистецтва. Саме силами аматорського театру були поставлені перші українські музично-драматичні та оперні твори, серед яких “Наталка Полтавка”, “Запорожець за Дунаєм”, “Сватання на Гончарівці”, “Чорноморці”, “Різдвяна ніч”. Для аматорського театру писали композитори М. Лисенко та П. Ніщинський. Аматорський театр виховав акторські кадри, які гідно представили не лише українську музичну драму, а й українське оперне мистецтво. Вплив аматорського театру на культурне середовище України був настільки значним, що й оперні твори писалися, виходячи з можливостей аматорських труп (зокрема, ранні опери М. Лисенка). Український аматорський театр добре прислужився оперному мистецтву, адже виконав функцію оперної трупи в той час, коли існування українського оперного театру було неможливе.

Література

1. Дорогих Л.В. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини ХІХ ст.): дис. ... к.і.н.: 17.00.01 / Л.В. Дорогих. – К., 1998. – 182 с.
2. Казимиров О. Український аматорський театр (Дожовтневий період) / О. Казимиров. – К.: Мистецтво, 1965. – 133 с.
3. Ольховський А.В. Нарис історії української музики / А.В. Ольховський ; підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л.П.Корній. – К: Музична Україна, 2003. – 512 с.
4. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу / М.Семчишин. – 2-ге вид, фототипне. – К.: АТ “Друга рука” МП “Фенікс”, 1993. – 550 с.
5. Щепкин М.С. Записки. Письма / М.С. Щепкин. – М. : Искусство, 1952. – 462 с.

Полякова Юліана Юріївна,
театрознавець, головний бібліограф ЦНБ
Харківського національного університету
імені В.Н. Каразіна

МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ ТА АВРААМ ГОЛЬДФАДЕН: ІСТОРИЧНО-ТВОРЧІ ПАРАЛЕЛІ

У статті на основі порівняльного аналізу творчості українського драматурга, актора та режисера Марка Кропивницького та засновника єврейського театру Авраама Гольдфадена досліджуються спільні та відмінні риси розвитку українського та єврейського театру.

Ключові слова: український театр, єврейський театр, Марко Кропивницький, Авраам Гольдфаден, драматургія, музичний театр.

The article is devoted to comparative analysis of creative activities of two prominent artistic figures: Marko Kropyvnyts'ky, famous Ukrainian playwright, actor and stage director, and Abraham Goldfaden, the founder of Jewish theatre. The said analysis serves as the basis for a study into the common features and the differences in the development of Ukrainian and Jewish theatres.

Key words: Ukrainian theatre, Jewish theatre, Marko Kropyvnyts'ky, Abraham Goldfaden, drama, musical theatre.

Протягом ХІХ століття на теренах колишньої Російської імперії поруч з російським театром розвивалися також театри інших народів: український, польський, єврейський, німецький та ін. Завдання даного дослідження – дослідити риси схожості та відмінності у творчості двох визначних театральних діячів – Марка Кропивницького та Авраама Гольдфадена.

Політичні та ідеологічні умови, в яких формувалися український та єврейський професійні театри у другій половині ХІХ ст. були однакові – обидва виникли та розвивалися під тягарем імперського режиму, всупереч законам, спрямованим на регламентацію розвитку національних культур.

Оскільки життя та творчість М.Л. Кропивницького вже достатньо опрацьовані театрознавцями, ми відмітимо тільки ті моменти його творчої біографії, які перекликаються з життям та творчістю Авраама Гольдфадена.

Марко Кропивницький та Авраам Гольдфаден обидва народилися у 1840 році. До початку театральної діяльності обидва встигли одержати деяку освіту та деякий театральний досвід.

Обидва митці починали свою творчу діяльність на аматорській сцені. Як відомо, Марко Лукич Кропивницький вперше вийшов на сцену у театральному гуртку у Бобринці, а у 1871 р. став професійним актором, грав спочатку у складі російських труп, а потім очолив власну українську трупу, де виступав як актор, режисер та драматург.

Син годинникаря Авраам Гольдфаден у 1866 році закінчив Житомирське рабинське училище, яке в той час було провідником ідей Гаскалі (просвітницький рух, який виник у Східній Європі у другій половині ХІХ століття). Перші спроби грати на сцені Гольдфаден здійснив саме в училищі: виконав головну (жіночу) роль у п'єсі "Серкеле" Шлоймо Еттінгера. Він займався також літера-

турною творчістю – видав дві збірки пісень комедію “Тітка Сося” (“Ди муме Сосье”, 1869), які мали успіх серед широкого єврейського загалу. Дев’ять років Гольдфаден вчителював у єврейських казенних училищах Сімферополя та Одеси. Але потяг до літератури виявився сильнішим – 1875–1876 рр. А. Гольдфаден видає газети на ідише у Львові та Чернівцях, продовжуючи писати п’єси, які на той час не було кому грати [4, 651].

Якщо український театр в той час, коли почав свою діяльність М. Кропивницький мав вже досить розвинені виконавські традиції та репертуар, в який входили п’єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненка, Т. Шевченка та інших драматургів, професійного єврейського театру в Східній Європі фактично ще не було. Він на той час існував здебільше як театр пурімшпілерів та бродерзінгерів. Самою розвинутою формою театралізованої вистави були так звані пурімшпіли, які з XVI ст. грали під час свята Пурім. Вистави мали канонічний сюжет, пов’язаний з міфом про Есфір та визволення євреїв з під влади жорстокого царя Амона. Але з роками цей сюжет став лише приводом для імпровізацій народних акторів, які виявляли свої здібності в інтермедіях (тут можна провести деяку аналогію з українським вертепом). Іншим джерелом створення єврейського театру стало мистецтво бродерзінгерів (співаків з галіційського міста Броди), які виступали також на Волині та Поділлі. В цих виставах, які проходили у харчевнях, кабаках, виконання пісень чергувалося із драматичними імпровізаціями, в яких переважав сатиричний елемент. Третім чинником становлення професійного єврейського театру на мові ідиш (виникла на основі німецької) стала драматургія просвітителів (“маскілім”). Представники просвітицького єврейського руху (Гаскалі) взагалі виступали проти ідишу, бо презирливо ставилися до нього, вважали його “жаргоном”. Вони були також проти виступів бродерзінгерів, бо вбачали в їхніх виставах лише потурання низьким смакам темних представників штетла (“містечка”). Але самі маскілім М. Мендельсон, І. Ейхель, І. Бідерман, Ш. Еттінгер, І. Аксенфельд були вимушені використовувати ідиш, щоб донести свої ідеї до широкого загалу. Для цього вони навіть почали писати п’єси на “жаргоні”. Це були так звані “лезедрами”, які читали, а не ставили на сцені. Але деякі з цих творів потім увійшли до репертуару єврейського театру, наприклад, “Такса, або Банда міських добродіїв” (“Ди таксе, одер Ди банде штот баалей тойвес”, 1869) Менделе Мойхер Сфоріма. Драматургія маскілім вплинула на світогляд цілого покоління єврейської інтелігенції Східної Європи, в тому числі на формування творчих принципів Гольдфадена [5, 620–621].

У 70-ті роки XIX ст. пісні та вірші А. Гольдфадена вже входили до репертуару бродерзінгерів. Особливий успіх мав побутовий діалог “Дві сусідки” (“Ді хсїде”). Хаїм Реміник, один із дослідників єврейського театру, вважав, що Гольдфаден “першим вивів на сцену сучасного театру сімейну тему. Замість резонуючих хасида та просвіченого, яких глядач уже бачив, на сцені винного погребця з’явилась жива людина, новий, досі невідомий образ жінки, яка людською мовою виражала протест проти пригнічення та горя... Сценічне втілення його пісні “Ді хсїде” – “Дос Одесер вайбл”, що мало величезний успіх, було, можливо, тим поштовхом, який згодом привів Гольдфадена до заснування єврейського театру” [7, 30].

Взагалі деякі єврейські трупи існували й до А. Гольдфадена. Відомо, що в Польщі в першій половині XIX ст. були спроби організувати єврейські театральні вистави (трупи Д. Туркуса, Д. Геліна). Однак ці спроби визвали опір на-

самперед єврейських кіл як ортодоксальних, які виступали проти театру взагалі, так і тих, хто прагнув до асиміляції та вбачав у національному театрі засіб посилення національної відособленості. Тож, як писав головний режисер Харківського державного єврейського театру Ефраїм Лойтер в своїй статті, присвяченій Гольдфадену: “Хіба не існував єврейський театр до Гольдфадена? А Пурімшпіль. Навіть організовані професійні трупи існували задовго перед Гольдфаденом. Ще на початку 18 століття ми бачимо трупу з франкфуртських, гамбурзьких та празьких єшиботників (слухачів духовної семінарії), що грали по деяких містах Західної Європи. У Франкфурті трупа збудувала для своїх вистав власний театр (перша вистава відбулася 1713 р.) В другій половині 18 століття був єврейський театр в Америці (В Парашарібо і Гвіанці)... А втім, ми високо цінемо Гольдфаденові заслуги, бо він являє собою збирача єврейського театру. До нього були тільки поодинокі спроби “починателів” театру (весільні “бадхени”, “пурімшпілери”, співаки, амотори і т. і.), об’єднана робота яких утворювала театр у всіх народів. І повинен був з’явитись той, який зміг би зібрати та з’єднати людей на роботу і тим прискорити організаційний процес, що давно вже почався” [6, 11].

Пошуки виконавців власних творів привели Гольдфадена до кіл бродерзінгерів. Ще у Львові, як пише відома дослідниця єврейського театру в Україні Тетяна Степанчикова, Гольдфаден цікавився народним театром і навіть “першу свою п’єсу “Бабуся й онучок” він привіз як подарунок львівським бродерзінграм, що грали у шинку Бомбаха” [8, 36].

У 1876 році у Яссах Гольдфаден заснував першу постійну театральну трупу, до якої увійшли відомі в той час бродери І. Гроднер, С. Гольдшейн, А. Розенблум. Репертуар трупи складався з переважно з п’єс самого Гольдфадена, таких як “Шмендрик” (“Недоросток”), “Бабуся та онук” (“Ди бобе мит дем зйникл”), “Рекрут”.

Як і Кропивницький, Гольдфаден виступав не тільки як драматург, але й як актор та режисер. Поступово до його трупи приєдналися актори Л. Цукерман, З. Моргулеско, Я. Спиваковський, А. Фишзон, які пізніше стали “зірками” єврейської сцени. У трупі з’явилися перші актриси (Роза Фрідман). До того жінки виходили на сцену лише в ролях без тексту, а деякі жіночі ролі взагалі виконували чоловіки. Гольдфаден спочатку працював у Румунії, потім переїхав до Одеси. Саме тут були вперше показана “Чаклунка” (“Ди кишефмахерн”), “Фанатик, або Два йолопи” (“Дер фанатик, одер Ди цвей кунилемлех”), “історична” оперета “Суламіф” (“Шуламис”), музичні арії з якої швидко перетворилися на народні пісні. На той час у трупі було вже більш 40 акторів та хор. Цікаво, що цим хором керував хазан Хиршенфельд (Дунаєвський), дід композитора Ісаака Дунаєвського. Трупа Гольдфадена з успіхом грала не тільки у смузї осілости, але й в Москві (1880), Петербурзі (1881) та інших містах Російської імперії [1].

Таким чином, Гольдфаден, як і Кропивницький був драматургом створеного ним театру. І тут ми знов бачимо багато спільного у формуванні творчих особистостей обох митців.

Становлення М.Л. Кропивницького як драматурга і театрального діяча нерозривно пов’язане з глибинними процесами у житті українського народу, з розвитком його культури. Саме на основі народної творчості він вивчав широке коло питань, пов’язаних з народним характером, світоглядом, психологією. У художньому осмисленні внутрішнього світу своїх героїв Кропивницький виходить з ідейно-етичних засад фольклору. Це вказує на творчій розвиток Кропив-

ницьким традицій просвітительського реалізму у зв'язку з розвитком ідейно-естетичних засад реалізму критичного. Як писав Олекса Вертій: “Це виявляється в пильній увазі до повсякденного життя та побуту, у розкритті найтонших поривань душі “природної людини”, наявності дидактизму, яскраво вираженій морально-етичній та народно-психологічній основі формування і становлення характерів героїв” [3, 4].

Кропивницький-драматург вмів використовувати у своїх творах народні звичаї, пісенну творчість, за що нерідко був звинувачений в етнографізмі. Але барвисті етнографічні характеристики слугували перед усім зображенню своєрідного світу українського села й були невіддільні від представлених сюжетів та характерів. Тому творчий метод Кропивницького може бути визначений як “стихійно-емоційний натуралізм” [2, 198].

Як відомо, перші драматургічні спроби Кропивницького припадають на 60-ті роки. Твір “Дай серцеві волю, заведе в неволю” започаткував низку наступних п'єс, побудованих на матеріалі селянського життя, у якому драматург відкрив нові особливості певних типів мешканців тогочасного села. Причому головним конфліктом є конфлікт сімейний (“Глитай, або ж Павук”, “Де зерно, там і полова”).

Як ми вже згадували, саме принесення сімейного конфлікту на кін театру бродерзінгерів було одним із здобутків драматургії Гольдфадена. Герої його п'єс – прості наївні люди. Наприклад, комедія “Чаклунка” (1879) мала напівказковий сюжет про злу мачуху Басю, яка за допомогою старої чаклунки заганяє до тюрми свого чоловіка реба Авремце та продає його дочку Міреле до гарему турецького султана. А фарс “Двоє Кунілемлів” (прізвище Кунілемль з часів Гольдфадена стало синонімом йолопа) – гостра насмішка над учнем ієшиви, фанатиком Кунілемлем, який дуже боявся втратити репутацію побожного юнака. Не дивно, що молода дівчина проти волі батьків вибирає з двох женихів не його, а студента університету, нормальну, освічену людину. І інших п'єсах (“Бабуся та онучек”, “Інтрига, або Двося-пліткарка”, “Сірники”, “Рекрут”, “Доктор Альмассад”) також рушієм дії стають в основному суперечності сімейного плану. Як правило, глядачами цих комедій та оперет були такі само прості люди – мешканці малого містечка (“штетла”). Сам Гольдфаден неодноразово стверджував: “Я граю для “Мойше” (простої людини), а не для “Мозеса” (інтелігента)” [6, 11].

В Кропивницького-драматурга ми можемо чітко простежити творчу еволюцію. Вона привела до появи таких п'єс, як “Олеся” (1891), що започаткувала новий тип української драми, так званої “драми настрою”, в якій письменник відходить від чітко окресленої фабульності. Пізнім драмам Кропивницького притаманні вільний, фрагментарний виклад сюжету (“Перед волею”, “Розгардіяш”), формальні шукання, увага до нових проблем (відображення масового селянського руху).

Драматургія Гольдфадена з точки зору форми залишалася традиційною, не виходила за рамки водевілю, фарсу та мелодрами. Щодо змісту, на відміну від Кропивницького, Гольдфаден ще не торкається у своїх творах тих проблем єврейського життя, які пануватимуть на кону єврейського театру не тільки у передреволюційні, але й у перші радянські часи (крім соціальних проблем це були питання асиміляції, еміграції, сіонізму). Ці питання хвилюватимуть вже драматургів наступного покоління, таких як Яків Гордін, Шолом Аш, Шолом-Алейхем.

В своїх так званих “історичних” мелодрамах Гольфаден показує не сповнені болю та крові події недавньої історії, а минуле, пов’язане з біблійним часом. Наприклад, історична драма “Бар-Кохба” побудована на легенді про народного ватажка Сімона Бар-Кохбу, який у 132 році н. е. очолив повстання євреїв проти Риму, був проголошений Месією, але потерпів поразку. До історичних п’єс можна віднести також такі твори, як “Юда Макавей” та почасти – оперету “Суламіф” (“Шуламіс”), де відтворено кохання великого царя Соломона до простої дівчини з винограднику.

Як відомо, царська цензура не допускала на українську сцену п’єси соціально-громадського звучання та не дозволяла виставляти українською мовою твори світової літератури. На відміну від цього до репертуару трупи Гольфадена входили й переведені на ідиш деякі п’єси європейського репертуару, де головними діючими особами були євреї (“Уріель Акоста” К. Гуцкова, драма Ежена Сю “Жидівка”), але не ці твори приваблювали глядача та становили основу репертуару. Український театр силоміць утримували в етнографічних межах, а єврейський театр епохи Гольфадена сам не дуже прагнув їх покинути.

Тісні зв’язки з фольклором обумовили синтетичний характер українського театру та виникнення специфічного пісенно-діалогічного типу драматургії. Фольклоризація музичного матеріалу призвела до того, що у популярному жанрі водевілю на українській сцені місце куплетів повністю зайняли народна пісня або її стилізовані форми (жартівливо-танцювального типу). Ще одним зразком музично-драматичного жанру стала народна побутова оперета, яка відрізнялася підкреслено дійовою роллю музики, наявністю численних вокальних номерів, які виконували функції драматичних монологів та діалогів. У процесі розвитку накреслились два її основних типи: комедійний та лірико-драматичний. Зразком комедійного типу може бути “шутка-оперетка” М. Кропивницького “Пошились у дурні” (1875, перша постановка 1883).

Театр Гольфадена теж розвивався в руслі музично-драматичних жанрів. До того ж, Гольфаден був ледь не першим єврейським композитором. Гарний знавець народної музики, він пристосовував народні мелодії до своїх оперет та мелодрам. Але фольклоризація театральної музики єврейського театру мала більш опосередкований характер: тут менше представлена оригінальна пісенна стихія, хоча зустрічається безпосереднє цитування народних мелодій, у партії ліричних героїв вводяться наспіви побутово-романсового типу, часом у перетвореному, індивідуалізованому вигляді.

У Кропивницького, який сам був видатним актором, у малюнку характерів стає визначальною саме емоційно-експресивна передоснова, але драматургія Кропивницького в основі своїй реалістична. П’єси Гольфадена були більш тісно пов’язані з народним театром. Тому пізніше у виставі “Чаклунка” Московського ГОСЕТу режисер Грановський створив на основі цих традицій єврейську комедію дель арте. Її масками стали гротескні образи доброго батька реба Абремце, злої мачухи Басі, дівчини Міреле, розбійника Еліокума, ледаря та невдахи Гоцмаха, чаклунки Бобе-Яхне (єврейської баби Яги). Це стало можливим також через те, що народні характери, зображені в п’єсах Гольфадена, вже на початку ХХ століття стали узагальненими (Кунілемель, Шмендрик, Гоцмах). Таким чином, якщо в драматургії Гольфадена тенденційність “міщанської” моралі поєднувалася з народним гумором та призовами до просвіти, то у театрі Гольфадена

традиційний європейський фарс, мелодрама та оперета були наповнені театральністю та невимушеністю народного видовища.

Саме цим зумовлені й відмінності у виконавському стилі українських та єврейських акторів. Кропивницький продовжував реалістичну традицію Щепкіна та Соленика. Сам він грав просто, правдиво, досконало володів мистецтвом перетворення, мав великий сценічний темперамент. Як режисер Кропивницький вимагав від акторів своєї трупи психологічного розкриття образів, виразності, добивався єдності та цілісності творчого ансамблю. Під керівництвом Кропивницького виховувались такі талановиті актори, як Заньковецька, Садовський, Зарницька та ін. В свою чергу трупа Гольдфадена стала гарною школою для багатьох єврейських акторів та драматургів, які згодом відокремились від Гольдфадена та заснували власні колективи (М. Фишзон, Я. Співаковський, М. Генфер, М. Сокол, Х. Городецький, Д. Сабсай).

В єврейському театрі фарсові традиції пурімшпилю зумовили дещо афектовані прийоми акторської гри. Щодо рівня виконавської майстерності у трупі Гольдфадена, можна навести цікавий приклад, пов'язаний з виступами її у Харкові у 1879 та у 1881 рр. Про них згадує І. Тавридов (Єфім Бабецький) в 1915 році в своїй статті, яка з'явилася перед початком гастролей трупи Авраама Фішзона. Критик писав: "Спектакли в "Баварии" помню я очень отчетливо; труппа состояла из безусловно талантливых исполнителей; из них некоторые мужчины (комики) сделали карьеру впоследствии в русской оперетке" [9]. Тавридов наводить відгук видатного критика та журналіста "Южного краю" Ю. Говорухи-Отрока, який казав: "Для чего мне понимать слова, когда мимика так выразительна, а жестикация дополняет впечатление. И, Боже Мой, сколько настоящего у них темперамента!" [9]. Розповідаючи про трупу Фішзона, Тавридов особливу увагу приділяє її провідній актрисі Вірі Заславській. Цікаво, що вона почала акторську діяльність на початку 90-х років на українській сцені, саме в трупі Кропивницького, а потім перейшла на єврейську сцену.

Щоб підтримати зацікавленість глядача, Гольдфаден повинен був писати та ставити 2-3 нових п'єси щомісячно. Практики тривалих репетицій не існувало, вистави готувалися за кілька днів. Відомо, що Гольдфаден інколи встигав лише намітити мізансцени та розповісти акторам основний зміст їхніх ролей. Як писав Х. Реміник, цитуючи автобіографію самого Гольдфадена: "Важно лише було, щоб актори знали, де їм треба цілуватися, де битись і де танцювати" [7, 30]. Це часто призводило до того, що текст, який говорив актор, значно відрізнявся від тексту п'єси. Скоріше це була притаманна народному театру імпровізація на задану тему. Оскільки кожна вистава включала музичні номери – пісні та танці, велике значення мала музична обдарованість акторів. Характер репертуару (комедії та мелодрами) визначав найбільш популярні ампула – комік та перший коханець.

Український та єврейський народ довгий час існували поруч, що не могло не відбитися на розвитку національних театрів. Єврейська тема час від часу розроблялася у творах українських драматургів ("Жидівка-вихрестка" І. Тогобочного). В свою чергу, відомо, що єврейські драматурги, зокрема Гольдфаден, залучали до своїх творів українські народні пісні (так куплети Міреле з комедії "Чаклунка" співалися на мотив пісні "Стоїть гора високая"). Відомо, що українські трупи грали музичні вистави за п'єсами Гольдфадена (інколи навіть не вказуючи, кому належить твір). Наприклад, "Суламіф" йшла в театрі Миколи Садовського в Києві в 1910 році [10, 369].

Ми вже казали про важкі політичні умови формування національних театрів.

Загальне пожвавлення українського руху, одним з проявів якого був бурхливий розвиток театру (в тому числі – створення Кропивницьким першої української трупи). Це викликало незадоволення царського уряду й призвело до появи горезвісного Емського акту 1876 року. Цим актом, серед інших утисків, заборонялися також театральні вистави українською мовою.

Під час активної дії акту Кропивницький працював як актор і режисер у складі різних російських труп до тих пір, поки клопотанням громадськості російським трупам було дозволено грати українські вистави. В 1882 році він створив власну трупу, до складу якої ввійшли як аматори, так і професійні актори та актриси, що пізніше стали гордістю українського театру (Марія Заньковецька, Микола Садовський та інші).

Єврейський театр у другій половині XIX ст. спіткала схожа доля. У серпні 1883 р. з'явився Циркуляр Міністерства внутрішніх справ Росії №1746, що заборонив вистави на мові ідиш. Відомо, що театральна заборона була одним із наслідків суворих санкцій уряду відносно євреїв. Але деякі дослідники (зокрема Євген Биневич) називають ще один привід, а саме незадоволеність єврейських просвітницьких кіл успіхом “низкопробних” оперет Гольдфадена, який відмовився залучати до свого репертуару п'єси сіонистського напрямку [1].

Після цього довгий час (до 1905 року) мандрівні єврейські трупи виступали під назвою “німецьких” або “німецько-єврейських”. При цьому, залежно від обставин та ставлення місцевого уряду, актори або грали на ідише, або намагались говорити зі сцени так, щоб ідиш скидався на німецьку мову. Навпіллегальне існування, повна залежність від місцевої адміністрації, гра понівеченою німецькою мовою деморалізували акторів, змушуючи їх переходити на російську сцену або емігрували за кордон.

Поїхав і сам Авраам Гольдфаден. Він сподівався знайти єврейську аудиторію в Західній Європі та в Америці, куди в той час емігрувала частина єврейського населення Російської імперії. Після заборони єврейського театру трупа Гольдфадена поїхала спочатку до Варшави, де грала у 1885–1887 рр. Потім Гольдфаден переїхав до Нью-Йорку, знов спробував зайнятися журналістикою – заснував “Єврейську ілюстровану газету” (“Jüdische illustrierte Zeitung”). Театр Гольдфадена не мав в Америці такого успіху, як у Східній Європі, американська публіка не сприймала його п'єси. Помер А. Гольдфаден у Нью-Йорку, у 1908 році.

Таким чином, якщо праця Кропивницького піднесла український театр на високий професійний рівень, зробила не додатком до російського театру, а фактом духовної культури цілого народу, то діяльність Гольдфадена на деякий час визначила шляхи розвитку єврейського театру. У другій половині XIX сторіччя п'єси Гольдфадена були основою репертуару національного театру, взірцем для інших драматургів, які писали на ідише. Але творча еволюція театру була призупинена багаторічною заборонаю та еміграцією низки провідних митців. Також, внаслідок заборони та подальшої еміграції, була зупинена й подальша творча еволюція самого Гольдфадена.

Між тим, заслуги цих двох митців не завжди вважалися безсумнівними. Відомо, що на початку XX ст. деякі діячі української культури виступили з гострою критикою етнографічного напрямку національного театру. Вони вважали, що побутова тематика та пісенна драматургія гальмує його зростання, бо оперети та водевілі набирали все більш епігонського характеру. Але, між тим, українсь-

кий музично-драматичний театр ХІХ ст. створив неминущі художні цінності, які зберегли своє значення до сьогодні.

Театр Гольдфадена теж мав супротивників аж з трьох боків: по-перше, проти нього виступали релігійні кола, по-друге – діячі єврейського просвітництва, по-третє – та частина єврейської інтелігенції, яка вважала за краще асимілюватися, зневажала народний театр, віддаючи перевагу російському, польському, італійському професійному театру. Не дивно, що основними глядачами театру Гольдфадена та його наступників в “рисі осілості” були дрібні ремісники, купці, чії невибагливі смаки гальмували розвиток театру, часто зводили його до рівню балагану. Драматурги, які наслідували Гольдфадена (зокрема Латайнер), часто потурали цим смакам.

Наприкінці відмітимо, що сучасний аналіз драматичної творчості Гольдфадена ускладнюється не тільки тим, що його п’єси практично не видавалися російською та українською мовами, але й тим, що після еміграції драматурга на кону єврейського театру йшли в основному переробки його творів, підписані іншими прізвищами (наприклад, М. Фішзона), в яких не завжди зберігалася навіть сюжетна канва. Ті постанови його творів, які відбувалися після 1917 року, коли Гольдфадена офіційно виголосили “батьком єврейського театру”, також несуть на собі сліди численних переробок. Тому не дивно, що вистава “Чаклунка” в московському Державному єврейському камерному театрі (1922) була названа її творцем, режисером Олександром Грабовським, “грою за Гольдфаденом”.

Таким чином, значення творчої діяльності Марка Кропивницького та Авраама Гольдфадена полягає не тільки в тому, що вони створили як драматурги повноцінний репертуар для своїх театрів, що їм вдалося зібрати докупи все найкраще, що було тоді в українському та єврейському театрах, але й в тому, що вони змогли підняти театральну працю на високий професійний рівень, змінити психологію акторів, позбавивши національний театр ганебного тавра вторинності.

Література

1. Биневи́ч Е. Начало еврейского театра в России [Электронный ресурс]: (Попытка исторического очерка) / Е. Биневи́ч. – Режим доступа: // <http://www.jewish-heritage.org/prep3.htm>. — Заглавие с экрана.
 2. Бондар М.П. Українська літературна творчість / М. П. Бондар // Історія української культури : у 5 т. – К., 2005. – Т. 4 : Українська культура другої половини ХІХ століття. – Кн. 2. – С. 5–206.
 3. Вертій О. Народні джерела психологізму драматургії Марка Кропивницького / О. Вертій // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 1. – С. 3–12.
 4. Гольдфаден, Авраам // Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе в прошлом и настоящем. – СПб., [1910]. – Т. 6. – Стб. 650–652.
 5. Еврейский театр и драматургия // Театральная энциклопедия. – М., 1963. – Т. 2. – С. 619–623. – Подпись: А. Шн.
 6. Лойтер С. Аврам Гольдфаден – збирач єврейського театру / С. Лойтер // Нове мистецтво. – 1926. – № 31. – С. 10–11.
 7. Реміник Х. Біля джерела єврейського театру // Театр. – 1940. – № 10. – С. 29–30. С. 30
 8. Степанчикова Т. Репертуар єврейських театрів у Східній Європі кінця ХІХ – початку ХХ ст. / Т. Степанчикова // Вісн. Львів. ун-ту. Сер.: Мистецтво. – 2004. – Вип. 4. – С. 35–44.
 9. Тавридов И. Еврейский театр / И. Тавридов // Южный край. – 1915. – 28 авг.
 10. Український драматичний театр: нариси історії в 2 т. Т. 1. Дожовтневий період / відп. ред. М. Т. Рильський. – К.: Наук. думка, 1967. – 519 с.
- УДК 791.44.071.02

Бандило Інна Євгенівна,
магістрант Київського міжнародного
університету Інституту телебачення, кіно і театру

РОБОТА РЕЖИСЕРА З АКТОРОМ. МЕТОД ДІЄВОГО АНАЛІЗУ СТАНІСЛАВСЬКОГО

У своїй статті я досліджую творчий процес роботи режисера і актора над роллю. Режисерові важливо вміти пояснити акторові суть перевтілення, а акторові повинен вміло використати “зразки із життя”.

Ключові слова: метод дієвого аналізу, психотехніка, К. Станіславський, перевтілення, життєвий досвід актора.

In the article I probe the creative process of work of producer and actor above a role. It is important to be able a producer to explain to the actor essence of reincarnation, and must skilfully use “standards an actor from life”.

Key words: method of effective analysis, psikhotekhnika, K. Stanislavskiy, reincarnation, vital experience of actor.

В останні десятиліття можна прослідкувати тенденцію до принципової зміни взаємин між акторським мистецтвом і дійсністю. Актора дедалі частіше можна назвати автором образу, повноправним співавтором драматурга і режисера, а не тільки вправним виконавцем їхнього задуму. Від нього очікують вже не так трактування ролі, як трактування життя.

Метод дієвого аналізу, розроблений К.С. Станіславським в останній період його творчості, є психотехнічною проекцією на мистецтво актора великої традиції – тісного зв’язку художника з життям. Метод дієвого аналізу прагне занурити актора в життєве середовище, яке стоїть за п’есою, створити “реальне відчуття життя п’еси і ролі” за рахунок життєвого досвіду актора. Не випадково Марія Кнебель підкреслює: “Для мене дедалі гострішою стає думка про те, що мистецтво первинне і вторинне... Мистецтво первинне наснажується живими життєвими враженнями. Життя – джерело спостережень, асоціацій, безкінечного розмаїття комбінацій, що їх наша уява перетворює в образи... Рух мистецтва виникає тоді, коли художник самостійно втілює в ньому особисті враження від життя” [4, 3–4].

Тенденція до зростання ролі авторського начала в акторському мистецтві, особливо відчутно дається в знаки порівняно недавно. Очевидно тому саме тепер і стають особливо актуальними психотехнічні розробки Щепкінського підходу до роботи над роллю, який донедавна залишався в тіні науки про майстерність актора.

“Беріть зразки з життя” – цей девіз М.С. Щепкіна з плином часу не втратив актуальності. Навпаки, втілення в життя цього принципу набуває в наш час особливого значення. В сучасному акторові глядач хоче бачити передусім майстерного спостерігача, очевидця того, що він відтворює на сцені або на екрані. Недарма “впізнаваність” сценічних характерів – одна з рис сучасного стилю в акторському мистецтві. Можна стверджувати, що для будь-якої ролі актор повинен “брати зразки” з життя, особисто йому знайомих. І все ж ми досить часто

зустрічаємо невміння іти до перевтілення не тільки від п'єси та “від себе”, а й від “зразків життя”.

Зрештою, навряд чи хто буде заперечувати значення “зразків із життя”. Теоретично всі будуть “за”. І все ж таки практика дає ще багато прикладів ігнорування зв'язку акторського мистецтва з життям. Сучасна технологія створення спектаклю вимагає тривалих і численних репетицій, паралельно найталановитіші актори задіяні у зйомках фільмах і телепередач – все це ізолює їх від життя і фізично, і психологічно. Так виникає небезпека роботи лише на основі вражень від мистецтва. Ми часто маємо справу з явним перевтіленням актора. Але у що ж він перевтілювався? На жаль, в один із театральних стереотипів: Ромео, людина з рушницею,

прогресивного інженера тощо. Багато акторів подумки виношують роль-мрію (імена, як правило, з класики), і далеко не всі мріють зіграти добре знайом їм людину з життя і шукають відповідну роль саме для цієї мети.

Актор цікавий глядачеві передусім як майстерний спостерігач, як очевидець того, що він грає. Проте, чим обдарованіший цей актор, тим дедалі менше в нього часу і можливостей спостерігати життя. Хто ж заважає? Бракує лише методики. Саме тут є дуже важливою робота режисера з актором. Режисер повинен вміти направити актора в потрібне русло.

Сучасні режисери й актори вважають своїм творчим обов'язком наче б заново відтворити п'єсу, йдучи від життя, в ній відображеного. “Самостійно, а не лише через драматурга, театр (актори, режисер, художник) повинен сприймати життя для того, щоб створити справжнє мистецтво. І в драматурга, і в театру один і той самий предмет творчого відображення: живе життя, дійсність. Необхідно, щоб образи п'єси та її ідея жили у свідомості акторів та режисерів, насичені багатством їхніх власних життєвих спостережень, підкріплені безліччю вражень, взятих із самої дійсності” [2, 26–27].

Творча практика Станіславського повернула акторів обличчям до життя сучасників, змусила спостерігати людей своєї епохи, наполегливо шукати життєві протопити персонажів, іти до сценічної правди від життєвої правди. Кращі спектаклі Художнього театру позначені передусім знанням життя, первинністю в його відображенні, творчою самостійністю. Цю принципову новизну мхатівців відзначили і Чехов, і Горький.

Для театру Станіславського характерний саме актор-дзеркало, актор, який невпізнавано змінюється від ролі до ролі, який вивчає і знає своїх сучасників, а не той, що заклопотаний самопізнанням і самовираженням. Адже саме Станіславський був першим російським режисером, який наполегливо і систематично організував безпосередній контакт з тим життєвим середовищем, що його відображає п'єса. Він вводив актора у нічліжки Хітрова ринка, возив їх у села й на базари, коли ставив Толстого. Він блукав середньовічними замками, готуючи “Отелло” і “Гамлета”. Він турбувався про те, щоб актори мали якнайбільше особистих знайомств, виховував у Мхатівці смак і вміння жититися документальними і музейними матеріалами. Його режисерські уроки були засновані на влучних спостереженнях.

Саме цей бік творчого методу Станіславського мало досліджений. Збереглися лише розрізнені описи.

Прижиттєві публікації К.С. Станіславського стосуються головним чином перших кроків до ролі, в яких переважає психотехніка зближення ролі з собою і себе з роллю. Але Станіславський не раз підкреслював, що

мета його системи – не самовираження актора, а саме перевтілення, що внутрішня техніка актора має бути цілком підпорядкована відображенню зовнішнього світу, що його актор активно спостерігає.

Першорядне значення живих спостережень для повно кровного втілення ідеї п'єси дуже виразно показані в розмові Станіславського з учасниками спектаклю “Битва життя” за Ч. Діккенсом у 1924 році: “Треба перевірити чи все ви зробили, щоб ідея вашого спектаклю була глибоко хвилюючою, яскравою, сильною, необхідною глядачеві... Що ж вічно хвилює глядача? Те, що він бачить довкола себе в житті”. І далі Станіславський описує, якими мають бути в ідеалі враження глядача: “Вони нам показують те, що ми з вами спостерігали два роки тому... П'єса зовсім з іншої доби – вона відбувається сто років тому, та й дійові особи якісь диваки, але між ними, розумієте, відбувається те ж саме, що ми з вами бачили в житті, про що так сперечалися з вами минулого року” [1, 55–57].

Цілком ясно, що подібні враження можуть скластися у глядача лише в тому разі, якщо він дивився спектакль, зроблений на основі живих спостережень. Я прагну показувати, що таємниця ефективності методу дієвого аналізу здебільшого полягає в тому, що цей метод змушує актора широко залучати до роботи свій власний життєвий досвід.

Це дослідження йде цілком у руслі ідей Станіславського, його методу дієвого аналізу намагається розробляти проблеми просування роль “зразків із життя” під час роботи над цим методом. Всі теоретичні положення і практичні рекомендації на меті удосконалення режисерської і акторської психотехніки саме в руслі методу дієвого аналізу.

Взаємодія виконавської та авторської стихій у мистецтві актора заснована на тому, що в роботі актора паралельно існують дві течії, які відповідають двом основним джерелам його творчості: образу, даному драматургом, і власним життєвим спостереженням. Обидва джерела актор має “пропустити через себе”. В результаті ці обидві течії зливаються в єдиному потоці, в якому з часом не легко виділити, що прийшло від драматурга, а що взято безпосередньо з життя. Актор перестає розрізняти в собі виконавство й авторство, враження від п'єси і від реальної дійсності, не відділює себе від образу. Але це – в результаті. А в процесі роботи над роллю кожна з цих течій має свою специфіку “вживання”. Психотехніка опанування актором матеріалу п'єси розроблена в театральній літературі досить глибоко, тому я не буду заглиблюватися в цей аспект. А от специфіка безпосереднього відображення життя актором мало розглядалась у психотехнічному плані.

А тим часом, неупереджений аналіз творчої практики будь-якого актора і режисера підтвердить, що тільки “від себе” до образу не прийде, що тільки щире переживання, тільки органічна поведінка ще не гарантує перевтілення. Успішний рух до образу шляхом дієвого аналізу і переживання не можливий без прямих спостережень актором довколишнього життя, без тієї чи іншої технології перенесення цих спостережень на сцену. Криниця “чистої” інтуїції, яка на перший погляд видається бездонною, насправді досить швидко вичерпується.

Необхідно уникнути вельми поширеного, але дуже неточного формулювання проблеми: спостережливість – і робота над роллю. За такого підходу дослідження з перших же кроків заплутується у бездонному аналізі значення окремих спостережень в окремих акторів під час роботи над окремими образами. Можна неминуче загрузнути у великій кількості несумісно індивідуальних факторів і не змогти піти далі простого обміну досвідом.

Адже у творчості життя відбивається не дзеркально. Акторська свідомість – не кіноплівка, на якій враження фіксуються по кадрово, а творчий процес – не склейка стрічки з окремих кадрів. Кожне нове спостереження так чи інакше співвідноситься з минулим досвідом, всі разом вони безперервно “переварюються” особистістю й беруть участь у творчості не у вигляді конгломерату вражень, а як цілісне психологічне утворення – життєвий досвід актора. Та й сама творча особистість актора переважно є не що інше, як певний обсяг та індивідуальна структура його життєвого досвіду: система психологічного переживання тих чи інших видів досвіду.

Робота над образом збагачується не лише актуальними спостереженнями, а й усім запасом досвіду. Безпосередні спостереження життя беруть участь у перевтіленні актора не на пряму, а тільки пройшовши через його творчу особистість. Я дійшла до формулювання проблеми даної статті: участь життєвого досвіду актора в роботі над перевтіленням в образ.

Життєвий досвід актора порівняно з життєвим досвідом пересічної людини має низку суттєвих особливостей, які виразно постають, коли весь масив життєвого досвіду розділити на види і розглянути кожний вид зокрема. Я розгляну специфіку складу і впливу на творчий процес чотирьох основних видів життєвого досвіду актора: особистого, професійного, опосередкованого і спостереженого.

Оскільки я зосередилась на проблемі просування в роль “зразків із життя”, то з названих чотирьох видів досвіду мене буде цікавити передусім функціонування спостереженого досвіду як головного джерела співпраці творчості актора.

Життєвий досвід – це минуле людини, зафіксоване в пам’яті, в навичках поведінки і внутрішнього життя. Він утворюється із вражень, як жива тканина з окремих молекул. Однак, якщо взяти за основу аналізу об’єктивний, незалежний від особистості критерій – не характер вражень, а їхні основні життєві джерела, то постануть чотири пласти, і виявиться, що за всієї індивідуальної розмаїтності окремих вражень, кожному такому пластові притаманні стійкі особливості – як щодо накопичення вражень, так і щодо їхньої участі у творчому процесі актора. Це особистий, професійний, опосередкований та спостережений досвід.

Особистий життєвий досвід має своїм джерелом повсякденну активність особи, спрямовану на досягнення певного становища в суспільстві та його окремих ланках (трудовий колектив, сім’я, коло друзів). Особистий життєвий досвід формується в актора в процесі досягнення реальних життєвих цілей, під час спілкування не зумовлене творчими цілями. Це події його повсякденного життя, досвід громадської діяльності, пережиті ним емоції, почуття, сприйняття природи, взаємини з людьми. Особистий життєвий досвід формує реальні події, в яких актор був “основною дійовою особою”, займав позицію, за якої спостереження не могло бути головною особою.

Професійний досвід накопичується під час професійної діяльності. Його безпосереднє джерело – щоденна виконавська робота. Це досвід трудових взаємин з людьми, який включає в себе досить сильні переживання, досвід репетиційної роботи режисера з актором, зіграні й переглянуті спектаклі, спостереження за роботою своїх колег.

Опосередкований життєвий досвід включає в себе матеріал здобутий через розповіді очевидців, книги, газети, документи, документальні фотографії, кінокадри, твори мистецтва.

Спостережений досвід набувається шляхом засвоєння чужих способів поведінки, чужої логіки мислення та почуттів. Джерелом цього виду досвіду є спостереження в якості очевидця. Сприйняття через джерело інформації або через твір мистецтва може бути лише додатковим матеріалом. При накопиченні спостереженого досвіду особистий вплив на хід подій не повинен перевищувати рівня, за якого позиція спостерігача зберігається як основна, інакше почне накопичуватися не спостережений, а особистий життєвий досвід.

Я підійшла до важливої психологічної особливості роботи актора і режисера. В жодному іншому виді діяльності (в тому числі і й у інших видах мистецтва) спостережений досвід не відіграє такої ролі у професійній роботі як режисера, так і актора. Спостереження – це їхня щоденна потреба, захоплення. Та водночас – це праця, трудовий обов'язок. Професійне удосконалення значною мірою пов'язане саме з накопиченням саме спостереженого досвіду. Але досить часто в питаннях майстерності актора робиться акцент на накопиченні професійних навичок, виконавського досвіду, а не на удосконаленні мистецтва спостерігати життя.

Хоче того актор чи ні, він змушений розвивати і удосконалювати спеціальну методику накопичення спостереженого досвіду, використання його в процесі творення образу. Головний момент тут полягає в тому, що і здатність до перевтілення, і весь арсенал внутрішньої психотехніки мають застосовуватись не тільки в процесі репетицій, а такою самою мірою – і в процесі засвоєння “зразків із життя”.

Застосування внутрішньої і зовнішньої акторської психотехніки, наслідування та перевтілення значно розширює можливості й накопичення спостереженого досвіду актором, і його використання в процесі створення ролі. На відмінну від інших людей актор здатний такою мірою “вживатись” у спостереження. Вони стають органічною частиною його творчої особистості, його другим “Я”, перестають сприйматись як щось стороннє, накопичуються у творчій підсвідомості.

Отже, я виділяю значення спостережного досвіду у творчому процесі актора. Вважаю, спостережений досвід тим матеріалом, без якого самостійна творчість неможлива.

В роботі над роллю, значення особистого, професійного і опосередкованого досвіду, на мою думку, вторинне, оскільки проявляється переважно через вплив на спостережений досвід.

Накопичування спостереженого досвіду неможливе без участі особистого досвіду й навпаки. Справа в тому, що поведінку ми краще пізнаємо не через себе, а в спостереженні. Хоч як це парадоксально звучить, але і власну поведінку ми розуміємо та оцінюємо за чужою поведінкою. А от емоційне життя і фізичний стан угадуються в чужій поведінці за асоціацією з особистим досвідом.

Таким чином, особистий досвід дає акторові можливість спостерігати в чужій поведінці те, що не лежить на поверхні, і безпосередньо не спостерігається: внутрішнє життя людини, її відчуття, емоції, думки і почуття.

Я розглянула творчий процес актора в тій його частині, в якій він повинен спиратися на власні спостереження актора. З одного боку, зростає значення акторського начала в акторському мистецтві. З іншого, зростають і перешкоди, які відволікають актора від “зразків із життя”. Ця суперечливість і зробила досить актуальним мою проблему участі життєвого досвіду в роботі над перевтіленням в образ.

Обсяг і структура життєвого досвіду актора – основа його творчої особистості, фундамент його світогляду. Саме структурою життєвого досвіду багато в чому на практиці визначається ідейно-політична спрямованість творчості актора. Підвищення психологічного авторитету спостереженого досвіду – найважливіший напрям ідейного і морального виховання акторів режисерами.

Література

1. Горчаков М. М. Режисерські уроки Станіславського / М.М. Горчаков. – М., 1950.
2. Захава Б. Є. Майстерність актора і режисера / Борис Захава. – М., 1969.
3. Кісін В. Б. Життя, актор, образ / Віктор Кісін. – К., 1999. – 267 с.
4. Кнебель М. О. Про те, що я вважаю особливо важливим / Марія Кнебель. М., 1971.
5. Крісті Г. В. Виховання актора школи Станіславського / Г.В.Крісті. М., 1968.

УДК 792. 54

Ткаченко Руслана Василівна,
старший викладач кафедри
культурології та мистецтвознавства ОНПУ

СИМВОЛІСТСЬКА ДРАМАТУРГІЯ ЯК ХУДОЖНЯ ГРА

Стаття присвячена символістській драматургії як художній грі у сьогоденні.
Ключові слова: гра, кризова культура, парадигма, творча свобода, імпровізація.

This article is devoted symbolist drama as an art game Seg-day.
Key words: game, risis culture, paradigm, creative freedom, impro-vizatsiya.

Гра як феномен транзитивної культури є невід’ємною частиною нашого сьогодення і передбачає посилення ігрового начала у всіх її галузях. Оскільки мистецтво як культурний феномен найбільш пов’язано зі сферою гри, і гра є найважливішою складовою, то саме мистецтво (як у його теоріях, так і в художніх практиках) особливо наочно демонструє прихильність до ігрової парадигми. Театр як найбільш ігровий вид мистецтва є найвищим проявом художньої творчості. Тому здається цікавим розглянути, як ігрові парадигми можуть обумовлювати (визначати) структури й особливості художнього твору.

Епоха кінця XIX – початку XX ст. сповна демонструє актуалізацію ігрового начала, характерну для кризової культури. Вважається найбільш показо-

вим звернутись до такого яскравого літературного напрямку, як символізм, де і теорія, і художні практики, і навіть життєтворчість особливо виразно виявляє рефлектування гри.

Для символістів художня творчість є грою, до того ж у вищому сенсі ця художня гра постає як спосіб вирішення протиріч. Художньо-ігрові прийоми найбільш яскраво проявились у драматургічній практиці символістів. Особливо це стосується творчості О. Блока, що як ніхто інший, багато уваги приділяв драматургії. Ігрова парадигма в теоріях символістів передбачає самореалізацію митця крізь ігрову засаду у вигаданому світі, що за своєю сутністю є художньою грою. Така гра передбачає цілковиту творчу свободу й імпровізацію, в якій дотримано всіх умовностей. Саме про таку гру розмірковує у своїх роботах О. Блок. Цілком обґрунтовано, що у своїх драматургічних творах він шукає практичне втілення своїх теоретичних тверджень.

Тому в якості матеріалу для аналізу ігрових прийомів символістської драматургії видається зручним акцентувати увагу саме на драматургії О. Блока, який, безперечно, був найвидатнішим письменником у колі молодших символістів.

Саме тема гри як жодна інша вимагала від О. Блока звернення до жанру драми, де органічно можливим є висвітлення ігрової проблематики. Усе ж і в драматургії поет не забуває про лірику, оскільки вона “підносить у вишуканих та багатообразних формах усе багатство витончених та розрізнених переживань” [1, 383]. Для О. Блока-символіста було дуже важливим за допомогою ігрового елемента, у надлишку присутнього у ліриці, пережити незбагненність Світосяйного Образу, відчуття, вкрай важливі як для романтиків, так і для символістів. У передмові до “Ліричних драм” автор, апелюючи до романтизму, припускає, що розібратись у складних та хаотичних переживаннях може лише той, хто сам стоїть на засадах романтизму. У О. Блока цілком закономірно “...всі три драми поєднані глузливим тоном, який, можливо, споріднює їх з романтизмом, з тією “трансцендентальною іронією”, про яку говорили романтики” [5, 384]. Поет дуже часто використовує у своїх п’єсах гру з романтичною іронією, про що він неодноразово говорить у художніх теоріях.

Так, у п’єсах О. Блока присутнє чітке розмежування простору на два світи, де один світ – це ігрове поле з певними правилами гри, а інший – світ обивателів і філістерів. Таке розділення яскраво простежується в ремарках до п’єс “Пісня долі”, “Король на площі”. Наприклад, у пролозі “Короля на площі” в описі оформлення сцени автор зазначає: “Лава на березі моря, яке вузькою смугою наближається здалека, зліва оминаючи мис з площею та палацом, і зливається з оркестром та театром, так що сцена являє острів – випадковий притулок для дійових осіб” [4, 437].

У “Пісні долі” в першій яві Друг у бесіді з Германом жестом підкреслює це розділення. В одній зі своїх реплік він говорить Герману: “Ні, ви мало знаєте. Коли ми зустрінемося з вами – там (показує в театр), ви побачите, що я знаю більше за вас” [5, 277]. Усе це є доказом того, що для О. Блока, безперечно, існує поняття “тут” як світу гри і “там” як світу реального життя. Звертаючись до романтичного двосвіту, поет свідомо виділяє ігровий простір, оскільки для нього принципово важливо створити тут, на сцені, той ігровий світ, у якому може

розвиватися драматична дія, а правила гри заздалегідь обговорені та умовні. Однак будь-яке вторгнення в ігровий простір може порушити гру, розтоптати цей крихкий світ фантазії. Романтично загострене сприйняття символіста підштовхнуло О. Блока до осмислення того, що відбувається на сцені, як ілюзії, де немає місця реальності. Це розділення є принципово важливим для поета, оскільки цим він суперечить теоретичним побудовам А. Белого. Той говорить про злиття сцени та глядацького залу, а О. Блок акцентує увагу на розділенні сцени та глядача. У О. Блока на сцені передбачається подвійна гра: з одного боку, розділення глядацького залу та сцени, які заздалегідь уміщуються в окреслені простору, з іншого – двоїсте розділення самого сценічного простору. Це повною мірою продемонстровано в “Балаганчику” в епізодах виходу Автора, який намагається втрутитися в гру та зруйнувати її. Але чиясь невидима рука, що висунулася з-за лаштунків, хапає Автора за комір і витягує його зі сцени. О. Блок недвозначно хоче попередити, що світ гри змішувати з реальністю не треба, оскільки це не призведе ні до чого доброго: його Автор порушує ігровий простір та перетворює гру на Балаганчик.

У своїх теоретичних викладках про художню творчість О. Блок розглядає витвір мистецтва як “рухому істоту, а не труп, що покоїться” [2, 186] та багато розмірковує над “суворою математичністю мистецтва” [3, 401]. І О. Блок один із перших намагається ці художні принципи реалізувати, створити модель художньої гри. Очевидно, що все це (усвідомлення важливості гри) відбилося у композиціях його драматичної трилогії. Форма грає провідну роль у розкритті змісту театральної вистави. Усе, що відбувається на сцені, несе на собі відбиток подвійної гри, підміни понять, двоїстості явищ.

Символічна навантаженість цих форм дозволяє виводити умовне ігрове поле на реальну проблематику та акцентувати її справжнє ціннісне навантаження. Гра смислів, носіями яких є ці форми для О. Блока – засіб доведення їх примарливості, яка приховує від людей істину: що в реальному житті, що у вигаданому. Кожен грає свою роль і носить маску, щоб вижити. Але насправді це ілюзія, відмова від якої призводить до розчарування. Привести читача до такого висновку і є завдання поета.

До того ж, особливо важливим є те, що ігровий елемент будь-якого сценічного втілення О. Блок доповнює ніби ще однією грою з уявою читача, оскільки його ліричні драми призначені не лише й не стільки для глядачів, скільки для читачів.

Розглядаючи технічні складності сценічного втілення блоківської драматургії, необхідно відзначити видовищність умовного світу літератора. О. Блок свідомо пропонує читачеві гру з власною уявою, де кожен може вивести свій образ, вигадати те, що йому близько й надати простір своїй фантазії. Поштовхом до такої гри можуть слугувати ремарки поета: “У паперовому розриві видно лише небо, що яснішає. Ніч закінчується, копошиться ранок” [4, 434]. Або “Ніч бореться з ранком”, “Вітер жене цівки пороши”, “Сухими рисами обличчя та кістлявим тілом він більш за все схожий на птаха” [4, 444].

Також це можуть бути замальовки, запропоновані самим О. Блоком: стовпи блакитного снігу, зоряне небо, меч-промінь, що світиться у “Незнайомці”,

різнокольорові маски, хода зі смолоскипами в “Балаганчику”, або щільний та розвіяний туман, сигнальні вогні кораблів у “Королі на площі”. Читачеві необхідно лише доповнити їх у своїй уяві новою колірною палітрою та особистим звуковим сприйняттям – і гра відбудеться.

Жоден з символістів не зосереджував стільки уваги на пластичній складовій зображуваного, як О. Блок у “Ліричних драмах”. У його п’єсах пластика, пантоміма і танець грають найважливішу роль у створенні драматургічної дії. Наприклад, у “Незнайомці” танець завдає ритм усьому, що відбувається на сцені. У п’єсі спостерігається постійне згадування кружляння, і воно несе у собі не лише ритмоутворююче, але і смислове навантаження. Наприкінці першої яви відразу декілька персонажів (Поет і Семінарист) починають знову вербалізувати танець.

У створенні чарівного світу гри дієву участь беруть і дійові особи творів О. Блока. Персонажі його п’єс не одноликі: вони постійно змінюють маски, переодягаються у костюми різних епох, знаходять собі подібних.

У “Незнайомці” О. Блок торкається проблеми двоїстості персонажів. Двійники переслідують читача скрізь, вони грають з ним та один з одним. Кожна дійова особа у цій п’єсі має свого двійника: У одного вікна, за столиком, сидить п’яний старий – точно такий, як Верлен, у іншого – безвуса бліда людина – точно така, як Гауптман” [4, 472]. Очевидно, що О. Блок грає із зовнішністю своїх персонажів, іронізує над нею, змушуючи дзеркально відобразитися не лише у пластиці, але й у темах розмов. Аналогічну гру можна спостерігати і в “Балаганчику”: три пари закоханих, поступово змінюючи одна одну, пропонують на розсуд глядача три варіації закоханості, де одну й ту саму тему розмови кожна з пар обіграє на свій лад. Усе це підсилюється яскравими костюмами та пластикою. На наше переконання, такий прийом наскрізної гри у драматургії О. Блока якнайкраще відображає світогляд символістів та їхні художні теорії.

У “Незнайомці” в кожному з двійників Поет висвічує нові грані свого образу й залишається пізнаваним. Як у дзеркалі, герой відображається в образах Семінариса, Голубого, Звіздяря, Пана в капелюсі. Гра із дзеркальним відображенням образів – один із улюблених прийомів О. Блока. Наприклад, образ Коломбіни в “Балаганчику” знеособлений настільки, що по суті, може втілювати незбагненне, вічне, непізнане (Світосяйний Образ). Дії Коломбіни невмотивовані та незрозумілі. Спочатку вона кидається до П’єро зі словами “Я не залишу тебе!”, а потім іде з Арлекіном. Характеристики цього персонажа (безсловесна, безпристрасна, з простим і тихим обличчям матової білизни, із байдужим поглядом спокійних очей) настільки двоякі, що зрозуміти їх кожен може по-своєму: для П’єро вона уособлює ідеал Вічної Жіночості, для містиків – це подоба Смерті.

Можна припустити, що перетворення Коломбіни на ляльку символізує одночасне повернення Вічно Жіночого до його зіркового простору та мотив “вічного повернення” на свої місце: “А зверху над подругою картонною – Високо зеленіла зірка”.

В одному з останніх сучасних досліджень символістського театру О. Буреніна звертає увагу, що переміщення дії у п’єсах О. Блока із земного в небесний простір відкриває нові можливості гри зі смислами: “Небесний простір завдає в

“Балаганчику” нові координати творчої діяльності. Саме у повітрі немає інвентарю готових форм, але є безперервне поле, у якому можуть виникати будь-які форми, в будь-яких угрупованнях та будь-яких послідовностях. У небесному просторі світ знаходить енергетичну рухливість” [6, 198].

Гра з образами концептуальна для О. Блока, оскільки в ній припускається недосяжність Світосяйного Образу. Ніхто з героїв блоківських п’єс не пізнав і не зміг досягнути Світосяйного Образу, що втілений у Вічній Жіночості: ані П’єро в “Балаганчику”, ані морально слабкий Поет у “Королі на площі”, ані Поет у “Незнайомці”. Вони не впізнали свою Зірку, Доньку Зодчого, Коломбіну. Також не зміг її впізнати й Герман у “Пісні долі” в образі Олени та Фаїни. Кожна з цих двох героїнь – іпостась Світосяйного Образу, але у різних його проявах.

У своїх п’єсах О. Блок постійно використовує прийом іронії, то підносячи, то знижуючи те, що відбувається на сцені. Наприклад, у “Пісні долі” в діалозі дівчини та іноземця автор свідомо зменшує пафос урядового оголошення: “Територія всесвітньої виставки недоторкана”, а у “Балаганчику” використовує іронію при змалюванні образів містиків та голови містичних зборів: п’єса починається хором діалогом-очікуванням, у якому простежується помітний вплив Метерлінка, що додає дії навмисного комічного ефекту. Так, О. Блок іронізує над непомірною патетикою символістів. Ігрова зміна точок зору, принципово характерна для використаного О. Блоком феномену романтичної іронії, дає змогу не лише зняти надмірну серйозність символістських претензій на винятковість, а й глибше усвідомити сутність символістського розуміння мистецтва. В іншому випадку ця іронія може постати сатирою, і тим самим іронічна гра виконуватиме функції викривання та аналізу соціальних проблем.

Як неодноразово відзначали символісти у своїх художніх теоріях, щоб вижити, творча особистість вимушена постійно перебувати між двох світів, балансувати, знаходити рівновагу між світом соціуму та світом фантазії. Звідси одна з найулюбленіших тем як символістів, так і романтиків – тема божевілля. У “Королі на площі” Зодчий говорить Поету: “Ти Поет – безглузда, співоча істота, – й, однак, тобі судилося виражати думки інших; вони лише не вміють висловити всього, що говориш ти” [1, 33]. Устами Зодчого О. Блок висловлює думку про самоцільність гри, про правомочність існування гасла “Мистецтво заради мистецтва”, оскільки гра є метою сама по собі. Погляд письменника на проблему гри спочатку призводить до неоднозначності питання й усвідомлення хиткості позицій і Друга, і Германа:

“Герман: Я не могу и не хочу терпеть!

Так вот какой великий пир Культуры!

Там гибнут люди – здесь играют в гибель!” [5, 292].

Гра як спосіб виживання в цьому світі аморальна та припускає існування зла. Вона приховує від людей істинну картину того, що відбувається. У “Незнайомці” Поет у розмові з половим мріє: “Потім – прийти ось сюди й викласти свою душу підставній особі”. Але в цьому суспільстві ніхто не сприйме його щиросердя за правду, тому що всі є підставними особами, і Поет про це знає. Кожен у цьому соціумі грає певну роль, носить маску, що міцно зрослася зі своїм господарем. Так легше пристосуватися до цього життя. Але такий маскарад

відкриває шлях аморальності в суспільстві тим політикам, які на людському горі та стражданнях намагаються зіграти у свою гру.

У “Королі на площі” це Блазень, Чорний, Золотий. Кожен із них провокує зло та дозволяє йому існувати. В діалозі “Про любов, поезію та державну службу” [1] також дійовою особою є Блазень. У О. Блока, на відміну від народного театру, цей персонаж ніколи не буває позитивним героєм. Автор відразу показує своє ставлення до нього у ремарці, використовуючи слова з яскраво вираженим іронічним забарвленням: “Блазень – дармоїд і представник здорового глузду. Іноді він прикриває своє розшите золотом черево священицькою рясом” [4, 437]. Або “Блазень – розсудлива людина невідомого знання” [1, 55]. Блазень для О. Блока – гравець, виразник думки натовпу, прибічник прогресу. Він постійно змінює маски, і його показна розсудливість часто може ввести в оману: то він звичайний хлопець, який виступає у ролі Прологу, а то – священик. Його гра позбавлена творчої засади, у ній він переслідує виключно свої цілі – бути там, де спокійно та безпечно, погрітися біля теплого вогнища, по можливості стати героєм, але в разі небезпеки – ретируватися якомога швидше. Блазень говорить Поету: “Якщо ви будете продовжувати бесіду дозвільними роздумами, – гнів читачів упаде на мене: ви – перший коханець, завжди уникаючий покарань, а я – звичайний дармоїд та дорожу своїм часом та спиною” [1, 57]. Ставши у О. Блока з одного боку втіленням мертвих театральних шаблонів, Блазень, як і Друг у “Пісні долі”, з іншої виражає фальшиву істину обивателя.

Істинність та фальшивість позиції гри перевіряється у творчості О. Блока жіночими образами. Щоб показати мінливість Світосяйного Образу, його неоднозначність, поет уводить у “Пісню долі” двох героїнь – Олену та Фаїну. О. Блок, характеризуючи Олену білою барвою, проводить паралель образу зі світлою стороною Світосяйного Образу. Фаїна ж одягнена в чорне й, відповідно, характеризує темний бік недосяжного. Вона – популярна естрадна виконавиця. І романтична іронія О. Блока ставить собі за мету показати у виступі Фаїни цінності, декларовані сучасною масовою культурою. Те, що для Германа пісня Фаїни уособлює собою Пісню долі, обивателем із натовпу сприймається як загальнодоступні куплети. Виступ Фаїни також є знаком цієї культури та становить певний набір цінностей:

“Здесь песней золотою покупают
Достоинство и разум, честь и долг...
Так вот куда нас привели века
Возвышенных, возвышенных мечтаний?
Машиной заменен пытливый дух!
Высокая мечта – цыганкой стала!” [5, 292].

Натовп грає у Бенкет культури та користується загальнокультурними штампами. Він же вітає гру як спосіб виживання, але така Гра несе в собі помилкову послілку і, на думку О. Блока, не має права на існування. Автор іронізує з приводу натовпу, пародіює його в образі Містиків у “Балаганчику” та Друга в “Пісні долі”. Натовпу на сцені завжди протиставляється Поет, постаючи перед читачем у п’єсах О. Блока в образах Германа, П’єро, Поета, Бертрана.

Але відхід поета в ірреальний світ не є панацеєю від усіх бід і призводить до гносеологічної сліпоти. Наприклад, у “Пісні доли” й у “Балаганчику” герої не помічають, що ігри в Бенкет культури та в Містику не допомагають їм побачити Світосяйний Образ.

У “Королі на площі” Зодчий говорить Поету: “Поряд з тобою будуть працювати, голодувати, вмирати, – а ти лише надвечір прокинешся від марення” [4, 450], а в діалозі “Про любов, поезію та державну службу” Поет зізнається Придворному: “Вважаю за обов’язок відповісти вам відвертістю на відвертість: тривале служіння Музам породжує тугу” [1, 63]. Наміри героя перетворюються на гру слів. Але ці слова позбавлені дієвості та поступово починають слугувати самовітхою, що саме по собі веде до небезпеки загратися та не помітити наближення Світосяйного Образу. Так сталося із П’єро, який, граючи на дудочці, не побачив свою Коломбіну, сприйнявши її за картонну ляльку. Очевидно, що бездіяльність межує з аморальністю, і Зодчий зауважує Поету: “Я не вірю лише тим, хто розрізняє добро та зло. Прощай” [4, 450].

Але так само, як і П’єро, гносеологічна сліпота вже наздогнала Поета, і він став її жертвою. Світосяйний Образ не був упізнаний. Для О. Блока немає сумнівів, що Світосяйний Образ недосяжний, оскільки будь-яке наближення до нього призводить до розчарування й усвідомлення ілюзорності володіння. Ось чому, розглядаючи недосяжність Світосяйного Образу крізь ігрову проблематику, поет збагнув марність символістських прагнень зробити життя творчістю.

У драмі “Троянда та хрест” О. Блоком представлені два світи – світ Поезії, відповідно Творчості, та світ Натовпу. В кожному з цих світів відбувається своя гра, яка визначає чітку ієрархію персонажів, що діють у п’єсі. Важливим є те, що ієрархія персонажів вибудовується саме залежно від тієї гри, яку вони ведуть. Лицар Гаєтан утілює в собі вищий ступінь творчості, де гра безцільна за визначенням та символізує Світосяйний Образ. Лицар Бертран, який причетний до світу Світосяйного Образу в подібні Гаєтана, символізує творчість як гру фантазії. У його обличчі нескладно розпізнати Поета, що є близьким до Світосяйного Образу і знає про його існування. Бертран виступає медіатором між світом Поезії та світом Натовпу й володіє правилами гри обох світів. Ізора, також перебуваючи між двома світами, чуючи таємничий заклик зі світу Поезії, усе ж приймає рішення перейти до світу Натовпу та погодитися із законами її гри. Тут, на відміну від попередніх п’єс, жіночий образ утрачає своє первісне смислове призначення, тобто йому не місце у світі Поезії. У світі Натовпу перебувають Граф, Аліса, Аліскан та Капелан. Вони представляють обивателів, які живуть за законами свого світу, де кожен з них має свою мету, дбаючи про особисті інтереси в придворних баталіях.

Навпаки, Гра у світі Поетів протилежна світу Натовпу та безцільна: тут панує Царство Фантазії та Свобода творчості. Герой, поет, завжди самотній, а його Поезія межує з божевіллям. Він Герой, гра якого протилежна грі Натовпу, це його місія, оволодівши її правилами довести їх помилковість та вказати інший шлях побудови світу. “Троянда і Хрест” вказує цей шлях пошуку смислу людського існування. Він зводиться О. Блоком до проблеми вибору правил гри в житті і творчості, щоб відповідно до них виписати та зіграти власну роль.

Однак Бертрану, на відміну від Поета та П'єро, щастить зрозуміти сенс гри наприкінці свого життєвого шляху, і можна відзначити, що, з точки зору утвердження поетичної гри, "Троянда та хрест" – найоптимістичніша п'єса О. Блока. Бертран усвідомив проблему двоїстості людського існування, що виражена в пісні Гаєтана:

“Сдайся мечте неможливої,
Сбудеться, що суждено
Сердцу закон непреложный
Радость – Странанье одно!
Путь твой грядущий – скитанье,
Шумный поет океан.
Радость, о, Радость – Странанье –
Боль неизведанных ран!” [5, 384].

Він розуміє, що людина в пошуках смислу свого існування знаходиться в постійному русі між радістю та стражданням і наближення до Світосяйного Образу неможливе. Але доки жива людина – вона приречена на гру, для неї вона онтологічна. Для людини головне полягає у виборі рівня та правил гри. Наприклад, коли Ізора стоїть перед вибором, якій грі надати перевагу, вона вибирає гру з певною метою, і чарівний світ поезії перестає для неї існувати: обираючи між Світосяйним Образом у подібності Гаєтана та молодим пажем Алісканом, Ізора зупинилася на останньому.

Для Аліси та Ізори гра слугує втіхою та порятунком у Вежі Невтішної Удови, де, розігруючи сценку з лицарем у церкві, кожна з них із легкістю вдягає маску, оскільки така гра для них звична. Беручи до уваги соціальну роль гри та її онтологічність, О. Блок ладен погодитися з її проявами у повсякденному культурному житті людей. Але поету важко примиритися з тим, що вона закриває шлях до Світосяйного Образу. Така гра не дає побачити, досягнути Світосяйний Образ. Оскільки гра онтологічна для людини, Світосяйний Образ не може бути досягнутий та втілений на землі. Але, залежно від того, як людина зможе поєднати в собі два світи, у неї є надія наблизитися до Образу, як це вдалося Бертрану.

Ця роль – символіська модель реалізації творчих потенцій, альтернативна варіантам бездіяльності у реальному житті, реакція на відчуття та розуміння необхідності координатних змін в ньому.

Проте такі зміни для символістів не означали тотальне руйнування минулого та його повне заперечення. Навпаки, прагнення до творчої свободи підштовхувало до пошуку моделей життєвої поведінки, що максимально забезпечували умови для її реалізації.

Таким чином, що художнім утіленням теоретичних тверджень символістів можна вважати: 1) двосвіт виражений у розмежуванні сценічного простору на два протилежних світи, поєднанні різних жанрів та гри з колірним, музичним та ритмічним супроводженням; 2) теорія символу як образу, видозміненого переживанням, знаходить своє відбиття в такому художньо-стилістичному прийомі, як гра-фантазія читача з авторським текстом; 3) теоретично обґрунтована ігрова природа художніх образів знаходить своє відображення в ієрархії всіх образів драматургічних творів О. Блока, а також у внутрішній структурі персонажів; 4) теоретична вимога розширення художньої вразливості інспірує специфіку худож-

ньої образності драматургії О. Блока, використовуються переодягання та зміна масок персонажів, прийоми зниження та іронії.

Отже, вся драматургічна структура твору становить собою художню гру на різних рівнях.

Література

1. Блок А. Собрание сочинений в 6-ти томах : в 6 т / А. Блок. – Ленинград: Худож. лит-ра, 1981. – Т. 3. – 440 с.
2. Блок А. Собрание сочинений в 8-ми томах : в 8 т / А. Блок. – Ленинград: Худож. лит-ра, 1963. – Т. 7. – 543 с.
3. Блок А. Собрание сочинений в 8-ми томах : в 8 т / А. Блок. – Ленинград: Худож. лит-ра, 1963. – Т. 8. – 772 с.
4. Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр : в 2 т / А. Блок. – Ленинград: Худож. лит-ра, 1972. – Т. 1. – 560 с.
5. Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр : в 2 т / А. Блок. – Ленинград: Худож. лит-ра, 1972. – Т. 2. – 464 с.
6. Буренина О. Д. Символистский абсурд и его тенденции в русской литературе и культуре первой половины XX века / О. Д. Буренина. – СПб. : Алтейя, 2005. – 332 с.

УДК 792. 54 (477.44)

Черкашина Олеся Валентинівна,
здобувач НАКККіМ

ВІННИЦЬКИЙ ТЕАТР ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ: ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ

Автором статті здійснено спробу дослідити та проаналізувати передумови становлення оперного театру в Україні, зокрема Вінницького театру опери і балету.

Ключові слова: оперний театр, пересувна опера, репертуар, Правобережна опера.

The author made an attempt to explore and analyze the prerequisites of the Opera House in Ukraine, Vinnitsa Opera and Ballet.

Key words: Opera, opera mobile, repertoire, opera Pravoberezhna.

Період перших декад ХХ-го ст. в Україні, зокрема на Поділлі, був складним. Це були часи, коли після жахливих років війни і розрухи владу захопили більшовики, які намагалися проводити так звану культурну політику. Оскільки театральне мистецтво завжди було впливовим і доступним, до того ж надійним провідником у суспільство ідей та нововведень, особлива увага радянської влади була спрямована саме на його розвиток. На заводах, фабриках, військових частинах тощо створювалися драматичні самодіяльні трупи. Значно складнішою була ситуація із оперно-балетним театром, мистецтво якого вимагало і спеціальних приміщень, і великих професійних колективів. Та головне питання, що стояло перед композиторами, режисерами, балетмейстерами, критиками, літераторами (серед них – М. Вериківський, М. Коляда, В. Костенко, П. Козицький, Д. Ревуцький, М. Грінченко та ін.) – яким бути оперному театру в ХХ-му ст.?

На сторінках преси точилися гострі дискусії щодо засад розвитку нового театрального мистецтва: обговорювалися проблеми репертуару, художнього рівня вистав, майстерності виконавців, художнього оформлення спектаклів, умов функціонування трупи. Прихильники пролеткульту категорично заперечували доцільність існування жанрів опери та балету. На їхню думку, “опера” не відповідала актуальним запитам дійсності і не могла задовольнити потреби робітничо-селянської аудиторії.

У 1917 р. в Петрограді існували три оперні театри – Маріїнський, Музична драма та Опера Народного дому, в Москві – Великий театр і театр Зиміна. До 1917 р. в Україні державних музичних театрів не було. В Києві, Одесі, Харкові та інших містах діяли приватні оперні антрепризи: трупа Київського оперного товариства, Одеської російської опери Г.А. Кудрявцева, оперетково-драматична трупа Павла Прохоровича, драматична трупа з Курська Генбачова-Доліна та ін. В музичних театрах України в перші пореволюційні роки працювали, окрім вітчизняних артистів, відомі співаки і танцюристи з Москви та Петрограда: в опері – Л. Собінов, Д. Смирнов, О. Мозжухін, Л. Сибіряков; в опереті – С. Лін, М. Вавич, Н. Тамара; в балеті – В. та Б. Ніжинські, С. Лифар, М. Мордкін, М. Форман, Н. Тальйорі-Дудинська. Згодом деякі з них увійшли до творчого колективу Київського театру опери та балету.

В репертуарі оперних театрів цього періоду майже не було творів українських авторів, їх постановки були комерційно не вигідні, вибір вистав переважно залежав від особистих планів провідних майстрів театру. До того ж, такі вистави, як “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Вечорниці” П. Ніщинського, “Наталка Полтавка”, “Енеїда” та “Утоплена” М. Лисенка, “Пан сотник” Г. Козаченка, а також інші ставилися переважно на сценах драматичних театрів як музично-драматичні вистави. Нових опер, створених українськими композиторами, ще не було [18, 456-457]. У виставах брали участь відомі оперні співаки: М. Литвиненко-Вольгемут, К. Воронець, О. Петляш, М. Скибицька, Є. Стефанович, О. Борисенко, Ф. Орешкевич, М. Микиша, М. Донець, П. Цесевич. Слід зазначити, що приватна і напівприватна антрепризи якийсь час залишалася в деяких націоналізованих театрах. Їх репертуар контролювався Народним Комісаріатом Освіти [25, 12–14].

Із проголошенням Української Радянської республіки в грудні (25) 1917 р. виникла потреба створення нового радянського музичного театру. Одним із головних завдань стає організація в містах України оперних труп. Однак, громадянська війна завадила швидкому втіленню цього задуму. Після прийняття постанови (18 січня 1919 року) Тимчасового робітничо-селянського уряду України “Про передачу всіх театрів та кінематографів у відання відділу освіти” [20, 28] музично-театральну справу очолили Всеукраїнський музичний і театральний комітети відділу мистецтва при Наркомосі (Народний комісаріат освіти). Водночас створюється Театральний комітет, завданням якого було керівництво усім театральним життям в Україні. Одним із першочергових завдань органів культури була ліквідація приватних підприємств і створення державних установ. Всеукраїнська Рада мистецтв видає постанову про підготовку до проведення націоналізації театрів України, згідно якої приватні театри, театральні приміщення з усім майном, кінотеатри, концертно-філармонічні об’єднання та інші установи націоналізуються і передаються місцевим органам.

У квітні 1919 року, незважаючи на економічні труднощі, пов'язані з громадянською війною, Всеукраїнський Музичний Комітет порушує питання про організацію в Києві другого оперного театру. У травні 1919 року створюється Державна Українська Музична Драма, що стає першим національним оперно-балетним театром. У його організації активну участь брала відома оперна співачка М.І. Литвиненко-Вольгемут. Відкриття Музичної Драми відбулося 28 липня 1919 року прем'єрою опери М. Лисенка “Утоплена” (художнє керівництво здійснював Лесь Курбас, диригував М. Багриновський, до творчої групи увійшли також вже знані на той час митці – художник А. Петрицький, композитор Я. Степовий, балетмейстер М. Мордкін та ін.).

Діяльність Муздрами перервали події громадянської війни. Театр розпався: частина колективу на чолі із М. Садовським виїхала за кордон, решта – у її складі були М. Литвиненко-Вольгемут, А. Бучма, Є. Хуторна та М. Терещенко та ін. – повернулися до Києва, де М. Литвиненко-Вольгемут, М. Микиша та інші відомі актори бувшої Музичної драми ініціюють створення нового театру – Української державної районної опери. Однак, фінансові труднощі не дали можливості реалізувати ці плани [29, 26–28]. До того ж, у сезоні 1922–1923 року М. Литвиненко-Вольгемут проводила активну роботу по створенню Київського українського оперного театру з українським репертуаром. У березні 1922 року на його сцені вперше українською мовою прозвучали опери “Галька” С. Монюшка та “Сільська честь” П. Масканьї. Незабаром вирішують організувати в Києві, Харкові та Одесі показові пересувні театральні трупи для показу широким масам трудящих кращих оперно-балетних вистав. Але коштів на постановки не вистачало і колективи були змушені ставити драматичні вистави, що не вимагали великих затрат: п'єси Карпенка-Карого, М. Старицького, О. Островського, М. Кропивницького, Г. Квітки-Основ'яненка, А. Чехова та ін. [28, 15–17].

У 1920 році пересувних та стаціонарних українських театрів функціонувало понад двадцять. В селах, без будь-якої допомоги ззовні, також організовувались самодіяльні театральні гуртки. Відчуваючи гостру потребу в театральній літературі, декораціях, реквізиті тощо, губернські відділи культури створювали прокатні склади костюмів, гриму, декорацій тощо.

У 1920 році започаткувала роботу пересувна українська трупа у Вінниці. Ініціаторами її створення були М.І. Литвиненко-Вольгемут та її чоловік Г.М. Вольгемут. При “ВСОРАБИС” (Всеросійський Професійний Союз Робітників Мистецтва) було організовано колектив українських митців під назвою “Першого Трудового кооперативу українських акторів”. Склад трупи був сформований, у більшості, із акторів і музикантів київської трупи “Товариства українських драматичних артистів” 2-го Міського театру Києва (як зазначалося на штампелі документів). Згідно списку акторів від 26 вересня 1920 р. до трупи увійшли: Г. Вольгемут (актор, уповноважений), Т. Івлєв – режисер, його невдовзі змінив Кречет [8, 159], Шац Блюмен (концертмейстер-хормейстер), артисти-співачки Я. Витушинський, О. Кірічевська, Л. Зеленівська, М. Литвиненко, хористи Ф. Ілєв, Єл. Попова, Л. Попова, Г. Парнай та ін. На той час колектив трупи складався із 46 осіб, а в січні 1921 року, відповідно звіту уповноваженого Г. Вольгемут, його кількість становила 42 чоловіки [8, 50]. Диригентом трупи стає Д. Станков [8, 93 зв.], помічником режисера – І. Сухарєв [8, 93].

Українська трупа, окрім драматичних вистав, ставила також опери. У їхньому репертуарі були “Наталка Полтавка” (муз. М. Лисенка, музична обр. Костенко), “Енеїда” та “Утоплена” М. Лисенка, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Галька” С. Монюшка, “Русалка” М. Даргомижського тощо. Як в операх, так і в драматичному репертуарі (“Ой не ходи, Грицю”, “Циганка Аза”) головні ролі виконувала М. Литвиненко-Вольгемут [29, 28].

Водночас із Українською трупкою була організована концертна бригада Прифронтового театру, його завідуючим став Г. Вольгемут, який енергійно проводив гастрольну і просвітницьку діяльність у Подільській губернії в Тульчинському, Брацлавському, Немирівському та інших повітах. Утім, для театральних колективів це були складні часи. На всі театри, згідно резолюції I-го з'їзду Комнезамів, був накладений податок на користь голодуючих у розмірі 25 %, також платилося за оренду приміщень, опалення, освітлення тощо. Але театр, за таких жорстких умов існування, все ж виконував свою головну місію: вів просвітницьку діяльність, давав благодійні вистави на користь голодуючих губерній тощо. Діяльність Вінницької української музичної драми мала велике значення для розвитку оперно-сценічного мистецтва в Україні. Всюди, де б не виступали колективи, вони мали великий успіх у населення.

Згідно розпорядження Вінницького Підвідділу Наросвіти від 26 листопада 1920 року (№ 831) режисерам всіх театральних труп було наказано перед початком кожної вистави проводити роз'яснення щодо “значення в літературі автора твору, що виконується, а також його короткого змісту”. Невиконання цього наказу загрожувало закриттям вистав [8, 124]. Постановою від 16 грудня 1920 року всі театральні трупи Вінниці були переведені до відділу Народної освіти [3].

Восени 1921 року за рішенням Музичного Відділу Головополітосвіти розпочинає свою діяльність українська пересувна опера з центром у Харкові, одним з мистецьких керівників якої став Б. Яновський. На противагу Музичній драмі, що орієнтувалася на класичну спадщину, пересувна опера була спрямована на “революційний” репертуар.

Щодо існування оновленого оперного жанру в “Тезах про мистецтво” сектора художньої пропаганди Київської Губнаросвіти наголошувалося на тому, що для широких мас жанр опери є незрозумілим, а для народних мас і робітничого класу просто шкідливим. Оперети в театрах не ставилися, так як оперетковий репертуар був заборонений владою [8, 87]. Наприклад, у Подільській газеті “Вісті” за 27 жовтня 1920 року писалось, що керівні органи влади мали б пам'ятати, що мистецтво для народу, а не для потіхи. Така позиція влади не мала підстав, адже популярність оперного та опереткового мистецтва неухильно зростала.

Зважаючи на необхідність оперного мистецтва, Оперна секція Всеукраїнського музичного комітету запропонувала організувати так звані “народнооперні театри”, а репертуарна секція Всеукраїнського Театрального Комітету рекомендувала російським музично-театральним колективам широко пропагувати українські класичні опери, зокрема “Наталку Полтавку” (муз. М. Лисенка, музична обр. Костенко), “Енеїду” (М. Лисенко), “Тараса Бульбу” (М. Лисенко), “Катерину” (М. Аркас) та ін. Натомість, ці нашвидкоруч створені оперні колективи не відповідали художнім вимогам: поспіхом підбиралися костюми та декорації, майже за кілька днів готувалися вистави, вибір яких залежав від

приїзду гастролерів. На афішах поряд з “Євгенієм Онегіним” (П. Чайковський), “Аїдою” (С. Гулак-Артемівський), “Піковою Дамою” (П. Чайковський) тощо з’являються назви оперет сумнівної якості, як “Жриця вогню”, “Ніч кохання” В. Валентинова або “Гейша” [26, 26–29].

Репертуар театрів не завжди відповідав мистецьким вимогам і, намагаючись врятувати ситуацію, Губполітпросвіта приймає рішення провести реорганізацію театральних колективів, що знаходились на Поділлі, ввести Державну антрепризу. Репертуарною комісією було прийнято ряд законодавчих рішень. 26 серпня 1920 року Київський Губревком, Губернський Відділ Наросвіти і Всеукраїнський Театральний Комітет видають спільну постанову, в якій зазначалося, що з метою боротьби проти антихудожніх явищ у мистецтві визнано, що театри, які “культивують вульгарні і грубі видовища, нетерпимі для робітничо-селянської маси”, надалі закриватимуться.

