

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

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

Випуск 19

Київ – 2011

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ: Зб. наук. праць. – Вип. 19. – К.: Міленіум,
2011. – 375 с.

Редколегія:

- ЧЕРНЕЦЬ В. Г.** – доктор філософії, професор,
академік Академії наук вищої освіти України
(голова редколегії)
- БІТАЄВ В. А.** – доктор філософ. наук, професор, член-кореспондент
Національної академії мистецтв України
(заступник голови редколегії)
- АФАНАСЬЄВ Ю. Л.** – доктор філософських наук, професор
(головний редактор)
- БАКАНУРСЬКИЙ А. Г.** – доктор мистецтвознавства, професор
- ДЕНИСЮК О. Ю.** – кандидат мистецтвознавства, доцент
- ЄСИПЕНКО Р. М.** – доктор історичних наук, професор
- ЖИРНОВ А. Д.** – кандидат сільськогосподарських наук, доцент
- ЗАПАСКО Я. П.** – доктор мистецтвознавства, професор,
дійсний член Академії вищої школи
- МАРКОВА О. М.** – доктор мистецтвознавства, професор
- НЕМКОВИЧ О. М.** – доктор мистецтвознавства,
старший науковий співробітник
- ПОГРЕБНЯК Г. П.** – кандидат мистецтвознавства, доцент
- РЕДЯ В. Я.** – доктор мистецтвознавства, доцент
- РЖЕВСЬКА М. Ю.** – доктор мистецтвознавства, доцент
- РОМАНЕНКОВА Ю. В.** – доктор мистецтвознавства, доцент
- ФЕДОРУК О. К.** – доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член
Національної академії мистецтв України
- ЧЕМБЕРЖІ М. І.** – професор, дійсний член Академії мистецтв України
- ЧУПРИНА П. Я.** – кандидат мистецтвознавства
- ШУЛЬГІНА В. Д.** – доктор мистецтвознавства, професор
- ЮДКІН-РІПУН І. М.** – доктор мистецтвознавства

*Затверджено: постановою президії ВАК України від 10.02.2010 р. № 1-05/1
як фахове видання з мистецтвознавства (№ 114 у переліку)*

Друкується за рішенням Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
протокол № 5 від 31 травня 2011 р.

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

УДК 782.1/78.03

Редя Валентина Яківна,
доктор мистецтвознавства,
в.о.професора кафедри теоретичної та
прикладної культурології Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРО ВТІЛЕННЯ ОРАТОРІАЛЬНОГО СТИЛЮ РОСІЙСЬКОЇ ОПЕРИ В “ОРЕСТЕЇ” С. ТАНЕЄВА

Опера “Орестея” С. Танєєва, на перший погляд, не типова для російського класичного оперного доробку. На основі аналізу хорових сцен та визначення їх функцій у драматургії твору в статті доводиться, що ораторіальність, характерна для оперного стилю М. Глінки, є ключовою рисою стилю опери С. Танєєва. Визначається місце “Орестеї” в еволюції класичної російської опери та її “прогнозуюче” значення для музичного театру ХХ століття.

Ключові слова: концепція, драматургія, стиль, ораторіальність, хорова сцена, драматургічна функція хору.

S. Taneev's opera “Oresteya”, from the first sight, is not typical for the Russian classical opera work. Based on choir scenes analysis and their functions estimation in the dramaturgy of the work, this article shows that oratorical style distinctive for M. Glinka's operas is a key feature of S. Taneev's opera style. “Oresteya's” place in the classical Russian opera evolution is defined, as well as its “predictive” meaning for the musical theater of the 20th century.

Key words: concept, dramaturgy, style, oratorical style, choir scenes, choir's dramaturgic function.

Єдиний твір Сергія Івановича Танєєва для музичного театру, опера “Орестея” була поставлена 1895 року¹ і по праву вважається одним з найбільш значних досягнень композитора. У творчій практиці Танєєва приваблювали, переважно, крупні форми: симфонія, кантата, опера – в цьому виявилось його тяжіння до глибоких ідей та думок, до втілення глобальних художніх концепцій. Художнику були близькими ідеї вічності етичного начала (“Іоанн Дамаскін”), утвердження світлих людських почуттів (“По прочитанні Псалма”), перемоги розуму над стихійним началом (“Орестея”).

Показовим є вибір в якості сюжету опери не скороминущого життєвого епізоду, а концепції глибоко філософського, етичного порядку. Висока моральна ідея очищення та пробачення – ось що зацікавило, перш за все, композитора в “Орестеї” Есхіла. “Смисловий ореол” оперної трилогії Танєєва втілює позачасову ідею совісті та верховенства справедливості, зв'язану з актуальною у всі часи ідеєю протесту проти насильства над особистістю. В центрі сюжету – зіткнення людини з Долею, однак його позаісторична сутність обумовила підсилення акценту на “драмі ідей”, на осмисленні, а не переживанні того, що відбувається. Головний герой твору постає як особистість, яка відчуває тяжкий розлад у душі, здатна до сильних вчинків в

ім'я духовного очищення, але в центрі уваги автора – не характер і внутрішній світ окремої особистості, а думки та емоції, що відображають загальнолюдські почуття.

Опера на античний, “не типовий для Росії”, з точки зору багатьох сучасників Танєєва, сюжет – факт безпрецедентний в історії російської музики XIX століття. Однак в “Орестей” відображені основні тенденції розвитку російського музичного мистецтва, які мали розповсюдження в 1880-90-ті роки. З одного боку, це втілення в музиці трагедійної теми, що відобразила складність і протиріччя дійсності, зіткнення людини, яка прагне щастя, з нездоланими життєвими перешкодами². З іншого боку – утвердження прекрасного, прояв віри у непереможність високого морального статусу людини – ця філософська думка була особливо близькою Танєєву. В музичному втіленні трагедії Есхіла композитор спирався, перш за все, на традиції російської класичної опери, і це основний (але не єдиний) фактор, що зумовив місце “Орестей” в класичному оперному доробку. Специфіка античної трагедії та особливості творчої натури композитора, генеральну концепцію творчості якого можна визначити як переконаність в перемозі “світла й розуму над силами темряви, відчаю, хаосу” (Л. Корабельнікова), утвердження гармонії “раціо” та емоцій – обумовили відособленість “Орестей” в російській оперній класиці як твору, який не мав прямих “предків”.

Серед публікацій, безпосередньо пов'язаних з проблематикою даної статті, виділимо дослідження Б. Асаф'єва ([2], [4]) та дві роботи Н. Туманіної: одна з них [14] містить конкретний музично-технологічний аналіз опери, а інша [13] присвячена її драматургічним особливостям – зокрема, автор визначає жанр “Орестей” як опера-ораторія. На наш погляд, ораторіальність проявляється у творі С. Танєєва перш за все як стиль, що визначає драматургічні особливості твору. Мета даної публікації – довести цю точку зору на основі аналізу хорових сцен опери з позицій визначення їх місця та функцій в драматургії твору.

Концепцію ораторіальності як одного з найважливіших принципів російської опери вперше висунув академік Б.В. Асаф'єв у своїх роботах з історії російської музики, зокрема, в монографії “М.І. Глінка” [3] та в статті “Російський народ, російські люди...” [4]. Відзначаючи величезну роль хорових сцен у драматургії російської опери, Асаф'єв, зокрема, писав: “Послідовність ... оперних переключень хору та хорів народу в ідею-образ Народу вказує на переростання оперно-побутових картин в ораторіально-симфонічну дію” [4, 66]. Таким чином, ораторіальність російської опери, за Асаф'євим, полягає у втіленні основної ідеї твору саме в образі народу.

Про ораторіальність російської опери писали також О. Кандинський, О. Орлова та інші дослідники. Зазвичай виділяються такі важливі риси ораторіального стилю російських опер, як громадянськість ідеалів (розуміння того, що носієм цих ідеалів є народ), монументальність, епічна розповідність, наявність широких музичних “описів” та розгорнутих картин, провідна роль хорових сцен у драматургії опери, специфічні відношення героя та народу – іноді герой виступає (подібно до ораторії) корифеєм хору.

Визначення жанру “Орестей” як опери-ораторії (за Н. Туманіною) виявляє її жанрову специфіку, тоді як розуміння ораторіальності як специфічної риси стилю допомагає виявити зв'язки опери з російською класикою. Монументальність ораторіального стилю “Орестей” якнайкраще підходить для вираження основної ідеї опери, її високого етичного пафосу. В цьому плані С. Танєєв є продовжувачем традицій

М. Глінки, який також втілював головну ідею своїх оперних творів у монументальних фрескових композиціях. Тож, ораторіальний стиль опери Танєєва глибоко вкорінений в обох глінкінських операх.

На спадкоємність Танєєва в цьому плані також вказує Б. Асаф'єв: “Якою зрозумілою стає в нашій культурі “Орестея” Танєєва – в ... глінкінському аспекті. Адже в глінкінській оперності усе високе продиктоване також ораторіальністю...” [3, 281]. Танєєв продовжує традиції російської опери, яка вперше висунула “хоровий ансамбль як дійову особу, а не як пасивно присутній на сцені натовп хористів” [4, 59].

Широка участь хору в дії, постійна присутність на сцені народу – характерна риса давньогрецької трагедії. Обидві лінії розвитку традицій – російської опери та античної трагедії – переплелися в “Орестеї”, що дало в результаті неповторний, самобутній твір. Крім того, на оперу вплинули, як вже було відзначено, особливості світосприйняття її автора³. Особистість С.І. Танєєва розкривається перед нами перш за все в його епістолярному доробку – зокрема, у переписці з П.І. Чайковським. У листах послідовно відображені етапи роботи над оперою та думки композитора, які виникали в процесі її написання, висвітлене своєрідне розуміння Танєєвим завдань оперного жанру.

Для розуміння “Орестеї” принципово важливими є такі особливості світогляду композитора, як найвища етичність, прагнення до грандіозних філософських узагальнень, заперечення індивідуалізму. Відкидаючи індивідуалістичне начало, Танєєв завжди прагнув дати явищу оцінку загальну, “від імені усього людства”. Не можна також не згадати таку важливу особливість естетики С. Танєєва, як прагнення до раціоналізму, до строгої логіки. Певною мірою в цьому виявився вплив філософії Б. Спінози, яка приваблювала Танєєва своєю строгою раціоналістичністю. Кожна подія драми повинна бути об'єктивно і логічно оцінена, вважає Танєєв. Показово, що саме хору автор опери доручає об'єктивну оцінку всього, що відбувається. Голос народу – це прояв вищої, колективної мудрості. Герої ж, які скоїли злочин, керуються лише суб'єктивними почуттями і не здатні логічно оцінити те, що заподіяли. Крім того, хор служить вираженням авторської позиції, відгуком композитора на події драми. Усі ці тенденції зумовили дуже важливу роль масових сцен в “Орестеї”.

Сказати, що “питома вага” хорів у цьому оперному творі дуже велика – означає дати лише кількісну оцінку. Важливою якісною ознакою є в “Орестеї” різноманіття драматургічних функцій хору. Найбільш загальне визначення цих функцій – змістовна та композиційна. Природно, що розглядати ці функції окремо одна від іншої – неможливо. Йдеться, перш за все, про переважання тієї чи іншої функції у різних масових сценах, а також про особливості, які зумовили верховенство конкретної функції у конкретному хорі. В якості таких, що виконують змістовну функцію, назовемо фінальні хори усіх трьох дій: у них відбувається осмислення того, що відбулося та пророцтво прийдешнього, тобто виражається основна ідея драми. Композиційні ж функції тут виконують, передусім, численні хорові репліки, що обрамляють монологи героїв.

Змістовні функції хорів у опері зводяться до наступного: вираження основної філософської ідеї; безпосередній емоційний відгук на те, що відбувається; декоративна функція, змалювання побуту. Підкреслимо роль хору як виразника основної ідеї твору. З цієї точки зору особливо важливий фінальний хор I дії “День возмез-

дия настане”, який є безпосередньою оцінкою народом подій, що відбулися. У сценічній дії хор йде за вбивством Агамемнона і захопленням трону його вбивцями, виражає засудження і обурення злочином Клітемнестри, проголошуючи, таким чином, основну ідею: вбивство тягне за собою тяжке покарання злочинця.

У момент вступу теми хору в оркестрі проходить лейттема помсти. Вона має в собі інтонаційне зерно, характерне для усього “комплексу відплати”, до якого входять тема помсти (вона з’явилася в дуеті Клітемнестри та Егіста), лейтмотив Ксандри та тема Ореста-месника. Усі ці лейтмотиви об’єднує ідея помсти за злодіяння, що в набуває опері характеру невідворотності. Загальна інтонація, що об’єднує ці лейтмотиви, також несе на собі цей відбиток: початок теми з висхідної секунди, яка з’являється на слабкій долі і слугує стимулом до розвитку, раптово “наштовхується” на наступну акцентовану сильну долю, що перериває розвиток. У кожному конкретному випадку ця інтонація несе певну семантику. В темі помсти вона продовжена низхідною терцією, далі поступеневий рух змінюється окличними інтонаціями кварта та квінти, що надає музиці характеру мовного і навіть ораторського висловлювання. Крім того, тематичне зерно лейтмотиву помсти повторює інтонації теми року із вступу до опери, що ще раз підкреслює ідею невідворотності, зумовленості прийдешньої відплати.

Характерна інтонація висхідної секунди відкриває й тему хору. Їй властивий подальший рух секундами вгору і створення, таким чином, восьмитактової розгорнутої мелодії (у той час, коли попередні лейтмотиви “комплексу відплати” замикалися в межах одного-півтора тактів).