В серпні 1921 року у Вінниці відбувся Перший губернський з’їзд працівників мистецтва Поділля. В резолюції з’їзду наголошувалося, що працівники мистецтва “повинні вийти із стану замкнутості в своєму вузькому середовищі і перенести всю свою роботу на заводи, робітничі клуби, просвіти, розбуджуючи творчі сили народу і всіляко виявляючи їх не шляхом прищеплення традиційних форм та методів старого мистецтва, а шляхом розвитку самодіяльності, що повинна слугувати матеріалом для шукання нових форм в мистецтві” [4]. З огляду на цю резолюцію Відділом Народної Освіти на Поділлі у Вінниці було створено Російську драматичну трупу під керівництвом І.В. Гловацького, а керівництво колективу “1-го Трудового кооперативу українських акторів” було дещо змінено. Згідно протоколу № 3 засідання кадрової комісії від 20 листопада 1921 року до трупи увійшло 52 особи. Головним режисером було призначено І. Сагатовського, диригентом – Станкова, а Блюміна – хормейстером. В жовтні (29) 1922 року на засіданні колегії Підвідділу Мистецтв Губполітосвіти було вирішено трупу перейменувати на “Українську Державну трупу ім. М. Коцюбинського”, який жив і працював у Вінниці, а також вважати її історично-побутовою з поступовим введенням європейського репертуару. З метою посилення виконавського складу були запрошені М. Лебедева, П. Садовський, Франко та Є. Хуторна [9, 22].

На афішах театрів все ще фігурували назви невибагливих комерційних п’єсок, що загрожувало звести мистецтво до рівня посередності, тому було вирішено розпочати нову реорганізацію театральної справи. В лютому (20) 1922 року виходить наказ (№ 22), в якому загрозливо звучало, що для реорганізації всієї театральної справи, якщо виникне потреба, закриють усі театри, що слід змінити весь адміністративний склад театру ім. Леніна [12, 121] (до квітня 1919 р. театр йменувався як “Міський”, пізніше перейменований на “Радянський” театр [10, 1], а від 1920 р. – театр імені Леніна). Вінницька газета “Известия” за 3 квітня 1922 року писала, що ця міра дасть можливість боротися з халтурою, а також підніме на “належну висоту” рівень постановок. Таким чином, із всіх театральних колективів, що працювали в театрі ім. Леніна (українська, російська та єврейська трупи), Завідуючий Художнім сектором (театральною секцією) Подільської Губнаросвіти Борисов запропонував залишити у Вінниці дві трупи – українську та російську, а головне, як він зазначив, “з мінімальним складом” (російська не більше 30 чоловік, українська – 26) і “максимальною працездатністю” [11, 4]. У доповіді про українську трупу (засідання колегії Губнаросвіти

від 28 лютого 1922 року (протокол Ч-8) Борисов підкреслив, що великий склад української трупи, більшість якої складається із “осіб, що нічого спільного з мистецтвом не мають”, потребує значних видатків по їх утриманню, а гра цієї трупи дає мало прибутку, але все ж необхідно її залишити, скоротивши штат. Отже, Колегія ухвалила визнати необхідним існування у Вінниці Української трупи, але провести її реорганізацію і поповнити новими силами, звільнивши мало придатні елементи [13, 10]. Місцева газета “Известия” за 2 квітня 1922 року також написала, що українська трупа, що існує, художньої вартості не має, безнадійна, не приносить прибутку і не може сплатити навіть за світло. В газеті також містився останній циркуляр ЦК КП(б)У, в якому зазначалося, що сітка театрів повинна складатися з урахуванням тієї частини бюджету, яку населення даної місцевості може витратити на театри.

Агітпропосвіта розпочала реорганізацію місцевої української трупи та формування нових труп для всієї губернії кращими мистецькими силами. На літній сезон до Вінниці були запрошені трупа Г. Юри та оперні гастролери [16].

Для організації у Вінниці нової української трупи (в тому числі й російської) до Києва, Харкова та Полтави були відряджені уповноважені особи, які невдовзі підписали договори з А.І. Корольчуком (головний режисер трупи М. Садовського), який став головним режисером української драми; з артистами Київського державного театру ім. Шевченка Л. Гаккебуш, Василько, Барило, Хуторною [17], Малиш-Федорцом, Панківським, Борисовою та ін. До приїзду акторів було подано прохання на виділення 300 млн. крб., “каковые будут погашены по открытию сезона”, – зазначалося в документі [9, 11]. З метою економії коштів при театрі були організовані власні майстерні: перукарня, костюмерна та бутафорна. Важливе значення також мало введення до репертуару труп нових музичних п’єс. Театральний комітет встановив жорсткий контроль за репертуаром, що мав відповідати “запросам рабоче-крестьянской массы” и устанавлюющий коммунистическую трактовку его” [15].

На засіданні Худсектору щодо формування державної української драматичної трупи, що відбулося 6 травня 1922 року, було призначено його керівний склад: режисери А.І. Корольчук (головний режисер) і Василько, мистецький керівник – С. Папа-Афанасопуло, диригент Косак. До складу трупи також увійшов колектив акторів бувшого “1-го Трудового кооперативу українських акторів.

Літній сезон новостворена трупа розпочала 20 травня 1922 року виставою “Чорна пантера” В. Виниченка. До репертуару театру також увійшли: “Фауст” (Ш. Гуно), “Пікова Дама” (П. Чайковський), “Русалка” (О. Даргомижський), “Сільська честь” (П. Масканьї), “Галька” (С. Монюшко), “Утоплена” (М. Лисенка) та ін. [9, 11 зв.]. На сцені Вінницького театру у з успіхом пройшла опера М. Аркаса “Катерина” за участю М. Литвиненко-Вольгемут у заглавній ролі (1922) [21, 13]. У наступній виставі – “Піковій дамі” (П. Чайковський), М. І. Литвиненко-Вольгемут в партії Лізи “була центральною фігурою і на її долю випав найбільший успіх”, – писала газета “Вісти” [5]. Зрештою, після гастролей у Вінниці (15 липня – 1 серпня) Київської опери, на запрошення її керівництва, М. Литвиненко-Вольгемут перейшла працювати до Київського оперного театру (від липня 1922 р.)

У 1925 році (10 лютого) у Києві відбувся I пленум Комісії Головополітосвіти, до її складу увійшли П. Козицький, І. Туркельтауб, В. Вольський, П. Любченко та ін. Головним питанням Пленуму було накреслення планування роботи май-

бутнього українського Державного оперного театру. Від 24 квітня 1925 року виходить спеціальна постанова Ради Народних Комісарів УРСР про створення у Харкові Українського Державного Академічного театру опери та балету, а згодом у Одесі. За рік (29 березня 1926 року) Президією Київського Округового було ухвалено організувати українську оперу в Києві з українським репертуаром та постійним складом оперної трупи. 28 вересня 1926 року оперним театрам України – Харкова, Києва та Одеси було надано назви “Державні академічні” [19, 466].

Ліквідувавши приватну антрепризу Народний комісаріат освіти створив мережу державних драматичних українських та українських академічних театрів опери та балету в Харкові, Одесі і Києві. Невдовзі таких театрів стає 10, а в сезоні 1928-1929 рр. в Україні було вже 13 державних театрів, з них – чотири оперних і дев’ять драматичних (сім українських, один російський та один єврейський) [28, 200].

Для ознайомлення широких мас трудящих з кращими виставами, в тому числі й музичними, приймається рішення про організацію показових пересувних музично-театральних труп. Таких колективів було створено декілька. Перший пересувний Державний робітничий оперний театр був організований у Полтаві, який очолили Г. Вольгемут (директор), диригент і композитор В. Йориш, режисер Е. Юнгвальд-Хількевич. Майже одночасно розпочинають свою діяльність Третя пересувна українська опера (Херсон, 1 вересня 1930 р.) під керівництвом режисера Г. Богдасарова та диригента П. Яновського, а також Четвертий пересувний оперно-балетний театр – Державна українська Лівобережна опера (Полтава, 1 листопада 1930 р. – замість ДРОТу, що у той час перебував у Дніпропетровську), яку очолили О. Єрофеев (головний диригент) та С. Бутовський (головний режисер) [18, 465-466].

Питання організації української пересувної опери на Правобережжі, зокрема вирішувалося на нараді при Агітаційно-пропагандиському відділі Окружного партійного комітету (АПВ ОПК) в січні 1929 року. Підготовча праця і відкриття сезону відбулися 25 травня у Вінниці. Наголошувалося на проведенні підготовчої роботи серед членів профспілок щодо формування громадської думки щодо майбутньої опери та організації “робітничого глядача” [6, 10].

На засіданні Агітпропнаради (14 березня 1929 р.) було доручено Інспекції Народної освіти реорганізувати управління театрами і передати його керівництво відділу Політосвіти [6, 10]. На нараді голів профспілок (травень, 1929) зазначалося, що “споживачем продукції опери у Вінниці... повинна стати робітнича маса... і що слід допомогти складу опери вже на перших кроках її діяльності скерувати роботу у річище пролетарського мистецтва” – як зазначалося в доповідній записці Агітпропвідділу Вінницького Окружного комітету КП(б)У до АПВ ЦК КП(б)У та Наркомосу від 21 червня 1929 року [7, 111]. Були проведені заходи: на підприємствах та в установах читалися інформаційні доповіді про роботу театру у наступному сезоні, організовувалися вечори, присвячені українській опері та ін. [14, 100].

Наприкінці 20-х років організація культурно-мистецької роботи на Правобережжі мала свої складності. Вінницька округа не мала своїх мистецьких закладів і “споживала продукцію театральних закладів зорганізованих випадково й то з метою ліквідації безробіття акторів” [7, 117]. В документах (червень 1929

року) наголошувалося, що, навіть за цих умов, досвід організації 2-ї пересувної української опери, що на той час гастролювала Вінниччиною, засвідчив “значні успіхи театру в справі культурно-національного підйому трудящих Вінниці... в справі піднесення мистецьких смаків трудящих” [7, 117].

За типом української пересувної опери (з постійним місцем перебування у Вінниці) було вирішено утворити пересувний український драматичний колектив (що за напрямком і формою мав наслідувати курбасівський “Березіль” або “Театр ім. І. Франка”), а також єврейський драматичний колектив (на зразок театру “Госет”) та Театр малих форм (типу “Веселий пролетар”). Організаційним центром цих закладів мало стати Центральне Управління видовищними підприємствами на Правобережжі з місцем перебування у Києві або Вінниці [7, 117].

Таким чином, відкриття першого сезону “Правобережної Української Опері” (інша назва, що фігурує у документах – “Другий український пересувний оперний театр з місцем розташування у Вінниці”) відбулося 28 листопада 1929 р. Інагураційною виставою стала опера “Аїда” Дж. Верді. Мистецьким керівником і головним хормейстером театру було призначено відомого у Вінниці культурно-громадського діяча С. Папу-Афанасопуло. Колектив складався із 120 чоловік. Режисерами були призначені О. Райський (головний режисер), О. Бобров і С.І. Каргальський; диригенти – О. Єрофєєв (головний диригент) та Поповський; художники театру – А. Ритвін і П. Гвоздіков; балетмейстер – О. Пінно. До складу опери увійшли 26 музикантів оркестру, 25 хористів та 21 артистів балету, серед яких солісти – Власова, Унгрід, Морозова, Васильєв, Пінно та Хотєєв. Солоїстами оперної трупи стали відомі українські співаки: Ахматова, Іскра-Озерська, Скібіцька, Загуменний, Мамін-Нікольський, Манько, Циньов, Строганов та ін.

У репертуарі новоствореної оперної трупи Вінничани побачили вистави опер: “Аїда” (Дж. Верді; постановка О. Райського), “Фауст” (Ш. Гуно), “Кармен” (Ж. Бізе), “Євгеній Онегін” (П. Чайковський), “Паяци” (Р. Леонкавалло), новостворений балет “Червоний мак” Р. Глієра. Готували до показу опери М. Лисенка: “Тараса Бульба” (режисер С.І. Каргальський), “Майську ніч”, балети “Шехерезада” на музику М. Римського-Корсакова та “Корсар” Дж. Верді [23, 86].

Для того, щоб зробити вистави більш доступними для глядача, були введені низькі розцінки на білети, до того ж, дві вистави на тиждень давались безкоштовно. До планів подальшої роботи опери, як зазначав журнал “Радянське мистецтво”, входили гастролі по Лівобережжю України (Чернігівщина, Ніжин, Конотоп, Прилуки, Ромни, курорт Соснівка, із закінченням сезону у Краснодарі та на Кубані) [22, 27], а також по Правобережжю України (Житомир, Умань тощо) [23, 86].

Місцева преса відзначала високий рівень мистецької роботи Правобережної опери і зв’язок його з глядачем. У сезоні 1930-1931 рр. у Вінницькій опері було поставлено 10 опер і 5 балетів, серед них “Кармельюк” В. Костенка, “Тоска” Дж. Пуччині (в новій трактовці), “Купало” А. Вахнянина, балет “Пан Каньовський” (М.І. Вериківський) та ін. [24, 132].

Незважаючи на активну роботу значної кількості пересувних оперних труп, вони недовго проіснували. Життя “на колесах”, постійні переїзди, відсутність умов для підготовки ролей, роботи над репертуаром, партіями не сприяли творчому зростанню. У 1932 р. (23 квітня) вийшла постанова “Про перебудову літературно-художніх організацій”. Тоді ж пересувні оперно-балетні колективи

реорганізували у великі стаціонарні театри: ДРОТ став Дніпропетровським державним українським театром опери і балету, Правобережна опера – Донецьким оперним театром у Ворошиловграді (нині Луганський оперний театр), Лівобережна опера – стаціонарним театром у Вінниці, а Четверта пересувна опера припинила своє існування [27, 88].

У грудні 1932 року колектив розпочав роботу вже під новою назвою: Український Державний Оперний театр [1]. У 1933 році його знов перейменовано. Тепер це Вінницький державний обласний театр опери та балету ім. Леніна. Його матеріальну базу забезпечує створений у 1930 році Театральний Комбінат, який був єдиним керівним органом регулювання театрального життя, а також забезпечував вирішення ряду організаційних та економічних питань.

Головним режисером Вінницької опери став А. Кононович, балетмейстером – Ковальов; художниками-декораторами – Евенбах і Матков, диригентами – П.Л. Яновський і Є.М. Шехтман. Директором опери було призначено М.С. Глебова. До колективу увійшли співаки Вишатіна, Жубр, Прокоф'єва, Іскра, Юр'єва, Акуленко, Константинов, Сторганов, Дейнар, Дісар, Кравцов, Сахацький та ін. Варто зазначити, що не завжди до опери приходили працювати артисти з музичною освітою, часом це були учасники гуртків художньої самодіяльності, однак вроджені здібності і наполеглива праця сприяли їхньому професійному зростанню [2]. Вінницький оперний театр був на той час окрасою Поділля. Його діяльність уможливила пропагувати не лише українську культуру, але світові надбання оперно-балетного мистецтва. У постановці цього колективу вінничани мали змогу побачити вистави національної і світової класики, почути прекрасні голоси українських артистів. На сцені Вінницького театру опери та балету сформувалося чимало відомих оперних співаків, артистів балету, режисерів, диригентів, художників. На жаль, біографія цього колективу досить швидко закінчилася: у листопаді 1939 року театральна завіса Вінницької опери опустилася востаннє.

Література

1. Більшовицька правда. – 1932. – 28 листопада.
2. Більшовицька правда. – 1935. – 27 вересня.
3. Вісти. – 1920. – 17 грудня.
4. Вісти. – 1921. – 28 серпня.
5. Вісти. – 1922. – 2 червня.
6. ДАВО. – Ф. П-29. – Оп.1. – Спр.523.
7. ДАВО. – Ф. П-29. – Оп.1. – Спр.526.
8. ДАВО. – Ф. П-545. – Оп.1. – Спр.1.
9. ДАВО. – Ф. Р-254. – Оп.1. – Спр.603.
10. ДАВО. – Ф. Р-254. – Оп.1. – Спр.623а.
11. ДАВО. – Ф. Р-254. – Оп.1. – Спр.639.
12. ДАВО. – Ф. Р-254. – Оп.1. – Спр.656.
13. ДАВО. – Ф. Р-254. – Оп.1. – Спр.785.
14. ДАВО. – Ф. Р-2700. – Оп.1. – Спр.22.
15. Известия. – 1922. – 7, 9 апреля.
16. Известия. – 1922. – 28 апреля.
17. Известия. – 1922. – 4 мая.
18. Історія української музики в 6 т. – т. 4. – 1917-1941. /Ред.кол. Л.О. Пархоменко, О.У. Литвинова, Б.М. Фільц. – К., 1997.

19. Культурне будівництво в українській РСР 1917-1927.: зб. док. і мат. – К., 1979.
20. Культурне будівництво в українській РСР. Важливіші рішення комуністичної партії і Радянського уряду 1917-1959 рр.: зб. док. в двох томах. – Т.1. (1917-червень 1941 рр.). – К., 1959.
21. Культурне будівництво на Вінниччині в роки Радянської влади. – Вінниця, 1959.
22. Радянське мистецтво. – 1930. – № 5-6 (35-36).
23. Радянський театр. – 1929. – № 4-5.
24. Радянський театр. – 1930. – № 3-5.
25. Станішевський Ю.О. Український Радянський Музичний театр. (1917-1967). Нариси історії./ Ю.О. Станішевський. – К., 1970.
26. Станішевський Юрій. Оперний театр Радянської України. Історія і сучасність./ Юрій Станішевський. – К., 1988.
27. Станішевський Юрій. Балетний театр України. 225 років історії./ Юрій Станішевський. – К., 2003.
28. Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. – Т.ІІ. – 1917–1921. – К., 1959.
29. Швачко Т. Марія Литвиненко-Вольгемут./ Т. Швачко. – К., 1986.

УДК 4791.44.022:004.94

Рязанцева Поліна Львівна,
аспірант КНУКіМ

СТАНОВЛЕННЯ ТРЬОХВИМІРНОГО (3D) КІНЕМАТОГРАФА

У статті розглянуто проблеми становлення трьохвимірного (3D) кінематографа, що має суттєве значення для візуальної культури кінофільму.

Ключові слова: візуальна культура кінофільму, цифрові мультимедійні технології, візуальний ефект, трьохвимірний кінематограф, тривимірні кінофільми, 3D технології, стереокіно, поляризаційний метод.

In the articles considered problems of formation of a three-dimensional cinema, which has a substantial value for the visual culture of movie.

Key words: culture of movie, digital multimedia technologies, visual effect, a three-dimensional cinema, three-dimensional films, technologies, a stereoscopic movie, a polarising method.

Протягом останніх двох десятиріч відбувається зміна парадигм в створенні візуальної частини екранних мистецтв, що призводить до зміни естетичного сприйняття художніх творів екранних мистецтв. Ці процеси обумовлені тотальним впровадженням новітніх технологій в усі сфери соціокультурної діяльності людини. Особливо цей вплив помітний при створенні художніх ігрових кінофільмів. У статті висвітлюється становлення трьохвимірного кінематографа та естетичні, художні, технологічні можливості візуальної культури 3D-кінофільму. Ця тема має суттєве значення для подальшого розвитку теорії та практики екранних мистецтв, соціально-культурна значимість яких не викликає сумніву, а також буде сприяти підйому естетичного та технологічного рівня українських кінофільмів до рівня кращих світових зразків.

Наукових досліджень, монографій та популярних видань, в яких би детально, в усіх аспектах розглядалися проблеми становлення трьохвимірного кінематографа та його естетичних і художніх можливостей, замало. А ті численні дослідження, що торкаються теорії мистецтв, художні засоби яких впливають на зображальну естетику фільму (живопис, графіка, скульптура, архітектура, дизайн), не розкривають суті досліджуємого питання.

У монографії І. Зубавіної “Час і простір у кінематографі” [3, 391–417], розділ 9 присвячений метаморфозам статусу “реального” в кінематографі доби новітніх технологій.

“Нові аудіовізуальні технології” [2, 52–97] К.Е. Разлогов, присвячені новітнім технологіям в аудіовізуальних мистецтвах, зокрема творчим процесам створення віртуальної реальності в кіно, телебаченні, мультимедіа, комп’ютерних іграх завдяки електронній революції.

Стів Райт, автор книги “Цифровий композитинг в кіно і відео” [8, 358–377], в розділі 12 “Кіно” розглядає формати кіно.

Лев Манович в статті “Кінематограф и цифровая среда” [5, 45–48], вважає, що майбутнє за трьохвимірний кінематографом.

У кінофільмі “” [4 тк. 0:59:57 – 1:02:41] реж. Вінсента Уорав використав можливість композитингу в епізоді “Дорога в ад”.

Кінофільм “Аватар” [7 тк. 0:00:00 – 2:36:57], рік: 2009, країна: США, режисер: Джеймс Кемерон, повністю створений за 3D-технологій.

Перші тривимірні (3D) кінофільми з’явилися в 1920-х роках, але тільки в 50-х кіноіндустрія на недовгий строк звернулася до 3D технологій у пошуках порятунку. Голлівуд запекло намагався знайти щось, що могло б допомогти в боротьбі з телебаченням, що опанувало половиною його аудиторії менш ніж за десять років. Але картини, створені в тривимірному форматі, хітами не стали. Це й пригодницькі фільми, такі як “Диявол Бвана” (1952), перша кольорова тривимірна картина про левів-людоджерів, що атакують будівельників східно-африканської залізниці, і фільми жахів, наприклад, “Будинок воскових фігур” (1953) з Вінсентом Прайсом у головній ролі; а також науково-фантастичний фільм “Воно з’явилося з космосу” (1953).

Крім того, до 3D-технологій зверталися й деякі серйозні кінорежисери, такі як Альфред Хічкок, що завжди шукав цікаві технічні рішення. Він використовував їх у фільмі “У випадку вбивства набирайте М” (1954). У фільмі застосовувалася технологія зйомки з нижньої крапки, а також методики розміщення між аудиторією й персонажами ламп й інших предметів для підкреслення інтенсивної глибини тривимірного поля. У цій картині 3D технології використані, напевно, найбільш ефективним чином. Наприклад, у найвідомійшій сцені, коли Грейс Келлі у відчаї відкидається назад – назад убік глядачів, намагаючись схопити лежачі занадто далеко ножиці, захищаючись від свого передбачуваного вбивці.

Пізніше 3D технології намагалися кілька разів відродити, причому найбільш значиме з таких відроджень прийшлося на початок 1980-х років, коли були зняті такі фільми жахів, як “Амітивілль” і “П’ятниця 13”, третя частина.

Енді Уорхол експериментував з 3D технологіями при роботі над фільмом “Плоть для Франкенштейна”, знятим Полом Морриссі.

Проте, 3D технології завжди сприймалися всього лише як хитромудра дивина, і тому не вдосконалювалися. Основна проблема при їхньому використанні полягала в тім, що при одночасному проектуванні двох копій фільму часто не вдавалося домогтися їхньої синхронності, і це призводило до неможливості повноцінного перегляду. Крім того, від незручних кволик червоно-зелених картонних окулярів для перегляду 3D зображення в глядачів утомлювалися й боліли очі.

Так є чи ні місце для тривимірного кіно? Зараз це вже не актуальне питання. Існує безліч причин того, чому 3D придбало рушійну силу в кіно, і не всі вони пов’язані з кінематографом. Стереопоказ іде своїми коріннями в ХІХ ст. й має таку ж довгу історію, як і сам кінематограф.

Технологія 3D залишалася довгий час на задвірках, формуючись в інших областях. Безвідносно сфери розваг саме завдяки обчислювальним можливостям настільних комп’ютерів стереотехнологія прийняла трохи інші обриси і її почали застосовувати в комп’ютерному моделюванні, в медицині, архітектурі, а також у промисловому моделюванні. І раптом, звідки не візьмися, ми одержали стереоокуляри, а з ними й можливість дивитися кіно в цифровому форматі 3D.

Для того, щоб 3D повною мірою проникло на ринок, потрібна величезна підтримка з боку кіновиробництва. Наприкінці 2004 року режисер Пітер Джексон (Peter Jackson) вирішив влаштувати публічний показ на ShoWest 2005. Оголошення було наступного характеру: “Оскароносний режисер підтримає 3D”. І Пітер був не єдиним. На час того показу на ShoWest’е про свою підтримку 3D заявили Джеймс Кемерон (James Cameron), Джордж Лукас (George Lucas), Роберт Земекіс (Robert Zemeckis), Роберт Родрігес (Robert Rodriguez) і Рендел Кляйзер (Randal Kleiser).

Головним фактором, що визначає, чи залишиться 3D чи ні, є економіка. Чи маємо ми рентабельність інвестицій в 3D? Взяти до уваги кількість виробленого 3 D-Контента, продакшн і пост-продакшн-компанії мають всі шанси окупити свої витрати на 3D-Камери, консолі, конвертаційні технології. Менш очевидним є відповідь на питання, чи зможуть кінотеатри окупити витрати на цифрові проектори й 3 D-устаткування. А головне: чи буде можливість у студій відшкодувати засоби, вкладені у виробництво 3 D-кіно.

Історія стереокіно. Самим раннім з відомих методів одержання й демонстрації стереозображень був анагліфний метод (від греч. “anaglyphos” – рельєфний), що складається в пред’явленні двох зображень стереопари, кожна з яких пофарбована в колір, додатковий стосовно іншого (наприклад, одне зображення – червоне, інше – синьо-зелене). При спостереженні стереопари через анагліфні стереоокуляри кожне око сприймає тільки одне зображення. Формоване при цьому об’ємне зображення сприймається монохромним. Метод був запропонований Д’альмейда й Дюко дю Ороном в 1858 році. Реалізований у кінематографі Луї Люм’єром в 1935 році.

У 1922 р. був розроблений метод “Телев’ю” (Teleview), що використовував механічні заслінки.

Як знімають стереокіно. 3D або стереокінозйомка – процес, здійснюваний спеціалізованим стереокінозйомочним апаратом, або кінознімальним апаратом, оздобленим стереонасадкою, або двома кінознімальними апаратами. Мета зйомки – створити стереопари – стереоскопічного (об’ємно просторового) зображення, формованого мозком людини при роздільному (сепарованому) спостереженні двох кадрів стереопари образотворчого ряду.

Стереопара. Два зображення того самого об’єкту зйомки, зафіксованого двома ідентичними об’єктивами із двох крапок, за своїм положенням імітують положення очей людини. При роздільному їхньому розгляданні лівим і правим очима відтворюється просторове зображення.

При стереокінозйомці кадри стереопари можуть розміщатися як на одній, так і на двох плівках. При розміщенні на одній плівці взаємне розташування кадрів стереопари може бути горизонтальним або вертикальним.

Для кінотеатрів Аймакс 3-D (IMAX 3D) на першому етапі кінозйомка здійснювалася двома кінознімальними апаратами. На початку 90-х років був створений стереокінозйомочний апарат Аймакс 3D, стрічкопротягувальний тракт якого розрахований на проходження двох 65-мм плівок. Фокусні відстані змінних стереоб’єктивів – 30 мм, 40 мм, 60 мм, 80 мм. Міжосьова відстань – 72,4 мм, незмінна. Оптичні осі об’єктивів паралельні.

У СРСР перші досвіди по створенню стереозображень для кінематографа були початі ще в 20-і роки минулого століття. Але найбільш етапною віхою в його розвитку став 1941 рік. У лютому 1941 року в Москві відбулася прем’єра стереоскопічного фільму “КОНЦЕРТ”. Унікальність даної події полягала в тім, що завдяки встановленому в залі світлопоглинаючому растровому екрану глядачі могли спостерігати об’ємне зображення без будь-яких індивідуальних пристроїв, що сепарують (лорнети, окуляри й т.д.). У світовій кінотехніці цей метод відомий за назвою Parallax Stereogram або метод безокулярної стереопроекції. Це був перший у світі комерційний показ стереофільмів без окулярів. Для зйомки використовували звичайний для того часу 35 мм кіноапарат. Перед об’єктивом апарата встановлювалися два дзеркала. Проекція фільму проводилася звичайним 35 мм кінопроектором, оздобленим аналогічною 2-х дзеркальною насадкою.

У період 30–50-х років було достатньо пілотних технологій, які не знайшли масового застосування: Naturama, Stereovision, Spacevision, Marx Depix, Optimax, Arrivision, – от кілька прикладів різних методів одержання тривимірного зображення на кіноплівці 35 мм. У 1939 році Цейсс Айкон (Zeiss-Ikon), а потім в 1953 році Норд (Nord) – використали технологію, при якій зображення стереопари на кіноплівці були розгорнуті один відносно одного.

Методи стереопроекції. При стереокінопоказі лівому й правому очам глядача роздільно пред’являються зображення кадрів стереопари. Цей процес

може здійснюватися за допомогою кольорових або поляризаційних окулярів або безокулярним методом із застосуванням спеціальних екранів.

Як вже відзначалося найбільш раннім методом стереокінопроекції був анагліфний. Зараз він застосовується в поліграфії.

Скліпсний метод або обтюраторний метод стереопроєкції заснований на сепарації зображень стереопари шляхом попереминого перекриття лівого і правого світлових потоків перед об'єктивами проєкційного пристрою й перед очима глядача. Перекриття повинні здійснюватися синхронно й бути синхронізовані по фазах, щоб кожне око бачило тільки призначене для нього зображення. Метод був запропонований в 1858 році Д'Альмейда. У 1936 році Е. Банклі реалізував стереокінопроекцію по цьому методу.

У 1960 році у компанії "Технорама" (Technorama) був розроблений метод "Уондеррама" (Wonderama) – метод печатки на кіноплівці 35 мм стереопари для спеціального радіально вигнутого екрану. Фільм демонструвався у форматі 2,64:1. Звук записувався на 2 магнітні доріжки.

У 1962 р. компанія "Ультра Панавижн" (Ultra-Panavision) запропонувала метод однолінзової зйомки "Синерама" (CINERAMA) з модифікованим коефіцієнтом компресії зображення 2,6:1. Проєкція по методу "Синерама" використовувала лінзи зі зміненою по площині фокусною відстанню для вирівнювання зображення при проєкції кіноплівки 70 мм на вигнутий екран.

Відомий одноплівковий процес стереокінозйомки з використанням кіноплівки 70 мм/, 8 перфорацій – "Динавижн" (DYNAVISION). Цей метод уперше застосував технологію "кадр під кадром" (pull down) для створення вертикальної стереопари.

"Стереовижн" (Stereovision) система зйомки і проєкції стереофільмів з вертикальною стереопарою, розташованої на одній 35-мм кіноплівці в межах площі стандартного широкоекранного кадру. Міжцентрова відстань – 9,5 мм, розміри кадру стереопари в негативі 1,33:1 – 21,2 мм x 9,0 мм. У стереоб'єктивах передбачається регулювання міжосьової відстані в горизонтальному напрямку для установки дистанції рампи. Розміри екранного зображення – до 10,0 м x 4,3 м. Технічні засоби були розроблені в 1977 р. К.Кондоном (США).

"Дью Хурст" (Dewhurst). Метод стереокінозйомки на плівку 16 мм. Були використані три методи друку стереокопій: кадри розташовувалися на плівці в одному напрямку або були розгорнуті відносно один одного.

На відміну від "Дью Хурст", розроблений в 1953 році метод "Болекс" (Volex) або "Триорама" (Triorama) використовував друк двох кадрів стереозйомки на плівку 16 мм паралельно. Однак, найбільш сучасною технологією з'явився поляризаційний метод.

Поляризаційний метод – це метод роздільної проєкції зображень стереопари в поляризованому світлі на неполяризуючий екран. При використанні лінійної поляризації світла, поляризатори встановлюються перед лівим і правим об'єктивами таким чином, щоб їхня орієнтація була взаємно перпендикулярна. Глядачі спостерігають стереозображення через поляроїдні стереоокуляри, світ-

лофільтри-аналізатори яких зорієнтовані аналогічно поляризаторам, тобто таким чином, щоб промені, спрямовані на екран, (наприклад, через лівий об'єктив), сприймалися тільки лівим оком і повністю гасилися для правого ока. Метод одержав широке поширення після винаходу в 1935 р. Е. Лэндом поляроїдної плівки і використаний у таких відомих розробках, як DUAL FILM 3-D e.g. Natural Vision (1952) і Stereotechniques (1951), що демонструє плівку із двох сполучених і синхронізованих проекторів через поляризаційну систему.

IMAX 3D. “Аймакс-3D” – система зйомки й демонстрації стереофільмів, з використанням двох 65/ 70-мм плівок, розташованих “кадр під кадром”. Напрямок ходу плівки горизонтальне. Крок кадру – 15 перфорацій. Розміри кадру стереопари в негативі – 70,41 мм x 51,61 мм. Система була запропонована й розроблена в Канаді в 1985 році.

Відомий попередник технології “Аймакс 3D” – метод одноплівкової стереокінозйомки на плівку 70 мм із 5 перфораціями, при якій кадри стереопари розташовувалися горизонтально. Формат зображення – сферичний 1:37:1.

“Аймакс 3D” використовує поляризаційний метод. Стереокінопроекція здійснюється або двома синхронно працюючими кінопроекторами IMAX, або одним кінопроектором IMAX 3D. Переривчастий рух плівки в цих проекторах здійснюється за принципом “петлі, що біжить”.

У кінотеатрах “Аймакс 3D” використовують поляризаційні окуляри-світлофільтри або спеціальні шоломи з жидкокристаличними поляризаційними світлофільтрами, які управляються за допомогою інфрачервоних (ИК) датчиків.

Середній екран IMAX – у має розмір 24 на 18 метрів і спроектований таким чином, щоб “включати” ваш периферійний зір. Поверхня екрану покрита шаром срібла для підвищення коефіцієнту відбиття і повністю й переносить Вас у дію фільму. Середня місткість залу IMAX – 300 чоловік.

Некомпресований цифровий навколишній звук IMAX неперевершений за глибиною і якістю. Запатентована 6-ти канална звукова система Proportional Point Source™ забезпечує приголомшливу гучність і якість для кожного глядача в залі. Від прозорого падіння маленької краплі дощу до оглушливого удару грому – всі відтінки звука будуть почуті незалежно від вашого місця в кінозалі.

В останні роки всесвітня мережа кінотеатрів IMAX переживає небувалий підйом. Наприкінці 2002 – початку 2003 років кінотеатри IMAX уперше відкрилися в Росії й Україні.

У форматі IMAX 3D знятий фільм “Аватар” /Avatar/, рік: 2009, країна: США, режисер: Джеймс Кемерон, сценарій: Джеймс Кемерон, продюсер: Брук Бретон, Джеймс Кемерон, оператор: Мауро Фіоре, композитор: Джеймс Хорнер.

Зміст. Джейк Салли – колишній морський піхотинець, прикутий до інвалідного крісла. Незважаючи на немичне тіло, Джейк у душі як і раніше залишається воїном. Він одержує завдання зробити подорож у кілька світлових років до бази землян на планеті Пандора, де корпорації добувають рідкий мінерал, що має величезне значення для виходу Землі з енергетичної кризи. Оскільки повітря Пандори токсичне, була створена програма “Аватар”, у якій свідомість людей

підключається до аватару, біологічного тіла з дистанційним керуванням, що допомагає перебувати в цій згубній атмосфері.

Аватари – створені за допомогою генної інженерії гібриди, отримані комбінуванням людської ДНК і ДНК корінних жителів планети Пандори, Одержавши друге народження у вигляді аватара, Джейк знову може ходити. Його місі – знищити Нави, які стали основною перешкодою для видобутку коштовної руди. Але прекрасна аборигенка Нейтири рятує Джейку життя, і після цього все змінюється. Джейка приймають у її клан, і він учить бути одним з них, що містить у собі виконання безлічі завдань і проходження численних випробувань. У міру того, як відносини Джейка з його змушеною наставницею Нейтири стають більше близькими, він учить поважати мир Нави й у нарешті знаходить у ньому своє місце. Незабаром його чекає останнє випробування, коли він поведе місцеву расу на битву, у якій буде вирішуватися не більше й не менше, ніж доля цілого світу.

Джеймс Кемерон, взявши 10-літню відпустку на піку кар'єри, автор “Термінатора” і “Титаніка”, заздалегідь підписався на те, щоб після повернення всіх вразити.

Перше, що вражає, – це неповторне вміння Кемерона створювати нові неосяжні мири, зі своїм ексклюзивним естетичним кодом. Тут це вміння досягло воістину неосяжних висот. Усе, що ми бачимо на планеті Пандора, буквально вражає своєю незвичайністю й унікальністю, Кемерону вдалося перетворити простий перегляд у віртуальну подорож. Що стосується драматичної частини оповідання, то й тут до Кемерону практично ніяких претензій. Історія формального відступництва, що виявляється моральним прозрінням, подана їм максимально пронизливо й змушує глибоко співпереживати головному героєві й нави, яких він вирішив захищати.

“Аватар” – чудове видовище й саме сьогоднішня кіно з великої букви. Це те, заради чого варто дивитися й любити кіно. Джеймс Кемерон – найбільший режисер. Дванадцять років тому він проголосив себе королем світу, одержавши купу “оскарів” за “Титанік”, і з тих пір ґрунтовно підготувався, щоб перевернути назавжди представлення людей про те, яким повинне бути кіно.

Тим часом, відомий російський письменник-фантаст Борис Стругацький звинуватив Джеймса Кемерона в плагіаті. 76-літній літератор заявив, що сюжет картини взятий зі знаменитого циклу романів братів Стругацьких “Мир полудня”, що вийшов у середині 60-х років. “Американці “запозичили” нашу ідею”, – говорить Борис Натанович. – “Це дуже неприємно. Але не судитися ж мені з ними?”.

У всіх інтерв'ю, які Кемерон дав після початку тріумфального ходу “Аватара” по планеті, він стверджує: сценарій картини був написаний ним особисто ще в 1995 році. Розповідаючи про це, творець “Титаніка”, м'яко говорячи, лукавить: планета Пандора з фільму “Аватар” з усією її флорою й фауною з'явилася трьома десятиліттями раніше в циклі романів “Мир полудня” братів Стругацьких.

От як описується створений Стругацькими світ Пандори в літературних енциклопедіях: “Пандора – популярний курорт планетарного масштабу. Більша частина її покрита джунглями, повними небезпечною неземною фауною начебто ракопауків і тахоргів. За деякими відомостями, у пандорианських лісах співіснують, принаймні, дві гуманоїдні цивілізації. Незважаючи на нелюдські зусилля служб безпеки, щороку на Пандорі гинуть і калічаються десятки людей”.

“Аватар” немов ілюструє книги Стругацьких. Наприклад, у романі “Занепокоєння” на Пандору попадає й поселяється в аборигенів біолог Михайло Сидоров. У фільмі Сидоров перетворюється в морського піхотинця Джейка Салли. У книгах Стругацьких корінні жителі планети нагадують собак, у фільмі – кішок. Сам Кемерон сказав: “Ми створили цілий мир, цілу екосистему з фантазмагоричних рослин і істот, і місцевих жителів з багатою культурою й власною мовою. Джерелом натхнення для сценарію слугували книги наукової фантастики, прочитані в дитинстві”.

Технологія 3D продовжує розвиватися й знаходить широкий відгук у глядача. Незважаючи на висловлювані думки із приводу того, що цей тренд довго не протягне, 3D продовжує набирати силу. Подібно кольору й звуку в кіно, 3D поступово стає невід’ємною частиною повсякденного інструментарію знімальної групи.

Вочевидь, що дуже скоро стане важко уявити сучасний художній фільм, створений не в форматі 3D-технологій. Наведені в статті художні і естетичні можливості сучасного трьохвимірного кінематографа в виробництві українських кінофільмів не застосовуються з ряду причин: відсутність творчих працівників у цій галузі; відсутність технологічної бази тощо. Вирішення цієї проблеми дасть важливі наукові та практичні результати, приверне увагу режисерів, дизайнерів, продюсерів і технічних працівників до творчих і економічних переваг створення кінофільму засобами сучасних 3D-технологій.

На завершення зазначимо, що в результаті аналізу зібраного практичного і теоретичного матеріалу про художні можливості сучасних технологій при створенні кінофільмів була зроблена спроба сформулювати поняття про художні властивості трьохвимірного кінематографа з ілюстраціями їх застосування.

Література

1. Новые аудиовизуальные технологии: учеб. пособ. /отв. ред. К.С. Розлогов. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 488 с.
2. Зубавіна І.Б. Час і простір у кінематографі : монографія / І.Б. Зубавіна // Інститут проблем суч. мистецтва АМУ. – К.: Щек, 2008. – 448 с.
3. Аватар [Кінофільм] / режисер: Джеймс Кемерон. – Н.: 20 century fox, 2009. – 1кф.(156 хв.). – США.
4. Манович Л. Кинематограф и цифровая среда / Лев Манович // “Компьютер” – 1999. – № 39 – С. 45–48.
5. Райт С. Цифровой композитинг в кино видео / С. Райт ; пер. с англ.. – М.: NT Press, 2009. – 448 с.

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО, УЖИТКОВОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 7.72(726)(045)

Урсу Наталія Олексіївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри образотворчого
і декоративно-прикладного мистецтва
та реставрації творів мистецтва

ДІЯЛЬНІСТЬ МАЙСТРІВ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА В ОСЕРЕДКАХ ДОМІНІКАНСЬКОГО ОРДЕНУ XVII–XIX СТОЛІТЬ НА ЗЕМЛЯХ УКРАЇНИ

Стаття присвячена розгляду зразків декоративно-прикладного мистецтва, зосереджених у костелах і монастирях домініканського ордену XVII–XIX ст. на українських землях, і містить скупі відомості, які вдалось розшукати в архівних документах.

Ключові слова: декоративно-прикладне мистецтво, образ, архів, домініканський орден, костел, монастир.

The article deals with the study of samples of decorative-applied art concentrated in the cathedrals and monasteries of the Dominican order of XVII-XIX c. in the Ukrainian lands and contains miserly information which was found in the archive documents.

Key words: decorative-applied art, image, archives, Dominican order, cathedral, monastery.

Питання дослідження творів декоративно-прикладного мистецтва в осередках домініканського ордену на українських землях практично не розглядалось. Водночас, духовно-мистецька спадщина останнім часом стає однією з найбільш досліджуваних проблем у країнах пострадянського простору. Спрага духовності, якої люди були позбавлені довгі роки, заново відкриває вже забуті сторінки, вчить пильно вдивлятися у семантику християнських забудов, їхні стилістичні та художньо-композиційні ознаки. Серед українських мистецтвознавців також спостерігається пошук інтересу до мистецького доробку католицьких орденів, котрий до цього часу не привертав уваги дослідників. Складалося враження, ніби не існувало цінних творів прикладного мистецтва, які й дотепер вражають досконаліми формами, гармонійними пропорціями, майстерним зовнішнім декором та пишним оздобленням інтер'єрів. У темряві минулого залишилися імена вітчизняних та запрошених з інших країн митців – творців сакрального простору католицьких храмів. Така ситуація мала свої причини і передусім була пов'язана з політикою радянського уряду, котра призвела до знищення не лише архівних матеріалів, які торкалися діяльності костелів, але й до повного руйнування зразків християнської архітектури та їх предметного наповнення. З плином часу змінюється ставлення до римсько-католицького сакрального мистецтва, виправляються політичні помилки, починає висвітлюватися недосліджена спадщина храмового зодчества та творів де-

коративно-прикладного мистецтва, що брали участь у створенні сакруму внутрішнього простору.

Обмаль архівних матеріалів та публікацій у цій сфері спричинило ситуацію, коли залишився поза увагою як вітчизняних, так і зарубіжних мистецтвознавців цілий пласт художньої спадщини минулих поколінь. Предметом досліджень ставали лише поодинокі об'єкти окремих храмів ченців. Тому мета статті – дослідити знайдені в архівах України та за кордоном відомості про діяльність майстрів у галузі декоративно-прикладного мистецтва в осередках представників ордену на українських теренах. Об'єкти мистецтва, що аналізуються у статті, мають зафіксованих в архівних матеріалах майстрів-виконавців, або назви майстерень і фірм, де їх було створено. У публікації не розглядається такі представників декоративного мистецтва, як різьбярі, оскільки вся інформація та аналіз їхньої діяльності увійшли до окремого блоку дослідження скульптури і різьбярства в осередках чину.

Мендиканти (лат. mendicus – жебрак), до яких відносяться ченці ордену, – жебракуючий католицький чин, що має особливу духовність. На початку свого існування вони присягали Господу убогість, стриманість, аскетизм, відрікалися від володіння матеріальними благами. Це віддзеркалилось у характері костельних й монастирських побудов, наповненні внутрішнього простору живописом та іншими творами сакрального мистецтва. Водночас, у XVII–XVIII ст., під впливом бенефакторів та донаторів, а також стилів бароко і рококо, костели набули пишного вигляду, прикрашалися декоративною ліпниною, фресковим розписом, майстерно виконаними вівтарними образами. Ченці, виправдовуючи себе, стверджували, що не можна заощаджувати на Господі.

Уявлення про інтер'єри архітектурних об'єктів братів-проповідників були б неповними, якщо не висвітлити особливості організації внутрішнього сакрального простору, який насамперед підпорядковувався зовнішній структурі споруд, але завдяки оформленню часто виглядав зовсім інакше. За приписами конституції домініканського ордену висота храмів, що відносилися до раннього періоду існування (XIII ст.), не повинна була перевищувати 11 метрів, а забудова мусила мати вигляд крайньої вбогості і суворості; до того ж на початку зборялося будувати костельні вежі. В інтер'єрі не дозволялося розміщувати скульптури, різьблені компоненти та кольорові вітражі [8, 281]. Будівельні засади споруд жебрацького чину часів середньовіччя переважно готичні з ремінісценціями романського стилю. Така інтеграція найбільш повно дозволяла висловлювати первісну суворість, аскетизм, обмаль прикрас і лаконічний характер інтер'єру архітектурних об'єктів.

Нерідко власне домініканці йшли на певні порушення встановлених конституцією регул. Така ситуація давалася взнаки, і часто спроби керівництва ордену повернутися до скромного, впорядкованого й убогого інтер'єру зіштовхувалися з мовчазним, але міцним опором з боку ченців. Згодом всі обмеження висоти й величини споруд, інтер'єрного наповнення, багатства декорацій у храмах тощо перестали бути актуальними, бо не виконувалися в осередках на місцях.

Еволюція організації інтер'єрного простору продемонструвала, що категорії виключного функціоналізму, які штучно насаджувалися за посередництвом конституції, статутів і регул, впродовж наступних століть не мали реальної життєвої сили.

Розгляд концептуальних ідей домініканців щодо організації інтер'єру та його наповнення творами декоративно-прикладного мистецтва висвітлив насамперед еволюцію у світогляді отців. Зодчество братів пройшло шлях від аскетизму, суворості, відсутності прикрас і лаконічності споруд жебрацького ордену до пишності, блиску й репрезентативності в епоху бароко й рококо. Особливо ця зміна помітна в інтер'єрах костелів, бо внутрішній простір – характерна царина, що концентрувала у собі духовне і культурне життя парафіян.

Серед надрегіональних ознак архітектури мендикантів чільне місце займає внутрішній розподіл споруди на костел для братів і костел для вірних [11, 126]. Раніше вже зазначалося, що пресбітерії і ченці, що в ньому знаходилися, віддзеркалювали все духовне (*sacrum*), віряни відносилися до матеріального світу і мали перебувати в іншому, більш заземленому просторі (*profanum*). Перші молилися (*oratores*), другі працювали на них (*laboratores*).

Отже, розбіжність між пресбітерієм і навою, влаштованими в костелі в різний спосіб, стає цілковито виправданою і виступає як один з прийомів втілення ідей Нової Церкви.

Щоправда, ідея виокремлення особливого місця для кліру була присутня в християнській архітектурі ще від античних часів, однак допіру у жебракуючих братів, і в першу чергу саме в домініканців, розподіл на духовних і світських був впроваджений настільки радикально. Це було наслідком подвійних обов'язків домініканців, які, з одного боку, піддані августинській регулі, були зобов'язані відправляти канонічні години, де не брали участь особи ззовні, з іншого – саме їх місією було проголошення Слова Божого, що вимагало створення для вірних відповідних умов для слухання казань. Дводільність домініканських костелів була наслідком характеру ордену. З часом всі жебракуючі брати прийняли модель дводільного костелу і брали повальну участь у створенні його багатьох варіантів [8, 126–127].

Надзвичайно скупі відомості, які вдалось розшукати в архівних документах у даній статті розміщені в хронологічному порядку.

Як правило, творами декоративно-прикладного мистецтва, що входили у склад ансамблю, були канделябри (на кілька свічок), свічники (на одну свічку), що прикрашали вівтарні композиції, та літургійне начиння, яким користувались священники під час відправлення Божої служби. У плеяді майстрів декоративно-прикладного мистецтва, що виконували замовлення домініканського ордену, згадується львівський золотник Галаревич, який наприкінці XVII ст. виконав золоту, прикрашену перлинами монстранцію на кшталт променистого сонця для костелу Пресвятої Євхаристії у Львові [13, 3]. Такий же майстер-золотник Фредрих з Яворова згадується в документах як виконавець 1617–1618 років золотого і срібного вівтарного начиння для костелу ченців у Мостиськах [4].

З часом, саме завдяки жебрацьким орденам у практику облаштування інтер'єрів входять такі деталі як конфесіонали (сповідальні), амвони (казальниці),

помітно збільшується внутрішній простір храму для проповідування Слова Божого якомога більшій кількості прихожан. Ідеї будівництва братів-проповідників були співзвучні з світоглядними концепціями іншого жебрацького ордену – францисканського, тому дуже часто на перших етапах становлення архітектурні форми і внутрішнє наповнення забудов двох орденів мали спільні архітектонічні ознаки.

Простежується формування певної структурної схеми: довгий пресбітерій, відносно короткий корпус нави з контрфорсними скосами, приставленими до міжнавових стовпів.

Безперечно, слід згадати літургійне вбрання священиків і міністрантів (орнати, комжи, стули тощо), покривала (обруси) та тканинне оздоблення віктарів, що прикрашались декоративною вишивкою золотими і срібними нитями, а також мереживом, яке включало компоненти з еkleзіологічною символікою. Названі предмети завжди виконувались у межах пануючого на даний момент стилю і містили декоративні оздоблюючі компоненти рельєфного і площинного характеру. Літургійне начиння і вбрання потребують більш детального дослідження.

Окрему групу об'єктів декоративного мистецтва складають дзвони, що відливались з бронзи на замовлення і кошти добродійців і часто містили барельєфні декоративні зображення Розп'яття, св. Михайла Архангела, патронів, чий імена носили храми. Дзвони виконувались у майстернях, що склались з кількох майстрів і підмайстрів.

Серед митців Яворівського костелу в документах звучить ім'я польського ливарника з Гданська – Герард Беннінцьк, котрий 1616 року відлив дзвін вагою 180 кг, що був ушкоджений 1914 року [9, 79].

Львівський відливник Франке (Франкович) Андрій (помер 1668 року), син Георгія Франке, який працював у 40–60-х роках XVII ст. у людвісарні біля Галицької брами, створив дзвін 1654 року для домініканського монастиря у Підкамені Львівської області із зображенням Непорочного зачаття та написом: *“Vox mea dulcis et suavis venite ad me omnes. Patrona Sublapidensis cura A.R.P.F. Petri Sierakowski Praedicatoris generalis pro tune prioris conventus Sublapidensis 1654. Fundit Andreas Frank Leopoli”*. Мій голос солодкий і приязний прозвучить для мого люду. Старанням патрона – їх Ексцеленції архієпископа Петра Сераковського генерала Проповідників за часів пріорату у конвенті 1654. Створив львів'янин Андреас Франк [1, 125].

Ще один вітчизняний майстер згадується в історичних документах і книгах – ливарник зі Львова Теодор (Федір) Полянський. Прусевич пише, що у Кам'янець-Подільській міській ратуші знаходяться два дзвони, відлиті львів'янином, з прекрасними орнаментаціями. Дзвони були замовлені М. Потоцьким для домініканського костелу і пізніше відкуплені в нього. Один з них більший, діаметром 101 см, другий – 93 см; на обох надпис *“anno domini 1753”* (року Божого 1753), а знизу – *“fecit leopoli theodorus Polanski”* (зроблено львів'янином Теодором Полянським) і герби Потоцького [10].

Дослідник художнього лиття в Україні Павел Жолтовський фіксує дзвін Т. Полянського 1759 року для костелу в Козині, на якому зображено Розп'яття з

предстоячими св. Станіславом і апостолом Іоанном та напис: “*Fecit Leopoli Theodorus Polanski anno domini 1759*” [11, 123].

Український майстер Теодор Полянський жив і працював у Львові в XVIII ст. Багато його творів знаходяться на теренах теперішньої Львівської області, наприклад, дзвін “Кирило” на дзвіниці львівської братської Успенської церкви, в польських містах (Перемишль). Стилiстичне спрямування його творчості – класицизм, але майстер був небайдужий до декоративних і пластичних зображень з бароковими інтонаціями. Його життєвий шлях, а особливо творчість, мають право на поглиблене вивчення.

Три останні бронзові дзвони для Жовківського костелу мали імена “Марія”, “Домінік” і “Яцек”. Вони були замовлені й відлиті в 1926 році фірмою Кароля Швабе в Бялей під Краковом [7].

Поступово убозтво в організації інтер’єрів все більш замінюється на середовище, де з’являються твори мистецтва, дорогі коштовні подарунки від донаторів, вірних та ін. З часом на перший план виступає протилежна ідея – не можна заощаджувати на культурі, що відправляється перед Богом. Проте, у порівнянні з перевантаженими декором храмами бенедиктинців, домініканські споруди все ще виглядали більш стриманими і впорядкованими. У процесі надання інтер’єрам храмів барокових і рококових шат посилювалися декоративні ознаки, з’явилася тенденція до прикрашання головного і бокових вівтарів різьбленою скульптурою різних розмірів, оздоблення склепіння й обрамлення вівтарних композицій стуковим декором, настінним розписом *alfresco*, інкрустацією різними породами каміння та ін.

Своєрідною особливістю інтер’єрів домініканських храмів були фрески, що містили сюжетно-тематичні композиції-розповіді, пов’язані з життям і душпастирською діяльністю патріарха ордену, св. Домініка, а також найбільш визначних представників домініканців, св. Яцка, св. Томи Аквінського, св. Раймунда де Пенафорта, св. Вікентія Феррарія, св. Альберта Великого та ін. Розписи на стінах розповідали про визначні події та навіть з людського погляду незначні епізоди з історії ченців. Дуже часто на стінах костелів можна було побачити повчальні сцени проповідницької науки, зображення, що демонстрували повсякчасну допомогу домініканців людям – від шляхетських осіб до представників найбільш вразливих верств віруючих. Архівні документи засвідчують виконання 1618 року малярських робіт і розписів крил трансепту костелу ченців у Мостиськах живописцем Петром, а 1633 року підписано контракт з живописцем з Вишні з метою виконання образів для великого вівтаря [4]. Для домініканців декоративний розпис храмів виконували: монах-тринітарій Йосиф Прахтль [12, 245–246]; живописець-монументаліст Станіслав Строїнський [2, 568]; живописець і скульптор Томаш Гертнер [3]; живописець львівської плеяди Мартин Яблонський [2, 673]; живописець Кароль Рафаїл Сагановський [5]; живописці Ян Стажевський, Ян Жильський, Юліан Кручковський, Кароль Політинський, Маурицій Скоповський та ін.

До творчості майстрів прикладного мистецтва відносяться також викладені з різного каміння і кахлів підлоги храмів. Підлога для костелу в Жовкві

була замовлена 1903 року у Відні і укладена наступного року фірмою Стейн-Левинський [6].

Не менш цікавими об'єктами мистецтва були казальниці (амвони). Справжнім твором був амвон у Тиврівському костелі, що являв собою корабель з парусами і знаряддям. Амвон Жовківського костелу був виконаний на зламі XIX–XX ст. у фірмі Р. Ханеля в Неутітшайні [6].

Серед віконних композицій згадується вітраж із зображенням Божої Матері Остробрамської Жовківського храму, запроєктований Владиславом Екельським, був реалізований 1904 року краківською фірмою Желенського [3].

Творці переважної більшості костелів та їх наповнення на територіях Поділля, Київщини і Волині, за деяким винятком, залишаються анонімними. Дещо краща ситуація спостерігається на теренах Галичини, де про більшу частину храмів все ж таки є скупі відомості. Імперські російський та австрійський уряди, разом із масовою ліквідацією монастирів ордену на своїх територіях, стирали всілякі сліди їх екзистенції на підвладних землях. Водночас це пов'язано із негласною забороною на радянських територіях дослідження тематики, що стосується католицьких конфесій, з неповажним ставленням до історії та фактів, що торкаються існування католицьких сакральних споруд, знищення впродовж цього періоду великої кількості відповідної документації тощо. У таких складних умовах сміливість і рішучість галицьких дослідників дозволила зберегти для нащадків імена славетних вітчизняних та запрошених митців. Тому переважна більшість збережених імен митців припадає на галицькі землі. З шістдесяти п'яти костелів лише тридцять шість мають скупі відомості про своїх творців. Виняток складають по-домініканські споруди в Тернополі, Підкамені, Перемишлянах, Мостиськах, Львові (Марії Магдалени і Пресвятої Євхаристії) та Жовкві, про які написані монографії або є достатньо інформації про їх творців. Тож, всі вони розташовувалися на галицьких землях.

Отже можна зробити висновки, що певна ознака діяльності творців спостерігається не лише на теренах України, але й у Західній Європі. Це виконання робіт та замовлень митцями різних художніх спрямувань, що групувалися у творчі ансамблі. Організацію інтер'єра проектував один художник, а в її реалізації брали участь скульптори, різьбярі, живописці, золотники та інші.

Цікавим є той факт, що нерідко ансамбль творців костелу переходив на інший об'єкт майже в повному складі, бо проектувальників і замовників влаштовувала якість виконаних художніх робіт. Один і той самий проект інтер'єру, розроблений для конкретного костелу, використовувався для побудови кількох наступних сакральних споруд.

Ще одна закономірність простежується у процесі аналізу даного матеріалу. Найбільше інформації про художньо-артистичне середовище, за деяким винятком, припадає на кінець XVIII – початок XX ст., що цілком зрозуміло з погляду на часову відстань.

Водночас, слід відмітити дуалістичний характер творчої спадщини, взаємозв'язок української і польської культур, ремінісценції нашарувань духовно-мистецьких надбань інших народів, що поєдналися у процесі зведення сакральних споруд домініканського ордену. Вплив молодого української духовності і

культури виразно позначився на творчості будівничих і майстрів іноземного походження, котрі могли жити на теренах України в другому і третьому поколінні. Саме ці родини стали певною мірою носіями і виразниками місцевої культури, напуваючи її досвідом і знаннями західноєвропейських художніх шкіл. Досить важко визначити саме українську лінію, а також чітко окреслити запозичення з інших культур. Українське сакральне мистецтво розвивалося як єдиний живий організм, як частина живого процесу формування українського мистецтва. Мистецька спадщина домініканського ордену виступає як складова цього гармонійного організму. Вона увібрала в себе всі основні тенденції та закономірності розвитку християнської архітектури, скульптури і декоративно-прикладного мистецтва в Україні, але водночас мала своєрідні завдання, способи та прийоми їх реалізації.

На жаль, велика кількість білих плям у дослідженні художньої діяльності українських майстрів не дозволяє отримати повну картину мистецького життя творчих колективів, що наповнювали інтер'єри домініканських споруд творами декоративно-прикладного мистецтва. Це питання потребує подальшої уваги і розвідок.

Література

1. Жолтовський П.М. Художнє лиття на Україні / П.М. Жолтовський. – К.: Наукова думка, 1973. – 226 с.
2. Кудрицький А.В. Мистецтво України : біогр. довід. / А.В. Кудрицький // Упоряд.: А.В. Кудрицький, М.Г. Лабінський: – К.: Укр. енцикл., 1997. – 700 с.
3. ЛБС НАНУ (Львівська бібліотека ім. Стефаника НАНУ України). – Відділ рукописів. – арх. сп. УК-46.
4. ADK (Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów w Krakowie) Архів Польської провінції домініканців в Кракові. Kościół w Mościskach. – sygn. Mś-5.
5. ADK. Podkamień. – sygn. Pk-2.
6. ADK. Żółkiew. Sprawozdanie z majątku konwentu Dominikanów z Żółkwi za przelożenia O. Augustyna Peczka, 1901-1904.– sygn. Ż-51.
7. ADK. Żółkiew. Akta dotyczące dzwonów.– sygn. Ż-36.
8. Gałkowski J. OP. Przepisy Zakonu Braci Kaznodziejów odnoszące się do budowy kościołów i klasztorów – rys historyczny / J. Gałkowski OP. // Dominikanie. Gdańsk – Polska – Europa : materiały konferencji międzynarodowej pt.: Gdańskie i Europejskie dziedzictwo. Zakon Dominikanów w dziejach Gdańska. – Gdańsk-Pełplin, 2003. – S. 279-286.
9. Ostrowski J. K. Inwentarz Kościoła i klasztoru Dominikanów w Jaworowie z r. 1708 / J.K. Ostrowski // Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego Wojewódstwa Ruskiego. – Kraków, 1995. – T. 3. – S. 71-95.
10. Prusiewicz A. Kamieniec-Podolski. Szkic historyczny / A. Prusiewicz. – Wilno, 1915. – 106 s.
11. Szyma M. Kościół i klasztor Dominikanów w Krakowie. Architektura zespołu klasztorowego do lat dwudziestych XIV wieku / M. Szyma. – Kraków, 2004. – 284 s. – Bibliogr. : s. 222-264.
12. Wołyniak (M. J. Giżycki). Wykaz klasztorów Dominikańskich prowincji Ruskiej / (M.J. Giżycki) Wołyniak. – Kraków, 1923. – T. 2. – 278 s.
13. Żyła W. ks. Kościół OO. Dominikanów we Lwowie / ks. W. Żyła. – Lwów, 1923. – 69 s., il.

Романенкова Юлія Вікторівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри мистецтвознавства
та експертної діяльності НАКККіМ

СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ У ЖИВОПИСІ АНТОНІСА МОРА

Стаття присвячена основним етапам творчості голландського живописця А. Мора, який був поціновуваний при кількох дворах Європи. Аналізується синтез локальних, англійських та іспанських компонентів у його творчій манері, визначається домінуючий компонент індивідуального методу.

Ключові слова: маньєризм, портрет, живопис, індивідуальна манера, місцеві компоненти, ренесансові традиції.

The Article is dedicated basic stages of creative work of Dutch painter A. Mor, who was valued at some courts of Europe. The synthesis of local, English and Spanish components in his creative manner have been analysed, the dominant component of individual method have been selected.

Key words: Mannerism, portrait, painting, individual manner, local components, Renaissance traditions.

Мистецтво Нідерландів у XVI ст. переживало процес активного “обіталення”, як це трапилося і з іншими державами-сусідами. Нашарування соціальних негараздів і протиріч призводить до формування досить суперечливого характеру мистецтва, саме ці ознаки були притаманні для маньєризму, що поглинув ренесансові паростки мистецтва і перетворив на маньєристичні. Тенденції італійського мистецтва, що потрапили на землі Нідерландів, трансформувалися і набули форми романізму, який був притаманний ще першим десятиліттям сторіччя. Романізм і визначив домінуючі ознаки нідерландського мистецтва XVI ст. Але локальні традиції суперечили тому, що привносилося з Італії, тому їх синтез не був органічним, і отриманий результат являв собою доволі складне явище.

Синтез різних локальних і запозичених традицій на землях Нідерландів у XVI ст. проходив особливо специфічно. Категорії “Ренесанс” і “бароко”, як значив О. Якімович, є умовними загальними визначеннями для *деяких* аспектів *деяких* творів *деяких* художників, і не більше того [3, 42]. Тож, Ренесанс на землях Північної Європи часто займає занадто багато часу в існуючих періодизаціях, дослідники несправедливо скорочують проміжок часу, відведений для маньєризму, або ж взагалі нивілюють його [5, 6, 10, 11]. Донедавна в мистецтвознавстві зберігалася тенденція, коли маньєризм розглядався або як “модифіковане Відродження” [8], або як “переддень бароко” [11], а його північним локальним варіантам взагалі майже не приділялася увага науковців [2]. Насправді маньєристична доктрина, картина світу відвойовують собі практично все те хронологічне поле, яке часто вважається ренесансовим, тобто фактично все XVI ст. Зрілий маньєризм припадає переважно на другу половину XVI ст., його ознакою є перевага італійської складової над локальною, наявність зовнішніх,

“атрибутивних” ознак стилю, а на зламі століть – ще й привнесення фламандського впливу, збагаченого італійським компонентом, у французьке мистецтво та утворення з них органічного синтезу – явища з італійським корінням, але без явного домінування якихось зі складових. Тобто, можна говорити про дві генерації маньєристів, які підпадали під різні іноземні впливи і самі справляли дещо відмінні впливи на трансформацію стилю на теренах фламандських земель.

Окремо в процесі взаємозбагачення традицій європейських держав стоїть постать **Антоніса Мора ван Дас(т)хорта** (1517(1518)(1519)(1521)(?) – 1576(1577) (1578) рр.). Ця особистість є поєднуючою ланкою між локальними варіантами маньєризму Нідерландів, Іспанії, Португалії та Англії, оскільки в його творчому шляху було кілька періодів, кожен з яких став дуже плідним. Це той майстер, який може вважатися винятком відразу в двох аспектах: по-перше, його чужоземні періоди були набагато значнішими, пліднішими за місцеві на відміну від переважної більшості його колег, а цим відрізнялися хіба що М. Фреміне, А. Дюбуа та Т. дю Брей, які значну частину свого життя провели у Франції, де і померли; по-друге, його італійський вояж не справив на нього такого вирішального враження, як на інших.

Родом з Утрехта, Мор був учнем Скорела, і свій учнівський італійський період, ймовірно, провів з ним (до 1524), а пізній період – з 1568 р. до смерті – тобто майже десяток років, жив і працював в Антверпені. Іспанський та англійський періоди творчості Мора були дуже значними і плідними. Мандрувати Мор почав рано, ще зі Скорелом (італійський період), у 1547 р. в Антверпені його прийняли до гільдії св. Луки, і згодом він привернув увагу кардинала Ніколаса Перрено де Гранвелли, єпископа Арраського, фактичного намісника Габсбургів, що і визначило його подальшу кар’єру. З раннього періоду, до 1550 р., можна виділити портрет кардинала, після зустрічі з яким майстер отримав блискучий шанс зробити не тільки кар’єру живописця, але й стати дипломатом (“Портрет Антона Ніколаса Перрено де Гранвелли”, 1549 р.), парний портрет “Гра в шахи” (1549). Вони написані ще в архаїзуючих традиціях, на непроникному темному тлі, постаті неприродні, позуючі, скуті, хоча він і намагається уникнути цього в парному портреті, зобразивши персонажів під час гри, але це виходить штучно. Лише після знайомства з портретним мистецтвом італійців (передусім – Тиціана) майстер трохи змінив підхід до характеристики моделі, але все одно місцеві традиції у поєднанні з іспанськими, що є дуже близькими, домінуватимуть впродовж усього життя. Саме тому його мистецтво так впало до смаку іспанській знаті.

Приблизно 1550 р. датуються портрети, які можуть знаменувати початок еволюції творчої манери Мора, його зрілого періоду – “Портрет Джованні Баттіста ді Кастальдо” (зображення неаполітанського вояки, який перебував на службі у Габсбургів) та “Чоловічий портрет” з московського Державного музею образотворчих мистецтв ім. О.С. Пушкіна, на якому теж представлено придворного Габсбургів, що знаходився на той час у Брюсселі. На відміну від попередніх портретів, у зображенні італійця Мор уже демонструє знання венеціанської школи живопису і вплив Тиціана – тло не таке “глухе”, як раніше, постать окутує світло, а головне – майстер залюбки і вправно передає фактуру тканин, хутра та

прикрас, що так професійно робив учень Джорджоне, кольори стають трохи живішими, хоча в цілому палітра все ж стримана, і про маньєристичній риси незмінно нагадує вираз обличчя суворої та трохи сумної моделі, мовчазної і сконцентрованої на собі.

Період 1556 – 1559 років для Мора був брюссельським. Тоді були написані “Портрет Вільгельма Оранського” (1555), “Портрет Філіпа II в лаштунках” (1557), “Портрет лицаря ордену св. Джеймса Іспанського” (1558). Хоча можна припустити, що перша з наведених робіт написана вже на теренах Нідерландів, тобто, можливо, на пару років пізніше.

Дуже показовим є іспанський період Мора. Не дивлячись на його нетривалість, митець зміг дуже органічно поєднати власні традиції з локальними. Його творчість була настільки до вподоби іспанцям, що майстра засипали замовленнями, навіть ім'я писали на місцевий лад – Антоніо Мора. Серед учнів Мора були два найвідоміші живописця Іспанії – Х. П. де ла Крус та А.С. Коельо. Його італійський вояж, як зазначалося вище, не сильно вплинув на стиль майстра, як і учнівство у Скорела, який був одним з провідних романістів доби. Частково це пояснюється тим, що майстер був портретистом, а на портретопису вплив італійського маньєризму видно не так явно, як на міфологічних або релігійних композиціях. На власній манері художника відбилися скоріше традиції іспанського живопису, в надрах якого він на деякий час опинився, а цей синтез фламандських, італійських і вже іспанських ознак він незабаром приніс і на англійську землю. Звісно, італійський вплив не міг його оминати зовсім, він вбачається передусім у манері майстра моделювати обличчя світлотінню, бо нідерландський портретопис його попередників, чия манера базувалася ще на ранньоренесансових традиціях, передбачав дробність та площинність, що пояснювалося виучкою мініатюристів, яку здобувала переважна більшість із них. Значний злам творчого шляху Мора відбувся після 1550 р. – з 1550 до 1554 рр. він провів в Італії, Іспанії, Португалії, Англії, в 1556–1559 – опинився у Брюсселі, а потім знову повернувся до Іспанії, тобто іспанських періодів у майстра було два. Мор перебував на службі кількох найясніших осіб, і у всіх користувався шаною. Досить важко вичленити межі цих періодів, бо зазвичай хронологічні рамки подаються комплексно [3, 98; 10, 140]. Але відомо, що в 1552 р. він був в Іспанії [9, 146], а в 1554 р. – в Англії [10, 140]. Отримавши рекомендацію кардинала Гранвелли, він був направлений до Португалії, де отримав замовлення на портрети королеви-консорт Катаріни, молодшої сестри імператора Карла V, інфанти, нареченої короля Філіпа, короля Іоанна. Портрети настільки прийшлися до смаку, що Мор отримав за них дуже дорогий золотий ланцюг, грошову винагороду та подарки, про що свідчить Ван Мандер [9, 147]. Портрет Катаріни абсолютно типово репрезентативний, характерний усіма рисами придворного портрету, майже повною відсутністю психологічної характеристики 45-річної жінки, у якої живописець не приховує ані двох підборіддів, ані тучності тіла. Але в манері виконання твору дався трохи взнаки італійський період Мора: художник, не дивлячись на численні орнаментальні деталі вбрання та прикраси, спромігся об'єднати постать тоном, позбавитися типової для нідерландського та німецького живопису дробності, “обгорнути” образ повітрям, ввести натяк, поки до-

силь прихований, на наявність світлоповітряної перспективи – образ уже не просто площинний, розташований на тлі за принципом трафаретності.

Крім цих портретів найясніших осіб, Мор писав ще багато портретів на замовлення у Португалії, звідки повернувся в Іспанію, і деякий час працював там. Приблизно 1554 р. датується і “Портрет Христини Датської”. Мор, не дивлячись на те, що цілком притримується усіх умовностей парадного репрезентативного портрету, підмічає і не пропускає жодної характерної риси індивідуальності монарха, як і у випадку з португальською королевою – в даній ситуації він підкреслює знамениту нижню “габсбурзьку губу”, яка відмічає обличчя молодого Філіппа. Мор був у змозі поєднати індивідуалізацію з належною часткою ідеалізації як неодмінної риси придворного портрету.

А уявлення про пізній антверпенський період майстра можна створити завдяки кільком портретам, що як за манерою виконання, так і за глибиною психологічної характеристики були ближчими до італійських взірців, хоча Мор навіть в останні роки свого життя наблизився до італійського впливу тільки на шанобливу відстань. У 1561 – 1577 роках він знову живе в Нідерландах, з 1568 – в Антверпені. І в ці роки, як і раніше, живописець багато працює.

Особливий акцент можна зробити на портреті з Національної картинної галереї Лондона, створеному в 1568 р., тобто в рік переїзду художника до Антверпена. “Портрет сера Генрі Лі” – одна з найменш досліджених на сьогодні робіт Мора. В ній є кілька іконографічних особливостей, які дослідники до сьогодні не можуть пояснити достеменно. Манера виконання теж не дуже типова для Мора – робота виконана в трохи легшій, світлішій гамі, ніж зазвичай, передусім – завдяки тлу, що вже не таке непроникне і темне, а висвітлене настільки, щоб не зливатися з плямою одягу придворного. Його обличчя, волосся також написані досить м’яко, делікатно, портрет позбавлений тієї жорсткості, яка, зазвичай, притаманна роботам фламандських та іспанських живописців, робота зі світлотінню тут велася особливо вправно. Але вчені до сьогодні не можуть пояснити походження кількох атрибутів, введених у портрет. Тяжіння майстрів північного маньєризму до мови символів є типовим, але в цій ситуації деякі атрибути залишаються без пояснення. Англійський придворний Генрі Лі, один з улюбленців королеви Єлизавети, скоріше за все, написаний Мором під час його візиту до Фландрії. Відомо, що він був серед тих, кого королева особливо шанувала, доручаючи йому найважливіші справи, в тому числі й пов’язані зі своїми коронаційними справами, коли заступила місце Марії I десять років тому. Придворний вбраний у камзол, на рукавах якого зображено подвійний вузол, поряд – астрономічні символи, причина наявності тут яких не пояснена. На шії Генрі красується товстий золотий ланцюг, а головне, що не можуть пояснити однозначно дослідники, – це каблучки, які в нього закріплені на червоних мотузках на шії та на руці. Попри твердження дослідників, що ці атрибути пояснити однозначно неможливо, ризикнемо дати варіанти їх тлумачення. По-перше, вірогідне знайомство Мора з французьким мистецтвом того часу може свідчити про той самий контекст, в якому можна згадувати червоні троянди в руках Марії Тодор та Анни Болейн, тобто враховувати амурний підтекст “мотиву кільця”, популярного у французькому живопису стилю Фонтенбло. Тим більше, що

придворний має каблучки на лівій руці, тобто з боку серця. Це посилюється наявністю подвійного вузла на його руках, який, як відомо, в Англії вважався символом вічного кохання. До того ж, на обивці крісла, на якому зображено Марію Тюдор трохи більше десяти років тому, Мор використав той самий орнаментальний мотив, що теж може натякати на більш близькі стосунки Єлизавети з сером Лі, тим більше, що в деяких зображеннях рудоволосої наступниці Марії Кривавої теж використовується цей популярний символічний орнамент. І, по-друге, наявність і таке демонстративне зображення каблучок могли бути ознакою того, що сер Лі пройшов так званий “обряд благословіння каблучок”. Цей обряд проводився на Великдень англійською королевою і заключався в наступному: вона на колінах благословляла срібні та золоті каблучки тих, хто жадав отримати королівське благословення, що клалися перед нею в плоских чашах; на кожній каблучці було ім’я власника, королева мала проголосити над ними молитви, після чого каблучка ставала коштовним талісманом – їй надавалися особливі якості зцілювати власника. Тому каблучки королеви були дуже цінними, і їх ще за часів Марії Тюдор намагалися отримати і при іноземних дворах [12, 568-9]. Тому можна передбачити і те, що сер Генрі Лі був означений цією монаршою милістю Єлизавети. Традиція проводити цей обряд існувала не одне сторіччя у королів-католиків, але Єлизавета спочатку теж намагалася притримуватися віри своєї попередниці, тому не виключено, що теж могла проводити цей обряд.

В Англії художник провів два-три роки (1554–1556). Зазвичай, його перебування тут і першу роботу пов’язують із виконанням знаменитого портрету Марії Тюдор, що датується 1554 роком. Проте можна зустріти і згадки про те, що Мор був надісланий до Англії ще в 1553 року, але у королеви не вистачало часу на позування [12, 439], тому робота з’явилася трохи пізніше. Хоча англійський період Мора був нетривалим, все ж він став зламним у придворному портретопису Англії. Англійське мистецтво було дуже консервативним, і Мор, не відхиляючись від домінування його локальних особливостей, зміг трохи оновити його, бо приніс ознаки як фламандського, так і іспанського мистецтва, оновлені італійськими віяннями. Саме йому належав іконографічний тип образу Марії Тюдор, яка щойно зійшла на престол. За розробленим Мором зразком королеву згодом портретували й інші майстри. Моро писав Марію, прозвану з часом Кривою, кілька разів, а за його зразком її писали і послідовники, майстри його кола. Для новокоронованої властительки було принципово її визнання як європейськими монархами, так і на терені власного королівства, до того ж, вона перебувала у стані обрання чоловіка, що було важливим політичним ходом, тому на портрети був попит. 1554 року, тобто відразу після того, як на голові Марії опинився королівський вінець, Мор пише парні портрети королеви та її майбутнього чоловіка, Філіпа Іспанського. Не дивлячись на всю міру реалістичності та документальної точності в своїх творах, Моро був змушений цього разу дещо відійти від цих якостей і притримуватися в більшій мірі ідеалізації образів. Для цього існувала проста причина: майбутній король був на одинадцять років молодшим за королеву, до того ж, донька Генріха VIII ніколи не могла похвалитися здоров’ям і красою, тому художник мав якимось виходити зі

складної ситуації. Те, що він вимушено трактував жіночий образ цього разу і був змушений полестити монархині, доводить ще один її портрет, на якому королева виглядає значно старшою, хоча він написаний майже в той самий час, теж датується 1554 року. Обидва портрети, і Марії, і Філіппа, виконано в манері, притаманній як італійським, так і французьким портретистам того часу – палітра стримана, але блиск прикрас поданий дуже матеріально, темні, глибокі плями одягу м'яко окупувають світлу пляму обличчя. Іконографічно портрет короля наближений до тих, які будуть писати французькі придворні живописці з дітей Генріха II.

Парадний портрет Марії Тюдор, виконаний Мором того ж 1554 року, і став іконографічним взірцем для інших майстрів. Це типова композиційна схема, де постать подано сидячою на багатому кріслі-троні, спина Марії абсолютно пряма, в руки їй митець вклав червону троянду – символ Тюдорів. Але троянда тут виникає не тільки тому, що була символом династії – адже така ж квітка була і в пальчиках Анни Болейн на портреті невідомого майстра, хоча в жилах Анни не тікла кров Тюдорів (вона була лише колишньою фрейліною). Художник нагадує і про те, що Марія була названа на честь королівської родички, яку називали “трояндою Тюдорів”. Крім того, як у Анни, так і зараз у Марії пальці з квіткою складені так, що виникає паралель із французьким придворним живописом стилю Фонтенбло, не дивлячись на те, що англійський портретопис був значно аскетичнішим і не допускав таких вільностей. Пальці обох жінок, що тримають квітки, складені таким чином, що виникає жест, який дослідники французького живопису називають “мотивом кільця”. Цей мотив є символічним натяком на існування сердечної таємниці моделі, інтимні стосунки, а інколи – очікуване народження дитини. У даному випадку, якщо припустити можливість такого трактування, у Анни Болейн це може бути натяком на палку закоханість у неї Генріха VIII, а для Марії це знак на її схильність до Філіппа. До того ж, обидві жінки сподівалися подарувати Англії спадкоємців престолу, тільки Анна народила дочку, а Марія так і залишилася бездітною. У лівій руці, усипаній каблучками, королева тримає рукавички – адже в Європі була добре відома її пристрасть не тільки до прикрас і дорогого вбрання, успадкована від батька, особливо – до іспанських рукавичок. Характеристики, що дають роботі дослідники, різнопланові. Манеру виконання портрету оцінюють дуже високо, називаючи цей твір кращим у спадку Мора, підкреслюючи вплив італійських взірців. Проте психологічну характеристику Марії інколи дуже гіпертрофують, стверджуючи, що портретист представив її суворою, жорстокою, некрасивою релігійною фанатичкою. З такою характеристикою важко погодитися – як у тому, що Мор уклав у свій образ саме ці риси, так і в тому, що Марія дійсно ними грішила. Ця оцінка видається занадто упередженою. По-перше, некрасивість будь-якої моделі королівської крові для майстера при англійському дворі – майже вирок, а відомо, що портрет дуже сподобався членам найяснішої фамілії. Інколи навіть пишуть, що імператорові Карлу V, замовникові портрету Марії Тюдор, настільки подобався твір, що він забрав його з собою до монастиря після зречення трону, хоча це твердження є помилковим, бо з собою Карл забрав портрет своєї покійної дружини, написаний Тиціаном.

Крім того, королева справді була дуже яро налаштована відбудувати в королівстві, розбещеному Генріхом, католицизм. Але навряд чи можна її називати фанатичкою за те, що вона намагалася повернути Англію в лоно старої віри після того, як її батько спромігся отримати відлучення всього королівства від церкви папою римським, що призвело до релігійного розколу в країні, посилення протестантизму, а потім і проголошення королем головою церкви. Вона захищала інтереси своєї віри так само, як прихильники протестантизму захищали свої. І Мор “задокументував” обличчя не фанатички, а змушеної правити розколотою державою одинокої, хворобливої і втомленої жінки. За цей портрет художник отримав посвяту в лицарі та коштовний ланцюг як найвище визнання свого таланту.

Після перебування в Англії Мор повернувся ще десь на два роки до Іспанії, потім – до Нідерландів, можливо, через негаразди з інквізицією або ускладнення стосунків з королем, а в 1568 р. оселився в Антверпені [9, 148]. Але і після цього Мор був неодноразово запрошений королем назад, до двору, але запрошення відхиляв, провівши пізній період у Нідерландах. Пртблизно 1559–1561 років – це його другий іспанський період. За цей час було створено чимало портретів як самого короля, так і придворних. Але ці роботи відрізнялися поряд з італійським підходом до моделювання світлотінню, трактуванням моделі в локальних традиціях, синтезованих із іспанськими. Свої найдосконаліші за мірою трансформації стилю в бік маньєризації роботи Мор створив саме в Нідерландах, відомим його зробили ті твори, які були написані в місцевих традиціях, тобто у фламандському ключі з домішками іспанських традицій, їх лише трохи торкнувся італійський дух, що відбилося на роботі з об’ємом, трактовці фактури матеріалу та роботі зі світлотінню.

У спадку А. Мора були і копії з творів Тіціана, і кілька картин на новозавітні сюжети, але славу подарував саме портретопис: серед його моделей були кардинали, іспанський король, англійська королева, герцог Альба та Вільгельм Оранський, герцогиня Пармська, Х. Гольціус. Мор став, певно, однією з найпарадоксальніших постатей у маньєристичному мистецтві Європи: з одного боку, він, як ніхто, сприяв синтезу традицій і процесу поліфуркації стилю, бо працював при кількох провідних художніх центрах Європи, а з іншого – якнайменше, підпав під вплив основних на той час італійських традицій, тому став одним із найархаїчніших живописців доби маньєризму.

Література

1. Бахтин М. Мария Тюдор / М. Бахтин // Эстетическое наследие и современность. – Саранск, 1992.
2. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения / О. Бенеш. – М. : Искусство, 1973. – 222 с.
3. Васильева Н. Нидерландская живопись XVI века / Н. Васильева. – М. : Белый Город, 2008. – 127 с.
4. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко / Г. Вельфлин. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 288 с.
5. Верман К. История искусств всех времен и народов : в 3 т. / К. Верман. – М. : Астрель, 2001. – Т. 3 : Искусство XVI-XIX столетий. – 944 с.

6. Воронина Т. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии / Т. Воронина, Н. Мальцева, В. Стародубова. – М. : Искусство, 1994. – 144 с.
7. Всемирная история : в 24 т. / [А. Бадак, И. Войнич, Н. Волчек и др.; редкол. : И. Алябьева и др.] – Минск : Литература, 1996–1997. – Т. 10 : Возрождение и реформация Европы. – 1996. – 478 с..
8. Лосев А. Эстетика Возрождения / А. Лосев. – М. : Мысль, 1998. – 751 с.
9. Мандер К. ван. Книга о художниках / К. ван Мандер. – М. : Искусство, 1940. – 378 с.
10. Мастера Северного Возрождения / [сост. И. Мосин]. – СПб. : ООО “Кристалл”, 2006. – 176 с.
11. Міляєва Л. Переддень барокко / Л. Міляєва // Мистецтвознавство України. – К., 2000. – Вип. 1. – С. 27–47.
12. Эриксон К. Мария Кровавая / К. Эриксон. – М. : АСТ МОСКВА, 2007. – 637 [3] с.

УДК 75.03 (477)

Денисюк Ольга Юріївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри мистецтвознавства
та експертної діяльності НАКККіМ

ПОВЕРНУТІ ІМЕНА: ТВОРЧІСТЬ ХУДОЖНИКА ВАСИЛЯ КРИЖАНІВСЬКОГО

У статті проаналізовано мистецький доробок маловідомого сьогодні українського художника 1920-х років Василя Крижанівського. Висвітлено його життєвий та творчий шлях, визначено вклад художника у розвиток українського мистецтва початку ХХ ст.

Ключові слова: український митець, Краківська академія мистецтв, мистецтво Львова початку ХХ століття, Василь Крижанівський.

In the article is analysed artistic work of the not popular today Ukrainian artist of Wasyl Kryzaniwski. Is reflected his live and creative activity, certainly contribution of artist to development of the Ukrainian art beginning of the XX st.

Key words: Ukrainian artist, the Cracow Academy of Fine Arts, Lviv’s art of beginning of the XX st., Wasyl Kryzaniwski.

Василь Крижанівський – художник сміливих, оригінальних пошуків, що зумів синтезувати національні традиції та тенденції модерних європейських шкіл, не втрачаючи у цьому власної самобутності. Проте творчість його була швидко призабута, а за радянської влади – викреслена. Зокрема, найбільша колекція його творів, що зберігалась у Національному музеї Львова зазнала знищення під час так званої “чистки” фондів. Окрім художніх творів, були знищені також документальні матеріали, фотографії, листи В. Крижанівського. Причиною такого ставлення до робіт митця стала його участь в армії Української Народної Республіки та приналежність до кола “бойчуків”, що вважалося достатніми аргументами для вчинення такого вандалізму. Решта робіт автора цього періоду розійшлася по приватних збірках.

Повернулося ім'я художника до історії українського мистецтва вже тепер, коли про В. Крижанівського згадують в основному в контексті загальних мистецьких тенденцій 1920-х років та, зокрема, школи М. Бойчука. Проте творчість В. Крижанівського заслуговує на ширшу увагу, адже за короткий період життя – всього 35 років (1891–1926), митець зумів створити чимало цікавих, майстерно виконаних художніх творів, позначених яскраво вираженим індивідуальним стилем. Це винятково український митець, який, особливо в останні роки, знаходився у пошуках українського стилю, української форми, ритму колористики, опираючись на джерела українського мистецтва. Проте, його творчість чи не найменше досліджена з когорти українських митців – колег, випускників краківської школи 1920-х рр.. Все це визначає актуальність даного дослідження.

Найбільшим дослідником творчості митця на сьогодні залишається його ширший друг і колега, приятель з часів навчання у Київському художньому училищі – відомий графік Павло Ковжун, який чи не найбільше зробив для того, щоб ім'я цього митця не було викреслено з історії українського мистецтва. Він, ще на початку 1930-х опублікував свої спогади про митця, видав каталог помертної виставки [1].

Із сучасних дослідників, до аналізу творчості В. Крижанівського зверталася завідувач фондів Національного музею у Львові Н. Олейнюк, зокрема, у статті “Автопортрет у розбитому дзеркалі” [8].

Якщо коротко торкнутись сторінок з маловідомої біографії митця, то варто зазначити, що народився В. Крижанівський 2 лютого 1891 року в с. Дивина біля Києва, помер 1926 року у Львові. 1914 року закінчив Київське художнє училище, одразу після якого потрапив на військову службу, а відтак на фронт, де відслужив шість років. Не дивлячись на такий затяжний військовий період, малювати він не переставав ніколи: ні відбуваючи до військову муштру при Київській фортечній артилерії, ні під час боїв на південно-західному фронті, ані у походах української армії – подібно до багатьох національно свідомих молодих людей Крижанівський був активним учасником боротьби за українську державність. У 1920 році митець опиняється у таборі для інтернованих українських вояків у Ланцуті, де навіть організував художню майстерню-студію [14].

У 1921 році В. Крижанівський вступає до Краківської академії мистецтв (далі – КАМ), до майстерні С. Дембіцького, де навчається разом з іншими українцями – Л. Перфецьким, Л. Гецом, О. Харковим. Вже перші ранні твори В. Крижанівського вирізнялися з-поміж праць його колег-студентів КАМ зрілістю та професійністю. Протягом років навчання у КАМ (1921–1924) В. Крижанівський створив свої найкращі твори, які експонував на двох перших виставках ГДУМ (Гурток діячів українського мистецтва) – 1922 року представив близько 20 робіт [13] та 1923 року – близько 30 робіт [2]. Мистецька критика Львова відзначала високий рівень виставлених ним робіт.

Серед них особливо виділяється “Портрет Тамари Ковжун” – погрудне зображення молодої жінки, дружини його близького приятеля Павла Ковжуна. Композиція портрету позбавлена зайвих деталей, м'які нейтральні тони тіла, рівномірна фактура живопису по-особливому підкреслюють пластичну форму обличчя та витонченої руки, на яких автор зосереджує увагу [1].

Майстерність В. Крижанівського, виявлена у психологічному портреті Т. Ковжун, є свідченням того, що у КАМ він прийшов вже сформованим митцем. Безумовно, навчання в академії розширило його світогляд, одночасно підтвердивши правильність власної творчої концепції, яка базувалася на історичному досвіді і ментальності українського народу та утверджувала їх на світовому рівні. На це звертає увагу і П. Ковжун: “Твори Василя Крижанівського зарисовують його перед нами, як виразну мистецьку індивідуальність. Вже в перших творах, велика кількість яких в’яжуться із академічними студіями в Кракові і, ... не є вільна від впливів професорів, у яких він учився, чи й митців, творчістю яких переймався, знаходимо завдатки індивідуальності. Романтична, співуча українська вдача митця підкреслена на кожному місці... і керувалася ним в усій образотворчій композиції” [7, 166].

В. Крижанівський віртуозно володів технікою акварелі, мав рідкісне відчуття кольору. Він накладав фарбу об’ємними, широкими, часом заокругленими мазками, які викликають асоціації з імпресіонізмом. Як зазначав П. Ковжун, “...Крижанівський все любив взятися за “медову” акварель, аби заблищати невлливою градацією кольорів квітчатого – все нагадував, що око, око імпресіоніста вмє бачити особливо. Не знаю, чи технічно хто ж дорівняв Крижанівському в орудуванні акварелевою технікою, чи глибше хто віддавав нюанси специфічної структури квіток. Такий був Крижанівський, як аквареліст і в композиціях романтично-історичного жанру, від яких віє теплим серцем і казковим перечуленням і розумінням своєї історії-легенди...” [7, 166]. На жаль, акварельні роботи митця до наших днів практично не збереглися.

Початковий період творчості В. Крижанівського позначений впливом творчості М. Врубеля. Хоча його не можна вважати ані послідовником, ані наслідувачем М. Врубеля, однак “...творчість цих двох митців об’єднує чимало аспектів, починаючи від сюжетних та композиційних аналогій”, – вважає мистецтвознавець Н. Олейнюк [8, 62]. Цю аналогію помітно, якщо порівняти акварельну роботу митця “Ангел” (1922), оригінал якої на жаль не зберігся, а відомий лише за репродукціями [1] та ескіз М. Врубеля для розпису Володимирського собору “Ангел з кадилом” (1887). Один сюжет, подібна композиція, спільність стилетворчих пошуків обох митців. Проте спосіб та манера виконання у них різняться. В. Крижанівський, на відміну від Врубеля, кладе фарбу сміливо, експериментуючи з фактурою, корпусними, широкими, часто заокругленими мазками, частково покриває поверхню лаком. Це особливо помітно в олійних пейзажних етюдах 1921-1926 років: “Пейзаж з хмарами”, “Сад весною”, “Зимовий пейзаж з хатою”, “Пейзаж із соняшником”, “Фрагмент саду” та інших, побудованих на яскравих, гармонійно підібраних зелених, синіх, фіолетових, охристих, малинових тонах. Подібна кольорова палітра характерна і для М. Врубеля.

Спільним моментом у творах обох митців є також притаманне їм фантастичне, ірраціональне бачення навколишнього світу, своєрідний внутрішній символізм, закладений у найбуденніших, на перший погляд, речах, наприклад, в “Автопортреті у розбитому дзеркалі” (1920), який було придбано Національним музеєм Львова у 1920-ті, але знищено під час чистки фондів 1952-го [5]. Невеликий за розмірами портрет вражає як експресивною виразністю, так і глибо-

кою символічною наповненістю: в осколках розбитого дзеркала проглядаються фрагменти обличчя – розбита людська доля, розбиті надії цілого покоління, яке пройшло війну, революцію, визвольні змагання. Оригінально побудована композиція: погляд із-за плеча, лінійно та тонально підкреслена увага на обличчі додає портрету психологічного характеру, розкриває внутрішній світ митця.

Митець покинув навчання у Краківській академії 1924 року, так і не завершивши його. Причиною такого рішення послужила смерть його наставника і друга професора Станіслава Дембіцького. Художник переїжджає на постійно до Львова, де багато творчо працює.

Варто зазначити, що на початку 1920-х у мистецькому житті Львова відчувалося загальне піднесення, прагнення творити нове, національне за сутністю, мистецтво. Активність та виразна національна зорієнтованість митців була відголосом на події 1917 – 1919 рр. Ця доба, зумовила сплеск творчої енергії народу, породила нові таланти, окреслила нову перспективу відродження та розвитку України, її об'єднання в контексті як історичних так і мистецьких подій.

Суттєвим поштовхом до оновлення культурного життя Львова, була і спільна праця місцевих художників та митців-емігрантів з Наддніпрянщини. Саме до колег-наддніпрянців, серед яких і П. Ковжун, П. Холодний, Ю. Магалевський, Р. Лісовський, В. Дядинюк, М. Бутович, В. Січинський, С. Тимошенко, М. Вороний, К. Поліщук, та ін., долучається своєю працею Василь Крижанівський. Всі вони стають своєрідним каталізатором творчих починань львів'ян, пропагують й підтримують національну ідею.

Зокрема, Василь Крижанівський, у цей час, днями та ночами працює у Національному музеї, копіюючи старі ікони, орнаменти, спілкується з реставратором В. Піщанським, від якого переймає секрети технології темперного малярства. Створює ескізи до монументальних розписів на сакральну та історичну тематику, портретні студії, пейзажні етюди та натюрморти, ілюстрації, проекти книжкових обкладинок, військових відзнак, грамот, вітражів, театральних декорацій. Наприклад, збережені до сьогодні три листові ілюстрації Крижанівського до казки І. Франка “Коваль Бассім”. Художник концентрує увагу на головних ідейно-тематичних елементах твору, які піддає власній інтерпретації. Авторське їх бачення він виражає у надмірній деталізації композиції і стилізації зображення, в основі яких лежать знання насамперед матеріальної культури Близького Сходу [6, 32].

У коло зацікавлень митця входить декоративно-прикладне мистецтво, зокрема, відомо, що ним було розроблено близько 25 проектів килимів, декілька з яких було реалізовано килимарськими фірмами Косова та Кракова [10]. Влітку 1924 року В. Крижанівський частково свої ідеї реалізував у розписах каплиці при палаці пана Хлаповського на Познанщині [9, 428].

Уявлення про останній період творчості В. Крижанівського дають дві темперні роботи: “Христос та Самаритянин” і “Танок”, які є вдалою спробою малярської інтерпретації духовного світу давніх українських ікон. Плавні контури зображень, розмірений ритм, побудований на контрасті кольорових площин і динамічних ліній, особливий дзвінкий колорит, творений червоною, синьою,

зеленою, охристою фарбами, вказують на традиції, притаманні власне галицькому іконопису, як зазначає мистецтвознавець Н. Олейнюк [8].

Ці та інші художні твори В. Крижанівського були максимально виставлені на посмертній виставці митця, що проходила 16-30 березня 1930 року в залах Національного музею Львова.

Організував її, видав каталог творів виставки з численними ілюстраціями, написав вступну статтю до каталогу – Павло Ковжун [1]. “В двох невеликих кімнатах було представлено 208 творів митця, – читаємо у рецензії на виставку, – у першій з них – його портрет роботи Л. Якушевича, трохи нижче – гіпсова маска одливу С. Литвиненка на килимку проекту самого Крижанівського; а далі чимала кількість його праць: акварелі, гуаші, темпері, олії, графіки, рисунки та декоративні проекти” [7, 166].

Серед найкращих творів митця 1920-х років, що дійшли до наших днів є такі: “Автопортрет у розбитому дзеркалі”, “Портретна студія жінки”, “Діти”, “Жіноча постать”, “Церква у Янчині”, “Ерос і Психе” та інші. Більшість з них були подаровані Національному музею Львова М. Луцьким, другом художника, у маєтку якого він провів останні роки свого життя та написав чимало олійних пейзажів. Мистецтвознавець М. Голубець писав, що це твори, “про які писатимуть колись монографії... з яких найменша дрібничка має мистецьку, галерейну вартість” [3, 651].

Завдяки друзям В. Крижанівського пам'ять про нього ще деякий час зберігалася. Кілька творів художника було виставлено на двох виставках АНУМ (Асоціація незалежних українських митців) – “Сучасна графіка” [4] та “Ретроспективна виставка українського малярства за останні ХХХ літ” [11], дві роботи були експоновані на виставці українського мистецтва у Варшаві 1939 року.

Із вищесказаного, можемо зробити висновок, що різнобічність мистецьких зацікавлень й, водночас, світоглядна цілісність його творчої постави органічно вписувалась в контекст культурних процесів Галичини 1920-х рр. Весь масив народного мистецтва, захоплення “бойчукізмом” були свідомо задіяні ним у його власній творчості. Досягнення В. Крижанівського у галузі станкового та монументального живопису, в творах декоративно-ужиткового мистецтва, а також саме середовище, органічною частиною якого він був, ставили його в авангард мистецького життя Львова 1920-х. Проте, його внесок у ті чи інші сфери української культури ще чекає свого осмислення та належного пошанування.

Література

1. Василь Крижанівський: Каталог / Василь Крижанівський // Автор-упорядник П. Ковжун. – Львів, 1930. – 26 с.
2. Друга українська мистецька виставка: Каталог. – Львів: ГДУМ, 1923. – 18 с.
3. Історія української культури / Під загал. ред. І.Крип'якевича. – 4-те вид., стереотип. – К.: Либідь, 2002 (за виданням 1937 року). – С. 651.
4. Каталог виставки сучасної української графіки. – Львів: АНУМ, 1932.
5. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові / Авт.-упорядники Арофікін В., Посацька Д./ – Київ-Львів, 1996. – 102 с

6. Купчинська Л. Ілюстрування казок І. Франка на західних землях України (1890-1939) / Л. Купчинська // Вісник НТШ. - № 37. - Львів, 2007. - С. 32.
7. М.Б. Василь Крижанівський / М.Б. Василь Крижанівський // Нові шляхи. - 1930. - № 3. - С. 166.
8. Олейнюк Н. Автопортрет у розбитому дзеркалі / Н. Олейнюк // Образотворче мистецтво. - 2002. - № 3. - С. 62-63.
9. Перебийніс В. Академія мистецтв у Кракові / В. Перебийніс // Визвольний шлях. - 1956. - №4. - С. 428.
10. Перша виставка килимів і вишивок: Каталог. - Львів, 1930. - 26 с.
11. Ретроспективна виставка українського малярства за останні ХХХ літ: Каталог (Вступна стаття Золозецького В.). - Львів: АНУМ, 1935. - 31 с.
12. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ століття / О. Ріпко. - Львів: Каменяр, 1996. - 285 с.
13. Українська мистецька виставка: Каталог. - Львів: ГДУМ, 1922. - 12 с.
14. Яців Р. Український інтелект на мистецькій карті Європи 1900-х – поч. 1920-х років / Р. Яців // Записки Наукового товариства імені Т.Г. Шевченка. - Львів, 1995. - Т.СХХХVI. - С. 213.

УДК 793.31

Гутник Ірина Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри народно-сценічної
хореографії КНУКіМ

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНІЧНИХ ЗАСОБІВ ДЛЯ РЕАЛІЗАЦІЇ ЗАДУМУ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

В останні роки у світі спостерігається активізація взаємовпливів різних видів та жанрів мистецтва, особливо сценічно-виконавських, до яких відноситься й хореографія. Процес взаємопроникнення торкнувся і сценографічного оформлення танцювальних програм та окремих номерів, в якому дедалі більше зростає увага постановників до синтезу засобів художніх рішень, оснований на досягненнях новітніх технологій.

У статі розглянуто приклади сценографії на основі використання технічних засобів для реалізації задуму балетмейстера, а також проаналізовано шляхи посилення за їх допомогою видовищності й емоційно-естетичного сприйняття танцю глядачем.

Ключові слова: хореографія, сценографія, видовищність.

Interaction of various art types and genres has developed recently. Especially it concerns stage-performing ones, including choreography. The process of intergration has involved stage arranging of dance programs and definite dances. At the same time attention of producers to synthesis of art decisions, based on new technologies achievements, is increasing now.

The article deals with stage – performing examples on the base of technique means for realization of a choreographer’s idea and analyses ways of improving of a spectacular effect and emotionally aesthetic perception of a dance by audience.

Key words: choreography, stage arranging, spectacular effect.

Однією з основних ознак художньої творчості останніх десятиліть є схильність до взаємопроникнення й поєднання різних видів мистецтва з їх специфічними об’єктами зображення, змістом, засобами художнього вираження,

своїм образно-пізнавальним впливом, тобто їх синтезація. Цей процес, що спостерігається в усьому світі, супроводжується також використанням досягнень науки й техніки, насамперед комп'ютерних технологій. Особливо яскраво ця тенденція простежується на прикладі сценічно-виконавських, або видовищних видів мистецтва, до яких відноситься й хореографія.

Сценічний танець нині твориться на основі всього комплексу сучасних видів мистецтва, їх жанрів та елементів із широким використанням технічних можливостей сценографії. Сучасні хореографічні постановки синтезують світло, кольори, звук, людські голоси, різноманітні шуми, використовуючи як декорації архітектурні пам'ятки, ландшафт тощо, завдяки чому зростає не лише художня цінність виступів, а й видовищність, посилюється естетично-емоційний вплив на глядача.

Разом з тим, як і кожна новація, ця позитивна тенденція має зворотний бік. Непродумане, надмірне зближення різних видів мистецтва, а також немотивована сценографія на основі технічних досягнень може дати результат, протилежний очікуваному. Тому перш ніж взяти на озброєння технічні досягнення як основу створення хореографічного твору, балетмейстери повинні чітко усвідомлювати як плюси такого використання, так і можливі мінуси.

Як відомо, хореографія – синтетичне мистецтво, відтак воно не може існувати й успішно розвиватися без тісних зв'язків з іншими видами мистецтва, не спираючись на їхні здобутки та відкриття. В історію хореографічного мистецтва увійшли постановки балетмейстерів різних поколінь, в яких вони виявили майстерність, органічно поєднуючи й перетворюючи здобутки інших мистецтв у гармонійну, якісно нову художню цілісність, підпорядковану законам хореографії. При цьому сформувався феномен видовища, коли на основі хореографічного мистецтва виникає культурне явище зі своєю структурною динамікою.

У мистецтві ХХ ст. ознаки видовищності, святковості, карнавальності утверджуються як жанр шоу в сценічній хореографії. На сьогодні танець як вид мистецтва, що створюється конкретним індивідумом або групою, і є предметом оцінки глядача, стає своєрідним видом розважального мистецтва. Це можна простежити на прикладі так званих “дивертисментних” напрямків танцю – тих, котрі слугують для розваги глядача (джаз танець у різних його проявах, таких як танець вар'єте, танець у мюзиклі, степ тощо, а також народний танець у його сценічній формі й певною мірою класичний балет).

На сучасному етапі художнє оформлення виступу танцюриста чи хореографічного колективу має величезне, а іноді й визначальне значення. Як зазначає М. Загайкевич, “перше естетичне враження, яке одержує глядач, – це зустріч з художньо оформленою сценою. А вона може багато сказати про характер твору – його історичне тло, “географію” розгортання подій, національну визначеність, окреслити загальну емоційну атмосферу й провідну ідею. Навіть відсутність декорацій, обмеження їх простим задником – уже вносить елемент певного смислового оформлення, що проливає світло на образно-стильові риси балетного твору, скажімо, підкреслює його умовну узагальненість” [5, 64].

Для повноцінного відтворення свого задуму сучасні балетмейстери прагнуть за можливості використовувати допоміжні засоби сценографії, які максимально наближатимуть глядача до повного розуміння авторської ідеї. Такими засобами на сучасному етапі є, насамперед, досягнення новітніх технологій, які

відкривають шлях до зростання виражальних можливостей танцю і його емоційного сприйняття глядачем.

Так, новим словом у сценографії хореографічного твору стало використання цифрових декорацій. Їх почали використовувати при створенні театралізованих вистав уже наприкінці ХХ ст., і цей спосіб оформлення виступів відразу отримав найвищі оцінки як постановників та сценографів, так і глядачів. По-перше, такий спосіб значно скоротив час на пошук і монтування потрібного сценічного оформлення на бажання режисера. По-друге, він дав змогу урізноманітнити таке оформлення, а також динамічно змінювати його.

Одним із найбільш показових прикладів такого оформлення виступу можна назвати проект для дітей з вадами фізичного розвитку під назвою “Вперед у майбутнє”, реалізований 2008 року в Японії. Як писали європейські ЗМІ, цей проект став мультимедійним шедевром мистецтва ХХІ ст. Звичайні декорації постановники замінили великим екраном, який огинав весь майданчик повністю, створюючи кругову панораму. За допомогою спеціальної програми на екрані було відтворено мультіекранний простір, де оживали візуалізовані образи, створюючи ілюзію реальності всього дійства. При цьому сюжет вистави розігрували як реальні артисти, в тому числі й танцюристи, так і віртуальні персонажі на екранах.

З розвитком цифрових декорацій та використання мультимедійного простору цей спосіб сценічного оформлення набув поширення і при постановці хореографічних робіт. Як декорації хореографічних виступів почали використовуватися відеозображення, слайди, відеоролики. Однак практично відразу ж виявилось, що працювати з цифровими декораціями не так-то просто. Для режисера-постановника складність такої роботи полягає насамперед в органічному поєднанні екранного та живого виконання, дотриманні оптимального співвідношення між зображенням, що слугує декорацією, та виступом, який глядач спостерігає на сцені. Хореографи-постановники на практиці переконалися, що, наприклад, компонент екрану можна використовувати лише для окремих епізодів, і в жодному разі не для всього номера. Вдалим прикладом використання такого прийому можна назвати один із сольних концертів російського Державного академічного ансамблю народного танцю ім. Ігоря Моїсеєва. На сцені артисти виконували іспанський танець, і при цьому на екрані демонструвався запис репетиційного варіанту. Продуманим сценографічним рішенням номера було вмикання відео тільки під час емоційних кульмінацій. Повторення рухів на екрані посилювало їх звучання “вживу” й підкреслювало цим самим ідею хореографічного номера.

Тож, складність використання технічних засобів для втілення задумів балетмейстера полягає насамперед у тому, що в таких випадках хореограф повинен керуватися власним художнім смаком і почуттям міри. Необхідно чітко усвідомлювати, що екранне зображення є досить небезпечним суперником танцюриста. Воно може затьмити виконавця на сцені своєю яскравістю, масштабністю, більш вигіднішими ракурсами показу танцю. Таким чином, спостерігаючи за зміною кадрів, глядач не зможе оцінити майстерно виконаного танцю, тобто отриманий результат буде прямо протилежний очікуваному.

Останнім часом постановники почали використовувати й такий новий для сценографії хореографічного твору різновид сценічного оформлення, як віртуальні декорації, що становлять собою панорамні мультіекранні проєкції. В цьо-

му випадку екран сприймається глядачем як вікно в інший, віртуальний світ. При цьому розміщувати такі екрани можна по-різному – все залежить від можливостей майданчика чи бажання постановника. Ефектним способом сценографії є додання віртуальних декорацій до змінених звичайних, що дає змогу зробити зовнішній вигляд сцени, де має відбутися виступ, більш ефектним.

Слід зазначити, що цей метод, який тільки починає утверджуватися при оформленні хореографічних номерів та концертів, спершу було використано в театральному мистецтві. Так, у 2005 році в одному з театрів британської компанії Birmingham Stage Company було продемонстровано нову технологію Voglevision, яка дає змогу відображати тривимірні об'єкти, які не тільки витають у повітрі, а й реагують на те, що відбувається на сцені та в залі. Для сприйняття таких тривимірних ілюзій глядачам було видано спеціальні окуляри, на кшталт тих, що використовуються при перегляді стереофільмів.

Використання високих технологій в оформленні сцени – рішення, яке дедалі частіше обирають автори великих танцювальних проєктів, адже для невеликих колективів такий вибір здебільшого непосильний у фінансовому плані. А от на концертах танцювальних колективів світового рівня можна побачити чимало цікавих дизайнерських рішень сценічного оформлення виступів. Таким колективом є, наприклад, Міжнародна компанія Shen Yun Performing Arts – провідний колектив китайської музики й танцю, створений у Нью-Йорку, США, який в останні роки набув надзвичайної популярності. Гастролюючи по країнах усіх континентів (артисти вже побували у більш як 100 містах світу), Shen Yun Performing Arts пропонує глядачам не просто концертні програми, а яскраві театралізовані вистави, успіх яких багато в чому зумовлений використанням сучасних технологій сценічного оформлення. Постановникам вдалося доповнити високопрофесійні виступи танцюристів численним сценічними ефектами, такими як поєднання фону та сюжетної лінії, “жива” вистава на фоні проєкції, “вихід” танцюристів із мультимедійного екрану тощо.

Загалом мультимедійний фон на основі високих технологій завжди справляє незабутнє враження на глядачів. Як правило, вже самий дизайн оформлення сцени за допомогою таких технологій дає їм естетичну насолоду, тим більше використання мультимедійного екрану при виконанні конкретних номерів справляє неперевершений візуальний ефект, робить виступ танцюристів особливо натхненним і зворушливим.

Ще один цікавий технічний засіб створення оригінального видовища, який однак, ще не набув поширення при постановці хореографічних робіт, – туманний екран (димовий екран). Це пристрій, який створює з дрібних крапельок води пласку поверхню для демонстрації зображень або відеороликів. Ключова особливість димового екрану – можливість безперешкодно пройти крізь інсталяцію, не руйнуючи її (такі декорації дають змогу артистам вільно пересуватися по сцені). Туман, отриманий зі звичайної води, розчиняється впродовж кількох секунд після вимкнення, не залишаючи жодних слідів. Димові екрани-декорації зручно та ефектно встановлювати на сцені театрів, концертних залів, навіть в проходах глядацької зали. Глядач може пройти крізь зображення, які проєктуються на туманний екран. При цьому хореографічні номери можуть набувати “нереального” звучання, а танцюристи здаються незвичними, схожими на видіння.

Розширення переліку технічних засобів для більш повного втілення задуму балетмейстера пояснюється ще й тим, що сучасна хореографія відчуває вплив пантоміми й циркового мистецтва, запозичуючи використання характерних для них виражальних засобів, таких як театральність, естетизація та стилізація номерів. Крім того, балетмейстери-постановники часто використовують засоби виразності, притаманні кінематографу, – монтаж, композицію кадру, ракурс, світло, кольори, жест, звукову композицію тощо. Використання художніх засобів пантоміми, циркового мистецтва та кіномистецтва в поєднанні з хореографією дає змогу балетмейстерам та сценографам відображати дійсність у її просторово-часовій єдності, робить постановки більш динамічними. Це, зокрема, такі технологічні “кінематографічні” знахідки, як проектування на екрани, що використовуються як фон для хореографічних виступів, цифрової анімації. Яскравим представником такої “хореографії у цифровому просторі” є група Open Ended Group (США), що співпрацює з відеохудожниками Полом Кайзером та Марком Дауні.

Крім нових для постановників та глядачів технічних засобів і прийомів оформлення виступу хореографічних колективів, не втрачають актуальності й такі добре відомі й перевірені часом складові сценографії, як, наприклад, освітлення. Вдало підібране світло, поєднання кольорів та світлові ефекти значною мірою визначають видовищність хореографічного твору чи концерту. Так, Ю. Станішевський наголошує, що саме світло посилює враження, надиктоване декораціями, костюмами, музичним оформленням і хореографічною лексикою [5, 144]. Світлове оформлення сценічного дійства характеризує ознаки настрою, внутрішнього стану персонажів і ставлення автора до певного героя; за його допомогою здійснюється несподіване зникнення, поява, перетворення.

Світлові спецефекти можуть за кілька секунд перенести глядача в будь-який період часу. Наприклад, темрява в глибині сцени може символізувати недосягну далечінь. І навпаки – яскраво освітлений задній план у поєднанні з відповідною декораційною основою говорить про яскраве світле майбутнє. Для того, щоб важливий елемент вистави (балету) не пройшов повз увагу глядача, світловий прожектор акцентує увагу на ключових моментах, як це передбачено ідеєю балетмейстера. І якщо раніше таких ефектів вдавалося досягати “вручну”, то на сьогодні проблему освітлення при виконанні хореографічних номерів можна легко вирішити за допомогою комп’ютерних програм. Завдяки цифровим технологіям можна використати, крім уже названих, такі прийоми, як “біжучий” світловий ритм на фоні задника, “пульсуюче” світло, розсіювання “снопів світла” згори”. При цьому світлові ефекти можуть бути посилені як матеріалами декорацій (фольга, блискуча тканина тощо), так і костюмами танцівників. Таке органічне поєднання дизайну та освітлення, що зумовлює видовищність виступу, можна побачити у концертних програмах багатьох колективів, котрі працюють у жанрі сучасної хореографії.

Звичайно, наведені нами приклади не охоплюють повний перелік засобів, використання яких дає змогу досягти видовищності постановок танцю. До того ж, з розвитком технічних засобів, появою нових виражальних можливостей можна очікувати виникнення нових видів сценічного оформлення хореографічного твору. Можливо, нові засоби будуть ще більш ефективними і справлятимуть ще більший естетичний вплив на глядача, ніж мультимедіа- та відеопостановки. Однак, в будь-якому разі слід пам’ятати про доцільність використання таких

засобів, адже завдання будь-яких спецефектів у хореографічних постановках полягає не у створенні окремого видовища, а в посиленні тих чи інших моментів, важливих для сюжетної лінії хореографічного твору.

Таким чином, авторському колективу необхідно мати почуття міри, керуватись при оформленні хореографічних виступів чи балетних вистав доцільністю використання певного сценічного оформлення, щоб воно не затьмарило виступ танцюристів. З іншого боку, таке оформлення має бути логічно пов'язаним із танцювальним номером. Так, говорячи про здобутки хореографів-постановників та сценографів, не можна не згадати й про постановки, які ЗМІ та критиками одностайно визнано невдалими з точки зору використання нових технологій. Наприклад, кожен, хто мав змогу подивитись балетну виставу “Передчуття весни” в постановці колишнього артиста балету Санкт-Петербурзького державного академічного театру балету під керівництвом Бориса Ейфмана, а зараз балетмейстера цього театру Юрія Смекалова, звернув увагу на немотивоване використання в ній кіноекрану. Балет на музику творів композитора Лядова становить собою своєрідний масляничний фестиваль, по ходу якого на кіноекрані демонструються, змінюючи один одного, то рослинний орнамент, то квіти, то круговерті, де вода схожа на розтоплений метал. При цьому на головних героїв падають промені світла, вихоплюючи їх із темряви. Можливо, автори мали намір надати такому оформленню певного смислового навантаження, однак у результаті їм вдалося лише оживити тло, на якому відбуваються події, створивши рухливе зображення “для настрою”.

Вдаючись до застосування технічних засобів для втілення сценографічних рішень, необхідно також відчувати сценічний простір, пам'ятати, що “розгортання хореографічних композицій вимагає вільної, достатньо великої площі, яка б не сковувала рухи танцюристів, не заважала сприйманню пластичного малюнка” [5, 65].

Таким чином, не викликає сумнівів, що використання технічних засобів повинно мати на меті виключно додаткову, декоративну, прикрашальну функцію, доповнюючи загальну концепцію задуму хореографа. Адже недоліком хореографічних постановок є як їх “сірість”, яка робить професійне виконання нецікавим для глядача, так і візуальне перенасичення, котре його втомлює і відволікає, заважаючи зрозуміти ідею балетмейстера.

Література

1. Бернадська Д.П. Синтез мистецтв у сучасній хореографії як чинник формування творчої особистості, автореферат дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Д.П. Бернадська. – К., 2005.– 20 с.
2. Зайцев В.П. Режисура естради та масових видовищ / В. П. Зайцев. – К. : Дакор, 2003.
3. Загайкевич М.П. Драматургія балету / М. Загайкевич. – К. : Наукова думка, 1978.
4. Кохан Т.Г. Видова специфіка мистецтва: синтез як співтворчість / Т.Г. Кохан // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук. праць. – К. : Видавничий центр КДЛУ, 1999.
5. Станішевський Ю.О. Український радянський балетний театр / Ю.О. Станішевський. – К. : Музична Україна, 1975.
6. Широкова Н. До проблеми взаємодії та синтезу видів мистецтва / Н. Широкова. – <http://www.etnolog.org.ua>.

**ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ПРОФЕСІЙНИХ НАРОДНИХ
ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ МІСТА ЖИТОМИРА**

У статті з'ясовано особливості протікання народної танцювальної культури в системі історико-культурологічних знань на матеріалах проведеного інтерв'ювання народного артиста України, головного балетмейстера фольклорно-обрядового ансамблю "Родослав" – Малиновського Р.Б., який ще в 80-х роках проводив експедиційні роботи по збиранню фольклору. Розкрито специфіку творчості професійних народних колективів, їх ставлення до національних танцювально-виконавських традицій, інтерпретації фольклорних джерел та провідних тенденцій українського танцювального мистецтва. Виявлено характерні для Житомирщини типи виконавської орієнтації на фольклорну традицію: творчість на традиційній основі в фольклорних ансамблях; фольклорне виконавство в сценічних формах. Дане дослідження присвячене не лише вивченню основних форм збереження пісенно-танцювальних автентичних традицій, але й вивченню сучасних форм побутування хореографічного фольклору в професійних колективах Житомирщини. Результати можуть бути використані в навчальному процесі освітніх установ.

Ключові слова: народна культура, народна танцювальна культура, танцювальний фольклор.

There are the special features of the flow of the national dance culture in the system of historical and cultural knowledge worked out in the work. Also, the work is based on the materials of the interview of the national artist of Ukraine, the main ballet master of the folk-ritual ensemble "Rodoslav" – R. Malynovskiy who started gathering the folk materials in different expeditions since 80-s.

Moreover, the work opens the specificity and originality of the creativity of different professional folk dance groups, of their attitude towards national dancing and performing traditions, as well as the different interpretations of the folk sources and leading tendencies of the Ukrainian dance art. There are various forms of performing orientation on the folk traditions typical for Zhytomyr region presented: creativity with the traditional foundation in folk dance groups; folk performing through diverse scene forms. The research is interesting not only because of the study of the main forms of the existence of folk dancing in the professional dance groups of Zhytomyr region, but also by being these research used in the process of studying in different educational institutions.

Key words: national dance, national dance culture, dance folklore.

Проблема дослідження полягає у висвітленні специфіки творчості народної танцювальної культури професійних народних колективів Житомирщини.

Вагоме значення для дослідження народної танцювальної культури мають роботи Василенка К., Годовського В., Полятикіна М., Гуменюка А.І. а також Данчука Л. і Дерев'яненка Ф. та статті із періодичних видань Житомирщини – Гордійчука Б., Шахової Л. Праці згаданих авторів вимагають систематизації та створення на цій основі характеристик творчих професійних колективів Житомирщини. Матеріали інтерв'ю із народним артистом України, головним балетмейстером фольклорно-обрядового ансамблю "Родослав" Рафаїлом Болеславовичем

Малиновським, з'ясовують, як ще у 80-х роках організовувалися експедиції в регіони Житомирщини по збиранню фольклору. З їхньою допомогою можна з'ясувати особливості розвитку українського хореографічного мистецтва у цьому регіоні, в даному випадкові Поліський Державний ансамбль пісні і танцю “Льонок” і Фольклорно-обрядовий ансамбль “Родослав”.

Мета роботи – охарактеризувати творчу біографію двох поліських ансамблів Житомирщини.

Наукова новизна дослідження полягає у вивченні основних форм збереження пісенно-танцювальних автентичних традицій, сучасних форм побутування хореографічного фольклору в професійних колективах Житомирщини.

Творча біографія Поліського Державного ансамблю пісні і танцю “Льонок” розпочалася в 1958 році. Тоді, за ініціативою видатного українського письменника-перекладача Бориса Тена (М.В. Хомичевського), було створено молодіжний народний хор. Першим художнім керівником його був молодий випускник Одеської консерваторії Анатолій Авдієвський, нині художній керівник і головний диригент Національного заслуженого академічного народного хору імені Г.Г. Верьовки, народний артист СРСР і України, лауреат Державних премій СРСР і України. З його діяльністю було пов'язане народження, становлення і формування “Льонка”, як народного хору. Цей колектив створювався на фольклорній основі й увібрав все краще з народного мистецтва українського Полісся. До його складу увійшла здібна молодь з районних і сільських самодіяльних колективів. З перших же виступів на сцені колектив полюбився глядачам і швидко завоював популярність. Такі українські народні пісні, як “Цвіте терен”, “По садочку ходжу” ніби заново переродилися в хорі і прозвучали в повний голос далеко за межами України.

Створений із учасників сільської художньої самодіяльності, колектив дав путівку в мистецьке життя багатьом талановитим виконавцям пісень і танців. Серед них народні артисти України Ольга Павловська, Раїса Кириченко, заслужений артист України Євген Аврамчук та інші.

Щоб збагатити творчу палітру хору, виникла потреба доповнити хорову групу танцювальною. Таким чином було створено Поліський ансамбль пісні і танцю “Льонок”.

З 1970 року колектив очолював випускник Одеської консерваторії, композитор, народний артист України Іван Сльота. Ним написані десятки оригінальних пісень і зроблено чимало обробок зразків народної пісенності. Це такі пісні, як “Україно, рідна Україно” на слова О. Богачука, “А льон цвіте”, “Не згоряє зоря, не згаса” на слова В. Юхимовича, “Слава труду хліборобському” на слова І. Бердника; обробки народних пісень, “Ой хотіла мене мати”, “Туман яром по долині”, “Ой на горі сухий дуб”, “Ой у полі криниченька” і багато інших.

В 1974 році танцювальну групу ансамблю очолив хореограф, заслужений артист Української РСР Рафаїл Болеславович Малиновський. В своїй творчій роботі головний балетмейстер звертав велику увагу на академічну основу у професійній підготовці колектива, а також збирання і обробку народних поліських танців і хороводів.

Ще до Р. Малиновського, коли танцювальна група “Льонка” переходила з рук в руки, годі було думати про єдину школу, власну манеру виконання. До репертуару включалися танці різних стилів, через що нерідко губилася єдність образу. Без хореографічного образу танець перетворювався на красиву, але порожню оболонку, яка аж ніяк не відтворювала своєрідності танцювальної культури Полісся.

Репетиції поліського танцю “Маруся” Малиновський почав із афоризму П.П. Вірського: “Танцюй характер, а не хореографічний малюнок». Згідно постановки Малиновського сюжет танцю такий: в щільне коло хвацьких парубків втрапила нічим, здавалось, непримітна сільська дівчина Маруся. А їм би тільки кепкувати з її кирпатого в ластовинні носика. І тут на диво глузувальникам, Маруся розправила руки, мов крила, спочатку поволеньки, а потім бадьоро пішла в танок. На очах у парубків почала розцвітати її краса. Маруся зачарувала молодецьке козацтво. Усі розступилися і від захоплення зацікавилися. “Навіть володіючи мовою, акторові, наче золотошукачеві, доводиться по дрібці добирати характерні риси до свого образу” – слова Рафаїла Болеславовича. Мова ж танцювального мистецтва – сам танець. Треба бездоганно володіти нею, щоб ставити сюжетні хореографічні композиції й картинки. Танці “Маруся”, “На точку” – невеличкі п’єси з персонажами, тут, за законом драми, є зав’язка, конфлікт, розв’язка.

Усе в процесі репетиції відшліфовується – графічна точність усіх рухів і поз, багатство і різноманітність хореографічної лексики, відчувається чіткість композиційної побудови, сюжетна стрункість. Балетмейстер уміло використовує фольклорні рухи. Елементи театралізації стають характерними для мистецького почерку дружньої балетної групи.

Якості режисера-постановника – невід’ємні від балетмейстера. Цього вимагає сучасна хореографія: в сценічному прочитанні народних танців і, особливо, вокально-хореографічних композицій, в яких оспівується життя і побут людей.

Завдяки йому на сцені одержали друге життя поліські народні танці “Шир”, “Ойра”, “Скакуха”, “Зайонці”. Балетмейстером створені оригінальні вокально-хореографічні композиції “Слава труду хліборобському”, “Щоб ще краще всім жилося”, “Веснянки”, “На Поліссі у нас...”, “Колгоспні обжинки”, “Краю мій” та інші. Справжньою окрасою концертної програми “Льонка” стала вокально-хореографічна композиція “Калина”.

У вісімдесятих роках до складу ансамблю ввійшов оркестр народних інструментів. Це вісімнадцять обдарованих музикантів – випускників вищих і середніх учбових музичних закладів. Очолював оркестрову групу знавець народної поліської музики Олександр Крутоус.

В колективі виріс ряд здібних виконавців. Це співаки – Геннадій Поздняков, Галина Антипчук, Валентина Світко, Віктор Гавриш, Микола Коробко, Віталій Поліщук. Із солістів танцювальної групи вирізнялися майстерним виконанням Олена Юр’єва, Федір Полянін, Світлана Барановська, Тетяна Залевська, Маїна Соколова, Руслан Давидов, Віктор Причиненко, Раїса Добролежа.

У репертуарі “Льонка” у згоді з тодішньою ідеологією були твори українських, російських, білоруських композиторів, народні пісні і танці. Багато пі-

сень, вперше виконаних ним, вийшли за межі Радянської України. В них прославляли мирне життя і працю людей, мир в усьому світі. З великим емоційним піднесенням виконував хор твори патріотичного звучання – ораторію “Ленін, партія, народ...”, пісні про Велику Вітчизняну війну “Журавлі”, “Поліська партизанська”, а також “Золота цілина”, “Пісня про Щорса” та інше.

В програмі ансамблю багато цікавих танцювальних номерів. Виділялися своєю оригінальністю танець “Ойра”, записаний в с. Бігунь Овруцького району. Це справжня творча знахідка. Схвальний відгук у фахівців та глядачів одержали танці: поліський хоровод “Уляна”, поліський танець “Шир”, російський “Гармонь моя”, танцювальна картинка “Троїсті музики”.

Де б не виступав “Льонок”, його постійно супроводжував успіх. З великою радістю і теплотою приймали його лісоруби Закарпаття, цілинники Казахстану, шахтарі Донбасу і металурги Уралу, будівельники Сибіру і мешканці Зоряного містечка. Неодноразово концерти проходили на найбільших сценах столиці СРСР – Москві: у залі ім. П.І. Чайковського, у Колонному залі Будинку Спілок, у Палаці спорту в Лужниках, на стадіоні “Динамо”, у Кремлівському Палаці з’їздів, та в Палаці “Україна” м. Києва. Якось в Колонному залі Будинку спілок в м. Києві на честь 70-річчя М. Рильського був великий концерт. Публіка вишукана, розумна: письменники, актори, композитори... “Льонок” приймала на “біс” [11].

Пісні у виконанні ансамблю записувались на платівки Всесоюзною фірмою “Мелодія”. Великою популярністю користувалися його виступи, які транслювалися по радіо і телебаченню.

Ансамбль проводив велику культурно шефську роботу в гарнізонах Радянської Армії, серед працівників УВС, а також надавав практичну допомогу колективам художньої самодіяльності області.

З року в рік зростала творча майстерність колективу. У 1972 році ансамблю “Льонок” за високу виконавську майстерність було присвоєно звання лауреата обласної комсомольської премії ім. Миколи Шпака. У 1978 році став лауреатом Всесоюзного конкурсу професійних колективів, присвяченого 60-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. А в 1979 році за активну участь у святкуванні 325-річчя возз’єднання України з Росією ансамбль був нагороджений Грамотою Президії Верховної Ради Української РСР. Солістка танцювальної групи Олена Юр’єва нагороджена в 1981 році медаллю “За трудову доблесть”. Неодноразово “Льонок” нагороджувався багатьма грамотами, подяками, цінними подарунками від організацій і підприємств. Його виступи відмічались центральною, республіканською і місцевою пресою.

Репетиції ансамблю “Льонок” проходили в ляльковому театрі при філармонії м. Житомира.

Рафаїл Болеславович Малиновський працював в цьому знаному колективі до 1986 року.

Фольклорно-обрядовий ансамбль “Родослав”. Своє існування цей колектив розпочав в 1985 році як самодіяльний ансамбль. Артисти співали народні пісні, виконували різні танці й мелодії, виступали на концертних майданчиках. Проте... чіткої концепції не мали.

Її, цю концепцію, визначила чорнобильська катастрофа, вірніше її жахливі наслідки для Полісся. Коли люди десятків сіл північних районів Житомирщини, де радіаційне забруднення сягало надзвичайних доз, змушені були полишати насиджені ще прадідами місця й переселятися в південні райони чи взагалі за межі області, стало зрозумілим: гине генетичний культурний код цілого регіону – звичаї, обряди, побутовий устрій, народні пісні, танок, музика...

“Не можна припуститись того, щоб ціле нашарування поліської культури зникло назавжди!” – лунали тоді заклики інтелігенції Житомира та Києва. В роботу по збиранню північно-поліського фольклору, укладенню словника місцевих говірок, збиранню речей та предметів для музею – ікон, писанок, старовинного вбрання, килимів та вишиванок – включилися, насамперед, активісти обласного відділення Українського фонду культури, а також інтелігенція, студентство.

А керівництво ансамблю ухвалило: відтепер творче кредо колективу – збирання й відтворення фольклору північних поліщуків, збереження неповторних поліських голосів. Так народилася перша народна опера – дійство з використанням пісень, музики, танців та пантоміми – “Роде наш красний”. Назву запозичили з пісні, талановито інтерпретованої землячкою, народною артисткою України Ніною Матвієнко. Прозвучала в тій програмі, зокрема, й пісня “Ще сонечко не заходило”, що має тисячолітній вік і практично в пісенниках не видавалася, а зі сцени в радянські часи не звучала.

Побачили глядачі в тій програмі й музично – хореографічну картинку “Бистричанські колодки”, основою якої став запис, здійснений у селі Бистриця Ружинського району.

Під час підготовки програми, художній керівник ансамблю Олександр Крутоус, балетмейстер Рафаїл Малиновський, поліщуки родом, хормейстер Мирон Грицевич та музичний керівник оркестру Василь Недашківський, почали шукати таланти серед переселенців з північних районів. Шукали вокалістів, танцівників, музикантів. Так з’явилися в колективі Леонід Скок, Валентина Світко і Галя Осипчук, котрі працювали на комбінаті “Хімволокно”, Люба Кондратюк із Народичів, Оля Левківська з Овруцького району, Віталій Поліщук з Черняхівського району, Михайло Погорелов з Іванківців...

Це – ті артисти, про яких Анатолій Авдієвський, художній керівник Українського академічного хору імені Григорія Верьовки, сказав: “Ансамбль зібрав унікальні голоси. Шкода було б, якби вони загинули. Це ж пам’ятники природи! І їх треба обов’язково зберегти, обов’язково показувати людям...” [9].

Тоді ж, колектив було тільки створено, – до його складу увійшло 43 чоловіки: вокалісти, танцівники, музиканти оркестру. Артисти прагнули працювати професійно. Мецената чи благодійника знайшли у виробничому центрі “Каскад” та колективному підприємстві “Аріана” житомирської спілки воїнів – інтернаціоналістів. Очолював тоді “Каскад” афганець Олег Соколов. Саме “Каскад” виступив ініціатором створення центру по відродженню культури, обрядів і традицій Житомирщини.

Первинна назва колективу була “Зоряни”. І під такою назвою цей колектив проіснував до 1991 року. Враховуючи те, що в Кіровограді також існував колектив з такою назвою, то в 1991 році було вирішено змінити назву на “Родо-

слав” і відтоді він став професійним. Головна творча мета колективу є відродження, розвиток і популяризація народних звичаїв і обрядів, етнографічної культури України і Житомирського Полісся.

Колектив виступав у найпрестижніших концертних залах України – Великому залі Національної музичної академії, Українському Домі, Палаці “Україна”, брав участь у концертах Кремлівського Палацу у Москві та концертного залу “Росія” в Москві. Окрема сторінка діяльності ансамблю – участь у міжнародних фестивалях Туреччини, Болгарії, Німеччині, Польщі, Франції, де ансамбль презентував народне мистецтво незалежної України .

Особливо запам’яталась подорож у польське місто Сопот, де проходив традиційний фестиваль української культури українців у Польщі, започаткований ще в 1966 році. До речі, у фестивалі взяли участь і ряд інших художніх колективів і виконавців з України. Виступаючи на сцені “Лісової опери” і на майданах у Гданську, наші земляки дістали високу оцінку мистецтвознавців і п’ятитисячного загалу глядачів. А віце-міністр культури і мистецтв Республіки Польща пан Міхал Ягієлло висловився буквально так: коли виступав фольклорний ансамбль “Родослав”, клубок підкочувався до горла, а по тілу немовби бігали мурашки. Образно і емоційно.

За час існування ансамбль дав понад тисячу концертів у різних куточках України і за її межами. Але найбільше – на рідній землі, де народився “Родослав”, на опаленому Чорнобилем Поліссі, звідки вийшли виконавці ансамблю, де жили їх діди та прадіди, де починалась Україна.

“Родослав” організовує пошуково-дослідницьку роботу – вивчає місцевий фольклор та етнографію, записує та розшифровує твори народної пісенної, музичної та хореографічної творчості, відроджує етнографічну спадщину Житомирського Полісся.

На основі фольклорно – етнографічного матеріалу ансамбль створює концертні програми, відтворює народні звичаї, обряди, традиції, свята та пропагує їх через концертно-гастрольну діяльність, участь у культурних заходах.

“Поліський край джерел, борів духмяних,
Зозулиного співу на весні...
Тут з діда-прадіда в віках жили древляни,
Творили хліб і мед, таночки і пісні...”.

З цих слів відомого українського поета В. Грабовського починається кожен концерт фольклорного ансамблю національного обряду “Родослав”, і щоразу глядачі з захопленням сприймають його чудове мистецтво.

Особливо вражають яскраві і самобутні національні програми “Бистричанські колодки”, “Українське весілля”. Це своєрідні спектаклі, вихоплені із поліського життя, з його радощами і печалями, характерними ознаками саме його побуту, його звичаїв. Від парубоцького і дівочого гуляння, побутових, обрядових, сирітських, жартівливих пісень, із мрійливими хороводами, іскрометними козацькими танцями ведуть родославці глядача через весь старовинний поліський весільний обряд. Зібрані по наших селах пісні і звичаї оживають на сцені і звучать життєстверджуючими невмирущими рядками:

Гей, наливайте повнії чари,
Щоб через вінця лилося,
Щоб наша доля нас не цуралась,
Щоб краще в світі жилося..!

Це феєрверк, це духовне утвердження того, що ми не можемо вмерти, якщо так звучить наша пісня, коли танцюється такий танець. “Родослав” славить наш рід, наше поліське коріння.

Так, заслуженої слави зажив “Родослав”. Його зоря засвітилась над Україною, Росією, Польщею, Туреччиною і, можливо, її промені сягнуть нових географічних широт і меридіанів. Учасники ансамблю здатні уяскравити своє мистецтво новими інтонаційними барвами.

Практичні положення можуть бути використані в навчальному процесі освітніх установ та увійти в зміст навчальних програм з таких дисциплін, як “Культурологія”, “Українсько-народний танець”, “Народна художня творчість”, “Фольклорний ансамбль”, “Методика роботи з фольклорним ансамблем”. Практична значимість дослідження полягає в можливостях використання отриманих результатів для пошуку нових форм збереження, відродження й розвитку традицій. Запропоновані потенційні форми активізації пісенно-танцювальних фольклорних традицій – створення фольклорних ансамблів нового типу, що поєднували б у своїй діяльності експедиційну роботу, вивчення фольклорно-танцювального матеріалу й пропаганду засвоєного регіонального фольклору, об'єднання й координація роботи існуючих ансамблів для регенерації автентичних форм фольклору.

Ті колективи, які ще діють на теренах Житомирщини, зберігають та розвивають здобутки української традиційної культури. Тому треба звернути увагу на хореографічне мистецтво, яке нерозривно пов'язане з історією свого народу, його традиціями, одним із важливих пріоритетних напрямків духовного відродження та гуманізації суспільства. Завдання нинішньої публікації – зацікавити молодих майстрів хореографічного мистецтва оволодіти та гідно продовжити традиції провідних майстрів танцю.

Література

1. Василенко К.Ю. Український танець: Підручник / К.Ю. Василенко. – К.: ПП КПК, 1997. – 281 с.
2. Годовський В.М. Танці Полісся: Підручник / В.М. Годовський. – Рівне, 2002. – 114 с.
3. Гордійчук Б. Презентація “Родослава” (новоствореного фольклорного колективу. Режисер програми – балетмейстер, засл. Артист УРС Р. Малиновський) / Б. Гордійчук // Житомир. – 1992. – 28 лют. – С. 6.
4. Гуменюк А.І. Українські народні танці / А.І. Гуменюк. – К.: Наукова думка, 1969. – 615 с.
5. Данчук Л. Таланти Житомирського краю: Життя і творчість митців / Л. Данчук, Ф. Дерев'яненко. – Житомир: Полісся, 1997. – 123 с.
6. Дерев'яненко Ф. “Красний не тільки найменням” / Ф. Дерев'яненко // Рад. Житомирщина. 1993. – 3 серпня.
7. Полятикін М.А. Народні танці Волині і Волинського Полісся / М. Полятикін – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2008. – 102 с. – 4 іл.

8. Пультер С.О. Фольклор і фольклористика Житомирщини / С.О. Пультер // Література і мистецтво рідного краю: зб. Житомирський педагог. ун-т. ім. І. Франка. – Житомир: Редакційно-видавничий відділ обл. поліграф виду, 1991. – С. 142

9. Родослав: Фольклорний ансамбль національного обряду: (Україна, Житомир) / Упор. І.Є. Копоть, Г.П. Мокрицький. – Житомир: Вид-во “Волинь”, 1999. – 12 с. – 7 іл. [резоюме рос., англ., нім., франц. мовами].

10. Стан народної хореографії в Україні та перспективи її розвитку: матеріали науково-практичної конференції (Київ, 28 лютого 2002 р.) / В.Л. Стасюк, М.М. Вантух, О.П. Колосок, С.Г. Забрєдовський та ін. – К.: СтилоС, 2002. – 101 с.

11. Шахова Л. “Льонок” відзначив своє 25-річчя успішним виступом у столичному палаці культура “Україна” / Л. Шахова // Сільські вісті. – 1983. – 13 листопада.

УДК 793.3

Бєкасов Андрій Валерійович,
викладач НАКККіМ

ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА В СИСТЕМІ КУЛЬТУРІНДУСТРІЙ СЬОГОДЕННЯ

У статті досліджено проблему функціонування елементів хореографічної культури в системі культурних індустрій у сучасній культурній ситуації, а також формування феномену “танцювальна індустрія”.

Ключові слова: танцювальна культура, хореографія, культуріндустрія.

In the article the problem of functioning of elements of dancing culture is investigational in the system of culturindustries in a modern cultural situation, and also forming of the phenomenon “dancing industry”.

Key words: dancing culture, choreography, culturindustries.

Поняття “танцювальна індустрія” сьогодні в Україні досить повільно входить до наукового обігу, та й на побутовому рівні його використовують не завжди в правильному значенні. Широке коло дослідників, що цікавляться проблемою культуріндустрій (О. Гриценко, О. Олійник, І. Петрова та ін.) не приділяють окремої уваги розгляду сфери танцювальної індустрії. Дослідники ж сучасного стану різних галузей хореографічної культури в Україні (О. Вакуленко, О. Касьянова, О. Кравченко, Т. Павлюк, О. Станішевський та ін.) хоча й розглядають соціокультурний контекст, але не акцентують увагу на культуріндустріальних ознаках танцювальної сфери. Тому з’ясування змісту дефініції “танцювальна індустрія” та дослідження функціонування елементів танцювальної культури в різного роду культурних індустріях (шоу-індустрія, індустрія дозвілля тощо) є досить актуальним.

З’ясуємо понятійно-категоріальний апарат окресленої проблеми. Слово “індустрія” походить від лат. “Industria” – діяльність, ретельність та означає сферу діяльності, сектор економіки, до якого входить виробництво та реалізація товарів (у тому числі й послуг як товару), суміжні сектори та споживча аудиторія. Звернемося до класичних визначень терміну “культурна індустрія” (kulturindustrie).

Вперше його застосували німецькі філософи Макс Хоркхаймер та Теодор Адорно в спільній праці “Діалектика просвітництва” (1947). Цим терміном вони означували масове виробництво продуктів культурного призначення, виготовлених індустріальним способом [7; 1].

У праці Д. Гесмондгальфа “Культурні індустрії” зазначено, що “термін “культуріндустрія”, широко використовували в полеміці проти обмежених тлумачень сучасного культурного життя французькі соціологи та публіцисти й політики, “конвертувавши” його в термін “культурні індустрії”. “Чому надано перевагу множині перед однією? – ставить питання Гесмондгальф і відповідає: Відмінність більш важлива й значуща, ніж видається з першого погляду. Французькі соціологи “культурних індустрій” відкинули термін “культурна індустрія”, уживаний Адорно та Хоркхаймером, оскільки він передбачає “уніфікований простір”, де всі відмінні форми культурного виробництва, які співіснують у сучасному житті, мають підпорядковуватися одній логіці. Замість цього вони вирішили показати, якими складними (комплексними) є культурні індустрії та ідентифікувати, виявити різні логіки, за якими функціонують різні типи культурного виробництва, що, наприклад, індустрія мовлення оперує в спосіб, цілком відмінний від преси чи індустрій, пов’язаних із видавничими або режисерськими моделями виробництва. У результаті вони віддали перевагу множинній формі терміну “культурні індустрії” [8; 70]. Отже, використання термінів “індустрія танцю”, “індустрія кіно”, “шоу-індустрія” є обґрунтованими, базуються на відмінностях у способах виробництва.

Незважаючи на те, що термін “культурна індустрія” був запроваджений у науковий обіг більш ніж шість десятиліть тому, серед дослідників і сьогодні немає єдиної думки стосовно змістовного наповнення та логічного обсягу означуваного ним явища.

Ось визначення, яке подає Департамент культури, медіа й спорту Великої Британії: культурні індустрії – це “види діяльності, що походять від індивідуальної творчості, мистецтва й таланту і які посідають потенціал творення матеріальних цінностей і робочих місць через використання інтелектуальної власності” [8; 71]. Дещо відмінне міститься у визначенні Ради Європи: “культурними індустріями вважають приватну підприємницьку діяльність у таких сферах, як кіно, телебачення, радіо, мульти-медіа, музика, видавнича справа тощо” [8; 71].

О. Гриценко пропонує трактувати “культурні індустрії” як “сукупність тих галузей у сфері культури, де творення культурних цінностей і надання культурно-дозвіллевих послуг пов’язане з масовим, індустріальним виробництвом і, відповідно, з масовим споживанням” [6]. Сьогодні одним з найбільш масових дозвіллевих та мистецьких сфер є саме хореографічна. Хоча, перелічуючи найбільші культурні індустрії в сучасній Україні, О. Гриценко зупиняється на книговиданні й книготоргівлі, кінематографії, музичній індустрії, телебаченні та радіо, рекламі, Інтернеті, індустрії моди, туристичній індустрії, індустрії дозвілля, не виокремлюючи танцювальну індустрію.

Сьогодні в Україні діє розвинена мережа державних і комунальних закладів культури, здебільшого успадкованих від радянських часів, але також і створених у роки незалежності (нові музеї, заклади мистецької освіти, мистецькі

колективи та ін.). Ці заклади отримують регулярну фінансову підтримку з державного та місцевих бюджетів, хоча й не завжди достатню за обсягами й не надто дієву за механізмами її надання. У сфері хореографії створено низку професійних танцювальних колективів сучасного та бального танцю (комунальна установа Севастопольський театр бального танцю, колективи сучасного танцю при обласних філармоніях тощо), що було неможливим за радянських часів, коли привілеї надавались розвитку класичного балету та ансамблям народно-сценічного танцю. Найпотужнішого розвитку зазнала сфера хореографії в системі шоу-індустрії: створено численні приватні шоу-балети (“А6”, “Адмірал”, “Форсайт” інші). Також успішно функціонують авторські балетні трупи (“Київ-модерн-балет” під керівництвом Раду Поклітару, балет Антона Овчинникова “Black O!Range” та ін.). Натомість недержавний сектор у культурі в Україні, у тому числі й у сфері хореографії, порівняно менш розвинений, аніж у більшості європейських країн.

За минулі п’ятнадцять – двадцять років відбулися масштабні зміни в структурі та характері культурної діяльності й дозвілля в Україні. Чимало колись масових культурних практик населення України за останні роки помітно занепадають, натомість розвиток нових елементів культурної сфери (таких, як шоу-бізнес, музична індустрія, індустрія розваг) відбувається достатньо активно, хоча й часом носить стихійний характер, або ж відбувається за американськими та європейськими аналогіями без урахування вітчизняної специфіки, що не сприяє стимулюванню української культури й мистецтва.

Зважаючи на те, що переважна більшість елементів танцювальної культури функціонує в індустрії дозвілля, доцільним, на нашу думку, є розгляд більш детально цієї сфери. “Індустрія дозвілля зарубіжних країн охоплює: готельне господарство (готелі, мотелі, туристичні та спортивні бази, центри відпочинку); заклади культурного відпочинку (кінотеатри, театри, оркестри, хореографічні студії, мистецькі школи, концертні установи); розважальні й видовищні заклади (цирки, ярмарки, карнавали, парки відпочинку, гральні заклади, нічні клуби, казино); заклади активного відпочинку (спортивні клуби різних видів, більярдні салони, майданчики для гри в гольф, басейни, іподроми, ковзанки, треки); клуби-ресторани, кафе-клуби; сімейні рекреаційні комплекси та центри дозвілля; державні зони відпочинку та історико-культурні місця”, – класифікує І. Петрова [9]. Подібну ситуацію спостерігаємо й в Україні. Практично у кожній з перелічених сфер функціонують елементи хореографічної культури: у готелях, центрах відпочинку надаються послуги інструкторів з різних видів танцю, а також працюють танцювальні шоу-колективи; у країні функціонує розгалужена мережа закладів культурного відпочинку, де провідним видом мистецтва є хореографічне (театри танцю, балетні театри, танцювальні студії, хореографічні школи та школи мистецтв, ансамблі танцю та ін.); у розважальних та видовищних закладах існують професійні танцювальні групи (балетна група Національного цирку України, балет розважального комплексу “Спліт” та ін.); до закладів активного відпочинку можна віднести мережу танцювальних клубів (спортивного танцю, бального танцю та ін.); у центрах дозвілля працюють різноманітні

об'єднання, клуби хореографічного спрямування. Загалом, усі ці елементи є складовими танцювальної культури.

І. Герасимова вживає поняття “танець” у нероздільній єдності з поняттям “танцювальна культура”: “Поняття “мистецтво танцю” охоплюється ширшим поняттям “танцювальної культури”, що нами буде розглядатись як невід’ємна частина цілісного організму культури, що залежить від часу, звичок та уявлень конкретно-історичної епохи” [2; 84]. Отже, зважаючи на сучасні соціокультурні умови вже власне танцювальну культуру можна вважати індустрією.

Оперуючи поняттям “танцювальна культура”, О. Єльохіна зауважує: “Танцювальна культура... поняття складне й досить ємне: по-перше, тому що вміщає в собі вичерпні знання про всі види та форми танцю, що побутують та зникли, а по-друге, тому що детально збирає та досліджує великий фольклорний та етнографічний матеріал, що допомагає описати та відтворити малюнки, технічні елементи, музичні темпи, ритми, мелодії, що є акомпанементом, образи та сюжети різних видів національного танцю” [4; 3]. На нашу думку, це є досить обмеженим розумінням танцювальної культури в цілому. До “хореографічної культури” відносимо весь комплекс, пов’язаний із танцювальним мистецтвом: власне танці, мистецтво танцю, методика його запису, творчість виконавців, постановників, наукові дослідження, систему підготовки фахівців для цієї галузі (С. Легка, О. Мерлянова, А. Підлипська). Таким чином, сьогодні можна говорити про входження елементів хореографічної культури до багатьох культурних індустрій.

Досить часто поняття “культуріндустрія” використовують із негативним відтінком, адже воно пов’язане із процесами стандартизації та серійного виробництва, оскільки сутністю культуріндустрії є повторення. Важливими стають техніка, деталі, ефекти, а не зміст. Хоча, стосовно танцювального мистецтва, з подібними ствердженнями можна посперечатися. “Мистецтво – це завжди творення, продукування, виробництво – більшою чи меншою мірою свідоме чи й зовсім несвідоме, більшою чи меншою мірою нове, досі незнане, чи, навпаки, - повторення, відтворення, наслідування уже чогось такого, що є у природі, житті або й у самому мистецтві, але завжди – творення, творчість, виробництво”, – наголошує С. Безклубенко [1; 35]. Отже, саме поняття “мистецтво” є спорідненим із поняттями “виготовлення”, “виробництво”, “продукування”, хоча слово “виробництво” у зв’язку зі словом “мистецтво”, зазвичай, відлякує самих митців.

Якщо розглядати мистецтво, зокрема мистецтво танцю як галузь суспільного виробництва, то можна прослідкувати, що у своєму історичному побутуванні воно зазнає тих же організаційних форм, що й суспільна праця будь-якого роду: індивідуальне виробництво (творчість окремого танцівника, балетмейстера); кооперація (творчість танцювальних ансамблів, балетних труп тощо); мануфактура (театральне виробництво балетного театру тощо); фабрика (кінематографія, зокрема, вироблення фільмів-балетів); індустрія (телебачення, зокрема, телевізійні проекти танцювальної тематики “Танці із зірками”, “Танцюють всі”, “Лід та полум’я” тощо). Подібний розподіл є досить умовним. У сучасних умовах у сфері хореографії успішно взаємодіють усі ці організаційні форми, створюючи систему танцювальної індустрії, або входячи до інших культурних індустрій.

Вихід вищезгаданих телевізійних проектів на екрани в Україні сприяв формуванню в суспільній свідомості відношення до процесу виробництва та споживання “танцювальної продукції” як до добре відпрацьованого індустріального механізму, власне танцювальної індустрії. І хоча в даному випадку практично відбувається взаємодія, взаємопроникнення танцювальної індустрії, телеіндустрії, індустрії дозвілля, шоу-індустрії усе виробництво спрямоване на створення та споживання саме хореографічного продукту. Завдяки телепроектам суспільство стає більш обізнаним у галузі хореографії: демонструються нові стилі та напрями танцювального мистецтва, популяризуються імена танцівників, хореографів; розширюється діапазон зображально-виражальних засобів танцювальних творів та ін.

Всесвітньовідомий хореограф Франсиско Гомес, аналізуючи ситуацію в сфері хореографії в Україні, зазначає: “Танцювальна індустрія ще не вийшла у вас на міжнародний рівень, як, наприклад, у Сполучених Штатах, чи Великобританії. Ми знаємо багато хореографів з інших країн, тому що вони працюють на комерційній основі, у них це ціла індустрія. В Україні, хореографічна індустрія – більш закрите та обмежене поняття” [5]. Отже, комерційний показник, характерний для більшості індустрій західного суспільства, поки що не є провідним в Україні. Становлення такої сфери, як комерційна хореографія (самостійно функціонуючий, економічно вигідний, рентабельний феномен) відбувається в Україні швидкими темпами. Сьогодні переважна більшість танцювальних колективів (професійних та аматорських) працює в сфері комерційного дозвілля.

На офіційному сайті танцювальної школи “Release Dance Complex”, що має вісім філіалів по всій Україні, зазначено: “На сьогоднішній день танцювальний бізнес є дуже популярним в Україні та має хороші показники для розвитку. Це та сфера бізнесу, де попит постійно зростає, але ще не достатньо якісних пропозицій. Тому можливостей для розвитку танцювальної індустрії досить багато” [10].

Отже, підсумовуючи вищенаведене, можна зробити висновок, що індустрія танцю в Україні знаходиться на стадії активного формування, функціонуючи паралельно із традиційними формами організації виробництва. Співіснують як економічно рентабельні форми організації хореографічної діяльності (шоу-балети, індивідуальна діяльність солістів, балетмейстерів, телевізійні танцювальні проекти), так і нездатні до самостійного економічного функціонування. Для свого виживання вони потребують підтримки від держави та суспільства, а це – бюджетне фінансування, спонсорство, благодійні внески (балетні театри, ансамблі народного танцю, хореографічні колективи сучасного танцю тощо).

Паралельно з існуванням – феномена “танцювальна індустрія” можна говорити про входження елементів танцювальної культури до інших культуріндустрій – шоу-індустрії, індустрії дозвілля, телеіндустрії тощо.

Література

1. Безклубенко С.Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва / С.Д. Безклубенко. – К., 2003. – 261 с.
2. Герасимова И. А. Танец : эволюция кинестезического мышления / И.А. Герасимова // Эволюция. Язык. Познание. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 84–85.

3. Гриценко О. Пророки, пірати, політики і публіка. Культурні індустрії й державна політика в сучасній Україні / О. Гриценко, В. Солодовник. – К.: “К. І. С.”, 2003. – 168 с.
4. Єльохіна О.О. Проблеми розвитку танцювального мистецтва України. Період Київської Русі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 “Театральне мистецтво” / О.О. Єльохіна. – К., 1996. – 25 с.
5. Король А. Франциско Гомес – британський хореограф и один из самых модных представителей танцевальной индустрии нового поколения / Алина Король // Dancy-jam.net. – 2010. – 27 января. – Режим доступа : <http://dancy-jam.net/articles/591>.
6. Культурна політика в Україні. Аналітичний огляд / [редактор-упорядник, кер. авторського колективу О. Гриценко] // Українські культурні дослідження // Офіційний сайт Українського центру культурних досліджень (УЦКД). – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/2007_analiz_5.php.
7. Олійник О.С. Культурні індустрії: соціальна сутність, стан та перспективи розвитку в Україні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня. канд. культурології : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / О.С. Олійник. – К., 2008. – 19 с.
8. Олійник О. Феномен “культурні індустрії”: походження та соціокультурний зміст / О. Олійник // Культурологічна думка. – 2009. – № 1. – С. 67–73.
9. Петрова І. В. Сутність та особливості становлення індустрії дозвілля / І.В. Петрова // Культура і сучасність. – 2009. – № 2. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Kis/2009_2/16.pdf
10. Release Dance Complex: офіційний сайт. – Режим доступу : <http://www.release-complex.com.ua/ru/pages/421/>

УДК 793.3

Святелик Юлія Володимирівна,
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

МІФОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті дається аналіз міфологічних витоків танцю та традиційних хореографічних сюжетів – звернень до міфа в класичній та посткласичній хореографії.

Ключові слова: хореографія, міф, танець, хорей, космос.

The analysis of mythological sources of dance and traditional choreographic plots is given in the article – appeals to the myth in classic and post-classic choreography.

Key words: choreography, myth, dance, choréios, space.

Міф стає наскрізною реальністю хореографічної культури. Починаючи від протокультури, коли міф виконував світоглядну функцію, а танок був складовою ритуалу до нарративного міфа Давньої Греції, а згодом і всієї класичної хореографії, міф стає актуальним в добу класицизму, потім знов підживлюється в часи авангардного балету. Інтерес до міфа у постмодерні створює свій особливий міф. Тобто міфогенез хореографічної культури – це перманентна міфологізація хореографічної реальності, де обрієм цієї міфологізації стає образно-світоглядна цілісність танку.

Проблематикою міфа у хореографії обіймалися С.М. Худеков, Ю.Б. Абдоков, А.В. Ахутін, Н.А. Віхрева та ін. [10], [2], [1], [3]. Проте актуальність звернення

до міфологічних витоків танку, хореїстичного виміру хореографічної культури обумовлена тим, що міф у хореографії не осмислюється як культурно-історична модель, яка відбиває світоглядні настанови доби.

Мета статті – визначити міф як світоглядну та моделюючу модель танку у просторі історії хореографії.

Діонісизм з його ескалацією пристрастей відіграв величезну роль в культурі Давньої Греції. Його зовсім не можна викреслити, але він по-різному оцінюється співвітчизниками, зокрема Платоном, а пізніше Лукіаном. Можна стверджувати, що діонісійський виток і виток аполлонійський – це наша європейська антитеза, яка була пом'якшена в Давній Греції, бо космос був з самого початку гармонійним. Космічність буття – це та феноменологічна тканина реальності, яка розверталася в двох вимірах, які так хотілося б розвести, але вони були пов'язані. І саме танок свідчить про єдину внутрішню гармонію хорей, де були поєднані музичні, танцювальні, драматичні аспекти.

Платон пише: “Головні зразки виховання і навчання будуть у нас такими. Для чого займатися подробицями, проте, якими будуть у наших громадян хоровадні танки, звіроловство, псове полювання, змагання атлетів і змагання в управлінні конями і колесницями? В цілому приблизно ясно, що все це повинно поєднуватися з головними зразками, так що тут вже не важко буде знайти те, що потрібно” [9; 181].

Спробуємо дати загальний нарис хореїчного космосу як міфогенезу хореографічної культури, а потім розглянемо по чергово елементи формування цього космосу в реаліях культури танцю. Важливо відмітити, що саме Ф. Ніцше походить від моменту музичного або танцювального світу і намагається говорити про “живописність” музики, про архітектонічність хорей, яку він не називає своїм іменем, але за цим всім приховано образ “трагедії” синтетичного мистецтва.

Він пише: “Живопис звуками є тому у всіх відношеннях дещо прямо протилежним міфотворчій силі істинної музики: у ній явище стає більш бідним, ніж воно є справді, між тим, як в діонісійській музиці окреме явище збагачується і розширяється у картину світу. То була міцна перемога недіонісичного духу, коли він в розвитку новітнього дифірамбу зробив музику ворожнечею самій собі і звів її на ступінь рабині явища. Еврипід, котрого в певному сенсі можна назвати немuzичною натурою, саме тому і є пристрастним прихильником новітньої дифірамічної музики і з щірістю розбійника використовую всі її ефекти і засоби” [8; 124].

Ми шукаємо точного і справжнього відображення діонісійського витoku у Вячеслава Іванова. “Вишукуючи точного і справедливого відображення діонісійської ідеї, її сакральної формули, яка б поєднували всі проявлення цього містичного почуття, як в окремих культурах, і в міфах, так і всенародному духовному розумінні і творчості, – ми зупиняємося на понятті “пристрастей”, з його корелятивним терміном, який є “очищення”, і визначаючи природу та конкретно-обрядовий сенс цього явища, приходом до висновків, що віра в бога, що страждає, передусім, патетичним і катарсичним принципом еллінського релігійного життя” [4; 200].

Вячеслав Іванов в іншій роботі пише, що дух особистого, який нісходить в сферу земну, дух бога страждаючого, як і саме нісходження – це дар, який утверджує ту реальність, яка поєднує людину і бога в екстатичних конвульсіях катастрофічного буття. “Хто? – Діоніс, бог нісходження, як розриву. Діоніс – жертва божественна, – отрок, що заглянув в темне дзеркало і розірваний раптом оточившими його Титанами” [5; 828].

Вячеслав Іванов – це геній поетичних алітерацій, це філософ, поет і, разом, якийсь дивний космічний хореограф, який створює величезний образ – хореї світових орхестрів, де люди всієї планети беруться за руки, танцюють співають [5]. Проте він не забуває сказати, що краще цим людям не народжуватися, а їх жереб – смерть. Ми з самого початку відчуваємо, що не так все просто в міфогенезі хореографічної культури. Вона досягається великою працею, великими стражданнями, інколи позбавленням себе й всього на світі добра, любові. Доля А. Дункан, мабуть, – типовий зразок “діонісійського” образу сучасної хореї. Дуже часто забувають великі імена, а інколи зовсім не так інтерпретують, як хотілось би. Приклад А. Дункан – це безкінечні панагірики, зокрема Гордна Крега і, разом, холодний професійний критичний розум, який свідчить про те, що вона “не вміла” танцювати, що вона є аматор і т. д. і т. п., але вона жила в діонісійському екстазі танку [6].

Якщо Г. Крег побачив міф А. Дункан, то його побачив і Сергій Єсенін. Інші його просто не бачили. А. Дункан – це особистісний міф, який виникає досить і досить пізно. Шлях до нього не такий і простий. Вячеслав Іванов говорить про метаморфоз хореї, про метаморфоз хореїчного космосу, про світові орхестри, говорить про елліна, який вихований на пристрастях містерій. Християнство, власне, повинно було з’явитись лише як реалізація протообразів, передбачань і передчуттів. Виховальним завданням церкви було, передусім, завдання боротися з уявленнями, що нова віра є лише вид одної з містерій.

Танок середньовічної сценографії створює місток між екстазом діонісійським і екстазом середньовічним, свідчить про те, що пристрасті, які стають єдиним виходом із трагічного космосу, є музично-хореїчними і, разом, пластичними, потребують пафосу і катарсису. Очищення і підняття почуттів розгортаються як екстаз, який звільняє душу, свідчить про суть буття, яке набуває в християнстві вже не лише містеріальних екстатичних ознак, але і символічного визначеного абсолюту як причащення, єднання з ідеалом передвічної жертви.

Лукіан пише, що танок в порівнянні з трагедією є більш красивим і несе в собі більше змісту, ніж трагедія, тому що остання жахлива, відвертає своїми жахливими масками, застиглими виразами жаху, негармонійними котурнами, штучним збільшеннями фігур акторів і ін. “Окрім того спів трагедії у вигляді, зокрема, Геракла у львовій шкурі, з палицею, нікуди не годиться. Благопристойною і красивою є зовнішність танцюриста у порівнянні з комічними акторами; сюжети ж танців різноманітні не менш трагічних, те, що не буває танцювальних змагань, то швидше із за поваги до цього мистецтва, ніж від презирства до нього” [7; 274].

Агон (змагання) – одна з традиційних сфер поведінки давнього грека. Театральне змагання розгорталось таким чином, що у театрі, а це великий амфіте-

атр, інколи грали три, або чотири різних трупи. Протагоністи сповіщали про продовження дії, щоб нові глядачі могли зрозуміти фабулу гри. Людина бачила відразу гру декількох труп і, зрештою, уявляла кращу. Такий тип театрального змагання, звичайно, давно втрачений, але танки все ж таки і не стали предметом змагання. Чому? Лукіан стверджує, що вони є більш божественною моделлю всесвіту, моделювали всесвіт як хореїчний, завершений образ.

Лукіан зазначає, що танцюрист має бути не просто людиною, яка вмє проводити хореїчну традицію, але має бути загально освіченою і художньо обдарованою людиною. Він пише: “Мистецтво – це ти сам побачиш – не з легких, швидко не осягнеш його, потребує підйому на високий ступінь всіх наук: не одної лише музики, але і ритміки, геометрії і, особливо, улюбленої твоєї філософії (промова звернена до філософа-співрозмовника – Ю.С.) як природної, так і моральної, лише діалектиком танок визначається заняттям зайвим і не потрібним. Танок до риторика схиляється, бо йому вона теж причетна, оскільки танцем намагаються досягти тої ж мети, що і оратори, показати людські нориви і пристрасті. Не є чужими для танку також живопис і скульптура, з натхненням наслідує танок співрозмірність твору, так що ні сам Фідій, ні Апеллес не з’являються вищими, ніж мистецтво танку” [6; 270].

Лукіан, а за ним і О. Лосєв, з захопленням інтерпретують танок як модель космосу, як модель єдності душі і тіла. Лукіан в його трактаті “Про танок”, в одному з кращих творів античної естетики, не дивлячись на відсутність граматики танцю, дає дуже багато. Він говорить про єдність людини і іншої людини, про єдність душі і тіла, про пластику, тілесність, рушійність, динамічність і, таким чином, піднімає, моралізує естетично визначає і в певній мірі наставляю людину до гармонії. Важливо, що Лукіан не обмежується лише описом танку в грецьких реаліях, він також описує давньоєгипетську хорею. Зокрема єгипетський астрономічний танок свідчить про те, що танцюристи моделювали рух небесних світил. Танок був космологічним і астральним, говорив про те, як тіло людини, тіло космосу і сам рух планет передавались в русі танцюристів.

С. Худєков пише: “Поставлений посередині вівтар зображував сонце. Одягнені в яскравий одяг жреці, під гармонійні звуки благородного стилю плавно танцювали навколо вівтаря. Вони кружилися, зображуючи знаки зодіака і рухалися, за визначенням Плутарха, зі сходу на захід, нагадуючи рух неба, а потім з заходу на схід, наслідуючи рух планет. Після цього виконавці зупинялися в знак нерушійності землі. Шляхом жестів і комбінацій рухів, жреці давали наявне уявлення про існування в той час планетарної системи і про гармонію вічного руху. Не без підстав Лукіан називає цей танець божественним і разом з Платоном похваляв до небес цей винахід єгиптян” [10; 37].