В інтонаційному плані тема хору являє собою синтез попередніх тем, оскільки інтонаційне зерно висхідної секунди зводиться в ранг структурного принципу побудови мелодії. В хорі “День возмезддя настане” лейт-інтонація з абстрактного символу розгортається до масштабів узагальнення. Інструментальні інтонації відтворюються у вокальній партії – узагальнення відбувається саме в хорі.

В останній побудові (на словах “И народ освободи”) використано принцип поліфонічного вступу голосів (як у хорі, так і в оркестрі) з темою помсти. Створюється насичена музична тканина з переважанням лінійності. Багатократне ствердження теми помсти ще більш підсилює її значимість та вагомість. Тональність хору (фа-мінор) також підготовлена: вона з’являється у попередній сцені – в хорі “Царь наш, кто тебя оплачет”. Драматизм цього хору багато в чому упереджує трагічну кульмінацію фінального хору (скорботне, трагічне забарвлення фа-мінору, безумовно, грає тут свою роль).




Таким чином, хор “День возмезддя настане” є одним з вузлових моментів інтонаційної драматургії, а також смисловою кульмінацією I дії та всієї опери, що підтверджує асаф’євську тезу про переростання “хорів народу в ідею-образ Народу”. Саме узагальненість образу, що втілює в собі кращі риси та устремління народу, дозволяє говорити про ораторіальну трактовку цього хору. Отже, важливість місця цього хору в драматургії твору, його смислове навантаження визначаються: 1) високим рівнем узагальнення (концентрація ідеї у плані її розвитку та інтонаційний підсумок попереднього); 2) особливим емоційним ладом – настроєм гніву, обурення, протесту, знов таки пов’язаних із розвитком провідної ідеї.

Основна ідея трилогії знаходить вираження і в інших хорах опери. Обмежимося їх коротким переліченням: хори “Гнев умерших безпощадне”, “Оплачем погибших судьбу” (II дія), хор “Слава Афине” (III дія) та ін. Зазвичай хори

завершують композицію картини, сцени або цілої дії (виконуючи, таким чином, композиційну функцію), і в той же час є підсумком, осмисленням подій, що відбулися. Образ народу, втілений у хорах, також гранично узагальнений і є, перш за все, носієм основної ідеї опери. Усім цим хорам тією чи іншою мірою властивий пафос філософського осмислення, що пов'язане, як вже було відзначено, передусім із особливостями естетики С. Танєєва.

Хору в опері “Орестея” доручена не менш важлива образно-сміслова функція емоційного відгуку на те, що відбувається. З нею тісно пов'язана коментуюча функція хору, коріння якої сягає давньогрецької трагедії. Якимось мірою обидві ці функції змикаються: на відміну від безпристрасного коментаря античного хору, у Танєєва хорові номери завжди емоційно забарвлені. Отже, при аналізі хорів доводиться вказувати, перш за все, на якість проявлення тієї чи іншої функції.

Монолог Клітемнестри, що відкриває сцену № 9 (друга картина I дії), своїм настроєм злісної урочистості не лише не “заражає” хор, але навпаки, викликав неочікувану для цариці, але закономірну для розвитку ідеї опери реакцію. Це не підтримка і не відкрите обурення з приводу вбивства, це засудження, але не пряме – алегоричне, побічне, виражене через плач народу за вбитим царем. Вражає стриманість і суворість емоцій у цьому хорі, що становить глибокий контраст до збудженого стану Клітемнестри. Саме така стриманість, що несе у собі раціональне начало, є виразом авторської позиції композитора. Танєєв завжди протиставляє напруженості героя мудрий спокій мас: саме народ здатний правильно зрозуміти та об'єктивно оцінити ту чи іншу подію.

Хор не спирається на конкретні інтонації плачу (як це відбувається, наприклад, у першій частині кантати “Іоанн Дамаскін”). Образ народу узагальнений, епічний, і для його висловлювань відбираються найбільш узагальнені засоби характеристики – тональність фа-мінор, використання остинатної ритмічної формули , а також (в оркестрі) ритмічна формула похоронного маршу . Мелодія хору будується на поспівках невеликого діапазону, з постійним поверненням до звуку до, що символізує заціпеніння, постійну невідступну думку. Друга побудова зводить формулу  в структурний принцип – на ній будується низхідна секвенція, що створює відчуття поглибленого трагізму, важкої мірної похоронної ходи.

Подальший розвиток мелодії відводить від сфери чистої діатоніки, приводячи до акорду альтерованої субдомінанти без розв'язання, що символізує граничне напруження й кульмінацію трагічних почуттів. Хор виконується тільки жіночими голосами, що надає мелодії ліричності. В цілому створюється узагальнений образ народної скорботи, яка викликає в пам'яті хор “Ах ты свет, Людмила” з “Руслана і Людмили” Глінки – та ж сама епічна розміреність, та ж сама стримана скорбота.

Після репліки Клітемнестри вступає чоловічий хор “Демон дома Танталідов”, основна мелодична лінія якого побудована на темі року. Мелодія звучить в унісон і дублюється низькими інструментами оркестру. Повзучі хроматичні інтонації, суто інструментальні за своєю природою, звучать у хорі протиприродно, створюючи відчуття жаху. Однак за своєю функцією це скоріше коментар, ніж емоційний відгук, не осудження злочинів, а скоріше їх констатація. І все ж таки ко-

ментар має емоційне забарвлення, передає стан містичного жаху перед страшними злочинами.

Далі Танєєв контрапунктично поєднує обидва хори та сольну партію цариці, створюючи прекрасну трьохшарову композицію. Контрастуючи між собою, збуджені мовні інтонації Клітемнестри та узагальнені інтонації хору прекрасно ув'язуються в єдине ціле – в цьому проявляється геніальна майстерність Танєєва-поліфоніста.

Драматургічна функція хору стає більш зрозумілою, якщо виходити з висловлення Б. Асаф'єва: “У сценах-фресках кращих російських опер відчувається, що воля, яка диктує дію, належить народу” [4, 59]. Саме ця “воля, що диктує дію” піднімає дану сцену на рівень ораторіальності: не Клітемнестра, а хор є тут головним героєм, і саме по лінії, наміченій хором, розвиваються подальші події⁴.

Крім розгорнутих хорових сцен, в “Орестей” є багато хорових реплік з коментуючою функцією – показова в цьому відношенні сцена Ксандри з хором (друга картина I дії). В початковому епізоді хвилювання Ксандри відображене оркестровими засобами – розвиток лейтмотиву героїні, виокремлення окремих інтонацій та їх розчинення в загальному потоці руху. Оскільки в оркестрі стан Ксандри відображений гранично ясно, то в хоровій репліці “Безумие бедняжкой овладело” важливим є, перш за все, її текстове наповнення. В аріозо героїні хорова репліка “Кто смотреть без сожаленья” побудована на лейтмотиві страждань Ксандри, тим самим відображаючи співчуття народу. Інтонація низхідної секунди та зменшеної квінти є тут особливо експресивною і викликає почуття щемлячої жалості. Подальші репліки хору побудовані на інтонаціях аріозо й безпосередньо коментують стан героїні. Інший приклад такого використання хору – в арії Агамемнона (з тієї ж картини). В обох випадках хорові репліки коментують стан героїв, граючи, доповнюючи роль. Природно, таким чином, що вони базуються не на самостійному музичному матеріалі, а на інтонаціях вокальної партії героїв.

Крім змістовної функції, хор виконує у вказаних сценах і чисто конструктивну роль, створюючи двохпланову композицію та відтіняючи настрій героїні (чи героя). За цим же принципом побудована й сцена Клітемнестри з хором, тільки в ній контраст між настроєм героїні і народом є незрівняно більш глибоким.

У статті “Вагнер і Даргомижський” М. Римський-Корсаков говорить про “дві можливості” хору в опері – як “голоси натовпу”, “монологи маси” та як “спів пісень, обрядових пісень співів” [11, 55] – тобто, диференціює функції хору як виразника ідеї та як засобу створення побутового фону дії. Саме другій “можливості хору” підкорена його декоративна функція.

Сцена зустрічі Агамемнона з військом (друга картина I дії) дає яскраву замальовку народного побуту. Вона контрастує з попереднім динамічним дуетом Клітемнестри та Егіста і являє собою статичний фресковий образ (використано композиційний принцип гальмування дії). Тема маршу, з'являючись у першій частині композиції в оркестрі, в репризі проводиться також і в хорі. Марш трактований як велична, навіть помпезна хода. Створенню образу сприяють незвично повільний для маршу темп, використання оркестрових *tutti* та блискучої звучності мідних духових інструментів, чітко окреслені інтонації, ритмічне дроблення, “ствердність” моментів кадансування, виконання музики на нюансі *forte*. У середній частині використано жіночий хор; характер музики стає більш ліричним, інструментовка –

більш камерною. Маршевість тут завуальована й поступається місцем танцювальності. У партії хору присутні закруглені інтонації із затриманнями на сильній долі. В цілому сцена, як вже згадувалося, написана в три частинній формі з динамічною репрізою та кодою. В репрізі вступає хор, дублюючи партію оркестру, від чого викладення теми набуває ще більшої вагомості та монументальності. Створюється картина народного життя, фресковий образ, в якому на перший план виступає не дія, не характеристика героїв, а декоративне змалювання побуту.

Показово, що Танєєв уникає в цій сцені соціального аспекту теми “народ і цар”. Його трактування теми – скоріше “герой і народ” або “вбивця і народ”. На перший план виступає, таким чином, етичний аспект проблеми (що зв’язано з естетичними поглядами композитора), однак трактований соціально. Дійсно, вищим суддею в опері є не цар, не бог, а народ. Він уособлює ідею вищої справедливості, направляючи дію і керуючи нею. В цілому дана сцена трактована в ораторіальному дусі – образ народу виступає більш “декоративним”, а Агамемнон виступає як корифей хору.

На стику смислової та композиційної виступає в опері така функція хору, як відтінення й підсилення особистої драми героїв. Особливо яскраво ця функція виражена в сцені Ореста з фуріями (перша картина III дії). Фурії в “Орестеї” – символічний образ, що уособлює розкаяння совісті Ореста. По суті, ця сцена є діалогом злочинця зі своєю совістю. Хор фурій підкреслює і водночас поглиблює особисту драму героя; у вокальну партію Ореста проникають інтонації лейтмотиву фурій.

В партії Ореста переважають драматичні романсові інтонації (особливо в аріозо “Открой, о море”). Цей настрій душевної збудженості, усвідомлення своєї злочинності витримано до кінця сцени. Партія фурій також трактована в єдиному настрої: похмурому, злісному, загрозливому. Цей настрій сконцентровано в лейтмотиві фурій – короткій незграбній низхідній поспівці від I ступеня через VII підвищену до доміанти (на лейтмотиві побудований хор фурій “Ночь нас темная родила”). Інші засоби втілення образу фурій – унісонне звучання хору, рецитація на одному звуці (в той час, коли в оркестрі інтенсивно розвивається лейтмотив фурій), оркестрове тремоло в низькому регістрі. Партія фурій стабільна: вони – на відміну від фурій Глюка, хоча, безперечно, щось “глюківське” у трактовці образу фурій у Танєєва є, – непохитні у своїх “переконаннях” і втілюють ідею помсти за злодіяння.

Спробуємо узагальнити риси ораторіальності масових сцен в опері “Орестея”. Нагадаємо: за Асаф’євим, основна ознака ораторіальності – це втілення основної ідеї твору в образі народу. В опері Танєєва були відзначені й такі ознаки ораторіальності, як різноманіття драматургічних функцій хору, гранична узагальненість образу народу, філософська трактовка висловлень хору, глобальність узагальнень, виведення хору як основної дійової особи опери (якій доручені всі вузлові, кульмінаційні моменти драматургії).

В музикознавчих роботах неодноразово відзначався вплив на “Орестею” традицій російської оперної класики, які знайшли в ній своєрідне, специфічне заломлення у зв’язку з незвичністю сюжету⁵. Не можна не вказати, що музичне втілення античного сюжету Танєєвим має й свої слабкі сторони. Узагальненість образу народу підчас підмінюється його нівелюванням; відсутність національних прикмет надає змалюванню побуту чистої декоративності. І все ж “Орес-

тея” цілком вписується в еволюційний ряд російської оперної класики, продовжуючи лінію “Руслана і Людмили” Глінки, “Князя Ігоря” Бородіна. Відчутним є і вплив загальних тенденцій розвитку вітчизняної музики кінця ХІХ – початку ХХ століть (зокрема, це інтерес до Античності та ідеї синтезу, що зумовили жанрову специфіку твору).

Ораторіальний стиль російської опери, втілений у класичних її зразках, знайшов своє продовження у творчості композиторів ХХ століття (“Цар Едип” І. Стравінського, “Війна і мир” С. Прокоф’єва, “Золотий обруч” Б. Лятошинського, “Богдан Хмельницький” К. Данькевича, “Декабристи” Ю. Шапоріна та ін.). Долю ж “Орестеї” на шляхах розвитку російської опери геніально визначив П. Чайковський, написавши в одному з листів своєму улюбленому учню і другу С. Танєєву: “Ти... не лише митець, але й мудрець. Впевнений, що опера твоя буде абсолютно особливим, різко видатним за оригінальністю задуму та зрілій осмисленості виконання твором” [16, 174].

Примітки

¹ Задум “Орестеї” відноситься до 1882 року (запис у щоденнику Танєєва від 6.06.1900 року, див. [12, с. 175]), початок активної роботи над нею – 1887 року, завершення – 1894 року. Постановка була здійснена в Маріїнському театрі восени 1895 року, далі – впритул до 1900 року (видання партитури та клавіру опери М.П. Беляєвим) Танєєв, судячи по записах у Щоденнику, продовжував корегувати текст опери, по суті – створив її нову редакцію.

² Ця тема знайшла відображення у творчості П. Чайковського, пізнього М. Мусоргського, в літературі – у творах Ф. Достоевського, Л. Толстого.