Ця замальовка характеризує хореографічне моделюванням руху небесних світил. Нам потрібно прослідкувати міфогенез від його космологічності, диференційної структурної визначеності в хореографічній культурі до тих трансформацій, які відбулися вже в більш пізній час. Уявлення про Терпсихору, яка була однією із дев’яти муз, що оточували Аполлона, свідчить про феміністичний виток цього мистецтва. Терпсихора любить танці, розважає, уособлює в собі символ античної краси. Терпсихора була головною в хорах співаків-музикантів,

танцюристів, які здійснювали рухи вправо – вліво. На картинах, які були знайдені після розкопок у Везувії та Геркуланумі, можна побачити Терпсихору, яку завжди зображували з лірою в руках. Вона завжди була просвітленою і несла в собі радість буття. На відміну від катастрофічного образу діонісійського космосу, який нам дає Вячеслав Іванов.

Сам по собі танок в Давній Греції поєднував в собі два витoki: один міфічний, або міміку, яка була визначенням пристрастей душі, а інший – рухи тіла, які моделювали, якщо не рух небесних світил, то саме хореїчний образ космосу. Ця тотальна міфологічність, яка розумілася як своєрідна гармонія, пластика, ритміка, орхестика, свідчить про те, що грецький танок визначався в просторі рушійного світу. Грецький танок, без сумніву, наслідував космогенез Всесвіту як рушійність тіла. Міміка була найголовнішою, а рухи були допоміжні.

Сакральні танці відбувалися в храмі біля вівтаря та навколо храму. Люди були одягнені, опоясані пурпурним хітоном з довгими волоссям, жреці танцювали навколо вівтаря, повільно рухалися і, таким чином, відбувалася містеріальна літургія, яка слугувала богослужбовим цілям. Танцювання в храмі як певна ознака античної й інших культур зберігається аж до XVII ст. в католицькій церкві як традиція, яка походить від давніх часів. Танцюристи створювали символічні жести, складали руки, піднімали їх вгору, опускали вниз. Всі танці були емблематично-геральдичними, де самі релігійні ритуали танцювалися і оргіастично прославляли Діоніса або Афродіту. Танок був однією із мов мімітичних або мусічних мистецтв. Танок позначав автентичність думки і характеризувався контрпозиціями – протиставленням двох людей, які в рельєфах зображені в позах і атитюдах. Це головні ілюстрації античного світу, які характеризували мімітичність і, водночас, гостро визначену пластичність.

Вагоме місце відводилося танку в так званих Елівсінських містеріях, які були якщо не державним образом Афін, то у всякому разі, несли в собі величезний сакральний сенс. Танок існував як розгорнута хореографія, яка продовжувала містичні сенси, що продукувалися містерією. Отже, процесуальність *принесення жертвоприносин*, а разом і екстатичність танку здійснювались увечері зі смолоскопами, що пов'язувалося з тим, що танок був перехідною межею між смертю і життям, між Діонісом і Аполлоном, поєднував підземне життя з земним, небесним, і, фактично, весь храм знаходився в стані екстатичної події. Дими та благовонія, що здійснювались жрецькими, як і самі рухи танцюристів, свідчили про те, що відбувалася одна космологічна подія.

Занурення в екстатичний, шумний святковий образ міських або сільських діонісій свідчив про те, що в цей час відкривалися *всі шлюзи* для екстатичної поведінки. Діоніс був улюбленим богом вільного і розкріпаченого буття під час святкування. Велику роль відіграли в житті Діоніса сатіри, що вважалися у греків напівлюдьми та напівтваринами, які увійшли у танцювальне мистецтво як емблематичні персони більш пізніх часів. Сатіри завжди веселі, створювали неоднозначні пози, характеризували екстатичну свята як піднесену оргіастичну реальність. Діонісії інколи називають вакханаліями (так їх іменували в Римі). Поруч з сатирами діяли відомі персонажі міфологізованого танку – менади.

Жіночі персонажі напівбожественного напівлюдського походження, які легко входили з сатирами у фривольні відносини і створювали отой народний коловорот, в якому натоп з чисто вакхічними емблемами (фалічними і інши-

ми) здійснювали стрибки, утворювали екстатичну розгорнуту драматургію, яка перетворювалася на певну емблему-символ, що пов'язувалася з тим, що дружина голови міста (в селі – одного з шанованих селян) виконувала роль дружини Діоніса. Вона мала побути в храмі з ним і таким чином, здійснити “оновлення життя”. В вакханаліях розгортався містеріальний, очищувальний і своєрідний драматичний простір екстатичного типу.

Міфічні менади, зокрема, вели себе надзвичайно екстравагантні – доходили до екстазу і вели партію тої оргіастики, яка доводила інколи до втрати розсуду у людей, які вже добре занурилися в алкогольний напій та свіже підготовлене вина, до стану занурення в темне царство Аїда, з якого вони вранці виходили і відчували, що свято закінчилося.

Так, танок “евмелія” розумівся як благородний і найкращий із всіх афінських танцювальних хореографічних композицій. Ця композиція здійснювалась таким чином: одягненні в широкі туніки жінки повільно танцювали в храмі Афін. Цей повільний темп ставав все більш швидким, доходив до містичного збудження, що виражалось у підвищеній міміці і динамічних рухах. Святкування на честь Аполлона і Артеміди на священному острові Делос теж мали містеріальний характер і відрізнялися особливою красою і процесуальністю груп, де приймали участь також і діти, які танцювали поруч з дівчатами. Важливо, що танок, який відбувався на честь Аполлона, здійснювався як танцювання навколо жертвовного вогню. Цей танок існував як своєрідна емблема увіковічування гармонії, де Аполлон розумівся як бог гармонії і той, хто опікувався музами.

До танків, які були присвячені Афродіті, відносять так званий “ангрісмен” – танок взаємозакоханих, танок любові, еросу, який розгортається як цілісна міфологічна сцена. Молода дівчина спочатку не звертає увагу на юнака, який пропонує їй свою любов, а потім він робить вигляд сумно пригніченого, вона змилюється над ним, і зрештою, вони радісно танцюють. Це нехитрий мотив, який розгортається як своєрідна антитеза містерії Діоніса, коли Афродіта – богиня любові – починає визначатися в більш персоніфікованому образі танку, де виявляються домінуючі фігури замість екстатичного незрівноваженого потоку хореї. Домінуючі фігури дівчини і юнака символізують кохання як давній Ерос, який виник разом з танком і Всесвітом.

Найулюбленішим образом грецької міфології, який входить в культуру класицизму, модерну, навіть авангарду, є Пан – бог лісу. Навіть М. Врубель присвятив йому окрему картину. Пан був козлоногим, виконував танок поруч з юнаками і дівчинами, які прикрашали голову дубовими вінками і квітковими гірляндами. Таким чином, танці, пасторалі і буколіки були предметом особливого захоплення різних поетів, які знаходили в них якийсь містичний і разом романтичний підтекст.

Поруч з танцями, які пов'язувалися з містеріальним значенням, існували танці громадського типу, які виконувалися на сценах. В побут греків, входили “гімнопедії” – танці без музики, які включали в собі лише хорівий спів. Ці танці були широко розповсюдженими, зокрема існував веселий танець – “геранос”, який виконувався весною. Можна засвідчити також, що існувала широка сфера і домашніх танців, коли вдома після прийому їжі гостей розважали веселим співом, грою і танцюванням. Все це характерно для побуту, культури і для тої загальної міфологічної реальності, яка у Греції була невід'ємною частиною

світогляду греків. Особливо слід зазначити сценічні танці, які виконувалися в театральному просторі.

С. Худеков виділяє розгорнуту систему цих танців, які визначаються як кеір-катапренес – з опущеними руками; кеір-сіме з відкритими долонями; кеіро-калатофіскос з кошиком в руці; деннос – величний танок; евмелія – танок трагічний; епібмея – танок груп (хору), гіпоорхематисе – одночасно співали і танцювали; каліфіскос – “процесія кошику”; кринон – танок хору; порабенаі – танок вчетвером; схістас – танок, коли групи повільно рухали ногами [10; 198]. Всі ці танці свідчили про те, що хореографія як цілісність жанрів і ознак танцювального мистецтва вже стає достатньо розвинутою. Особливо досягає своєї високої ноти евмелія – танок, який існував в контексті драматичного мистецтва. Саму орхестіку греки розглядають як єдність ритмічних танцювальних елементів, де фактично драма втрачала трагічну ритмічну, визначеність, ставала мовчазною, все більше нагадувала артикуляцію поетичних рядків і вже не відбивала того синкретизму цілісного бачення грецького космосу.

Розгорнута іконографія грецької хореографії у множині емблем божеств таких, як Діоніс, Аполлон, Афіна, таких героїв, як Геракл, а також богів, які вважалися суто народними, (населяли луги, поля, ліса у вигляді німф, козлоногих фавнів, дріад, менад і інших), входить в простір всіх майбутніх хореографічних систем. Це настільки клішований і настільки міфологічно-емблематичний простір хореографії, без якого фактично не відбувається хореографія ані доби Відродження, ані бароко, ані класицизму і навіть всі більш пізні хореографічні системи. Міфологічні сюжети стають носіями того величезного досвіду піднесення образу світу, до якого звертаються багато хореографів.

Образ міфа захоплює тисячоліття танцювального мистецтва. Танок століття Людовика XIV буквально перенасичений міфологічними сюжетами. “Захоплення Трої”, “Критський Лабіринт”, “Народження Афродіти”, “Суд Паріса”, “Смерть Агамемнона” – це ті сюжети, якими переймаються хореографи. Навіть реформатор балету Новер захоплюється міфологічними сюжетами, він їх уявляє як самостійний завершений танцювальний простір, в якому вже немає місця для того синкретизму, який існував в ранніх грецьких містеріях. Отже, такі прекрасні балети, які здійснені за міфологією давньої Греції (“Нарцис і Галатея”, “Медя і Ясон”, “Німфи і Сатіри”, “Марс і Венера”, “Адоніс”, “Амур і Псіхея”, “Дафніс і Хлоя”, “Суд Паріса”), стають тим величезним простором, який буквально спонукає до розуміння хореї як міфологічного космосу культури і космосу хореографічної культури зокрема.

Хорея із космогізованого міфа стає міфом диференційним, міфом витончених системних стилізацій, які в різний час, в різному просторі різних стильових адекватіях показують, як змінюється образ Терпсихори. Отже, танцювальна реальність спонукає до все більшого і більшого звернення до золотого віку, який пов’язують з античністю. Якщо б не та сумна нота, яку помітив у діонісіях В. Іванов, якщо б не та одвічна трагедія античного світогляду, яку О. Лосев визначає як суцільне тіло (сома) і відсутність душі – християнської душі. Але міф у хореографічному образі долає цей бар’єр тілесності як соматичність, космологічність танцю завдяки ритмічності (аритмії), яка несе в собі музичність, космологізм, драматизм, сповнює все нові і нові образи міфологічною реальністю, що створює образ краси людини в її космологічних ознаках.

Література

1. Ахутин А.В. Античные начала истории / А.В. Ахутин. – СПб. : Наука, 2007. – 784 с.
2. Абдоков Ю.Б. Музыкальная поэтика хореографии (Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве) : автореферат дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.01 "Театральное искусство" / Ю.Б. Абдоков. – М. – 2009. – 19 с.
3. Вихрева Н. А. Сохранение и реконструкция авторской хореографии (методы фиксации и расшифровки) : автореферат дис. на соискание науч. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.01 – "Театральное искусство" / Н. А. Вихрева. – М. – 2008. – 20 с.
4. Иванов В. Дионис и прадионисийство / Вячеслав Иванов. – СПб.: Алетейя, 1994. – 344 с.
5. Иванов В. Символика эстетических начал / Вячеслав Иванов // Собрание сочинений в 4 т. – Брюссель, 1977. – Т. 1. – С. 823 – 830.
6. Крэг Э.Г. Воспоминания. Статьи. Письма / Эдвард Гордон Крэг. – М.: Искусство, 1988. – 399 с.
7. Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика / А.Ф. Лосев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 415 с.
8. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм / Ф. Ницше; пер. с нем. Г. А. Рачинского // Ницше Ф. Сочинения в 2 т. – М.: Мысль, 1997. – Т. 1. – С. 47 – 158.
9. Платон. Государство / Платон // Собр. соч в четырех томах. – М.: Мысль, 1994. – Т. 3. – С. 79 – 421.
10. Худеков С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2009. – 608 с.

УДК 7.072(477)

*Гаврилко Ніна Анатоліївна,
здобувач КНУКіМ*

ОБРАЗ УКРАЇНИ В МОНУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ ІВАНА-ВАЛЕНТИНА ЗАДОРЖНОГО У 60–80-х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто творчий доробок у галузі монументального мистецтва неформального лідера київської монументальної школи 60–80 рр. ХХ ст. І.-В. Задорожного (1922 – 1988).

Ключові слова: вітраж, мозаїка, монументальне мистецтво, гобелен, різьблення по дереву, рельєф, розпис, енкаустика.

This article is devoted to creative activity in monumental art of Ivan-Valentin Zadorozhny (1922 -1988), one of the brightest personalities of the second half of the XX century of Ukraine, informal leader of Kyiv school for monumental art.

Key word: stained-glass, mosaic, monumental art, tapestry, decorative carving, relief, mural painting, encaustic.

На початку ХХІ століття, у час політичних змін, економічної та духовної кризи суспільства, коли космополітизм нищить національну індивідуальність, постає завдання озирнутися назад і простежити етапи розвитку українського монументального-декоративного мистецтва на прикладі творчості її неформального лідера Івана-Валентина Задорожного (1921 – 1988) у період 60–80-х років ХХ ст.

Про монументально-декоративне мистецтво І.-В. Задорожного писали Афанасьєв В., Ковальчук О., Ямборко О., Данилейко В., Брюховецька Л., Осокович П., Плачинда С. та ін. Спеціальних досліджень з цієї теми не було, як і фахових розвідок.

Мета цієї статті – дослідити еволюцію творчості І.-В. Задорожного у різних жанрах монументально-декоративного мистецтва, оцінити художника мірою його власних уподобань.

Монументальні твори у творчості І.-В. Задорожного займають головне місце. У всіх проявах свого мистецтва він – природжений монументаліст. Уявна грубоватість, стилева умовність його фігур органічна в архітектурі. Задорожному колір приносив радість, він любив яскраві барви, колір у повну силу, шалені контрасти, коли вони “горять” на стіні.

Твори монументального мистецтва в усі епохи призначалися для “вічності”. Тим часом вони не зводилися лише до розв’язання власне технічних завдань. Образність монументального, як і всіх інших мистецтв, має свою специфіку, що міститься в складних, глибинних законах співвідношення всієї зображувальної мови. Образ у творах монументального мистецтва завжди має піднесений характер, і він точно концентрує увагу на конкретних ознаках сучасності. У кращих роботах монументального мистецтва ми бачимо, що зникають кордони між окремими його видами. І тоді виникає не просто комплекс, а, начебто, сплав монументальних форм, створюється істотно новий тип стосунків між архітектором і художником: архітектор почуває себе в значно більшій мірі, ніж раніше, художником, а художник – архітектором.

Про свою першу спробу монументальної роботи І.-В. Задорожний пише у спогадах 1985 року про дитинство: “Я ріс в сім’ї, де не було музики, картин. Сімейна атмосфера не сприяла розвиткові моїх художніх здібностей. Був сам, один. Ніхто мені не співчував. Прочитав “Кобзар” і “Блуждающие звезды” (у сусідів – євреїв – узяв книжку). У результаті духовних пошуків – розписав хату... Вугіллям на стіні, почавши з покуття, де горіла лампадка, намалював богів, ангелів, сонце – зелене (?). Працював видно з натхненням. Замальовані були всі вікна, всі стіни. Орнаменти з рушників, що обрамляли ікони, були перенесені на білі стіни. Безстрашний одержимістю малювати – і весь комплекс було зроблено... мене не побили, настільки були вражені побаченим. Лише батько невдовзі привіз звідкись кольорові олівці...” [4].

І.-В. Задорожний володів багатьма художніми технічними прийомами. Розробляв картони для гобеленів, настінних розписів, декоративних панно. Для горячої енкаустики власноруч виготовляв фарби на основі воску. Був автором монументально-декоративних рел’єфів та карбування, вітражів, мозаїки, різьблення по дереву.

Вітраж. Вітраж був улюбленим жанром Задорожного. За зразок він мав сучасні вітражі французького художника Фернанда Леже, які у свій час сприймалися як сенсація у мистецтві. Загальна площа вітражних вікон, створених Задорожним, складає більше, ніж 305 м кв. І.-В. Задорожний першу монументальну роботу виконав у співавторстві з В.Є. Перевальським і Ф.Т. Глущуком у 1969 році. Це вітраж-триптих Т.Г. Шевченко і народ”, який і сьогодні прикрашає вестібюль червоного корпусу Національного університету ім. Т.Г. Шевченка. Робота була пошуковою, в інтер’єрі вона сприймається ско-

ріше як прикраса, декоративна вставка, яку за кольором виконано у яскравій теплій гамі (багато помаранчевих, жовтих, червоних кольорів), але вона все ж таки дозволила автору відчувати великі ідейно-виразні можливості монументального твору. За композицією – це триптих. Центральна частина угорі має аркове завершення, бокові зрізані під кутом. Художник вводить в образну структуру молоде деревце, як символ нового життя.

У 1963 році при Спілці художників України виникла монументальна секція, яку очолив Степан Кириченко. Задорожний з 1965 року працює у галузі монументального мистецтва [1], перейшов з живописної секції до монументальної у 1966 році і з часом був обраний заступником голови. Володіючи справжнім авторитетом, він робив те, що прагнув. “Змістом і “національною формою” – езоповою мовою мистецтва часу “розвиненого соціалізму” – митці, зокрема українські художники, чинили опір денационалізації української культури. Чимало клопоту тодішній владі завдавала “секція монументалістів” Київської спілки художників разом із цехом монументально – декоративного мистецтва, де лідували патріотично налаштовані Степан Кириченко, Валентин Задорожний, Микола Стороженко, Іван Литовченко, Володимир Прядка, Галина Зубченко та ін. Аура творчої секції монументалістів і цеху монументально – декоративного мистецтва сприяла творчому зростанню багатьох національно зорієнтованих художників, котрі проявили себе згодом як талановиті особистості... Товариські стосунки, творча атмосфера, що панували в секції, а також згуртованість у протистоянні негативу спілчанського начальства гартували громадську позицію і сприяли розвиткові майстерності художника” [5].

“Я вперше побачив його вітражі в 1972 році в Кременчузі. Їх показували майже крадькома, майже пошепки, але з непідробною гордістю. Для мене враження було шокове: щось таке, що досі ми не бачили або, правдивіше, не дозволялося нам бачити, бо чорна правда, перемальована на біле, засліпила нам очі. А він намагався, щоб ми прозріли. Він давав нам уроки просвітлення і очищення. Греки називали це катарсісом. Так було з цими вітражами”, – згадував О. Федорук [7]. Один із наймасштабніших (150 м кв.), принаймні, в Україні, вітражів І.-В. Задорожний створив у Кременчузі – “Наша пісня – наша слава” (лите скло, бетон). Твір має яскраву насичену колористичну гаму (жовтий, червоний, синій, з перевагою останнього). Сюжет і ритмика цього твору пов’язані з пісенно-романтичним настроєм. Він сприймається як декоративний килим з урочистою розповіддю про героїчне минуле українського народу. Митець звернувся до фольклорних мотивів, традицій народного мистецтва на склі. Композиція вітражу тричасна, кожна з частин складається з великого вертикального (вгорі) й малого горизонтального прямокутника (внизу). У центральній частині ми бачимо зображення козака Мамає з бандурою на червоному коні. Над ним зображено човен з козаками, ліворуч – сонце, праворуч – місяць. Ліва частина у центрі має зображення групи козаків, права – молоду пару. Усю композицію вітража заключено у сітку прямокутників. У цілому вітраж справляє надзвичайно благотворне враження: яскрава кольорова гамма, дивне відчуття кольору і вміння скупкою палітрою надати образу мажорного звучання, подане з великим тактом співвідношення частин, що створюють надзвичайну органічність композиції у цілому, впевнений сміливий почерк контурного малюнку, обіймаючого міцну, пластично сприйняту форму, і, разом з тим, велика вишуканість у відо-

браженні декоративних деталей (звірі, птахи, рослини) – все це свідчить, що перед нами твір талановитого майстра великої художньої культури. Цей вітраж наче “яскравий жар, що виривається із масивного чорного каркасу, це сині, жовті і червоні іскри, що завжди тліють в народі і чекають свого часу” [5].

Наступна робота, створена у 1974 році, – вітраж “Намисто” (лите скло, цемент, 70 м кв.) палацу культури с. Калита Броварського району Київської області. За тематикою вітраж також присвячено мотивам українських народних пісень. Дванадцять квадратів на три вгору. Кожний мотив замкнено широкою темною лінією, по якій червоним кольором проходять написи – цитати за сюжетом народної пісні. Форми нагадують писанки. “Всякий завершений твір повинен нагадувати коло – гадюка, що кусає себе за хвіст”, пише мистець у щоденнику. Переважає холодний колорит, блакитні, бірюзові кольори. Майстер застосовує також молочне скло з відтінком теплого чи прохолодного.

Вітраж “Космічна балада” було створено у 1974–1975 роках в палаці культури механічного заводу Павлограда Дніпропетровської області. Вертикальна композиція ділиться на 4 рівномірних частини. Особливістю твору, як і декількох інших робіт, є надмірна графічність художньої мови. Мабуть, у цьому мав вплив попередній етап творчого шляху майстра, коли він працював у галузі графіки, зокрема плакату. Чотири світлих фігури космонавтів і дві, навпаки, темні (бордові з білим) розташовано у невагомості. Вітраж справляє враження ажурності й легкості.

Вершиною вітражної творчості майстра і мистецьким шедевром став вітраж у місті Біла Церква Київської області “Люди, бережить землю!” (лите скло, бетон, 150 м кв.), який було створено за сім років до Чорнобильської катастрофи. Композиція складається з трьох вікон, блоки по 80 см кожний. У центральній частині раптово інтуїтивно считується величний хрест – зв’язок Космосу з Землею (для когось – це символ, для когось – силует постаті людини на Землі): жінка з розкритими руками, як крила, і дитиною. Ліва частина зображує хлопчика з білим оленем, права – єднання людей різних рас. Зв’язуючим елементом вітражного твору є світлий біло-вохристий, у два скла, рамочний шлях. Він казково поєднує досить не абстрактні силуетні характеристики тварин, птахів, риб, комах, дерев.

У 1982 році був завершений мистецький ансамбль залу “Братина” готелю “Либідь” у м. Києві. Вікна, що виходили на цирк, було оздоблено піскоструйними вітражами за ескізами І.-В. Задорожного. Мотиви петрогліфів і архаїчної орнаментики вдало поєднувалися з інтер’єром. На жаль, сьогодні їх вже немає.

З 1984 року кияни мали змогу милуватися вітражами майстра на верхній станції фунікулера (12 вікон з бетону і литого скла, 20 кв. м). Густо орнаментований, він зроблений у пастельних тонах. Художник задумав цікаве освітлення об’єкту, але це не було здійснено.

І.-В. Задорожний завжди приділяв велику увагу вирішенню особливо складного питання масштабного модуля монументального твору, його розмірності щодо оточення. Його роботи в палаці культури с. Калита Броварського району Київської області і в палаці культури механічного заводу м. Павлоград Дніпропетровської області – приклади вдало розробленої масштабної системи, модулем якої є людина. Окремі бетонні стели і своєрідний обеліск “Розквітаюча квітка” організують і естетично збагачують простір, в якому об’єднуються

будівлі і райони міста. Масштабну розмірність художник враховує і в вирішенні інтер'єрів (мозаїка кімнати одруження, розфарбований рельєф танцювальної зали), в яких підкреслює поетичний, інтимний характер архітектури. У 1977 році за монументально-декоративні роботи селища Каліта майстер отримав премію Ради міністрів СРСР.

Цілісним ансамблем, що є водночас важливим об'єктом міста, став палац культури в м. Павлоград Дніпропетровської області. Його екстер'єрні елементи (мозаїка, рельєф) активно співпрацюють у просторі, нібито “вбирають” у себе навколишні складові пейзажу і архітектури. За своїм задумом вітраж “Космічна балада” зі сценами завоювання космосу і рельєф “Серце – людям” створюють життєстверджуючий настрій.

Декоративне, вишукане в кольорі (синє мерехтливе лите скло) і за лінійною структурою (елементи композиції вітражу і рельєфу плавно переходять з одного в інший) вирішення визначає функцію палацу як місця відпочинку, а також його роль як просторової домінанти міського ансамблю.

Автор прагнув до того, щоб його задум був розкритий максимально глибоко і широко.

Рельєф. Перехід до типового проектування відбувся після державної постанови 1955 року “Про усунення надмірностей в архітектурі та будівництві”, що у свою чергу вплинуло на розвиток монументально-декоративного мистецтва. У 70-ті роки минулого століття українські художники-монументалісти займались пошуком так званого “сучасного стилю”, нової художньої мови, вирішували застосування рельєфу не просто як доповнення архітектурної композиції, а й для виконання ролі монументальної пропаганди. Типовим прикладом такої роботи є рельєф І.-В. Задорожного “Гімн праці” у м. Павлодар Дніпропетровської області. Велика вертикаль – фігура жінки, як символ, у центрі композиції і, контрастом навкруги – різномасштабно трактовані сюжети на теми праці, науки, космосу, відпочинку, мистецтва. Робота виконана з бетону на торці корпусу палацу культури, площа рельєфу – 285 кв. м. Декоративний торець органічно ув'язує споруду з оточенням.

Для компенсації скупі архітектурної форми у роботі “Пелюстки” (с. Каліта) художник “добудовує”, додає об'єму.

Різьблення по дереву. Першою спробою різьблення з червоного дерева була робота Задорожного “Мелодії дружби” (1975) у палаці культури Павлограда Дніпропетровської області. На вільно розташованих колонах у візерунок орнаменту було вписано сюжети – зображення представників різних народів. Колони скомпоновано двома групами у білому середовищі, на підлозі – червона доріжка. Колони, двері, крісла було задумано в єдиному колориті.

У 1976 – 1978 рр. майстер зробив оформлення малого залу ресторану Київського мотелю-кемпінгу “Пролісок” у Святошино, який розраховано на 50 осіб, під назвою “Скіфія”. Композицію виконано з червоного дерева, загальна площа близько 40 м квадратних. У залі, де знаходяться 14 світильників і близько 50 стільців, художником не було зроблено жодного повтору. Стеля, як і стіни, теж уся вкрита різьбленням.

У 1978–1983 рр. Задорожний у співавторстві з Борисом Плаксієм оформлює літературно-меморіальний музей Михайла Коцюбинського у м. Чернігові. Проект Анатолія Ігнащенко. Допомогали як виконавці-помічники дружина На-

дія Яківна і син Задорожного Богдан. Було створено вишукане символічне “дерево”, або колона, квадратна у розрізі, висотою 12 м, яка об’єднала чотири поверхи будівлі музею знизу догори. Для виконання із Росії привезли велику лиственицю. На чотирьох гранях колони площею 112 метрів квадратних дерево оздоблене різбленням (рельєфне зображення виступає над площиною тла) – композиціями за мотивами творів М. Коцюбинського: перший поверх – “Ялинка”, “Наша хатка”, “Ціпов’яз”, “Подарунок на іменини”, “Хо”, “Харитя”; другий поверх – “Дорогою ціною”, “Сон”; третій, четвертий поверхи – “Фата Моргана”, “Тіні забутих предків”.

Різномасштабні фігури людей, тварин, закомпоновано разом з назвами творів письменника. Згадуються слова П. Тичини про М. Коцюбинського: “Напоєний соками землі своєї, через те він став безсмертним. Світочі людства розступилися, щоб дати йому місце в череді безсмертних”.

Дуже цікавою роботою митця було оформлення залу “Братина” готелю “Либідь”, м. Київ (1976–1982), до якого входила серія дерев’яних (червоне дерево) скульптур давніх архаїчних дохристіанських богів “Хорс”, “Сварог”, “Велес”, “Троєць”, “Род”, “Лада”, “Водолій”, “Богиня Дужа”, “Перун”, “Берегиня”, “Біля Світовида”. Це була дуже вдало виконана перша робота Задорожного в галузі скульптури. Художник був дуже вимогливим до себе, зробивши величезну кількість варіантів, іноді вже готові картони до скульптур повністю переробляв, намагаючись досягти глибини образу. Майже всі скульптури були спрощеної форми з єдиного бруса, чотирикутного у зрізі. Після смерті Задорожного у 1995 році зал здали під казино, і художній комплекс було розграблено, скульптури викинули на смітник пивзаводу, гобелен вкрали з підрамника. Це був цинічний акт вандалізму з грубим порушенням авторських прав художника і членів його родини.

Зараз скульптури зберігаються у дуже поганих умовах, подібних до звичайного зберігання дров, на території Києво-Могилянської Академії й руйнуються.

Карбування. “Робітничий хорал” у палаці культури Павлограда Дніпропетровської області (49, 6 кв. м) виконано у скульптурній техніці з тонких листів алюмінію, процес якої полягає у вибиванні рельєфу зі зворотного боку металу спеціальним молотком. Це багатофігурна напіваабстрактна поліфонічна композиція на тлі індустріального пейзажу, де важливу роль відіграє ритм вертикальних ліній, які вгорі переходять у криві, плавні форми, що нагадують хмари, дим.

Гобелен. Значне місце у монументально-декоративному мистецтві Івана Валентина Задорожного посідає гобелен. Це роботи останнього періоду творчого життя художника 1980–1988 років, які були об’єднані єдиним творчим задумом – пошуком пластичної композиції, своєрідністю кольорової гами, зверненням до народних традицій: гобелени “Кий” (1980 – 1982) для залу “Братина” готелю “Либідь” у Києві, “Пісня” (1987 – 1988), “Сім’я” (1987 – 1988) для будинку культури с. Рогізки Вінницької області, “Засійся, чорна ниво, волею ясною” (1988) – у музеї Тараса Шевченка у м. Києві. У роботах простежується графічний підхід.

Звернення до мистецтва гобелену не було випадковим явищем. На той час відчувалась потреба у речах, здатних надати м’якості оточуючому простору, створити у ньому атмосферу теплоти та затишку. Художник звернувся до традиційного гладкого гобелену, але об’єднав класичні принципи старовинного

європейського гобелену з принципами народного ткацтва, зокрема з рослинними килимами Лівобережжя. Ольга Ямборко у своїй дослідницькій роботі порівнює гобелени Задорожного з доробком Михайла Біласа. “У обох – тематику можна назвати “творіння образу українського народу”. Водночас, вектори її спрямування відмінні. М. Білас обирає фольклорно-етнічні мотиви з яскраво вираженою настроєністю коломийки, партитура килимів – гобеленів І.-В. Задорожного епічно-протяжна, тонально споріднена народній думі” [8]. У І.-В. Задорожного переважають скупі фарби з тонким співвідношенням сіро-сріблястих тонів, стримана, майже монохромна кольорова гама.

Мозаїка. 267 квадратних метрів складають два об’єкти – “Моя батьківщина” (Кременчук, Полтавської області, 1970–1972 рр.) разом з Б. Волковим і Г. Соколенко для палацу культури заводу “Дормаш” і мозаїчне панно на тему української народної пісні “Ой ти, зіронька, ти вечірня” (с. Калита, 1972 – 1974 рр.). Техніка – кольорова смальта, заснована на застосуванні кольорового непрозорого скла у формі кубиків або пластинок в якості основного художнього матеріалу. На очах глядача стінка наче вібрує. Мозаїку у палаці культури с. Калита майстер задумав майже монохромною. Взяв два-три кольори – вохру червону і вохру жовту, англійську червону. Сюжет відповідає теплій гамі: козак обіймає дівчину за плечі. Долоні рук з довгими пальцями схрещені, над головами ритм кладки смальти повторює ритм силуетів голів і нагадує німби. Ця дуже складна техніка значно збагатила колористичну палітру майстра.

Художній настінний розпис. Задорожний розписав 66,7 квадратних метрів стін. Його приваблювала техніка темперного живопису, фарби якої не піддаються потьмянінню та пожовтінню, довше зберігають первинну свіжість, ніж олійний живопис. Це роботи 1972 – 1974 рр. “Калинова сопліка” (полівінілоацетатні фарби на цементному рельєфі) в інтер’єрі музичної кімнати у палаці культури с. Калити Броварського району Київської області, “Криничка” (фризовий розпис там же) та “Народження технічної думки” 1975 року в палаці культури м. Павлоград Дніпропетровської області. Перші дві роботи за стилістикою нагадують книжкову графіку, “Народження технічної думки” задумано художником як мінімалістичний твір за засобами художньої виразності. Мінімум зображення на білому тлі. Автор мінімалізує і палітру: чорна, червона, сіра фарби. Ми бачимо геометричні форми – колоподібні, трикутні, прямокутні. Рух зліва направо задає умовне зображення супутника. Усе це об’єднує дві хмароподібні форми сірого кольору, різні за розміром. На ультрамариновій стелі ми бачимо яскраво жовті сучасні світильники денного світла, підлога біла.

Енкаустика. Майстер звернувся до малопоширеної у наш час складної старовинної техніки малювання восковими фарбами (згадаймо відомі фаюмські портрети, знайдені у похованнях I–III ст. н. е. на території Середнього Єгипту), яка заснована на застосуванні воску як сполучної речовини. Йому подобалась бархатистість, легке просвічування, міцний зв’язок між шарами, який не слабшає з роками, ніколи не утворює шпарин і зберігає свій колір. “Свято Лади” (пігменти, віск, 3, 3 м кв.), що було створено для кафе “Братина” готелю “Либідь” у Києві, зараз експонується у меморіальному музеї Задорожного “Хата”. Композиція фризова, дуже видовжена за горизонталлю (1: 4). Робота пронизана теплом, ніжністю, усі персонажі, що сидять за святковим столом, мають великі світло-блакитні очі, що випромінюють добро й щастя. Переважає чистий бла-

китний колір, багато білого, в одязі людей і орнаменті ми бачимо вкраплення англійської червоної вохри. Виконання роботи було закінчено в 1982-му році. Справляючи своє 1500-річчя, місто пишалось нею, її показували всім зарубіжним гостям, констатуючи злет українського монументалізму.

Монументальне мистецтво І.-В. Задорожного – значна й оригінальна сторінка українського мистецтва другої половини ХХ ст. Складний період пошуків художника у галузі монументального мистецтва у загальних своїх напрямках був досить плідним. Він втілює у своїх творах нові пластичні ідеї, експериментує з матеріалами, що дає йому глибоко відчутти і втілити у кращих творах синтез мистецтва з архітектурою. Таким чином, художник поступово формує свій почерк і творчу індивідуальність, знаходить свою велику тему: хоче возвеличити усе українське, створює унікальний портрет – образ України. Його життєвий і творчий шлях заслуговує на найвищу повагу як людини-творця, що у найжорсткіших умовах тоталітарного тиску і цензури лишився українцем з великої літери.

За принципами українських народних традицій І.-В. Задорожний зробив вдалу спробу відродження школи українського монументального мистецтва, яку розпочав ще Михайло Бойчук. Інколи, у перших своїх творах, він стилізував під народні зразки, далі вийшов на асоціативний рівень (коли роботу засновано на враженнях та відчуттях від народного джерела), а згодом і на “семантичний” рівень, коли у формуванні образної структури задіяно генетичну інформацію. Твори Задорожного не стосувалися партійної ідеології, він підіймав великі загальнолюдські проблеми (людина і природа, історична пам’ять народу, сім’я, мир або війна), вирішував теми яскраво виразними художніми засобами. Ставши глибоко національним, мистець вписується у світовий контекст. “Глибоко національне мистецтво І.-В. Задорожного – це світовий феномен” [6].

У 1978 році Задорожний написав у щоденнику: “Твердо знаю, що я не зірка першої величини на українському небосхилі, але з мого життя та смерті необхідно створити хоча б невелику символіку, яка б будила людину буденну досягати святої волі, свободи духу, творчості, національної та особистої розквітості... Можливо, це шлях апостольський...” [2].

Література

1. Автобіографія. Особиста справа І.-В. Задорожного. Архів відділу кадрів Національної спілки художників України.
2. Валентин Задорожний. Сторінки з щоденника / Валентин Задорожний // Образотворче мистецтво. – 1990. – № 3. – С. 12.
3. Грицук В. Його і наших земляків безсмертні образи / В. Грицук // Вечірній Київ. – 2 березня 1999 р. – С. 8.
4. Задорожний І.-В. Думки (зі щоденникових записів, листів, виступів) / І.-В. Задорожний // Студії мистецтвознавчі. – Ч. 3, 2006. – С. 63 – 69.
5. Перевальський В.Е. Зустріч триває / В.Е. Перевальський // Образотворче мистецтво. – 2008. – № 2. – С. 33.
6. Підгора В. Світовий феномен / В. Підгора // Культура і життя. – 1995. – 13.09. – С. 3.
7. Федорук О.К. “...мир на землі вам, добрі люди” / О.К. Федорук // Народна творчість та етнографія. – 1992. – № 1. – С.28–
8. Ямборко О.Я. / О.Я. Ямборко // Вісник ХДАДМ. – 2005. – № 7. – С. 80–88.

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 008:002

Дячук Валентина Павлівна,
кандидат культурології,
заслужений працівник культури України,
доцент кафедри тележурналістики,
дикторів та ведучих телепрограм,
проректор КНУКіМ

ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИЗНАЧЕННЯ ЖАНРОВИХ ОЗНАК ПРЯМОЕФІРНОЇ ТЕЛЕТВОРЧОСТІ

Індустрія телебачення (ТБ) як певне виробництво інформації, потік образних інновацій має бути режисованою та осмисленою, корельованою з естетичними та мистецьким смаками. Індустрія ТБ потребує системного або полісистемного бачення. Суспільний досвід засвідчив, що саме відкритий ефір спроможний дієво активізувати соціальну дію. Остання неможлива без критичного, продуктивного мислення, яке передбачає зміну точки зору на предмет обговорення, інтерпретацію певної проблеми з позиції співрозмовника. Вплив прямоефірного мовлення на формування людини є надзвичайно великим. У процесі його сприйняття реалізується завдання створення і розвитку національної культури, нової громадської думки, виховується конструктивна життєва позиція та формується відчуття причетності до загальнонародної справи. Цьому сприяють різні жанри, види прямоефірної телетворчості – репортажі, ток-шоу, конкурси, ігри, інтерв'ю, телевізійні мости.

Ключові слова: прямий ефір, репортаж, телемости, ток-шоу, соціальна комунікація, телевізійне спілкування.

Television Industry as a specific production information flow must be imaginative innovations directed and meaningful, correlated with the aesthetic and artistic tastes. TV industry needs a system or uniquesystematic vision. Social experience has demonstrated that only on air television is able effectively creat greater effect. The mentioned above is impossible without the critical, productive thinking, which involves changing perspectives on the subject of discussion, The interpretation of a problem from the point of contact. Influence on air television speech rights on the formation is extremely large. During his perception realized the task of creating and developing the national culture, a new public opinion brought constructive lifestyle and formed a sense of ownership nationwide business. This is facilitated by various genres, types on air television art – reports, talk shows, contests, games, interviews, television bridges.

Key words: broadcast, reportage, teleconference, talk shows, social communication, television communication.

Кожен конкретний твір ідентифікується в межах суцільного безперервного екранного тексту не менше ніж за шести характеристик, які з необхідністю пов'язують загальним змістовним значенням твір в його критичному аналізі з типологією жанрів: авторська завершеність; адресність; затребуваність; образо-

творчо-виразні засоби і стилі, використані автором; жанр; тип хронотопу, або просторово-часова структура художнього образу.

Віднесення телепередачі до того або іншого жанру має перш за все конкретний практичний сенс. Наприклад, новинна інформація в чистому вигляді не захищена авторським правом, на відміну від її подачі з коментарем, що залежить від використаного жанру. У свою чергу, від того, до якого жанру – інформаційного, публіцистичного або художнього (постановочного, ігрового) – відноситься творчий твір конкретного автора, залежать, з одного боку, форма виразу і ступінь творчих зусиль творця твору, з іншого – глядацьке сприйняття і, звичайно ж, рівень оплати праці.

Практичне значення жанру майбутньої передачі або фільму позначається вже на рівні сценарної заявки і пов'язане з вибором відповідних технічних засобів (наприклад, репортаж вимагає транспорту або специфічних засобів зв'язку, а бесіда – студійного устаткування).

Характерно, що ТБ (як до того і кіно) фактично починалося з одного всеохоплюючого жанру, і лише потім новонароджена “телебрунька” розкрилася і розрослася в багатий куш, з якого саме життя відбирає і вибирає адресно затребувані жанри. Причому жанри (як, втім, і все інше) підтримує затребуваність трьох родів. Аудиторна (споживацька) і авторська (творча) не завжди знаходять один у одного підтримку або взаєморозуміння. Існує ще і такий складний варіант затребуваної як результату кооперативних ефектів психіки в суспільстві, коли тиражуються нікому конкретно не потрібні твори та істини, іноді епатуючи естетичне сприйняття. Що відбувається якраз в той же самий гострий час, коли виникають і розвиваються соціальні багаторолеві ігри типу телебачення. Із збільшенням ефірного часу, кількості каналів мовлення і, головне, притоку людей розширюється тематичний простір і складалася жанрова структура ТБ, тобто не просто вичленяли конкретні жанри, але і визначалося місце кожного на екрані (частка екранного часу, канал і час доби).

Ще порівняно недавно, по суті, єдиною формою, за допомогою якої ЗМІ підтримували зв'язок з читачами/слухачами, були читацькі листи. Сьогодні вироблено найрізноманітніші жанрові форми: круглий стіл, гаряча лінія, прямий ефір, Інтернет-чати (що працюють on-line) відповіді на заздалегідь підібрані запитання, прихована камера, спонтанні інтерв'ю-опитування під час нарад, конференцій на вулиці з приводу актуальних, соціально важливих проблем, оперативне соціологічне опитування під час повідомлення (навіть з моментальним підрахунком голосів), спортивні передачі, різні розважальні програми, які, збираючи велику кількість учасників, мимоволі втягують їх у діалог; передачі на замовлення, коли слухачі висловлюють свої уподобання, побажання; різні конкурси; матримоніальні оголошення; телетеатралізовані дійства; розповіді про долі людей; перегук міст – це далеко неповний перелік теле- та радіоформ, у яких виразно простежується намагання залучити до дійства найбільше співбесідників. Безперечно, більші можливості щодо цього має телевізія, але й у радіопрограмах простежується тенденція враховувати специфіку уснорозмовної стихії. Навіть в інформаційні повідомлення, традиційно монологічні, останнім часом входить діалог.

В Америці у 50-ті роки ХХ ст. була програма Волта Діснея, в якій він розповідав про майбутні мультфільми, показував героїв мультфільмів у ескізах, і запитував у глядачів, які з них подобаються, а які – ні; поширеними були типові вікторини (запитання задавали в студії, а відповіді від телеглядачів надходили по телефону чи у листах). Таким чином зароджувалося інтерактивне телебачення.

Як правило, всі подібні телепрограми є розважальним телебаченням. Існувала класифікація розважальних програм: ігри, вікторини, що стали популярними з 50–60-х років ХХ ст. на західному телебаченні. Але з часом, окрім таких чітко визначених видів телепрограм, з'явилися нові, можна сказати, змішані. Відповідно з'явився і новий термін – ток-шоу. У перекладі з англійської “to show” означає показувати, а іменник “a show” – це те, на що можна дивитися, себто що розважає. Отже, шоу – це видовище, вистава.

Ток-шоу, шоу-ток – телевізійні жанри, що характеризуються, насамперед, такою ознакою, як *видовищність*. Необхідними елементами шоу, як і будь-якої телепрограми, є:

- ведучий-рефері (творча група, яка працює над програмою);
- учасник або учасники (опоненти);
- внутрішній глядач (глядачі, що у студії, які теж можуть брати участь в дискусії).

Усі вони взаємодіють відповідно до сценарію та концепції програми, де, зазвичай, усе підпорядковується певній темі (одній чи кільком). Відповідно до мети, що її автор хоче досягти, створюється драматургічна ситуація, в якій кожен елемент відіграє певну, відведену йому роль. Таким чином, враховуючи історичне минуле розважального телебачення і сучасну практику, можна виділити і класифікувати певні види ток-шоу:

- 1) розмовні видовища (ток-шоу);
- 2) ігрові видовища (ігрові шоу);
- 3) постановочні шоу.

Термін “репортаж” виник від французького “reportage” й англійського “report”, що означає “повідомляти”. Спільний корінь цих слів – латинське (“reporto” – передавати).

Репортаж – найоперативніший жанр сучасної журналістики. Його популярність пояснюється перш за все максимальною приближеністю до життя, здатністю передавати явища реальної дійсності, як жодний інший жанр. Телерепортаж є об'єктивним за своєю природою, тому що відеокамера фіксує тільки те, що відбувається насправді. Однак у закадровому тексті репортера завжди відчувається суб'єктивне сприйняття автором того, що відбувається, і воно нерідко виходить на перший план. Тому можна говорити про те, що репортаж – це все-таки жанр суб'єктивний.

Як і інші жанри журналістики, репортаж повідомляє про новини. Але суттєвою його відмінністю є факт обов'язкової присутності на місці події автора-репортера, тобто людини зі своєю точкою зору.

Оскільки телерепортаж здатний показати, що відбувалося в реальному часі, то глядач, немов, стає свідком події. Тому журналіст не має необхідності

описувати подію – цю функцію виконує відеоряд. Репортер у закадровому тексті розказує про подробиці події – причини та наслідки (реальні або можливі), проводить аналогії, шукає зв'язок з іншими подіями.

За способом трансляції розрізняють прямий і фіксований репортажі. Прямий репортаж транслюється в ефір в момент здійснення дії за допомогою пересувної телевізійної станції (ПТС). Неможливість показати подію в момент її здійснення або в її реальному часовому обсязі (простіше говорячи, в разі затягування дії, коли її інформаційна цінність поступається ціні ефірного часу) вимагає її фіксації.

У 60-х – середині 80-х років ХХ ст. у розвитку українського телебачення стали вироблятися значно динамічніші і цікавіші для глядачів форми телеспілкування. Це, зокрема, прямоефірні телемости і демонстрація адаптованих фільмів, тематичні вечори телепрограм і прямі трансляції державних акцій, зйомки обмінних творчих груп тощо. Тоді ж, на початку 60-х років ХХ століття, активізувався процес структуризації системи вітчизняного телебачення, що позначився подальшим освоєнням українського простору, створенням в УРСР мережі регулярно діючих програмних телецентрів.

Таємниці принадності прямого ефіру – у відчутті співучасті глядача у тому, що відбувається на екрані. Час у таких передачах матеріалізується. Його можна явно відчутти. До того ж, важливе значення прямого ефіру полягає в можливості допомагати широким верствам населення оволодівати навичками демократичного мислення, поведінки, прищеплювати новітні підходи до вирішення питань, усвідомлювати свою причетність до певної спільноти.

Новий історичний період розвитку нашої країни, що відкрив шлях демократизації і гласності, формуванню громадської думки, сплеску національної свідомості, сприяв також виявленню та розвитку нових засобів телебачення у формуванні нової свідомості громадян.

Нові телевізійні засоби формування громадської думки виявилися у збагаченні УТ документальними, публіцистичними та видовими фільмами, які українській телестудії надають генеральні консульства зарубіжних країн, що функціонують у Києві, українські телекомпанії.

Розмаїтішими стають форми телеспілкування з глядачами України та інших країн. Прямоефірні телемости і демонстрація адаптованих фільмів, тематичні вечори телепрограм і прямі трансляції державних акцій, зйомки обмінних творчих груп – все це збагачує культурну палітру українського телеекрана, сприяє формуванню почуття гордості за свою країну, самосвідомості нації країни, що як цивілізована держава сучасними засобами телебачення завойовує й освоює світовий інформаційний простір.

Поняття інформації тісно взаємопов'язане з поняттям комунікації, під яким звичайно розуміється обмін інформацією між складними динамічними системами або їх частинами, здатними приймати інформацію, накопичувати її, перетворювати, передавати тощо. Одиначний акт комунікації передбачає існування:

- 1) джерела інформації, яке створює повідомлення;

- 2) передвач, який перетворює, кодує повідомлення в сигнали, придатні для передачі;
- 3) каналу зв'язку або середовища, що з'єднує передавач і приймач;
- 4) приймача, що сприймає сигнали і відновлює, декорує прийняте повідомлення;
- 5) адресата або одержувача інформації.

Розвиток суспільства з найранніших стадій супроводжувався вдосконаленням засобів комунікації. Далі тривав шлях відшукування все більш ємких каналів для передачі думки і емоцій з найменшими перекрученнями.

Спілкування – складний процес взаємозв'язку і взаємовпливу складових комунікаційних компонентів. У науці спілкування аналізують з різних точок зору. Фінський вчений О.А. Війо нараховує більше 200 його визначень.

Деякі автори трактують спілкування ширше, ніж комунікацію, яку розуміють лише як канал обміну повідомленнями, засіб спілкування або тільки цілеспрямованої дії. Інші вчені, навпаки, під комунікацією розуміють всі взаємозв'язки в природі і суспільстві і включають в неї спілкування як відносно-взаємодії.

Комунікація у суспільстві завжди передбачає участь в ній двох або більше сторін, взаємодію і взаємовплив учасників. Дана констатація особливо важлива в нинішній історичний період, коли в комунікаційні процеси задіяні широкі маси населення, коли ці процеси стають масовокомунікаційними.

Важливе саме змістовне виявлення у понятті “комунікація” як не просто вплив одних людей на інших, а й їх взаємодії. Термін “комунікація” не без труднощів впроваджувався і в зарубіжне суспільствознавство.

Ще в 1965 р. в книзі “Зовнішньополітична комунікація” (до речі, на російську мову переведена як “Внешнеполитическое общение”) У.Ф.Девісон (США) писав: “Комунікація” – нескладне слово. Було б чудово, якби можна було обійтися без нього. Воно вживається в таких багаточисельних текстах, що набуло цілий ряд різних значень ... Вчені, які займаються соціальними науками, почали використовувати цей термін для характеристики взаємодії між людьми. Деякі визначають “комунікацію” як термін, що містить всі процеси, за допомогою яких люди впливають на оточуючих, інші ж розглядають цілі суспільства як системи комунікації... Незважаючи на неблагозвуччя, термін “комунікація” майже незамінний при обговоренні міжнародного обміну ідеями, оскільки інші терміни стосуються лише окремих частин або сторін цього процесу, а деякі мають емоційне забарвлення, зокрема, пропаганда, хоча в ній нема нічого негідного”.

І. Федякін пропонує розглядати масову комунікацію як цілісне соціальне явище, яке є сутнісною частиною людських взаємовідносин у сучасному світі. Воно, з одного боку, відбиває факти, події, явища у житті суспільства, з іншого – само спричиняє великий вплив на їх формування.

У процесі соціальної комунікації будь-який зміст обов'язково набуває форму знаків (мова, письмо, образ, набір цифр), які завжди втілюються через певний засіб (в галузі масової комунікації – це газета, радіо- і телемережа, банк даних тощо). Соціальна комунікація пропонує як змістовний аспект, так і технічні засоби і канали. Його оформлення і циркуляції в суспільстві, всі ці компо-

ненти взаємозалежні і можуть спричиняти певний вплив на сприйняття повідомлення, а потім і на дію не тільки індивіда, але й на досить багаточисельні групи.

Масова комунікація – це суспільне явище, яке відображає і видозмінює різноманітність матеріальних і духовних соціальних зв'язків у сучасному світі. Масова комунікація включає в якості змістовного аспекту соціальну інформацію у всіх формах її вираження, а також всі елементи духовного виробництва. Вона не просто відбиває зміст суспільної свідомості, але й включає також матеріальні засоби типу обчислювально-комунікаційної техніки й різнобічну соціальну інформацію, необхідну для функціонування економіки, фінансів, торгівлі.

Телебачення, зробивши за останні роки технічну революцію в висвітленні новин (використання міні-камер, вертольотів, супутників тощо), активно експлуатує свою можливість викликати у людей об'єднуюче їх почуття причетності до того, що відбувається на екрані. Особливо яскраво це виявляється при показі надзвичайних ситуацій. Теленовини не тільки збуджують емоції – вони інформують про події коротко і наочно (інше питання – наскільки об'єктивно), що також підігріває глядацький інтерес до них. Новинним програмам відводиться важлива роль у формуванні політичного клімату, думок і настроїв мільйонів людей. Ось чому телевізійні служби одразу ж використали загострений потяг аудиторії до інформації про події у світі. У результаті за останні роки у всіх розвинених країнах відмічається зростання інформаційного телебачення.

У телепрограмах Англії, Німеччини, Італії, Франції, Японії новини і суспільно-політичні передачі займають від 25 % до 27 % у загальному обсязі мовлення, поступово наближаючись у кількісному відношенні до мовлення художнього, на долю якого приходиться в середньому від 30 % до 40 % всього часу передач. Навіть у американського комерційного телебачення, з його підвищеним потягом до розважальності, суспільно-політичним програмам відводиться в п'ять разів більше часу, ніж в 60-ті роки (до 20 % всього обсягу мовлення).

Американські телеглядачі можуть дивитися шість-сім випусків новин по кожній з трьох загальнонаціональних мереж; англійці – сім випусків по двох програмах Бі-Бі-Сі і три – по мережі комерційного телебачення; французьке ТБ по трьох програмах пропонує одинадцять випусків, як і японське; італійські глядачі і глядачі Німеччини – десять випусків по двох програмах. Теленовини, як правило, містять некоментовану інформацію. Пряма інтерпретація подій дається в суспільно-політичних рубриках, циклах, серіях.

Тривалість таких передач різна, від п'яти до тридцяти хвилин, але основні випуски продовжуються в середньому півгодини і об'єднують звичайно 10-30 сюжетів.

У всіх країнах головні випуски теленовин мають постійні назви: у Франції і Італії – “Телегазета”, в Англії – “Новини в десять годин” (Бі-Бі-Сі) і “Новини в десять годин” (комерційне телебачення), в Німеччині – “Новини дня” (перша програма) та “Сьогодні” (друга програма), в Японії – “Центр новин”, у США назва випусків містить прізвище ведучого (наприклад “Вечірні новини з Д. Разером” тощо).

Інформаційні випуски скрізь однотипові за тематичною структурою (внутрішня інформація, міжнародна, спортивна, зведення погоди), за жанрами і ха-

рактором матеріалів. Зокрема, американських теленовинах тривалий час переважали повідомлення про внутрішні події. Сама манера подання інформації мережових випусках дещо відрізняється від європейської: короткі інтерв'ю, напористіша інтонація ведучих, виразніше монтажу та рухи камери тощо.

У цих межах виявляється загальний підхід західного мовлення до телевізійної інформації або, за висловом критика англійської газети “Файненшл тайм”, єдина “інформаційна культура”. Саме інформаційна культура, – пише він, – примушує, наприклад, автобусні катастрофи вважати новинами, а наукові винаходи – не новинами”.

Отже, соціальна інформація традиційно розглядається як складова частина суспільної свідомості, як відбиття у свідомості суспільного буття. Тоді засоби її виявлення, обробки, збереження і розповсюдження, тобто весь процес соціальної комунікації теж неминуче охоплюються функціонуючою громадською свідомістю, духовим життям суспільства.

Друга половина 80-х років ХХ ст. – це період потужної перебудови багатьох складових державного і громадського життя тодішнього Радянського Союзу. Чи не найрадикальніше позначилася вона на діяльності центральних засобів масової комунікації. Повертається прямий ефір і пряме слово.

1987 року з'являється “До и после полуночи” з Володимиром Молчановим – шляхетно й невимушено її провідник запрошував до свого салону цікавих людей, і ті в прямому ефірі говорили речі, які раніше чути не доводилось.

Ситуація з технічною модернізацією вітчизняних телевізійних студій дещо поліпшилася у добу перебудов. На телеканалах з'явилися нові змістовні форми мовлення. Вітчизняне телебачення все рішучіше виходило в “живий ефір”. Слідом за всесоюзним, республіканське українське телебачення довело й свою спроможність організувати та проводити власні міжнародні телевізійні мости, символ гласності, з іншими країнами.

Сприяючи формуванню сучасної культури спілкування, технологи телебачення звернулися до феномену прямої трансляції передач за участю глядачів. Цей вид комунікації сприяє плідному забезпеченню паритету між сторонами, які знаходяться по різні боки “блакитного екрану”. У ході сприйняття таких передач реалізується завдання створення й розвитку нової громадської думки, національної культури, виховується конструктивна життєва позиція і формується відчуття причетності до загальнонародної справи. В сучасному цивілізованому світові існують два основних види прямого ефірного візуально-звукового зв'язку: телевізійні мости й парламентські трансляції. Ці компоненти “домашнього екрану” середини 80-х років ХХ ст. привертати найпильнішу увагу широкої глядачевої аудиторії й були позначені найвищим соціологічним рейтингом.

Телемости – засіб масового прямого спілкування населення однієї чи кількох країн. В Україні міжнародні телемости було започатковано восени 1985 р. телепрограмою “Ленінград-Сіетл”, в якій уперше на вітчизняному екрані дебютувала популярна пара “мостобудівників” – Володимира Познера й Філа Донах'ю. Восени того ж року в Україні було підписано угоду про творче співробітництво зі словацькими колегами у взаємному обміні програмами. І вже з другої половини 80-х років ХХ століття телебачення ознаменувалося принципово новою

формою спілкування – телевізійними мостами. 1986–1989 роки – період активного створення міжнародних телемостів як символів гласності. Невипадково саме в кінці 80-х років ХХ ст. з’явився на нашому телебаченні двосторонній контакт в режимі прямого ефіру. Бо за попередніх часів, коли панували “єдина думка” і лише “офіційна точка зору”, телемости були можливі технічно, але в них, на думку “верхів”, не було соціальної потреби. Отож, у новій політичній атмосфері (“демократизації”, “гласності”, “плюралізму”) “телемости” стали однією з найпопулярніших і “найтелевізійніших” форм екранної комунікації, тобто масового спілкування.

Деякі з міжнародних телемостів набували суто культурологічного характеру. Саме такими були “Київ – Тампере” (музична редакція УТ, 1987), “Київ – Софія” (літературно-драматична редакція, 1989). Пробували свої сили у міжнародному “мостобудуванні” й обласні студії України. Зокрема, дві спільні програми з болгарським містом Варна підготували одеські телевізійники. Вони ж через американський супутник зв’язку “Інтелсат” здійснили космічне рукоштовання з Калькуттою (Індія). Та особливо яскравим і багатобарвним вийшов телеміст, який у 1989 році зв’язав древній Львів з Вінніпегом. Для канадського телебачення він взагалі став першим міжнародним телевізійним діалогом з європейським партнером. Дебютували у цьому виді мовлення й львівські телевізійники (при активному сприянні Головної редакції пропаганди УТ). Телемостові “Львів – Вінніпег” була притаманна атмосфера особливої сердечності, адже по обидва боки океану зібралися, в основному, представники однієї нації – українці.

Близько двох десятків міжнародних екранних діалогів провело Українське телебачення зі своїми зарубіжними партнерами у 1987–1989 роках. Звичайно, не все було гладко при підготовці цих програм. У багатьох випадках керувало телемостами Держтелерадіо СРСР: воно нерідко добирало на українське телебачення зарубіжних партнерів для телевізійних діалогів, контролювало закордонні відрядження українських творчих груп, надавало лінії зв’язку (в т.ч. супутникового) і, врешті-решт, цензурувало екранну продукцію (особливо, коли вона призначалася для показу по всесоюзній телемережі).

Але, попри все, міжнародні телемости кінця 80-х років – одна з найяскравіших сторінок у творчій біографії Українського телебачення. На жаль, у 1990 році наші традиції “мостобудування” різко обірвалися. І причиною тут було не творче збіднення наших телевізійників, а зовсім інше. Держтелерадіо СРСР, яке тримало у своїх руках оренду космічних каналів Мінзв’язку СРСР та зарубіжних супутникових систем, відмовило телеорганізаціям союзних республік у фінансуванні каналів зв’язку при організації міжнародних телемостів. Українське телебачення своїх валютних коштів не мало, тож і довелося розпрощатися з такими екранними діалогами.

Під час підготовки до референдуму про підтвердження Акту державної незалежності України й виборів її першого президента дещо підвищився рейтинг телебачення серед інших засобів масової інформації. У прямому ефірі було проведено сім турів дебатів з претендентами на вищу державну посаду.

Феномен “до” і “пост майданних” ток-шоу, їх міцну прив’язаність до соціології найзручніше розглянути на прикладі “Свободи слова” (телеканал

ICTV). Остання свідчить, що громадсько-політичні програми в прямому ефірі не перестали бути актуальними й тепер.

“Телеміст” як образ є метафоричною констеляцією реальності “тут” і “там”. Він є метафорою консенсусу, гармонії, порозуміння. Телеміст – певне прадистанціювання, шлях знаходження великого або далекого “візаві”, а ця відстань, яка долається екраном ТБ, задає масштаб інтеракції та інтерпретації. Якщо в діалог вступають люди з різних культурних ареалів, то інтеракція має іншу технологію, ніж у публіцистичному просторі ТБ, який розгортається на межі міжрегіональних реалій однієї країни. Телеміст несе в собі образні настанови екстенсивного додання простору, що легко вирішується сучасними технологіями, оскільки подолати час як дистанцію інтеракції набагато складніше. Інколи представники різних поколінь так і не можуть увійти в спільний простір діалогу. Ні регіони, ні культури протилежних частин земної кулі не можна з’єднати в часі, якщо не відбувається ефект ідентичності, персоніфікації інформації як масової події. Це з’єднання буде лише штучним, екранним, видовищним, а тому воно потребує своєї технології та драматургії інтеракції. Якщо така поетика не зазначена, не знайдена як спосіб інтерпретації конфлікту онтологій, конфлікту культур, верств населення та їх ціннісних орієнтирів, то на екрані виникає незавершена, штучна реальність діалогізуючого простору. Телеміст – це єднання крайнощів, які мають бути складеними у вигляді ТБ – дискурсів таким чином, щоб знайшовся персоніфікатор інформації, телекомунікатор телеподії, який би сприймався як образ єднання, ідентифікації екранного світу і реципієнта. Інакше міст є лише є симуляцією інтеракції. Для телекомунікаторів, що знаходяться в різних просторових зонах, діалог відбувається в одному тому ж відрізку часу. Глядачі можуть сприймати програму синхронно ходу спілкування співбесідників, але частіше бачать її в запису. У такому випадку міст – це форма екранного минулого часу, що зберігає безпосередність взаємодії партнерів по діалогу.

Специфічні складнощі виникають при спілкуванні комунікаторів, а також глядацьких груп, що представляють різні соціальні системи. В телемостах такого типу відбувається зустріч масових аудиторій, між якими раніше не було прямих контактів. У кожній із сторін свій спосіб життя, своя система цінностей і уявлень про іншу. Злам існуючих тут стереотипів дається нелегко, але, як показує досвід мовлення, телемости допомагають цьому процесу, допомагають формуванню клімату взаєморозуміння і співпраці в міжнародних відносинах. Широкий суспільний резонанс свідчить про особливу важливість подібних програм.

У цілому телевізійне спілкування все більше прагне відвертості часу і простору дії. “Бачу, чую, але не можу брати участі – така перша стадія спілкування глядача з екраном”. Це тип сприйняття, характерний для кіно і фіксованого ТБ. “Бачу, чую те, що відбувається зараз, але не можу впливати на це” – друга стадія контакту аудиторії з екраном, це тип сприйняття, характерний для телетрансляції. “Сприймаю те, що відбувається зараз, і побічно беру участь в цьому” – це тип зворотного зв’язку аудиторії, що запізнюється, із студією в процесі трансляції (телефонні дзвінки т. п.). “Бачу те, що відбувається зараз, сам беру участь в цьому, і мене бачать і чують учасники передачі й аудиторія” – це тип зворотного зв’язку із студією в режимі реального часу (“відкритий мікрофон” тощо).

ТБ як комунікативний засіб реалізує завдання соціального спілкування – соціалізації та самореалізації людини, інтеграції суспільства. Звідси величезна увага до двох полярних ланок комунікативного ланцюга – телекомунікатора і телекомуніканта, до динаміки і діалектики їхніх зв'язків. Загальні і специфічні властивості телебачення як частини більш крупної системи МК накладають відбиток на його взаємодію зі світом мистецтва, на процес його естетичного самовизначення.

Можна стверджувати, що діалогізм як підвищена інтеракція є надзвичайно важливою інтерпретаційною системою, яка ще не достатньо задіяна в аналізі поетики ТБ. Здається, що саме діалогізм як інтерактивність і разом як позиціонування, диспозиція “Я” і “Ти”, дискурс, який має бути почутим, як той діалог, що виникає на екрані, як спілкування ще не достатньо вивчений. Телемости лише симулюють діалог. Діалог має бути глибинним, на рівні ідентичності, пошуку істини, на рівні формування цієї істини. Цей аспект дуже важливий для розуміння комунікативних спільнот і особливо ТБ як феномена прадистанціонування. Саме в контексті діалогізму він спрацьовує як діалог цінностей, діалог віри, діалог людей як суб'єктів комунікативних спільнот, суб'єктів культури.

Так, індустрія ТБ як певне виробництво інформації, потік образних інновацій має бути режисованою та поетично осмисленою, корельованою за естетичні та мистецькими смаками. На жаль, це не завжди відбувається. Телеканали не завжди наближують нас до світу, більше того, вони відштовхують від екрану. Так, якщо українське ТБ в певною мірою зберігає патріархальну цнотливість культури, то інші телеканали давно позбулися власних коренів. Простір ТБ глобалізується як тоталогія анонімних образів і культур. Проблема ідеалу на екрані є не проблемою поп смаку, а культурною проблемою ідентичності людини і екранного візаві. Індустрія ТБ потребує системного або полісистемного бачення.

Проблема журналістського опрацювання інформації є неоднозначною. Побутує думка, що призначена для програми новин інформація має зазнати лише певної технічної трансформації, а не смислового втручання, інакше вона стає не об'єктивною. Водночас незаперечною є необхідність участі журналіста у творенні новини зі щоденного інформаційного (сировинного) потоку. Актуальною є також потреба пошуку первісного смислу події, її увиразнення на загальному подієвому тлі. Отже, подання новин – це творчий процес, певною мірою навіть конвейер. Виробництво новин має свої технологічні закони, специфічний менеджмент. Процес перетворення факту в новину проходить декілька етапів. Він має колективний характер, вимагає діяти оперативно і сприймати інформаційний потік аналітично.

Таким чином, якісний продукт немислимий без солідної інформаційної бази: повідомлення агентств, моніторинг преси, інтернет-видань, власні інформаційні джерела, зокрема конфіденційні. Щоб “не потонути” в щоденному бурхливому інформаційному потоці, важливо ретельно продумати структуру служби інформації. В ній неодмінно має бути аналітичний підрозділ. Аналітики (нюзмейкери) за кадром готують так звану “історію питання”, тобто своєрідну інформаційну розвідку проблеми, гідної для висвітлення. Вони ж формують схему повідомлення, беруть участь у визначенні запитань для озвучення в ефірі репортером або ведучим новин. Завдяки цьому досягається високий рівень

компетентності. Складається враження, що учасники програми діють злагоджено й оперативно. Така командна форма виробництва новин є, по суті, конвейером, де кожен виконує чітко окреслені функції. Щоденний інформаційний ритм не дає можливості репортерів фахово вникнути в ту проблему, яку доводиться висвітлювати. На місці події добувається ексклюзивний фактаж, враження, але не завжди вдається осмислити причинно-наслідкову конструкцію події. Компенсувати це здатні аналітики, які довершують новину, ґрунтуючись на репортерській інформації. Деякі світові провідні агентства, як наприклад CNN, утримують ще й підрозділ, що прогнозує новини на завтра, моделюючи висвітлення очікуваних подій.

Література

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; [пер с англ. В.Н.Самохина]. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
2. Безклубенко С.Д. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв / С.Д. Безклубенко. – К.: Альтапрес, 2004. – 238 с.
3. Борецкий Р. Л. Журналист ТВ: за кадром и в кадре / Р.Л. Борецкий, Г.В. Кузнецов. – М.: Искусство, 1990. – 152 с.
4. Борецкий Р. Л. Информационные жанры телевидения / Р.Л. Борецкий. – М.: Искусство, 1961. – 75 с.
5. Борецкий Р.Л. Как создается телевизионный репортаж / Р.Л. Борецкий. – М.: Искусство, 1960. – 42 с.
6. Юровский А. Телевидение – поиски и решения / А. Юровский. – М.: Искусство, 1978. – 234 с.

УДК 316.77+79

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

ХУДОЖНЄ ГРАФІТІ ЯК МИСТЕЦЬКО-ВИДОВИЩНА ФОРМА СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглянуто художнє графіті як комплекс комунікативно-видовищних властивостей, як культурно-мистецька форма сучасності.

Ключові слова: графіті, художнє графіті, вуличне мистецтво, вуличне малювання, комунікація, видовищність, мистецько-видовищна форма.

The artistic graffiti as a complex of communicative-show properties, as a modern cultural-artistic form is researched in the article.

Key words: graffiti, artistic graffiti, street-art, street-painting, communication, show, artistic-show form.

Сучасне місто наповнене різноманітною візуальною інформацією: рекламними плакатами, мистецькими анонсами та афішами, інформаційними назвами-вказівниками тощо. Все це – невід’ємна складова сучасного міського середовища, яка формує його обличчя та впливає на життя його мешканців. Важливе місце у цій візуальній системі займає графіті.

Поняття “графіті” в археології означає подряпані на будь-якій поверхні малюнки чи букви (від італ. “*graffiare*” – дряпати). Але сьогодні так позначають твори субкультури, що являють собою, в основному, крупноформатні зображення на стінах суспільних будівель, споруд, транспорту, виконані за допомогою різного роду пульверизаторів, балончиків з фарбою – звідси і друга назва графіті “*spray-art*” [2, 136]. Його появу пов’язують з масовим несанкціонованим розповсюдженням декоративних надписів на вагонах Нью-Йоркського метро, а потім і на стінах міських будов у 1970-ті роки. Дуже скоро райтери (від англ. “*to write*” – писати) розширили свою жанрову палітру і, крім візерункового написання власних автографів, почали зображувати цілі картини. На початок 1980-х років сформувався цілий напрям майже професійних майстрів, імена яких, до цього приховані під псевдонімами, стали відомі. Деякі з них перенесли свою техніку виконання на полотно і почали виставляти власні роботи у галереях. Досить скоро графіті з’явилося у Європі, Азії, Австралії, Японії, СРСР.

Шалена масовість графіті привернула до цього явища увагу науковців багатьох країн – істориків, культурологів, соціологів, філологів, психологів. Зарубіжні вчені досліджували питання вікових, гендерних, статусних характеристик графіті-художників (J. Baudrillard, D. Brewer, M. Kokoreff, R. Lachmann, M. Miller), виявляли окремі особистісні властивості авторів графіті (J. Dovidio, H. Solomon, M. Schwartz, H. Yager), розглядали графіті як продукт неінституціональної діяльності суб’єкта (E. Abel, V. Buckley, R. Freeman, R. Lachmann), вивчали особливості розповсюдження графіті (P. Kowalski, R. Mawby, L. Rhyne, R. Sennett, L. Ullman), досліджували мовні структури графіті (R. Blume, J. Bushnell), аналізували написи і малюнки громадських туалетів – так звані *latrinalia* (D. Brewer, L. Flores, A. Olowu, E. Otta, L. Sechrest, E. Wales).

На пострадянських теренах розшифровувались і культурологічно оцінювались стародавні графіті (С. Висоцький, О. Євдокимова, В. Зиборов, О. Мединцева, Б. Рибаків, Т. Рождественська, Б. Суслов, І. Толстой, Б. Щепкін), вивчались психологічні якості особистості та діяльності сучасних графітістів (А. Белкін, О. Байбакова, С. Кисельов), досліджувались соціально-педагогічні та соціально-психологічні аспекти субкультури графіті (І. Абель, Є. Бажкова, І. Башкатов, С. Бестужева, О. Бочарова, О. Васьків, Л. Ватова, І. Вікторов, І. Головаха, З. Кайс, П. Кобеза, М. Лур’є, О. Новинська, В. Седньов, А. Скороходова, Т. Стрелкова, В. Штепа, К. Шумов, Т. Щепанська, Я. Щукін, В. Ямалдінов), аналізувались мовні характеристики графіті-написів (В. Андрєєв, М. Гуарамія, А. Ларіонова, М. Лур’є, О. Плущер-Сарно, Н. Стреньова, Н. Тюкаєва).

Аналіз інформаційних джерел свідчить, що на сьогодні графіті ще не увійшло до кола наукових інтересів мистецтвознавців і, як наслідок, не визнано мистецькою формою. Завданнями даної статті є розгляд художнього графіті як естетичного феномену сучасної культури і доведення належності графіті до мистецько-видовищних форм ХХІ століття.

Серед усього різноманіття візуальних повідомлень на міських стінах дослідники виділяють три основні групи: формальні, неформальні і рекламні. До формальних відносяться обов’язкові вказівники, назви вулиць, інформаційні карти, таблички, меморіальні дошки тощо. До рекламних – великий обсяг різноманітних повідомлень від несанкціонованих саморобних дрібних оголошень

до величезних білбордів. І саме до неформальних повідомлень відносяться рукописні графіті [3, 34].

На думку М. Лур'є, говорячи про сучасні міські графіті, ми змішуємо три різні явища, що мають спільне феноменологічне ядро, проте різняться і формально, і функціонально, а саме: 1) загальну традицію писання і, рідше, малювання на стінах, відому у міській культурі здавна; 2) практику спілкування шляхом графіті; 3) основну діяльність молодіжної субкультури граферів, в основі якої – виробництво графіті.

Так, загальні графіті – це найдавніша і найстійкіша традиція, в рамках якої зберігаються майже всі форми, властиві графіті: графіті-автографи, графіті-лозунги, графіті-латриналії, учнівські графіті та ін. Таке графіті тяжіє до формульності, і основний корпус текстів у певний період є достатньо стійким. Виконавці графіті частіше є не авторами, а лише трансляторами, носіями певного поведінкового стереотипу (соціального, професійного, вікового, територіального, субкультурного тощо).

У другому прикладі графіті виступає як мова комунікації молодіжних спільнот. У комплекс розповсюджених у середовищі тинейджерів комунікативних практик (наряду з груповими акціями та тусовками, спілкуванням в Інтернет-чатах, подорожами автостопом тощо) входить також писання і малювання на стінах. Особливу роль у формуванні комунікативного коду графіті грає використання типових малюнків-емблем, кожний з яких виступає як самостійна смислова одиниця, семантичний дубль певного слова. Такі малюнки також грають роль свого роду “фірмового знаку”, “підпису”, який ідентифікує авторів висловлювань як членів певної субкультурної групи.

До третьої групи дослідник відносить так звані “професійні графіті” – написи і малюнки, виконані у стилі західних художніх графіті. Окрім майстерності роботи і здібності охопити максимальний міський простір, тут оцінюється ще одна якість – екстремальність задуму та зухвалість його виконання (у несанкціонованих місцях). Втім, у сфері “професійних графіті” існує й інший бік субкультурної ідеології та практики – графіті у спеціально відведених для цього, офіційно дозволених місцях, виконання рекламних та оформлювальних замовлень. На противагу нелегальному графіті, легальна діяльність вимагає більшої художньої майстерності, тривалого часу праці, виконується у спокійній обстановці, на великих за площею плоскостях, з необмеженими технічними можливостями. Легальним графіті часто займаються графери більш старшого віку, котрі мають художню освіту та пройшли крізь не один конкурс графіті – цей шлях може розцінюватись як повноцінна кар'єра. Філософія “легалів” зводиться до двох ідей: прикрашення (“оживлення”) навколишнього середовища та творче самовираження. “Легали” і “нелегали” являють собою два полюси субкультури: “легали” реалізують ідею професіоналізму та установку на естетичну цінність результатів діяльності, що виділяє графіті серед інших сучасних молодіжних субкультур; “нелегали” підтримують статус графіті як руху забороненого, переслідуваного владою і суспільством. Підтримка саме цієї контркультурної складової в ідеології та життєдіяльності співтовариства забезпечує його живучість та конкурентоздатність наряду з іншими молодіжним неофіційними інституціями [7].

Класифікацій графіті існує дуже багато: за гендерним принципом (чоловічі, жіночі), за ознакою відкритості (публічні та *latrinalia*), за належністю до тієї чи іншої субкультури (фанські, рок-н-рольні, реперські, брейкерські тощо), за соціально-віковим принципом (дитячі, школярські, студентські, тюремні тощо), за тематикою (політичні, еротичні, релігійні, музичні, гумористичні тощо), за жанровими ознаками (слогани, загадки, афоризми, діалоги, “дописки” до реклами, “поправки” деталей інтер’єру тощо).

Існують і інші підходи до класифікування графіті. Так, наприклад, І. Башкатов поділяє графіті на конструктивні та деструктивні. Конструктивні графіті прикрашають дозволені місця (спеціалізовані стіни, плакати, транспаранти, оформлювальні малюнки тощо) і виконують позитивні соціальні функції: заклики до збереження навколишнього середовища, позитивні лозунги, заборона паління тощо. Таким чином, конструктивне графіті претендує на звання офіційного стильового напрямку у мистецтві. До графіті, що містять деструктивні елементи, автор відносить написи і малюнки, які порушують уявлення про прекрасне, естетику навколишнього середовища, руйнують речі, предмети, будівлі [1, 145].

В. Ямалдінов поділяє сучасні графіті на три умовні групи: трафаретне (малюнки виконуються за заздалегідь приготовленим шаблоном з вирізами у формі потрібних букв чи рисунків); художнє (малюнки чи слова, виконані у якому-небудь стилі); малохудожнє (написи чи окремі слова, нецензурні чи не властиві літературній мові) [11].

За змістом (смісловим контекстом) С. Кисельов згрупує графіті-повідомлення, відповідно до загальної тематичної ознаки, у п’ять груп: 1) любовно-еротичні переживання; 2) непристойності та вульгаризми; 3) імена та інші фетишні атрибути об’єктів ідейно-естетичних уподобань; 4) побутові, націоналістичні та інші конфронтації з об’єктами неприязні; 5) ірраціональні експресивно-мовні звороти та знакові фіксації абстрактного змісту [5, 114].

За даними дослідження Т. Стрелкової, міські графіті за змістом розподіляються наступним чином: графіті молодіжних субкультур (музичні надписи і малюнки, графіті спортивних фанатів, контркультурні графіті) – 32%; любовні написи і малюнки – 15%; агресивні – 8%; написи і малюнки сексуальної направленості – 11%; політичні графіті – 8%; графіті, присвячені шкідливим звичкам – 4%; націоналістичні графіті – 3%; графіті без теми – 13% [9, 12].

Український графітіст та дослідник графіті Lodek вважає слово “графіті” своєрідним терміном-парасолею (*umbrella term*) для різних пов’язаних і переплетених між собою явищ, з яких можна виділити: наївне графіті (низькожанрові написи і зображення, авторами яких може бути будь-хто); рейтинг (від англ. “*to write*” – писати; графіті-субкультура, де каліграфія і написання свого імені зведені у таємний культ); муралізм (настінний живопис, який теж може мати стихійний характер або ж експлуатувати графіку рейтингу); графіті-пропаганду; стріт-арт (вуличне мистецтво; графіті, що орієнтоване на широку вуличну аудиторію і робиться переважно з наміром естетизувати простір, донести повідомлення). Також графіті, на думку Lodek’а, можна трактувати як незалежний комунікативний канал публічного простору, звалище витіснених офіційною системою повідомлень, своєрідну “підсвідомість” міста [8].

Різні підходи до класифікації графіті обумовлюють і формування різноманітних систем якісних характеристик, специфічних рис графіті. Так, Л. Бичкова основними особливостями графіті вважає спонтанність, швидкість, неможливість виправлень, певну кольорову гаму – всі ці якості детерміновані специфічною стилістикою та технікою виконання [2, 137].

За І. Башкатовим, графіті є цільовим, свідомо-вольовим, мотивованим, соціально-детермінованим, інформаційним, технологічно різноманітним засобом соціальної активності молоді, що розкриває її адаптивні нахили, можливості та устремління [1, 144].

Серед важливих характеристик графіті І. Головаха виділяє традиційність, протизаконність, неофіційність [4, 70] та окремо акцентує на специфічному характері анонімності цього роду мистецтва [4, 72].

Н. Стренцова основними ознаками графіті називає: принципову орієнтованість на письмовий спосіб передачі і збереження інформації; принципову відкритість, загальнодоступність тексту; принципове порушення загальноприйнятих норм комунікативного, поведінкового характеру; добровільність, довільність створення тексту; репрезентацію особистісних переживань, станів; невеликий розмір і відносно просту структуру [10, 153].

Виходячи з аналізу причин і умов виникнення та функціонування графіті, Т. Стрелкова визначає такі їх особливості:

1) наявність мети; за дослідженнями автора, 20% графітістів своїми малюнками і написами заявляють про своє існування, 19% говорять про свої почуття, своїм повідомленням намагаються викликати схвалення (16%) або відразу (11%), намагаються залякати (14%), принизити (8%) або насмішити (4%), 5% виражають свій протест проти когось чи чогось;

2) детермінованість нанесення графіті; графіті завжди соціально обумовлені, адресати завжди реагують на графіті – вступають з графітістами у переписку, знищують графіті або роблять вид, що не помічають їх;

3) інформаційність графіті; графіті – це джерело інформації про особистість автора, соціальні явища і процеси, зміни у макро- та мікросередовищі;

4) технологічне різноманіття нанесення графіті (фарба, крейда, продряпування гострими предметами тощо) [9, 11–12].

У сучасних містах можна виділити такі основні зони розповсюдження графіті: вулиця (фасади і стіни будівель, підземні переходи, гаражі, таксофонні кабінки, асфальтове покриття у дворах, території вокзалів, бетонні бар'єри автострад та залізничних колій); транспорт (метро, громадський наземний транспорт, приватні автомобілі, вантажівки); внутрішній простір жилих будинків (стіни і стелі під'їздів, сходи, двері під'їздів і квартир, ліфти, поштові скриньки); інтер'єри публічних (частіше навчальних) установ. Крім того, у великих містах існують так звані "стіни" – свого роду галереї графіті, місця скупчення малюнків та надписів.

Втім, слід відрізняти художників від вандалів. Сьогодні переважає негативне ставлення суспільства до цього напряму молодіжної культури, адже на вулицях наших міст ми бачимо величезну кількість непристойних малюнків та нецензурних написів, серед яких шедеври часто залишаються непоміченими. Ще більшу неприязнь суспільства графітісти викликають із-за прямих асоціа-

цій своєї творчості з відвертим вандалізмом – нівеченням пам'ятників архітектури, руйнуванням національних та культурних цінностей. Однак насправді вандалади не мають прямого відношення до мистецтва графіті. Як стверджує В. Ямалдінов, існує неписаний кодекс честі, який намагаються виконувати усі поважаючи себе графітісти: 1) ніколи не малювати на будинках, які являють собою певну культурну цінність, школах, дитячих садках, лікарнях; 2) ніколи не малювати на пам'ятниках, меморіальних плитах, надгробках; 3) ніколи не малювати на роботах інших райтерів – це ганебно і безчесно; 4) малювати для того, щоб зробити сірий і похмурий міський світ яскравіше і красивіше [11]. І основними причинами, що спонукають графітістів до малювання, є зовсім не бажання нанести будівлі матеріальну шкоду, а утвердження особистісної та групової ідентичності, протест проти соціальних та культурних норм, мотиви творчості, сексуальні та розважальні мотиви [12].

Загалом, спільнота граферів чітко усвідомлює своє корпоративну єдність, структуровану за командним типом. У склад кожної команди (*crew*) входить зазвичай від двох до семи чоловік. Потрапити в уже сформовану команду “з вулиці”, за одним лише бажанням, практично неможливо, адже команди зацікавлені не у кількості, а у професіоналізмі своїх членів. Тому початківці віддають перевагу самостійній діяльності, поступово підвищуючи свій професійний рівень і статус у спільноті, або відразу створюють власну команду і починають її “просувати” [6, 253].

Майстри графіті володіють власною мовою – так званим майстерінг-сленгом, який не буде зрозумілий простому обивателю. Так само і мова графіті – це своєрідне послання світові, спроба розповісти місту про те, що в ньому відбувається. І розуміти малюнки слід на рівні символів, які вони несуть. “Високе”, досконале графіті – це, насамперед, закодований текст, символіка якого відбиває визначні події культурного, політичного або громадського життя соціуму, членами якого є його виконавці. Саме контекст розкриває основний зміст того, про що говориться у конкретному графіті, тому для його розуміння і тлумачення необхідно знати соціальне тло, що ховається за конкретним написом або малюнком. Крім того, графіті, як знакова система, містить семіотичний ряд, у якому закодовано інформацію не тільки про історію самого візерунка або напису, але і про історію і традиції соціумів, у яких ці графіті існують нині або існували колись. При цьому запозичені з інших культур знаки і символи втрачають у новому контексті комплекс первинних значень і набувають нових.

На думку І. Головахи, графіті, незалежно від форми втілення (напис чи малюнок) є формою колективної і, у певному сенсі, анонімної творчості. Оскільки виникнення графіті обумовлене бажанням почати діалог, графіті майже ніколи не існує поодиноці. Діалоги можуть втілюватись у вигляді звернень, запитань, у віршованій та прозаїчній формах, нерідко діалогічність виявляється у комплексі малюнків. Навіть автографічні написи породжують реакцію читача і сприяють виникненню діалогів. Отже, графіті, як висловлювання, зафіксоване у просторі у певний момент, являється комунікативним актом, незалежно від наявності адресата, до якого воно звернене, адже адресат так чи інакше передбачається, навіть у випадку, коли висловлювання виявляється звичайним самовираженням, сплеском емоцій [4, 71].

Сучасні графіті, на думку М. Лур'є, максимально розширюють “сферу впливу” у комунікативній системі сучасного міста: кожне накреслене слово чи зображення інтерпретується як провокуюча відповідь репліка, а сукупність міських плоскостей перетворюється у суцільний епістолярний простір. Розглядаючи графіті як специфічну комунікативну систему, дослідник виділяє два різні види цієї комунікації: інтраграфітійний – такий, що передбачає діалог між носіями графітійної культури, та екстраграфітійний – такий, що передбачає діалог мовою графіті із “зовнішнім” світом, який не користується графітійним кодом спілкування. Загалом, можна стверджувати, що мова графіті намагається стати універсальним кодом міської комунікації [7].

В останній час спостерігається тенденція до зменшення активності в обговоренні проблеми графіті у публічних місцях, це явище вже майже не осуджується у суспільстві і не вважається чимось ганебним, що маркує поведінку людини як антисоціальну. Графіті поступово починає набувати статусу масового культурного явища і невід'ємного елементу міського екстер'єру. Втім, такого позитивного забарвлення набуваються саме художні (картинні) графіті або ж текстові, але виконані в естетично досконалій манері (і у жодному разі – нецензурні написи). Як справедливо зазначає Н. Стреньова, сьогодні під терміном “графіті” змішують два поняття, які не зовсім тотожні: вербальні зображення (написи) та рисункові (живописні, піктографічні). Перший вид графіті, вербальний, оцінюється суспільством як прояв хуліганства, антикультури. Другий, естетично оформлений, як правило, не викликає у суспільства негативних відчуттів, адже має відношення до живописної народної культури. Втім, не завжди вдається провести чіткі межі між цими поняттями: іноді рисункові графіті можуть включати вербальні знаки, а вербальні послання часто супроводжуються рисунками. Основною відмінністю цих двох видів графіті є переважання у перших спонтанності, непрофесійності та наявності естетичного аспекту, ознак професійності у других [10, 152–153]. Саме цей вид ми будемо називати художнім – графіті, яке має безпосереднє відношення до образотворчого мистецтва і формує його окремий самостійний жанр.

Визнання художнього графіті мистецтвом відбулося без участі мистецтвознавців у той момент, коли найкращі райтери почали отримувати комерційні замовлення на художній дизайн магазинів, вітрин, клубів, арт-салонів, фестивалів або запрошення до роботи у сфері реклами чи виробництві відеокліпів. І хоча сам факт виконання графіті за гроші до сих пір викликає неоднозначне ставлення у самій субкультурі, це є підтвердженням мистецького таланту графіті-художників, високого рівня їхніх умінь і навичок, життєздатності даного художнього напрямку і, врешті, сучасної модної тенденції і масової популярності графіті. Прихильники безоплатного, але абсолютно санкціонованого вияву своєї творчості сьогодні мають можливість взяти участь у великій кількості графіті-фестивалів та графіті-акцій, на яких можна побачити справжні шедеври дійсно талановитих митців. Ще одним фактом не лише прийняття графіті-мистецтва, а його стратегічного розвитку у суспільстві є відкриття у багатьох країнах світу, у тому числі в Україні, шкіл графіті.

Отже, міське художнє графіті має певну філософію, аргументи, правила, техніку та етикет, як будь-яке конструктивне явище культури. Як мистецька форма, графіті має естетичну цінність, систему виразних засобів, глибоку образність, знаковий код і символіку, художній контекст і підтекст. Крім того, графіті володіє розгалуженою системою стилів і напрямів, професійним інструментарієм, художніми формами втілення та сформованими традиціями побутування. Графіті відзначається видовищністю, демократизмом, широким полем фантазії, величезною кількістю сюжетів, використанням елементів гумору та сатири.

Як будь-яке мистецтво, графіті неможливо контролювати або заборонити – воно гнучке, різнобічне і вільне від цензури. Без сумніву, графіті дає чудові можливості для художнього самовираження авторам з високим рівнем образотворчого таланту та нестримним бажанням бути побаченим і сприйнятим.

Література

1. Башкатов И. П. Характеристики молодежно-подросткового граффити / И. П. Башкатов, Т. С. Стрелкова. – Социологические исследования. – 2006. – № 11. – С. 141–145.
2. Бычкова Л. Граффити / Л. Бычкова // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века [под ред. В. В. Бычкова]. – М.: РОССПЭН, 2003. – С. 136–137. (Серия “Summa culturologiae”).
3. Васьків О. Г. Текстові послання візуальної комунікації у міському середовищі / О.Г. Васьків // Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. – 2006. – № 3. – С. 33–39.
4. Головаха И. Социальное значение асоциальных граффити (Бытование и функции современных киевских граффити) / Инна Головаха // Социология: теория, методы, маркетинг. – 2004. – № 2. – С. 64–77.
5. Киселев С. В. Знаково-психологические мотивы граффити в молодежной субкультуре / Сергей Васильевич Киселев // Социологические исследования. – 2005. – № 9. – С. 113–115.
6. Лурье М. Графферы / Михаил Лурье // Опыт повседневности. Памяти С. Ю. Румянцев: Сб. науч. тр. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. – С. 251–264.
7. Лурье М. Граффити: коммуникация и самопрезентация / Михаил Лурье [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
http://www.eu.spb.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=329&Itemid=247
8. Парфан Н. Интерв'ю з Lodek'ом: “Ми тут і ми руйнуємо ваш візуальний комфорт для ідіотів” / Надія Парфан // Український журнал. – 2009. – № 7–8. – С. 15.
9. Стрелкова Т. С. Социально-педагогические особенности возникновения, развития и функционирования подростково-молодежных граффити : автореф. дис. на соискание науч. степ. канд. пед. наук: спец. 13.00.01 “Общая педагогика, история педагогики и образования” / Татьяна Сергеевна Стрелкова. – Коломна, 2007. – 21 с.
10. Стренева Н.В. Некоторые аспекты графической репрезентации студенческих граффити / Н. В. Стренева // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2006. – № 11. – С. 152–159.
11. Ямалдинов В. История граффити: от пещерных людей до хип-хопа / Владимир Ямалдинов // Граффити: искусство, хулиганство или сложное явление молодежной субкультуры? [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://www.win.ru/subculture/1252.phtml>
12. Номер. Психология граффити // GRAFFITIZONE: украинское граффити и стрит-арт [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://graffitizone.kiev.ua/publications/article.php?iid=177&sp=22&lst=>

Зеліско Любов Іванівна,
кандидат педагогічних наук, доцент
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПРОЕКТ “ВІДРОДЖЕННЯ ГАЛИЦЬКОЇ ІКОНИ XVII–XX СТОЛІТЬ”

У статті досліджується проблема збереження та відновлення національних шедеврів сакрального мистецтва на прикладі галицької ікони XVII–XX ст., включеної в культурологічний проект “Врятуймо скарби разом” Івано-Франківського краєзнавчого музею, розкриваються художні особливості відреставрованих творів іконопису.

Ключові слова: культурологічний проект, сакральна культура, ікона, галицький іконопис, Богородичні ікони, майстер-реставратор, духовна спадщина.

The problem of preservation and restoration of national masterpieces of sacred art for example Galician icons XVII–XX centuries. Included in the cultural project "Save the treasure together" Ivano-Frankivsk Regional Museum, shows works of artistic expression restored iconography.

Key words: cultural project, sacral culture icon, Galician iconography, the Blessed Virgin's icon, a master restorer, spiritual heritage.

Процес національного відродження, який уже вкотре переживає Україна, поглиблює інтерес до духовних витоків нашого народу, до тих феноменальних проявів духовної культури українців, котрі заявили її у вселюдському просторі. Серед багатства культурних надбань нашого народу особливе місце належить феномену ікони (грец. *eikon* – зображення, образ), яка не тільки виводить дух людини у божественні сфери, але й є уособленням моральної чистоти й одухотвореності. Це сакральний чи літургійний символ, наділений силою, енергією, святістю зображеного на іконі персонажу або священної події [3, 61].

Тому експресивно-психологічна, контемплативна (споглядальна), морально-естетична функції ікони надають їй особливого змісту – прообразу, молільного образу, що визначає інші її важливі сутності – поклонну й чудотворну. Ми любимо ікону, цілуємо її, поклоняємося їй, розкриваємо їй свою душу в довірчій сповіді, у проханні чи в подяці і отримуємо від ікони духовну допомогу як від самого першообразу. Головною метою тут є визначення просвітленої “внутрішньої” сутності людини, і саме ікона стає книгою для народу [2, 243].

У свідомості християнізованих українців вже одразу після величного акту хрещення Русі-України в 988 році ікона втілювала в собі щось набагато більше, ніж звичайну прикрасу храму. Нестор Літописець спеціально акцентує увагу на тому, що Володимир Великий узяв із Корсуня Кримського для Десятинної церкви в Києві, серед інших священних предметів (речей для здійснення святої Євхаристії під час Божественної Літургії), також ікони [7, 17]. Розуміння біблійного, історико-церковного, молитовного та літургійного, духовного значення ікон розкриті у пам’ятках писемності української культури.

Образи, втілені в іконах, вважаються взірцем моральної чистоти й одухотвореності, наділяються глибокою поетичністю і людяністю, іконопис набуває власної художньої мови і стає найпоширенішим видом живопису у нашій духовній культурі – від початків зародження і становлення до сьогодення. Тому таким важливим є нині повернення до смислових духовних зрізів, рівнів культури, її надбань, котрі сприятимуть гармонізації співвідношення нашого почуттєво-емоційного духовного єства з волею та розумом, що, без сумніву, посприє українцям в нинішній тяжкий і відповідальний для нації час, коли вона повертається до самої себе. Саме тому культурологічний проект “Врятуймо скарби разом”, започаткований адміністрацією Івано-Франківського краєзнавчого музею з метою збереження, реставрації, популяризації та введення в науковий обіг фондів колекцій творів сакрального мистецтва, дістав активну підтримку серед представників громадськості, науковців, культурологів, духовенства, художників, фахівців-мистецтвознавців.

Проблемою збереження та відновлення художніх шедеврів, в тому числі експонатів темперного та олійного іконопису, їхньої науковою цінністю цікавилися культурологи, митці, вчені М.І. Гелитович, У.О. Головчанська, М.В. Канюс, В.А. Овсійчук, С.З. Осташа, М.П. Откович, В.І. Свенціцька, Д.В. Степовик, М.П. Фіголь, Я.Є. Штиркало та ін.

Зокрема, саме Михайло Канюс за підтримки Михайла Фіголя та Олеся Фіголя розпочав консерваційні процеси над групою давніх ікон XVII–XVIII ст., завдяки чому було призупинено процес деструкції основи та матеріальних шарів іконопису. При цьому, поряд із процесами зняття поверхневих забруднень, доводилось проводити низку складних укріплень фарбового шару та ґрунту [9, 12].

Будучи випускником реставраційного факультету Київського державного інституту, художник Михайло Канюс став першим фаховим реставратором збірки сакрального мистецтва Івано-Франківського краєзнавчого музею і цим самим фактично врятував його Ролотий фонд давнього іконопису та поліхромної скульптури.

Ідея відновлення та збереження творів галицького іконопису в рамках заявленого проекту належить художнику-реставратору, завідувачому відділу реставрації Івано-Франківського краєзнавчого музею Валерію Твердохлібу, який продовжив роботу першого реставратора збірки ікон музею Миколи Канюса.

Колекція музею не є дуже великою кількісно, але водночас заявлена як доволі різноманітна щодо тематично-сюжетного діапазону та художньо-мистецького вирішення. Хронологічно твори охоплюють XVII–XX ст. і відтворюють зразки західноукраїнського професійного та народно-ремісничого малярства. Місце походження більшості з них залишається невизначеним.

Ставши автором та керівником проекту відродження галицької ікони, Валерій Твердохліб за чотирнадцять років копіткої праці повернув до життя понад три десятки безцінних шедеврів галицького іконопису.

Вже у 2008 році до 1020-ліття Хрещення Русі були розгорнуті виставки шедеврів галицької ікони у національному заповіднику “Софія Київська” та в Івано-Франківському краєзнавчому музеї.

Однією з перших була відреставрована ікона “Ангел Господства” (2-а половина XVII ст., первинне походження невідоме). У 1984 році її було знайдено у недіючій церкві Св. Василя в с. Черче Рогатинського району та віддано на

збереження до рогатинського відділу Івано-Франківського художнього музею – церкви Святого Духа. А вже у вересні 2003 року відбулася презентація цієї унікальної пам'ятки, реставрованої на благодійні пожертви п. Романії Гармаш (м. Івано-Франківськ).

Ікону “Ангел Господства” виконав майстер, якому властива висока мистецька культура. Досконалим є композиційний силует зображеного ангела, можна відмітити легкість рисунка, гармонійність вишуканих кольорових сполучень, особливий ліризм та поетичність образу. Живописна манера художника певною мірою близька до львівсько-жовківської іконописної школи, представником якої він і міг бути. Варто зауважити, що стильові ознаки твору свідчать про його близькість до художньої манери Йова Кондзелевича, зокрема до виконаного ним іконостаса для церкви с. Свистільників на Рогатинщині (згорів під час Першої світової війни) [4, 298].

Композиції цього іконостаса захоплюють високою майстерністю рисунку та колористики, нестандартністю відображення традиційних сюжетів, а персонажі чарують одухотвореною красою та відображенням у ликах внутрішньої домінантності.

Вочевидь, ікона “Ангел Господства” у внутрішньому ансамблі церкви входила до парної композиції, симетрично розташованої над порталом центральної ікони Деїсусу “Спас на престолі” або на завершенні фронтона пристінного вітваря [8, 83].

Нині ми маємо можливість споглядати цей рідкісний в українській сакральній культурі іконографічний варіант національного мистецтва, наповнений духовною значущістю, гуманістичним прагненням утвердити істинно людські цінності.

Достойне місце у духовному житті України зайняли й інші шедеври галицького іконопису, що отримали друге життя, зокрема ікони “Успіння Пресвятої Богородиці” (початок XVIII ст., Калущина), “Моління” (перша третина XVIII ст., Гуцульщина), “Спас Вседержитель” (середина XVIII ст., Богородчанщина), “Святий Миколай” (перша половина XVIII ст., Гуцульщина), “Коронування Богородиці” (середина XVIII ст., походження невідоме), “Богородиця Одигітрія” (остання третина XVIII ст., походження невідоме), “Благовіщення” (друга половина XIX ст., походження невідоме), “Богородиця з Ісусом” (Модест Сосенко, кінець 1900 – початок 1910-х рр.) та інші.

Так, ікона “Успіння Пресвятої Богородиці” знаходилася у запасниках колишнього музею атеїзму в дуже занедбаному стані. Її походження, авторство не є визначеними. Процес реставрації був доволі складним, так як вимагав здійснення складних робіт по видаленню поверхневих забруднень, вирівнюванню деформації левкасу, укріпленню фрагментів зображення тощо. Є передбачення, що подальша робота з цією іконою може відкрити ще одну її таємницю – наявність цього ж зображення більш раннього періоду. Під час розчистки поверхневих шарів (з допомогою скальпеля і під мікроскопом) розкрилися живописні авторські зображення ангелів у верхніх кутах ікони, над її обрамленням. Ікона приваблює щирістю та безпосередністю вислову, вона репрезентує найпоширенішу тему в українському сакральному мистецтві, що пов'язано з особливим вшануванням свята Пресвятої Богородиці в Україні. Цей твір є типовим зразком західноукраїнської барокової ікони, з її багатим, неоднозначним внутрі-

шнім світом персонажів, майстерно визначеним колоритом, збагаченим півтонами, з її стриманими, проте дуже глибокими, почуттєво-емоційними виявами, експресією.

Ікона “Моління” першої третини XVIII ст., ймовірно, є творінням одного з народних майстрів того часу, діяльність яких особливо активізувалася паралельно з процесами по спорудженню дерев’яних церков. За стилем виконання вона наближається до творів невідомого майстра, що створив іконостас церкви Св. Параскеви в Космачі.

Образи Христоса Архієрея, Богородиці, Івана Предтечі, архангелів, херувимів гармонійно вписуються у сюжетно-тематичну основу твору. А орнаментальні мотиви, складні форми, насиченість яскравої кольорової палітри, щирість і теплота на обличчях персонажів роблять цей іконописний твір справжньою перлиною мистецтва народної ікони. Можна тільки шкодувати, що майстер не вписав свого імені поряд з ім’ям замовника, як це часто робив відомий тогочасний іконописець Марко Шостакович [5, 14].

Декілька новореставрованих намісних ікон відображають традиційні особливості українського іконопису середини – другої половини XVIII ст. Тоді ікони інколи оздоблювали металевими шатами (ризами) або їх імітацією, як ікона “Спас Вседержитель”. Вишукана орнаментика одягу Христа і тла наслідуює поширені мотиви рослинних візерунків тогочасного гаптування, різьблення, графіки.

Прагнення точно передати орнаментику тканин малярськими чи пластичними засобами є характерним для іконопису цього періоду. Оздоблення, поновлювання, перемальовування старих ікон вважалося добродійною справою. Також є ікони з багаторазовим поновленням чи перемальовуванням, здійсненим у різні періоди. Наприклад, ікона “Святий Миколай” з Рогатинщини, як свідчить напис і дата на знятій шаті, востаннє поновлювалася 1872 року маляром Яном Кроподрою. Очевидно, тоді ж був перемальований лик Святого. Під шатою виявилися майстерно зображені єпископські ризи, на яких презиційно відтворені всі оздоби – гаптовані квіти на фелоні, золототкана облямівка на омофорі, гаптований золотом набедренник... З-під цього запису в декількох місцях проглядає інший орнамент фелона – з хрещатим візерунком, характерним для XVII ст. [1, 15].

Сучасні методи реставрації з розшарування живописних пластів допомагають збереженню пізніших записів, які є зразками оригінального мистецтва. Так само була відреставрована і гуцульська ікона Св. Миколая, виконана невідомим народним майстром. Вона, мабуть, представляла Святого у повний зріст (зображення нижньої частини в іконі втрачене). Під пізнішим записом залишився лик Святителя. Доводиться лише дивуватися високому мистецькому чуттю наших народних майстрів, зауважує Марія Гелитович, які при обмеженості мистецьких засобів уміли досягати такої виразності й переконливості своїх образів. Можна стверджувати, що у багатьох формальних рішеннях вони випереджували пошуки майстрів авангардного мистецтва XX ст.

Надзвичайно оригінальною і естетично привабливою є відреставрована ікона “Святий Миколай” 1771 року, що походить з церкви с. Маркова Богородчанського району. Гармонійне поєднання яскравих барв, багатий декор на єпископських атрибутах не відволікає від лику Святого – життєво-конкретного образу доброї і мудрої людини, сповненої високої людської гідності. Це свід-

чить, що народні малярі прагнули, попри використання всіх декоративних деталей, не “приземлювати” самого святочного, духовного, іконного духу, зберігати врочистість, літургійність образу, дотримуватися суто іконної символічності.

Під впливом стилю бароко у другій половині XVIII ст. дещо іншого характеру набувають намісні ікони Богородиці та Спаса, як це видно на прикладі пам’яток з Тлумацького району – ікон Богородиці Одигітрії (“Нев’янучий цвіт”) та Спаса Вседержителя. Святі образи наповнені внутрішньою динамікою, що виявляється у зображеннях ликів, очей, ледь помітній посмішці. Багатство почуттів, що вкладалися, зокрема, у зображення Богородиці, засвідчує, що українці обирають її своєю небесною заступницею й покровителькою. Ця потреба в особливій близькості Богородиці до людей зумовила те, як зауважує Д. Степовик, що в іконах намісних ярусів Богоматір виразністю очей й ледь помітною усмішкою підбадьорює українців, закликаючи не втрачати надії й покладатися на її Сина – Ісуса Христа. Таке нове трактування Богородиці було тонко вловлене народними майстрами, які й наділяли Святий образ особливим ліризмом, наближаючись до стилістики образу Діви Марії майстрів-професіоналів. Це свідчить, що такий погляд на образ Богородиці мав усенародний, всеукраїнський характер. Навіть у карпатських гірських районах Гуцульщини... намічаються значні зміни в Богородичних іконах у напрямі індивідуалізації та психологізму образу [7, 69].

Серед реставрованих шедеврів української духовної культури можна побачити як безадресні, анонімні, так і авторські ікони XIX ст. – “Первосвященник Захарія (?) кадить у храмі” (перша половина XIX ст., походження невідоме), “Архангел Михаїл” (1860-1870 рр., Долинщина). Авторство останньої ікони, очевидно, належить Миколі Головачу – маляру з Долини [1, 17].

У реставрованій колекції ікон варто виокремити твір Модеста Сосенка “Богородиця з Ісусом” (кінець 1900 – початок 1910-х рр.), що є відображенням новітніх пошуків вираження сакрального мистецтва митців початку XX ст. На підґрунті старих українсько-візантійських традицій художник створив свій власний “сосенківський” стиль, у якому потім розмалював церкви та іконостаси в Пужниках біля Товмача, Підберізцях біля Львова, Печеніжині, Славську та інших місцях.

“Богородиця з Ісусом”, мабуть, створена в період, коли художник працював у Станіславові над іконостасом кафедрального собору [6, 198].

Саме тепер, коли здійснена реставрація ікони, можна визначати й оцінювати її художні особливості як визначного твору українського сакрального мистецтва. Мистецтвознавчу характеристику ікони здійснила відома в Україні дослідниця сакральної культури Марія Гелитович, яка зуміла глибоко проаналізувати новаторський підхід художника до поєднання давніх іконописних традицій з новими мистецькими тенденціями, що й зробило твір не тільки оригінально авторським, а й глибоко національним. М. Сосенко тут демонструє бездоганну майстерність рисунка, відчуття вишуканості та гармонії у колористиці, вправність світлотіньового моделювання. У галереї богородичних образів тогочасного мистецтва іконі Сосенка за її художньо-образним вирішенням належить одне з перших місць, зауважує Марія Гелитович [1, 17].

Хоча проект з відродження національних духовних цінностей тільки розпочато, він викликав велике зацікавлення серед творчої інтелігенції та громад

міста й області, отримав підтримку не лише фахівців, культурологів, вчених, духовенства, але й влади, що суттєво сприяє його реалізації. Варто зауважити, що здійснення проекту зацікавило культурницько-духовні кола Києва, Львова.

До процесу розгортання подальших реставраційних робіт на найближчий час включені ікони: “Святий Миколай” (XVIII ст., народна гуцульська школа іконопису), феретрон “Новозавітня трійця / Святий Миколай” (XVIII ст., походження невідоме), унікальна ікона “Моління” (XVIII ст., Космацький іконостас). Сюди ж можна віднести ікони святкового ряду з іконостасів церков Богородчанського району.

Культурологічний проект “Врятуймо скарби разом” сприятиме ліквідації сумних наслідків культурних втрат зародженню заново духовної спадщини, позаяк вона не зможе увійти в актуальну, живу культуру сьогодення, якщо її не сприймуть і не оцінять люди на основі своїх поглядів, уявлень, симпатій. Культура народу розвивається, коли їй належить все найкраще, створене цим же народом. Реставровані шедеври сакральної культури Галичини увійдуть у новостворені експозиції іконопису Івано-Франківського краєзнавчого музею, музеїв Львова, Києва, стануть предметом подальших наукових розвідок в контексті духовного відродження України у площинах як “вертикальної” (діахронічної), так і “горизонтальної” (синхронічної) спадкоємності, що забезпечить нашому народові повну культурну автентичність і гармонійний зв’язок із світовою цивілізацією.

Література

1. Гелитович Марія. Іконопис XVII – XX ст. у збірці Івано-Франківського краєзнавчого музею: У кн. “Врятовані скарби” / Я.Є. Штирало, В.М. Твердохліб, М.М. Гелитович. – Львів: “Манускрипт – Львів”, 2009. – С. 12–19.
2. Диакон Андрей Кураев. Человек перед иконой: Размышления о христианской антропологии и культуре. Квинтэссенция: философский альманах / А. Кураев. – М., 1992. – С. 241–249.
3. Зеліско Л.І. Культурологія. Словник – довідник / Л.І. Зеліско. – Івано-Франківськ: Плай, 2006. – 179 с.
4. Овсійчук В.А. Майстри українського бароко. Жовківський художній осередок / В.А. Овсійчук. – Київ, 1991. – С. 273–350.
5. Откович В. Народна течія в українському живописі XVII – XVIII ст. / В. Откович. – К., 1990. – С. 50–61.
6. Семчишин-Гузнер О. Церковні поліхромії та іконостаси Модеста Сосенка: втрачене й уціліле (на основі архівних документів та літературних джерел) // Історія релігій в Україні: Науковий щорічник. 2006 рік. – Львів, 2006. – Книга II. – С. 656 – 664.
7. Степовик Дмитро. Історія української ікони X–XX століть. 3-є вид., стереотип Дмитро Степовик. – К.: Либідь, 2008. – 440 с.
8. Твердохліб Валерій. Ікона “Ангел Господства” другої половини XVII ст. з колекції Івано-Франківського художнього музею / Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції “Станіславівська Колегіата: між минулим і майбутнім”, 9–11 вересня 2003 р. / В.М.Твердохліб. – Івано-Франківськ: Художній музей, 2003. – С. 82–85.
9. Твердохліб Валерій. Реставрація музейної збірки іконопису. В кн.: Наукомистецьке видання “Врятовані скарби” / В.М. Твердохліб, Я.Є. Штирало, М.М. Гелитович. – Львів: Манускрипт – Львів, 2009. – 126 с.

Зосім Ольга Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
теоретичної та прикладної культурології НАКККіМ

УКРАЇНСЬКА ДУХОВНА ПІСНЯ ЯК ФЕНОМЕН ВІТЧИЗНЯНОЇ ЦЕРКОВНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті висвітлено місце української духовної пісенності у церковній культурі України XVII–XXI ст. Жанр духовної пісні розглянуто у контексті літургійної музики східного і західного обрядів. З'ясовано місце духовної пісенності у богослужбовій практиці головних християнських конфесій України. Окреслено специфічні риси літургійної (паралітургійної) пісні в українській православній, католицькій і протестантській традиціях.

Ключові слова: українська церковна культура, богослужбова музика, духовна пісенність, християнські конфесії.

The place of Ukrainian sacred songs in the church culture of Ukraine of the XVII–XXIth centuries is depicted in the article. Sacred song as genre in the context of the liturgical music of Eastern and Western rites is revealed. The place of sacred songs in the liturgical practice of main Christian denominations of Ukraine is clarified. The specific features of the liturgical (paraliturgical) song in the Ukrainian Orthodox, Catholic and Protestant traditions are outlined.

Key words: Ukrainian church culture, liturgical music, sacred songs, Christian denominations.

Духовна пісня як невід'ємна складова вітчизняної християнської культури посідає одне з чільних місць у житті українського народу. Історики, культурологи, мистецтвознавці, окреслюючи місце духовної пісенності у становленні християнської самоідентифікації нації, зосереджувалися передусім на її ролі у релігійному вихованні українців. За допомогою простих мистецьких форм людям прищеплювалися основи християнської віри та її морально-етичні засади. Традиція позацерковного духовного співу, коріння якого сягає, можливо, часів Київської Русі, стала потужним імпульсом для формування української християнської музичної культури. У своїй більшості дослідники української сакральної музичної культури – Н. Герасимова-Персидська, Л. Корній, О. Цалай-Якименко, О. Шевчук, Ю. Ясіновський – пов'язують її передусім з богослужбовою музикою, написаною на канонічні літургійні тексти. Однак далеко не усіма усвідомлюється той факт, що духовна пісня є не лише засобом християнського виховання або проявом християнської побожності у народі. Сьогодні дослідники східнослов'янської духовної пісенності все частіше підкреслюють її зв'язок зі східно-християнською церковною традицією і її сакральним музичним мистецтвом. Так, у своїх розвідках зарубіжні дослідники-славісти – П. Женюх [14], А. Рабус [9], Д. Штерн [13] – доволі часто звертаються до проблематики духовної пісні у контексті богослужбової музики східного обряду.

Наразі значно меншу увагу приділяють літургійному питанню у жанрі духовної пісні вітчизняні вчені. Український музиколог Ю. Медведик у своїй

грунтовній праці “Українська духовна пісня XVII–XVIII століть” [8] усю вітчизняну пісенність окреслює як паралітургічну, тобто як таку, що має відношення до церковної богослужбової практики, хоча далеко не вся українська духовна пісня підпадає під визначення “пара літургічна”, особливо рання (XVI–XVII ст.), а також пісенність більш пізнього періоду (XVIII ст.) зі східноукраїнських регіонів. Представники наукової школи Ю. Медведика І. Матійчин [7] і А. Томко [10], досліджуючи василіанське піснярство і закарпатську духовно-пісенну традицію, також не акцентують увагу на літургічному чиннику, оскільки їх наукові інтереси зосереджені лише на одній гілці української пісенності – греко-католицькій, представленій піснями паралітургічного призначення.

Не треба однак забувати, що українська духовна пісенність є явищем неоднорідним і поліконфесійним за своєю природою. Сьогодні ми можемо констатувати, що існують такі явища, як українська православна, греко-католицька, римо-католицька, протестантська духовна пісенність. Всі вони мають свою більш чи менш тривалу історію, у різний спосіб репрезентуючи вітчизняну духовно-пісенну традицію. Цілісної концепції розвитку вітчизняної пісенності наразі немає, проте про необхідність зробити це якнайшвидше свідчить активний інтерес вітчизняних дослідників до цього шару вітчизняної культури. Вихід у світ у невеликий проміжок часу двох монографій з історії української пісенності – вже згадувана вище робота Ю. Медведика (2006) і дослідження автора цих рядків (2009) [4], які висвітлюють історію і традиції вітчизняної духовної пісенності під різним кутом зору, свідчать про необхідність створення цілісної картини вітчизняної духовної пісенності у її історичній перспективі і конфесійному розмаїтті. Отже, завданнями статті є висвітлення місця української духовної пісенності у церковній культурі України XVII–XXI ст., розгляд жанру духовної пісні у контексті літургічної музики східного і західного обрядів, з’ясування місця духовної пісенності у богослужбовій практиці головних християнських конфесій України, окреслення специфічних рис літургічної (паралітургічної) пісні в українській православній, католицькій і протестантській традиціях.

Духовна пісенність, починаючи від XVII ст., є невід’ємною частиною української церковної музичної культури. Треба зауважити, що церковна музична культура – поняття об’ємне, яке включає *літургічну* музику, тобто музику, що звучить на церковних богослужіннях, і музику *нелітургічну*, яка безпосередньо не пов’язана з відправленням християнського культу, але є частиною церковної культури, що функціонує у позахрамовому просторі. Важливість позацерковної духовної пісенності важко переоцінити. У період боротьби за національне самовизначення у XVII ст. духовна пісенність стала одним із чинників християнської (православної) самоідентифікації нації. Духовна пісня, яка у музикознавчій науці отримала назви духовного канту або псалми, стає одним з репрезентантів національного світогляду, тісно пов’язаного з православною традицією. Широке розповсюдження духовної пісенності на українсько-білоруських землях засвідчило її життєздатність у церковному і національному вимірах як.

Риси національного у вітчизняній церковній культурі проявилися у характері адаптації західноєвропейських музичних форм відповідно до православної богослужбової практики. У сфері церковного співу відбулося поєднання кращих

надбань західноєвропейської музики, передусім італійської, з традиціями православного богослужіння. Так виникає партесний спів, який до середини XVIII ст. стає основним видом православного богослужбового співу на українських, і, ширше, усіх східнослов'янських землях.

Духовна пісня як музично-поетичний твір духовного змісту, подібно до партесного концерту, є продуктом західноєвропейської церковної музичної культури, асимільованим на національному ґрунті. Говорячи про західноєвропейську духовну пісенність, варто пам'ятати, що вона є явищем неоднорідним, передусім у конфесійному відношенні. На кінець XVI – першу половину XVII ст. – період посилення західноєвропейських впливів на українських землях – вона була представлена у Європі двома розвиненими гілками – католицькою і протестантською. Щодо впливів протестантської духовної пісні на українську традицію, то її роль у формуванні національної пісенності ще й досі недостатньо висвітлена у науці, є лише ряд цікавих спостережень щодо ранньої протестантської гілки української духовно-пісенної традиції. Про існування української протестантської пісні у XVI ст. свідчать як непрямі дані – існування протестантських громад і протестантських навчальних закладів, так і прямі – пісенний репертуар, представлений, наприклад, співаником (нині знаходиться у Познанській бібліотеці) з перекладами п'ятдесяти духовних пісень “з німецької на тодішню українсько-білоруську мову” [8, 76]. Однак все ж таки ми не можемо говорити про українську протестантську духовно-пісенну традицію як окрему гілку вітчизняної церковної музичної культури, бо протестантизм не знайшов підтримки у більшості українського народу. Значно більший резонанс мали протестантські течії на Білорусі, саме там у XVI столітті вийшли з друку численні канціонали з духовними піснями [12, 404–406]. У певному сенсі польськомовні канціонали важко назвати здобутками білоруської культури, хоча, на думку білоруської дослідниці Л. Ядловської, мелодії деяких пісенних творів не зустрічаються в інших європейських канціналах і, можливо, виникли на місцевому ґрунті [12, 406]. Для українських християн ознайомлення з протестантським репертуаром у непрямий спосіб – через ознайомлення з пісенністю нового типу – сприяло розвитку власної духовно-пісенної традиції.

Західноєвропейська протестантська традиція, окрім створення нових пісень духовного змісту, намагалася актуалізувати й старовинну біблійну поезію у вигляді віршованого переспіву псалмів у перекладах національними мовами. Переспіви біблійних псалмів ми зустрічаємо і в українській духовно-пісенній традиції. Так, М. Возняк говорить, що “з часу близького 1635 р. збереглася віршована парафраза сорок другого псалма на українську мову, записана латинкою. Ця знахідка наштовхує на здогад, що на Україні існував віршований переклад або цілої “Псалтирі” або хоч вибраних псалмів... Цей переклад був настільки популярним, що сучасні грамотії знали багато псалмів напам'ять, бо записом із пам'яті є й згадана нахідка в актовій книзі городського житомирського суду” [3, 590]. Віршовані псалми зустрічаються у рукописних пісенниках XVII–XVIII ст., на що неодноразово вказує у своїх роботах Ю. Медведик, зазначаючи, що “від кінця 30-х років XVIII ст. “пісні псаломницькі” (за визначенням богогласникових укладачів) поступово зменшують свою частку у складі

співаників... Показовим у цьому є почаївський “Богогласник”, де видрукувано всього дві пісні” [8, 99].

Таким чином, протестантська пісенність як різновид європейської духовно-пісенної традиції не могла не вплинути на становлення української. Так, зокрема, виникає жанр віршованого переспіву біблійних псалмів – український варіант найпопулярнішого гатунку західноєвропейської протестантської пісенності. Однак все ж таки не можна говорити про українську протестантську пісенність як про окрему гілку вітчизняної духовно-пісенної традиції, оскільки у XVI–XVIII ст. не було утворено національної традиції протестантського церковного співу, подібного до західноєвропейського. Якщо говорити про українську протестантську пісенність більш пізнього періоду – XIX–XXI ст. – то вона вже має свою історію і розвивається своїм шляхом. Не треба забувати, що протестантська пісенність, на відміну від багатьох західноєвропейських країн, ніколи не була провідної гілкою у вітчизняній піснетворчості через відсутність власної довготривалої протестантської традиції, яка б охоплювала широкі верстви населення, український протестантизм ніколи не був загальнонаціональним явищем. Сьогодні протестантська духовна пісня у змістовному і музичному відношеннях орієнтована передусім на неукраїнські традиції, говорити про її національну своєрідність можна лише у певних випадках.

Окреслення специфіки українського протестантського репертуару у Російській імперії і до 30-х років XX ст. у СРСР потребує спеціального дослідження, особливої делікатності потребує визначення його національної складової. Наприклад, найбільш відомий протестантський автор – І. Проханов – свої численні пісенні збірки, які використовували й протестанти-українці, укладав російською мовою. У радянські часи протестантські церкви переслідувалися чи не найбільше, тому важко говорити про розвиток і поповнення репертуару у період підпільного існування протестантських церков. Ситуація змінюється лише у 90-ті роки XX ст. внаслідок розпаду Радянського Союзу. Численні протестантські громади відновлюють свою діяльність, починається новий етап розвитку протестантської пісенної традиції. Серед репертуарних збірок у сучасній богослужбовій практиці використовуються видання перших років радянської влади (наприклад, збірки І. Проханова), видання української діаспори, а також друковані видання сучасних богослужбових творів, у яких пісенний жанр, найчастіше у вигляді чотириголосних гармонізацій для мішаного хору, посідає вагоме місце.

Аналіз сучасної протестантської духовно-пісенної традиції сьогодні тільки розпочато. Серед опублікованих наукових робіт даній тематиці присвячені статті О. Клокун, у яких автор зокрема аналізує музичну специфіку сучасного протестантського репертуару у київських храмах [6]. Ще ряд робіт студентів регентського відділу НАКККіМ, написаних і захищених у 2007–2010 роках, присвячені вивченню сучасної музичної традиції різних протестантських церков. Зокрема, дипломна робота Н. Цехановіч розглядає лютеранську традицію, робота П. Кушніра знайомить з музичною традицією церкви євангельських християн-баптистів), дослідження М. Білоножко і О. Пономаренко присвячені традиції церкви п’ятидесятників. У цих роботах, що належать перу представни-

ків цих конфесій, поки що не підіймаються проблеми протестантського співу у сучасному культурно-мистецькому просторі України, однак робляться перші кроки у розробці джерельної і методологічної бази таких досліджень.

Перші наукові спроби осмислення місця сучасної протестантської духовної пісенності у вітчизняній церковній культурі засвідчили її певну стильову строкатість і відсутність єдиної лінії розвитку у сторону наближення до національної традиції, сформовані у двох центральних гілках української пісенності – православної і уніатській (греко-католицькій). Більш простим є питання зв'язку протестантського пісенного репертуару з богослужінням, яке не є однозначним для пісенності православної і греко-католицької традицій. Усі пісні протестантського репертуару мають літургічну функцію, оскільки можуть звучати на богослужінні. Використання творів, написаних у різних музичних стилях – від старовинного до найсучаснішого – не може стати на заваді їх виконанню на богослужінні, якщо вони мають яскраво виражений християнський зміст. Один і той же пісенний репертуар може звучати і на спільних служіннях, і на різних молитовних зустрічах, головне – зрозумілість мови і ясність змісту.

Далеко непросто вирішується питання національного і літургічного змісту в інших українських конфесіях. Першою на українських землях було сформовано православну духовно-пісенну традицію, головна функція якої полягала у заповненні позахрамового простору. Пісні християнського змісту звучали у побуті, прикрашали важливі урочисті репрезентації церковного і світського характеру, органічно входили у театральні вистави. Пізніше, під впливом католицької традиції через греко-католицькі музично-літургічні практики, духовна пісня потрапляє до храму як спів паралітургічного призначення. Сьогодні православна паралітургічна пісенність більш характерна для західноукраїнського регіону, у східноукраїнському вона представлена менше, наприклад, співом духовних концертів на причастя і виконанням колядок у різдвяний період. Регіональні дослідження можуть дати більш повну картину сучасної православної пісенності у церковній практиці.

Православна пісенність у сучасній східнослов'янській церковній культурі представлена випуском у видавництві Московського патріархату книги під назвою “Богогласник” (2002) [1], яка є петербурзьким перевиданням почаївського “Богогласника” (1900). У зв'язку з цим виданням варто підняти питання щодо місця духовної пісенності у православної традиції. Російська Православна Церква відкидає можливість використання духовних пісень на церковних служіннях, натомість українське православ'я, особливо у західному регіоні, не заперечує хоча б часткове заповнення богослужбового простору пісенними творами. Наведемо як приклад сучасний православний пісенник, що використовується у сьогоднішній церковній практиці. Це невеличке волинське видання (без вказівки місця друку), назване традиційною для української духовно-пісенної традиції назвою “Богогласник” [2]. Невеликий за розміром співаник нічого спільного з почаївським “Богогласником” немає. Він складається з чотирьох розділів: “Колядки”, “Щедрівки”, “Церковні пісні” і “Псалми заупокійні”. У особистій розмові редактор і укладач Павло Мельник повідомив, що усі пісні, представлені у збірці, сьогодні співаються прихожанами у православних храмах на Во-

лині. Серед творів є вже відомі українські духовні пісні, у тому числі і ті, що були вперше надруковані у почаївському “Богогласнику”, а також нові твори, автором яких є укладач (у збірці авторство пісень не зазначено). Пісенник містить твори українською і російською мовами, що свідчить про зв’язок волинського православ’я з традиціями Російської Православної Церкви, представленої сьогодні у єпархіях, що належать до Української Православної Церкви Московського патріархату.

Сучасний волинський “Богогласник” не містить нот пісень, однак висновок щодо музичного стилю творів можна зробити, виходячи з інших видань, де пісенні твори надруковані з мелодіями, а також аудіоматеріалу, представленого укладачем збірки П. Мельником. Стиль духовних пісень, що співаються сьогодні у православних храмах Волині, відрізняється розмаїттям: зустрічаються твори, які належать до барокових пісень (“Нова радість стала”); є твори, написані у романтично-пісенному стилі XIX – початку XX ст. (“Страждальна мати”, “Вірую, Господи, і визнаю”); є й твори, написані у сучасній музичній стилістиці.

Отже, можна констатувати, що православна духовна пісенність після тривалої перерви у радянські часи поступово відроджується, однак сьогодні ще рано говорити про новий сучасний православний репертуар, оскільки поки що немає загальноукраїнських (не регіональних) видань православної духовної пісенності для церковного вжитку. Основною причиною нинішнього стану духовної пісенності є відсутність у православній богослужбовій традиції усталеної практики виконання духовних пісень на богослужінні – паралітургічного співу. Саме тому сьогодні найважче визначити його особливості, оскільки важливу роль у формуванні місцевої паралітургічної традиції відіграють регіон і місцеві церковні звичаї. У західних регіонах православний і греко-католицький спів наближені один до одного, тому паралітургічна православна пісенність має багато спільних рис з греко-католицькою.

Нове відродження сьогодні переживає греко-католицька пісенність. Її історія в Україні починається у XVIII ст., коли тенденції латинізації у східному богослужінні греко-католиків призвели до появи нового типу пісенності – паралітургічного, яке характеризується більш тісним, ніж у тогочасній православній, зв’язком духовних пісень з церковними відправами. Духовні пісні звучали “перед службою і після неї, до і після казання, під час прийняття причастя, між утреною та літургією, під час процесій, до приходу або після відходу парафіян з храму тощо” [4, 103]. Зв’язок пісенності з літургією прискорив видання почаївського “Богогласника” (1790–1791), оскільки популярна в народі традиція паралітургічного співу українців-католиків потребувала оформлення у відповідній книзі, що й було зроблено монахами-василіанами у своєму виданні. Богогласниковий репертуар відображав греко-католицьку церковну практику, але містив і пісенні твори, які виникли на православному ґрунті, тому у XIX столітті з’являється ціла низка православних видань “Богогласника”, які вплинули на розвиток православного паралітургічного співу, особливо у західноукраїнському регіоні.

Наприкінці XIX – у першій третині XX ст. греко-католицька духовна пісенність переживає новий розквіт. Новий етап її розвитку отримав назву нововасиліанської духовно-пісенної традиції [7], яка характеризувалася орієнтацією на живу розмовну мову замість церковнослов'янської, більш тісним зв'язком з фольклорними витоками, романтичною пісенно-романсовою музичною лексикою. Після скасування заборони наприкінці XX ст. Греко-католицька Церква відновила свою діяльність, швидко відродивши власні традиції церковного співу. Так, сьогодні у церковній практиці використовуються перевидання василіанських пісенників, зокрема збірка “Церковні пісні” [11], уперше видана у 1926 році [7, 12], які синтезували творчий доробок василіанських піснетворців. Говорити про новий етап розвитку греко-католицької пісенності наразі зарано, оскільки відносно недавно відроджена традиція потребує нових сил для нових творчих злетів. Однак сьогодні завдяки міцному підґрунтю і тісному зв'язку духовної пісні з літургією греко-католицька пісенність в Україні є репрезентативним жанром вітчизняної церковної культури.

Специфічні риси паралітургічної пісенності стали предметом спеціального дослідження автора у окремій статті [5], тому лише зазначимо, що паралітургічна пісенність характеризується посиленням зв'язку духовної пісні з літургією, яким “передбачено їх виконання на богослужінні як доповнення або заміна піснеспівів, які містяться у богослужбових книгах, а також під час інших храмових дій” [5, 100]. Специфіка паралітургічної пісенності сприяла формуванню пісенника нового типу, зразком якого стає почаївський “Богогласник” [5, 101]. Окрім того, паралітургічна пісенність характеризується більш тісним зв'язком з церковною гімнографією, її текстами [5, 102] і, меншою мірою, мелодіями [5, 103].

З 90-х років XX ст. бурхливо розвивається й духовна пісенність Римокатолицької Церкви. Вона характеризується найбільш тісним зв'язком пісні з богослужінням, оскільки саме у католицькій церковній практиці у Середньовіччі вперше з'являється традиція співу духовних пісень на літургії замість богослужбових піснеспівів, яку згодом перейняли протестанти (літургічний спів), а пізніше частково греко-католики й православні (паралітургічний спів).

Українська католицька духовна пісенність сьогодні поєднує усі наявні національні музичні традиції – православну, греко-католицьку, протестантську, з найкращими зразками європейського пісенного репертуару, католицького і протестантського. Сьогодні певна строкатість католицького репертуару викликана як відсутністю української римо-католицької музичної традиції, так і головними тенденціями західної церковної культури, яка під потужним впливом сучасної протестантської пісенності певною мірою втрачає власне музичне обличчя, що особливо характерно для тих регіонів, де католицька пісенність не має свого національного коріння.

Католицька пісенність чітко розрізняє два типи духовних пісень і, відповідно, два види співу: *літургічний*, який може звучати на богослужіннях, і *позалітургічний*, що звучить на молитовних молодіжних зібраннях, на прощах тощо, але його не дозволено вживати на літургічних відправах, оскільки текст або музика цих пісень не відповідають літургічним вимогам. Однак у сучасній

українській католицькій богослужбовій практиці можна почути обидва види пісень, що не завжди позитивно впливає на стан і якість католицької богослужбової музики. Сьогодні ми спостерігаємо швидкий розвиток римо-католицького україномовного репертуару, який хоча й не завжди пропонує високохудожні пісенні зразки, однак шукає нові форми, які б синтезували українські національні й римо-католицькі церковні традиції.

Отже, про духовну пісенність головних християнських конфесій України можна говорити як про єдиний, хоча й неоднорідний у функціональному і стильовому відношенні музичний шар, який репрезентує традиції і надбання вітчизняної церковної культури у сучасному культурному просторі України.

Література

1. Богогласник: внебогослужбные песнопения на праздники Господские, Богородичные и святых. – М.: Издательский Совет РПЦ, 2002. – 184 с.
2. Богогласник. Колядки, щедрівки, церковні пісні, псалми заупокійні. – Б.м., 2007. – 144 с.
3. Возняк М.С. Історія української літератури : [у 2 кн.] / Михайло Возняк. – [2-ге вид., перероб.]. – Львів: Світ, 1992.– Кн. 1. – 1992. – 696 с.
4. Зосім О.Л. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях : [монографія] / Ольга Зосім. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 204 с.
5. Зосім О.Л. Українська духовна пісенність: літургичні паралелі / О.Л. Зосім // Часопис НМАУ. – № 3. – 2010. – С. 97–105.
6. Клокун О. Проблема художньої цілісності в контексті християнської богослужбової музики Києва / О. Клокун // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 51. – С. 107–112.
7. Матійчин І.М. Василянське піснярство кінця XIX – першої половини XX ст. як феномен галицької музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / І.М. Матійчин. – Львів, 2009. – 20 с.
8. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII–XVIII століть: [монографія] / Юрій Медведик. – Львів: Вид-во УКУ, 2006. – 324 с.
9. Рабус А. Перевод или перенесение? Духовные песни между языковой сакральностью и популярностью / А. Рабус // КАЛОФОНІЯ: наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії. – Львів: Вид-во УКУ, 2010. – Ч. 5. – С. 196–204.
10. Томко А. Рукописні співаники Іоана Югасевича – джерела для дослідження давньої духовнопісенної культури Закарпаття та Східної Словаччини / А. Томко // Вісник Прикарпатського університету. Серія “Мистецтвознавство”. – 2009. – Вип. XV–XVI. – С. 88–93.
11. Церковні пісні. – Львів: Місіонер, 1996. – 414 с.
12. Ядловская Л.Н. Богослужбное пение и церковная музыка в Беларуси в XVI столетии (к вопросу о межконфессиональных взаимодействиях) / Л.Н. Ядловская // Музыкальная культура христианского мира: материалы международной научной конференции, (17-21 апреля 2000 г.). – Ростов-на-Дону : Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2001. – С. 402–409.
13. Stern D. Відносини духовних пісень до літургії у східних слов'ян XVII-XVIII ст. / D. Stern // Slovensko-rusínsko-ukrajinské vzťahy od obrodzenia po súčasnosť: [ed. Ján Doruľa]. – Bratislava: Slavistický kabinet SAV, 2000. – S. 321–330.
14. Žeňuch P. Paraliturgická pieseň východného obradu / P. Žeňuch. – Slovanské štúdie: [red. T. Ivantyšynová]. – 1994. – № 1. – Bratislava: Academic Electronic Press, 1997. – S. 66–86.

Сьомкін Володимир Васильович,
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри інформаційного
і виставкового бізнесу

ОПТИМІЗАЦІЯ СТРУКТУРИ ДІЯЛЬНОСТІ ЯК ОБ'ЄКТ ДИЗАЙН-ДІЯЛЬНОСТІ

Розглянута та оптимізована структурна модель діяльності міністерства надзвичайних ситуацій, що розглядаються як системний об'єкт дизайну в контексті теоретичної і методичної розробки такого універсального напрямку дизайн-діяльності як оптимізація структури діяльності.

Ключові слова: структурна модель діяльності, міністерство, концепція, дизайн-діяльність.

Structural model of the Ministry of Emergency Situations, which is considered a system design object in the context of theoretical and methodological development of this area of universal design and an optimization of the activity's structure, is examined and optimized.

Key words: structural model of activity, ministry, concept, design activity.

Один із найуніверсальніших напрямків дизайн-діяльності пов'язаний з оптимізацією структури діяльності, що розглядається в двох різновидах, а саме як:

– невід'ємна частина проектного процесу як етап дизайн-розробки комплексних, системних об'єктів;

– самостійний об'єкт дизайн-розробки – це структурна модель діяльності.

У першому випадку структура діяльності як складова дизайн-проектного процесу, коли, наприклад, складний за соціально-культурною функцією об'єкт потребує систематизації його операційно діяльнісного та організаційного виробу, що можна забезпечити лише на основі попередньо обґрунтованої структурної моделі діяльності. В цьому випадку можливе корегування такої структурної моделі діяльності в процесі щонайменше проблематизації, коли суттєво розширюються межі проектних ситуацій.

Коли структурна модель діяльності є самостійним об'єктом дизайну, в цьому випадку визначення такої об'єктності залежить від дизайнера на основі аналізу проектної ситуації та подальшої проблематизації як етапу дизайн-проекування.

Таким чином, у дизайнерській розробці будь-якого комплексного об'єкту актуалізується проектний етап, пов'язаний з осмисленням структури діяльності, яка притаманна визначеному соціально-культурному комплексному об'єкту і на основі якої реалізуються відповідні соціально-культурні функції цього об'єкту.

Усвідомлення структури діяльності як об'єкту дизайну, а процесу оптимізації структурної моделі діяльності як важливого напрямку дизайн-діяльності, пов'язані з новим баченням дійсності, рішенням нових завдань, що постають перед дизайнерами, проявами нової моделі проектної діяльності, в котрій акцентовано реалізується діяльнісний та системний підхід, з врахуванням інших підхо-

дів – культурологічного, естетико-художнього, програмно-цільового підходів. Елементи цих підходів склали свого часу основу ідеї створення методу дизайн-програмування, а зараз об'єктивно розширюють свою присутність і реалізуються також в процесах дизайн-проектування комплексних об'єктів дизайну.

У цьому контексті розглянемо такий складний комплексний об'єкт, як міністерство надзвичайних ситуацій. Ця проблема складає важливий напрямок дизайн-діяльності, що є актуальним в контексті сучасних напрямків дизайн-діяльності, об'єктом багатопланового авторського наукового дослідження “Дизайн, тенденції і напрямки розвитку”. Дослідження і публікації з проблем структури діяльності як об'єкту дизайну знайшли зокрема, своє відображення в авторських публікаціях та НДР з цієї проблематики. Метою цієї статті є оптимізація структурної моделі діяльності міністерства надзвичайних ситуацій (МНДС), що розглядається як системний об'єкт дизайну.

Об'єктом дизайн-розробки є структурна модель діяльності міністерства надзвичайних ситуацій (МНС), що розглядається як системний об'єкт. Ця назва міністерства дещо умовна тому, що назва цієї державної структури може змінюватися, але зберігаються напрямки її діяльності.

Вихідною установкою для формулювання методології розробки структурної моделі діяльності з вирішення проблем техногенної безпеки може бути наступне судження.

У цій життєво важливій структурній моделі, що визначає багато в чому майбутнє людства та оптимальність середовища життєдіяльності людей в державі, пріоритетним є природа, яка розглядається в системі “суспільство-техніка-природа”. Людство все більше усвідомлює, що через екологічне проектування, екологічну культуру в цілому, людина відступить від прірви, від небезпеки необоротності руйнування біосфери і загибелі життя на Землі. Потужні техногенні перетворення, що мають пагубний глобальний вплив на екологію, потребують загальної відповідальності людства зі збереження рівноваги і здоров'я біосфери.

Іншим важливим аспектом, що необхідно враховувати, є те, що екологічне проектування передбачає обов'язкове прогнозування будь-яких техногенних новацій і можливих природних катастроф.

Тож наслідком такої позиції є необхідність і важливість не лише передбачити катастрофу, але й запобігти її появу, унеможливити її негативний руйнівний розвиток.

Обґрунтуємо дизайн-концепцію формування та оптимізації діяльності, розбудови структурної моделі діяльності МНС.

Дизайн-концепція – обов'язковий елемент соціокультурної і технічної організації дизайн-процесу і керування ним, вона – модель цього процесу. Функція дизайн-концепції – змістовно обґрунтувати цілі діяльності і способи їх досягнення. Будучи смисловим центром, така модель орієнтує дизайнера в проектній ситуації, у даному випадку, з акцентом на екологічну проблематику.

З екологічного погляду проектування поняття ліквідації наслідків техногенних катастроф є процесом, в якому важливим є такий кінцевий результат, при якому реалізуються всі рекреаційні і реабілітаційні процеси на рівні не ни-

жче, а бажано вище вихідних характеристик ситуації, що реалізується у контексті впливу на екологічну безпеку навколишнього середовища.

Оптимальна структурна модель будь-якої діяльності передбачає органічну за своєю семантикою систему функціональних блоків, пов'язаних як за послідовністю їх реалізації, так і за паралельними і зворотними зв'язками. Особливо це важливо для діяльності під час вирішення проблем техногенної безпеки, попередження і ліквідації екологічних катастроф, тому що половинчастий несистемний підхід, як показує сьогодення практика, тільки збільшує небезпеку техногенних подій і катастроф.

Відзначаючи системний характер моделі діяльності взагалі, і моделі, що розглядається зокрема, можна констатувати специфіку відкритості її як системи. Це самостійна система – одна з найважливіших народно-господарських систем, що у комплексі формують цілісну систему – державу. При цьому очевидно, що зв'язок цієї системи (моделі діяльності з вирішення проблем техногенної безпеки) з цілісною великою системою (державою) має відкритий характер і змінюється в залежності від цілей і завдань з вирішення проблеми техногенної безпеки, що ставить перед собою держава в цілому. Йдеться про те, який рівень екологічної культури властивий політиці України, і яке місце займає це питання в загальній стратегії держави.

Системний підхід – якісно нова ступінь методології наукового пізнання і практичної діяльності. Розуміння об'єктів як систем забезпечує більш глибоку постановку проблем і дозволяє розробити плідну стратегію їх дослідження. Особливість системної методології полягає в установці на цілісність об'єкта і факторів, що її обумовлюють.

Очевидно, що важливим методологічним аспектом розробки оптимальної структури моделі діяльності з вирішення проблем техногенної безпеки є необхідність комплексного підходу. Такий підхід припускає поєднання науки і практики, прогнозування і попередження, соціального захисту, реабілітації населення і території і всі інші аспекти, які повинні зробити цю діяльність ефективною, що включає вирішення всіх питань і щодо Чорнобильської катастрофи, в першу чергу, і збереження здоров'я населення України.

У формуванні структури розглянутої діяльності важливим є поєднання кінцевих результатів у реалізації створюваної моделі діяльності з тим логічним комплексом функцій, що і повинні забезпечити передбачений кінцевий результат.

Чітке структурування функціональних блоків розглянутої діяльності дозволить осмислено оцінювати і, при необхідності, проектувати кожен крок, реалізацію кожної функції і в остаточному підсумку забезпечити високу якість кінцевого результату.

Формування структурної моделі діяльності з вирішення проблем техногенної безпеки повинне здійснюватися в узагальненому вигляді, а конкретизація структурних складових, насичення їх професійним змістом, програмою дій буде реалізовуватися в кожному конкретному випадку.

Перш ніж почнемо розробку та обґрунтування концепції структури діяльності міністерства відзначимо наступне. На сьогодні коло функцій міністерства, визначене відповідним положенням, і його діяльність, на наш погляд, не охоплює ряд напрямків, що дозволили б підвищити ефективність його діяльності: прогнозування, попередження подій, проблеми оптимізації середовища житте-

діяльності, а також вирішення всього комплексу завдань, пов'язаних з Чорнобильською катастрофою.

Насамперед вихідним моментом для формування функціональних блоків у структурній моделі МНС є усвідомлення того, що діяльність такого відомства повинна комплексно вирішувати коло проблем, носити відкритий характер за своєю структурою і мати можливість, крім усього іншого, активно впливати на запобігання, попередження важких наслідків техногенних і екологічних подій і катастроф. Тобто, відомству не можна надавати роль лише “пожежника за викликом”. На жаль, за характером діяльності сьогодні і, виходячи із окреслених відомству функцій, саме так може бути охарактеризована діяльність міністерства.

Виходячи з уявлень про системність такої діяльності і необхідність завершеності її функціонального циклу, можна визначити наступні семантичні групи діяльності, що повинні бути притаманні міністерству:

- дослідження і прогнозування;
- формування законодавчої і нормативної бази;
- запобігання і ліквідація;
- соціальне забезпечення і захист населення;
- розробка і реалізація програм щодо Чорнобильської катастрофи і проблем екології;
- реабілітація населення і територій;
- рекреація середовища проживання та умов життєдіяльності;
- оптимізація середовища проживання та умов життєдіяльності;
- координація, контроль, дозвіл;
- залучення ресурсів, матеріально-технічне забезпечення;
- соціально-економічне обґрунтування і фінансування;
- інформаційне забезпечення, формування банку даних.

При цьому визначені семантичні групи повинні знайти своє відображення і реалізовуватися через організаційно-функціональні структури самого міністерства, які можуть бути представлені у вигляді трьох функціональних блоків:

- техногенні надзвичайні ситуації;
- природні надзвичайні ситуації;
- екологічні проблеми, проблеми наслідків Чорнобильської катастрофи.

Семантичні групи діяльності мають проектуватися на функціональні блоки, притаманні міністерству, що дозволить враховувати інтереси, цілі і завдання кожного блоку і міністерства в цілому. Представляється також важливим виокремити профільні і забезпечуючі функції на підставі вже виявлених семантичних груп діяльності. Фактично при цьому ми одержимо структурну модель діяльності МНС.

Можна виокремити наступні профільні функції:

- дослідження (проблеми, основні напрямки, шляхи рішення, методологія тощо);
- прогнозування;
- запобігання;
- ліквідація;
- соціальне забезпечення в період ліквідації;
- реабілітація і рекреація територій;
- реабілітація населення;

– соціальний захист населення в зонах, що потерпіли від надзвичайних ситуацій;

– оптимізація умов життєдіяльності населення і функціонування середовища – об'єкту надзвичайних ситуацій;

– законодавча ініціатива, формування нормативної бази.

Забезпечуючі функції:

– координація дій;

– залучення ресурсів;

– контрольні-дозвільні функції;

– соціально-економічне обґрунтування;

– матеріально-технічне і фінансове забезпечення;

– інформаційне забезпечення, формування банку даних.

Таким чином, забезпечуючі функції знаходять своє відображення в кожній профільуючій функції.

В контексті формування концепції діяльності МНС важливими є виявлення і формування ймовірних напрямків забезпечення цієї діяльності вже з урахуванням оптимізації структурної моделі діяльності МНС, що і пропонується вище.

Усі нижчеперераховані напрямки будуть проектуватися на три вже визначені функціональні блоки МНС:

– техногенні надзвичайні ситуації;

– природні надзвичайні ситуації;

– екологічні проблеми, проблеми наслідків Чорнобильської катастрофи.

Отже, супроводження функцій МНС повинне охоплювати наступні напрямки

– розробка дизайн-програм і концепцій на основі всебічного врахування людського фактора;

– дизайн-ергономічна розробка комплексних об'єктів;

– дизайн-ергономічна експертиза програм, об'єктів, проектів, виробів;

– розробка пропозицій щодо асортименту машин, устаткування, інструменту, амуніції;

– розробка фірмового стилю;

– участь у розробці ДОСТів і інших нормативних документів за напрямками діяльності МНС;

– участь у розробці заходів щодо охорони праці, з урахуванням всього алгоритму діяльності в надзвичайних ситуаціях;

– оптимізація умов праці оперативного персоналу АЕС;

– підвищення безпеки енергопідприємств;

– пропозиції щодо вирішення проблем четвертого енергоблоку (ЧАЕС);

– участь у формуванні служб медицини екстремальних ситуацій;

– участь у формуванні спеціальних пожежних служб;

– участь у виставковій діяльності МНС;

– патентна робота щодо промзразків нових розробок;

– участь у формуванні банку даних щодо об'єктів діяльності МНС;

– формування системи візуальних комунікацій, реклами, друкованих видань за напрямками діяльності;

– участь у розробці законодавчих актів України в контексті діяльності МНС.

На підставі викладеного можна сформувати дизайн-версію структури і розкрити семантичну модель діяльності МНС, на основі якої викладена дизайн-концепція у вигляді лаконічної дефініції.

Таку семантичну модель діяльності МНС можна представити у вигляді кола, у середині якого розміщуються, як логічно замкнутий цикл, семантичні групи основних функцій. Початком відліку в методичних цілях розглядається горизонталь як вихідний стан середовища проживання. Нижче цієї горизонталі здійснюються всі процеси від прогнозування подій до реабілітації населення і територій після подій, тобто до повернення у вихідний стан середовища проживання. Але в абсолютній більшості такий стан середовища не є оптимальним, оскільки вже була схильність до події в самих характеристиках цього стану. Наприклад, якщо відбулася повінь у Карпатах і потім ліквідували наслідки цієї повені, то ми прийшли до вихідної ситуації. А в таких місцях потрібно будувати дамби й інші спеціальні споруди, не знищувати ліси тощо, що максимально знизить небезпеку повторення не тільки самих повеней, а їхніх наслідків, а можна вжити заходів, що дозволять знизити імовірність навіть самих повеней тоді, коли величезна кількість води накопичується за дуже короткий час, наприклад, значно збільшити кількість і якість насаджень.

Таким чином, необхідно вважати, що повернення до вихідної ситуації, тобто забезпечення того стану середовища перебування, що був до події або катастрофи, повинне стати базисом для відчутного поліпшення середовища перебування й умов життєдіяльності. Йдеться про дбайливе збереження або забезпечення оптимальних характеристик біосфери і створення екологічно обґрунтованих сучасних об'єктів для задоволення потреб людини. Таким чином, пропонується істотно і якісно розширити функції МНС (або відомства з іншою назвою). Іншими словами, таке відомство не тільки повинне декларувати захист екології (що сьогодні в основному властиве Міністерству екології) і не тільки встигати латати чужі грихи або ліквідувати серйозні події в країні, але і, підкреслюємо, прогнозувати, попереджати можливі лиха, поліпшувати існуючий стан екології й здоров'я населення.

Таким чином, семантична модель діяльності МНС може бути представлена наступною схемою, що фактично візуалізує дизайн-концепцію діяльності МНС. Ця концепція може бути виражена у вигляді наступної дефініції:

Комплексний підхід вирішення сукупних проблем з прогнозування, запобігання і ліквідації наслідків надзвичайних техногенних і природних ситуацій при соціальному захисті і реабілітації населення; рекреації і наступній оптимізації середовища перебування.

Запропонована дизайнерами концепція не обов'язково повинна реалізовуватися в рамках діяльності МНС, вона може стати основою для Міністерства екології.

Література

1. Разработка дизайн-эргономических аспектов техногенной безопасности по решению вопросов охраны здоровья и экологии окружающей среды [Текст]: отчет о НИР / НИД; рук. Семкин В.В. – К., 1999. – 123 с.
2. Сьомкін В.В. Дизайн і ефективна екологічна діяльність в Україні [Текст] // Матеріали міжнародної науково-практичної конференції: зб. наук. пр. – К., 2001. – Вип. 2. – С. 39 – 43.

Подгурська Стелла Станіславівна,
аспірант НАКККіМ

ПРИВАТНА ГЕРАЛЬДИКА КОЗАЦЬКОЇ ВЕРХІВКИ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Стаття розкриває особливості українського герботворення періоду козацької доби.
Ключові слова: бароко, епоха, герботворення, козацтво, гетьман.

The article reveals peculiarities the emblem-making of Ukraine times Cossacks Country.
Key words: baroque, epoch, emblem-making, Cossacks, hetman.

Одним із сучасних напрямків вивчення мистецтва є визначення його аксіологічного та гносеологічного характеру, що дає можливість розкрити зміст та потенціал, недосліджені сторони окремих об'єктів, по-іншому подивитися на певне явище або предмет. Барокове мистецтво в Україні протягом останніх 50-ти років розглядалось в мистецьких колах на належному рівні, проте до сьогодні нерозкритими залишаються питання розвитку та особливості функціонування окремих систем, однією з яких є геральдика.

Геральдика займає особливе місце в історії та мистецтві не лише України, а й інших країн світу. Проте, доба бароко, якій, на нашу думку, притаманний розквіт герботворення “залежної України”, є цікавою як для аматорів так і для науковців. Адже герб не просто атрибут, це – історія “життя” в символах.

Проблема дослідження завжди була в полі зору багатьох істориків, мистецтвознавців та геральдистів як зарубіжного так і вітчизняного походження. Сутність зазначеного питання описана в працях О. Однороженко, І.С. Єремеєва, В.І. Книша, Г.Г. Макарова, О.К. Шаркова, В.М. Ільїнського тощо.

Мета дослідження полягає у висвітленні кола питань пов'язаних із становленням герботворення України в добу бароко, визначенням ряду особливостей характерних для геральдики зазначеного періоду та розкритті символічного змісту гербів окремих представників козацької верхівки.

Ідея цінності людини та ідея залежності суспільного прогресу від поширення освіти, що надихала козацьких проводирів до особливого піклування про розвиток української культури, прагнення до піднесення самосвідомості та утвердження гідності особи, знайшли втілення у культурі козацької доби. Співзвучні ідеалам раннього просвітництва у країнах Західної Європи вони стали синтезом попередніх суспільно-політичних рухів: гуманізму та реформації. Таким чином, ідеї трьох європейських течій: гуманізму, реформації та раннього просвітництва утворили складний синтез, що був покладений в основу “нової” культури України, доби українського (козацького) бароко.

Починаючи з 30-х років XVII – до кінця XVIII століть культура бароко визначає своєрідність духовного, в тому числі й філософського життя українського народу цієї доби.

У Західній Європі основні принципи світогляду утверджені в культурі бароко, закладали Б. Спіноза, Б. Паскаль, Б. Грасіан, Є. Тезауро та інші. В Україні культура бароко представлена плеядою професорів Києво-Могилянської академії: С. Яворським, Т. Прокоповичем, Г. Кониським, М. Козачинським, С. Кулябкою, С. Калиновським тощо.

Героїчна особа, яка втілює в собі не лише уявний, а й реально досяжний у цьому земному житті ідеал, стала центральним об'єктом барокової філософії, естетики та мистецтва [4, 67–68].

Дух героїчної епохи українського козацтва прийшов на зміну притаманній бароко трагічності світосприйняття. Якщо в Західній Європі бароко XVII століття властива трагічна тема смерті та пов'язані з нею образи скелетів, черепів, ешафотів, яка стає для багатьох творів наскрізною, то для українського бароко типовішими вважаються сюжети військової слави, подвигу, лицарських чеснот, святої пожертви, високих звершень, духу перемоги життя над смертю [7, 67–70].

Внаслідок козацької революції 1648 року, майже вся друга половина XVII століття пронизана процесом кристалізації та формуванням панівної верхівки – української козацької старшини, яка прийшла на зміну старому суспільному ладу. Нова еліта поступово відмежовувала себе від решти народу різноманітними привілеями і все виразніше перетворювалась на замкнену в собі верству. В Гетьманщині та Слобідських полках цей процес тривав до середини XVIII століття і завершився формуванням відповідно малоросійської та слобідсько-української шляхти, яка частково повернулася до світогляду та політичної ідеології річпосполитських часів.

Нова соціальна верхівка використовувала герби в той самий спосіб, що й свого часу феодальна верхівка середньовічної Європи, – як один із засобів зовнішньої соціальної ідентифікації та свідчення своєї приналежності до панівної суспільної верстви. Процес становлення геральдичної системи в козацьку добу супроводжувався і характеризувався явищами подібними до тих, які супроводжували становлення європейської геральдичної системи в XII – початку XVIII століть. Надання та використання гербів суворо регламентувалось: козацька верхівка як і середньовічне лицарство обирала герби на власний розсуд, змінювала та модифікувала їх від покоління до покоління. З кінця XVII – початку XVIII століть починається процес закріплення гербів в якості родових знаків.

Проте призначення гербів, не зводилось лише до соціальної ідентифікації, зокрема герб виконував декоративно-оздоблювальну функцію. Прикрашаючи оселю власника, він виступав елементом пластичного декору архітектурної споруди, уславляючи фундатора. Так, герб М. Миклашевського прикрашає верхню частину Богриївського собору та фасад трапезної Видубицького монастиря, а герб І. Мазепи стіни Чернігівського колегіуму [2, 32].

В літературних творах, на основі гіперболізації образів, будувалися сцени про так звані пригоди гербів, за якими стояли конкретні люди. Символічні знаки герба, наділені чудотворною силою, яка проводить героїв крізь бурі та негоди: твір Стефана Яворського “Відлуння голосу волаючого в пустелі” та Пилипа Орлика “Сарматський Гіппомен” (1698).

Герб як знак приналежності тому чи іншому роду, поступово почав використовуватись в книжках у якості “ex-libris”. Носіями гербів ставали також мініатюри, заповіти, хроніки, дипломи тощо [1, 106].

Поступово герби гетьманів та полковників з'являються не лише в оформленні книжок, а й в українському портреті. вказуючи на шляхетність роду та зацікавленість особистою генеалогією, він зустрічається на камерних та інтимних портретах Василя Гамалії, Семена Сулими, Параски Сулими, Данила Єфремова, Дмитра Долгорукова, Діонісія Балабана, Івана Гудими, Михайла Миклашевського, Інокентія Гізеля, Івана Мазепи, Лазара Барановича, Варлаама Ясинського, Петра Могили тощо.

На портреті гербу відведено спеціальне місце, як правило верхній правий кут, часто затемнений, що надає йому особливої інтимності та приватності. Родовий знак допомагає визначити соціальний статус портретованого, на що вказує корона, яка є символом влади та вищого сану, зустрічається в гербах дворян, князів, герцогів, баронів. Корона присутня на портретах Івана Мазепи, Михайла Миклашевського, Івана Гудими, Параски Сулими [2, 35].

Особливістю гербів цієї доби є широке застосування декоративних елементів у щитах, картушах, наметах. Краса виступає як онтологічна гаранта гармонії буття та присутності божого начала, провідної ідеї епохи. Щити, за формою, наближені до іспанських, декоровані елементами, які візуально нагадують закручений сувій та мають ускладнену пластику. Доволі цікаві у гербах картуші з їх вичурними, неправильної форми хвилеподібними лініями, контрастністю у поєднанні кольорів, парадністю та оригінальністю орнаменту. Ознака приналежності герба козацькій знаті даного періоду великі початкові літери, що означають ім.'я, прізвище, регалії портретованого та розміщені навколо щита в зворотному порядку.

Окрім того, стиль “бароко” вніс нові зміни, виміри та значення у традиційну геральдичну систему. Символіка старих середньовічних гербів зазнала змін. Польська геральдика, яка мала вплив на становлення геральдичних систем Литви, Білорусії та Росії, не обійшла стороною і Україну. Особові герби, що поширювались по всім країнам Європи обійшли стороною Україну, яка в той час втратила державність і тому немала власної геральдична система. Оскільки, наша держава після татарської навали перейшла під егіду Великого князівства Литовського, а згодом й Польщі, українська шляхта отримувала герби переважно польської геральдичної системи. Справа в тому, що Західно-Європейська система була зорієнтована на особистісні герби, які передавались у спадщину тільки прямим нащадкам, при чому старший син отримував право на користування гербом батька лише після його смерті, а за життя він мав герб, відмінний від батьківського (родового) герба. Жіночі герби різнились не тільки символікою, а й формою щита (ромбовидний). Польська геральдична система спиралась на об'єднання шляхтичів, які гуртувались навколо найбільш могутнього магната, під гаслом або прапором останнього вирушали на війну. Гасло згодом ставало назвою роду чи герба, і таким чином до одного герба могли належати різні сім'ї, що мешкали поруч та виступали як спільники при вирішенні найбільш важливих питань. Як наслідок, у польській геральдичній системі усі члени роду користувалися спільним гербом. Відмінності з'являлись з трьох причин: за вимогою роду, для вилу-

чення не гідних родової честі членів; за власним бажанням того чи іншого представника роду відокремитись або об'єднатись під одним гербом (наприклад, чоловік та дружина); з ініціативи можновладця, який бажав надати привілеї певній особі. Стає зрозумілим чому певний український рід користувався старовинним польським чи литовським гербом.

З XVII століття нова українська шляхта починає створювати свій власний стиль у герботворенні. Після приєднання України до Російської імперії герби для нової шляхти створюються за правилами російської геральдичної системи, але із використанням української та польської емблематики [6, 4–5].

Герботворчість митців українського бароко позначена розвитком основного фонду емблем шляхом різного роду їх комбінацій, утворенням так званих складних гербів, внаслідок шлюбів або корпоративних об'єднань чи шляхом пошуку предметів-асоціацій в народному побуті та навколишньому середовищі. При створенні гербів для полководців міст та впливових козацьких родин, символічного значення набували речі, які до цього часу символами не вважались (наприклад, сумки – м. Суми). Широкого застосовувались у козацькій емблематиці бунчуки, булави, печатки, зброя, порохівниці, стріли. Окремі фігури із загальної класифікації символів присутні практично у кожному козацькому родовому гербі. Зокрема, зображення зброї зустрічається у гербах 180 раз: шабля (103), лук із стрілами (42), меч (17), спис (14). Особливо часто зображували підкову (39). Закута в лати рука, озброєна шаблею, мечем та стрілами зустрічається у 32 гербах. Рідко використовували у козацьких гербах геральдичні фігури (близько 10), зображення тварин (30) птахів (40), рослин (близько 45). Серце – символ, поширений у 135 гербах. Найчастіше в геральдичному полі щита зустрічаються зображення хреста (196), зірок (164), півмісяця (144), що зумовлено їх зв'язком із символікою перемоги [8, 168].

Різноманітні символи зумовили наявність значної кількості комбінацій, а відповідно і велику чисельність подібних між собою гербів, проте, це не викликало обурення з боку козацької верхівки, адже важливим був не зміст зображення чи його подібність до герба роду, а наявність самого роду як свідчення високого соціального статусу. Подібна обставина зумовлювала вибір в якості гербових зображень найпростіших та найпоширеніших в суспільній свідомості символів, що могли бути легко впізнані як геральдичні зображення.

Яскраву сторінку у родовій геральдиці козацької доби займають гетьманські герби. Це найбільш поважний геральдичний комплекс, що репрезентує керівників Козацької держави. До нього належать геральдичні знаки всіх діячів, які в різні часи користувалися званням Козацького Гетьмана. Серед них герби: гетьманів Хмельницьких, Івана Виговського, Павла Тетері, Івана Брюховецького, Дем'яна Многогрішного, Михайла Хоменка, Івана Самойловича, Петра Дорошенка, Остафія Гоголя, Василя Барковського, Івана Мазепи, Івана Скоропадського, Пилипа Орлика, Павла Полуботка, Данила Апостола, Кирила Розумовського, Павла Скоропадського, Остафія Дашкевича, Предслава Лянцкоронського, Дмитра Байди-Вишневецького, Яна Оришевського, Самійла Зборовського, Криштофора Косинського, Криштофора Кремпського, Гната Василевича, Тихона Байбузи,

Самійла Кішки, Петра Сагайдачного, Михайла Дорошенка, Івана Сулими, Сави Кононовича, Якова Острянина, Каленика Андрійовича [6, 1–2]. Спробуємо проаналізувати герби окремих представників козацької верхівки.

Як вже було зазначено, польська геральдика мала вплив на розвиток та становлення гербів в Україні. Так, для польських гербів характерним є щит з одним полем (червоного або блакитного кольору), що можна спостерігати у гербі Хмельницьких (червоне поле). Другою ознакою приналежності до польської геральдики є наявність у полі щита рунічного типу фігур, кількість яких коливається від 1-єї до 3-ох. Повертаючись до герба гетьмана, спостерігаємо у центрі червоного щита білий (срібний) абданк, як єдину і основну фігуру, та жовтий (золотий) хрест, розташований над ним. Геральдистам відомо, що герб “абданк” чи “габданк”, по-іншому – “скарбик” або “скуба”, складається з двох білих (сріблястих) стропил зі зрізаним денцем, що повернуті донизу і з'єднані між собою у формі літери W. Повторення даного символу, який є типовим для польських гербів, бачимо і над короною. Але “абданк”, розміщений в полі щита, не є одиночною фігурою, оскільки над ним виступає жовтий (золотий) хрест. Такий тип герба у польській геральдиці називається – “сирокомля” [3, 4–5].

Мантія та корона як символ влади монарха, сили та багатства, першості та вищого сану у гербі Хмельницьких є ознакою походження зі шляхетного дворянського роду.

Доволі цікаво, з нашої точки зору, співвідносяться корони у гербах Богдана та Юрія Хмельницьких. Уважно придивившись, спостерігаємо, на перший погляд, непомітну особливість, що проявляється в оздобленні дорогоцінним камінням. У короні герба Богдана – червоний камінь, ймовірно, рубін або гранат, що символізує постійність, відданість ідеї, вогонь і пристрасть, котрі знаходять відображення у характері гетьмана. Рубін і гранат рекомендовано носити тим, хто за астрологічними показниками належить до таких знаків зодіаку як: “Діва”, “Лев” або “Стрілець”. Останній відповідає часовому проміжку (23.11. – 21.12.), який вважають умовною датою народження гетьмана, оскільки точна не встановлена. Час створення герба можна також визначити за його композицією, змістом та стилем. Щит герба Хмельницьких за формою наближений до іспанського, лівий і правий краї котрого мають декоровані елементи, що повторюють форму закрученого сувою, тобто мають ускладнену пластику. Картуш герба увібрав у себе барокові риси: світлотіньові контрасти, химерність, пишність форм, парадність, екстравагантність, оригінальність орнаменту, що є виявом стилістичних ознак доби бароко.

У срібному полі щита герба Івана Виговського чорний “Абданк”. Щит покритий золотим лицарським шоломом та увінчаний золотою княжою короною. Клейнод герба повторює поле щита і теж представлений “Абданком”, який (щит) обрамлює бароковий намет срібного кольору. Герб Івана Виговського нагадує герб його попередника. Відмінність полягає у кольоровому забарвленні та побудові елементів. За волею долі гетьманів об'єднував не лише герб як вияв влади та шляхетного походження, а й схильність до подій батального жанру в ім'я слави та Батьківщини.