³ Аналіз філософських та естетичних принципів композитора міститься у роботах Гр. Бернандта (див.: [5], [6]).

⁴ В опері є ремінісценція теми хору-плачу – в сцені біля могильного пагорба з ІІ дії. Хор звучить тут у схожому контексті – під час розповіді Електри про вбивство батька, причому протиставляються, знов таки, граничне збудження Електри та стриманість хору.

⁵ Див., зокрема, монографію Л. Корабельникової [8] та статтю В. Реді [10].

Література

1. Алексеева Е.В. “Орестея” С.И. Танеева: к истории первой постановки // Три века Петербурга: музыкальные страницы: Сб. статей / Е.В. Алексеева. – СПб., 2003. – С. 193-195.

2. Асафьев Б.В. С. Танеев. “Орестея” // Б.В. Асафьев. Об опере: Избранные статьи / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1985. – С. 218-221.

3. Асафьев Б.В. М.И. Глинка / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 311 с.

4. Асафьев Б.В. Русский народ, русские люди / Б.В. Асафьев // Советская музыка. – 1949. – № 1. – С. 59-70.

5. Бернандт Гр. Основной принцип эстетических воззрений С.И. Танеева / Гр. Бернандт // Советская музыка. – 1939. – № 6. – С. 71-78.

6. Бернандт Гр. Черты личности [К 120-летию со дня рождения С.И. Танеева] / Гр. Бернандт // Советская музыка. – 1977. – № 8. – С. 101-109.

7. Бернандт. Г.Б. С.И. Танеев / Г.Б. Бернандт. – М.-Л. : Музгиз, 1950. – 378 с.

8. Корабельникова Л.З. Творчество С. И. Танеева / Л. Корабельникова. – М.: Музыка, 1986. – 296 с.

9. Протопопов В.В. Некоторые вопросы музыкального стиля С.И. Танеева // В.В. Протопопов // Избранные исследования и статьи / В.В. Протопопов. – М., 1983. – С. 121–139.
10. Редя В. “Орестей” С.И. Танеева в аспекте диалога культур / В. Редя // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Вип. 20: Музичний твір: проблеми розуміння: Зб. статей. – К., 2002. – С. 115-124.
11. Римский-Корсаков Н.А. Вагнер [и Даргомыжский] // Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений. Т. 2: Литературные произведения и переписка. – М.: Музгиз, 1963. – С. 47-61.
12. Танеев С.И. Дневники. В 3 т. – Т. 2 / С.И. Танеев. – М. : Музыка, 1982. – 428 с.
13. Туманина Н.В. Музыкально-драматическая концепция трилогии Танеева “Орестей” / Н.В. Туманина // С.И. Танеев и русская опера / Сб. статей под ред. И.Ф.Бэлза. – М.: ВТО, 1946. – С. 59-97.
14. Туманина Н. Музыкальная трилогия “Орестей” / Н. Туманина // Памяти С.И. Танеева: Сб. статей под ред. Вл. Протопопова. – М.-Л.: Музгиз, 1947. – С. 102-120.
15. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере: Исследование / С. Тышко. – К., 1993. – 117 с.
16. Чайковский П.И. – Танеев С.И. Письма / [сост. и ред. В.А. Жданов]. – М.: Госкультпросветиздат, 1951. – 558 с.

УДК 792.54:792.97(477)

Ізваріна Олена Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент, докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ВЕРТЕПНА ДРАМА ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА

У статті висвітлюється проблема формування вертепної драми як форми українського видовищного мистецтва та його типові риси. Розглядаються особливості вертепної драми як складової формування українського оперного мистецтва.

Ключові слова: вертепна драма, українське оперне мистецтво.

There are considered the problems of forming drama of cave as form's Ukrainian show art and his typical lines; to lighting meaning of lrama of the cave as a factor forming Ukrainian opera's art.

Key words: drama of cave, Ukrainian opera's art.

Українське оперне мистецтво почало свій розвиток в середині ХІХ століття, і його формування знаходилося в річищі загальноєвропейських традицій. Проте національне оперне мистецтво в Україні має свої власні корені. Це стосується витоків оперного мистецтва як мистецтва видовищного. Джерелами послужили, насамперед, народні театральні дійства, супроводжувані музикою та співами, а також вертеп і шкільна драма.

Фольклорні витоки сприяли формуванню сюжетних ліній, розвитку дії, музичних характеристик персонажів, розробленню елементів оперної форми. В народних театральних дійствах випрацьовувалась система образів, утворювався тісний зв'язок сюжету і музичного супроводу, що в подальшому значно вплинуло на формування українського музично-драматичного театру, адже національний

театр від своїх початків розвивався саме як музично-драматичний. В цьому полягає відмінність й оригінальність українського оперного театру, який у своєму розвитку спирався на традиції національних музично-драматичних вистав.

До перших зразків українського видовищного мистецтва професійного спрямування необхідно віднести вертепну драму. Вертеп – ляльковий театр – одна з ранніх форм видовищного мистецтва, яка відома в Європі ще з XVI ст.

В історії світової культури ляльковий театр посідає чільне місце. Він набув популярності у народів Європи, Азії, Африки й Америки, і в кожній країні відбивав національну характерність, типові властивості та риси, притаманні саме цьому народові. Загальними ідеями для будь-якого театру ляльок були ствердження справедливості, перемога добра над злом, прославляння захисників батьківщини тощо. Найперші повідомлення про існування вертепу в Україні припадають на середину XVII століття, а перші записи вертепних драм належать до кінця XVIII століття. Найвідомішим вертепом був Сокиринський, який занесли до маєтку Галаганів київські бурсаки у 70-х рр. XVIII століття.

Вперше тексти вертепної драми були видані друком М. Маркевичем (1860) та Г. Галаганом (1882). В художній літературі представлений опис вертепної вистави початку XVIII століття (Б. Лепкий. “Мотря”). До нашого часу збереглися редакції текстів вертепних драм другої половини XVIII століття, записаних у XIX – 30-х роках XX століть та названих за місцем їхнього побутування: Сокиринський (1771), Новгород-Сіверський (1874), Славутинський (1897 та 1928), Батуринський (кінець XIX століття), Хорольський (1928), Куп’янський (1937).

Тексти наведених вертепів стали відомі завдяки записам М. Маркевича (Турівський вертеп, 1848), М. Чалого (Новгород-Сіверський, 1874), О. Селіванова (Куп’янський, 1880), Ю. Жалковського (Батуринський, кінець XIX століття).

Як одна з найцікавіших сторінок історії української культури вертеп викликає постійну зацікавленість науковців. Вивчення вертепної драми розпочинається у XIX столітті з етнографічних розвідок Е. Ізопольського, М. Маркевича, Г. Галагана, Олени Пчілки, О. Селіванова, М. Чалого. На межі XIX – XX століть вертеп досліджувався на основі генетичного підходу (О. Веселовський, П. Морозов, В. Перетц, І. Франко, М. Драгоманов, Є. Марковський, О. Кисіль та ін.). У XX столітті вертепну драму вивчали як явище фольклору (В. Круп’янська, П. Пономарьов, С. Баранов, В. Хоменко). Аналізу підлягали зв’язок вертепу, зокрема з білоруською батлейкою (Г. Барішев, П. Охріменко), а також його музичні особливості (М. Грінченко, О. Шреер-Ткаченко, Л. Архимович, М. Копиця) та вкорінення вертепних традицій в професійному театрі (М. Грицай). Вертеп розглядався і як можливе джерело формування українського музичного театру дослідниками Л. Архимович, О. Шреер-Ткаченко, М. Загайкевич та О. Литвиною. Проте праць з комплексного аналізу історіографії вертепної драми на сьогодні обмаль (Й. Федас, Т. Зінов’єва).

Складність вивчення вертепу як народного видовищного мистецтва полягає в усній формі його побутування, як це і властиве фольклорній традиції: вертепні тексти були відомі усім їхнім виконавцям – бурсакам, мандрівним дякам, співакам, тож у запису й зберіганні тексту вертепу не було потреби.

Актуальність даної статті полягає у висвітленні вертепної драми як форми українського видовищного мистецтва та особливостей її побутування у XIX – XX століттях.

Мета статті полягає у розкритті особливостей вертепної драми як складової формування українського оперного мистецтва.

Чинниками, що сприяли виникненню вертепу в Україні були досить розвинена і розповсюджена народна театральна-видовищна культура та виняткова грамотність населення (знання євангельських сюжетів і Служби Божої були обов'язкові при навчанні), що сприяло розумінню вертепної дії.

Вертеп – досить складне драматургічне явище, адже поєднує в собі кілька видів мистецтва: літературу, театральне дійство і усну народну музичну творчість, тобто є явищем поліжанровим.

Зазвичай, вертеп виконувався “освіченими” акторами-бурсаками, студентами Києво-Могилянської академії, які виступали зі спектаклями в період Різдвяних свят та рекреацій. Своєрідним підтвердженням цього слугує епізод з повісті М.В. Гоголя “Вій”, де показана “театральна творчість” бурсаків: “В урочисті дні і свята семінаристи і бурсаки відправлялись по домівках з вертепами. Іноді розігрували комедію, і в такому разі завжди відзначався який-небудь богослов, ростом мало не з київську дзвінницю, який представляв Іродіаду або Пентефрію, дружину єгипетського царедворця. У нагороду отримували вони кусок полотна, або мішок проса, або половину вареного гусака й тому подібне” [3, 380].

Крім власне вертепної скрині з ляльками та акторів-ляльководів, у виставі брали участь невеликий хор та інструментальний ансамбль, які супроводжували дію музикою і співами. У ляльковій вертепній драмі музика виступала одним з головних засобів розкриття змісту і надання характеристик персонажам дії. Музика тут відігравала значну роль, надаючи виставі національного забарвлення. Національну специфіку української вертепної драми відзначали дослідники Л.Б. Архимович, О.А. Казимиров, В.М. Перетц, Й.Ю. Федас, В.Г. Хоменко, О.Я. Шреср-Ткаченко.

Як загальновідомо, вертепна вистава складалася з двох дій: першої – релігійного змісту – про Різдво Христове і другої – реалістичного змісту – з картин народного життя. Сюжетно дії між собою не були пов'язані. Відповідно до цього укладалися і музичні фрагменти: в першій дії переважали релігійні канти, в другій – народні пісні й танці. Духовна частина виступала традиційним “нерухомим” чинником драми, світська – жвавим, що відповідав на злободенні питання. В цій діалектиці усталеного й нового, традиційного й сьогоденного полягає секрет довголіття і постійної популярності вертепної вистави у глядача протягом останніх 300 років.

Зміст першої дії – сюжет Священної історії про винищення немовлят Іродом у Віфлеємі – вимагав хорового співу, адже саме хор а cappella виконував тут роз'яснювальну функцію, коментуючи події. Хор також формував образи героїв драми: Ірода, трьох царів, Рахілі та ін. Проте індивідуальних характеристик цих персонажів у першій дії немає. Вочевидь, цього автори вертепних драм не прагнули. Головним жанром, до якого звертались автори, був кант, дуже розповсюджений як в духовній практиці того часу, так і в народному побуті. Персонажі релігійної частини вертепної драми мають біблійне походження. Головною ідеєю виступає конфлікт Добра і Зла, що проявився у побитті немовлят у Віфлеємі за наказом царя Ірода. При чому, персонажі, що уособлюють Святу Родину, є персонажами мовчазними (“німі ролі”), на відміну від Ірода та його оточення. Ідея перемоги Справедливості втілюється в повному обсязі (Ірода страчує Смерть, а Чорт тягне його до пекла), що супроводжується коментарями хору.

Зміст другої дії складався з невеликих побутових сюжетів комічного спрямування, тому музика супроводу ґрунтувалась на фольклорних джерелах. Музиці тут також була притаманна функція коментатора подій, але вона “відповідала” й за створення індивідуальних характеристик персонажів. Крім цього на ній лежала “відповідальність” за єдність дії, тобто виконання об’єднуючої функції. Персонажі побутової частини “вилеплені” більш різноманітно. Впізнанню героїв глядачами сприяє одяг ляльок. Отже, “сакральні персонажі поставали у вбранні духівництва, етнічні – в національне, а побутові та соціальні дійові особи – в типовий одяг відповідно до своєї епохи та класу” [4, 71]. Мовна характеристика додавала національних особливостей кожному персонажу через типові мовні особливості та використання типового музичного супроводу. Л. Архимович вважає, що саме друга, “світська частина драми ... дає початок усім основним формам сучасного професійного українського театрального мистецтва. [...] окремі елементи її поступово створювали передумови для появи в одних випадках історичної та побутової драми, в других – сатири, комедії, в третіх – оперного та балетного мистецтва, і нарешті, дитячого й лялькового театру” [2, 29].

Отже, український вертеп спирався на релігійні та народні сюжети, які відбивали особливості самосвідомості глядачів, етичні міркування, соціальні конфлікти на рівні архетипів (Смерть – Безсмертя, Добро – Зло, Мати – Дитина, Конечність – Нескінченність, Любов – Ненависть, Правда – Кривда, Вірність – Зрадництво). Характерним для вертепу було діалектичне поєднання постійного-незмінного (перша дія) з варіативним-адаптивним (друга дія). Саме це діалектичне протистояння двох дій призвело до тривалого існування вертепної драми і розквіту її у XVIII столітті. Поступово виокремлюються комічні сценки, без яких вертеп не сприймається глядачами, утворюються образи, що ідентифікуються з певними історичними моментами в житті народу та побутовими ситуаціями. Музичний супровід радо відгукується на ці моменти.