В історичних джерелах Іван Брюховецький, згадується як обдарований, спостережливий, проте хитрий та підступний за свою вдачею чоловік. За вірність російському цареві Брюховецькому було “пожалувано” боярське звання та відповідно герб як засіб його засвідчення. В синьому полі щита герба Брюховецького рука натурального кольору, що виходить із червоного рукава, і тримає дві схрещені золоті стріли, вістрям донизу. Стріла як символ зброї в ісламі та гнів Алаха, в християнстві символізує муки, страждання та смерть. Над рукою, між стрілами п’ять шестипроменевих зірок, поставлених у вигляді літери V. Зірка є символом Іштар (Вавилонської богині), а згодом Венери, оформлена у вигляді літери V. Можна зробити припущення, що зірки у даному вигляді виступають символом перемоги (від англ. V-victory –перемога). Поверх щита сталений лицарський шолом, увінчаний княжою короною, з якої виходять три страусиних пір’їни, середня золотого, дві бокові синього кольору, що засвідчують шляхетне походження їх власника. Щит обрамлено бароковим картушем синього кольору, підбитим золотом.

Щодо герба Івана Скоропадського можна зробити припущення, що їх гетьмана було два: великий та малий. Малий герб представлений щитом, на червоному полі якого три срібні перехрещені стріли, вістрям донизу, перев’язані золотою стрічкою. Великий герб представлений чотирьохчасним щитом: в першому і четвертому синьому полях чорне крило із золотою чотирьохкігтевою лапою; у другому та третьому червоному полі золоті леви обернені до середини щита. В центрі щиток, в червоному полі якого три схрещені золоті стріли вістрям до низу, накладені на золоте коромисло. На верху щита шолом увінчаний золотою короною із трьома страусиними пір’їнами. Лев у гербі гетьмана є символом влади та лідерства, військової перемоги, відваги та стійкості. Чорне крило символ учасників бойових дій, і тих, хто отримав бойове поранення під час них. Герб накладено на мантию, що виходить з-під гетьманської шапки, підбиту горностаєвим хутром.

В червоному полі щита герба Павла Полуботка золоте серце (символ боротьби та душевних мук), пронизане навхрест двома стрілами натурального забарвлення, направленими донизу. Над ним срібний лапчастий хрест. Над щитом срібний лицарський шолом, увінчаний золотою короною, з якої виходить п’ять страусиних пір’їн, середня срібна, дві з боків від неї золоті, та дві крайні зліва та справа червоного кольору, підбиті золотом.

Більшість гербів об’єднують такі елементи як: страусині пір’їни, корони, лицарські шоломи, які символізують мужність, боротьбу, прагнення до перемоги, владу та міць.

Проаналізувавши окремі з гербів козацької верхівки, можна зробити висновок не лише про цінність кожного з них, а й про загальну роль та місце процесу герботворення в житті козацької знаті. Багато питань залишаються недослідженими в повному обсязі та потребують більш глибокого та детального розкриття, забезпечення якого можливе при організації відповідної роботи та правильному виборі підходів щодо розкриття повноцінної картини даного явища в історії та мистецтві козацької верхівки зазначеної доби.

Література

1. Арсеньев Ю.В. Геральдика: Лекции, читанные в Московском Археологическом институте в 1907-1908 году./ Ю.В. Арсеньев. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – 384 с.
2. Білецький П.О Українське мистецтво другої половини XVII-XVIII ст. / О.П. Білецький. – К.: Мистецтво, 1981. – 159 с.
3. В.М. Ильинский. Загадки герба Богдана Хмельницкого / В.М. Ильинский // Валентин Михайлович Ильинский.// Гербоведъ. – 2001. – №52 (2).
4. Горський В.С. Історія української філософії: Курс лекцій.[3-е вид.] / В.С. Горський. – К.: Наукова думка, 1997. – 285 с.
5. И.С. Еремеев. Герб первого казацкого гетьмана Евстафия Шашкевича./ Игорь Семенович Еремеев // Гербоведъ. – 1996. – №10 (2).
6. Єремеев І.С. Герби гетьманів України./ Ігор Семенович Єремеев. – К.: УЦІММ-ПРЕС, 1998. – 55 с.
7. Ковальчук Н.Д. Символічний лад української культури. Наталія Дмитрівна Ковальчук.-К.:
8. Кримський С.Б. Українська культура II половини XVII- XVIII ст./ С.Б. Кримський. Феномен українського бароко // Історія Української культури у 5-ти томах. Т 3.-К.: Наукова думка, 2003. – 1245 с.
9. Однороженко Олег Анатолійович. Державна та земельна геральдика і сфрагістика Війська Запорізького : дис. канд. іст. наук: спеціальність 07.00.06// Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2003. – 233 с
10. Сосна В.П. Філософія. Навч. посібник. / В.П. Сосна. – Хмельницький ХНУ, 2008. – 386 с.
11. Хижняк З. Культурно-освітнє життя в Україні XIV-XVIII ст./ Зоя Хижняк // Народне мистецтво. – 2009. – № 3-4 (47-48).

УДК 745.521

Турко Христина Володимирівна,
аспірант Львівської
національної академії мистецтв

УКРАЇНСЬКА ПЛАХТОВА ТКАНИНА XVIII–XX СТОЛІТЬ: ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті розглядаються точки зору різних авторів щодо витоків та своєрідності історичного розвитку мистецтва виготовлення плахтової тканини XVIII–XX ст. на території сучасної України.

Ключові слова: українська плахтова тканина, фактологічний матеріал, історико-художні реконструкції, традиційна плахта, стереотип, переосмислення, тенденції, специфіка.

In the article are presented different authors' opinions about the origins and features of art's historical development of plakhta's fabric of the XVIII–XX centuries in modern Ukraine. The analysis of the scientific literature, particularly works of art historians, ethnographers, archeologists, historians, anthropologists, allows to make out the main stages of the scientific thought's development in the context of the theme research.

Key words: Ukrainian plakhta's fabric, evidential material, historical-art reconstructions, traditional plakhta, stereotype, rethinking, tendency, specificity.

Постановка проблеми статті багато в чому обумовлена увагою до народного автентичного вбрання і створених на його основі сучасних виробів, свідомим розумінням значення популяризації безцінних надбань попередніх поколінь та усвідомленням національної самоідентичності. Тема українського народного одягу неодноразово привертала увагу науковців, проте й досі залишаються маловивчені аспекти. Одним з таких є українська плахтова тканина та її творча інтерпретація в сучасному текстильному дизайні. У мистецтвознавстві нема чітко визначеного ступеня висвітлення даної теми і до цього часу відсутнє комплексне дослідження. Дослідники народного мистецтва торкалися питання плахтового ткацтва тільки в контексті розгляду традиційного комплексу вбрання тих регіонів, де воно було найбільш поширеним. Сучасний стан вивчення еволюції плахтової тканини вимагає проведення комплексного систематизованого дослідження, аналізу наукової літератури, творчої спадщини українських художників, майстрів, ткачів на основі сучасної методології.

Аналіз останніх досліджень і публікацій свідчить, що, з одного боку, вивченню проблем народного мистецтва, зокрема ткацтва, присвячено чимало наукових праць мистецтвознавців. Проте, з іншого боку, аналізу історіографії у цих працях приділялося недостатньо уваги. З.О. Васіна у вступі до своєї монографії подала найбільш вичерпний аналіз літературних джерел українського національного вбрання XVIII–XX ст. [28]. Аналіз, присвячений виключно українській плахтовій тканині XVIII–XX ст., в науковій літературі відсутній.

Формулювання мети статті зумовлено необхідністю розглянути точки зору різних авторів щодо витоків та своєрідності історичного розвитку мистецтва її виготовлення на території сучасної України. Аналіз наукової літератури, зокрема праць мистецтвознавців, етнографів, археологів, істориків, антропологів, дає змогу окреслити основні етапи розвитку наукової думки в руслі теми дослідження.

Виклад основного матеріалу дозволяє краще зрозуміти процес еволюції плахтової тканини. Упродовж усієї історії появи та функціонування, терміном “плахта” називали шматок тканини: у західних областях України це був верхній одяг з полотна; у деяких слов’янських народів (напр.: поляків, словаків) – голова або наплічна накидка. У різних слов’янських говірках цей термін вживався у значенні полотна, головної хустки або спідниці. З деяких джерел [1] відомо, що у козаків так називали налавні покривала. Найбільш розповсюдженим був варіант вживання терміну “плахта” в значенні декоративної тканини з характерним орнаментом, розташованим у чіткому шаховому порядку і розділеному смугами, а іноді цей термін вживався як синонім чогось яскравого, барвистого, народного. Ткані плахти в Україні XVII–XVIII ст. зустрічалися дуже часто, але потім цей елемент вбрання став виходити з ужитку і на кінець XIX ст. у багатьох місцевостях зовсім зник, замінений ситцевими спідницями. Старовинні плахтові тканини славилися обробкою і добротою матеріалу. Наприкінці XIX ст. їх почали використовувати як оббивку меблів та екіпажів, іноді – для прикрашання стін та в якості покривал на лави і підлогу [2].

До найдавніших фактологічних даних про українську плахтову тканину можна віднести інформацію про ткані вироби, життя і побут населення, що міс-

тяться у мемуарах іноземних послів, мандрівників, місіонерів, що перебували на українських землях в різний час [3, 4].

Період XVIII – поч. XIX ст. характерний нагромадженням історичних фактів та формуванням джерельної бази наукового дослідження традиційного вбрання. Типовим для історичних та етнографічних праць цього періоду є те, що, крім описів, подається багатий ілюстративний матеріал, у якому відображено одяг населення різних соціальних верств. Значний фактологічний матеріал, що дає уявлення про народні плахти та тканини Центральної України цього періоду зафіксовано у праці Домініка Де ля Фліза [5, 6]. Цінними є історичні та етнографічні праці Рігельмана О.І. [7] (худ. Т. Калинський у 1778–1782 рр. створив близько 30-ти малюнків до цього видання), Шафонського О.Ф. [8], Георгі Й.Г. [9] в яких, крім описів, міститься ілюстративний матеріал. Ще одним вагомим докуметальним джерелом дослідження плахтової тканини цього періоду є актові книги судів, магістратські та ратушні книги, інвентарні акти маєтків, у яких міститься інформація про одяг, тканини, їх призначення та характер оздоблення. Ці відомості є дуже цінними, оскільки містять об'єктивну інформацію.

Спеціальні археологічні дослідження впродовж XIX ст. сприяли нагромадженню окремих матеріалів, що знайшли відображення у працях того часу. Так відомий російський археолог Василь Прохоров, аналізуючи одяг скіфів і вбачаючи у ньому малоазійський вплив, дійшов до висновку, що деякі форми вбрання збереглися незмінними від VII–VI ст. до н.е. – до кінця XIX ст.: “...древнейшія Малоазійскія женскія одежды совершенно сходны с нынешними нашими малороссійскими и русскими одеждами: теже малороссійскія плахты, или русскія паневы и с такими же узорами...” [10, 14]. Свої твердження автор ілюструє пояснювальними малюнками, на яких зображено жіночі фігури, стегна яких обгорнуті тканиною з клітчатим рисунком.

Наприкінці XIX ст. розпочався перехід від хаотичного нагромадження окремих матеріалів до систематизованого наукового осмислення матеріальної спадщини українців. У цей період з'явилась значна кількість історико-статистичних, етнографічних, топографічних описів губерній та окремих населених пунктів, що містили інформацію про вбрання населення. Нагромаджений на той час фактологічний матеріал потребував систематизації і узагальнення. Важливим перехідним етапом до мистецтвознавчого аналізу традиційного вбрання та тканини були дослідження кінця XIX – початку XX ст. Федора Вовка [11] та Казимира Мошинського [12]. У своїх працях вони торкалися теми плахтового ткацтва в контексті аналізу окремих форм традиційного вбрання українців. Уперше було зроблено спробу охарактеризувати локальні типи тканин виробів і визначити своєрідність історичного розвитку традиційного вбрання українців у порівнянні з одягом інших слов'янських народів. На основі ґрунтовних досліджень кожен з дослідників створив свою типологію, яка стала базовою для подальших пошуків і теоретичних розробок.

Значний інтерес в руслі теми дослідження викликає творча спадщина українських живописців Опанаса Сластіона [13] та Юрія Павловича [14]. На основі натурних замальовок ними було створено ряд малюнків, в яких наочно

відображено локальні особливості елементів традиційного вбрання, зокрема плахти. За ними можна простежити способи носіння плахти, виявити зміну силуету та кольорової гами від однієї місцевості до іншої. Дуже цінними є замальовані художником Сластіоном зразки орнаменту традиційних плахтових тканин.

У результаті наполегливої праці дослідників ХХ ст. намітилась тенденція переходу до мистецтвознавчого аналізу традиційної тканини. Під впливом суспільно-політичних обставин та концепції археолога Б. Рибаківа про “єдність походження трьох братніх народів” у ряді книг дослідники, аналізуючи вбрання населення українських та інших, сусідніх земель, простежували явища та процеси спільні для них, і на основі цього робили висновок про етнокультурну спорідненість східних слов’ян. Значним внеском у вивчення цих зв’язків стали праці дослідників Нідерле Л. [15, 126–219], Маслової Г.С. [16], Лебедевої Н.І. [17], Козаченко А.І. [18], Прилипко Я.П. [19], Миронова В.В. [20], Наулко В.І. [21] та ін. Для досліджень цього періоду характерним є посилення джерельного підґрунтя, їх авторами опрацьований величезний фактологічний матеріал, де значна увага приділялася проблемі виникнення ткацтва як суспільного феномена та його ролі в житті українського народу. На подальший характер досліджень на цю тему найбільший вплив мали праці авторів Маслової Г.С. [16], Матейко К.І. [22], Бутника-Сіверського Б.С. [23], Дворнікової Н.А. [24], Стельмаха Г.Ю. [25], Толочко П.П. [26], які, на відміну від своїх попередників, на основі порівняльно-етнографічного аналізу зробили певні узагальнення щодо розвитку українського традиційного вбрання.

На початку 60-х років ХХ ст. було видано ряд книг, що презентували різні галузі народної художньої творчості, в тому числі народну плахтову тканину. Значний ілюстративний матеріал, що дозволяє частково простежити певні риси орнаментально-колористичних рішень та специфіки художньо-технологічного вирішення, можна знайти в альбомах, листівках і каталогах, створених на основі вивчення експозицій та фондів музеїв та приватних збірок. Значну наукову цінність для дослідження української плахтової тканини складають оригінали, фоторепродукції історико-документальних фотографій та авторські малюнки Івана Гончара [27], а також музейна колекція тканин, що містить збірку плахт з Київщини, Чернігівщини та Полтавщини.

Важливим джерелом дослідження української плахтової тканини є вивчення замальовок, зроблених художниками у другій пол. ХХ ст. на основі документальних матеріалів та вбрання різних етнографічних регіонів України.

Цінним з погляду ілюстративного відображення багатства художнього оформлення та територіальної різноманітності традиційної української плахти є художньо-етнографічні реконструкції одягу художника-етнографа Зінаїди Васіної [28]. Вона збагатила теоретичні знання про українську плахтову тканину, професійно зображаючи її в результаті багаторічної копіткої праці по вивченню літературних джерел, картин, ікон, музейних експонатів. Ілюстрації художниці можна знайти в монографіях таких дослідниць народного одягу, як Тамара Ніколаєва [29] та Тетяна Косміна [30]. Продовженням джерельної бази є комплект листівок “Український костюм” [31], автори якого Миронов В.В. та Перепелиця А.Ю. в анотації пропонують використовувати поданий матеріал для творчих

пошуків при створенні нових моделей одягу, подають короткий словничок спеціальних та діалектичних термінів пов'язаних з вбранням.

Теми народної плахтової тканини в контексті дослідження традиційного вбрання у своїй монографії “Нариси з історії костюмів” торкнувся Констянтин Стамеров [32]. Описуючи вбрання українців XV–XVII ст., він зазначав: “... особливо популярним був мальовничий узор на домотканих плахтах і запасках”. Традиційне вбрання населення Слобожанщини, зокрема плахта, аналізується у порівнянні з народним одягом Полтавщини в багато ілюстрованому виданні “Свята та побут Слобожанщини” [33]. Авторами створено актуальний посібник для тих, хто поглиблено займається вивченням народного мистецтва, традиційних звичаїв та обрядів.

Значний інтерес в руслі теми дослідження викликають публікації радянських художників і технологів, що, працюючи на підприємствах текстильної промисловості, приймали безпосередню участь у створенні плахтової тканини. Так художник Сергій Колос та інженер-технолог М. Хургін першими розробили кілька структур меблевих плахтових тканин. У їхній книзі “Декоративні тканини” [34] описано технології виготовлення човникових та перебірних тканин, розглянуто фарбування рослинних волокон, окремих розділ присвячено українській традиційній плахті, описано структуру та технологію виготовлення перебірних плахт, а також подається розробка ткацького рисунку для виготовлення плахти човниковою технікою тkania.

У праці Адама Жука [35] на основі значного фактологічного матеріалу подається інформація про найважливіші явища та тенденції у промисловому та ручному виготовленні тканин. Аналізуючи асортимент виробів ткацьких фабрик, автор акцентував увагу на тому, що молоді художники, спираючись на досвід попередників, розвивали багатовікові традиції народного ткацтва. Використовуючи принцип художнього оздоблення, пристосовували традиційні плахтові схеми до потреб масового споживача та можливостей машинного виробництва. У книзі представлено кольорові та чорно-білі фотографії плахтових тканин із вказівкою прізвищ художників-авторів, охарактеризовано основні осередки ручного виготовлення художніх тканин. У книзі А. Жука міститься згадка про Сергія Нечипоренка – художника, відомого фахівця з народного ткацтва, який розробляв проекти декоративних тканин та допомагав впровадити їх у масове виробництво. Особливо цінним є його чітке розуміння структури тканини, знання усіх можливих переплетень та вміння розробляти заправні рисунки для ткацького верстату. Одне з центральних місць у колі зацікавлень С.Г. Нечипоренка посідає вивчення традиційної української плахти. Будучи учнем С.Г. Колоса, він є одним з небагатьох, хто дуже ретельно дослідив структуру української плахти і, розуміючи найголовніше, зміг дати їй нове життя, сприяв її відродженню у промисловому виробництві. На основі зразків народних тканин, зібраних протягом багатьох експедицій і польових досліджень, та багаторічного творчого досвіду, ним створено альбом-посібник “Декоративні тканини та килими України” [36]. Ця робота є дуже цінною в руслі теми дослідження та для підготовки спеціалістів текстильної промисловості високого рівня.

Багато років свого життя присвятив вивченню та аналізу традиційної української плахти, доцент кафедри художнього текстилю ЛНАМ Євген Арофкін. У музеях, під час експедицій та відряджень фіксував кращі зразки, розробляв заправні рисунки, підтримував і практично керував творчою роботою викладачів та студентів. Опублікував статтю “Народна плахта – дволицьова тканина” [37], а дослідження залишилось в рукописі.

Нові тенденції у вивченні домашнього ткацького промислу з’явилися в незалежній Україні. Характерним для цього періоду є інтерес до народного автентичного вбрання та створення на його основі виробів, що поєднують у собі творчо переосмислені традиції та інтерпретації.

Дослідженням теми функціонування народного костюму у сучасному середовищі займається етнолог Оксана Косміна [38]. За матеріалами етнографічних експедицій було видано її книги, присвячені традиційному вбранню українців, у яких представлено цілі комплекси, деталі вбрання та аксесуари автентичного одягу. Українська традиційна плахта у контексті дослідження українського одягу розглядається дослідницею Тамарою Ніколаєвою [39]. На матеріалі історико-художніх реконструкцій автор розглядає поясний одяг у комплексі вбрання по регіонах, описує прийоми його створення та особливості оздоблення. В графічних ілюстраціях відтворено типи поясного одягу, способи носіння та принципи оздоблення. Проблемами семантики українського поясного одягу і, плахти зокрема, займався Григорій Щербій [40]. Аналізуючи символіку народного вбрання, при розгляді статевої знаковості поясного одягу, автор робить акцент на функції декоративно-художніх засобів. Ґрунтовне комплексне дослідження української орнаментики тканих виробів, еволюції її форм та стилістики Михайла Селівачова [41] є дуже цінним при розгляді художніх особливостей та символічного наповнення графічних елементів оздоблення плахти. У своїй монографії автор подає ілюстрований словник елементів та мотивів української народної орнаментики з морфологічним та територіальним покажчиком, визначає її регіональну специфіку.

Важливу роль у розумінні сучасниками значення і походження деяких одягових форм, їх еволюції, функцій та символіки відіграють словники народної термінології. У контексті дослідження української народної тканини традиційну плахту розглядав Євген Шевченко [42]. У його книзі подається цінний ілюстративний матеріал. Українська плахта згадується в етнографічному словнику термінології українського одягу відомого етнографа Катерини Матейко [43]. При аналізі семантики символів плахтової тканини в контексті світоглядної традиції українського народу можна ознайомитись з працею Потапенка О.І. та Дмитренка М.К. [44] У словнику розглядаються цікаві художні, міфологічно-релігійні, побутові символи українців; проводяться цікаві паралелі із символічними системами інших народів світу, показано функціонування символів у язичництві, християнстві, фольклорі, творах художньої літератури. Цінним у руслі теми дослідження є словник з декоративно-ужиткового мистецтва [45] складений колективом кафедри історії та теорії мистецтва Львівської академії мистецтв. У другому томі дається визначення як слова “пла́хта”, так і словосполучення “плахтова тканина”. Інформація про традиційну плахту міститься у етнографіч-

ному нарисі Олекси Воропая [46]. Цінність цієї праці полягає у детальному розгляді кожного компоненту традиційного вбрання, у дослідженні походження деяких одягових форм, їх ролі та символіки в традиційній обрядовості.

На сучасному етапі розвитку мистецтвознавчої думки характерним є переосмислення наукових концепцій, поступове усунення стереотипів, нові підходи у дослідженні та інтерпретації фактологічного матеріалу. З удосконаленням технічного прогресу з'явилася можливість одержати доступ до закритих фондів вітчизняних та іноземних бібліотек, наукових закладів, історичних архівів, музейних та приватних збірок старожитностей. Це дає можливість поглибленого вивчення конструктивних та художньо-стилістичних особливостей української плахтової тканини в історичному контексті з першоджерел, а не на основі суб'єктивних думок попередників. Таке переосмислення вимагає глибокого аналізу з метою цілісного відтворення процесу еволюції плахтової тканини в Україні.

Аналіз історіографії та джерел дослідження дозволяє зробити висновок, що значна кількість даних про українську плахтову тканину здебільшого фрагментарна, не створює повного уявлення про її цілісний образ. Тому аспекті необхідно застосовувати принцип комплексного вивчення плахтової тканини в контексті процесів і явищ, які відіграли значну роль у її розвитку. Необхідне поєднання історико-порівняльного методу в хронологічному аспекті та методу художнього аналізу, що дозволить систематизувати і узагальнити фактологічний матеріал, допоможе простежити збережені ознаки архаїчності в одягових та інтер'єрних тканинах сьогодення та виявити специфіку творчої інтерпретації традиційної плахти в сучасному текстильному дизайні.

Література

1. Історія українського мистецтва [Текст] : 6.т. / [Ред. В.І. Касіян (відп. ред.) та ін. Вступ і післямова В.А. Афанасьєв, В.І. Касіян. Фото Богданович та ін.]. – К. : Гол.ред. УРЕ, 1970. – Т.4. Кн.2. – С. 320–328.
2. Брокгауз Ф.А. Энциклопедический словарь [Текст] 86 полутомов (82 осн. и 4 доп.) Т. 23 А. (46) / Ф.А. Брокгауз, И.А.Ефрон, Петропавловский:Поватажное, 1898. – 523 с.
3. Алеппский П. Путешествіе антиохійскаго патріарха Макарія вѣ Россію вѣ половинѣ XVII вѣка, описанное его сыном архидіакономѣ Павломѣ Алеппскимѣ [Текст] / П. Алеппский, пер. Г. Муркоса. – Вып. № 1. – М.: Университетская типографія, 1896. – 166 с.
4. Боплан Гийом Левассер де. Описаніе Украйны. Сочиненіе Боплана [Текст] / Г.Л. Боплан, пер. с фр. – Санкт-Петербург: Типографія Карла Крайя, 1832. – 184с.:ил.; Боплан, Гийом Левассер де. Опис Украйни [Текст] / Г.Л. Боплан, П. Меріме. пер. з фр., примітки та передмова Я.І. Кравця. – Л. : Каменяр, 1990. – 301с.:ил. – ISBN 5-7745-0300-3.
5. Альбоми [Текст]: у 2-х т. / Д.П. Де ля Фліз; Ін-т укр. археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, Ін-т рукопису Нац. б-ки України ім. В.І. Вернадського. – К.: Поліграфкнига, 1999. – Т. 2. – 687 с.
6. Де ля Фліз, Д.П. Костюми селян Київської губернії. [Електронний ресурс] / Режим доступу: [www. URL: http://litopys.org.ua/deflise/flise02.htm/](http://litopys.org.ua/deflise/flise02.htm/) – 14.02.2010 р.
7. Ригельман А.И. Лѣтописное повѣствованіе о Малой Россіи и ея народ и казакахъ вообще [Текст]. / А.И. Ригельман; ил. Т. Калининского. – М. :Университетская типографія, 1846. – Ч. IV. Кн.6. Гл. 33. – 188 с.
8. Шафонський А.Ф. Черниговскаго намѣстничества топографическое описаніе [Текст] / А.Ф. Шафонський. – К. :Университетская типографія, 1851. – 678 с.

9. Георги Й.Г. Описание всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей [Текст] / Й.Г. Георги. – Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии Наук, 1799. – Ч. 4. : О народах монгольских, об армянах, грузинах, индийцах, поляках и владычествующих россиянах с описанием всех именованных казаков, также история о Малой России и купно о Курляндии и Литве. – 385 с.
10. Прохоров В.А. Материалы по истории русских одежд и обстановки жизни народной [Текст] / В.А. Прохоров. – Санкт-Петербург : Типография Императорской Академии Наук, 1881. – 86 с.
11. Вовк, Х.К. Студії з української етнографії та антропології [Текст] / Х.К. Вовк. – К.: Мистецтво, 1995. – 336 с.
12. Moszyński, Kazimierz. Kultura ludowa Słowian [Текст] / К. Moszyński. – Kraków, 1929. – Т. 1. : Kultura materialna.
13. Малюнки О. Сластіона [Образотворчий матеріал] // Х.К. Вовк. Студії з української етнографії та антропології. – К.: Мистецтво, 1995. – 336с.; Малюнки О. Сластіона [Образотворчий матеріал] // З.О. Васіна. Український літопис вбрання. – К. : Мистецтво, 2006. – Т. 2: Наук.-худож. реконструкції. – С. 240-243.
14. Малюнки Ю.П. Павловича [Образотворчий матеріал] // Фонди ІМФЕ НАНУ, – ф.3902 (11).
15. Нидерле Л. Славянские древности [Текст] / Л. Нидерле. пер. с чешского Т. Ковалевой, М. Хазанова, [ред. А.Л. Монгайт]. [Печатается по изданию: Нидерле, Л. Славянские древности. – М.: Издательство иностранной литературы, 1956] – М.: Алетейа, 2000. – 592 с.
16. Маслова Г.С. Историко-культурные связи русских и украинцев по данным народной одежды [Текст] / Г.С.Маслова // Журн. Советская этнография. – 1954. – № 2. – С. 42–59.; Маслова, Г.С. Народная одежда русских, украинцев, белорусов в XIX – начале XX в. [Текст] / Г.С. Маслова // Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – нач. XX в. – М. : Труды Института этнографии, 1956, – № 31. – С. 543–657; Маслова, Г.С. Русская крестьянская одежда XIX – начала XX в. [Текст] / Г.С. Маслова, Н.И. Лебедева // Русские. Историко-этнографический атлас. – М. 1967. – С. 193–267.; Маслова, Г.С. Народная одежда в восточнославянских традиционных обычаях и обрядах XIX – нач. XX в. [Текст] / Г.С. Маслова, Е.П. Бусыгин, Н.В. Зорин // Журн. Советская этнография. – 1986. – № 4. – С. 167.
17. Лебедева Н.И. Прядение и ткачество восточных славян [Текст] / Н.И.Лебедева // Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – нач. XX в. – М. : Труды Института этнографии, 1956, – № 31.; Лебедева, Н.И. Русская крестьянская одежда XIX – начала XX в. [Текст]. / Лебедева, Н.И. Русская крестьянская одежда XIX – начала XX в. [Текст] / Н.И. Лебедева, Г.С.Маслова // Русские. Историко-этнографический атлас. – М. 1967. – С. 193–267.
18. Козаченко А.И. Древнерусская народность – общая этническая база русского, украинского и белорусского народов [Текст] / А.И. Козаченко // Журн. Советская этнография. – 1954. – № 2. – С. 102–104.
19. Прилипко Я.П. Етнокультурні зв'язки болгар і східних слов'ян [Текст] : на матеріалі одягу / Я.П. Прилипко. АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії. – К.: Наукова думка, 1964. – 134 с.
20. Миронов В.В. Етнокультурні зв'язки на Україні [Текст] : за матеріалами одягу / В.В.Миронов, В.І. Наулко // Журн. Народна творчість та етнографія. – 1971. – № 6. – С. 32–35.
21. Наулко В.І. Культура і побут населення України [Текст] : навч.посібник / В.І. Наулко, Л.Ф. Артюх, В.Ф. Горленко; під заг.ред. С.В. Головка. – 2-е вид., переробл. і доп. – К.: Либідь, 1993. – 283 с.; Наулко В.І. Про національний склад населення Української РСР [Текст] / В. І. Наулко // Журн. Народна творчість і етнографія. – 1964. – № 3. – С. 24–28.
22. Матейко К.І. Український народний одяг [Текст] / К.І. Матейко. – К. : Наук думка, 1977. – 223 с.:іл.; Матейко, К.І. Одяг [Текст] / К.І. Матейко; відп. ред. Я. П. Запаско. // Нарин

си з історії, українського декоративно – прикладного мистецтва. – Львів : Вид-во Львівського університету, 1969. – С. 8, 16–20, 51–59.

23. Бутник-Сіверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво [Текст] / Б.С. Бутник-Сіверський. – К.: Наукова думка, 1966. – 224с.:іл.; Бутник-Сіверський, Б.С. Українське радянське народне мистецтво [Текст]: 1941-1967 / Б.С. Бутник-Сіверський. – К.:Наукова думка, 1970. – 214с.

24. Дворникова Н.А. Русские и украинские традиции в одежде населения северовосточных районов Украины. По материалам экспедиции в Сумскую и Харьковскую области [Текст] / Н.А. Дворникова // Журн. Советская этнография. – 1968. – № 1. – С. 114.

25. Стельмах Г.Ю. Історичний розвиток сільських поселень на Україні: Історико-етнографічне дослідження [Текст] / Г. Ю. Стельмах. – К.: Наукова думка. – 1964. – 240 с.

26. Толочко П.П. Українське радянське плахтове ткацтво [Текст] / П.П. Толочко // Журн. Народна творчість та етнографія. – 1962. – № 2.

27. Україна й Українці: типажі, краєвиди, побут: кін. ХІХ – І. пол. ХХ ст. [Комплект] / Упор.: І.Пошивайло. – Укр. і англ. мовами. – К. : УЦНК “Музей Івана Гончара”, ПФ “Оранта”, 2004. – 30 под.-пошт. листівок; Україна та українці: історико-етнографічний мистецький альбом Івана Гончара [Образотворчий матеріал]: вибрані аркуші / Упор. І.Пошивайло. – К.: УЦНК “Музей Івана Гончара”, ПФ “Оранта”, 2006. – 344 с.

28. Васіна З.О. Український літопис вбрання: наук.-худож. реконструкції [Текст] / З.О. Васіна. – К.: Мистецтво, 2006. – Т. 2.: ХІІІ – поч. ХХ ст. 448с.

29. Традиційне вбрання Київщини ХVІІІ – ХІХ ст. [Комплект] / Упор. та текст: Т.О.Ніколаєва. Худ. З.О. Васіна. – К.: Мистецтво, 1993. – 18 окр. лист. в обкл.; Ніколаєва Т.А. Історія українського костюма [Текст] / Т.А. Ніколаєва. – К. : Либідь, 1996. – 176с.

30. Косміна Т.В. Українське весільне вбрання [Комплект]:етнографічні реконструкції / Упор. та текст: Т.В. Косміна. Худ. З.О. Васіна. – К. : Мистецтво, 1989. – 18 окр. лист. в обкл.

31. Миронов, В.В. Український костюм [Комплект] / Упор. та текст: В.В. Миронов, Худ. А.Ю. Перепелиця. – К. : Мистецтво, 1977. – 19 окр. лист. в обкл.

32. Стамеров К.К. Нариси з історії костюмів [Текст] / К.К. Стамеров. Худ.: М.Н. Грох, Б.Л. Тулін. – К.:Мистецтво, 1978. – 243 с.:іл.

33. Астахова О.В. Свята та побут Слобожанщини [Текст] / О.В. Астахова, Т.М. Крупа., В.А. Сушко. Худ. оф. В. І. Лесняк. – 2-ге вид., доп. – Харків: Колорит, 2008. – 143 с.

34. Колос С.Г. Декоративні тканини [Текст] / С.Г. Колос, М.Д. Хургін – К.: Вид-во Академії архітектури УРСР, 1949. – С. 33–37.

35. Жук, А.К. Сучасні українські художні тканини [Текст] / А.К. Жук. – К.: Наукова думка, 1985. – 110 с.

36. Нечипоренко С.Г. Декоративні тканини та килими України [Текст] : Альбом-посібник / С.Г. Нечипоренко. – К.: ПФ Оранта, 2005. – 432 с.

37. Арофікін Є.В. Народна плахта – дволицьова тканина [Текст] / Є.В. Арофікін // Вісник ЛАМ. – 1995. Вип. №4. – С. 62–68.; Арофікін, Є.В. Художньо-промисловий текстиль [Текст] / Є.В. Арофікін; відп. ред. Я.П. Запаско. // Нариси з історії, українського декоративно – прикладного мистецтва. – Львів : Вид-во Львівського університету, 1969. – С. 135–146.

38. Косміна О.Ю. Українське традиційне жіноче вбрання Київщини. Кінець ХІХ – поч. ХХ ст.: наочний посібник [Текст] / О.Ю.Косміна. – К. : Хрещатик, 1994.; Косміна, О.Ю. Традиційне вбрання українців: Лісостеп. Степ [Текст] Т.1 / О.Ю.Косміна. – К. : Балтія-Друк, 2008. – 160с.; Косміна, О.Ю. Українське традиційне вбрання в сучасному урбаністичному середовищі (з досвіду етносоціологічного дослідження) [Текст] / О.Ю. Косміна // Етнічна історія народів Європи : збірник наукових праць. – 2006. Вип. № 21. – С. 29–34.; Косміна, О.Ю. Символіка українського традиційного вбрання [Текст] / О.Ю. Косміна, В.М. Піскун, А.В. Ціпка, Т.Л. Шептицька, М. Біляшівський, С. та Бойко; В.М. Піскун, А.В. Ціпка, Т.Л. Шептицька, М. Біляшівський та ін.; КНУТШ; ред. М.І. Обушний. // Український modus vestiendi-спосіб зодягання. – К. : Вид-во Київського університету, 2008. – С. 134–150.

39. Николаева Т.А., Украинская народная одежда. Среднее Поднепровье [Текст] / Т.А. Николаева. – АН УССР; Ин-т искусствоведения, фольклора и этнологии им. М.Ф. Рильского. – К. : Наук. думка, 1987. – 246 с.; Николаева, Т.А. Історія українського костюма [Текст] / Т.А. Николаева. – К. : Либідь, 1996. – 176 с.; Николаева, Т. Український костюм. Надія на ренесанс [Текст] / Т.А. Николаева. – К. : Дніпро, 2005. – 320 с.; Николаева, Т.А. Різновиди традиційного одягу [Текст] / Т.А. Николаева; під заг. ред. С.Головки // Українська минувшина: ілюстрований етнографічний довідник. – К. : Либідь, 1993.

40. Щербій Г. Символіка народного костюму [Текст] / Г. Щербій, Н. Гурошева // Українці. Історико-етнографічна монографія у 2-х кн. – Опішня, 1999. – С. 97–111.; Щербій, Г. Символіка народного костюма [Текст] / Г. Щербій. [Під заг. ред. С.Головки]. // Українська минувшина: ілюстрований етнографічний довідник. – К.: Либідь, 1993. – 256 с.

41. Селівачов М.Р. Лексикон української орнаментики: іконографія, номінація, стилістика, типологія [Текст] / М.Р. Селівачов. – К.: Вид-во Аспект-Поліграф, 2005. – XVI, 400 с.

42. Шевченко, Є. І. Українська народна тканина [Текст]: словник народної термінології / Є.І. Шевченко. Худ.-іл. Ж. Шевченко. – К. : Артанія, 1999. – 416 с.

43. Матейко К.І. Український народний одяг [Текст]: етнографічний словник / К.І. Матейко. – НАН України; Ін-т народознавства. – К.: наук. думка, 1996. – 194 с.

44. Потапенко О.І. Словник символів [Текст] / О.І. Потапенко, М.К. Дмитренко. – К.: Народознавство, 1997. – 155 с.

45. Декоративно-ужиткове мистецтво [Текст]: словник у 2-х т. / Я.П. Запаско, І.В. Голод, В.І. Білик, Я.О. Кравченко, С.П. Лупій, В.Ф. Любченко, І.А. Мельник, О.О. Чарновський, Р.Т. Шмагало – Львів: Афіша, 2000. – Т. 2. – 400 с.

46. Воропай О. Звичаї нашого народу [Текст]: етнографічний нарис / О. Воропай. – [2-е вид., стер.] [Відп. В.І. Заславський]. – К. : АВПТ Оберіг, 1993. – 584 с.

УДК 7.013

Сковронський Богдан Володимирович,
аспірант КНУКіМ

РИТМ У КОМПОЗИЦІЇ МЕЛОДІЇ ТА ОРНАМЕНТУ

У статті здійснюється аналіз та порівняння значення ритму у композиційній будові мелодії та орнаменту. Для аналізу явища ритму в музиці, застосовуються категорії таких просторових видів мистецтва, як архітектура та орнамент.

Ключові слова: метр, ритм, пропорційність, статика, динаміка, контрастність, нюансність, рух.

Musical rhythm is considered from the viewpoint of spatial structure. As a tool to analyze the phenomenon of rhythm in music, used categories such spatial arts like architecture and ornamentation.

Key words: meter, rhythm, proportion, statics, dynamics, contrast, nuance, movement.

Протягом ХХ століття традиційне розуміння мистецтва, яке передбачає непорушний розподіл на “часові” та “просторові” різновиди, піддавалося сумнівам та неодноразово переглядалося. Звернення до теорій давньогрецьких філософів (зокрема “синкретизму” – єдності мистецтв) та переосмислення їх у світлі досягнень психології сприйняття, а також фізичної науки, зокрема від-

криттів А. Ейнштейна, призводить до поширення у мистецтвознавчій науці та філософії думки про присутність простору у часових, і часу у просторових різновидах мистецтва.

Михайло Бахтін запозичує із фізики поняття “хронотопу” – єдності часу і простору, та переносить його значення на мистецтво. Так виникає ідея художнього твору, як часо-просторової єдності, що не втрачає своєї актуальності і на початку третього тисячоліття, тобто в наш час.

Питання часо-просторової єдності набуває своєї найбільшої гостроти у сфері композиції художнього твору. Так, відомий художник та теоретик композиції В. Фаворський [16], говорячи про сприйняття твору мистецтва, наряду із просторовістю визначав часовість, як один із домінуючих чинників у будові та сприйнятті художньої форми. Художник мав на увазі образотворче мистецтво, але зроблені ним висновки дають підставу стверджувати, що в часових мистецтвах, зокрема у музиці, проблема часо-просторової єдності представлена не менш гостро.

Проблеми взаємодії просторових і часових явищ у мистецтві торкалися такі дослідники: С.Х. Раппопорт [13; 14], Є.В. Назайкінський [12], В.В. Медушевський [10; 11], В.Н. Холопова [18], В.Я. Береснева [2; 3], Н.Н. Волков [4], Е.В. Волкова [5], Ю.Г. Легенький [7], А.В. Федорова [17].

З цих позицій, актуальним є виявити та порівняти значення ритму у композиційній будові одного з часових мистецтв – музичній мелодії, та значення ритму у композиційній будові одного з просторових мистецтв – орнаменту. Застосування категорій площинної та просторової композиції, для аналізу музичного ритму, має на меті виявити та показати схожість будови двох різновидів мистецтва, попри їх часову та просторову належність.

Метою даного дослідження є виявлення спільних принципів у композиційній будові орнаменту та мелодії.

Завданням даного дослідження є аналіз часових проявів ритму в мелодії та порівняння їх із проявами орнаментального (просторового) ритму.

Поняття ритму належить до найбільш універсальних законів побудови художньої форми, які виявляють себе в усіх різновидах та жанрах мистецтва та є однією із композиційних закономірностей, які слугують основою для приведення елементів форми до гармонічної єдності. Суть ритму полягає у закономірному чергуванні певних елементів у часі та просторі [15, 52].

Як відомо, мелодія та орнамент мають різну природу. Мелодія розгортається в часі, орнамент – у просторі. Із цього випливає, що порівняння будь яких їх складових частин чи засобів виразності буде порівнянням часових категорій із просторовими, які не є еквівалентними між собою. Оскільки поняття ритму у мелодії та орнаменті, як і самі вони, теж не є ідентичним за своїми характеристиками, проведення їх порівняльного аналізу стає можливим, в разі знаходження певних спільних критеріїв для оцінки, які повинні базуватися на загальнозначних відповідностях просторових та часових характеристик. Для цього насамперед необхідно з'ясувати походження явища ритмічності, змісту самого поняття ритму, його призначення і функцій що відводяться йому в часовому та просторовому мистецтвах.

“Ритм” – слово грецького походження, переклад якого має два значення. В буквальному перекладі, як “течія”, в більш специфічному розумінні - як “регулярний, впорядкований рух”. Вже із самого перекладу стає зрозумілим, що дія ритму пов’язана із розвитком, розгортанням, просуванням вперед.

У музиці поняття ритму розуміється, як часова закономірність, організація звуків у часі за їх тривалістю. Таке значення ритму цілком вписується у ви-значення, які надають йому дослідники (Асаф’єв, Мазель, Назайкінський). Адже організація тривалостей звуків у часі, їх просування вимагає певних співвідношень тривалостей. В залежності від цих співвідношень, а також від розстановок метричних акцентів, виникають загальні типи ритмічної виразності, що набувають характерного асоціативного образу: округлості або загостреності, чіткості або розпливчастості, дії або нерухомості, спокою або збудження [8, 139].

Ритм, у значенні, яке наведено вище, складається із ритмічного малюнку (ритмічної фігури), який за умови регулярного повторення виконує роль матеріалу – “тканини”, із якої складається ритм, метру – як організуючого чинника, та темпу, що визначає швидкість ритмічного руху [12, 187].

Існує також інше, більш широке значення ритму. В цьому значенні ритм розуміється, як загальний впорядковувачий принцип, який надає організованості будь-якому рухові, у якому присутня періодичність – тобто повторення певних складових частин. Таке розуміння ритму надзвичайно важливе для виявлення його загальномистецького значення, тому що в цьому розумінні він визначає самі різноманітні закономірності, що присутні у різних за своєю природою мистецтвах, якими окрім музики є: танець, поезія, образотворче мистецтво та необразотворчі різновиди – архітектура та орнамент [8, 134].

Тепер перейдемо до з’ясування походження природи ритму та його виразних можливостей.

Відчуття ритму у своїй основі полягає в очікуванні повторення події, або образу чи відчуття події, яка вже мала місце, щонайменше один раз. Завдяки такому повторенню відбувається налаштування свідомості людини на можливість періодичності. Для формування у свідомості людини відчуття періодичності потрібно послідовне повторення події (у ролі події може виступати елемент ритму, рапорт) щонайменше трьох-чотирьох раз [15, 52; 12, 124].

Якщо у часовому мистецтві ритм являє собою закономірну зміну елементів у часі, що створює відчуття руху у часі, яке відслідковує слух, то у просторовому мистецтві завдяки ритму теж виникає відчуття руху, але це вже рух у просторі, який відслідковує око, завдяки повтору елементів. Це дає нам можливість говорити про два прояви (часовий і просторовий), або стани одного і того ж явища – руху. Про правомірність такого припущення свідчить думка, висловлена Б. Асаф’євим: “Музика – мистецтво, що виявляється у інтонаціях руху. Вона переважно моторне мистецтво. Отже, відбувається в часі. Але рух це не самоціль і не абстракція, він виявляє себе, як один із різновидів перетворення енергії...” [1, 204].

Сприйняття ритму в орнаменті, вочевидь, пов’язане як з просторовим, так і з часовим фактором. Просторовий фактор тут виявляє себе у самій площинній природі орнаменту, його графічності, а часовий – у повторюваності елементар-

ної частини (рапорту орнаменту), що створює враження періодичності і, як наслідок – руху.

Для того щоб пояснити природу взаємних перетворень просторового та часового ритму, необхідно знайти певний еквівалент, за допомогою якого можливо було б порівнювати якісні показники просторового та часового руху, тобто розвитку. Для цього доцільно вдатися до певної системи відношень, на яких будується цей розвиток.

В даному випадку у ролі такої системи виступає пропорціонування, яке у мистецтві є одним із найважливіших методів досягнення виразності і цілісності у побудові форми. Використання пропорцій може застосовуватися у двох основних напрямках: як метод створення цілісної форми та як метод аналізу, тобто виявлення закономірностей у формах та процесах, які вже існують у мистецтві, і присутні на всіх його масштабних рівнях [15, 73,78]. Не буде винятком і рівень елементарного ритмічного мотиву.

Поняття *пропорції* – латинського походження і перекладається, як співрозмірність, співвідношення певних частин між собою. Пропорцію розуміють, як поняття, що визначає закономірність змін якісного виміру, яка відбувається при переходах від однієї частини, певного цілого значення, до другої, та до самого цілого значення [15, 73].

Закономірні зміни тривалісних величин ритму, а також відношення, в якому відбуваються ці зміни можуть бути виражені за допомогою закономірностей *прогресії*.

Існують три різновиди прогресії – арифметична, геометрична та гармонічна [15, с.73]. Усі три мають своє застосування у музиці.

Арифметична прогресія виражається рядом чисел, у якому кожне наступне число більше за попереднє на одну й ту саму величину. Найпростішим прикладом арифметичної прогресії є ряд цілих натуральних чисел: 0, 1, 2, 3, 4, 5 і т. д. Тобто між числами ряду зберігається постійне відношення, яке може бути виражено за допомогою будь-якого числа. Повтор величин на основі арифметичної прогресії буде повтором однакових величин на однаковий інтервал. У такому випадку ми отримуємо простий метричний повтор [15, 74,57].





Геометрична прогресія являє собою ряд чисел, у якому кожне наступне число більше чи менше від попереднього у певне число раз (число “Н”). Прикладом такої прогресії можуть бути такі ряди: 1, 2, 4, 8, 16, 32; або: 1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/16, 1/32 і т. д. У першому випадку ряд буде виражати кількісний розвиток, у другому – розвиток за допомогою поділу цілого на частини. Геометрична прогресія може виражати також і метричний повтор – якщо число “Н” буде дорівнювати “1” [15, 74,57].

Геометрична прогресія має надзвичайно важливе значення для вивчення природи ритму, тому що саме на її відношеннях будується система тривалостей у ритмі.

Вже навіть у самому числовому ряді геометричної прогресії (1, 2, 4, 8, 16) можна легко впізнати основні ритмічні тривалості звуків – цілу, половинну, чверть, восьму, шістнадцяту і т.д., з чого випливає, що відношення тривалостей між собою належать до закономірностей саме цього різновиду прогресії.

Для того, щоб наглядно продемонструвати присутність пропорцій геометричної прогресії у музичному ритмі, спробуємо знайти певний графічний аналог тривалостям звуків. Тим більше, що знаходження такого аналогу допоможе знаходженню еквіваленту, необхідного для порівняння ритму у просторі та у часі, про який було сказано раніше.

Таблиця 1

Тривалості звуків та їх графічний еквівалент	Числа прогресії
	1
	1/2
	1/4
	1/8

Загальновідомо, що тривалості звуків у музиці позначаються графічно у вигляді нот. Але система нотного запису не може бути зображувальним аналогом, тому, що є насамперед умовним позначенням для висоти звуку та приблизної часової тривалості звучання, абсолютність якої визначається темпом, а отже вимірюється в часових, а не у просторових одиницях [9, 142]. Із цього випливає, що нота не сприймається, як просторовий елемент, і, тому, не може адекватно передавати пропорційні відношення та залежності між елементами ритму у просторі.

Із метою знаходження графічного посередника, адекватного відношенням між тривалостями у часі та у просторі, звернемося до змісту поняття, яке лежить у основі системи пропорційних залежностей. Пропорціонування неможливе без наявності певного цілого, що служить еталоном при подальшому поділу на частини та їх відношенні між собою. У музиці таким буде ціла нота (тривалість). Оскільки часова тривалість ноти самої по собі, без прив'язки до темпу, буде відносною тривалістю, а значить абстрактною величиною, ми можемо пов'язати її із такою ж абстрактною графічною величиною, що має певні виміри на площині (довжину, ширину), які є відносними. Такою величиною може бути будь-яка геометрична фігура: лінія, прямокутник.

Таблиця 1 ілюструє присутність геометричної прогресії у тривалостях ритму. У ролі абстрактної величини, яка приймається за графічний аналог цілої ноти (тривалості), тут виступає прямокутник певної довжини та ширини. Він в даному випадку є еталоном для порівняння при подальшому поділу на дві, чотири і вісім частин, які, в свою чергу відповідають половинній, четвертній та восьмій нотам (тривалостям). У подальшому такий графічний аналог цілої тривалості може виступати також у ролі аналогу такту.

Третім різновидом прогресії є гармонічна прогресія. Як і в арифметичній прогресії, в основу гармонічної прогресії покладено розвиток на основі зміни рівних величин. Але ця зміна відбувається у вигляді поділу цілої величини на певне число, яке з кожним новим поділом збільшується на однаковий інтервал. Прикладом гармонічної прогресії може бути така послідовність: $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$, $1/6$, $1/7$ і т. д.

Таблиця 2

Тривалості звуків	Умовний графічний еквівалент	Числа прогресії
		1
		$1/2$
		$1/3$
		$1/4$
		$1/5$
		$1/6$
		$1/7$
		$1/8$

Принцип гармонічної прогресії лежить в основі звуковисотного строю музики, адже кожна нота хроматичного звукоряду відповідає певній точці на грифі інструменту (у струнних інструментах), відстань від якої до початку грифу буде кратною усій довжині грифу. Тобто, це буде поділ цілого на певний інтервал, який щоразу збільшуватиметься на однакове число, поки не досягне величини цілого.

Гармонічна прогресія виявляє себе також і в ритмі. Вище зазначалося про вираження ритмічних тривалостей через закономірності геометричної прогресії. Такій закономірності підпорядковуються основні тривалості (парного ділення) – цілі, половинні, четвертні, восьмі тощо. Але, як відомо, крім основних, існують також тривалості, що утворюються від довільного поділу основних тривалостей на будь-яку кількість рівних частин. Такими є: тріоль, квінтоль, секстоль та септоль. Якщо ці тривалості вибудувати у порядку зростання, ми отримаємо послідовність, що буде відповідати числовому ряду гармонічної прогресії. При цьому тривалості, що утворюються від довільного поділу, займуть проміжне положення між основними тривалостями.

Таблиця 2 ілюструє застосування гармонічної прогресії стосовно тривалостей ритму. Важливим також є те, що аналогічний результат можна отримати підставляючи, у прогресію в якості проміжних положень між тривалостями парного ділення, тривалості, утворені за допомогою знаків збільшення тривалості (ноти з крапкою, ліги).

Отож, у результаті закономірної зміни тривалостей, що лежать в основі явища ритму, виникає розвиток, що сприймається як рух. Цей рух стає можливим при поєднанні статичного метричного повтору, в межах якого відбувається чергування однакових елементів (відповідних їм величин) із динамічним розвитком, що відбувається, як зміна у певному порядку тривалості елементів (наростання, убавання, згущення, розрідження тощо). Рух відбувається у напрямку наростання змін ритмічного ряду.

Із вищезначеного випливає, що враження руху в ритмі виникає *завдяки поєднанню двох протилежних начал* – статичності і динамічності, носіями яких є рушійні сили цього руху – метричний і ритмічний повтор, кожному з яких відповідає своя функція. При цьому два цих поняття базуються на пропорційних відношеннях, які, у випадку метричного повтору, створюють схожість (повторюваність) рівних величин, а у випадку ритмічного повтору – створюють динаміку, що виражається у напрямку зміни величини ритмічної тривалості [6, 48,86].

Ступінь активності динаміки ритмічного розвитку залежить від різниці між кількістю тривалостей, із яких складаються елементи ряду, в порівнянні із цілою тривалістю (основним елементом). Чим більшою буде кількість тривалостей у кожному наступному елементі, тобто інтервал між цілою тривалістю і похідною від неї, тим більш вираженою буде динаміка. Різниця залежатиме від числового ряду прогресії, що свідчить про зв'язок із пропорційністю. Об'єднуючим фактором тут виступатиме метричний повтор, без якого ритмічний ряд розпадеться на складові частини, втратить цілісність.

У результаті відбувається співставлення протилежних за характеристикою величин, що призводить до враження переважання одного мотиву над іншим. Це збільшує виразність ритму, посилює його вплив. Таке протиставлення протилежних характеристик лежить у основі явища *контрастності*.

Контрастність підкреслює та посилює різницю властивостей елементів, активізує динаміку ритмічного руху, завдяки чому ритмічний елемент активізує увагу, стає помітним, що, в свою чергу, сприяє довшому утримуванню в пам'яті. Відношення, побудовані на протиставленні величин викликають у свідомості людини враження боротьби протилежностей, що при рівномірному повторі елементів, які не є тотожними викликає враження спрямованості і динамічності.

Протилежним контрастності є поняття нюансності, яке полягає у незначних відмінностях між величинами, що порівнюються, співвідношенні величин, що наближаються за характеристикою. У відношеннях, побудованих на основі нюансності, схожість між елементами буде переважати над різницею між ними [6, 86]. Таке співвідношення елементів призводить до плавності у їх змінах, що зумовлює поступовість їх розвитку, помірну активність руху.

Закономірності контрасту та нюансу виявляють себе, вочевидь, не тільки у закономірностях ритму та співвідношеннях тривалостей елементарного ритмічного мотиву. Вони виявляють себе на рівні фраз і музичних побудов, а також на рівні музичної форми.

Б. Асаф'єв вбачає у взаємній обумовленості принципів контрасту та нюансу (тотожності) можливість розширення меж музичного руху, та вважає взає-

модію цих принципів виразником динамічної суті цього руху: „Як пізнається цей рух? Усяке пізнання є порівняння. Процес сприйняття музики є порівнянням та розрізненням тотожних та контрастуючих моментів. Засвоєння та запам'ятовування музики ґрунтується на цій діяльності свідомості. ... Повний момент тотожності дає лише повторення, у чому можна бачити першооснову музичної форми. Ми бачимо, що всяка інтонація для того, щоби бути засвоєною, потребує повернення її. Після повторення (п'не число раз, або два рази, в даному випадку це не змінює справи) всяке найменше відхилення від тотожності загострює момент порівняння інтонацій та приводить до відчуття контрасту. Ця стадія дає більш розвинутий рух, вірніше, створює саму можливість такого” [1, 199].





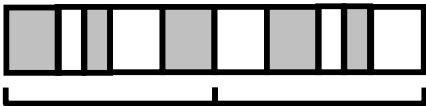
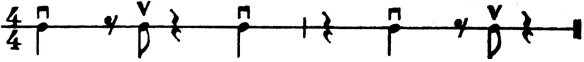

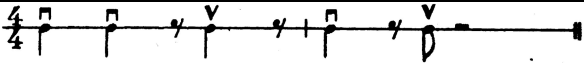
Спираючись на проведені вище порівняння, можна стверджувати, що сказане Б.В. Асаф'євим справедливо буде віднести не тільки до музичного, часового руху, але й до просторового, що говорить про ізоморфність їх структур.

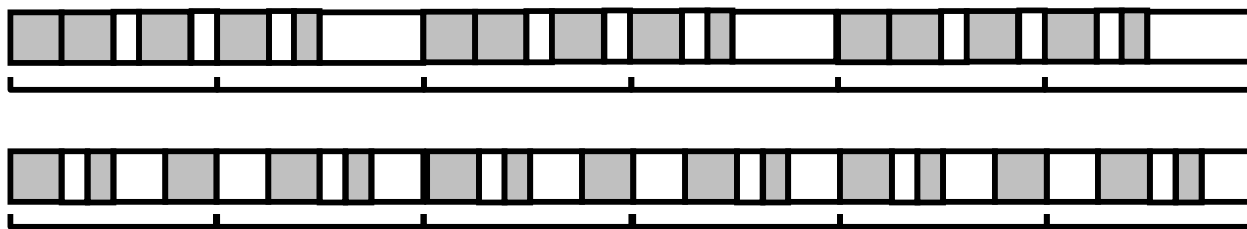
Щоб показати це наочно, спробуємо графічно змоделювати ритмічний рисунок, взятий із живої музики.

У таблиці 4 представлено деякі ритми сучасної музики, що наводяться у підручнику В. Молоткова та В. Манілова “Техника джазового аккомпанемента”, та відповідні їм графічні моделі ритму. При цьому тривалостям відповідають затоновані відрізки, а паузам – відповідні їм незатоновані. Таке умовне позначення можна пояснити наявністю звучання тривалостей і відсутністю звучання пауз.

Як ми можемо побачити, елементарний мотив у одних ритмах відповідає рівню такту, а у інших складається із двох тактів. Достатньо трьохкратного повторення мотиву, через його по'єднання у горизонтальному положенні, для того щоб виникло відчуття повторюваності. В результаті ми одержуємо типову схему орнаментального ритму, що базується на повторенні рапорту.

Таблиця 4

Графічна схема ритму	Нотний запис ритму
	 <p>“Свінг”</p>
	 <p>“Рок-н-ролл”</p>
	 <p>“Боса нова”</p>
	 <p>“Боса нова”</p>



Приклади ритмів, наведені у таблиці 4 найкращим чином демонструють нам дію композиційних засобів тотожності та контрасту, а також динамічності і статичності. Так, ми можемо побачити, що ритми, які складаються із однакових тривалостей (свінг, рок-н-рол) є статичними і врівноваженими, завдяки тотожному характеру співвідношень між величинами тривалостей. Ритми, побудовані на абсолютній тотожності викликають відчуття монотонності, завдяки мінімальній можливості для порівняння. Натомість ритми, що побудовані на принципі контрасту між тривалостями концентрують увагу, змушуючи відшукувати тотожні елементи, роблячи їх порівняння більш прихованим.

Ця характеристика буде справедливою як для звукового, так і для візуального вираження ритму, що зовсім не свідчить про його недоцільність у художньому відношенні, а свідчить про однаковість сприйняття двох різномодальних процесів.

Із усього сказаного можна зробити висновок про те, що і ритмічна сторона мелодії, і ритмічна сторона орнаменту ґрунтуються на однакових передумовах. Такими є: пропорційна побудова тривалостей ритму, підпорядкованість співвідношень пропорцій числам прогресій, взаємодія двох протилежних начал – статички та динаміки (статички – як метричного повтору тотожних елементів, динаміки – як ритмічного повтору тривалостей в межах елементів), взаємодія контрасту та нюансу (співставлення контрастних тривалостей в ритмі).

Отже, можна говорити про ритм, як універсальну засаду структурної будови орнаменту та музики яка полягає: по-перше, у схожості структурної будови; по-друге, у спільності формотворчого принципу ритму і метру, яким є повтор; по-третє, у схожості асоціативного образу ритму як у музиці, так і в орнаменті, яким є рушійність.

Література

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. –Л. : Наука, 1963. – 457 с.
2. Береснева В.Я. Вопросы орнаментации ткани / В.Я. Береснева, Н. В. Романова. – М. : Легкая индустрия, 1977. – 190 с.
3. Береснева В.Я. Симметрия и искусство орнамента / В.Я. Береснева, И.М. Яглом // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. –Л.: Наука, 1974. С.274-289
4. Волков Н.Н. Композиция в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.
5. Волкова Е.В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа / Е.В. Волкова. – М. : Наука, 1976. – 379 с.
6. Костенко Т.В. Основы композиции: навч.-метод. посібник / Т.В. Костенко. – Харків: ХДАМ, 2003. – 256 с. 39

7. Легенький Ю.Г. Культурология изображения. Опыт композиционного синтеза / Ю.Г. Легенький. – К. : ГАЛПУ, 1995. – 411 с.
8. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – 635 с.
9. Мазель Л.А. О мелодии / Л.А. Мазель. – М.: Музыка, 1952. – 453 с. 50
10. Медушевский В.В. О музыкальных универсалиях // В.В. Медушевский, С.С. Скребков. Статьи и воспоминания. – М.: Советский композитор, 1979. – С. 176 – 212.
11. Медушевский В.В. Таинственные энергии музыки / В.В. Медушевский // Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 54 – 57.
12. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
13. Раппопорт С.Х. Неизобразительные формы в декоративном искусстве / Семен Хаскевич Раппопорт. – М.: Сов. художник, 1968. – 268 с.
14. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю / Семен Хаскевич Раппопорт. – М.: Сов. художник, 1978. – 233 с.
15. Степанов А.В. Объёмно-пространственная композиция / А.В. Степанов ; Под ред. проф. А.В. Степанова. – М.: Архитектура-С, 2004. – 255 с. 78
16. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие // Владимир Андреевич Фаворский. – М.: Советский художник, 1988. – 443 с.
17. Федорова А.В. Проблема ритма в эстетической теории / А.В. Федорова // Вестник Московского университета. Философия. – 2002. – Серия 7. – №1. – С. 88-96.
18. Холопова В.Н. Формообразующая роль ритма в музыкальном произведении / В.Н. Холопова // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. –Л.: Наука, 1974. – С.229 – 239.

УДК 78.087.34

Данченко Наталія Григорівна,
викладач кафедри історії музики і фольклору
Донецької державної музичної академії
імені С.С. Прокоф'єва, здобувач кафедри історії
зарубіжної музики Національної музичної
академії України імені П.І. Чайковського

КОМУНІКАЦІЯ В ЖАНРІ СТРУННОГО КВАРТЕТУ

Стаття присвячена проблемі комунікативної специфіки струнного квартету. Розглядаються питання просторових умов виконання струнного квартету, аналізується комунікація в квартетному колективі та пов'язані з нею особливості фактурної організації, визначеної як квартетність.

Ключові слова: комунікація, струнний квартет, просторові умови виконання, квартетний колектив, квартетність.

The article is dedicated to problem to communication of string quartette. It is considered questions of communication specifics of the genre, spatial conditions of the performance, communication of quartettes group and particularities of invoiced organization, marked as quartette writing.

Key words: communication, string quartette, spatial conditions of the performance, quartettes group, quartette writing.

Комунікація є найважливішою складовою людського існування, функціональним наповненням сфери соціуму й культури. Виступаючи змістом практично кожного суспільного прояву людини, вона обумовлює можливості успішної самореалізації особистості. У ХХІ ст. комунікація постала як одна з глобальних суспільних проблем. В умовах інтеграції сучасного світу вона покликана знизити напруженість у стосунках як між окремими соціальними групами, так і між державами, забезпечуючи тим можливість співіснування культур.

Усвідомлення комунікації унікальним актом взаємодії між “Я” та “Іншим” обумовлено тим, що нині практично будь-яке явище культури може бути розглянуто у комунікативному аспекті. Тому не дивно, що проблемами комунікації займаються філософія, психологія, соціологія, культурологія, лінгвістика, семіотика, кібернетика та інші науки. У музикознавчих дослідженнях комунікативний напрямок пов’язаний, насамперед, із проблемою існування музичного твору в соціумі, що фіксується тріадою “композитор – твір – слухач”. Однак комунікація між композитором і слухачем за допомогою твору – лише одна сторона проблеми. Інша ж пов’язана з процесом виконання музичного твору і розумінням його комунікативності. Ця проблематика особливо актуальна для ансамблевих творів, оскільки колективність виконання обумовлює особливу духовно-психологічну багатомірність творчого процесу.

Жанром, що акумулює в собі комунікативну проблематику, є струнний квартет, нерозривно пов’язаний із взаємодією людей через музику. Саме ця якість, у першу чергу, привертає увагу як професійних музикантів, так і аматорів музики. Стендаль назвав квартети Й. Гайдна “бесідою чотирьох розумних людей” [12, 34], а Г. Аберт порівняв квартет зі спілкуванням у сімейному колі: “Чотири інструменти, близькі за походженням і характером, але різні за індивідуальністю, схожі на членів високорозвиненої родини, кожний з яких відповідно до його своєрідності виражає властивості усього роду” [1, 155].

Спільною творчістю пояснюється особлива увага до емоційного стану партнерів, уміння розуміти один одного “без слів”. Р. Давидян відзначає, що струнному квартетові як ансамблю виконавців властива певна психологічна атмосфера, пов’язана з постійним відчуттям партнера. “Загострене почуття ансамблю, – пише дослідник, – це своєрідне відчуття, в якому органічно поєднується здатність схоплювати не тільки музичні наміри, але й, що не менш важливо, чисто психологічні імпульси, якими пронизана, насичена атмосфера “усередині” квартету під час процесу виконання” [6, 116].

Духовна й емоційна єдність учасників квартетного колективу поєднується з неповторною індивідуальністю кожного виконавця. Подібна єдність колективного й індивідуального визначає унікальність даного жанру, афористично названого Давидяном “ансамблем солістів” [6, 114].

Мета статті – вивчити комунікативну специфіку струнного квартету.

В означеному контексті комунікація буде розглядатися за трьома напрямками:

- 1) комунікативна організація виконавського простору;
- 2) комунікація всередині квартетного колективу;

3) взаємодія фактурних голосів як реалізація принципу комунікативності на рівні музичної тканини творів даного жанру.

Просторова організація комунікативного акту, яким є виконання музичного твору, давно привертає увагу дослідників. Є. Назайкінський уводить поняття жанрово-комунікативної ситуації, серед ознак якої – просторове розташування виконавців і слухачів [8]. Для іншої дослідниці І. Польської, реальний фізичний простір “є одним з найважливіших жанроутворюючих факторів. Саме просторова диференціація багато в чому визначає специфіку різних видів музичного виконавства – сольного, ансамблевого, колективного” [10, 56].

Характеризуючи ситуацію функціонування камерно-ансамблевих жанрів і, зокрема, струнного квартету, Б. Асаф’єв пропонує поняття “замкнутого музикування”, маючи на увазі “прагнення впливати на обмежене коло слухачів у малім приміщенні” [2, 213]. “Замкнене музикування”, на думку дослідника, визначає характер камерної музики, її техніку та “свій ухил змісту, особливо у сферу *піднесено-інтелектуальну, в сферу споглядання й міркування, у сферу особистої психіки*” [2, 213].

Просторові умови комунікації досліджує *проксемика* – область соціальної психології і семіотики, що займається вивченням взаєморозташування співрозмовників у момент їх фізичного, візуального або іншого контакту. Виступаючи в якості особливої знакової системи, простір організації процесу комунікації несе смислове навантаження, стаючи важливим компонентом комунікативної ситуації.

Для вивчення просторових умов комунікації струнного квартету як виконавського колективу звернемося до поняття мізансцени, під якою будемо розуміти розташування виконавців на сцені під час виступу.

У ланцюзі “адресант – повідомлення – адресат” виконання музичного твору є повідомленням, яке передається одночасно по двох каналах: слуховому і візуальному. Г. Почепцов відзначає, що людська комунікація “протікає в основному в рамках двох основних каналів: вербального і візуального”, при цьому “візуальне повідомлення несе більшу кількість інформаційних прочитань завдяки відсутності заздалегідь заданої визначеності одиниць”, якими є слова у вербальній комунікації [11, 31–32]. Крім того, на думку дослідника, “візуальна комунікація породжує тексти, які краще сприймаються і краще запам’ятовуються” [11, 306], не випадково “за підрахунками дослідників 69 % інформації, що зчитується з екранів телевізорів, припадає на візуальну комунікацію” [11, 302].

“Аудіоряд” у кожному конкретному струнному квартеті індивідуальний, в той час як “візуальний ряд” в усіх квартетних творах приблизно однаковий. Під візуальною складовою жанру ми будемо розуміти розташування квартетного ансамблю на сцені під час виступу і розцінювати як мізансцену. Для розшифрування візуального повідомлення необхідно розглянути мізансценічну *організацію простору розташування струнного квартету як виконавського колективу*, знову звернувшись до проксемики.

З усіх типів візуальних знаків проксемика виділяє *графічні символи*, які завдяки своїм архетипічним властивостям лежать в основі багатьох проявів людської культури. Графічні символи прочитуються більшістю людей, або, го-

ворячи словами Г. Почепцова, “полегшують доступ до людини в будь-якому типі комунікації” [11, 86]. Одним із таких символів є *коло*.

Кругова (або близька до неї) мізансцена – найпоширеніше просторове розташування струнного квартету як виконавського колективу. На думку І. Польської, така мізансцена пов’язана, “з одного боку, з типовою конфігурацією застільного простору, а з іншого – із семантикою кола як символу єдності” [10, 76]. Кругове розташування учасників комунікативного акту характерно для прадавніх магічних обрядів та ритуалів і детерміновано спільністю інтересів комунікантів.

Коло – один з найпоширеніших символів, що виражають ідею єдності, закінченості, вищої досконалості. Семантика кола відображає цілісність і згуртованість колективної групи, спільність її дій, не випадково найважливішою ідеєю сучасних культурних комунікацій є ситуація “круглого столу”, що характерна для міжнародних переговорів і символізує рівність учасників комунікації.

У ситуації домашнього і салонного музикування елементи кругової композиції проявляються вочевидь. Присутні (слухачі) часто створюють так зване зовнішнє коло (або півколо) навкіл квартетистів, які, таким чином, опиняються в центрі кола. Така організація бере своє начало від найдавнішої кругової мізансцени, де основна маса учасників немов би створює обрамлення для діючих осіб, що перебувають у центрі.

Два концентричні кола – схема так званого “подвійного кільця Сократа” – символізують античний хронотоп, що організує комунікативний простір і є гарантом комунікативної рівності сторін. Таку просторову мізансцену С. Вайман називає “геометрією комунікації”, відзначаючи, що для неї характерні “ініціативне, бійцівське внутрішнє кільце та у цілому інертне зовнішнє, з інтервалом між ними півтора-два метри і з правом – у кожного – на вільне переміщення з кільця в кільце” [5, 10].

У ситуації концертного виступу квартетна мізансцена набуває форму півкола (незамкнутого кола), яке звернуто до глядачів-слухачів, зтягуючи їх в орбіту дружнього спілкування. Така структура квартетної мізансцени, на думку І. Польської, “у значній мірі сприяє посиленню комунікативних процесів між виконавцями і слухачами, породжуючи в останніх додаткове почуття причетності до музичної дії, що відбувається, її безпосереднє переживання, а не тільки споглядання” [10, 65].

У музичному мистецтві, крім комунікативного ланцюга “композитор-виконавець-слухач”, існують також специфічні форми комунікації, що проявляються на рівні “виконавець-виконавець”. Розглянемо комунікацію в жанрі струнного квартету на основі врахування взаємин її суб’єктів.

За відсутності диригента, учасники квартетного колективу орієнтуються тільки один на одного, гра кожного квартетиста залежить від гри партнерів, що накладає на кожного особливу відповідальність. Отже, виникає актуальна атмосфера уваги, взаємної підтримки і доброзичливості. Більше того, для успішного функціонування учасникам квартетного колективу варто мати теплі, дружні стосунки між собою. Отже, пріоритетного значення набуває психологічна сумісність музикантів, яку необхідно враховувати вже на етапі формування колективу.

У процесі роботи квартетистам потрібно віднайти стиль спільної гри, зблизити “інтонаційні зони”. Тому вони немов би користуються загальним виконавським “словником”, пристосовуючись один до одного настільки, що навіть одночасно беруть подих у процесі гри. Р. Давидян в роботі “Квартетне виконавство” порівнює специфіку комунікації соліста й аудиторії з комунікацією усередині квартетного колективу, відзначаючи, що “якщо в першому випадку можливе прийняття або неприйняття артиста аудиторією, то у квартетному музикуванні антитеза виключена, бо не відповідає самій природі цього виду виконавського мистецтва” [6, 113]. У комунікації соліста й аудиторії згода найчастіше стає підсумком комунікації, тоді як у квартетнім виконавстві згода – *вихідний момент*.

Таким чином, квартетний колектив – це *простір підвищеної комунікативності, необхідною умовою існування якого є “згода” виконавців*. Це дозволяє визнати квартетну комунікацію як *“злагоджену комунікацію”*. О. Морозова пропонує наступне визначення останнього поняття. Злагоджена комунікація – це “системно організована, несуперечлива послідовність інтерактивного прояву учасників <...>, що обумовлює формування психологічного комфорту і сприяє зміцненню комунікативних і особистісних позицій” [7, 238].

Одним із основних принципів злагодженої комунікації є *рівноправність партнерів*. Саме на принциповій рівноправності комунікантів заснована ідея зворотнього зв’язку і думка про обмін ролями між мовцем і слухачем. На думку О. Берегової, “відправник і одержувач повідомлення можуть у будь-який момент помінятися ролями, що особливо помітно при комунікаційній взаємодії в інтерактивному режимі (режимі реального часу)” [4, 20].

Важливою якістю комунікативної специфіки струнного квартету, обумовленою рівноправністю учасників комунікативного акту, є *збереження творчої індивідуальності кожного учасника*. За словами Р. Давидяна, струнний квартет – це “співтворчість індивідуальностей”, яка “в силу особливостей жанру дає можливість розкриття індивідуальності кожного артиста і, в той же час, у процесі виконання створює щось якісно нове – спільний творчий акт, іменованій ансамблевою грою” [6, 114]. Творча і доброзичлива атмосфера всередині колективу сприяє повному розкриттю потенційних можливостей квартетистів, а атмосфера взаємної підтримки та уваги сприяє прояву особистої ініціативи.

У струнному квартеті здійснюється двосторонній процес ансамблевої комунікації, що відбиває баланс колективного і індивідуального. З одного боку, такий процес обумовлює емоційно-психологічне зближення виконавців, а з іншого – загострює творче самовираження кожного з учасників ансамблю.

Для кожного акту комунікації характерний набір *типових ролей*, виконуваних комунікантами. Це можуть бути соціальні, вікові, гендерні ролі, але взагалі набір рольового репертуару може бути досить різноманітним. Г. Почепцов визначає роль як “стандартизовану одиницю поведінки, локалізовану в загальній системі дії <...> поведінка, яка очікується від людини, що займає певний статус” [11, 442]. Дослідник також уводить поняття “відділення від ролі”, що дозволяє вивчати індивідуальну, а не тільки рольову, поведінку людини.

У квартетному ансамблі, що є продуктом і результатом комунікативної діяльності музикантів і відбиває її властивості, такими рольовими позиціями є функції виконавців, які відбиваються у специфіці окремих партій ансамблю, а також визначають роль кожного голосу в конкретному тематичному цілому.

Специфіка окремих партій квартету складається в епоху віденського класицизму – у період стабілізації жанру. Далі процес ускладнення функцій протікає по-різному, але в цілому, за свідченням Р. Давидяна, рольові позиції виконавців, пов'язані з функціональними особливостями голосів, у більшості творів даного жанру залишаються традиційними, класичними [6].

Перший скрипаль – лідер колективу, організатор і керівник виконавського процесу й репетиційної роботи. Його провідна роль обумовлена тим, що перша скрипка здійснює основні мелодійні функції. “Гра першого скрипаля, – пише Р. Давидян, – повинна відрізнитися творчою активністю, ініціативністю, переконувати силою художнього впливу на партнерів, артистичною чарівністю” [6, 128]. Функцію лідера, який найчастіше визначає професійний вигляд колективу, перший скрипаль “зберігає навіть у тому випадку, коли він за своїми професійними якостями поступається іншим учасникам ансамблю” [6, 130].

Другий скрипаль і альтист – тонкі ансамблісти, оскільки їм часто доводиться орієнтуватися на манеру гри першого скрипаля. Необхідність взаємодіяти з іншими членами колективу вимагає від другого скрипаля й альтиста тонкої ансамблевої чуйності, гостроти сприйняття різних відтінків звучання інструментів партнерів. У процесі еволюції квартетного жанру друга скрипка й альт усе більше розширюють свої функції. Можна назвати багато сольних фрагментів, що виконуються другою скрипкою й альтом. Однак, за словами Р. Давидяна, “при всьому розвитку й ускладненні партій цих інструментів, їх специфіка як “середніх” голосів ансамблю зберігається” [6, 112].

Віолончеліст – опора квартету, він повинен “тримати ритм”, організувати, стримувати, регулювати загальний рух музики. Віолончелі належить басова функція, до того ж даний інструмент часто виконує функцію головного мелодійного голосу.

Для успішної спільної комунікативної діяльності, якою є ансамблева гра, необхідні, з одного боку, чітка диференціація і константність комунікативних ролей учасників ансамблю, а з іншого боку – їх перемінність. Отже, ансамблеві функції виконавських партій у струнному квартеті є одночасно константними і перемінними, похідними від загального характеру й логіки музично-драматургічного розвитку.

Струнному квартетові властива рівність партнерів, що знаходить відображення в музичній тканині творів даного жанру. Ось як пише про це Г. Аберт стосовно квартетів Й. Гайдна і В. Моцарта: “Головний принцип струнного квартету – найсуворіша рівноправність усіх чотирьох голосів <...> У тому випадку, коли який-небудь голос тимчасово бере на себе провідну роль, підпорядкування йому інших голосів є добровільним, при цьому вони не впадінюються оркестровим голосам, “що заповнюють” <...> кожний голос не тільки підтримує верхній, але коментує сказане ним, немов виражаючи реакцію, викликану головною думкою в душах інших виконавців” [1, 161–162].

У квартетних творах всі чотири голоси не можуть звучати однаково виразно. Провідні мелодійні елементи тематизму повинні бути підкреслені виконавцем, а другорядні, чи супровідні, відсунуті на другий план. Функціональне співвідношення реплік є настільки ж важливою якістю комунікативного акту, як і функціональне співвідношення голосів у багатоголосній тканині струнного квартету. У всіх різноманітті конкретних фактурних форм у квартетних творах можна виділити два типи взаємозв'язку голосів з погляду їх функціональної ієрархії:

- 1) комунікація підпорядкованого типу, коли голоси у квартеті об'єднані за принципом підпорядкування одному, найчастіше верхньому голосу;
- 2) комунікація рівноправного типу, за якої усі голоси рівнозначні.

Існують також проміжні форми комунікативних взаємодій чотирьох квартетних голосів, що відображається в конкретних фактурних малюнках музичної тканини.

Критерієм розмежування типів комунікації в струнному квартеті виступає фактурно-тематична організація музичної тканини. Підпорядкована комунікація проявляється у гомофонному складі. При цьому гомофонність – якість музичної тканини, у якій обов'язковою є наявність провідного голосу, що підкоряє собі інші – може визначати більш-менш строгу ієрархію голосів. В останньому випадку виникає поліфонізація гомофонної тканини, яка проявляється в інтонаційній індивідуалізації функціонально підпорядкованих голосів.

Рівноправна комунікація проявляється в розвиненій поліфонізованій фактурі, яка є важливою властивістю музичного стилю багатьох композиторів кінця XIX – першої половини XX ст.: Г. Малера, П. Гіндеміта, А. Онеггера, А. Шенберга, Д. Шостаковича. Трактатування вертикалі як комплексу самостійних індивідуалізованих голосів вивчається музикознавством в умовах як поліфонічної, так і гомофонної музики. Так, Б. Асаф'єв називає оркестрову фактуру Р. Вагнера “гомофонною поліфонією” [2], а І. Барсова у фундаментальній монографії “Симфонії Малера” використовує поняття “поліфонно-гомофонна концепція музичної тканини” [3].

Жанр струнного квартету має широкі можливості для реалізації даного типу музичної тканини, бо струнні інструменти тяжіють до протяжного незатухаючого звука, що допускає його тривалу прослухованність.

Взаємодія чотирьох рівноправних фактурних голосів є такою ж атрибутивною ознакою жанру, як і інструментальний склад, що зафіксовано в жанровому імені. Фактурна організація творів даного жанру отримала назву “квартетне письмо” або “квартетність”.

Отже, саме ідея комунікації допомагає виявити специфіку струнного квартету, бо вона організовує контекстний простір функціонування жанру (виконавський і слухацький) і його музичний текст, втілений у ряді конкретних творів різних авторів. При цьому рівноправність учасників комунікації, як виконавців-ансамблів, так і квартетних голосів, проявляється у гнучкості і мобільності функціонально-рольової структури квартету.

Література

1. Аберт Г.В. А. Моцарт: монографія в 2-х ч. / Герман Аберт; [пер. с нем. К.К. Саквы]. – М.: Музыка, 1989. – изд. 4-е. – 496 с.
2. Асафьев Б.В. О симфонической и камерной музыке / Борис Владимирович Асафьев. – М.: Музыка, 1981. – 365 с.
3. Барсова И.А. Симфонии Густава Малера / Инна Алексеевна Барсова. – М.: Сов. композитор, 1975. – 495 с.
4. Берегова О.М. Сучасні комунікаційні технології в культурі України: [навч. посібник] / Олена Миколаївна Берегова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. –178 с.
5. Вайман С. Т. Драматический диалог / Семен Теодорович Вайман. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 205 с.
6. Давидян Р.Р. Квартетное искусство. Проблемы исполнительства и педагогики / Рафаэль Рубенович Давидян. – М.: Музыка, 1984. – 296 с.
7. Морозова О.Н. Дискурс согласия в диалогическом пространстве / Оксана Николаевна Морозова. – М.: Институт языкознания, 2005. – 219 с.
8. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Евгений Владимирович Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
9. Орлов Г. Древо музыки / Генрих Орлов. – Вашингтон-Спб.: Frager&Co-Сов. композитор, 1994. – 408 с.
10. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: монография / Ирина Ильинична Польская. – Харьков: ХГАК, 2001. – 396 с.
11. Поцепцов Г. Теория коммуникации / Георгий Георгиевич Почепцов. – М.: Рефл-бук Вакер, 2001. – 653 с.
12. Стендаль Ф. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазіо. Жизнь Россіни / Фредерик Стендаль. – М.: Музыка, 1988. – 640 с.

УДК 712.01

Бут Наталія Костянтинівна,
старший викладач НАКККіМ

ТИПОЛОГІЯ ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ В МІСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ

У статті запропоновано типологію елементів ландшафтного дизайну міського середовища й нові категорії типологічної диференціації, що відіграють провідну роль естетичного фактора у формуванні структури озелених просторів та їх функціональному наповненні.

Ключові слова: ландшафтний дизайн, міське середовище, естетична єдність архітектури і ландшафту.

Offered typology of elements of landscape design municipal environments and new categories of typology differentiation, which show an aesthetic factor in forming of structure of the planted trees and shrubs spaces and their functional filling.

Key words: landscape design, city environment, aesthetics unity of architecture and landscape.