Вертепна драма – явище суто національне, починаючи від зовнішнього вигляду скрині і завершуючи оригінальністю образів та музичного супроводу. Вертепні вистави розкривали світогляд тогочасного українського суспільства, формували громадську думку. Безумовно, органічне поєднання усіх елементів вертепу в цільне дійство, об’єднане єдиною ідеєю – “добро переможе зло” – в подальшому стане одним зі щаблів до формування українського музичного театру в цілому й українського оперного театру зокрема.

Період найвищого розквіту вертепного театру припадає на XVIII століття, яке відоме в історії культури як українське або козацьке бароко. Естетика бароко передбачає дуальність, роздвоєність цілого на земне і небесне начала, які перебувають в динаміці та конфліктному протистоянні. Звідси оформлення сцени-будиночка як двоповерхової споруди, де кожний поверх – це власний світ, проте обидва світи не відокремлені один від одного, а перебувають у діалектичному зв’язку.

XIX століття приносить розуміння самоцінності й самобутності національних культур, що вплинуло на зацікавленість фольклором, його збирання та наукове вивчення. Народний театр також знайшов своїх дослідників (П.П. Пекарський, М.С. Тихонравов, О.І. Веселовський, П.Й. Морозов, П.Г. Житецький, В.М. Перетц). Саме це століття презентує найбільшу кількість досліджень про вертеп.

У цілому структура вертепу ХІХ століття істотно не відрізнялася від взірців ХVІІІ століття, що взагалі буде типовим аж до першої третини ХІХ століття. Найвідомішим на сьогодні є Сокиринський вертеп. Проте родина Галаганів знала ще й Дегтярівський вертеп, який був зроблений на зразок Сокиринського. Отже, вертеп у ХVІІІ – ХІХ століттях діяв у панських маєтках: Сокиринський та Дегтярівський – у Галаганів, Турівський – у М. Маркевича, Куп'янський – у Розаліон-Сошальських і був не лише народним видовищем, а й дорогою забавкою шляхетного панства. Про це свідчить те, з яким пієтетом ставилися в родині Галаганів до Сокиринського вертепу, адже сама скриня-будинок і ляльки зберігалися в спеціальному архівному будинку нарівні з родовими документами та діловими паперами. Таким чином, вертеп був театром мобільним і демократичним, оскільки рухався від магнатських садиб і маєтків до простих сільських хатинок.

М.В. Лисенко був у захваті від Сокиринського вертепу. Він прагнув дати прилюдну виставу у Києві, проте ці сподівання виявилися марними. Лише на початку ХХ століття при Музично-драматичній школі М.В. Лисенка у Києві відбулася вистава вертепу під керівництвом викладача історії української драми І. Стешенка (1905) [6]. Музичний супровід складала фортепіано, скрипки, хор учнів та співаків церковного хору. Виставі передувала лекція І. Стешенка про значення і місце вертепу в українській драмі. Спектакль мав величезний успіх, який супроводжував його й наступного року. Необхідно відзначити, що появи вертепу на сцені передувала мета його відродження у традиційному вигляді, проте вистава сприймалась як зовсім сучасний твір, адже події, що відбувалися на сцені, асоціювалися з політичною ситуацією 1905 року і з “Кривавою неділею”.

У ХІХ столітті вертеп грався усюди: по селах, маєтках, у містах. Особливого значення в цьому плані набуває Київ. Тепер його ставили не лише на Різдво і свята, а й по ярмарках, на іменинах, навіть на літніх військових зборах. Д. Антонович підкреслює, що вертеп “знайшов вихід із кола аристократичного суспільства і зумів підійти до мас народних” [1, 459]. Вертепна драма у ХІХ столітті дещо трансформується: релігійна дія залишається незмінною, а побутова розширюється за рахунок включення до дії нових персонажів, поява яких обумовлена суспільно-політичним життям (Артилерист з гарматою, Військовий лікар, Сестра милосердя, Монах і Солоха). Відмінним від вертепу ХVІІІ століття є й те, що серед персонажів значну частину посідають мешканці міста.

Аналізуючи відомості стосовно побутування вертепу у ХVІІІ – ХІХ століттях можна дійти висновку, що сакральна частина драми залишилася канонічною і незмінною до початку ХХ століття. Побутова частина зазнавала суттєвих змін і доповнень відповідно до соціально-політичних реалій доби.

З другої половини ХІХ століття починається проникнення вертепних ідей та мотивів у фахову літературу і театр. Так, у 1879 році виходить друком збірка творів П. Куліша, до складу якої внесена вертепна драма “Іродова морока”.

Період ХХ – початку ХХІ століть доволі складний для функціонування і розвитку вертепу. На початку ХХ століття виступили з розвідками, присвяченими вертепу І. Франко, В. Перетц, М. Возняк, О. Кисіль, Є. Марковський. Перші пореволюційні роки привернули увагу до народних витоків мистецтва, зокрема, театрального. Прагнення наблизити театр до глядача призводило до певного реформування театру, створення “нового” театру, який відповідає вимогам часу. До того ж загальноєвропейські тенденції розвитку мистецтва цього

часу вимагали пошуку нових форм і засобів втілення сучасних образів на сцені. Тому звернення до такого традиційного видовища як вертеп новаторів українського театру І. Стешенко і Л. Курбаса було цілком органічним і актуальним для свого часу. Вони прагнули відродити “Різдвяний вертеп” (1918). Лесь Курбас вважав український вертеп надзвичайно цікавою сторінкою історії національного театру, який “вийшов із самих народних мас і є виявленням його душі” [5, 211]. На жаль, вистава “Різдвяного вертепу” так і не відбулася за певних політичних і воєнних причин. Проте спроби Курбаса до модернізації й осучаснення вертепу мали свої наслідки, які були використані режисером в його подальшій роботі.

У перші роки радянської влади вертеп сприймався її ідеологами як засіб агітації, політпросвітньої роботи на селі та антирелігійної пропаганди. З таким завданням з успіхом впорався так званий Межигірський вертеп, який був заснований студентами і викладачами Межигірського художнього технікуму за ініціативою П. Горбенка та Н. Цівчинського (1923). Першим твором Межигірського вертепу стала п'єса “Свята в раю” антирелігійної спрямованості. Вистави вертепу користувалися значним успіхом. Проте гастролі у Харкові, хоча й пройшли з неменшим успіхом у публіки, викликали серйозні суперечки і жорстоку критику діячів Пролеткульту. Відстояти свій погляд на вертеп як мистецтво сучасне і необхідне новаторам не вдалося. Офіційного статусу він не набув, і вертепний театр перестав існувати (1924).

Проте ентузіасти вертепної справи П. Горбенко, І. Шахівець, Цимлова, Вольтовська, пізніше Н. Цівчинський роблять нові спроби поновити вистави [7]. Вже влітку 1930 р. у Харківському ТЮГу відбулася вистава “Свята в раю”. Згодом виставлялися й нові твори. В одній виставі часто поєднували кілька форм театру (вертеп, театр тіней, петрушку). За плідну працю театр у 1931 році одержав статус Всеукраїнського показового лялькового театру. Але він існував у значною мірою політизований період осмислення шляхів розвитку радянської культури і театру. Отже, офіційним керівництвом ляльковий театр визнавався не сучасним, а віджившим видом мистецтва, доволі примітивним, але таким, який може обслуговувати дитячу аудиторію шкільного віку. Отже, доля вертепу була вирішена беззаперечно, і вже з 30-х роках вертеп поступово зникає зі сцени театрів. Безумовно, в цьому процесі відіграли значну роль ідеологічні чинники, які відбивалися в мистецькому житті: атеїстичний світогляд, наголос на пріоритеті інтернаціонального над національним, зміна аудиторії з дорослої на дитячу.

Лише з 70-х років поживається зацікавленість цим видом театрального мистецтва. З 80-х років періодично з'являються вертепні вистави на сценах українських театрів. У 90-ті роки ХХ століття поживається зацікавленість фольклорними взірцями вистав, національним культурним надбанням, релігійними цінностями. Це сприяло відродженню вертепного театру. На сценах виставляються як класичні вертепи, так і нові п'єси. Сучасний вертеп тяжіє до мішаних театральних форм. Вертеп мав вплив і на кіномистецтво. Про це свідчать елементи “вертепізації” у художньому фільмі “Пропала грамота” за повістю М. Гоголя (режисер Б. Івченко): підкреслено-штучні декорації, образи-машкари (Козак, його Жінка, Побратим, Чорт).

Вивчення архівних джерел та раритетних матеріалів дозволяє стверджувати, що витоки українського оперного мистецтва містяться у музично-поетичному та

драматичному мистецтві українського народу, що і визначає його зміст і національний характер.

Вертепна драма мала значний вплив на подальший розвиток українського видовищного мистецтва, а саме на музичний театр. Зокрема, характерні образи другої дії вертепу знайшли своє відбиття, насамперед, в оперних творах С.С. Гулака-Артемівського та М.В. Лисенка. Типові риси вертепного Запорожця віддзеркалилися в образі козака Івана Карася Гулака-Артемівського (“Запорожець за Дунаєм”): сміливість, кмітливість, хоробрість, весела вдача, відданість Батьківщині. Типова для вертепного театру й комічна пере Карась-Одарка. Тут Карась – доткнутий і трохи “непокірний” чоловік, Одарка ж – хитрувата й хвацька молодиця. Вони постійно сваряться та миряться, як молодята і роки не владні над їхніми почуттями. Інші герої опери – представники турецького табору – виступають як персонажі-носії історичних “костюмів”, тобто турків, з усіма притаманними турецькому “типу” рисами: хитрістю, підступністю, підлабузництвом, брехливістю (Султан та його наближені).

Драматургія вертепу вплинула на розвиток дії в “Чорноморцях” та “Наталці Полтавці” Лисенка. Так, вертепними персонажами у “Наталці Полтавці” виступають комічні герої нового вертепного періоду – ХІХ століття – Возний та Виборний. Традиційне й вертепне залицяння багатого старого (Возний) до бідної молодої (Наталка). Як бачимо, персонажі найвідоміших українських опер буквально “списані” з персонажів вертепної драми. Вплив вертепу відчутний як в літературному, так і в музичному плані (введення в оперу традиційної пісні “Ой під вишнею”).

Опрацьовані матеріали, зокрема, дослідження з історії вертепу останнього часу та архівні джерела з фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України дозволяють дійти висновку, що саме вертеп в подальшому розвитку української музичної культури матиме значний вплив на формування українського музично-драматичного театру. Насамперед, необхідно зазначити особливості драматургії вертепу, а саме – чередування музичних номерів з розмовними діалогами, що стане визначним чинником у становленні національного музичного театру. У вертепі остаточно визначаються форми, які перейдуть у музично-театральне та оперне мистецтво й стануть їх невід’ємними складовими: хоровий і сольний співи, вокальний та інструментальний ансамблі, танці, а також пантоміма, сценографія, костюми тощо.

Таким чином, ляльковий вертеп був значним явищем національної музично-театральної культури. Музика відігравала тут не просто рівноправну з текстом роль, а значно вагомішу, оскільки саме музичний супровід надавав виставі національного забарвлення і психологічної характеристики персонажам. Завдяки мобільності музичних номерів відбувалося осучаснення вертепних побутових сценок, тісний зв’язок з життям, чітке реагування на злободенність ситуацій. Образи-символи вертепних персонажів були настільки реалістичні, що увійшли до нового жанру, який саме формувався у період найвищого розвитку вертепної драми – до української опери. Це надало творам національного оперного мистецтва оригінальності й самобутності, а самі опери зробило зрозумілими пересічному глядачеві. Сьогодні, у зв’язку з переоцінкою національних мистецьких явищ, відбувається відродження вертепу як одного з витоків українського оперного мистецтва.

Література

1. Антонович Д.В. Український театр / Українська культура: Лекції. // Д.В. Антонович. – К.: Либідь, 1993. – С.443–473.
2. Архимович Л.Б. Українська класична опера. Історичний нарис / Загал. ред. В. Довженка / Л.Б. Архимович. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. – 311 с.
3. Гоголь Н.В. Избранные произведения в двух томах. – Т.1. – Повести / Н.В. Гоголь // Вступит. Стаття П.А. Николаева; Примеч. Н.Л. Степанова. – Кишинёв: Лит. артистикэ, 1985. – С. 380-416.
4. Зінов'єва Т.А. Еволюція східноукраїнського лялькового вертепу: дис. на здобуття канд. мист.: 17.00.01 / Тетяна Анатоліївна Зінов'єва. – К., 2008. – 191 с.
5. Курбас Лесь. Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. М. Лабінського. // Лесь Курбас. – К.: Дніпро, 1988. – 518 с.
6. Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Р. – 4899. Архів “Вертеп”. І. Стешенко. Спогади про вертеп музичної школи Лисенка. – 8 арк.
7. Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України. Р. – 10818. Архів “Вертеп”. Межигірський ляльковий театр. Шахівець. Коротка записка. – 2 арк.

УДК 78.071.2; 314.743 (437)

Карась Ганна Василівна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
проректор Прикарпатського національного
університету імені В. Стефаника

ПЛАТОНІДА ЩУРОВСЬКА-РОССІНЕВИЧ: ПОРТРЕТ МИСТКИНІ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТЕОРІЙ ГЕНДЕРУ ТА ПАСІОНАРНОСТІ

На основі невідомих архівних матеріалів, пов'язаних із життям і творчістю диригентки Платоніди Щуровської-Россіневич, зроблена спроба представити її роль у розвитку українського хорового мистецтва першої половини ХХ століття. Творчий портрет мисткині проектується через призму сучасних теорій гендеру та пасіонарності.

Ключові слова: диригент, хорове мистецтво, пасіонарність, гендер, діаспора.

The author studied unknown archive recordings that are connected with live and creative work of conductor Platonyda Shchurovska-Rossinevych and tried to present her role in development of Ukrainian choral art during the first half of the XX century. Creative portrait of the artist is presented in the light of contemporary theories of gender and passionarity.

Key words: conductor, choral art, passionarity, gender, diaspora.

Підвищення уваги українського суспільства до етнокультурних проблем актуалізує звернення до оригінальних теорій та ідей сучасності. Зокрема, нашу увагу привертають гендерний підхід та теорія пасіонарності¹. В літературі й соціології існує декілька концепцій гендера. Це обумовлено як відносною “молодістю” гендерного підходу (перші наукові праці з'явилися близько двадцяти років тому), так і складністю самого феномена. Для всіх них базовим положенням є розрізнення понять стать (sex) і гендер (gender). Гендер – це складний соціокультурний конструкт, який відображає відмінності в ролях, поведінці, ментальних і емоційних характеристиках між чоловіками і жінками. В рамках цього підходу гендер розуміється як організована модель соціальних відносин

між жінками і чоловіками, яка не тільки характеризує їх спілкування і взаємодію в сім'ї, а й визначає їх соціальні відносини в основних інституціях суспільства. Гендер, таким чином, трактується як один з базових вимірів соціальної структури суспільства, який разом з іншими соціально-демографічними і культурними характеристиками (раса, клас, вік) організує соціальну систему [2]. Авторська теорія пасіонарності російського вченого Лева Гумільова допомагає глибше осягнути діяльність окремих українських митців. Пасіонарність, за визначенням вченого, це “характерологічна домінанта; це непореборне внутрішнє стремління (усвідомлене або, частіше, неусвідомлене) до діяльності, спрямованої на здійснення якої-небудь мети (часто ілюзорної). Ця мета представляється пасіонарній особі навіть ціннішою власного життя, а тим більше життя і щастя сучасників” [3, 48]. Розглядаючи пасіонарність як вповні реальний мотив людської поведінки, Л. Гумільов трактує її як особливу енергію, як поштовх у людей, що намагаються зробити більше, ніж потрібно для підтримки свого життя. Це люди, які “хотять діяти, тобто у них є надлишок енергії” [3, 12], це гармонійні особистості, які заражають своєю енергією, вони – жертвенні митці, правдолюбці, борці за справедливість. Оскільки кожен живий організм володіє енергетичним полем, то біохімічна енергія живих організмів утворює етнічне поле. Л. Гумільов підкреслює, що “людина, викинута волею долі із складу свого етносу, у якої обірвані всі системні зв'язки, яка опинилася в чужій країні, тим не менше свято зберігає свій стереотип поведінки, свої ідеали, свій світогляд” [3, 13]. Тобто, вона залишається у своєму етнічному полі.

Саме такими пасіонарними особистостями є ряд постатей української діаспори, в тому числі діячі музичної культури. Серед них виокремлюється Платоніда Іванівна Щуровська-Россіневич (1893–1973) – представниця київської хорової школи, учениця Олександра Кошиця, субдиригентка Української Республіканської Капели під його керівництвом. Вона була ключовою фігурою хорового процесу української еміграції у міжвоєнній Чехо-Словаччині. Відомий бандурист Григорій Китастих вважав, що це “високої кляси диригент і широкої музичної освіти людина” [11, 1195], а професор Празької консерваторії Ярослав Кржічка в рецензії на виступ капели писав: “Щасливий п. Кошиць, що найшов таку помічницю” (*Hudebni revue*, червень 1919). Він же відзначав такі якості П. Щуровської-Россіневич: “музикальна, тонкого слуху та ритмічного чуття, самовіддана, скромна – незнана ширшому громадянству – вона має львину частину успіхів капели, даючи головному диригентові хор зовсім музичально підготований до мистецького оброблення” [18, 27].

Незважаючи на суперреляції на адресу диригентки та її роль у розвитку українського хорового мистецтва, бібліографія про П. Щуровську-Россіневич є вкрай обмеженою. Це невеличкі оглядові статті М. Кукурузи-Король [13], Д. Петрівського [19]. Окремі згадки про мисткиню знаходимо у спогадах О. Пеленського [18], І. Шох [28], працях І. Мірного [15], Ю. Шерегія [27], Г. Китастого [11], збірці статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження О. Кошиця [16].

Актуальність дослідження зумовлена прагненням відтворення цілісного українського культурного простору, метою є створення творчого портрету Платоніди Щуровської-Россіневич через призму теорій гендеру та пасіонарності. Відповідно до зазначеної мети зроблено спробу розв'язати наступні завдання: ввести в науковий обіг невідомі архівні матеріали, пов'язані із життям і творчістю П. Щуровської-

Россіневич; на їх основі представити роль мисткині у розвитку українського хорового мистецтва. Основним джерелом для узагальнень з даної теми слугували архівні матеріали, опрацьовані нами у фондах Центрального державного архіву вищих органів влади та управління України (м. Київ, у покликаннях скорочено – ЦДАВО України), Центрального державного архіву у Празі (Statní uatrední archiv v Praze; у покликаннях скорочено – ЦДАП /SUAP), відділу рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (м. Київ, у покликаннях скорочено – ІЛ).

Центром хорового мистецтва міжвоєнного періоду стає Прага, де успішно працюють Український Академічний Хор (УАХ; 1921–1938), хор Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова (УВПІ), хор *Трембіта*, хор *Українська співоча студія* та ін. Особливу роль тут відіграє єдина жінка між нашими визначними диригентами – Платоніда Щуровська-Россіневич. Ряд документів, спогадів та матеріалів мисткині, вперше виявлені нами у фондах Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, допомагають більш рельєфно окреслити її внесок у розвиток української хорової справи за кордоном. Її мемуарні статті [30; 31] та мишинописні спогади “З минувшини”, фрагменти мемуарного характеру (“Уривки зі спогадів жінки-диригентки”, “Дисципліна”, “Про визначних і менш значних диригентів”) та рукописний зошит спогадів [6; 9] охоплюють не тільки значний часовий простір, але насичені важливими історичними даними.

При підборі співаків до Української Республіканської Капели, яка створювалася у 1919 році, О. Кошицем та П.Щуровською-Россіневич було вислухано біля 700 солістів зі всієї України, з яких треба було вибрати тільки 100 осіб. “А які ж то були голоси! Для сучасного покоління важко передати всю красу рівного (без вібрації), міцного, ясної дзвінкості й металювості голосу українського хорового співака, з яким не дуже ніжно обходилися диригенти і якого ніхто й ніколи не вчив ні правильно дихати, ні тим більше використовувати резонатори” [9, 9–10]. Були встановлені різні класифікаційні угруповуння, які передбачали добір співаків за тембрами. Так наприклад, “з загальної кількості співаків в кожній партії (25 сопрано, 23 альти, 24 тенори і 28 басів) було вирішено вибрати 11 драматичних сопрано і 14 ліричних, в партії альтовій – 12 меццо-сопрано і 11 контральто, в теноровій партії 12 драматичних і стільки ж ліричних тенорів, а басова партія поділялася аж на 4 групи: 8 баритонів (діапазон – Н-f-g), 7 перших басів (діапазон – А-e), 9 других басів (f аж Е до d) і 4 так званих октавних співаків (А аж g контроктави до Н-c). При такому розподілі голосового матеріалу малася на увазі можливість забарвлювання з динамічного боку виконання більш масивним або м’якшим легшим звуком. З такою класифікацією голосів до того часу ніде в наших хорах не приходилося зустрічатися. І саме ця класифікація в найвищій мірі відповідала диригентському умінню нашого славного Кошиця. Ця виняткова його майстерність була спрямована на те, щоб наблизити хорове виконання до оркестрового з усіма численними звуковими відмінами барвистої інструментарії за допомогою цього найдосконалішого масового звукового упорядкування, цього найвищого “живого людського інструмента”. І як відомо, цей напрям у майстерності Кошиця здивував і зачарував увесь світ” [9, 12–13]. Щоправда, у зв’язку із наступом на Київ більшовиків, із ста відібраних співаків вдалося евакуюватися лише 37 особам, а тому подальша комплектація капели відбувалася в екстремальних умовах у Кам’янці-

Подільському. В результаті, до складу капели ввійшли 80 представників різних регіонів України, неоднорідних як за рівнем вокальних даних, так і за рівнем освіти та національним усвідомленням, що пізніше позначилось на морально-психологічному кліматі колективу і врешті-решт привело до його розколу².

Виявлені нами у фондах ЦДАВО України два листи П. Щуровської-Россіневич до О. Кошиця [21; 22] засвідчують її глибоку повагу до Маестро, який “одинокий мене зрозуміє”: “Вірте лише, дорогий мій, що в моїх відношеннях до Вас завжди заховається якнайбільше дружньої приязні та щирої вдяки” [21]. Дізнавшись про хворобу О. Кошиця, вона пропонує йому свою матеріальну допомогу, хоч і сама заробляє важкою працею, розповідає про непрості стосунки між українськими митцями після проведення хорового фестивалю, на якому вона диригувала зведеним хором, недооцінку жінки-диригента, про роботу над докторською дисертацією, про роздуми над вихованням майбутніх диригентів, адже “школа вимагає того, щоб вести вихову учнів, приспричиняючися до нових начал, до нових форм, до модерної гармонії” [21]. З приводу смерті наставника П. Щуровська-Россіневич 20 жовтня 1944 р. пише статтю про нього як диригента і друкує її в газеті *Краківські вісті* у Відні. Через 20 років вона буде передрукована в журналі *Вісті* у США [32]. З нагоди 20-річчя смерті Маестро у 1964 р. П. Щуровська-Россіневич напише другу статтю про О. Кошиця як фольклориста і новатора хорового мистецтва, яку, за свідченням напису її рукою на рукописі статті, “друковано в якомусь жіночому журналі в Канаді “Промінь” – Вінніпег за протекцією п-і О. Лукомської, вчительки в Едмонтоні” [5]. Важливо, що мисткиня як учениця і співпрацівниця О. Кошиця дала глибоку і всебічну характеристику його як диригента. Вона відзначала такі його особисті риси як: глибоку ерудованість та глибокі знання у багатьох галузях, особливо в музичному мистецтві; великі диригентські здібності; силу волі, яка була розвинена аж до гіпнотичного впливу на виконавців; добрі знання людської душі та її емоційних виявів. Особливості диригентського хисту проявлялися у досконалому володінні технікою диригування, виразності рухів, забезпеченні хорової дисципліни, налагодженні внутрішнього контакту з виконавцями, вмінні лаконічними виразами змалювати потрібний звуковий ідеал, майстерності інтерпретації. Все це забезпечило накреслення О. Кошицем нового напрямку хорового виконавства, який полягав у трактуванні хору як оркестру, де кожна партія в залежності від твору трактується як інструмент із специфічним тембром: “Цей новий напрям у багатьох випадках оголомував західноєвропейських музик, які потім стали наслідувати його” [32, 11].

Український Академічний Хор був репрезентативною мистецькою одиницею у Празі, часто брав участь у різноманітних концертах та святкуваннях. П. Щуровська-Россіневич керувала ним у 1923–1924, 1928, 1934, 1938 рр. Хор брав участь у святкуванні 25-річчя її диригентської праці 31 квітня 1934 року.

Хор Української Господарської Академії (УГА) в Подєбрадах біля Праги зазнав свого найвищого розвитку саме під час керування ним П. Щуровською-Россіневич, яка була на той час “найсильнішим українським диригентом на терені Чехо-Словаччини” [19, 112]. Саме вона перетворила цей аматорський хор у мистецьку одиницю. Основою репертуару стали твори українських композиторів М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, П. Козицького, О. Кошиця, Я. Яциневича, П. Демуцького, М. Вериківського, П. Ніщинського, Н. Нижанківського, В. Костенка. Диригентка скурпульозно працювала над інтерпретацією творів,

де “кожна мистецька строфа – це мистецький малюнок дії” [19, 113]. Членкиня хору Ірина Шох згадувала, що диригентка “досконало знала кожную композицію напам’ять і рідко зверталася до нот, хіба що міняла щось. Кожна фраза була нею обдумана до тонких нюансів”. Хористка, зачіпаючи гендерну проблему, наводить слова П. Щуровської-Россіневич, про те, “що жінка диригентка викликала недовір’я, незважаючи на відповідну музичну освіту та фаховий стаж” [28, 142]. Разом з тим, вона підкреслює, що для П. Щуровської-Россіневич характерною “була дуже скромна оцінка самої себе, бо проламати льоди недовір’я, що жінка може й потрапить вести хор, вимагало в той час чимало фахових здібностей. Вона мала бути не тільки рівна своїм вмінням, але ще набагато краща, як її конкуренти” [28, 142]. Усе, чого досягла диригентка, вона завдячувала власній самодисципліні та волі.

П. Щуровська-Россіневич часто робила першопрочитання хорових творів. Так, відзначаючи десятиліття утворення Чехо-Словацької Республіки (1928), хор УГА виконав кантату Н. Нижанківського *Ще молода* на слова О. Стефановича. Апофеозом діяльності колективу став спільний виступ із хором УВПІ на фестивалі слов’янських хорів у Празі у квітні 1928 року. Виконання складної програми, особливо твору *1905 рік* (сл. О. Олесь, муз. М. Вериківського) вимагало доброї технічної підготовки колективу, звукової сили, тембрового забарвлення. Успішний виступ стоп’ятдесятчленного хору продемонстрував високий професійний рівень українського хорового мистецтва, а слава і престиж П. Щуровської-Россіневич піднісся так високо, що Чеський Співочий Зеспол відзначив її як визначного диригента.