Сучасне міське середовище має значний природно-рекреаційний потенціал, є носієм історичних типів міських ландшафтів, і може розглядатися як основа для ідентифікації середовища майбутнього міста. Однак ці території піддаються інтенсивному техногенному впливу й характеризуються високим ступенем естетичної деградації. Крім того, в останні десятиліття спостерігається посилення експансії міста на природні ландшафти, що супроводжується нерациональним використанням вільних територій, деградацією зелених насаджень і різким скороченням територій, придатних для рекреаційного використання. Зокрема, у місті Києві ситуація збільшується особливостями функціонально-планувальної структури і характеризується майже повним виключенням зеленого діаметра із загальної системи озеленення, її дестабілізацією й критичним станом екології. При цьому вирішення проблем на основі існуючої теоретичної бази представляється вкрай скрутним у виді непристосованості інструментів містобудування до мінливих умов соціально-економічних відносин, до прискорюваних темпів освоєння міських ландшафтів, до зростаючих рекреаційних потреб населення й мінливим вимогам до якості естетики середовища. Тому актуальні пошуки нового наукового знання в цій області [1, 2, 5].

Мета статті – визначити наукове коріння, яке дозволить знайти вихідні теоретичні позиції типологічної диференціації, що відіграють провідну роль естетичного фактора у формуванні структури озелених просторів та їх функціональному наповненні. Предмети нашого оточення дуже різноманітні за своїм призначенням, естетичними якостями, принципами і практичними прийомами їх створення. Художньо продумане середовище життя людини формується в сьогодні зусиллями різних фахівців. Кожне з них визначається типом середовища і характером соціального замовлення. Навряд чи можна назвати науку або галузь практичної діяльності, яка була б кимось придумана або виникла сама по собі. Сучасний ландшафтний дизайн, таким чином, значно відрізняється від садово-паркового мистецтва колишніх історичних епох. Майстрами ландшафтного мистецтва минулого створенні прекрасні паркові ансамблі, але їх соціальне замовлення було обмежене і визначене інтересами невеликої привілейованої частини суспільства. Садово-паркове мистецтво не включало в коло своїх завдань просторову організацію територіальних об'єктів складних суспільних функцій. В той же час сучасний ландшафтний дизайн поряд з традиційними вирішує і ці завдання, маючи щонайширший діапазон творчих проблем. Інша однібічність архітектурно-ландшафтної практики відбивалася в понятті “озеленення”. Під озелененням малися на увазі масові посадки рослин з метою оздоровлення населених місць. Воно не могло слугувати прикладом комплексного формування архітектурно-просторового середовища, оскільки розцінювалося як явище вторинне, як доповнення до архітектурно-планувальних рішень. Тим часом життя сучасного суспільства диктує нові вимоги до комплексної просторової організації не лише будівель і споруд, але і середовища поза ними. Ландшафтний дизайн розглядає це середовище як складну багатопланову систему, в якій взаємодіють всілякі природні (біогенні) компоненти, що привносяться людиною (антропогенні) [3, 6, 8].

Ландшафтний дизайн сьогодні – один із провідних видів архітектурної діяльності, спрямованої на створення гармонійного і цілісного образного оточення людини. Її завдання давно вийшли за рамки садово-паркового мистецтва і тим більше не обмежуються озелененням, під яким певний час розумілося свого роду “заповнення” зеленими насадженнями просторів, вільних від забудови. Спільно з багатьма іншими фахівцями ландшафтні дизайнери вирішують проблеми, пов’язані з організацією середовища та проживання в найширшому сенсі цього слова. Це – охорона існуючих ландшафтів, їх перетворення відповідно до змінних соціальних вимог, створення нових, штучних ландшафтів замість зруйнованих або несприятливих для життя [4, 9, 12].

Теоретико-методологічні засади дослідження щодо формування архітектурного середовища й організації міських просторів виявлені в роботах: А.П. Вергунова, М.Г. Бархина, А.В. Иконникова, З.Н. Яргиної, А.І. Урбаха; за особливостями емоційного сприйняття простору міста, психологічною оцінкою й поведінковою реакцією: К. Линча, Дж.О. Саймондса, Ю.А. Рочняка, Ф. Танги, Х.Є. Штейнбах; з питань екологічної оптимізації міського середовища, щодо підходів ландшафтного проектування й принципів формування систем озеленення: Е.А. Ахмедової, В.А. Горохова, А.Є. Гутнова, А.П. Вергунова, В.В. Владимірова, І.Г. Лежави, Л.Б. Лунца, Е.М. Микуліної, В.А. Нефедова, О.І. Пар’євої, А.І. Соколова, А.В. Сичевої, З.Н. Яргиної; щодо вивчення ландшафту з погляду організації рекреаційної діяльності: Ю.Н. Лобанова, І.Д. Родічкина, В.П. Стаускаса; за функціональною організацією рекреаційних територій, визначення рекреаційного потенціалу, видами рекреаційної діяльності: М. Бердуса, М. Богена, І.В. Зоріна, В.А. Кварталенко, Н.С. Мироненко, В.Б. Нефедової, Т.В. Ніколаєнко, І.Т. Твердохлебова; з екологічних проблем водойми й берегових ландшафтів воронезького водоймища: В.Н. Бочарова, М.Н. Бургєєвої, В.М. Мишона, О.П. Негрובהа; з питань еволюції функціонально-планувальної структури м. Києва: А.Г. Бузова, Ю.І. Кармазіна, Е.В. Родиною, Г.А. Чеснокова; за прийомами і засобами ландшафтного дизайну, елементами озеленення й благоустрою: Е.С. Аксьонова, Е. Забеліній, Р.Д. Коула, В.А. Нефедова, А.В. Сичевої, Н.П. Титової [6, 7].

Незважаючи на значну теоретичну базу, заявлена тема статті потребує розвитку системного, комплексного підходу, спрямованого на естетичну оптимізацію міського середовища, збереження історико-культурного ландшафту й включення принципів ландшафтного дизайну в структуру міста, при цьому, здатного гнучко й адекватно реагувати на мінливі соціальні, економічні, містобудівні умови й зростаючі вимоги до якості середовища.

Гіпотеза дослідження полягала в розгляді міського середовища як потужного природно-рекреаційного ресурсу міста, здатного естетично стабілізувати значну за площею територію, забезпечити населення міста спектром рекреаційних функцій, різноманітністю видів рекреаційної діяльності й типів рекреації.

Методика дослідження базувалась на основі комплексного підходу, системного аналізу й теоретичного синтезу. Включає аналіз міжнародного досвіду ландшафтного дизайну міського середовища, вивчення нормативних документів, соціологічні опитування, побудову графоаналітичних таблиць, моделювання типів перетворення простору [9].

На визначення типології об'єктів ландшафту, архітектури та дизайну впливають соціальні, економічні, екологічні та архітектурно-планувальні чинники формування типології об'єктів ландшафту, архітектури та дизайну, а також на структурування об'єктів. Об'єкти дизайну ландшафту діляться на об'єкти макрорівня, мікрорівня та включають в себе вирішення таких завдань:

- поняття архітектурно-ландшафтного середовища;
- класифікація забудови та зелених насаджень у середовищі за архітектурно-просторовим значенням;
- домінанти, акценти та фонові об'єкти;
- типологія просторів у архітектурно-ландшафтному середовищі;
- взаємозв'язки типології об'єктів ландшафту, архітектури та дизайну;
- вплив типологічних макро- та мезоландшафтних характеристик на функціональне, планувальне та архітектурно-просторове рішення забудови;
- загальне поняття постійного, тимчасового та сезонного ландшафтного дизайну в міському середовищі;
- характеристика за об'ємно-планувальною структурою;
- характеристика за знаходженням в міському середовищі;
- класифікація за стійкістю.

Сьогодні існує типологія ландшафтного дизайну міського середовища за функціональною ознакою:

- озеленені території загального користування (парки, сади, сквери, бульвари, набережні);
- озеленені території обмеженого користування;
- озеленені території спеціального призначення.

Загальні поняття та типологічні особливості інших озелених територій загального користування: сквери, бульвари, вулиці, набережні, площі, пішохідні громадські зони, внутрішньоквартальні (мікрорайони) зелені насадження [8].

Аналізуючи просторовий аспект середовища, питання, пов'язані з просторовою організацією середовища наочного світу в ландшафтах, як загальний підхід для виявлення ієрархії понять середовища пропонується виділити дві категорії – зовнішнє середовище (середовище як оточення) і внутрішнє (середовище конкретної просторової системи – міста, парки, житло).

Головні типологічні характеристики об'єктів ландшафтного дизайну – походження, розташування, функціональне призначення, композиційно-стильові особливості.

Типологія об'єктів ландшафтного дизайну за походженням: природно сформовані та штучно створені ландшафтно-рекреаційні території.

Основні типи просторів за функціональним призначенням – виробничі, складські, комунальні, транспорту, технопарки.

Вплив функціонального призначення, просторової ролі та стильового рішення об'єкта ландшафтного дизайну міського середовища на мікрорівні залежить від типології відкритих просторів міського середовища, а на макрорівні – від збереження цінних природних комплексів, історико-культурних, архітектурних, ландшафтних, етнографічних об'єктів, територій ландшафту, що охороняється. Загальні поняття та типологічні характеристики об'єктів ландшафту

макро- та мікрорівнів таких як природні, історико-культурні та історико-архіологічні заповідники, об'єкти ландшафту, що охороняється, заказники, ландшафтні, етнографічні, дендрологічні, ботанічні, зоологічні парки, регіональні рекреаційно-ландшафтні зони, гідропарки, лугопарки, лісопарки, залежать від різної функціональної спрямованості – охорона пам'яток історії, культурної спадщини, цінного ландшафту та дендрології, організація туризму та екскурсій [10, 11, 15].

Відповідно визначена типологія ландшафтно-рекреаційних територій за розміщенням у системі розселення:

- позапоселенські об'єкти;
- внутрішньопоселенські об'єкти.

Типологія позапоселенських ландшафтних об'єктів макрорівня за призначенням – регіональні рекреаційні зони позаміського відпочинку та рекреаційні приміські ландшафтно-рекреаційні об'єкти. Чинники, які визначають приміську зону (зону впливу населеного пункту) – рівень урбанізації, щільності транспортної мережі, маятникова міграція, щільність населення, ринкова вартість нерухомості і землі, розміщення рекреаційних територій, транспортна доступність, розміщення промислових об'єктів, технопарків, що знаходяться в кооперації з промисловими виробництвами населеного пункту та інше. Основні функціонально-планувальні елементи та зонування приміської зони – елементи об'єктів комунального і виробничого характеру, споруд транспортної інфраструктури, промислових виробництв, технопарків, райони котеджної забудови, садових товариств, дач, зон масового відпочинку та рекреаційних територій обмеженого використання [14, 17].

Типологія функціональних елементів приміської зони: лісопарки, позаміські парки, розсадники та інші види зелених насаджень; будинки і бази відпочинку, пансіонати, мотелі і кемпінги, пляжі, фізкультурні та спортивні споруди і пристрої, туристські, мисливські та риболовецькі бази, молодіжні табори відпочинку, піонерські табори, громадські місця відпочинку, спецшколи для відпочинку дітей і установи, що призначаються для обслуговування відпочинку населення; лікувальні установи і санаторії (при наявності відповідних природно-оздоровчих чинників); вищі і спеціальні навчальні заклади, науково-дослідні установи; сільськогосподарські підприємства; транспортні пристрої і установи (аеродроми, залізничні, сортувальні станції); електропідстанції і високовольтні лінії електропередачі; споруди водопроводу, каналізації, очищення, звалища, сміттеперероблюючі заводи [12, 14, 19].

Типологія об'єктів ландшафтного дизайну мікрорівня проявляє себе типологічними характеристиками житлового середовища, яке склалось у містах, та основними засобами реконструкції, а саме:

– цінна історична забудова з будинками-пам'ятками історії та ландшафтної архітектури в охоронних зонах. Основні вимоги до архітектурно-ландшафтного вирішення як відображення стильових особливостей історичної забудови. Впровадження вимог до дизайну з урахуванням охорони історичної забудови. Поняття місцевих правил забудови та зональних вимог щодо архітектурного дизайну забудови, благоустрою, малих архітектурних форм. Регенерація та рес-

таврація проводиться відтворенням втрачених елементів благоустрою та озелененням ландшафту;

- історичне середовище початку ХХ ст. Окремі визначні будинки. Вибіркове нове будівництво, озеленення та благоустрій територій, детально-відновлювальний ремонт. Створення пішохідних громадських зон на основі вулиць старого міста (приклади – Львів, Івано-Франківськ, Суми);

- забудови 20–50-х років. Капітально-відновлювальний та косметичний ремонт. Нове будівництво. Інженерне обладнання та благоустрій територій. Відтворення засобами ландшафтного дизайну стильових особливостей часу. Замокнений житловий двір як основний елемент мікросередовища у забудові. Сучасні засоби модернізації. Організація мікрولандшафту житлового двору;

- п'ятиповерхові забудови 50-х років. Поліпшення естетичного вигляду середовища. Реконструкція та оновлення житлового фонду. Активне впровадження малих архітектурних форм;

- сучасні багатоповерхові забудови. Створення засобами дизайну та озеленення мікропросторів для відпочинку та життєдіяльності населення. Кольорове рішення житлових будинків та дизайну [13, 16, 20].

Винятково типологічні характеристики озеленення та дизайну житлового кварталу вимагають:

- до організації озеленення житлового кварталу треба проектувати з урахуванням системи озеленення більших структурних елементів сельбищної території (житлових та сельбищних районів), які можуть бути такими, як міксбордери у сучасному міському середовищі, їх озеленення і дизайн;

- озеленення та дизайн курдонерів та аванзон на вулицях і площах біля входів до торговельних закладів, кафе, ресторанів, установ культури, дозвілля, офісних приміщень та інших громадських об'єктів, ландшафтний дизайн відкритих літніх майданчиків громадського харчування та інших комерційних об'єктів;

- сади на дахах.

Озеленення територій обмеженого користування, типологія та основні особливості міських озелених територій обмеженого користування проявляється в ландшафтному дизайні присадибної ділянки житлового котеджного будинку, дачної ділянки, садиби. При цьому враховується вплив природного ландшафтного оточення на озеленення та дизайн садиби, організація просторових зв'язків з водоймищами, лісовими масивами, благоустрій та озеленення садиби у прибережній зоні, в оточенні лісового масиву, на складному рельєфі.

Типологічні особливості планувальної організації та ландшафтного дизайну виробничих територій – це розробка детального плану промислової зони, роль озелених територій у формуванні промислової зони, нове покоління науково-виробничих територіальних комплексів – технопарки, технополіс як територіальне утворення, містобудівну базу якого складають науково-дослідні установи та виробництва, середнього та вищого навчального закладу, науково-дослідного комплексу [10, 18].

Особливості ландшафтного дизайну території спеціального призначення: готельного комплексу, благоустрій та дизайн парків, мотелів, лікарняного комплексу, ландшафтного дизайну для відпочинку та оздоровлення пацієнтів, зон

тихого відпочинку та реабілітації. Природоохоронна та захисна роль зелених насаджень спеціального призначення – це види об'єктів, на яких створюються зелені насадження спеціального призначення: лісозахисні смуги, протипожежні та меліоративні зелені насадження, санітарно-захисні та водоохоронні зони, питомники, цвинтарі.

Створення навколо міських і сільських поселень у безлісних і малолісових районах вимагають вітрозахисних і берегоукріплювальних лісових смуг, озеленення схилів ярів і балок. Прибережні захисні смуги – природоохоронні території з режимом обмеженої господарської діяльності та зеленими насадженням спеціального призначення. Встановлення охоронних зон у складі водоохоронної зони і прибережної захисної смуги для створення сприятливого режиму водних об'єктів, упередження їх забруднення. вздовж річок, навколо озер, водосховищ та інших водойм [21, 22, 24].

Підсумовуючи, зауважимо, що основні планувальні та дендрологічні вимоги до зелених насаджень спеціального призначення – формування смуг і зелених масивів, підбір дендрологічного складу залежно від головної функції – захисту від вітру, укріплення схилів корінневою системою, виділення фітонцидів та поглинання шкідливих речовин, пониження ґрунтових вод, охорона водних об'єктів тощо.

Схоронність і збільшення природних компонентів міського ландшафту, забезпечення високого рівня рекреаційного обслуговування визначають якість життя міського населення [23]. Необхідно використовувати системний, комплексний підхід до організації ландшафтного дизайну у структурі міського середовища, що сприяє реалізації принципів екологічної стійкості, гуманізації й соціальної орієнтованості міського середовища, підтримці балансу природних і антропогенних компонентів міського ландшафту й реалізації рекреаційних потреб міського населення. Сьогодні очевидна необхідність синтезу базових методів ландшафтно-містобудівної реконструкції рекреаційних зон у структурі великих міст, що забезпечать стійкість рекреаційної функції, які можуть стати основою для формування подібного підходу. Ландшафтний дизайн – це творча діяльність, спрямована на формування предметно-просторового середовища прийомами і засобами ландшафтно-архітектури, художнє конструювання деталей культурного ландшафту. Таке формулювання досить точно характеризує ландшафтний дизайн як новий напрям ландшафтно-архітектури. Визначивши ландшафтний дизайн як сферу специфічної творчої діяльності, спрямованої на формування наочно-просторового середовища суспільства засобами ландшафтно-архітектури і дизайну, можна уточнити межі цієї діяльності шляхом типології об'єктів, встановлення актуальних завдань і провідних методів. Не дивлячись на те, що в сфері ландшафтного дизайну превалює естетичний аспект, його слід вивчати з сучасних наукових позицій, розглядати його об'єкти цілісно, системно. Кожна з названих типологічних груп має свою внутрішню градацію, обумовлену рядом чинників, – природних, соціальних, економічних, технічних, культурних і ін. Це буде розглянуто при аналізі прикладів з практики, оскільки в поняття типології як методу наукового пізнання входить не лише класифікація об'єктів за тими або іншими ознаками, але і вивчення передумов і закономірностей їх створення і функціонування.

Литература

1. Буга Ю.П. Методика предпроектного визуального анализа архитектурно-пространственной среды города / Ю.П. Буга, Ю.И. Короев // Изв. вузов. Стр-во. – 1998. – № 9. – С. 103–111.
2. Городков А.В. Проектирование средозащитного озеленения в системе совершенствования экосреды парковых массивов / А.В. Городков // Изв. вузов. Стр-во. – 1999. – № 6. – С. 111–117.
3. Коул Р.Д. Зеленые здания: переход к устойчивому миру / Р.Д. Коул // Зодчество мира. – 1997. – № 3/4. – С. 8–9.
4. Машинский В.Л. Озеленение территорий в пределах “красных линий” / В.Л. Машинский // Экология большого города. – М., 1997. – Вып. 2 : Проблемы содержания зеленых насаждений в условиях Москвы. – С. 130–167.
5. Сторожев Н.Г. Пространственное моделирование и дизайн среды жилых комплексов с малоэтажной застройкой / Н.Г. Сторожев, Р.А. Федоренко // Стр-во и архитектура. Сер. “Архитектура, градостроительство и жилищ.-гражд. стр-во”: Экспресс-информ.: (Зарубеж. и отечеств. опыт). – 1999. – Вып. 5. – С. 1–13.
6. Шимко В.Т. Альтернативные принципы формирования городской среды (предпосылки и перспективы) / В.Т. Шимко // Изв. вузов. Стр-во. – 1997. – № 7. – С. 107–112.
7. Шимко В.Т. Язык архитектуры и архитектурная композиция / В.Т. Шимко, Ю.А. Рочняк // Стр-во и архитектура. Сер. “Архитектура, градостроительство и жилищ.-гражд. стр-во”: Экспресс-информ.: (Зарубеж. и отечеств. опыт). – 1995. – Вып. 1. – С. 1–11.
8. Щитинский В.А. Международный проект “Экологический город будущего” как основа объединения городов на пути к устойчивому развитию / В.А. Щитинский, Н.В. Романовская // Пром. и гражд. стр-во. – 1997. – № 3. – С. 31–34.
9. Экологизация системы озеленения городских территорий / С.Н. Кичев, Л.К. Квартовкина, С.В. Косенкова, О.В. Сосипатова // Поволжский экологический вестник. – Волгоград, 1998. – Вып. 5. – С. 215–221.
10. Arnold F. Pare de Bercy in Paris / F. Arnold // TOPOS, European Landscape Magazine. – 1998. – № 22. – P. 87–93.
11. Crandell G. Zwei Plazas von Martha Schwartz / G. Crandell // Garten + Landschaft. – 1999. – № 5. – P. 9–13.
12. Fuchs C. Neues aus Paris – Bercy // Garten + Landschaft. – 1999. – № 12. – P. 18–21.
13. Gobel – Gross T. Antwort auf virtuelle Welten / T. Gobel – Gross // Garten + Landschaft. – 1998. – № 7. – P. 10–13.
14. Grumbach A. The Theatre of memory / A. Grumbach // Architectural Design. – 1978. – Vol. 48, № 8/9. – P. 2–4.
15. Hager G. Grosser Garten Hannover-Herrenhausen / G. Hager // Garten + Landschaft. – 1998. – № 11. – P. 25–27.
16. Le jardin sur la gare. Dalle de gare TGV, Paris – Montparnasse // Techniques et Architecture. – 1992. – № 403, Aout-Sept. – P. 28–29.
17. Jirku A. Berlin – eine Stadt am Wasser / A. Jirku, T. Schroder // Garten + Landschaft. – 2000. – № 2. – P. 9–16.
18. Karsch M. Vom Hallendach zum Wurzelraum / M. Karsch, R. Haseloff // Garten + Landschaft. – 1998. – № 4. – P. 9–12.
19. Leppert S. Gleiswiisten zu Stadtoasen / S. Leppert // Garten + Landschaft. – 1997. – № 5. – P. 9–11.
20. Schade C. Griine Gleise sind im Kommen / C. Schade // Stadt und Griin. – 2000. – № 2. – P. 110–111.
21. Schafer R. Ein ungeliebter erster Preis / R. Schafer // Garten + Landschaft. – 1998. – № 3. – P. 5–6.
22. Schafer R. Die Garten der Expo / R. Schafer // Garten + Landschaft. – 2000. – № 6. – P. 20–27.
23. Ville, Nature et Architecture. Park Andre Citroen, Paris // Techniques et Architecture. – 1992. – № 403, Aout-Sept. – P. 34–43.
24. Wentze H. I. Frankfurter Lokale Agenda / H.I. Wentze // Garten + Landschaft. – 1997. – № 9. – P. 21–23.

МУЛЬТИСЦЕНІЧНИЙ ТА МУЛЬТИКУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР ЕСТРАДИ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

У статті визначаються висхідні пріоритети синтезу мистецтв в естрадному мистецтві як певні чинники культуротворення. Естрада розглядається як мультикультурний та мультисценічний синтез ХІХ – ХХ століть. Даються методологічні поради щодо презентації культурологічної цілісності естради у світовому вимірі.

Ключові слова: культура, сцена, естрада, мультикультурний простір.

In the article ascending priorities of synthesis of arts are determined in a vaudeville art as certain factors of kulturocreation. The stage is examined as multicultural and multistageful synthesis XIX and XX age. Methodological advices are given in relation to presentation of kulturologichny integrity of the stage in the world measuring.

Key words: culture, stage, stage, multicultural space.

Естрада в просторі культури ХХІ ст. радикально змінює свої образні координати. Те, що ми називаємо “мистецтвом відкритих підмостків”, що пов’язувалось раніше з доброзичливим відвертим спілкуванням з публікою, радикально трансформується, більше того, піддається режисурі в мас-медіа. Набуваючи синтетичних ознак єднання з шоу-бізнесом, естрада перетворюється на зовсім інші підмостки, на зовсім інший планетарний простір сцени, яка не є натуралізованою сценою, що існує тут і зараз, в цьому залі, в цьому просторі просто неба або в тому чи іншому контексті камерного спілкування.

Проблемою генезису, культуротворчих реалій, синтезу мистецтв в естраді займалися С. Гриця, Н. Гричуха, М. Мельник, В. Міроненко, М. Мозговий та інші. Отже, проблема мультикультурних технологій залишається відкритою [2; 1; 3; 4; 5].

Зрештою, дамо кілька витримок із статті “Естрадне мистецтво” словника “Естетика”, 1989 року. “Естрада” походить від французького “estrade” – “підмостки, підвищення” – синтетичний вид сценічного мистецтва, який поєднує малі форми драми, комедії, музики, а також співу, художнє читання, хореографію, ексцентрику, пантоміму, акробатику, жонглювання, ілюзіонізм і тому подібне. Не дивлячись на свою інтернаціональну природу, естрадне мистецтво зберігає народні коріння, котрі надають йому особливе національне зафарбування. Зародившись в добу Відродження на вуличних підмостках і почавши з клоунади, примітивних фарсів, скоморошества, естрадне мистецтво в різних країнах еволюціонувало по-різному, віддаючи переваги то одним, то іншим жанрам, тим чи іншим образам, маскам, тим чи іншим чином. В естрадних програмах, які виникли пізніше, салонах, кружках, клубах, балаганчиках, мюзик-холах, кафешантанах, кабаре, театрах мініатюр і на естрадних садово-паркових площадках, що збереглися, переважають пародії, шаржі, їдка загальножиттєва сатира, загострена гіпербола, буфонада, гротеск, ігрова іронія, задушевна лірика,

модні танцювально-музичні ритми. Окремі номери поліфонічної рухливості дивертисменту нерідко скріплюються на естраді конферансом або нескладним сюжетом, а театри одного і того ж актора, ансамблі (балетні, музичні та ін.) – оригінальним репертуаром власної драматургії.

Естрадне мистецтво орієнтується на будь-яку широку аудиторію і спирається, передусім, на майстерність виконавців, на їхню техніку перевтілення, вміння створювати лаконічними засобами ефектну видовищність, яскравий характер, частіше комедійно-заперечувальний, ніж позитивний” [6, 426–427].

Можна стверджувати, що всі ці ознаки мають характер феномологічного опису, тобто вони перелічують всі характеристики по черзі, які мають характер естрадного виконавства, але, якщо ми можемо помітити, всі ці ознаки так само легко можуть існувати і в контексті не естрадного мистецтва, а, наприклад, того ж шоу-бізнесу, який зараз панує, і того ж театру драми, оперети тощо.

Тобто, сама проблема специфікації естрадного мистецтва, яку ми підняли, звичайно, потребує визначення онтологічного простору подіуму або підмостків, які піднімаються і створюють злет твору в буквальному і символічному сенсі, а також специфікацію засобів ідентифікації, про які вже йшлося.

Йдеться про необхідність акцентувати генезу естради в контексті її образних та стильових трансформацій, акцентувати саме походження, внутрішній імпульс естрадного формотворення, яке несе в собі спонуки синтезування різних видів мистецтв у контексті визначення сучасних мультикультурних та мультисценічних процесів. Сама приставка “мульти” свідчить про те, що універсум естрадного мистецтва як тотальний всесвіт перетворюється на мультиверсум (на багато світів), який оточує людину екранної інформації, у вигляді реклами, брендів, ярмарку імен, фабрики зірок і всього того іншого, що ми пов’язуємо з естрадою.

Важливо, що разом з глобалізацією культури і всіх тих культурних процесів відбуваються два зворотних протилежних напрямки формотворення не лише естради, а взагалі культури в цілому. З одного боку, це уніфікація, звернення до якоїсь однієї спільної мови, яка є засобом комунікації (так, всім відомо, що майже всі естрадні співаки співають, в більшості, англійською мовою), а також звернення до самобутніх глибинних інтуїцій фольклору. Відбувається не лише діалог культур, їх взаємозбагачення, а й понівечення образного потенціалу, відбувається вплив, колонізація однією культури іншою.

Все це, абсолютно однозначно, відзначається у просторі культури. Можна стверджувати, що метакультурний, метахудожній універсум естради, або мультиверсум естради стає тим простором, в якому відбувається діалог на всіх рівнях комунікацій, на рівнях глибинних, фольклорних, відбувається звернення до іншопольтурних реалій.

Так, африканський простір на початку ХХ ст. разом з рок-н-ролом, з джазом стає засадою виникнення величезної хвилі модних інновацій в естраді. Згодом виникають інші пріоритети. Але сам цей вплив і сама та реальність, яку звать “культурною глобалізацією”, ще недостатньо вивчена. Недостатньо вивчена саме на рівні масової культури. З одного боку, зрозуміло, що масова культура сприяє колонізації і впливу однієї культури на іншу, більше того,

культурницької колонізаційної політики, яка відбувається, наприклад, з розповсюдженням мас-медіа та кінофільмів Голівуду, американської продукції. А з іншого боку, ми бачимо, що в тій чи іншій мірі залишаються лакуни, залишаються реальності маргінальних культур або культур, які вже адаптовані іншими масовими впливами, які через певний час беруть реванш і, в певній мірі, випереджують ту культуру, яка швидко деградує.

Ці інгредієнти діалогу культур, тобто складові амбівалентного процесу взаємодії, двонаправленого вектору: прогресивного і регресивного, який має домінанту глобалізації, уніфікації, і, разом, вектор локалізації, резервації, входження в глибини власної культури, потребують генетичного підходу до явища, яке ми називаємо “естрада”, яке потрібно визначити на протязі, мінімум, двох століть. Це XIX–XX ст., коли із ярмаркового, балаганного, або трактирного простору, естрада виходить в простір спеціалізованої індустрії і стає естрадою не просто відкритих підмостків, не просто сцени, яка розбудовується в клубі, в ресторані, в саду чи в якомусь іншому місці публічного спілкування, а виходить у простір планетарного просценіуму. Це не сцена, а просценіум, тобто навколосценічний простір, який створюється екранними видами мистецтва.

Ці проблеми мало визначені і вони мало характеризуються саме як реалії естрадної культури. Більше того, вважається, що слово “естрада” або номінація “естрада” належить, в більшості, саме простору, який виникає саме як публічний образ з виникненням тоталітарних культур.

Так, на Заході є ціла низка інших номінацій: вар’єте, кабаре, мюзик-хол та інші. Естрада залишається теж однією із складових цих реалій, десь первинною клітиною розвиненої індустрії культури розважання або побутової культури, яка пов’язана з видовищем і розважанням.

Є дві моделі естради: одна – універсалістська, а інша – локалістська. Ми намагаємось уникнути крайнощів, і спробуємо визначити естраду саме на шляху культурно-історичної локалізації і універсалізації. Локалізація розуміється як визначення жанрів, визначення певних диференційних субструктур, звернення до витоків, до першовитоків, а універсалізація – як виникнення певного мегажанру, який ще не має навіть і номінації, але стає тим аморфним простором шоу-бізнесу, який поєднує видовище і бізнес, але це – не завжди мистецтво.

Особлива актуальність визначення естради в полісценічному та полікультурному просторі полягає в тому, що естрада активно апелює до синтезу мистецтв, який визначають як мультисценічний та мультикультурний простір. Проміжною зоною між цими двома мультиверсумами естради є екран. Екран як певна символічна реальність, як відображення видовища, відображення в пресі, що ми маємо в архіві сьогодення, коли вивчаємо естраду давніх часів, відображення в екрані кіно, де естрада і кіно зливаються, наприклад, джаз Л. Утьосова плавно переходить з естрадних підмостків на сторінки кінофільму “Веселі хлоп’ята”, відображається в телебаченні, в індустрії ТБ, яка створює своє особливе видовище, що набуває вже електронних мас-медіа форм, які широко розповсюджуються по всій земній кулі.

Тобто, ми бачимо певну динамічну сцену, яка і звужується, і розширюється. Звужуючись до місця виконання і розширюючись до мультикультурного

простору комунікацій, вона в певній мірі залишається сама собою. Вона залишається сценою естради. Найголовніша проблема – це самовизначення особливості сценічного образу естради, який у всіх трансформаціях, у всіх динамічних реаліях його змін і випробувань залишається самим собою.

Досі ми не маємо однозначного визначення естрадного мистецтва, воно розуміється або як мозаїка, калейдоскоп, або як традиційне мистецтво відкритих підмостків, але де воно починається і закінчується це мистецтво – в наших реаліях суміжних мистецтв, індустрії розваг чи індустрії шоу-бізнесу? Дуже важко визначити. Саме це і є актуальним для поєднання метакультурного та метасценічного образу естради як одного із головних чинників сучасного процесу глобалізації, як метакультурного синтезу або метакультурних впливів і взаємодій різних іншофольклорних, іншокультурних, іншомистецьких реалій культури сьогодення.

Наявні два фактори: час естрадного номеру, естрадного видовища стискується, але завдяки універсальній співполученості з іншими феноменами культури, видовище потрапляє на сцену планетарного видива, його сприймають всі, реагують на комунікативний образ, на мелодію, на весь інструментарій естрадного видива, майже ідентично. Тобто, форми ідентифікації залишаються клішованими, більше того, архаїчними і пов'язаними з глибинними формами видовища побутової культури. Отже, етнокультура в межах мета-етнокультурного синтезу або глобалізаційних процесів набуває універсальності, ототожнення глядача і слухача, які в естраді, як відомо, дуже швидко міняються місцями, а з іншого боку, простір культури надмірно розширюється, стає безмежним, стає настільки не передбачуваним, що естрада вже знаходиться на межі втрачання своїх сценічних координат.

Всі ці реалії потребують звернення до протовитоків естрадного мистецтва, до визначення головних конституативних ознак естрадного видовища, до принципів диференціацій жанрових конфігурацій естради та синтезу мистецтв естради, які і дають можливість специфікувати естрадний образ, на відміну від образу видовища шоу-бізнесу, ТБ видовища, видовища інших площадних форм, які не мають естрадної основи, але мають, в певній мірі, інгредієнти естрадного мистецтва. Всі ці реалії потребують метакультурного, метахудожнього і теоретичного мистецтвознавчого дослідження, яке б визначило естраду в динаміці, мінімум в просторі двох століть, коли вона склалася як вид мистецтва, коли естрада стала проблематичною саме як традиційний спосіб мистецтва відкритих підмостків.

Важливо визначити еволюцію сценічно-видовищних жанрів естради в культурі XIX–XX ст., охарактеризувати мультисценічний та мультикультурний простір естради. Визначити принципи самоздійснення естрадного образу у просторі іншокультурних впливів та займань. Це потребує вирішення таких завдань: з'ясувати стан наукової розробки, проблеми, генези та еволюції естрадного мистецтва в контексті європейського простору XIX–XX ст.; уточнити ключові категорії дослідження, які дають можливість визначити сценічні реалії сценоведення та сценографії естради в динаміці та інтерпретувати мультисценічний та мультикультурний простір естради як певний синтез мистецтв, передусім, це такі категорії як: “мистецтво відкритих підмостків”, “мультисценічний та мультикультурний простір естради”, “естрадне видовище”, “естрадний номер”, “мистецтво естради”, “естрадний синтез”; обґрунтувати се-

мантику естрадного твору як цілісність видовищного, культурного, мистецького та комунікативного зразка; визначити специфіку естрадного мистецтва в контексті святкової культури, гри, видовища і у вимірах динаміки сценічного простору XIX–XX ст.; дати характеристику хореографічних синтез естрадного сценічного образу; визначити принципи вокальних синтез в естраді, які відбувалися як театралізовані, клубні форми естрадного виконання кафешантанів, вар'єте, кабаре і ін.; характеризувати салонно-клубні форми становлення естрадного мистецтва в просторі європейської культури, починаючи від англійського, французького, російського та українського культурних, культурно-мистецьких обширів; визначити специфіку диференціації жанрів естрадного мистецтва в контексті метакультурних та метажудожніх впливів; дати аналіз театрів мініатюр, які виникають в німецькому, французькому, російському та українському культурному вимірі як певний естрадно-сценічний синтез мистецтв; визначити принципи екранно-видовищного синтезу естрадного мистецтва в контексті глобалізаційних проблем сучасної культури. Звичайно, це завдання не для однієї статті, яка носить постановочний, проблемний характер. Тож, важливо здійснити системний аналіз та визначити характерні ознаки динаміки та генези рекламного мистецтва, зокрема визначити методологію, принципи аналізу естрадного мистецтва як мультисценічної та мультикультурної цілісності на підставі культурологічного та семіотичного підходу. Визначити принципи специфікацій естрадного мистецтва, де, зокрема, висхідним є естрадний образ як мультисценічний та мультикультурний феномен, який характеризується підвищеною інтеракцією та персональністю комунікацій.

Важливо також дати характеристику семантиці, художньої цілісності естрадного твору в контексті метакультурних, метажудожніх і мультисценічних ознак естрадної творчості, охарактеризувати також семантику музичного твору, що визначається генетичними протоестрадними феноменами, зокрема: святом, грою на відкритих підмостках, ярмарками, балаганами, видовищем в різних контекстах його специфікації, а також сценою як реальністю театралізованого сценічного втілення естрадного образу. Потрібно надати характеристики ознак вокальних синтез в естраді, які визначаються як театралізовані клубні форми естрадного виконавства в кафешантанах, вар'єте, кабаре, охарактеризувати ознаки хореографічних синтез естрадного сценічного образу, які визначаються як підвищена видовищна драматургія мінімалізації естрадних номерів, що перетворюються на своєрідні хореографічні картини або на образні картини естрадного образу.

Наскрізною є проблема визначення структури і типологічних принципів диференціації жанрів естрадного мистецтва в контексті західноєвропейської, російської та української культури. Це потребує аналізу театралізації естради як певної мінімалізації театралізованої сцени, яка призводить до естрадно-сценічного синтезу мистецтв. Тобто, театр мініатюр потрібно реконструювати як своєрідний театральний-естрадний синтез. Особливої актуальності набувають характеристики екранних видовищних синтез естрадного мистецтва, які виникають як сполучення з шоу-бізнесом, іншими формами екранної презентації, зокрема: спортивними змаганнями, інформаційними програмами, рекламним простором, а також дизайнерськими реаліями сучасного комунікативного простору культури.

Методологія аналізу пов'язується з структурно-функціональними та інтегративними характеристиками метакультурних та метахудожніх впливів естрадних реалій культури в просторі сценічного виконавства. Для узагальнення теоретичних положень щодо визначення цілісності та специфіки реалізації рекламного образу або його специфікації в контексті мультисценічних та мультикультурних реалій естрадного мистецтва XIX–XX ст. варто використовувати компаративістський підхід, де реалії естрадного мистецтва порівнюються в контексті однотипних жанрових структур, а також полісистемний підхід, коли естрадний образ стає складовою різних систем: побутової культури, культури розважання, культури, яку пов'язують з кулінарією, із споживанням їжі, з гастрономією і готельно-ресторанним бізнесом, а також з видовищним синтезом, який притаманний іншим видам мистецтв.

Надзвичайно актуальним є генетичний метод, який призводить до того, що вибудовується певний генетичний алгоритм, який можна реконструювати як засаду формотворчих інтенцій естрадного образу, що розгортаються в цілу низку еквівалентних реальностей естрадного простору.

Спонуками для виникнення такого образу були трактири, ярмарки, бари, кабаре, шинки тощо. Всі ці образні адекватії в поєднанні з етнокультурним виміром дають можливість здійснити той мультикультурний простір адекватії, який пов'язується з полісистемним та компаративістським підходом. Отже, генеративним методом експлікації естрадного виконавства стає модельно-реконструктивний підхід як культуровимірна цілісність, тобто визначаються певні конструкти естрадного мистецтва як моделі, на основі яких розбудовується парадигма образних експлікацій.

Так, визначення образних констеляцій естрадного образу починається від загальної абстракції або методом підіймання від абстрактного конкретного, коли визначається певний сценічний інваріант, який потім характеризується в просторі німецької, англійської, французької, російської, української культури. Також актуальним є використання загально-художнього композиційного підходу, коли естрадне мистецтво розглядається як певна композиція або як композитна система різних інгредієнтів, які здійснюють комунікацію, що характеризує підвищений образний злет, а разом сповідальність інтонації, а також те, що ми назвемо мистецтвом відкритого простору естрадних підмостків.

Література

1. Гречуха Н.Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80–90 років XX століття : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд.мистецтвознавства : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / Н.Г. Гречуха. – К., 2007. – 20 с.
2. Грица С.И. Украинская песенная эпика / С.И. Грица. – М. : Советский композитор, 1991. – 262 с.
3. Мельник М.М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд.мистецтвознавства : спец. 26.00.01 “Теорія та історія культури” / М.М. Мельник. – К., 2009. – 19 с.
4. Мироненко В. Poposfera: Массовая культура, которую я знал и любил / В. Мироненко. – К.: МАУП, 2007. – 208 с.
5. Мозговий М.П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд.мистецтвознавства : спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури” / М.П. Мозговий. – К., 2007. – 19 с.
6. Эстрадное искусство // Эстетика : словарь. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.

ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 78.083

Посвалюк Валерій Терентійович,
доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи Національної
музичної академії України імені П.І. Чайковського

ЗАСНУВАННЯ КАФЕДРИ ДУХОВИХ І УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ КИЇВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ. ДОВОЄННІ РОКИ (1934–1941)

У статті досліджується робота кафедри з часу створення до воєнних років, а також під час війни. Подаються відомості про перший професорсько-викладацький склад, навчальні програми та репертуар тих часів, участь та перемоги у конкурсах.

Ключові слова: Київська консерваторія, кафедра духових інструментів, духове виконавство.

The article examines the work of the department since the creation to the war years, and during the war. Contains details of the first faculty, curriculum and repertoire of that time, participating in and winning competitions.

Key words: Kiev Conservatory, Department of brass instruments, wind performance.

На жаль, із плином часу поступово забуваються імена видатних особистостей, які здійснили неоціненний внесок у розвиток українського мистецтва гри на духових інструментах. Про багатьох із них ще й досі складаються і передаються із вуст у уста легенди. У мистецтвознавчих дослідженнях, а також ювілейних виданнях, присвячених знаменним датам деяких навчальних закладів (наприклад, ювілейне видання до 100-річчя Ленінградської консерваторії ім. А.М. Римського-Корсакова), музикантам-духовикам приділяється значно менше уваги ніж, скажімо, піаністам, скрипалям, вокалістам, теоретикам. Тим не менш, за значимістю у світовій музичній культурі галузь духового музичного мистецтва займає далеко не останнє місце. З цього приводу, нехай не ображаються колеги-струнні, наведемо вираз одного з найвидатніших композиторів ХХ ст. А. Онеггера: “Хороший корнетист стоить безконечно більше полусотни середних скрипачей. Качество оркестра в очень большой мере зависит от достоинств его духовых групп, медной и деревянной” [6]. Подібної думки дотримуються багато видатних композиторів і диригентів. Їхні вислови пояснюють якого значення надають видатні митці майстерності музикантів-духовиків, а у більш широкому сенсі – фарбам духових інструментів в палітрі оркестрового звучання.

В Україні є п’ять музичних академій, на яких є кафедри духових і ударних інструментів. Кафедри проводять активну роботу з виховання музикантів-духовиків, які після закінчення успішно працюють у багатьох колективах як вітчизняних, так і зарубіжних.

У цьому році виповнюється 75 років з часу заснування кафедри духових і ударних інструментів Київської консерваторії, нині – Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського – провідного музичного навчального закладу України. Ця подія буде широко відзначатися музичною громадськістю Києва, України, іноземними колегами.

З метою відтворити історичний шлях, пройдений кафедрою протягом ХХ-го століття, а також дослідити проблеми становлення і розвитку цього славного підрозділу вищої музичної освіти в Україні, науковцями кафедри мідних та дерев'яних духових інструментів планується випустити серію статей про історичний шлях та здобутки кафедри духових і ударних інструментів Київської консерваторії. Метою статті є дослідження складних й суперечливих умов праці педагогів, які стояли у витоків професійної освіти на духових інструментах у Києві (1934–1941), відтворити творчі портрети деяких з них, скласти уявлення про умови життя і організацію навчання тих років.

Успіхи української школи гри на духових інструментах пов'язані з вагомим внеском педагогів-фундаторів кафедри духових інструментів Київської консерваторії. І хоча Київську консерваторію було відкрито у 1913 році, шляхом реорганізації музичного училища, кафедру духових інструментів було сформовано лише 1934 року. З часу її заснування і до початку 40-х років у консерваторії працювали такі відомі музиканти: В. Яблонський (труба), О. Химиченко (флейта), його учень А. Проценко, Л. Зарицький і М. Фурман (гобой), С. Дуда (фагот), Л. Хазін (кларнет). У 20-ті роки гру на валторні викладав П. Пухович, а у 1934–1941 рр. – Я. Юрченко.

Особливе місце серед них посідає професор В. М. Яблонський (1889–1977). Часом дослідники намагаються применшити значення цього музиканта, однак насправді лідером у справі розвитку в Україні музичного виконавства на духових інструментах слід вважати саме В. Яблонського. Це переконливо доведено у ювілейній монографії, присвяченій життю і творчості великого Майстра [8].

Творчий шлях багатьох виконавців на духових інструментах розпочинався саме у класі В. М. Яблонського. У нього навчалися трубачі, валторністи, тромбоністи і навіть гобоїсти. Деякі його студенти згодом стали видатними диригентами – В. Кожухар, В. Охрименко, Д. Перцев. В. М. Яблонський понад півстоліття був провідним фахівцем серед виконавців та педагогів-духовиків України, завідувачем кафедри духових інструментів, деканом оркестрового факультету Консерваторії, солістом Академічного театру опери і балету УРСР, членом журі всесоюзних конкурсів музикантів-виконавців, головою державних екзаменаційних комісій, активним громадським діячем.

Блискуче охарактеризував Яблонського-виконавця видатний український диригент В.С. Тольба: «Музыкант ярко выраженного романтического характера, поэт и пылкий рыцарь трубы, В. Яблонский своей одухотворенной, взволнованной, экспрессивной игрой никого не оставлял равнодушным слушателем, а заставлял переживать вместе с ним. Неисчерпаемый запас дыхания, разнообразие атаки звука, свобода в применении всех видов техники, богатство тембров, пластичность и законченность фразировки, верное ощущение формы и стиля исполняемых произведений. Прирожденное чувство ансамбля, широкая

кантилена и искристое стаккато, благородство вкуса, мелодическая щедрость, но не расточительность экспрессии, любовь к яркой и живой звучности, но без примеси корнетного тембра, солнечный блеск в *f*, умелое распределение контрастов, динамических оттенков, приподнятость, увлеченность до полной самоотдачи при постоянном самоконтроле – таковы некоторые отличительные черты исполнительского стиля этого великолепного мастера” [2].

В. Яблонський очолював клас труби у Консерваторії з 1927 до 1975 року. За цей період він виховав кілька поколінь музикантів, чиї імена згодом отримали славу і стали гордістю київської школи гри на трубі. Серед його випускників довоєнного покоління: трубачі Н. Полонський, С. Попов, Г. Самохвалов, Л. Степановський, Й. Токарєв, Д. Перцев, валторніст В. Антушевський. Випускники повоєнного періоду: трубачі М. Бердієв, І. Федоренко, І. Кобець, М. Рудой, О. Белофастов, М. Косяков, М. Брагінський, Й. Бобровський; валторністи М. Юрченко, Є. Надопта; гобоїсти О. Безуглий, О. Козиненко та багато інших. 1938 року В. Яблонський був ініціатором відкриття відділу духових інструментів у школі-десятиріччі для обдарованих дітей (нині – Київська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені М. В. Лисенка). Останнє покоління учнів В. Яблонського – це творча молодь середини 60-х – початку 70-х років: М. Бовкун, А. Набережний, Г. Палкін, В. Шевцов, А. Таращенко, Ф. Ригін, В. Посвалюк, М. Трубай, В. Биченко, М. Стойко та інші. Загалом видатний педагог виховав близько 300 музикантів. Практично всі трубачі, які працювали у Києві у 30–70-х роках, були його учнями. За видатні здобутки у розвитку українського мистецтва В. Яблонський був нагороджений Почесною Грамотою Президії Верховної ради України, двома медалями, а 1969 року йому було присвоєно почесне звання заслуженого діяча мистецтв УРСР. Професор вимагав від своїх учнів повнокровного, яскравого звучання, екстазності, водночас не допускаючи у виконавстві зайвого форсування і брутальності [4].

Ще за часів відкриття у Києві музичного училища, а отже, задовго до заснування кафедри духових інструментів гри на флейті незмінно навчав Олександр Васильович Химиченко (1856–1947), якого можна вважати засновником київської школи гри на цьому інструменті. Випускник Московської консерваторії (1879), у 1879–1943 роках він жив і працював у Києві. О. Химиченко був ерудованою і всебічно освіченою людиною. За свою більш ніж півстолітню педагогічну діяльність він виховав плеяду вітчизняних музикантів, сприяв активізації взаємозв’язків українського та російського музичного мистецтва, підтримував творчі стосунки з А. Рубінштейном, П. Чайковським, О. Глазуновим, С. Танєєвим, С. Рахманіновим, М. Римським-Корсаковим та іншими митцями, які цікавилися життям Київського музичного училища.

Учень О. Химиченка Андрій Федорович Проценко (1902–1984) – відомий український флейтист і педагог. У Київській консерваторії почав працювати 1935 року. Його вважають головою української радянської школи гри на флейті. Представник академічного напрямку виконавства, А. Проценко працював в оркестрах Свердловська та Києва під керівництвом відомих диригентів: 1924–1925 рр. – в оркестрі київського пересувного оперного театру В. Ганфа; 1928 р. – в оркестрі київської опери; 1928–1934 рр. – був солістом оркестру Свердловсько-

го театру опери та балету, 1934–1956 рр. – солістом Академічного театру опери і балету УРСР [3]. Протягом майже 50 років (1935–1984) А. Проценко очолював клас флейти у Київській консерваторії. 1940 року він підготував і багато років викладав спецкурс “Методика навчання гри на духових інструментах”, у якому сформулював основні, пов’язані з технікою гри прийоми виконавства. За 58 років успішної викладацької роботи А. Проценко створив свою школу та підготував понад 90 фахівців. З 1940 року він доцент, з 1956 р. – професор. Серед його учнів – народний артист України В. Антонов, заслужений діяч мистецтв Я. Верховинець, заслужені артисти України В. Пшеничний, В. Турбовський та В. Федченко, а також Л. Карпиловський, М. Вайнтрауб, А. Коган, М. Чередарчук, С. Генсирук та багато інших. Вони успішно працюють у різних творчих колективах України та за її межами. А. Ф. Проценко заклав міцний фундамент для подальшого розвитку й удосконалення школи гри на флейті. У цій школі поєднувалися найкращі досягнення західноєвропейського, російського та українського флейтового мистецтва.

Клас кларнета на кафедрі очолював один із провідних київських музикантів, професор, заслужений артист УРСР Лев Йосипович Хазін (1870–1952) – видатний кларнетист із досвідом майже півстолітньої виконавської та педагогічної роботи. За цей період він підготував багато кларнетистів, які працювали в оркестрах різних міст Радянського Союзу. Народився Л. Хазін у місті Чигирин Київської губернії, у родині кравця. З п’ятнадцяти років почав працювати кларнетистом у різних оркестрах Кременчука, Полтави, Харкова, Одеси, Ростова, Баку та інших міст. У 1887–1891 рр. навчався в Одеському Імператорському музичному училищі, водночас грав у міських оркестрах. 1891 року переїхав до Києва, де до 1894 проходив військову службу. З 1901 р. працював у міському оперному театрі. У 1908–1914 роках викладав у музичному училищі. Авторитет Л. Хазіна як виконавця та педагога був настільки високим, що 1914 року його запросили на педагогічну роботу до Київської консерваторії (з 1939 р. – професор). За сумлінну працю музиканта у 1936 році було нагороджено орденом “Знак Пошани”, у 1945 – медаллю “За доблестный труд во время Великой Отечественной войны”, а у 1938 році присвоєно звання заслуженого артиста України. Відомі транскрипції Л. Хазіна для кларнета та фортепіано трьох вальсів Ф. Крейсера та романсу Р. Глієра.

Серед викладачів оркестрового факультету Київської державної консерваторії 1938 року був Давид Володимирович Ямпольський (1882–1972), який також тривалий час працював з В. М. Яблонським в Академічному театрі опери і балету УРСР (1932–1957). Яскравий самобутній музикант Д. В. Ямпольський ще юнаком був солістом-трубачем Преображенського полку у Санкт-Петербурзі. У 1911 році закінчив Петербурзьку консерваторію (клас А. Гордона). До 1932 року Д. Ямпольський працював у багатьох симфонічних і оперних оркестрах, викладав інструментовку у Воронежському музичному училищі, був диригентом драматичних театрів. З 1934 року – соліст, з 1946 року – артист Академічного театру опери і балету УРСР імені Т. Г. Шевченка. Його творче життя може бути прикладом професійного довголіття. За спогадами колег, Д. Ямпольський у свої 70 років успішно виконував партію першої труби в таких складних спектаклях,

як: “Спляча красуня” та “Лебедине озеро” П. І. Чайковського, “Бал-маскарад” і “Отелло” Дж. Верді.

Разом із В. М. Яблонським у класі М. З. Подгорбунського навчався та у 1913 році закінчив Київське музичне училище валторніст Яків Якович Юрченко (1898–1941). Під час навчання разом з іншими студентами, зокрема з В. Яблонським, часто виступав у концертах відділу. Відомо, що на одному з таких учнівських концертів 1910 року були присутні композитори С. Рахманінов та М. Іпполитов-Іванов, які дуже високо оцінили виконавське мистецтво молодих музикантів. Після закінчення училища Я. Юрченко працював у різних оркестрах Києва (зокрема у міському симфонічному оркестрі), викладав у музичному училищі. З 1934 року він був викладачем кафедри духових інструментів Київської консерваторії [1]. Одним із найздібніших учнів митця був його син Микола Юрченко (1920–2004), згодом – соліст Державного симфонічного оркестру УРСР, професор Київської консерваторії імені П. І. Чайковського. Я. Я. Юрченко загинув у бою на початку Великої Вітчизняної війни.

Серед фундаторів кафедри духових інструментів слід назвати ім'я людини, яка залишила яскравий слід в історії українського виконавства. Це відомий тромбоніст, соліст оркестру Академічного театру опери і балету УРСР імені Т. Г. Шевченка Олексій Федорович Добросердов (1909–1976). Він народився у м. Тамбові. 1930 року закінчив Тамбовський музичний технікум (клас А. Кадичева), у 1930–1934 рр. працював солістом симфонічних оркестрів Москви та Харкова, у 1934–1967 – солістом Академічного театру опери і балету УРСР. Слід зазначити, що попередниками О. Добросердова, ще задовго до створення кафедри духових інструментів, у перші роки діяльності Київської консерваторії, клас тромбона очолювали П. Фассгауер, з 1925 року – О. Ланге. О. Ланге – соліст оркестру Київської опери, досвідчений музикант, автор відомого концерту для тромбона і фортепіано (*d-moll*) та численних п'єс, етюдів і вправ. Він виховав відомих тромбоністів: А. Бутенка (оркестр Київської опери) та І. Лобуренка (симфонічний оркестр радіокомітету України). О. Добросердов почав працювати на кафедрі духових інструментів Київської консерваторії з 1936 року. Митця цінували як висококваліфікованого і талановитого виконавця, досвідченого і вдумливого ансамбліста, автора перекладень для тромбону. Основу його методики гри на тромбоні становили розробка постановочних компонентів гри, рекомендації щодо правильного вибору мундштука, методи роботи над усуненням недоліків у формуванні амбушюра, вправи для відпрацювання різних типів атаки. Особливу увагу О. Добросердов звертав на повноту і рівність звучання тромбона в усіх регістрах, однак обережно ставився до використання техніки подвійної та потрійної атаки звука, вважаючи, що головною має бути проста атака. Такої думки на той час дотримувалися багато викладачів гри на мідних духових інструментах, у тому числі В. М. Яблонський. Такий “консерватизм” проявлявся й у використанні допоміжних позицій при грі на тромбоні. Музикант багато працював зі своїми учнями. Він виховував високопрофесійних музикантів, які свою професійну діяльність розпочинали ще задовго до закінчення навчання у консерваторії. Найвідоміші серед них – В. Гарань, В. Синько, Е. Грачов, І. Гороховський, М. Резніченко, Н. Міцней, С. Ганич, В. Андресен, К. Кано, Г. Лагдишук та багато інших. Обмеженість репертуару для тромбона

О. Добросердов компенсував своїми перекладеннями численних творів української та зарубіжної музичної літератури.

Клас гобоя і фагота у Київській консерваторії з часу її відкриття очолив С. Дуда – досвідчений музикант і педагог, який здобув фахову освіту у Празькій консерваторії. До 1934 року, крім нього, гобой викладав Я. Кожура, а у 1934–1941 рр. – Л. Зарицький. На жаль, документи про творчу і педагогічну діяльність Я. Кожури та Л. Зарицького були втрачені під час Великої Вітчизняної війни, а інших джерел про їхню роботу не знайдено. Відомо, що репертуар класу гобою включав твори Делябара, Веру, Клемке, Люфта, Куммера, Каліводи, Мауера та ін.

З 1937 року клас фагота очолив (працював до 1981 року) Олександр Андрійович Литвинов – випускник Ленінградської консерваторії (клас А. Васильєва), лауреат Всесоюзного конкурсу виконавців (1941). Митець грав у провідних симфонічних та оперних колективах України. З 1937 року він – соліст симфонічного оркестру України під керівництвом Н. Рахліна. О. Литвинов був одним із найкращих виконавців на фаготі у колишньому СРСР. Б. Лятошинський відзначав, що О. Литвинов є не тільки одним із провідних радянських фаготистів і прекрасним солістом оркестру, а й чудово показав себе як учасник ансамблів і досвідчений педагог. Упроваджуючи у своїй педагогічній практиці методичні принципи школи професора А. Васильєва, він розвивав і збагачував методи виховання молодих фаготистів. Серед його учнів – музиканти В. Іванов, Л. Голдишев, А. Абаджан, В. Омельченко, А. Скиба, Ю. Савченко, П. Яковець та ін.

1934 року при Київській консерваторії було відкрито музичну школу для обдарованих дітей. Для викладання у ній запросили відомих музикантів, досвідчених викладачів Київської консерваторії. З ініціативи В. М. Яблонського, у школі 1938 р. було відкрито відділ духових інструментів. Від початку роботи відділу педагогами і консультантами були професор В. М. Яблонський, доцент А. Проценко, викладачі О. Добросердов, В. Федоров. Вони усвідомлювали важливість початкової та середньої ланок у професійній музичній освіті. Нагадаємо, що до війни у школі навчалися тромбоніст В. Гарань (клас В. Яблонського й О. Добросердова), гобоїст О. Безуглий (клас В. Федорова), згодом відомі київські музиканти, професори Київської консерваторії. Після війни відділ духових інструментів дитячої музичної школи поновив свою діяльність. Його роботу знову очолив професор В. М. Яблонський. Пізніше завідувачами відділу були його учні Є. І. Надопта (валторна), М. Я. Юрченко (валторна). Серед повоєнних випускників школи слід назвати В. І. Охріменка (труба, клас професора В. М. Яблонського) – військового диригента, народного артиста України, а також В. С. Антонова (флейта, клас доцента А. Ф. Проценка) – народного артиста України, професора. 1948 року закінчив школу заслужений артист України, соліст симфонічного оркестру Національної опери України О. К. Козиненко. У дитячій музичній школі з 50-х років ХХ ст. викладачами класу труби були М. Б. Косяков та О. П. Белофастов, валторни – Є. Надопта, тромбона – В. Андресен (учень О. Добросердова), гобоя – О. Козиненко, флейти – В. Антонов.

Важливою складовою виховання молодих музикантів є їхня участь у різноманітних виконавських конкурсах. У довоєнний період відбулося три Всесоюзних конкурси музикантів-виконавців. Перший Всесоюзний конкурс виконавців відбувся 1933 року, але музиканти-духовики не брали у ньому участі. 1935 року

у Ленінграді відбувся II Всесоюзний конкурс музикантів-виконавців, у якому взяли участь музиканти шести республік СРСР – Росії, України, Білорусії, Вірменії, Грузії, Азербайджану. У цьому конкурсі, поряд із виконавцями на інших інструментах, змагались і музиканти-духовики. Правилами конкурсу не було передбачено виконання обов'язкової програми. Кожному учасникові дозволялося грати ті твори, які найкраще розкривали його виконавські можливості та художні смаки. Під час присудження призових місць не було окремих номінацій за спеціальностями: всі учасники (виконавці на струнних, духових інструментах) оцінювалися на рівних умовах. За рішенням журі (голова – М. Аркадьєв) перше місце посіли Д. Ойстрах (скрипка) і Н. Полонський (труба). Серед трубачів друге місце посів С. Єрьомин, третє – Л. Юр'єв. Серед українських музикантів з інших спеціальностей тубіст А. Удовенко (Харків) посів третє місце.

Наступний конкурс за участю музикантів-духовиків відбувся у Москві 1941 року. У ньому взяли участь музиканти всіх духових спеціальностей. Головою журі був професор М. Табаков. Перший тур проводився на місцях, другий і третій – у Москві. Порівняно з попереднім туром, програма була значно складнішою: включено твори композиторів-класиків, романтиків, оригінальний твір крупної форми та оригінальний твір радянського автора. Преміювання, як і на попередньому конкурсі, здійснювалося без диференціації за спеціальностями. Цього разу трубачі посіли лише третє місце: Т. Докшицер та Г. Орвід (Москва), І. Воловник (Ленінград). Український трубач Г. Самохвалов посів четверте місце. Слід зазначити, що лауреат першої премії конкурсу 1935 року Н. Полонський [7] і лауреат четвертої премії 1941 року Г. Самохвалов були учнями В. М. Яблонського. На жаль, це єдині київські музиканти-лауреати конкурсів у довоєнний період.

Друга світова війна та відбудовчий період надовго відклали проведення конкурсів. Наступний Всесоюзний конкурс відбувся лише 1963 року в Ленінграді.

У довоєнний період викладачі кафедри здійснювали перші кроки у науково-методичній сфері. Відомо, що 1914 року викладач консерваторії М. З. Подгорбунський видав методичний посібник “Практичне керівництво для вивчення гри на мідно-духових інструментах”. На превеликий жаль, досі не знайдено жодного примірника цієї роботи. У науково-творчому доробку викладачів кафедри – перекладення творів для духових інструментів (Л. О. Хазін). Спеціальний курс лекцій “Методика навчання гри на духових інструментах” доцент А. Ф. Проценко розробив у 1940 році, а почав його повноцінно викладати лише після війни.

Таким чином, перші викладачі кафедри духових і ударних інструментів були випускниками музичних училищ (у XIX і на початку XX ст. ще не було диференціації навчальних закладів на початкові, середні і вищі). Безумовно, це були талановиті музиканти-самородки. Саме вони підняли рівень виконавства на своїх інструментах і наблизили його до стандартів провідних мистецьких навчальних закладів Москви і Ленінграда. Про це свідчать результати конкурсів у довоєнні роки.

Науково-методична галузь у сфері виконавства на духових інструментах у той час тільки почала своє становлення. Республіканські конкурси тоді не проводились. Серед переможців на Всесоюзних конкурсах слід назвати вихованців українських навчальних закладів: Н. Полонський, Г. Самохвалов (труба), Удовенко (труба), диплом – викладач О. Литвинов (фагот).

Робота кафедри в роки Великої Вітчизняної Війни (1941–1944). Період Великої вітчизняної війни був дуже складним у діяльності Київської державної консерваторії. З початком війни навчальний процес було тимчасово припинено. І якщо в київських архівах можна знайти матеріали, пов'язані з першим періодом роботи консерваторії, і вони активно використовуються у працях музикознавців, то більшість документів з архіву цього навчального закладу передвоєнного та воєнного періодів діяльності (відомості про професорсько-викладацький склад, протоколи засідань кафедр та Вченої ради, навчальні програми, бібліотечні фонди тощо) було втрачено. За свідченням професора К. Михайлова [5], евакуація не була спланована. Педагогам, студентам та службовому персоналу навчальних закладів, зокрема й Консерваторії, дозволялось евакуюватися в індивідуальному порядку. Але Київська консерваторія як навчальний заклад загалом не була евакуйована. У перші роки війни педагоги працювали в музичних навчальних установах різних міст СРСР: у Ташкенті, Ленінграді, Саратові, Алма-Аті, Самарканді, Уфі, Свердловську. Тому звістку про визволення Києва педагоги і студенти сприйняли з особливим ентузіазмом. З наближенням фронту до Києва були евакуйовані й інші творчі колективи, зокрема Академічний театр опери і балету УРСР імені Т. Г. Шевченка (спочатку до Уфи, а згодом до Іркутська), Державний симфонічний оркестр УРСР (до Орджонікідзе). З часу відкриття Консерваторія та Театр опери і балету активно співпрацювали. Ця співпраця мала давні традиції. З одного боку, ще з моменту відкриття у Києві Оперного театру викладати у музичному училищі (згодом Консерваторії) запрошували провідних музикантів театру. З іншого – у Консерваторії виховувалися кваліфіковані співаки та музиканти-інструменталісти, першої черги для Київського театру опери і балету, а також для усіх мистецьких установ Києва. Відомі викладачі кафедри (В. Яблонський, А. Проценко, Л. Хазін та інші) і в довоєнний період працювали одночасно у Консерваторії та в Театрі опери і балету. Деяких викладачів і артистів київських оркестрів було мобілізовано до народного ополчення. Серед них – валторніст Я. Я. Юрченко, трубач М. А. Карашевський, кларнетист К. Войнаренко. Вони брали участь у бойових діях із захисту Києва під час наступу німців. Подальша доля кожного з них склалася по-різному. Хтось загинув у бою, хтось потрапив в оточення, хтось повернувся до окупованого німцями Києва і був змушений працювати у творчих установах. До останніх належали, крім музикантів-інструменталістів (М. Карашевський, В. Войнаренко), видатні українські співаки Б. Гмиря і М. Донець.

Воєнна доля не оминула і студентів музичних навчальних закладів, війна перервала їхнє навчання, багато з них пішли на фронт (О. Белофастов, Й. Бобровський, Ю. Юдін, Г. Гапич, С. Ригін, В. Вдовиченко, І. Кобець), інші стали музикантами військових оркестрів та ансамблів (М. Рудий, М. Бердієв, І. Федоренко, М. Юрченко, В. Гарань, М. Дулицький, С. Бальдерман). Майже всі вони служили музикантами оркестру Київського військового танко-технічного училища під керівництвом військового диригента, на той час – капітана Е. Й. Маркуса. Під час війни училище перебувало у м. Кунгур і там готувало танкістів для діючої армії. Студент консерваторії М. Рудий ще до війни працював у славетному ансамблі пісні й танцю під керівництвом відомих балетмейстерів Є. Шейніна і П. Вірського. Війна наздогнала ансамбль в одному з міст України під час гастролей. Керівництво колективу переконало урядові установи надати ансамблю

статус військової організації. Усю війну ансамбль супроводжував радянські війська, часто проводив концерти на передових позиціях. У складі ансамблю служили і відомі українські артисти естрадного жанру Ю. Тимошенко та Ю. Березін (творчі псевдоніми – Тарапунька і Штепсель), популярний куплетист, а згодом кіноактор Б. Січкін.

Усі творчі колективи та навчальні заклади повернулися до Києва і почали відновлювати свою роботу 1944 року. У червні зі Свердловська повернулася Консерваторія – викладачі та студенти, які там навчалися. Старе приміщення було зруйноване під час окупації Києва, тому було надано приміщення на вулиці Ворошилова, 38, згодом – на Великій Підвальній (нині Ярославів вал). На викладацьку роботу було запрошено видатних артистів і педагогів: відомих співаків, народних артистів СРСР І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай; народних артистів УРСР Ю. Кипоренко-Даманського, А. Ропську, професора М. Микишу; композиторів Г. Жуковського і Л. Спасокукотського; відомого баяніста М. Різоля. Продовжили свою роботу в Консерваторії і видатні музиканти-духовики: професор В. М. Яблонський, який очолив кафедру (труба); професор Л. Й. Хазін (кларнет); доцент А. Ф. Проценко (флейта); викладачі О. А. Литвинов (фагот), М. М. Бабенко (валторна), О. Ф. Добросердов (тромбон, туба). Разом з іншими кафедрами відновила свою роботу і кафедра духових і ударних інструментів. Поступово з фронту повернулися студенти і ті, хто збирався вступати до неї ще перед війною.

В умовах повоєнного відновлення народного господарства особливим було навчання студентів, які повернулися з фронту практично дорослими людьми і за віком були старшими на три-чотири роки за тих, хто щойно закінчив школу. Цілком зрозуміло, що у зруйнованому місті всім доводилося працювати, щоб забезпечити своє життя. Відбудова заводів, фабрик, промислових і творчих установ ішла підвищеними темпами, країну охопила хвиля ентузіазму, активно працювали профспілки – усе це приносило свої плоди. Слід відзначити, що за часів радянської влади значної популярності набули виступи духових оркестрів, і в Києві їх було чимало. Потрібні були кваліфіковані музиканти і диригенти-керівники. Ця обставина певною мірою допомагала вирішити проблему працевлаштування більшості музикантів-духовиків.

Укладалися нові навчальні плани, шліфувався виконавський професіоналізм, загальний ентузіазм охоплював творчу громадськість. Зростанню рівня виконавства сприяли престижні конкурси і фестивалі, які проводилися за кордоном у країнах Варшавського договору – Чехословаччині, Польщі, Німеччині, Угорщині. Активну участь у них брали й українські музиканти-духовики. Лауреатами міжнародних конкурсів у ті роки стали О. Безуглий (гобой), О. Козиненко (гобой), В. Антонов (флейта), М. Бердєєв (труба).

Отже, Велика Вітчизняна війна перервала стабільну роботу і розвиток кафедри. Частина викладачів і студентів була змушена евакуюватись у різні міста СРСР. Деякі студенти і викладачі зі зброєю в руках захищали свою Батьківщину, інші – проходили службу у військових оркестрах та ансамблях. Після війни, повернувшись до Консерваторії, вони прородовжили навчання. Загальний ентузіазм і відновлення народного господарства після війни сприяли професійному зростанню творчої молоді. Про це свідчить успішна участь студентів Консерваторії у міжнародних конкурсах.

Література

1. Академія музичної еліти України: Історія та сучасність. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / упоряд. А. П. Лашенко та ін. – К.: Муз. Україна, 2004. – С. 406.
2. Відгук В.С. Тольби про творчість В.М. Яблонського (10 січня 1968 р.) / В.С. Відгук // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України.– Фонд 108, оп. 1, сп. № 7. – 4 арк.
3. Гамкало І.Д., Проценко Л.А. Андрій Проценко (Життєпис. Спогади) / І.Д. Гамкало, Л.А. Проценко. – К.: Музична Україна, 1990. – 286 с.
4. Докладніше особливості методики викладання гри В. Яблонського досліджено й охарактеризовано у монографії: Посвалюк В. Вільгельм Мар'янович Яблонський (до 120-річчя від дня народження). – К., 2009. – 160 с.
5. Михайлов К. Из истории Киевской консерватории / К. Михайлов // Академія музичної еліти України: Історія та сучасність. До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / упоряд. А. П. Лашенко та ін. – К. Муз. Україна, 2004. – С. 51–96.
6. Онеггер. О музыкальном искусстве / Онеггер // Л.: Музыка, 1985г. С.48.
7. Після навчання у класі В. Яблонського у Києві, Н. Полонський переїхав до Москви і продовжив навчання у класі М. Табакова
8. Посвалюк В.Т. Вільгельм Мар'янович Яблонський (до 120-річчя від дня народження): монографія / В.Т. Посвалюк. – К.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2009. – 160 с.: іл. 32 с.

УДК [378.6:778,5](477)(092)

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

ЕКСПЕРИМЕНТИ І ПОШУКИ КРАСИ ЯК ОСНОВА ТВОРЧОСТІ Й КІНОПЕДАГОГІКИ ЮРІЯ ІЛЛЕНКА

Стаття присвячена дослідженню педагогічної і творчої діяльності видатного українського кінорежисера, оператора, педагога Юрія Герасимовича Ілленка (09.05.1936, Черкаси – 15.06.2010, с. Прохорівка Черкаської обл.). Реконструйовано процес становлення Ю.Г. Ілленка як педагога і митця, визначено фактори, що вплинули на формування його педагогічних і творчих поглядів, наведено список студентів першої операторської і першої кінорежисерсько-сценарної майстерень.

Ключові слова: Ю.Г. Ілленко, становлення мистецької освіти в Україні, Київський державний інститут театрального мистецтва, кінорежисер, кінофакультет.

The article is devoted to research of pedagogical and creative activity of the prominent Ukrainian film director, director of photography, teacher Yuri G. Illenko (09.05.1936, Cherkassy – 15.06.2010, v. Prokhorivka of Cherkassy reg.). The author reconstructs the process of Yuri G. Illenko's formation as a pedagogue and an artist. The researcher has defined the factors that had influenced formation of Illenko's pedagogical and creative views, the list of students of the first operator's and the first film director's workshop and screen player's workshop.

Key words: Yu. G. Illenko, formation of the art education in Ukraine, Kyiv State Institute Theatrical Arts, film director, cinema faculty.

Творчість кінорежисера, кінооператора, сценариста, актора, продюсера і кінопедагога Юрія Герасимовича Ілленка (09.05.1936, Черкаси – 15.06.2010, с. Прохорівка Черкаської обл.) ретельно аналізувалася і досліджувалася українськими і зарубіжними науковцями, журналістами, мистецтвознавцями, серед яких насамперед, хочеться назвати Л.І. Брюховецьку, Г.П. Погребняк, О.С. Мусієнко, В.Р. Слободян, С.В. Тримбача, В.Л. Скуратівського та ін.

Проте педагогічна діяльність цього видатного митця залишалася поза увагою, тому науковим завданням цієї статті стає дослідження педагогічної діяльності Ю.Г. Ілленка. Для досягнення поставленої мети було опрацьовано фонди Національної кіностудії художніх фільмів імені О.П. Довженка, де все життя пропрацював Ю.Г. Ілленко; Київського національного університету театру, кіно і телебачення (КНУТКТ) ім. І.К. Карпенко-Карого, на кінофакультеті якого він виховав курс операторів, і три майстерні режисерів художнього фільму; архіву Всеросійського державного університету кінематографії ім. С.А. Герасимова, де навчався Ю.Г. Ілленко, матеріали періодичної преси та фахових видань з кіномистецтва, свідчення людей, які знали митця і власні спогади, оскільки автор був студентом другої режисерської майстерні Ю.Г. Ілленка, навчався під його керівництвом в асистентурі-стажуванні, викладав в третій режисерській майстерні; працював другим режисером на картині “Молитва за гетьмана Мазепу”.

У 70-х роках ХХ ст. Ю.Г. Ілленко на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва (нині Інститут екранних мистецтв Київського національного університету театру, кіно і телебачення (ІЕМ КНУТКТ)) ім. І.К. Карпенка-Карого виховав курс кінооператорів, в 90-х роках – перших роках ХХІ ст. – три майстерні режисерів художнього фільму. Головним у його творчості й кінопедагогіці було експериментування в мистецтві, пошуки і оспівування краси.

У 1960 р. випускник операторського факультету (майстерня О.В. Гальперина) Всесоюзного державного інституту кінематографії Юрій Ілленко дебютував у фільмі Якова Сегеля “Прощайте, голуби”. У цьому фільмі запам’ятовуються поетична операторська робота Ілленка, в якій звичайна оповідь про випускника Київського ремісничого училища Генку Сахненка перетворюється в лірично-філософську оповідь про прощання з юністю, про добу оновлення і духовного становлення суспільства, названого “відлигою”.

Найбільше визнання його операторської майстерності прийшло до Ю. Ілленка після роботи в картині С. Параджанова “Тіні забутих предків” (1964). У цьому надзвичайно красивому фільмі працювали геніальні люди, для яких експерименти в мистецтві й краса в кожному кадрі були пріоритетами творчості – кінорежисер Сергій Параджанов, оператор Юрій Ілленко, художники Георгій Якутович та Михайло Раковський, композитор Мирослав Скорик, актори Іван Миколайчук, Лариса Кадочникова тощо. Такої виразності і пластичності ще не бачив український кінематограф, а всі творці “Тіней...” ще за життя стали живими класиками, засновниками стилю “українського поетичного кіно”.

Після цього буяння фарб на екрані Юрій Ілленко вирішив у своєму режисерському дебюті – фільмі “Криниця для спраглих” (1965) проекспериментувати і звузити творчу палітру до чорного і білого. Проте краси в цьому фільмі не стало менше – навпаки, вона трансформувалася у всі відтінки двох кольорів.

Гармонія цього фільму настільки налякала тогочасне партійне керівництво, тому воно на чверть сторіччя заборонило до показу “Криницю...”. Ілленко розповідав на лекціях, що згідно розпорядження фільм було не просто покладено на “полицю”, а знищено, і якби не одна копія картини, що залишилися в друці і потім таємно була передана режисеру, який старанно переховував її в гаражі, то сучасний глядач не зміг би подивитися цю стрічку нині.

На знімальному майданчику “Криниці...” трапилося лихо – помер виконавець головної ролі Дмитро Милютенко. Ілленку довелося вводити дублера, про що він потім розповідав студентами на лекціях: “Сцену було знято на “загальному плані” так, щоб достовірно розпізнати обличчя було практично неможливо. Епізоди, які стояли в монтажі перед епізодом з дублером і після нього, немовби заповнили собою всі порожнечі акторського виконання в цьому моменті. Ніхто ні разу не впізнав, який саме епізод знімався з дублером” [1, 353].

Чарівну, іноді містичну красу рідної землі Ілленку вдалося втілити у своєму першому режисерському дебюті, що його побачив глядач – фільмі “Вечір напередодні Івана Купала” (1968). У фольклорно-етнографічній феєрії за мотивами повістей Миколи Гоголя та українських народних казок режисер-постановник Юрій Ілленко, оператор-постановник Вадим Ілленко та художник-постановник Петро Максименко фарбували схили пагорбів і корів, шукали красу у незвичному поєднанні кольорів та об’ємів.

Одного разу художники ввечері пофарбували корів в різні кольори, аби вранці рогаті “актриси” були готові до зйомки. “Селяни, прокинувшись вранці і побачивши різноколірних корів, вирішили, що світ перекинувся або всі з’їхали глузду, – згадувала про цей кумедний епізод Лариса Кадочникова. – Потім їм пояснили, що це потрібно для кіно, що потім корів відмиють. Але все одно люди ще довго ходили, показуючи пальцями у бік наших кіношників, що, мовляв, приїхали божевільні і хочуть зіпсувати художину” [8, 189–190].

Партійне керівництво боялося непередбачуваного і талановитого митця, від якого можна було очікувати будь-яких несподіванок, а тому майже три роки він був відлучений від кінозйомок. Проте Ілленко не міг сидіти склавши руки, його діяльна натура потребувала постійного пошуку, праці. Тому митець писав в статті, разом з Євгеном Хринюком підготував сценарій “Маленька порція отрути” за Костянтином Паустовським. Сценарій був запущений у виробництво, його мав знімати Артур Войтецький, але фільм заборонили.

Не зрадив своїм експериментам у пошуках краси Ілленко і в наступному фільмі “Білий птах з чорною ознакою” (1970). У цій поетичній драмі, написаній Ю. Ілленком та І. Миколайчуком, розповідалося про долю багатодітної родини Леся Звоняра, прототипом якої була родина Миколайчуків. Драматичні події 1937–1947 рр. розгортаються на фоні неймовірної краси Карпатських гір. У сцені весілля світить сонце, ллє дощ, потім знову світить сонце – в такій поетичній формі режисер передав душевні переживання головних героїв стрічки, яких зіграли Іван Миколайчук, Лариса Кадочникова й тогочасний дебютант в кіно, а нині визнаний метр українського театру і кіно Богдан Ступка.

У 1970 р. Ілленко отримав Значок “Відмінник кінематографії СРСР”, фільм був прийнятий державною комісією, але в березні 1971 року на показі делегатам

XXIV з'їзду Компартії України вибухнув скандал. Керівника Івано-Франківської області занепокоїло те, що одним з головних героїв фільму був вояк УПА.

Фільм “Білий птах” піддався гонінням, але тогочасний керівник УРСР Петро Шелест викликав експертів з Москви і 22 березня 1971 року на Київській кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка відбулося обговорення фільму за участі найвищого українського партійного керівництва, а також кінематографістів Москви и Києва. Фільм було врятовано. Так, зокрема, перший заступник голови Комітету з кінематографії СРСР В. Баскаков заявив: “Я не був шанувальником “Криниці для спраглих” і “Вечора на Івана Купала”. Я й тепер залишаюсь при своїй думці про ці картини. Але картина, яку ми побачили сьогодні, важлива, цікава. Ілленко – великий, талановитий художник. На дуже складному матеріалі фільм дає нам художнє відкриття життя українського народу” [2, 294].

Після того, як фільм на VII Московському міжнародному кінофестивалі отримав першу премію, митцю було вручено Почесну грамоту Комітету по кінематографії при Раді Міністрів УРСР (1971) і орден “Знак Пошани” (1971).

Одного з лідерів школи українського поетичного кінематографу Юрія Ілленка навесні 1972 року запросили в Югославію зняти фільм “Наперекір усьому” (1972), в якому митець в поетичній формі оспівав боротьбу південних слов'ян проти турецьких загарбників.

Ілленко міг зробити традиційний історичний фільм, але він зрадив своїй манері експериментувати і дав авторську версію видатної особи на тлі історичних подій. Л. Брюховецька охарактеризували творчі пошуки Ілленка наступним чином: “Зберігаючи вірність власним мистецьким уподобанням, поставив фільм у жанрі народної трагедії, що виходить за межі “біографічного” та “історичного” жанру” [3, 122–123].

В найбільш ліберальній країні соціалістичного табору – Югославії, митцю передають запрошення працювати в Голівуді. Потрібно відзначити, що з Югославії було набагато легше, аніж, наприклад, з СРСР, емігрувати на Захід, проте Юрій Ілленко, аби не піддати гонінням братів, Вадима та Михайла, залишається на Батьківщині.

У часи, названі потім “Брежнєвським застоєм”, починають забороняти будь-які напрямки в мистецтві, окрім соціалістичного реалізму. Тому більшість режисерів, які сповідували поетичний кінематограф, були вимушені знімати фільми, де замість краси були штампи. Ті ж, хто не хотів творити за політичними лекалами, були вимушені спиватися від безробіття, безгрошів'я та нереалізованості.

Юрій Ілленко в цей час на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого виховав курс кінооператорів, яким прищепив своє мистецьке бачення краси в кінематографі.

Уперше педагогічну діяльність Юрій Ілленко розпочав на кінофакультеті Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка Карого влітку 1968 року, коли був залучений старшим викладачем для проведення приймальних іспитів 1 червня 1968 року.

Паралельно із педагогічною практикою Ілленко як режисер-постановник та виконавець головної ролі працював над фільмом “Мріяти і жити” (1974). Сценарій Ілленка і Миколайчука мав назву “На поклони”, але в процесі роботи було вирішено змінити назву. В цей період Юрій Ілленко знову намагався шукати

власний шлях у мистецтві, експериментувати: “До цих пір мої картини часто докоряли зашифрованістю думки. У “Мріяти і жити” я вперше спробую заговорити, що називається, відкритим текстом. Свідомо йду на те, аби деякі епізоди будувалися за принципом прямого, якщо хочете, – лобового вираження думки. Хочу випробувати можливість і такої манери викладу” [11, 99].