Альбом відгуків про концерти українських хорів в Подєбрадах та Празі під керівництвом П.Щуровської-Россіневич за двадцять років (1925–1945), переконливо засвідчують копітку хормейстерську працю диригентки на ниві українського хорового мистецтва, її визнання чеськими та українськими критиками та музикантами [7]. Участь об’єднаного українського хору під її керівництвом на Всеслов’янському музичному фестивалі у Празі у 1928 році відображена у численних рецензіях чеської, української, польської преси того часу, які вміщені в даному альбомі. Львівська газета *Діло* писала: “найбільше вподобався – це можна сказати без зайвої скромности – український академічний хор. Пані Щуровська, колишня співробітниця незабутнього Кошиця спромоглась видобути з нефахових співаків і співачок стільки чару, степової сили й звукової краси, що навіть ворожа частина чеської преси мусила перед цею перемогою з повним узнанням схилитись (напр. рецензія “Народа” з дня 12. ц. м.). Українська участь у чехословацькім співочім святі ще раз підкреслила вагу й користь українського активізму на міжнароднім полі” [14]. Пізніше тут же була надрукована підбірка уривків із схвальних рецензій чеської та польської преси [4]. *ČESKÉ SLOVO* (ч. 87 за 11 квітня 1928 р.), зокрема, відзначало: “Диригентом Українського Академічного Хору є п-і проф. Россіневич-Щуровська, яка вибудувала дуже чисельний мішаний хор та вивела його, не зважаючи на невідрадні емігрантські відносини, на височину, нагадуючи часто славну і незабутню капелю Кошиця. Прекрасно звучали тут передовсім старі співи та народні пісні, в яких Україна займає перше місце між слов’янами”. Суголосним був *KURYER POZNAŃSKI* за 16 квітня 1928 року: “Хор українців (мішаний) під орудою п-і Россіневич-Щуровської відзначався найвищим артистичним вишколенням, захоплюючи красою звуку та незрівнянною дисципліною”.

Мішаний хор УВПІ під її керівництвом впродовж десяти років існування закладу був незмінним учасником та організатором всіх святкувань та концертів. Основною формою святкувань в інституті були концерти-академії. Серед особливо презентаційних, де брав участь хор під керівництвом П. Щуровської-Россіневич були: концерти-академії пам'яті М. Драгоманова, на яких вперше були виконані твори викладачів інституту – хоровий твір *Поклик до братів-слов'ян* Нестора Нижанківського на слова М. Драгоманова (1925), хоровий твір Зеновія Лиська на сл. Г. Гейне *Enfin perdu* – улюблена поезія М. Драгоманова (1928), *Урочиста кантата* Станіслава Людкевича (1929); Шевченківські академії; академія присвячена 15-м роковинам смерті М. Лисенка з виконанням творів композитора, в т. ч. одноактної опери *Ноктюрн* (1928). Успішна постановка цієї опери, що пройшла у переповненому українською та чеською публікою залі театру *Umělecká Beseda* була свідченням високого рівня виконавських сил УВПІ; 5-річному ювілею існування інституту, де вперше було виконано твір З. Лиська на слова колишнього студента Б. Гомзина *Кантата на п'ятиліття Інституту* (1929); 25-річчю смерті чеського композитора А. Дворжака (1929); ювілейний з нагоди 70-річчя від дня народження чеського композитора Й. Ферстера з виконанням творів композитора (1930) [15, 117–120; 24; 25; 26].

Деякий час (1937–1945) П. Щуровська-Россіневич керувала хором *Української реформованої реальної гімназії* у Ржевничах біля Праги, вивівши його на друге місце після празького, керівником якого вона була також [20, 132, 238].

Диригента була у постійному творчому пошуку. У концерті 14 червня 1938 року у Празі Український Академічний Хор під її керівництвом виконав духовні твори А. Веделя, Д. Бортнянського, О. Кошиця та *Тілом заснувши* в опрацюванні П. Щуровської-Россіневич. Українська газета писала: “Духовні співи для українських концертів у Празі ще новинка. Правда бували іноді концерти щедрівок та коляд, але на цей раз виконано суто духовні композиції й треба привітати такі виступлення, що знайомлять з багатою ділянкою церковного хорового мистецтва” [12]. 12 червня того ж року на Зелені Свята в чеському православному соборі св. Кирила і Мефодія було відправлено Службу Божу за участю хору під керівництвом П. Щуровської-Россіневич, який виконував духовні композиції українських композиторів та православні лаврські розспіви, що є свідченням глибоких знань диригенткою традицій українського церковного співу. Вона продовжувала новацію О. Кошиця у проведенні тематичних концертів (колядок і щедрівок, веснянок), особливо під час війни, керуючи в 1944–1945 роках Українським Мішаним Хором.

Платоніда Іванівна була добрим наставником для хористів. Староста Академічного хору при УГА в Падеєбрадах писав у її альбомі: “Не забувайте що найліпші часи ми зажили під Вашим проводом і Ваша присутність між нами залишиться в наших серцях, на довгі роки, як найсвітліший момент з нашого емігрантського життя” [8].

П. Щуровська-Россіневич проявила себе також як диригент-постановник. Так, керуючи хором товариства *Бандурист* (1935–1937) в Ужгороді на Закарпатті, яке тоді належало до ЧСР, та забезпечивши його високий виконавський рівень, вона брала активну участь у концертному житті. 26 травня 1936 р. П. Щуровська-Россіневич здійснила концертну постановку *Запорожця за Дунаєм* С. Гулака-Артемівського в Ужгороді, 20 червня того ж року відіграли її в Мукачеві. Диригентка у листі до Ю. Шерегія писала: “... Постановка “Запорожця

за Дунаєм” відбулася в рамках моєї концертної діяльності. Цей концерт у вигляді театральної вистави був спрямований на те, щоб ознайомити наше суспільство зі звучанням нашої історичної опери-оперети в такому вигляді, в якому її написав сам композитор” [27, 275]. Цікаво відзначити, що хор виступав під супровід чеського військового оркестру. Учасниця хору М. Кукуруза-Король писала у своїх спогадах, що спочатку оркестранти не сприймали керівництво жінки-диригента. Однак після перших сценічних успіхів “члени оркестри підходили до диригентки з палкими словами признання за таке вміле виконання, при тому підкреслювали, що це перший раз в історії військової оркестри нею диригує жінка” [13, 16]. У своїх спогадах П. Щуровська-Россіневич згадує про непрості стосунки із сином Миколи Аркаса, який мав співати партію Карася у цій постановці. Неприємності мала диригентка ще й із-за того, що вирішила поставити оперу без купюр, повністю, у авторській редакції [6]. Місцева ужгородська преса, зокрема газета *Свобода* за 4 червня 1936 р. писала: “У постановці цієї опери має велику заслугу відома вже у нас диригентка пані проф. Россіневич-Щуровська” [27, 275]. Суголосною була мукачівська газета *Земля і Воля* (ч.12 за 9 липня 1936 р.): “Оперу супроводжав дуже добре зіграний оркестр 36. полку під батутом знаменитої діригентки “Бандуриста” п. проф. Щуровської-Россіневич, яка взяла на себе той величезний тягар (за невеликий час!) вивчити всіх артистів і оркестр і провести цілу оперу, так що знамените проведення цієї опери це безперечно її неоцінима заслуга” [7, 47–48]. *RADIO ŽURNAL* із Кошице від 27 грудня 1937 року повідомляв про виконання хором *Бандуриста* під керівництвом П. Щуровської-Россіневич та оркестром 36 полку на хвилях радіо, яке слухали у всій ЧСР і в Галичині *Вечорниць* П. Ніщинського [7, 53].

Свідченням творчого довголіття диригентки є той факт, що у своє 75-ліття вона на пражському Шевченківському концерті диригувала кантату М. Лисенка “Б’ють пороги” (1968) [17]. Це пошанування ювілею П. Щуровської-Россіневич було єдиним признанням, що його отримала за життя подвижниця української хорової справи [1, 195].

Велика добірка нот (рукописні і друковані) із зібрання П. Щуровської-Россіневич свідчить про широке жанрово-тематичне коло хорового репертуару, який опрацьовувала і виконувала диригентка [10]. Тут твори українських композиторів різного часу, переважно обробки українських народних пісень, пісні патріотичного змісту, пісні січових стрільців. Частина з них – власні аранжування П. Щуровської-Россіневич для мішаного та дитячого хорів.

Збірка хорових творів для триголосних шкільних хорів під її упорядкуванням, що з’явилася в Ужгороді в 1936 році відкриває серію посібників українського зарубіжжя [29]. Проблема репертуару для хорових колективів, особливо дитячих та молодіжних, завжди була актуальною, а в умовах еміграції особливо гострою. Обираючи матеріалом збірки обробки українських народних пісень, автор вважала, що саме за допомогою них “у першу чергу мусимо виховувати нашу молодь”, оскільки народна пісня може служити “якнайкращим та найбільш доступним матеріалом для студій у школі; по-друге: народня пісня в своїй мелодичній структурі, у своїй простоті будови музичних мотивів, як рівнож у своїй нескладній гармонізації надається у високім ступеню до педагогічних поступів при навчанню співу у школах” [29, 1]. Упорядниця представляє для ознайомлення молоді народні пісні в опрацюваннях провідних українських композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця, К. Стеце-

нка, Ф. Колесси, П. Козицького. Збірка складається із трьох розділів: народні пісні, колядки і щедрівки, веснянки та гаївки. Основними джерелами, які використала П. Щуровська-Россіневич, були: *Шкільний збірник* К. Стеценка, *10 шкільних хорів* П. Козицького та *Українські народні пісні в триголосому укладі на жіночий хор* Ф. Колесси. З останнім упорядниця з цього приводу підтримувала контакти. Вибраний репертуар передбачав копітку роботу хормейстера над школенням вокально-хорових навичок, розвитком музичної грамотності хористів. Диригентка свідомо не вважала за потрібне укласти матеріал на засадах педагогічного принципу – поступу від легшого до складнішого. Вона обрала інший принцип – підбір репертуару за прізвищами композиторів, щоб підкреслити їх індивідуальність в жанрі обробки народної пісні. Окремі твори подані у спрощеному опрацюванні К. Стеценка, або самої П. Щуровської-Россіневич. У передмові упорядниця як педагог звертає увагу вчителів на охорону дитячого голосу учнів, особливо хлопчиків у післямутаційний період, а тому пропонує найбільш доцільним залишати всіх учнів у середніх позиціях баритонового діапазону. Для цього автор подає не тільки однорідне, але і мішане триголосся.

Платоніда Щуровська-Россіневич була провідним педагогом (доцентом) музично-педагогічного відділу УВПІ впродовж існування навчального закладу (1923–1933) – вела клас хорового співу та диригування (вона ж виконувала функції заступника декана – проректора, деякий час очолювала ще й клас сольного співу, також викладала інтонацію, гармонію, контрапункт) [23]. Серед найбільш відомих її учнів – видатний український диригент Микола Колесса, музикознавець та диригент Павло Маценко (Канада). Відомо, що уроки диригування брав у неї відомий бандурист Василь Ємець. Вона також здійснювала підготовку молодих диригентів в учительській семінарії на Закарпатті (1934 –1937).

Національно спрямована діяльність П. Щуровської-Россіневич викликала острах у польської влади на Галичині. Коли Центральне Товариство Союзу Українок у Львові запросило її диригувати збірним жіночим хором на славному Жіночому Конгресі у Станиславові (1934), поляки не дали їй візи.

Отже, у міжвоєнному двадцятиріччі Платоніда Щуровська-Россіневич була ключовою фігурою мистецько-хорового життя українців у Чехо-Словаччині як керівник багатьох хорових колективів (Української Республіканської Капели О. Кошиця, Українського Академічного Хору, хору музично-педагогічного відділу УВПІ ім. М. Драгоманова (всі – у Празі), Академічного хору при Українській Господарській Академії в Падеебрадах, хору товариства *Бандурист* в Ужгороді, що демонстрували високий професійний рівень виконавської культури. Вона була провідним педагогом хорових дисциплін першої вищої освітньої інституції української еміграції. Як єдина жінка-диригент в українському хоровому мистецтві першої половини ХХ століття. П. Щуровська-Россіневич, не зважаючи на спротив і недооцінку жінок, утверджувала їх право бути професіоналами в галузі музичного мистецтва на рівні з чоловіками, як пасіонарна особистість заражала своєю енергією, спонукала до активної творчої діяльності.

Примітки

¹ Пасіонарність – від латинського слова *passio* – пристрасть.

² Про це дотально описано О. Кошицем та іншими авторами.

Література

1. Бурачинська Л. Людина великого обдарування (Над могилою Платоніди Щуровської) /Лідія Бурачинська // Олександр Кошиць: Зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора: Довід. вид./ Є.М.Паранюк. – Івано-Франківськ: ПП Супрун, 2006. – С.193-195.
2. Гендер. Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Гендер>
3. Гумилев Л. Конец и вновь начало: популярные лекции по народоведению / Лев Гумилев. – М.: Айрис-пресс, 2009. – 384 с.: ил. – (Библиотека истории и культуры).
4. І.К. Український Акад. Хор у Празі (голоси чеської преси) // Діло (Львів). – 1928. – 9 трав.- ч.101.
5. ІЛ. Фонд Зіни Генік-Березовської (Ф.201), спр. 504. Пл. Щуровська–Россіневич. “О. А. Кошиць як диригент” (уривок зі статті); “О. А. Кошиць як фольклорист і новатор хорового мистецтва”. б/д. Машинопис 7 арк.; Три вирізки з газети “Краківські вісті” (Відень). Ч.248, ч. 249., ч.250. – 2 лист., 3 лист., 4 лист. 1944 р. – П.Щуровська-Россіневичева “О. А. Кошиць як диригент” (стаття).
6. ІЛ. Ф. 201, спр. 509. П. Щуровська–Россіневич. Спогади. б/д. Машинопис. 70 арк. Арк. 52 –64. Уривок зі спогадів жінки-диригентки.
7. ІЛ. Ф. 201, спр. 531. Альбом відгуків про концерти українського хору в Подєбрадах під керівництвом Пл. Щуровської-Россіневич. 1925–1945. Друк, машинопис. 162 арк. Вирізки з газет, наклеєні на аркуші альбома.
8. ІЛ. Ф. 201, спр. 532. Альбом на пошану Пл. Щуровської-Россіневич. 1920-і рр. Автографи. Арк. 8.
9. ІЛ. Ф. 201, спр. 556. П. Щуровська-Россіневич. Зошит зі спогадами. б/д. Автограф (олівцем). 88 арк.
10. ІЛ. Ф. 201, спр. 563. Ноти для хорового співу із зібрання Пл. Щуровської-Россіневич. б/д. Ноти (рукописи і друковані). 13 папок. 212 арк.
11. Китасти Г. Ще декілька завваг до книжки “Українська музика” А. Рудницького /Григорій Китасти // Визвольний шлях (Лондон). – 1966. – жовтень. – Кн. 10 (223). – С.1195.
12. [Б.п.]. Концерт Українського Хору // Український тиждень (Прага). – 1938. – 19 черв. – Ч.25.
13. Кукуруза-Король М. Жінка-диригентка. Платоніда Івановна Щуровська / М.Кукуруза-Король // Наше життя. Our Life (Нью-Йорк). – 1986. – Ч. 5. – С.16.
14. М. Г. Прага співає // Діло (Львів). – 1928. – 21 квіт. – ч.87 (11340).
15. Мірний І. Український Високий Педагогічний інститут ім. М.Драгоманова: 1923–1933 (історія інституту) /Іван Мірний. – Прага: Видання Укр. Висок. Педагог. Інституту за допомогою м-ва шкільн. й нар. освіти Ч.С.Р., 1934. –144 с.: іл.
16. Олександр Кошиць: Зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора: Довід. вид. / Є.М.Паранюк. – Івано-Франківськ: ПП Супрун, 2006. – 198 с.: іл.
17. [Б.п.]. Пам’яті Платоніди Щуровської-Россіневич // Олександр Кошиць: Зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора: Довід. вид. / Є.М. Паранюк. – Івано-Франківськ: ПП Супрун, 2006. – С.190-192.
18. Пеленський О. Світова концертна подорож Української Республіканської Капелі (спомини учасника) /Олександр Пеленський. – Львів: Накладом автора, 1933. –168 с.
19. Петрівський Д. Хор Української Господарської Академії в Чехо-Словаччині / Данило Петрівський // Українська Господарська Академія в Ч.С.Р., Подєбради, 1922-1935 і Український Технічно-Господарський Інститут, Подєбради; Регенсбург; Мюнхен, 1932–1972: В 50-ліття заснування УГА і 40-ліття УТГІ. – Нью Йорк: Видання Абсолютів Української Господарської Академії і Українського Технічно-Господарського Інституту, 1972. – С.110–116. [Українська Висока Політехнічна школа на чужині. Том III].
20. Українська гімназія в Чехії 1925 –1945: альманах Української гімназії в Празі – Ржевницях –Модржанах /Редакція В.Маруняк. – Мюнхен: Видання кол. учнів УРРГ –УРГ, 1975. – 296 с. : фото.
21. ЦДАВО України. Ф. 3965, оп.2, спр. 94. Арк. 181 –182. Лист Платоніди Россіневич з Праги від 13 серпня 1928 р. до О.Кошиця (рукопис, оригінал).

22. ЦДАВО України. Ф. 3965, оп.2, спр. 94. Арк. 276–178. Лист Платоніди Россіневич з Праги від 8 червня 1922 р. до О.Кошиця (рукопис, оригінал).
23. ЦДАВО України. Ф.3972, оп.1, спр. 298: Особиста справа в. о. доц. П.Щуровської. – Арк. 3.
24. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 17, інв. №. 398. Український Педагогічний Інститут ім. М. Драгоманова у Празі. Документація. Запрошення на святкові вечори і концерти, що проводилися інститутом (1925–1933 рр.).
25. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 81, інв. №. 964 /2. Шевченкові торжества у різних землях – запрошення, програми (Прага 1922–1944).
26. ЦДАП /SUAP. Ф.1484 (UM), картон № 84, інв. №. 1014. Запрошення і програми громадських акцій. Святкові вечори. 1921.
27. Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року / Ред. і вступ. ст. Василя Маркуся та Валеріяна Ревуцького /Юрій Шерегій. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Пряшів; Львів: Словацьке педагогічне видавництво в Братиславі. Відділ української літератури в Пряшеві, 1993. – 410 с. – [Записки НТШ, т.218. Історико-філософська секція].
28. Шох І. Платоніда Іванівна Щуровська-Росіневич /Грина Шох // Олександр Кошиць: Зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора: Довід. вид. / Є.М.Паранюк. – Івано-Франківськ: ПП Супрун, 2006. – С.141-150.
29. Щуровська-Росіневич П. І. 21 народня пісня. В 3-голосому укладі для шкільних хорів. – Ужгород: “Книга”, 1936. – 24 с.
30. Щуровська П. Із думок диригентки (У 75-ліття Антоніди Щуровської) / П.Щуровська // Олександр Кошиць: Зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора: Довід. вид. / Є.М.Паранюк. – Івано-Франківськ: ПП Супрун, 2006. – С.187-188.
31. Щуровська П. Моя музична освіта /Платоніда Щуровська // Олександр Кошиць: Зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора: Довід. вид. / Є.М.Паранюк. – Івано-Франківськ: ПП Супрун, 2006. – С.151-186.
32. Щуровська-Росіневич П. О. А.Кошиць, як диригент / П. Щуровська-Росіневич // Вісті (Міннеаполіс, Міннесота). – 1964. –Ч.4 (11). – С.8–11,13.

УДК 783(477)

Кушлик Наталія Іванівна,
кандидат мистецтвознавства

ЦЕРКОВНО-МУЗИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ о. П. БАЖАНСЬКОГО

У статті розглянуто церковно-музичну діяльність о. П. Бажанського (1836–1920) – представника старшої генерації священників-композиторів Галичини. Висвітлено багатовекторність діяльних пошуків о. П. Бажанського, спрямованих в бік практичного освоєння традиційних форм церковного співу у греко-католицькому обряді.

Ключові слова: національна культура, Галичина, церковний спів, діяльність П. Бажанського, хор, Літургія, традиція.

The article considers the churchy-musical activity of the priest P. Bazhanskyj (1836-1920) – the representative of the elder generation of the priests-composers of Galicia. The multivectorial active searchings of the priest P. Bazhanskyj directed towards the practical adoption of the traditional forms of the churchy singing in the greko-catholic custom are highlighted.

Key words: national culture, Galicia, churchy singing, activity of P. Bazhanskyj, chorus, liturgy, tradition.

Упродовж тривалих періодів перебування України під владою інших держав панівні суспільні верстви намагалися звести українську культуру до статусу другорядності. За таких умов життєздатність української культурної спадщини забезпечувалася діяльністю української церкви. Релігійність виступала глибинною сутністю національної культури, у системі функціонування якої ключову роль відігравали церковні установи. Культуротворча місія греко-католицької церкви Галичини другої половини XIX століття розглядається як історична ланка в збереженні тяглості української культурно-мистецької традиції. В працях М. Антоновича, Л. Кияновської, О. Козаренка, Б. Кудрика, Н. Костюк, П. Маценка, А. Річинського та інших вже знайшла своє відображення зазначена проблематика. Але її актуальність не є вичерпаною й залишається потреба подальшого вивчення. Мета статті – увиразнити культуротворчі аспекти церковно-музичної діяльності о. П. Бажанського – представника старшої генерації галицьких композиторів-священиків другої половини XIX століття.

Українська сакральна-музична спадщина, її стильова характеристика як ніякий інший жанр відноситься до первинних національно-мистецьких пріоритетів, формування яких протікало впродовж багатьох століть, коли “саме в тілі церковної музики склалися визначальні тенденції національного музичного семіозу” [9, 138]. По завершенні “золотої доби” українського музичного класицизму, що уособлюється із мистецькими досягненнями Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, національно означені творчо-потенційні акценти сакрального жанру переміщуються в Галичину. “Перемиська доба” (1829–1873), була ознаменована інтенсивним прилученням українців-галичан до надбань європейської музичної культури насамперед через функціонування церковного співу, а відтак створенням зразків церковної музики в ареалі виникнення власної композиторської школи. Вона синхронізувалася як із загальноєвропейськими еволюційно-стильовими тенденціями художнього мислення, так і з етнохарактерними засадами, обумовленими історичними соціокультурними обставинами розвитку краю. Друга половина XIX століття в загальному руслі культурно-історичного процесу характеризується різноманітністю філософських релігійно-світоглядних інтерпретацій. Л. Кияновська зазначає, що в контексті загальноєвропейських духовно-мистецьких тенденцій були присутні два напрямки в трактуванні сакральної ідеї. Перший з них пов’язувався з обожествленням мистецтва як вищого трансцендентного одкровення і месіанської ролі мистця-автора, а другий уособлював специфічність релігійно-національної ідентичності, коли відбувалося “романтичне трактування канонічних жанрів як символу національного духу, як імпульсу до національного самоусвідомлення” [8, 141]. Характерно, що в моделі активно функціонуючої російсько-православної церковно-музичної культури, яка чинила вплив на Галичину, домінуючим ідейно-духовним стержнем залишалося збереження традиціоналізму.

Релігійно-світоглядна свідомість греко-католицького духовенства Галичини найбільш органічно й узагальнено пов’язувалася з їх церковно-музичною діяльністю, яка зазвичай спрямовувалася на збереження національно-духовної самоідентифікації у традиційному руслі. Істотною рисою такої діяльності українських священиків часто була універсальність зацікавлень, що включала композиторство, диригентуру, публіцистику, видавничу справу тощо. Яскравою характерністю вирізнялася церковно-музична діяльність представників старшої

генерації галицьких композиторів-священиків. Звичайно, реалізація творчої індивідуальності кожного з них, хронологічно підкріплена романтично-стильовими тенденціями, виявляла ознаки особистісного самовираження, суголосного мистецьким пріоритетам та творчому потенціалу. Зокрема, достатньо репрезентативна як в аспекті кількісному, так і якісному церковна музика о. М. Вербицького, ця “звучача емблема нашої галицької духовенщини” з притаманним “сильним локальним колоритом” [11, 94], спиралася на систему музично-виразових засобів, тотожних, на думку Б. Кудрика, національно забарвленим творчо-стильовим закладам А. Веделя. Водночас спостерігалось зближення системи виразових засобів світської і духовної творчості, що призводило до свідомого спрощення композиторської техніки і “прийняття “мирських” ліричних образів у духовних жанрах” [8, 144]. Зазначена “ліричність” мелодики в церковних творах о. М. Вербицького, як і наявність фольклорно-інтонаційних джерел, узгоджувалися з ознаками ранньоромантичної австро-німецької творчості, вплив якої на творців “перемиської доби” був достатньо суттєвим.

Не можна оминати увагою певну двоякість ідейно-концептуального самовираження, зосередженого в творах о. І. Лаврівського. Якщо в його перемисько-львівський період (до 1867 року) помітна наявність світських рис “бідермаєру” в мелодико-ритмічній характеристиці церковних композицій, то згодом, в холмський період творчості, о. І. Лаврівський, за висловом Б. Кудрика, “поважніше і справді “церковніше” [11, 100], демонструючи стилістичну зміну, суголосну впливу атмосфери російсько-московського православ’я.

Учнем І. Лаврівського був П. Бажанський, який у власний спосіб доволі активно долучався до сфери функціонування церковно-музичного жанру на теренах Галичини. Практичне “спілкування” з музичною складовою релігійно-культуової обрядовості для юного Порфирія розпочалося в дитячі роки (зокрема, коли батько залучав його до церковного співу), а продовжилося під час навчання в духовній семінарії. На 2-му курсі П. Бажанського призначили вчителем уставу і співу в учительській препаранді, трохи згодом диригентом оркестру семінарії і дяком, а від 3-го курсу музичний хист й старанність дозволили семінаристу не лише опанувати навчальні дисципліни під орудою о. І. Лаврівського, але й стати диригентом хору Ставропігійської бурси. Як відомо, мистецтвом церковного співу з хором Ставропігії від часу його заснування Й. Левицьким (з Бовшева) в 1831 році займались Я. Неронович (в 1831–1840 роках), М. Вербицький (в 1842–1843 роках), М. Рудковський (від 1843 року). Їх діяльність продовжував П. Бажанський протягом 1864–1871 років. Праця П. Бажанського в якості регента Ставропігії була помітно успішною, що підтверджується позитивними відгуками в тогочасній періодиці. Так, вихованці бурси на Різдво Христове 1864 року добре відспівали Службу Божу, тож подяка за зростаючу майстерність хору висловлювалася хормейстерській вправності П. Бажанського [19]. Аналогічний відгук торкався “істинно прекрасного співу” під час виступу в другу неділю Великодного посту в 1865 році, за який дякували “вчителю цього хору” П. Бажанському [20].

Тогочасна церковно-музична діяльність П. Бажанського не обмежувалася виключно працею з хором Ставропігії. Хормейстер робить перші кроки в галузі публіцистики, засвідчуючи зростаючий рівень його пізнавально-діяльнісної активності в галузі церковно-співочого мистецтва. Слід зазначити, що публіцистична діяльність згодом посіла чільне місце в просвітницькій праці о. П. Бажан-

ського. Його статті, надруковані в часописах “Слово”, “Діло”, “Дяківський глас” та ін., неодноразово висвітлювали саме питання функціонування церковного співу. Показово, що тематика першого виступу П. Бажанського-публіциста, датованого 1862 року, торкалася актуальної проблеми функціонування обрядово-музичної складової через впровадження всенародного церковного співу в сільських парафіях. Адже на той час серед віруючих Галичини набував поширення всезагальний літургійний спів в більших містах на противагу обмеженим можливостям в селах. Автор статті вказує на можливість якісних змін, пропонуючи практичні методи навчання співу мирян на селі. Помітно також, що критично-оцінювальні рефлексії П. Бажанського-публіциста охоплюють широкий світоглядний контекст відображення проблеми загальнокультурного буття сільського прошарку українців-галичан, найбільш соціально вразливого. Розширюючи ціннісний горизонт в пошуку моральних критеріїв соціально значущої духовності індивідумів, священник-регент звертає увагу на корисні сторони колективного співу. Одухотворений спів у його сакральній сутності торкається й виховання важливих етичних норм суспільного життя, коли “замість ...ненавистей між народом ... забере місце згода і любов, ...заясніє побожність, урочистість та дух моральний” [5].

Роки навчання в духовній семінарії, означені активним прилученням до сфери церковного співу, диригентсько-хорова практика, а також працелюбність та власні творчі спостереження привели П. Бажанського до потреби самостійного komponування в зазначеному жанрі. Послугуючись збереженим у відділі мистецтв ЛНБ ім. В. Стефаніка нотографічним рукописним фондом о. П. Бажанського, можемо констатувати його достатньо наполегливі зусилля щодо оволодіння композиційними засадами у згаданій сфері. Автографи-чернетки, починаючи від 1860-х років, засвідчують тривку увагу священника-музиканта до оволодіння духовно-літургійною співочою практикою. Серед нотно-рукописних записів назовемо фрагменти “єрусалимки галицької”, фіксованої круглими нотами (1862), два ескізні варіанти Літургії св. Іоанна Златоустого (1862 та 1864 роках), виписки з Ірмологіону (1864), збірник хорових творів “Христос воскрес” авторів М. Вербицького, І. Лаврівського, а також П. Бажанського (1864). “Гласопісонець” був записаний П. Бажанським квадратними нотами після співу духовної семінарії у Львові в 1860–1865 роках та укладений в таких розділах 1. Гласи самогласні, 2. Наславники, 3. Гласи воскресні, 4. Прокимени, 5. Гласи болгарські, 6. Подоби прості, 7. Подоби сідальні. До вказаного переліку слід долучити рукописи ескізів партитури Страсних псалмів (1870–1872 років), чотириголосної Літургії на вічну пам’ять дружини Олександри з Нестеровичів (1870), а також Богогласника (датованого 1880), до якого входять Коляди (№№ 1–31), Пісні господарські (№№ 32–144), Пісні святам (№№ 145–226) та чотири пісні до Пресвятої Діви Марії. В 1886 році о. П. Бажанський публічно повідомляв про підготовку до друку “Богогласника” з числом пісень 230, який був виготовлений на бажання п. Домета, однак в силу невідомих причин не надрукований. Зазначимо також, що в семінарські роки, а саме в 1864 р. П. Бажанський komponує твір “Иже херувими” для 4-голосного чоловічого хору, а також “Школу ірмологічного співу”, частина якої згодом увійшла до Літургії св. І. Златоустого. Як зазначає о. П. Бажанський в автобіографії, скомпонований ним твір “Иже херувими” використовували хорватські богослови.

З регентською роботою П. Бажанського в Ставропігії пов'язане компонування Літургії св. І. Златоустого C-dur на мішаний хор (місцезнаходження якої, на жаль, не встановлено). Як свідчив сам о. П. Бажанський, цей твір, написаний для Ставропігійської бурси у Львові, успішно виконувався та отримав схвалення М. Вербицького у “Слові”. Згадку про цей твір П. Бажанського знаходимо у Б. Кудрика, який зазначив, що Служба Божа C-dur для мішаного хору була створена в 1869 р., виконувалася в Успенській церкві й отримала високу оцінку М. Вербицького у відомій статті “О твореніях музыкальних, церковних і мирських на нашій Русі”. Підкреслюються позитивні сторони твору, що привернули увагу фундатора “перемиської школи”. М. Вербицький відзначав високу кваліфікацію творця цілісної одноосібної композиції, вказуючи на особливості мелодико-гармонічної побудови. Літургія П. Бажанського була новаторською, оскільки є творінням одного автора, а не зібранням від багатьох композиторів, як було раніше. Доповненням рецензії о. М. Вербицького слугує аналогічний відгук в одному з наступних чисел “Слова”, підписаний криптонімом М. В., де зазначається, що Літургія св. І. Златоустого П. Бажанського, який „в теперішніх часах виступає уталанованим композитором руським, ...відрізняється від всіх служб, котрі до цього часу в Галичині знаходяться, так прекрасною музикою, як застосуванням слів до музики і акцентуванням” [15]. Літургія C-dur П. Бажанського була записана способом сучасної нотації у відповідності з гомофонно-гармонічною фактурою чотириголосся.

Трохи згодом, в 1872 році з Ставропігійської типографії літографічним друком (накладом С. Гучковського) вийшов інший за способом мелодико-інтонаційного відтворення церковноспівний твір П. Бажанського – “Божественна Літургія св. Іоанна Златоустого по старовинним кращим напівам в ірмологійні ноти укладена” [2]. В даному творі автор використав старослов'янський текст і відповідний спосіб нотації, а саме п'ятилінійне нотне письмо т. зв. квадратними чи ірмолойними нотами. Твір вміщує наступні розділи: Перед початком св. Літургії – Архангельський глас, Непроходима врата, Всі газиси, Внійди Ієрею. Свята Літургія – Начало, Антифон воскресний і повседневний, Єктенія мала по антифоні, Антифон воскресний і повседневний, Єдинородний Сине, Антифон, На вході, Святий Боже, Аллілуя, Дух святий, Господи помилуй, Іже херувими, Отца і Сина, Милость мира, Тебе поем, Достойно єсть, Отче наш, Причастник, Да исполнятся, Буди ім'я господне, Отпуст малий, Після Літургії, Христос воскрес, Многая літа. Своєрідним нововведенням о. П. Бажанського був теоретичний вступ до Літургії, іменованій як “Предварительна наука о пінію”. Вочевидь з метою популяризації та швидкості опанування засадами ірмолойного співу, о. П. Бажанський вдається до характерно-лаконічних пояснень, зосереджених у двох підрозділах. Перший включає узагальнений виклад необхідних елементів й теоретичних понять щодо специфіки ірмолойної нотації, музичної системи і звукоряду, ритму, знаків скорочення нотного письма, поділу голосів, а другий – елементарні вокальні правила, норми та прийоми, як от постава, інтонування, звуковедення і дихання, дикція і наголос, мутація голосу і його гігієна, перші вокально-практичні навички. Зазначимо принагідно, що розглядаючи усталену практику компонування та виконавську традицію Служб чину Іоанна Златоустого, Н. Костюк звертає увагу на те, що їх “музична частина формується ... відповідно до технічних можливостей виконавців” [10, 52].

Використовуючи дану тезу, зауважимо, що саме в період від 1871 року о. П. Бажанський почав виконувати сталі обов'язки парафіяльного священика с. Сороки біля Львова, які він пов'язував насамперед із запровадженням всенародного співу в церкві з відповідним рівнем виконавських можливостей. Поява даного твору засвідчила в особі її автора прихильника дуже популярної в церковній практиці греко-католицької служби в ХІХ столітті манери співу, що отримала назву “самолівка”, “єрусалимка” чи “дяківка”. Зазначена манера співу ґрунтувалася на речитативному розспіві з низхідним терцевим чи секундовим ходом наприкінці фрази, з частим закінченням у каденції тонічною терцією у найвищому голосі. Вона не потребувала фахової підготовки, була проста й доволі доступна для виконання, тож широко використовувалася, особливо в малих містах і селах. Як свідчив у спогадах 1860-х роках о. М. Вербицький: “в усіх церквах, навіть митрополичій, був звичай, що дяки при богослужбі співали своїм способом, без ніякої музичної освіти, так як сьогодні співають по церквах сільських та маломіських” [12, 29]. Не можна оминати увагою й міркування С. Людкевича, висловлені в 1921 році з приводу занепаду церковної музики в Галичині: “Крім штучного чотириголосного співу маємо ще в нашій церкві т. зв. дяківську “самолівку”. ...проте ніяк не можна сказати, щоби ... “артистичний” спів стояв естетично хоч дрібку вище, чим смирна та трохи монотонна дяківка” [13, 246]. Якщо зважити на ту обставину, що одноголосний богослужбовий спів практично найбільше затримався на західноукраїнських землях саме в сільських церквах, проте його функціонування було певним чином розбалансованим внаслідок пануючого аматорства, то поява нової Літургії о. П. Бажанського, безсумнівно, мала насамперед практично-цільове значення. Вона засвідчувала повернення автора до тематично-стильового першоджерела, а саме української монодії, аналогічної зафіксованим в Ірмологіонах від ХVІІ століття, з метою відновлення первинної архітектоніки напіву, співмірної точності текстового акценту й мелодичної лінії, а також відповідного поширення знання теоретичних основ ірмологійного співу. Принагідно звернемо увагу на аналогічність завдань, які ставив С. Людкевич, створюючи в 1922 році “Збірник літургійних і церковних пісень на основі народних напівів”.

Варто відзначити, що не лише Літургія П. Бажанського 1872 року засвідчила стилістичну зорієнтованість її автора виключно на традиційно-консервативну вкоріненість поширених “самолівкових” старогалицьких напівів. Зазначений стилістичний вибір П. Бажанського був проілюстрований і в його надрукованих в 1907–1911 роках чотирьох “Літургіях староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок” [6]. Використовуючи як усталені в церковній практиці мелодії “єрусалимки”, співані народом, так і зразки власного компонування, о. П. Бажанський застосовував достатньо статичну гармонію й фактуру, підпорядковану текстово-строфічному розгортанню за принципами архаїки народного багатоголосся з переважаючими етнохарактерними унісонами, терцовими вторами, паралельними квінтами і квартами. Слід зазначити, що загалом всі чотири Літургії о. П. Бажанського при вираженій зовнішній простоті мелодико-інтонаційного матеріалу та його багатоголосного аранжування виявляють різні й доволі самостійні мелодичні джерела, оскільки повтори відсутні навіть у випадках, коли обов'язкові для Літургії частини співпадають (як от “Іже херувими” чи “Отче наш”). Таким чином, о. П. Бажанський прагнув запи-

сати й згармонізувати якомога більше різноманітних старогалицьких наспівів, уникаючи повторень навіть коли сам складав мелодії. Виняток становлять окремі номери, як от “Єктенія” та “Антифон”, на перенесення яких з однієї Літургії в іншу автор вказує в примітках. Зауважимо також, що на сторінках титульних аркушів чотирьох Літургій аналогічно з Літургією 1872 року додається “Наука церковного співу” методом порівняльної характеристики окремих елементів двох систем – ірмолойної та сучасної музичної. Характерно, що, залишаючи в “Літургіях” старослов’янський текст та “єрусалимку”, але використовуючи сучасну нотацію, о. П. Бажанський дотримується позиції щодо відсутності приключевих знаків і тактового поділу. Власне з метою обґрунтування даної позиції о. П. Бажанський рекомендує, зокрема, в примітці до Другої Літургії: “Читай h як b, горішнє e як es, горішнє a як as” [3]. Поясненням рекомендації може слугувати й наступний фрагмент із згаданої “Науки церковного співу”: “Різниця ірмологійних і музикальних нот лежить в їх читанні: найнижче e читай як e, середнє h читай як b, середнє e читай як es, середнє a читай як as” [3]. Тобто, використовуючи сучасну нотацію круглими нотами діатонічного звукоряду в межах “с” першої октави – “а” другої октави, автор залишається прихильником застосування сталого ірмолойного музичного строю з алгоритмом тетраорду ут – ре – мі – фа (тон – тон – півтон), коли верхній звук тетраорду становить початок наступної його ланки: с – d – e – f; f – g – a – b; b – c – d – es; es – f – g – as. За таким принципом повинна настроюватися й запропонована о. П. Бажанським в теоретичній частині Літургій т. зв. “голосниця” – своєрідний допоміжний однострунний звуковідтворюючий пристрій. Показово, що в 1913 році катехит о. Є. Турула в обширній статті “Потреба реформи богослужбового співу у греко-католицьких церквах”, зазначаючи, що “у нас на полі реформи церковного нотного співу досі зроблено дуже мало” [21], звертає увагу насамперед на позитивний внесок о. П. Бажанського, котрий “велику прислугу зробив нашим хорам церковним через видання своїх Служб Божих, уложених на мішаний хор”.

Праця на ниві душпастирства, добре знання культової обрядовості, регентська практика дозволили о. П. Бажанському врешті „поглянути” на мистецтво церковного співу крізь призму історичного дослідження. Зауважимо, що, очевидність історичної проблематики процесу становлення церковного співу на Русі була засвідчена науковими інтересами насамперед тогочасних російських дослідників, як от Д. Разумовського (“Теория и практика церковного пения”, 1886), І. Вознесенського (“Церковное пение православной юго-западной Руси...”, 1898) та інших. Як відомо, в 1922 році М. Грінченко констатував що “наша церковна музика майже цілком вважалася надбанням сусідів, росіян, і, якщо вона і досліджувалася, то завжди з погляду чисто московського” [7, 35]. Лише в ХХ ст. помітну прогалину в царині позатенденційного наукового висвітлення церковно-співочих традицій українців заповнили фундаментальні дослідження, здійснені О. Кошицем, Б. Кудриком, П. Маценком, М. Антоновичем та деякими іншими. А наприкінці ХІХ століття на