В якості прикладу режисер наводив монолог Марії на сцені, коли вона припиняє “гру” і звертається з особистою сповіддю до глядача не як актриса, а як людина. Цей фільм партійне керівництво зупиняло багато разів. За образним висловом самого митця, цей фільм ніби потрапив під трамвай, так його “порізали” цензори.

Неможливість повноцінно реалізуватися в кінематографі митець компенсував кіно-педагогічною діяльністю: спочатку викладачем з погодинною оплатою, а у 1970-1971 навчальному році став художнім керівником цього курсу:

1. ВАСИНЕВСЬКИЙ Володимир Фаустович;
2. КРУТИН Віктор Вікторович;
3. КУЯН Анатолій – відрахований за особистим бажанням у 1969 році;
4. МАРУШЕВСЬКИЙ Анатолій Миколайович;
5. ПЕРШИН Аркадій Павлович – був відрахований, поновлений у 1981 році;
6. СТЕПАНОВ Павло Борисович;
7. СТАСЕНКО Сергій Євгенійович;
8. ТКАЧЕНКО Володимир Іванович.

У свій фільм “Білий птах з білою ознакою” Ілленко запросив оператором-постановником Вілена Калюту. Залучив Юрій Ілленка Калюту і до викладання на власному курсі як педагога – асистента для керівництва практичними роботами.

Навіть у фільмах “Свято печеної картоплі” (1977) і “Смужка нескошених диких квітів” (1979), які можна назвати відходженням від принципів українського поетичного кінематографа, митець намагався не забувати про експерименти і красу. Але ці фільми навіть сам митець відносив до своїх творчих невдач.

В. Фомін у 1976 році з прикрістю відмічав творчі невдачі Ю. Ілленка, але вірив в його талант і здібності: “Доводиться констатувати, що останні роботи нижче можливості цього режисера. Проте я вірю в талант Юрія Ілленка і переконаний, що успіхи ще не раз прийдуть до нього. І принципи, і повні, і повчальні!” [11, 102].

Наступною роботою Ю. Ілленка стала картина за драматичною феєрією Лесі Українки “Лісова пісня. Мавка” (1981), в якій завдяки обраному жанру митець знову зміг звернутися до оспівування краси навколишнього світу. У 1981 році Ілленко за багаторічну діяльність в українському кінематографі отримав орден “Червоного Трудового Прапора”.

За часів перебудови, коли вже можна було відкрито говорити про багато речей, Ілленко розцінив цей період життя наступним чином: “Я не міг довго сидіти без діла. Якщо не знімав кіно, майстрував столи, різьбив, писав вірші... Та цього було мало: надто сильний був потяг поринути в прості фільму, де я міг би повністю реалізувати свої можливості. Мені здавалося: от виберу якийсь нейтральний сюжет, маленький фрагмент життя і візьмуся його обточувати. Або звернуся до міфі, до феєрії (був у мене такий фільм “Лісова пісня. Мавка” – екранізація Лесі Українки), де можна говорити про життя, користуючись умовною

мовою. І буде це побічний епізод моєї біографії – не більше. За гамбурзьким рахунком, я мовби не зраджую себе, не поступаюся основними принципами. Але я поступався і зраджував себе. Зраджував свій максималізм, який був порукою “Криниці”, “Вечора”, “Білого птаха”” [2, 381–382].

Та все кінематографічна громада зуміла і в цих фільм вирізнути намагання Ілленка знайти свій шлях в мистецтві. Так, фільм “Лісова пісня. Мавка” на XIV Всесоюзному кінофестивалю в Вільнюсі було удостоєно спеціального призу “За послідовні пошуки зображальних засобів кіно”.

У 1970 році Ю. Ілленко, відповідаючи на запитання кореспондента “Новин кіноекрану” про свої творчі плани, зазначив, що “хочеться також розпочати роботу над трилогією “Княгиня Ольга”, “Князь Володимир” та “Ярослав Мудрий”” [3, 159]. В цьому списку стояв фільм і про гетьмана Івана Мазепу, але на той час відкрито про це говорити було дуже небезпечно.

До 1500-річчя від дня заснування Києва Юрій Ілленко звернувся до історичної драми “Легенда про княгиню Ольгу” (1983), в якій в поетичному стилі переплелися давні легенди та перекази про історію Київської Русі та людей (княгині Ольги, її онука Володимира та простолюдинів – ключниці Малуші, монаха Арефи), які населяли територію колишньої України.

У драматичному фільмі за сценарієм творів Є. Гуцала “Солом’яні дзвони” (1987) Ю. Ілленко намагався показати красу у складних людських взаємовідносинах. У 1986 році до свого 50-ти річчя Ілленко отримав Почесну грамоту Держкіно УРСР, 24 грудня 1987 року Юрій Ілленко став Народним артистом України.

Олександр Довженко заохочував студентів до самовдосконалення і творчого зросту: “Режисурі слід вчитися все життя. І я ось продовжую це навчання. В інституті можна і слід опановувати секрети нашої професії. Але найголовнішою нашою школою мусить стати саме життя” [9].

Своїм московським учням Довженко наголошував про важливість для кінорежисера знати іноземну мову. Звертав на це увагу й Ілленко, який сам в зрілому віці почав вивчати мову – в жовтні 1987 року п’ятдесятирічний митець поступив на двомісячні курси англійської мови по системі інтенсивного методу других Київських курсів англійської мови і повністю опанував програму курсу, отримавши 19 листопада п. р. диплом із оцінкою “відмінно”.

Другою роботою після “Тіней Забутих предків”, де зійшлися Сергій Параджанов та Юрій Ілленко став фільм “Лебедине озеро. Зона” (1990), тільки тепер Параджанов написав сценарій, а Ілленко був режисером й оператором. 27 лютого 1991 року творцям фільму “Тіні забутих предків” було присуджено Державну премію Української РСР ім. Т.Г. Шевченка.

Останній спільний фільм двох видатних майстрів “Лебедине озеро. Зона” отримав приз ФІПРЕССІ на Канському фестивалі.

30 травня 1990 року Вчена Рада Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І.К. Карпенка-Карого підтримала рішення факультету кіномистецтва про розділ кафедри режисури кіно і телебачення на дві кафедри: кафедру режисури кіно і драматургії та кафедру режисури телебачення.

1 жовтня 1990 року стати завідувачем новоствореної кафедри режисури кіно і драматургії запропонували Ю.Г. Ілленку, який влітку набрав першу експериментальну режисерсько-сценарну майстерню.

До цієї майстерні (1990 – 1995 рр.) входили:

1. БЕНКЕНДОРФ Анна;
2. ЄРЬОМЕНКО Леонід;
3. КАПТАН Микола;
4. КУВІВЧАК Галина;
5. КОВАЛЕНКО Микола;
6. КРОЛЕВСЬКИЙ Євген;
7. ОРЛЕНКО Сергій;
8. ФОКІНА Олена.

В українській кіно-, і театральній педагогіці існували режисерсько-акторські майстерні. Наприклад, у В.С. Довбищенка або В.І. Івченка, а от режисерсько-сценарної майстерні ще ніхто не набирав.

Про необхідність виховувати в Україні кінодраматургів наголошував ще у 1936 році Олександр Довженко, який в цей час активно займався кінопедагогікою в Режисерській лабораторії на Київській кінофабриці.

Можливо тому Довженко так ретельно навчав своїх учнів не лише секретам кінорежисури, але й сценарної майстерності: “Я не хочу робити зі своїх учнів сценаристів, але хочу, щоб вони зрозуміли, як будується сценарій і як з ним треба працювати. До цього приєднаємо знімальні завдання” [4].

Ілленківська парадигма навчання режисерів і сценаристів в одній майстерні схожа з позицією О.Довженка (до речі, це актуально і в наші дні), який акцентував увагу на необхідності співпраці його учнів з сценаристами, “навчити режисера бути корисним співробітником при письменнику” [6], тому що “письменник мусить писати сценарій не взагалі, а для режисера, з ним в контакті. Режисер не повинен сам писати сценарії. Але режисер повинен уміти допомогти автору сценарію. Він мусить бути цікавим для автора і корисним. Я хочу сказати, що справжній режисер при всіх несприятливих обставинах мусить активно допомагати керівництву дістати потрібний сценарій, а не чекати роками, користуючись своїм сумним правом” [7].

Відразу після Великої Вітчизняної війни інший видатний український кінорежисер І.А. Савченко теж привчав студентів своєї єдиної режисерської майстерні співпрацювати з сценаристами. “У вас у Ташкенті мало сценаристів, – казав Ігор Андрійович Савченко Латифу Файзієву. – Навряд чи Габрилович напише тобі сценарій – доведеться працювати з недосвідченими письменниками-початківцями. Якщо ти не в змозі будеш допомогти драматургу – буде дуже важко” [10].

Певна річ, Ігор Савченко не намагався виховати сценаристів, але вважаючи авторський кінематограф найприйнятнішим, його студенти на першому курсі писали невеличкі оповідання, за якими ставили курсові роботи; на другому вже були повнометражні сценарії, а дипломні роботи майже всі його студенти ставили за власними сценаріями.

Юрій Ілленко, який сам був не лише режисером і оператором власних фільмів, але й автором та співавтором сценаріїв, вирішив вивчати режисерів і сценаристів разом.

У квітні 1936 року в лекції перед слухачами Режисерської Академії ВДІКу Довженко зазначав: “Зараз, як і в майбутньому, основа успіху визначається

сценарієм, і долю постановки сценарій вирішує навіть більшою мірою, ніж режисерська робота. Легше виховати режисера, ніж сценариста, легше навчитися режисури” [5, 9]. Розуміючи складність виховного процесу, Ю.Г. Ілленко запросив другим педагогом у свою режисерсько-сценарну майстерню відомого українського кінодраматурга і письменника О.І. Приходька.

Майстри вважали, що спочатку студенти будуть навчатися разом, а потім вони визначаться, хто буде режисером, а хто сценаристом. У 1936 році Довженко вважав, що навчати студентів-режисерів потрібно в кімнаті, обладнаній переглядовим залом із великою бібліотекою, про що згадував на одній з лекцій: “Я гадав так: попрошу у треста дати мені 30 чи 50 тисяч карбованців; на ці гроші куплю кращу для них бібліотеку з питань культури і залишу в їхній кімнаті” [12].

Юрій Ілленко та Олег Приходько зібрали власним коштом чудову бібліотеку з мистецтва і залишили в 25 аудиторії, яка була закріплена за курсом.

10 вересня 1991 року, тобто коли перша майстерня перейшла на другий курс, Ю.Г. Ілленко був призначений Головою Державного фонду української кінематографії при Кабінеті Міністрів України. На цій посаді Ілленко намагався провести Закон про кіно, який був перероблений із французького, що досить суттєво захищав національний кінематограф. На основі українського проекту російські кінематографісти зробили власний Закон про кіно, який нині працює досить ефективно. 1 лютого 1993 року звільнено з Голови “Укрдержкінофонду”, Закон про кіно не прийнято й досі. Через відсутність спеціальних законів, які захищали національний кінематограф, український кінематограф досі в занепаді.

Ще у 1932 році відомий кінорежисер, теоретик кіно, кінопедагог С.М. Ейзенштейн писав в статті “Догнати і перегнати”: “Режисер може заливати. Режисер може дурманити вам голову. Режисер може заговорювати вам зуби пишномовними теоріями. Але постановник безпорадний і всебічно розкритий для огляду поважної публіки, коли він застигнуть в творчий момент акту постановки” [13].

Проте студентам першої режисерсько-сценарної майстерні Ю.Г. Ілленка не пощастило: під час їхнього навчання майстер так і не запустився з жодним фільмом, хоча і намагався це зробити із фільмом “Агасфер або друге пришестя Христа”.

На жаль, педагогічний експеримент Ілленка не вдався в повній мірі із-за того, що всі студенти хотіли бути кінорежисерами. Тим не менш, ілленківські учні отримали ґрунтовні знання з драматургії і вміють самостійно писати сценарії.

У 1994 році, коли перша майстерня була на п'ятому курсі і студенти готувалися до дипломних робіт, Юрій Ілленко набрав другу, вже власне кінорежисерську майстерню, в якій Олег Приходько залишився другим педагогом і викладав сценарну майстерність.

Поставлене на початку статті наукове завдання виконано: ретельно досліджено педагогічний метод, спадщину видатного українського кінорежисера, оператора, сценариста, продюсера, кінопедагога Ю.Г. Ілленка в першій операторській і першій режисерсько-сценарній майстернях. Тим не менш, потрібно відзначити, що перспективи наукових розвідок у цій галузі залишаються досить великими, оскільки недослідженими залишаються друга і треті кіно режисерські майстерні професора Юрія Герасимовича Ілленка.

Література

1. Ілленко Ю.Г. Парадигма кіно / Ю.Г. Ілленко. – К. : Абрис, 1999. – 416 с.
2. Поетичне кіно: заборонена школа. – К., 2001. – 650 с.
3. Брюховецька Л. І. Кіносвіт Юрія Ілленка / Лариса Іванівна Брюховецька. – К.: За друга, 2006. – 288 с.
4. Галицкий В.О. Театр моей юности / Володимир Олександрович Галицкий. – Л.: Искусство, 1984. – С. 252.
5. Довженко А.П. Беседа с молодыми режиссерами-слушателями режиссерской академии ВГИК / Александр Петрович Довженко // Из истории кино: Материалы и документы. – М.: АН СССР, 1959. – Вып. 2. – С. 260.
6. Довженко А. Готовить кадры / Александр Довженко // Кино. – 1936. – 11 сентября.
7. Довженко О. Режисер і сценарій / Олександр Довженко // За більшовицький фільм. – 1936. – 28 серпня.
8. Кадочникова Л.В. Белая птица. Полеты наяву и во сне. Воспоминания и фантазии / Л.В. Кадочникова. – Винница: Глобус-Пресс, 2008. – 352 с.
9. Левчук Т. В. Тому що люблю: Спогади кінорежисера / Тимофій Васильович Левчук. – К.: Мистецтво, 1987. – С. 55.
10. Файзиев Латиф. Полноводная река / Латиф Файзиев // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. – К.: Мистецтво, 1980. – С. 32.
11. Фомин В. И. Пересечение параллельных / В.И. Фомин. – М. : Искусство, 1976. – 360 с.
12. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв (ЦДАМЛМ) України. – Ф. 690. – Оп. 4. – Спр. 75. – Арк. 5.
13. Эйзенштейн С.М. Догнать и перегнать / Сергей Михайлович Эйзенштейн // Искусство кино. – 2001. – № 12. – С. 139.

УДК 78.083(477)

Капелюшок-Войченко Ольга Миколаївна,
аспірант КНУКіМ

ВПЛИВ ДЖАЗОВОЇ МУЗИКИ НА ОНОВЛЕННЯ ЗМІСТУ НАВЧАННЯ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ

У статті розглядаються особливості впливу джазової музики на оновлення змісту навчання та формування естетичного смаку музичної молоді в сучасних соціально-культурних умовах. Автором обґрунтовується важливість музичної освіти як потужного чинника набуття спеціальних знань з метою естрадно-джазової підготовки музикантів.

Ключові слова: джаз, джазова музика, смак, естетичний смак, молодь, музична освіта, знання, музикант, Україна.

The features of the influence of jazz music on the formation of the aesthetic taste and renovation of the educational content of the youth in the modern social-cultural conditions are considered in the article. The importance of the music education as the powerful factor of acquisition of the knowledge in the context of estrada-jazz preparation of musicians is proved too.

Key words: jazz, jazz music, taste, aesthetic taste, youth, music education, knowledge, the musician, the Ukraine.

Одне з ключових місць у процесі виховання в людини естетичного смаку займає музика. Різноманіття взаємин людини зі світом музичних творів привертає загальну увагу, а проблема розвитку художніх смаків перетворилася на одну з ключових у справі формування естетичної культури особистості. Проте сучасний рівень розвитку суспільства, його економіки, культури висуває нові вимоги до організації процесу музичної освіти. Зокрема, в останні роки все помітнішою є тенденція до зменшення виховної функції академічної музики в житті суспільства. Це можна пояснити низкою причин соціального порядку, а також станом концепції музичної освіти, яка на сучасному етапі є не цілком ефективною. Тому вагоме місце в повсякденній практиці музичних шкіл займає сучасна музика, зокрема джаз.

Можна стверджувати, що зазначена проблема хвилює представників різних спеціальностей. Так, виховне значення музичного мистецтва розглядали психологи Л. Виготський, Ж. Далькроз, В. Петрушин, Б. Теплов; музикознавці М. Леонтович, Б. Яворський та ін. Здебільшого вони сходяться на тому, що музика є найбільш сильним засобом впливу на емоційну сферу особистості, її потреби і смаки.

У процесі формування естетичного смаку й оновлення змісту навчання молоді музика відіграє вагомий роль. Водночас слід зауважити, що джазовий стиль як один з найбільш стійких музичних напрямків ХХ ст., що є за походженням фольклорною творчістю, піднявся до рівня професійного мистецтва і займає в сучасній музичній культурі проміжне положення між розважальною та академічною музикою. Хоча інтерес до музичної класики теж є цілком відчутним, хоча й не єдиним критерієм розвитку художніх потреб і смаків особистості. У реальності ми зустрічаємося з масою випадків, коли слухачі, що захоплюються джазом, можуть чітко обґрунтувати свої пристрасті. І навпаки, люди, які захоплюються переважно класичними музичними творами, залишаються байдужими і не завжди гідно оцінюють твори інших музичних сфер, скажімо легкої або народної музики.

Проте саме завдяки своїй універсальності джаз може бути ефективно використаний не тільки в процесі музичного виховання, а й у формуванні естетичного смаку молоді, що виступає у якості оновлюючого матеріалу та сполучної ланки між сформованими інтересами молоді і тими інтересами, які бажано виховати в підростаючому поколінні.

Проблемі впровадження джазу у вітчизняній науці порівняно з академічною музикою присвячено не так багато робіт. Стаття В. Озерова [4], узагальнюючи досвід джазового викладання в Німеччині, виявляє теоретично-практичну проблематику цього питання. Ознайомчий характер джазових стилів в умовах вузівської підготовки інститутів культури припускає методична розробка Л.Д. Норинської [3]. У дисертаційному дослідженні Ю.В. Степняка розроблена модульна методика навчання джазу, практична значущість якої укладена в естрадно-джазовій підготовці майбутніх вчителів музики [8]. В роботі В.І. Романенко проаналізовано значення джазу у музичній культурі України [5]. Але ці роботи не розкривають пропоновану проблему дослідження. Тому мета цієї статті – простежити перспективи оновлення змісту навчання за-

собами музичної системи джазу як одного із можливих шляхів підвищення ефективності музичної освіти, молоді.

Традиційна концепція освіти дитячих музичних шкіл (ДМШ), основи якої були закладені ще в 20-х роках минулого століття, жодного разу не зазнавала серйозних, якісних змін щодо змісту навчання. Вона завжди була спрямована на вивчення зразків світової академічної музики. Сьогодні така спрямованість до “серйозного” аж ніяк не сприяє підвищенню інтересу молоді до академічного мистецтва, а також покращенню якості навчання та розвитку навичок сприйняття музики у дітей, розвитку їх смаку.

Звичайно, естетичні властивості музики впливають на смак учня, виховують його, формують нові бажання, уявлення, потреби. І саме смак сприяє умінню орієнтуватися в розмаїтті стилів, дотримуватись вимогливості до естетичних якостей пропонованих музичних творів. Проте смак, на наш погляд, не слід ототожнювати з художньою оцінкою. Остання, на відміну від смаку, передбачає певний момент рефлексії, хоча при цьому і є його конкретним виразом. Художня оцінка завжди пов'язана з поняттям художньої міри. Ця думка відома нам з глибокої давнини. З іншого боку, смак не зводиться до почуття міри, оскільки останнє не є ні вродженим, ні історично незмінним. Змінюються історичні умови життя суспільства, змінюється і розуміння міри.

У ряді визначень поняття “смак” в європейських мовах існує загальна закономірність для всіх значень терміну, пов'язана з аксіологічними аспектами сприйняття. Наприклад, німецьке *Geschmack* (смак) – це естетичний стан, здатність оцінювати явища суспільного життя, природи, мистецтва як прекрасне, потворне [10]. У словниках української мови смак також обумовлений оцінкою. У галузі естетики смак виступає перш за все як аксіологічна категорія. Естетичний смак стає критерієм художніх оцінок, системою не лише оцінок, але й типом ставлення людини до об'єктивної дійсності, що перетворюється практикою.

За І. Кантом, естетичний смак означає здатність людини естетично оцінити дійсність і мистецтво. Естетичний смак – не тільки оцінка, а й привласнення або заперечення певних естетичних цінностей, здатність до індивідуального відбору естетичних цінностей, що визначає напрям естетичного саморозвитку особистості.

Численні дослідження виявили абсолютно різні стани, що виникають у слухачів при сприйнятті музики різних стилів і жанрів. Так, у праці Л. Новицької було встановлено диференційований вплив класичної та рок-музики на мозкові структури. У результаті – класична музика викликала світлі почуття, що сприяють позитивному протіканню розумових і творчих процесів, а рок- та поп-музика провокувала емоційне “отупіння”, придушуючи розумову та одночасно підвищуючи рухову діяльність [2].

Музичний смак визначається як природною схильністю, так і індивідуальним досвідом, ступенем музичних переваг. Музичне мистецтво втілює динаміку людських почуттів, здатність творчого осмислення дійсності від емоційного сприймання до широких філософських узагальнень. Виховні можливості слід розглядати у взаємозв'язку з особливостями сприймання, розуміння й оцінного ставлення до неї [6].

Музичне мистецтво впливає на формування естетичних ідеалів. Сприймаючи настрої музичного твору, учень усвідомлює його зміст, у нього з'являється потреба у спілкуванні з музикою, пробуджується інтерес до музики як засобу пізнання людського життя. Ось чому естетична оцінка музичного твору вимагає від слухача нагромадження досвіду музичних вражень, розвинутої здатності й культури сприймання, переживання й розуміння музики. Повноцінне сприймання музики може виникнути за умови правильного розуміння підлітком основних компонентів музичного образу, що зумовлюється його знаннями й асоціативним фондом.

Музичний смак – це здатність психіки особливим чином оцінювати твори мистецтва, відрізнити художнє від антихудожнього, музичне від антимузичного [7]. Тому музичний смак є складний емоційним, чуттєво-інтелектуальним процесом пізнання, оцінки й переживання музичного матеріалу.

Із стрімким темпом науково-технічного розвитку та широким розповсюдженням аудіотехнічних засобів у ХХ столітті пов'язана поява індустрії розваг, яка використовує специфічні властивості музики в комерційних цілях. Легкий жанр стає своєрідним оформленням життєвих ситуацій, необхідним звуковим фоном, на якому і відбувається стихійне, неконтрольоване формування музичного досвіду, сприйняття і смаку. Стійкий інтерес молоді до легкодоступної музики не формує в них належного ставлення до музики як до виду мистецтва, а також блокує музично-слухову здатність до сприйняття більш змістовної, глибокої, естетично цінної музики.

З погляду культурології джаз як різновид музики є, по суті, естетичним, історичним та соціальним феноменом. Він не порівнянний з жодним класичним музичним жанром, чий розвиток відбувався століттями. Джаз перетворив музичний побут сучасного світу і, нарешті, став в наші дні явищем воістину інтернаціональним, без якого вже неможливо уявити культуру ХХ ст. Універсального визначення джазу не існує. Невдачі в цьому плані пов'язані, в першу чергу, з неймовірною швидкістю розвитку джазу протягом усього часу його існування, що налічує близько 100 років. Змінюється стилістика цієї музики, діапазон художньо-сміслового наповнення, соціальний статус джазу, культурно-територіальний побут, співвідношення з іншими жанрами мистецтва. Більш того, на різних етапах його розвитку могли бути вірними визначення, що суперечили одне одному.

Початок історії джазу, тісно пов'язаний з його національно-культурним та соціально-географічним корінням, викликав цілу низку уявлень про нього як про “стильову” спільність музичної діяльності, що має афроамериканське походження, імпровізаційну сутність і так званий “свінгів” характер. Це визначення часто розширювалося шляхом перерахування характерних стильових та жанрових норм, які обмежували джаз строгими рамками. Тому феномен джазу – це і неодмінно супутня музична атрибутика (візуальність, імідж виконавця, активність аудиторії, джазові співтовариства, можливість самовираження). Невербалізоване “почуття” партнера – це теж те, без чого джаз не існує, і те, на що розрахований естетичний смак слухача.

Сучасний інтерес до вивчення цього феномена був підготовлений загальним розвитком мистецтвознавчої думки та художньо-естетичної практики. Етап

нагромадження матеріалу змінився його систематизацією, розробкою методологічних основ, що зробило цей музичний жанр самостійним предметом обговорення.

Значна роль у вивченні джазу приділяється мистецтвознавчим розробкам, де здійснюється спроба прояснити соціокультурну природу джазу, особливості його функціонування, дослідити вплив джазової музики на особистість.

Проте слід зазначити, що у дійсності джаз – це не тільки музика. Лише при поверхневому погляді може здатися, що джаз – галузь суто музична. Нестандартні форми мислення, колективна пам'ять і специфіка імпровізації, а також наявність факту миттєвої народжуваності й розвитку композиції з погляду прийнятого в академічному музикознавстві пізнавального шаблону часом є перешкодою в адекватному осягненні сутності джазу. До того ж слід враховувати, що академічне музикознавство орієнтоване на формування певних смаків сприйняття шедевральних зразків класичної музики [9].

У нашій країні джаз був дуже тісно пов'язаний з легкою естрадною музикою, масовою піснею. Недарма багато популярних наших співаків, починаючи з Леоніда Утьосова, співали свої знамениті пісні у супроводі джазових ансамблів. Джазова інструментальна музика теж була побудована на доступних слуху рядового слухача мелодіях і ритмах. Поступово джазова музика ускладнювалася, запозичаючи у своїй гармонії й у мелодико-ритмічних побудовах досягнення сучасного симфонізму.

Починаючи зі стилю “бі-боп” у післявоєнні роки й закінчуючи сучасним “фьюженом” джаз розвивається фактично в руслі “серйозної” музики, орієнтуючись, як і вона, на підготовленого слухача, користуючись розумінням і любов'ю далеко не кожного, як це було колись.

На зміну джазу в 60-і роки прийшла й незабаром завоювала естраду вокально-інструментальна музика. У її руслі зараз значною мірою розвиваються раніше пов'язані із джазом естрадна музика й пісня. Ритмічна простота й заразливість, що відрізняють цю музику, дозволяють їй з легкістю встановлювати контакт із аудиторією.

До недавнього часу джаз в Україні був мало затребуваним. Це явище було наслідком поєднання цілого ряду факторів.

По-перше, непідготовленість і відносно низький культурний рівень аудиторії – цю проблему можна вирішити тільки комплексно: чиновники повинні підтримувати джазові заходи та джазових виконавців, продюсери повинні проводити більше заходів і підтримувати професійну освіту, музиканти повинні прагнути донести свою творчість до масового глядача.

По-друге, відсутність високопрофесійних продюсерів, музичних журналістів і менеджерів творчих колективів, здатних якісно донести меседж музикантів до максимально можливої аудиторії, а іноді і зосередження влади в руках окремих особистостей, що використовують монопольний вплив для задоволення своїх матеріальних потреб і активно виштовхують з ринку сторонніх продюсерів і музикантів, що з якихось причин не потрапили в його сферу впливу.

По-третє, відсутність локальної моди на джаз у поєднанні з незацікавленістю місцевих чиновників в розширенні культурного світогляду населення – в даному випадку відсутність попиту є скоріше надуманою. Вся справа в нездат-

ності місцевих чиновників підвищити культурний потенціал населення певного регіону.

По-четверте, відносно високі ціни на квитки (при набагато менших у порівнянні з великими містами доходах населення) – не доступні для соціально менш захищеної частини населення: студентства, інтелігенції.

Проте, з середини 2000-х років почалося поступове відродження джазу, і в першу чергу на Західній Україні. Власне, джаз розпочинався в Україні саме із заходу – Львів, Луцьк, які є місцями зародження українського джазу. На думку відомого критика П.Полтарєва, саме у Західній Україні сьогодні є великий потенціал, і “не тільки потенціал музикантів, тобто там є люди, які грають джаз, причому грають на високому рівні, але там є й ще дещо краще – там є люди, які шанують, люблять і підтримують джаз. Крім того, джаз – музика естетична і дуже потрібна Україні, бо саме джаз сьогодні є тією формою музикування, яка говорить за Україну на світовому рівні. Сьогодні музиканти, які грають джаз, грають його не гірше, ніж їхні колеги у найрозвиненіших державах Європи” [1]. Підтвердженням слів П. Полтарєва стали минулорічні фестивалі у Львові, Луцьку та Києві.

В Україні ідея естетичного розвитку молоді в процесі навчання засобами джазової музики реалізується в єдиній державній школі джазового та естрадного мистецтва. Ця школа, Що знаходиться в Дніпровському районі міста Києва, являє собою унікальну структуру, яка не тільки професійно навчає дітей та дорослих основам традиційного та сучасного джазу, академічній, рок- і поп-музики на інструментальному та вокальному відділеннях, не тільки підвищує їхній фах в майстер-класах зірок світового рівня, не тільки консолідує в своїй сфері кращі сили української естради та джазу, але й формує, розвиває, пропагує та досліджує основні тенденції вітчизняного естрадного та джазового музикування. Сьогодні в школі працюють високопрофесійні викладачі джазового, естрадного та академічного профілю – лауреати міжнародних фестивалів джазової, популярної та академічної музики.

На сьогодні в школі навчається понад 600 учнів, з них – 370 на бюджетних відділах, інші – в групах естетичного виховання, де мають змогу вивчати джазове, естрадне та академічне мистецтво як наймолодші, що за віком не доросли до навчання за шкільними учбовими планами, так і дорослі, які мають змогу підвищувати свій музичний та освітній рівень в майстер-класах.

У 2003 році, вперше в Україні, за вагомий внесок у розвиток мистецтва, пропаганду ідей гуманізму та миру в усьому світі, цьому навчальному закладу було присвоєно почесне звання “Школи зірок світу”. Представницька делегація на чолі з президентом благодійного фонду “Зірки світу” при Організації Об’єднаних Націй – Касотоші Йошіда, за протоколом церемонії, що включала в себе урочистий винос прапорів держав членів ООН, вітання, промови та святковий концерт, офіційно вручила школі сертифікат на підтвердження її особливого статусу, та внесла назву Школи джазового та естрадного мистецтв Дніпровського району міста Києва в перелік впливових навчальних закладів світу, що займаються великою культурною та миротворчою діяльністю.

Викладачі школи добре усвідомлюють те, що, застосовуючи під час педагогічної практики отримані знання, учні й студенти повинні виявляти музичний смак при складанні конспектів занять, доборі музичних творів, осмисленні ме-

тодичних прийомів. Адже в подальшому їм доведеться самотійно обирати музичні твори та осмислювати прийоми розвитку музичного смаку в дітей. Надзвичайно важливу роль у процесі викладання відіграють різноманітні форми самодіяльності, що також сприяють збагаченню майбутніх вихователів музичними враженнями, формуванню вмінь добирати художній матеріал, складати програми з урахуванням різноманітності жанрів, підвищенню художнього смаку.

Величезне значення для розвитку музичного смаку учнів та студентів має колективне відвідування концертів, опер, лекцій з питань музичного мистецтва, де вони ознайомлюються з більш широким колом музичних творів і з кращими виконавцями [11].

Таким чином, використання джазової музики є одним з можливих шляхів підвищення ефективності культурологічного впливу в напрямку оновлення змісту навчання та формування музичного смаку учнів засобами інших музичних систем, за своєю суттю більш близьких до переважного, повсякденного музичного досвіду молоді. При цьому і учням, і викладачам необхідно звертати увагу на емоційно-образний зміст музичного матеріалу, його тематичну спрямованість, що розкривається через засоби виразності в характері музики, текстах пісень, назвах програмних інструментальних п'єс. Зосередження уваги учнів на особливостях музичних творів, всебічний їхній аналіз під час занять сприяє розвитку їхнього музичного смаку, загальної музично-педагогічної компетентності.

Література

1. В Україні почав відроджуватися джаз [Електронний ресурс] // УНІАН. – 2009. – Режим доступу: <http://www.unian.net/ukr/news/news-322631.html>
2. Новицкая Л.П. Влияние различных музыкальных жанров на психическое состояние человека / Л.П. Новицкая // Психологический журнал. – 1997. – № 6. – С. 79-85.
3. Норинская А.Д. Развитие джазовой музыки в коллективах художественной самодеятельности. / А.Д. Норинская, Н.А. Дошечко, В.М. Касаткин, Е.В. Муханова. – М., 1989. – 378 с.
4. Озеров В.Ю. Джаз. США. Учеб.пособ. / В.Ю. Озеров. – М.: 1990. – 160 с.
5. Романко В.І. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації: автореф. дис. на здоб.наук. ступ. канд. мистецтвознавства: спец.17.00.03 “Музичне мистецтво” / В.І. Романко; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. – К., 2001. – 20с.
6. Сапіжак Т.О. Вплив музичного мистецтва на соціалізацію особистості / Т.О. Сапіжак // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 6 (193). – Ч. II. – С. 122-127.
7. Седунова Л.М. О современных тенденциях развития общего музыкального образования / Л.М. Седунова // Музыка в школе. – 2004. – № 1. – С. 35 – 38.
8. Степняк Ю.В. Эстрадно-джазовый компонент в профессиональной подготовке учителя музыки (На материале учебной работы музыкальных факультетов педагогических ВУЗов): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. пед. наук.: спец. 13.00.02 “Теория и методика обучения и воспитания” / Ю.В. Степняк. – М.: 2000.– 22 с.
9. Строкова Елена Васильевна. Джаз в контексте массового искусства (к проблеме классификации и типологии искусства): автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.09 “Теория и история искусства” / Елена Васильевна Строкова. – М., 2002. – 21 с.
10. Цвиллинг М.Я. Русско-немецкий словарь / М.Я. Цвиллинг. – М.: Русский язык – Медиа, 2008. – 752 с.
11. Чернявська М.В. Музична підготовка вихователя дошкільного закладу як компонент його професійної майстерності / М.В. Чернявська // http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/znpkhnpu/ZNtNDR/2007_27/23.html

ХРОНІКА ТА БІБЛІОГРАФІЯ

УДК 786.8

Криволапов Михайло Олександрович,
академік Академії мистецтв України,
заслужений діяч мистецтв України

ЯК КАТЕРИНА ФУРЦЕВА У МОСКВІ В 1972 РОЦІ ДОПОМОГЛА УКРАЇНЦЯМ ВІДСТОЯТИ СВОЮ “НЕЗАЛЕЖНІСТЬ” (СТОРІНКИ ІСТОРІЇ)

У статті про художнє життя України 1970-х років та виставку українських митців, що присвячувалась п'ятдесятиріччю утворенню СРСР йдеться про напружений творчий процес, в якому автор був діючою особою як начальник управління образотворчих мистецтв; розкривається цікава сторінка історії розвитку художньої культури України. Аналізуються творчий процес цих років, і наводяться факти діяльності і спрямування художньої критики що часом неоднозначно висвітлювало досягнення творчості українських митців, наводяться факти в роботі Міністерства культури СРСР і Спілки художників СРСР.

Ключові слова: реалістичне мистецтво, авангард, творчість, художні виставки.

The article is about the fine arts activity in Ukraine during the period of 70-s and about the exhibition of Ukrainian fine artists, devoted to the formation of USSR. The author describes the intensive creative and artistic activity of that period and covers the interesting facts about the development of history of Ukrainian fine arts, where participated himself as a head the department of fine arts of Ministry of Culture of Ukraine.

Author analyses also the creative and artistic activity of that period and mentions facts about the fine arts critic, where achievements of artists were described. The facts about the activity of the Ministry of Culture of the USSR and the Union of fine artists of the USSR are mentioned also.

Key words: realism fine arts, avant-garde, creative fine arts activity, fine arts exhibitions.

Художнє життя України 1970-х років відзначалось великою активністю і напруженістю по виконанню державної програми подальшого розвитку образотворчої культури. Особливо успішно розвивалось монументальне мистецтво. Цьому виду мистецтва тодішнє керівництво України приділяло особливу увагу, вважаючи, що саме воно, маючи героїко-патріотичне спрямування, могло відіграти вирішальну роль у справі патріотичного та естетичного виховання народу і, особливо, молодого покоління. Саме в ці роки в Україні значно активізувались проектування і спорудження пам'ятників і значних меморіальних архітектурно-скульптурних комплексів. Якщо звернутись до кількісних показників, то цифри є справді вражаючими. Наприклад, за роки VIII п'ятирічки (1966–1970-ті роки) споруджено 38 пам'ятників, а за період IX п'ятирічки (1971–1975 роки) таких пам'ятників було відкрито 94. За роки IX п'ятирічки Управлінням образотворчих мистецтв Міністерства культури України проводилась інтенсивна

робота з організації проектування і підготовки пам'ятників для спорудження в наступні роки. За період 1975–1983 років в Україні було споруджено 475 пам'ятників та архітектурно-меморіальних комплексів.

Багато творів монументальної пластики 1970-х – початку 1980-х років відзначалося високим художньо-професійним рівнем і не мають аналогів у світовій історії монументальної пластики. В першу чергу треба назвати такі архітектурно-скульптурні споруди, як український Музей історії Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років, удостоєний Ленінської премії (авторський колектив: Є.В. Вучетич, В.З. Бородай, В.Д. Єлізаров (керівник), І.М. Іванов, Г.Н. Кальченко, Г.М. Кислий, Е.М. Кунцевич, І.В. Мезенцев, Ф.М. Сагоян, Є.М. Стамо (заступник керівника), М.М. Фещенко, В.В. Шведов та ін. Розробку програмного завдання та тематики меморіалу, діорам, а також станкових живописних, скульптурних і графічних композицій для експозиції музейного комплексу здійснювали експерти та працівники Управління образотворчих мистецтв, Міністерства культури, науковці Інституту історії НАН України, Київського історичного музею під керівництвом начальника Управління образотворчих мистецтв та голови Державної художньо-експертної ради по монументальному мистецтву Міністерства культури України та Держбуду України М. Криволапова (протокол і програмне завдання було затверджено 16 квітня 1976 року). Треба назвати також Пагорб Військової Слави у м. Черкаси (автори Г. Кальченко, Е. Кунцевич, В. Міненко, С. Ранькас), меморіальний комплекс, присвячений героям війни у м. Суми (автори Е. Кунцевич, О. Заваров, І. Ланько), пам'ятник Слави радянським і чехословацьким воїнам, що загинули в боях при визволенні м. Біла Церква (автори В. Борисенко, М. Білик, А. Консулов), меморіальний комплекс у м. Ровеньки Ворошиловоградської (тепер Луганської) області (автори В. Запорожець, О. Редько, В. Чепелик, В. Смірнов).

Меморіальний комплекс, присвячений воїнам, що загинули при визволенні Києва на Букринському плацдармі. Цей визначний твір українських митців теж відзначений Державною премією України ім. Т. Шевченка (автори В. Зноба, С. Захаров, О. Платонов).

До числа великих досягнень української монументальної пластики слід зарахувати і меморіальний архітектурно-скульптурний комплекс у м. Краснодоні на місці загибелі “Молодогвардійців”, відзначений Державною премією України ім. Т. Шевченка (автори В. Можаяєв, К. Слепцов, М. Щербаков); пам'ятник Т.Г. Шевченку у м. Шевченково (Казахстан) (автори М. Вронський, В. Сухенко) також відзначений Державною премією України ім. Т. Шевченка; пам'ятник на честь проголошення радянської влади в Україні у м. Харкові (автори В. Агібалов, Я. Рик), відзначений Державною премією України ім. Т. Шевченка; пам'ятник Першій кінній у м. Олесько Львівської обл. (автори В. Борисенко, А. Консулов), відзначений Державною премією України ім. Т. Шевченка; комплекс героям Аджимушкайської оборони у м. Керчі (автори Б. Климущко, Є. Горбань, С. Миргородський); монумент Вічної Слави у м. Рівне (автори В. Вінайкін, М. Мірошніченко, Ю. Москальцов); меморіальний комплекс у м. Суми (автори Е. Кунцевич, О. Заваров, І. Ланько); пам'ятник морякам Дніпровської флотилії у м. Києві (автори М. Вронський, О. Скобліков); пам'ятник героям Малинського партійно-

комсомольського підпілля у м. Малин Житомирської обл. (автори М. Олексієнко, В. Чепелик, Б. Лисенко, О. Абрамов, В. Тищенко, Б. Орехов); героям Жовтневої революції у м. Києві (автори В. Бородай, В. Зноба, І. Зноба, В. Скибицький, А. Малиновський); пам'ятник жертвам фашизму у Бабиному Яру (автори М. Лисенко, А. Ігнащенко, В. Сухенко, Б. Лисенко, В. Вітрик) та інш.

В цей період члени Спілки художників та Управління образотворчого мистецтва Мінкультури України здійснювали величезний обсяг творчих робіт з виконання державних замовлень на створення діорам, тематичних полотен для музеїв України і, в першу чергу, для Музею Великої Вітчизняної війни 1941–1945 років, архітектурно-музейного комплексу “Історія запорізького козацтва” на острові Хортиця у м. Запоріжжя, музею-діорами на честь героїчного подвигу солдатів і командирів під час форсування Дніпра в районі Дніпропетровська у роки Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр. під командуванням Героя Радянського Союзу підполковника І. Криволапова. Скульптори України, художники виконували також значну кількість художніх творів (тематичні картини, скульптурні композиції, гобелени, графічні серії) для нового приміщення Музею В.І. Леніна (тепер “Український дім”) у м. Києві.

Необхідно зазначити, що процес проектування і спорудження пам'ятників, створення діорам та інших видів меморіального мистецтва, проходив у складних умовах, бо плани були значно більшими, ніж творчі, технічні, виробничі потужності підприємств Держбуду України і Художнього фонду України. За пропозицією Управління образотворчих мистецтв та творчих колективів скульпторів і художників-монументалістів в структурі цього управління Міністерства культури України було створене художньо-виробниче об'єднання “Укрхудожпром”, за сприяння якого впродовж двох років створено 25 обласних комбінатів та 400 філіалів у містах і районних центрах відповідних регіонів.

На “Укрхудожпром” і його художньо-виробничі комбінати покладалось завдання активізувати проектування і спорудження пам'ятників, підвищити художніми засобами рівень наочної агітації в Україні. У другій половині 1970-х років у планах Управління образотворчих мистецтв та Художнього фонду України налічувалось близько 3000 об'єктів щодо організації проектування та спорудження пам'ятників, монументів, пам'ятних знаків та інших творів монументального мистецтва.

Декілька постанов Уряду було прийнято у ці роки з приводу проектування і спорудження пам'ятників у великих містах та обласних центрах України (передбачалось спорудити пам'ятники по увічненню подвигів нашого народу в роки Великої Вітчизняної війни, поліпшення художнього оформлення міст і сіл, реставрації і реконструкції пам'ятників, що були раніше виконані і споруджені з нетривких матеріалів, а таких в Україні налічувалось більш як 1500. Цілком природно, що великий обсяг державних замовлень та поспішність їх виконання, значна кількість художніх виставок, стислі терміни виконання цих замовлень породжували чималу кількість робіт низької якості.

Республіканська та місцева критика не встигала за такими темпами творчого процесу і нерідко відмовчувалась, “відбуваючи свою повинність” узагальненнями. І все ж з трибун партійних з'їздів, пленумів та з'їздів Спілки

художників звучали тривожні голоси з приводу професійного рівня, тематики картин та монументального мистецтва. Більш предметно така критика лунала на засіданнях художньо-експертних рад з монументального мистецтва Мінкультури та Держбуду України.

Всесоюзна критика інколи картала українських художників, звертаючи їх увагу на надмірну заполітизованість у творчості та на відсутність активних пошуків більш виразної пластичної мови, особливо у живописі, що відповідало дійсності. На ці справедливі закиди всесоюдної (московської) критики українські митці реагували болісно. Наближався час, коли українським митцям треба було звітувати у Москві на виставці, присвяченій 50-річчю створення СРСР (1972). Отже українські митці мали добре підготуватися до такого відповідального іспиту перед московською критикою і всесоюзним глядачем. Цей важливий період в історії художньої культури вартий того, щоб на ньому зупинитись більш детально, оскільки автор цих нарисів був у центрі цієї складної ситуації. І хоч всесоюзна критика часто звинувачувала українських митців у застої, відсутності новаторів у художній творчості, все ж серед українських художників, особливо молоді, були справжні таланти авангардистського напрямку, що не поступались тодішнім московським колегам – В. Кабаков, Р. Меламед та ін. На жаль, твори такого плану українських митців (Л. Дульфан, О. Дубовик, І. Григор'єв, О. Луцкевич, М. Ванштейн, Я. Левич, Г. Неледва, Г. Пустовіт, В. Патик, І. Остафійчук, В. Барінова-Кулеба, В. Кушнір та ін.) часто виставкові комітети, до складу яких входили переважно реалісти, що свято намагалась оберігати “чистоту ідеалів”. Контролювали роботу виставкових комітетів, а також Управління образотворчих мистецтв, працівники ідеологічних відділів ЦК Компартії України. Отже, молоді, яка шукала нетрадиційних методів у мистецтві, доводилось інколи складно пробиватись у “фараонівські зали”. Але я був впевнений, що у Москві до наших авангардистів як керівництво, так і мистецькі кола поставляться з розумінням. Ця ситуація виключала можливість виставити в експозиції твори вищеназваних художників. Тоді я особисто і окремі працівники Дирекції художніх виставок України пішли на ризик. Для перегляду основних творів художників України, що мали експонуватись у залах Московського Манежу, ми відібрали багато високохудожніх реалістичних творів “ретроспекції” і нових “прохідних”. Ці твори були виставлені у Республіканському павільйоні, їх переглянули відділ культури ЦК і тодішній секретар ЦК з ідеологічних питань Ф.Д. Овчаренко. Твори були схвалені і співробітники Дирекції розпочали готувати їх до відправлення. Необхідно було провести великий обсяг підготовчих робіт (реставрація творів і рам, виготовлення нових рам замість деформованих, готувати описи, акти, тару і матеріали для упаковки творів). Треба наголосити, що це дуже копітка і складна робота, оскільки серед експонатів відправлялось багато живописних і графічних творів, вази і набори зі скла, фарфору, фаянсу, кришталю, дерева, кераміки, що вимагали особливої і обережної підготовки до транспортування.

А тим часом Дирекцією готувались для відправлення твори українських авангардистів під умовною назвою “Молоді художники України” (за попередньою домовленістю зі Спілкою художників СРСР і Москви, а також зі

співробітниками Міністерства культури СРСР ця виставка мала експонуватися окремо від основної експозиції в Манежі – у виставковій залі на ВДНГ СРСР.

Для вирішення багатьох питань щодо організації такої відповідальної виставки мені довелося виїхати до Москви заздалегідь разом з тодішнім головою Спілки художників України В.З. Бородаєм. По-перше, ми вирішили просити керівні союзні і республіканські органи експонувати твори українських митців у Манежі окремо, бо Україна мала організовувати ювілейну виставку разом з білоруськими і молдовськими художниками. За рішенням ЦК КПРС і Міністерства культури СРСР, Спілки художників СРСР вже відбулися зональні виставки республік Закавказзя, Росії та ін.

Отже долю українців відносно “самостійної” виставки в Манежі мали вирішити саме ці високі інстанції. Але найскладнішою проблемою було те, що ми мали умовити найвищі союзні інстанції дозволити Україні експонувати твори українських митців у Манежі без участі Білорусії та Молдавії. Справа в тому, що ювілейні виставки, присвячені 50-річчю утворення СРСР, організовувались як зональні. Протягом 1970–1971 років відбулися виставки республік Прибалтики, Кавказу, зональні виставки РСФСР (Урал, Сибір, Далекий Схід). Отже на цей час залишились тільки Білорусія, Молдавія і Україна, тобто “Південна зона”, як тоді називали цей тріумвірат. Художні твори цих трьох республік мали експонуватися в Манежі 1972 року разом. Але у нас з В.З. Бородаєм були інші плани. Ми домовилися, що будемо просити і відстоювати право України виставитися окремо. Працівники Манежу, чиновники середньої ланки Міністерства культури Союзу категорично відмовилися вирішувати це питання з їх керівництвом. Тоді ми домовилися з Василем Захаровичам діяти самостійно. Вирішено було так: я піду на прийом для погодження цього питання до міністра культури СРСР К.О. Фурцевої, а В.З. Бородай – до голови Спілки художників СРСР М.О. Пономарьова. Нашу ініціативу підтримав тодішній Міністр культури України Юрій Никифорович Єльченко. Я погодився добиватися згоди К.О. Фурцевої, оскільки зовсім недавно був у неї на прийомі з приводу дозволу експонувати виставку творів видатного скульптора Франції Е.А. Бурделя у Києві, яка тоді експонувалась в музеї О.С. Пушкіна. Не буду зараз наводити усі подробиці спілкування з цією видатною неординарною жінкою (ці епізоди будуть опубліковані пізніше окремо). Нагадаю лише про те, що багатьом митцям ще й досі пам’ятна ця виставка, яку щодня бажали відвідати сотні киян і жителів інших регіонів.

К.О. Фурцева дуже уважно вислухала моє прохання і попросила прислати від ЦК Компартії України і Міністра культури Ю.Н. Єльченка відповідного офіційного листа з чіткими аргументами, які я вже висловив: “Московська критика часто критикує українців заочно, а тепер буде нагода глибоко вивчити нашу школу, де багато спільного з московською і ленинградською і що ми готові провести творчу зустріч з нашими митцями і вислухати слухні поради”. Вона підтримала наше прохання і порадила звернутись за згодою до завідуючого відділом культури ЦК КПРС. Під кінець бесіди перепитала мене ще раз: “А Ви не боїтесь московських “искусствоведов”?” Я відповів, що ні. “Сміливі люди!” –

сказала Катерина Олексіївна, елегантно поправила зачіску красивого і розкішного волосся і побажала успіхів.

Як з'ясувалося, Василь Захарович теж успішно вирішив питання. Голова Спілки художників СРСР підтримав прохання. Тепер залишилась ще одна, але найвища інстанція. Як поставиться вона до того, що Україна вимагає виставитись самостійно. Коли ми висловили свої наміри завідуючому відділом культури ЦК КПРС Шауро, він вислухав наші аргументи і хитрувато примружив очі, звернувся до Н.О. Пономарьова: “Ну что, Николай Афанасьевич, Украина много лет стремится к самостоятельности? Давайте на этот раз уступим. Уж аргументы очень весомы”. Пономарьов відповів, що Спілка не заперечує. Таким чином, головне питання нашої з Василем Захаровичем місії було вирішено. Набравшись сміливості від такого успіху, я спитав: “А чи можна у виставковій залі ВДНГ СРСР влаштувати окрему експозицію молодих художників України?” Микола Афанасійович здивовано спитав: “А чому не в Манежі?” Я пояснив ситуацію, що на відкриття виставки може прибути висока делегація з Києва, а твори молодих авангардистів і модерністів ми не наважились показати в Києві. І детально розповів йому ситуацію в Україні. Оскільки він був прогресивною людиною і орієнтувався в наших проблемах, то підтримав наше прохання і навіть запропонував в разі потреби направити відповідного листа в Україну. Тепер у мене визрів план щодо творів молоді. Після такої розмови я, мов на крилах, летів до готелю, що розміщувався в приміщенні Постійного представництва України у Москві (провулок Станіславського). Ідея про відправлення такої молодіжної виставки без санкції відділу культури ЦК КПУ і високого керівництва народилася ще задовго до підготовки творів до Москви. Дуже хотілось не тільки мені, а й багатьом художникам і мистецтвознавцям України “втерти носа” московським інтелектуалам, які часом зверхньо ставились до творчості українців як “провінції і далекого хутора”. З готелю я зателефонував Ю. Пудову – керуючому Дирекції, щоб він терміново доручив завідуючим відділами Дирекції М. Склярській та К.Скирді скласти списки творів молодих художників. Вони заздалегідь збирали потай від “всевидючого ока” у фондах на другому поверсі Дирекції.

Отже, у Москву були відправлені твори молодих тоді українських авангардистів окремо на ВДНГ. Коли була побудована експозиція за допомогою одеського художника Л. Дульфана з його московськими колегами, відкривати виставку вирішили без участі всесоюзних і республіканських високих органів. Довелось відкривати виставку мені разом з керівником молодіжної секції Московської Спілки художників.

Московські художники і мистецтвознавці були вражені, вони вперше бачили твори у такому широкому представництві і відкрили для себе багато імен талановитої молоді. Відкриття виставки трансливалось по Всесоюзному радію. Москвичі високо оцінили творчість своїх українських колег. Виступаючи від московської Спілки, деякі молоді художники дали високі оцінки, була відзначена висока культура живописних творів, їх новаторство. Всесоюзні газети “Известия”, “Литературная газета”, “Советская культура” та московська преса відзначили великий успіх українських художників.

Тільки через декілька днів у центрі Москви, Манежі, відкрилась основна експозиція, де були присутні високі керівники партійних і урядових структур України (міністр культури УРСР Ю.Н. Єльченко, представники уряду і ЦК КПУ (відділу культури)). Відкривали виставку України міністр культури СРСР К. Фурцева та міністр культури України Ю. Єльченко. Виставка мала грандіозний успіх. Я на таке не сподівався. Весь час думав, як буду виправдовуватися за свою авантюру з виставкою молодих художників на ВДНГ. Багато переживав, готувався покласти партійний квиток. Але завдяки такому успіху виставок, високій оцінці моєї роботи з організації важливої акції, що її висловили міністр культури К. Фурцева і міністр культури України Ю. Єльченко, слава Богу, обійшлося.

Враження від виставок, інформацію про її успіх публікували майже усі центральні газети і особливо важливим для нас було те, що на цю подію відгукнулася газета “Правда”, а також надзвичайно популярні у ті роки “Літературная газета”, “Советская Россия”. Пізніше у черговому номері журналу “Творчество”, який називався тоді “лівим”, була надрукована велика стаття, в якій дана надзвичайно висока, я сказав би, навіть, захоплююча оцінка. Було радісно на душі, бо така висока оцінка українській художній школі за півсторіччя її розвитку була дана вперше.

Сьогодні, коли подумки повертаєшся і згадуєш той час, ті непрості роки, коли Катерина Олексіївна Фурцева по-дружньому приймала українців і щиро раділа нашому успіху в Москві, в уяві постає неординарна жінка веселої, здавалось, вдачі, але неможливо забути і те, що в її розумних і світлих очах відчувався якийсь неприхований смуток і тривога. Це враження від спілкування з нею так і залишилось у мене. Я тоді ніколи не гадав, що то будуть останні зустрічі, останні теплі і дружні її слова на адресу української делегації і до усіх кому з нею тоді довелось спілкуватись. Але пройшло небагато часу (півтора року) і мені довелось стояти в почесній варті біля її труни і проводити її в небуття.

У 1974 році я навчався на курсах підвищення кваліфікації начальників управлінь образотворчого мистецтва і головних експертів художньо-експертних колегій у Всесоюзному інституті підвищення кваліфікацій працівників культури у м. Москві, де періодично навчалися працівники культурних закладів союзних республік з усіх спеціальностей.

Коли я старанно конспектував настанови лектора з питань розвитку культури, в аудиторію зайшов елегантний молодий чоловік у темному костюмі і спитав, чи присутній тут представник України – М.О. Криволапов. Я піднявся і підійшов до нього, відчуваючи якусь тривогу. Він попросив мене вийти в коридор. Там він, майже пошепки, сказав, що раптово померла К.О. Фурцева. З Києва подзвонили у постійне представництво України в Москві і передали, щоб я, як член колегії міністерства, висловив співчуття рідним і близьким покійної та працівникам союзного міністерства від імені творчої інтелігенції України поклав квіти. “Їдемо в театр прямо зараз” – сказав він. Машина на подвір’ї. Біля інституту нас чекала чорна “Волга”, в якій знаходився вінок з написом на траурній чорній стрічці “Екатерине Алексеевне Фурцевой от творческой интел-

лигенції України”. Волга попрямувала до приміщення МХАТу. Усі вулиці запруджені людським потоком і ми з великими труднощами пробрались до театру.

На великій сцені театру стояла труна з покійною із-за величезної гори вінків і квітів ледь проглядала почесна варта яка часто змінювалась. Чемний представник Українського дипломатичного корпусу допоміг мені винести вінок і поставити його на сцені біля труни, а потім сказав, щоб я відразу ж ставав в почесну варту. Біля труни на той момент стояли космонавти, здається, Волков і Севастьянов. Зала театру була переповнена. Жодного вільного місця. Стояла напружена тиша. Раптова смерть жінки, якій симпатизувала майже вся мистецька громадськість багатьох країн Європи, і багато чисельна армія працівників культури важко сприйняли несподівану смерть К.О. Фурцевої. Я уважно придивлявся до К.О. Фурцевої. Вона і в труні була красунею, хоча риси її обличчя загострилися, але все ж вираз на її обличчі мав характерну для неї іронічну посмішку. Разом з космонавтами я постояв в почесній варті 5-8 хвилин, а мені здалося всього коротка мить. Відразу після нас в почесну варту біля труни підійшов секретар і член політ бюро ЦК КПРС М.А. Суслов. Я віддав траурні пов’язки і підійшов до рідних і близьких покійної і висловив співчуття від Міністерства культури і творчої інтелігенції України.

М.А. Суслов з байдужим обличчям постояв біля труни трохи більше однієї хвилини і на цьому закінчилось офіційне прощання з покійною. Мені здалося з К.О. Фурцевою прощалась вся Москва. Біля театру, на прилеглих вулицях центру міста було море людей і траурна процесія ледь просувалась.

Незважаючи на всілякі інсинуації і плітки, люди щиро вшановували Фурцеву і величезний натовп попрямував за процесією на цвинтар, де і закінчилось земне існування видатного партійного і державного діяча, красивої людини і жінки, для якої була не безхмарною...

Таким чином, у 70-х – на початку 80-х років відбулися важливі зміни в історії культури України, значно активізувалось художнє життя, на розвиток образотворчого і народного мистецтва виділялись урядом великі кошти. За цей період Радою Міністрів України було прийнято понад 10 відповідних постанов із зазначенням конкретних заходів і коштів на розвиток національної культури, зокрема, на створення належної матеріальної бази для подальшого розвитку образотворчого мистецтва, в якій передбачалось виділення великої кількості творчих майстерень для членів Спілки, будівництво і реконструкція виставкових залів у Києві, Львові, Харкові, Ужгороді. Прийнято 3 постанови щодо подальшого розвитку народних художніх промислів, забезпечення умов для роботи народних майстрів і, зокрема, дефіцитними матеріалами. Відповідно до цих постанов щороку Управлінням образотворчих мистецтв Міністерства культури разом з Міністерством місцевої промисловості, Спілкою художників, Художнім фондом України організовувались виставки творів народних майстрів. Майже усі твори народних майстрів і художніх фабрик, що експонувались на виставках, закуповувались Міністерством культури України і передавались в музеї України (переважно Київський, Канівський, Переяслав-Хмельницький, Музей архітектури і побуту (Пирогово) та ін.).

Мудрик Володимир Григорович,
аспірант НАКККіМ, старший науковий
співробітник відділу музики Музею театрального,
музичного та кіномистецтва України

НАУКОВО-ДОСЛІДНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІДДІЛУ МУЗИКИ МТМК УКРАЇНИ В ПЕРЕДДЕНЬ ЮВІЛЕЮ

Відділ історії музичної культури Музею театрального, музичного та кіномистецтва України створено у 1965 році. Постановою Ради міністрів Української РСР мистецький профіль театрального музею було розширено утворенням нових відділів музики та кіно. Функціональні завдання відділу музики полягали у збиранні, науковому вивченні, обробці та збереженні колекції експонатів, які лягли б в основу створення експозиції, присвяченої процесам становлення та розвитку музичної культури в Україні.

Протягом майже півстолітньої діяльності відділу його науковцями зібрано унікальну колекцію предметів з багатовікової історії національного музичного мистецтва. Сьогодні музична колекція налічує близько 25000 експонатів. З них більше 15000 одиниць нотного фонду, в тому числі стародруки, раритетні та рідкісні видання, більше 10 000 рукописних нот та нотних автографів, а також близько 5000 друкованих нотних видань. Колекція грамзаписів налічує більше 1000 найменувань платівок, серед яких чимало екземплярів довоєнного періоду. Музей зберігає численні рукописні матеріали і документи, фото, ескізи та макети декорацій, костюми та їх ескізи, афіші, програми, живописні та скульптурні портрети, меморіальні речі, аудіозаписи. Понад 1000 експонатів складає фонд фото композиторів. Найбільш цінні зберігаються в архівах М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Демущого, М. Аркаса, Л. Ревуцького, Г. Таранова. Численні фото сцен з вистав є справжньою історією музичного театру в Україні. Фонд ескізів декорацій та костюмів до музичних вистав налічує близько 1000 одиниць зберігання і містить роботи видатних сценографів А. Волненка, Ф. Нірода, І. Курочки-Армашевського та ін. Переважна більшість експонатів є культурним надбанням національного значення.

Стародруки та рідкісні видання, що зберігаються у музеї, становлять сьогодні справжню цінність. У колекції нот зберігаються два рідкісних фоліанти крюкової нотації. Вони придбані у 80-х роках ХХ ст. в букіністичному відділі. Це збірник нотного церковного співу “Стихиры прайдничныя” № 4050, за водяним знаком на аркушах паперу датований 1784 роком, і “Прайдникі” №3830, в такий же спосіб датований 1793 роком. Обидві книги крюкової нотації з кіноварними позначками, у обох збереглася дерев’яна палітурка з шкіряним верхом, оздобленим орнаментом. Через це вони доволі масивні. Завідувачем відділу музики О.В. Ємець було здійснено ряд заходів, спрямованих на датування цих фоліантів. З XIV ст. на папір під час його виготовлення наносився водяний знак,

котрий відповідав певному часовому періоду. Знаючи цю систему, можна встановити датування рукописних нот. Як відомо, крюкова нотація дуже складна. Крюки писались чорною фарбою, а позначки на них – червоною. Ці позначки отримали назву “кіноварні”. Кіновар – це мінерал червоного кольору, з якого виготовляли фарбу. Їхньою особливістю було те, що вони пояснювали, які мелодичні звороти зашифровані у крюках. Крюкові ноти лише нагадували поспівки, які потрібно було виконувати. Це означає, що такий текст неможливо було прочитати самостійно без допомоги співака, котрий знає цей текст. Це була напівусна традиція, коли старші співаки передавали молодшим особливості древніх наспівів. Кіноварні позначки, пояснюючи крюкову нотацію, певною мірою скасовували співацьке передання, завдяки якому в різних храмах побутували древні руські наспіви.

Одне з раритетних видань середини XVIII ст. – “Ірмологіон” – збірник імосів восьми гласів та сталих піснеспівів Всенічної і Літургії – видання друкарні Почаївської Лаври, що є окрасою музейної колекції.

Музично-драматичний феномен українського театру обумовив той факт, що в архівах багатьох діячів українського театру акумульовано значну кількість рукописних партитур, клавірів, поголосників та окремих партій. Вони разом з іншими матеріалами потрапляли до музею ще до того, як було започатковано музичну колекцію. Зазвичай, це були ноти до вистав корифеїв українського театру. Так, в архівах М. Садовського, М. Заньковецької, П. Сакса-ганського, М. Кропивницького зберігаються численні нотні рукописи та рідкісні видання того часу. Завдяки самовідданій багаторічній праці провідних науковців відділу музики Т. Швачко, В. Габелка, К. Шевякової, О. Ємець безперервно відбувається поповнення колекції експонатів музичної культури України. По праву до нотного зібрання увійшли архіви славетних українських оперних співаків – М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петляш-Барилотті, Ю. Кипоренка-Доманського, М. Гришка, Є. Чавдар, М. Вікторжевської, В. Метелецької та інших. В архівах виконавців зберігаються ноти значної частини їхнього оперного та камерного репертуару.

Особливу неповторність нотної колекції становлять автографи композиторів та виконавців. Це – справжній скарб для дослідника-науковця. Велика їхня кількість має дарчі написи та численні виконавські позначки. В колекції музею є автографи композитора-аматора М. Аркаса – автора першої опери на сюжет поеми Т. Шевченка “Катерина”, а також високопрофесійного композитора, майстра монументальних вокально-симфонічних творів, одного з організаторів музичного інституту ім. М. Лисенка – С. Людкевича. Автограф знаменитої кантати-симфонії “Кавказ” за поемою Т. Шевченка, остаточною редакція якої була закінчена ще у 1913 році, також представлено в колекції. Гордістю музею є 70 автографів Б. Лятошинського, в тому числі обидві його опери: “Золотий обруч” (створена за повістю І. Франка “Захар Беркут”) та чернетки партитури опери “Щорс”, третя симфонія, хорові та камерні твори, зокрема “Тече вода в синє море”. Музеєм придбано майже весь архів композитора Г. Таранова, у якому представлено 20 юнацьких творів, окремі з них присвячено його улюбле-

ному вчителю Б.Лятошинському. Унікальний матеріал міститься в архіві Л. Ревуцького – музичне оформлення драматичних вистав “Маруся Богуславка”, “Назар Стодоля”, “Богдан Хмельницький” у Київському театрі ім. І. Франка.

У музейному зібранні нотних архівів повно представлені фундатори української оперети О. Рябов і С. Жданов, а також автор музики до численних драматичних вистав О. Радченко. У процесі вивчення, атрибуції та обробки великий архів композитора Я. Цегляра, автора численних оперет.

Одне з цікавих надходжень недавнього часу – автограф опери композитора Ю. Мейтуса “Абадан”, створеної ним 1943 року під час евакуації до Ашхабаду. Написання першої туркменської опери звело молодого українського композитора у ранг основоположника національної класичної музики Туркменістану. Музей володіє автографами партитур всіх опер Ю. Мейтуса.

Широко представлена в колекції нотних автографів музею творчість В. Кирейка – корифея-класика національної композиторської школи, учня Л. Ревуцького. Творчий доробок майстра представлено кращими творами – автографами партитур опери “Лісова пісня” за драмою-феєрією Л. Українки, балетом “Тіні забутих предків” за однойменною повістю М. Коцюбинського, симфонією №3, присвяченою Л. Ревуцькому.

Колекція музею постійно поповнюється новими експонатами з багатої особистостями та подіями історії музичної культури України. Завдяки музейній збірці у 1980 році було відкрито Меморіальний будинок-музей видатного композитора М. Лисенка у статусі відділу МТМКУ. 1988 року Музей М. Лисенка було передано до новоствореного Музею видатних діячів української культури.

Значущу частину колекції становить фонд рукописів: документів, спогадів, листування, який містить, зокрема листи композитора П. Сокальського. У Рукописних архівах композиторів і виконавців зберігаються матеріали не тільки про їхню артистичну діяльність, а й професійні методологічні розробки. Так, наприклад, в архівах співачок М. Литвиненко-Вольгемут, М. Тессейер, З. Малютіної, О. Петляш, В. Метелецької є матеріали їхньої педагогічної роботи. В архіві балетмейстера В. Литвиненка понад 80 обробок танців у балетних і оперних виставах. В архіві режисера М. Смолича – першого постановника опер Д. Шостаковича – режисерські розробки і аналіз акторської та режисерської майстерності в різних театрах. В архіві композитора Г. Таранова – педагогічна розробка “Прийоми оркестровки західно-європейських та російських композиторів” на 1070 сторінках з відгуком музикознавця М. Гордійчука на цю працю. Та ще багато інших змістовних матеріалів.

Яскравими, промовистими складовими колекції є фонди фото та ескізів. Останній містить роботи видатних художників-сценографів А. Петрицького, І. Бурячка, О. Головіна, Ф. Федоровського, Ф. Нірода, А. Волненка та ін.

Музей володіє оригінальними портретами батьків композитора М. Леонтовича, а також незабутніми портретними зображеннями композиторів М. Леонтовича та К. Стеценка, створеними із зерна вінницьким майстром В. Дмитрієвим. Окремі експонати, будучи цінними музейними предметами, мають до того ж

цікаву історію надходження. Знана українська балерина А. Васильєва, перша виконавиця національного балетного репертуару, передала до музею сценічний костюм, в якому під час концертних виступів виконувала сербський танок. Це вбрання артистка отримала в дарунок 1945 року, коли виступала на честь Перемоги у місті Белграді в складі фронтової концертної бригади Київського театру опери і балету ім. Т. Шевченка. Українським артистам після концертів траплялося іти килимом із живих квітів. Коли балерина Васильєва виконала запальний сербський танок “Коло”, вдячна публіка піднесла танцівниці автентичний національний костюм, датований кінцем ХІХ ст. Вбрання складається з п’яти елементів, включно з капелюшком і постоломи. Костюм виготовлений з гофрованого домотканого полотна із застосуванням шести видів народної вишивки. Цей раритетний експонат з історії українського музичного театру представлено у стаціонарній експозиції музею.

Також з театром опери і балету ім. Т. Шевченка пов’язана історія приходу до музейної колекції іншого цінного костюму. У 1976 році в Токіо проходив Всесвітній конкурс вокалістів на краще виконання головної партії в опері Дж. Пуччіні “Мадам Баттерфляй” (“Чіо-Чіо-Сан”). Перемога української співачки Г. Циполи була блискучою, журі визнало її “кращою Чіо-Чіо-Сан усіх часів і народів”. В дарунок співачці було піднесено справжнє японське кімоно з натурального шовку на парчовій підкладці, вигаптуване вручну. У заключному гала-концерті Ципола співала як переможниця конкурсу, вбрана у ці пишні шати. Крім цього, артистці було вручено три призові кубки: вищу нагороду – приз імені відомої японської співачки Тамаку Міурі, яка вважалася свого часу кращою виконавицею ролі Чіо-Чіо-Сан, другий кубок – від імені Прем’єр-міністра Японії, третій – від імені президента популярної телерадіокорпорації “NHK”. У 1986 році в МТМКУ проходила виставка “Наші реліквії”, де усі почесні нагороди Г. Циполи, привезені з Японії, вперше були презентовані на широкий загал. Після закінчення експонування виставки прославлена співачка вирішила передати свої “трофеї” до музейної колекції. Нещодавно поповнив музейну колекцію концертний костюм співачки Є. Мірошниченко.

Особливим акцентом у роботі відділу музики є відзначення ювілейних та пам’ятних дат видатних діячів української культури. Систематичне створення виставок на оригінальних матеріалах колекції є своєрідною публікацією музейного скарбу. За весь час роботи створено близько 80 виставок, що експонувалися в музеї, у Національній опері України, Національній філармонії, Будинках композиторів та вчених НАН України. На експозиції музею у 1995 – 2008 роках демонструвалася стаціонарна виставка, присвячена життєвому і творчому шляху композитора Б. Лятошинського, де було представлено 243 оригінальних експонати, зокрема меморіальні та особисті речі мистця.

З успіхом експонувалися виставки до 250-річчя М. Березовського, 150-річчя П. Чайковського, 200-річчя О. Пушкіна, до 100-річних ювілеїв композиторів С. Людкевича, В. Барвінського, Я. Степового, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, режисера М. Смолича, хореографа В. Верховинця, співаків Ф. Шаляпіна, С. Кру-

шельницької, Л. Собінова, М. Гришка, до ювілейних дат композиторів Д. Шостаковича, В. Кирейка, В. Гомоляки, А. Штогаренка, С. Прокоф'єва; художників Ю. Білоненка, Н. Алексєєвої-Горбунової, І. Курочки-Армашевського.

Так, у 1982 році науковцями відділу було створено виставку присвячену 100-річному ювілею від дня народження композитора К. Стеценка. На святковому вечорі були присутні сестра композитора Ганна Гбур, котра приїжджала з Польщі, син Вадим Кирилович та онуки композитора. 2007 року музей відзначив 125-річчя від дня народження композитора. На ювілейній виставці окрім багатьох оригінальних експонатів, експонувалася рідкісна афіша з фондів МТМКУ вистави "Гайдамаки" за поемою Т. Шевченка в режисурі Л. Курбаса з музикою К. Стеценка. Експозицію прикрасили нотні видання з дарчими написами композитора. Крім оригінальних фотографій експонувались також газетні публікації та фото музи-кознавця, зав. відділу музики МТМКУ Ємець О.В. про відзначення 100-літнього ювілею. 2009 року О.В. Ємець взяла участь у роботі конференції, присвяченій ювілею композитора, яка проходила на базі меморіального музею К. Стеценка в С. Веприк, що на Київщині.

На відзначення 50 років від Дня народження видатного співака А. Солов'яненка у 1982 році працівниками відділу було створено виставку в Національній опері України, на відкритті якої був присутній сам ювіляр. У 2007 році на відзначення 75-річчя митця музей створив експозицію. На відкритті виставки та пам'ятному вечорі були присутні вдова співака Світлана Дмитрівна та автор монографії про нього А. Терещенко. В МТМКУ вперше експонувався костюм до ролі Герцога ("Ріголетто" Дж. Верді), який перейшов співаку у спадок від його педагога, відомого тенора О. Коробейченка.

Музей також формує колекцію скульптурних портретів українських композиторів та виконавців, зокрема С. Крушельницької в ролі "Аїди" з однойменної опери Дж. Верді, ск. Л. Біганич. Ця робота серед інших займає домінуюче місце у музичній експозиції музею. Роботи скульпторів І. Кавалерідзе (Ф. Шаляпін в ролі Олоферна з опери А. Серова "Юдіф") та О. Ковальчук ("Композитор М.В. Лисенко"), Г. Кальченко ("Композитор В. Косенко") також є окрасою стаціонарної експозиції. У фондах зберігаються скульптурні портрети артиста балету Б. Степаненка, композиторів Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Г. Майбороди, С. Людкевича, Ю. Мейтуса та його дружини, артистки О. Васильєвої.

Першою заввідділом музики була музикознавець Т. Швачко, батько якої Олексій Філімонович, відомий кінорежисер. Він був одним із засновників театрального музею у 1923 році. Потім майже 40 років поспіль очолювала відділ музикознавець і берегиня О. Ємець. Протягом цього періоду одними з головних напрямків діяльності відділу є науково-дослідна та просвітницька діяльність. Заввідділом Ємець О.В. та ст.н.с. Габелком В.Т. створено тематичну спрямованість і тематико-експозиційний план музею музичної культури, які прорецензовані ІМФЕ ім. М. Рильського. Працівники відділу постійно беруть участь у наукових конференціях в Україні та за її межами. Систематично друкуються публікації з питань музичної культури, сценографії та культурології. Зокрема,

ст.н.с. Габелком В.Т.: монографія А. Волненко. К.: (1983), ілюстровані видання каталогів творів художників, які працювали в музичному театрі “Галина Нестеровська, Леонід Писаренко” (1977), “Іван Бурячок, Микола Бурячок” (1981), статті в часописах “Сценографія музичної вистави” (1980), “Образотворча режисура музичного театру” (1976), “Образи Лесі Українки в сценографії” (1982), “Анатолій Петрицький” (1985), “Митець національного відродження” (про В. Кричевського, 1990), “Іван Курочка-Армашевський” (1996), “Національний авангард” (1997), “Безсмертний світ образів” (1999) та ін., про П. Чайковського та численні статті в ЕСУ.

Співробітниками відділу створений тематичний лекторій з історії музичного мистецтва. Лекції: “С. Крушельницька”, “Ф. Шаляпін”, “І. Козловський”, “Б. Гмиря”, “Б. Лятошинський”, “Як слухати музику”, “Історія джазу”, “Інструменти симфонічного оркестру”.

Традиційно проводяться творчі мистецькі вечори з нагоди знаменних біографічних дат діячів музичного мистецтва.

За роки існування відділу склалися міцні плідні творчі та наукові зв'язки з відомими музикантами, науковцями та митцями: композитором В.Д. Кирейком, музикознавцями-педагогами Київських вишів проф. К.І. Шамаєвою, Б.В. Деменком, диригентом Національної опери І.Д. Гамкалом, фотохудожником Л.О. Левітом та багатьма ін., які співпрацю з відділом, сприянням його діяльності підтримують музейну справу.

2008 року відкрито філію МТМКУ “Музей-квартира композитора В. Косенка”, де з 15 березня 1964 року було відкрито народний кабінет-музей В. Косенка. Тоді у створенні експозиції брали участь А.В. Каннеп-Косенко, Р.Е. Каннеп дружина та донька композитора. Оформлення здійснив художник Д.В. Батюшков. У музеї-квартирі традиційно протягом багатьох років проходять концерти та музичні вечори. Тут відбувається також вручення премії ім. В. Косенка. У 2008 році науковцями відділу музики було створено тематико-експозиційний план Музею-квартири В. Косенка. ТЕП прорецензовано професором Національної Музичної академії ім. П. Чайковського О.Г. Таранченко і затверджений Науково-методичною радою МТМКУ. Завідувачем філією є композитор, мистецтвознавець Т. Іваницька.

Музичний відділ МТМКУ зараз очолює музикознавець О.М. Кожан.

В Україні протягом другої половини ХХ ст. створено близько десятка меморіальних музеїв композиторів, співаків, а музею музичної культури досі немає. Тому сьогодні на часі є одне з пріоритетних завдань науково-дослідної діяльності відділу музики МТМКУ – створення Музею музичної культури України.

З М І С Т

МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Редя В.Я.</i>	Музично-критична діяльність П.І. Чайковського 3
<i>Лісецький С.Й.</i>	Аналіз виконавської манери Ніни Матвієнко 10
<i>Чеченя К.А.</i>	Питання автентичності в музиці: теорія і практика..... 16
<i>Шутко Ю.І.</i>	Первні мистецтва гри на флейті XIX–початку XX століть в Україні..... 23
<i>Шановалова О.В.</i>	Зміст і форма в українській симфонії у вираженні героїчного на реалістичних засадах..... 32
<i>Сташевський А.Я.</i>	Деякі особливості конструктивної еволюції баяна: аспект динаміки збільшення клавіатурних рядів 40
<i>Туріна О.А.</i>	Скрипкова культура в контексті тенденцій становлення європейського культурно-мистецького середовища..... 47
<i>Стронько Б.Ю.</i>	Абсорбція випадковості в музиці..... 54
<i>Іваниш А.А.</i>	Деякі аспекти диригування капелою бандуристів..... 61
<i>Мокрогуз І.М.</i>	Ліва рука бандуриста: проблеми виконавства та аплікатури 68
<i>Іваночко-Кудярьська Л.Я.</i>	Проста періодичність у щедрівках Західного Поділля 75
<i>Новосядла І.С.</i>	Цикли фортепіанних п'єс для дітей у творчості сучасних українських композиторів: художньо-образний аспект 81

<i>Котенко Я.М.</i>	Творчість І. Брамса в дослідженнях західних музикознавців: нові аспекти аналізу 89
<i>Левко В.І.</i>	Організація концертів як один з видів діяльності всеукраїнського музичного товариства ім. М. Леонтовича 97
<i>Івахова К.П.</i>	Дидактичні особливості виконання фортепіанних творів Мирослава Скорика 105
<i>Ганудельова Н.Г.</i>	Традиційні музичні інструменти Закарпаття у християнських обрядах і віруваннях..... 113

МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ І КІНО

<i>Демещенко В.В.</i>	Формування акторської кіно-школи в Україні 118
<i>Ювченко Н.А.</i>	Сучасна музично-драматична вистава Білорусі: грані стилістики 125
<i>Кужельний О.П.</i>	Класична драматургія у ракурсі новітніх соціально-економічних тенденцій..... 131
<i>Шлемко О.Д.</i>	Модель народного театру в наукових розвідках Івана Франка 138
<i>Ізваріна О.М.</i>	Аматорські театри в Україні ХІХ–початку ХХ століть як чинник формування українського оперного мистецтва..... 146
<i>Полякова Ю.Ю.</i>	Марко Кропивницький та Авраам Гольдфаден: історично-творчі паралелі 153
<i>Бандило І.Є.</i>	Робота режисера з актором. Метод дієвого аналізу Станіславського..... 161
<i>Ткаченко Р.В.</i>	Символістська драматургія як художня гра 166
<i>Черкашина О.В.</i>	Вінницький театр опери та балету: передумови становлення 174
<i>Рязанцева П.Л.</i>	Становлення трьохвимірного (3D) кінематографа 183

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО, УЖИТКОВОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Урсу Н.О.</i>	Діяльність майстрів декоративно-прикладного мистецтва в осередках домініканського ордену XVII–XIX століть на землях України 191
<i>Романенкова Ю.В.</i>	Синтез традицій у живописі Антоніса Мора..... 198
<i>Денисюк О.Ю.</i>	Повернуті імена: творчість художника Василя Крижанівського 205
<i>Гутник І.М.</i>	Використання технічних засобів для реалізації задуму балетмейстера 210
<i>Помпа О.Д.</i>	Танцювальна культура професійних народних хореографічних колективів міста Житомира 216
<i>Бєкасов А.В.</i>	Танцювальна культура в системі культуріндустрій сьогодення 223
<i>Святелик Ю.В.</i>	Міфологічні засади хореографічної культури..... 228
<i>Гаврилко Н.А.</i>	Образ України в монументальних творах Івана-Валентина Задорожного у 60–80-х роках XX століття 235

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

<i>Дячук В.П.</i>	Особливості та визначення жанрових ознак прямоєфірної телетворчості 243
<i>Станіславська К.І.</i>	Художнє графіті як мистецько-видовищна форма сучасної культури 253
<i>Зеліско Л.І.</i>	Культурологічний проект “Відродження галицької ікони XVII–XX століть” 261
<i>Зосім О.Л.</i>	Українська духовна пісня як феномен вітчизняної церковної культури 267
<i>Сьомкін В.В.</i>	Оптимізація структури діяльності як об’єкт дизайн-діяльності 275

<i>Подгурська С.С.</i>	Приватна геральдика козацької верхівки в контексті мистецтва українського бароко 281
<i>Турко Х.В.</i>	Українська плахтова тканина XVIII–XIX століть: історіографія та джерела дослідження..... 287
<i>Сковронський Б.В.</i>	Ритм у композиції мелодії та орнаменту 296
<i>Данченко Н.Г.</i>	Комунікація в жанрі струнного квартету 305
<i>Бут Н.К.</i>	Типологія ландшафтного дизайну в міському середовищі..... 312
<i>Гончарук О.М.</i>	Мультисценічний та мультикультурний простір естради XIX–XX століть 320

ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

<i>Посвалюк В.Т.</i>	Заснування кафедри духових і ударних інструментів Київської консерваторії. Довоєнні роки (1934–1941)..... 326
<i>Безручко О.В.</i>	Експерименти і пошуки краси як основа творчості й кінопедагогіки Юрія Ілленка..... 335
<i>Капелюшок-Войченко О.М.</i>	Вплив джазової музики на оновлення змісту навчання сучасної молоді 343

ХРОНІКА ТА БІБЛІОГРАФІЯ

<i>Криволапов М.О.</i>	Як Катерина Фурцева у Москві в 1972 році допомогла українцям відстояти свою “незалежність” (сторінки історії) 350
<i>Мудрик В.Г.</i>	Науково-дослідна діяльність відділу музики МТМК України в переддень ювілею 358

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 18

Редактор
Комп'ютерна верстка

О. В. Шульга
Н. Л. Федоренко

Підписано до друку 22.12.2010. формат 60x84 ¹/₁₆.
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 20,75.
Облік.-вид. арк 28,04. Наклад 300 прим.

Видавництво “Міленіум”

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в.
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua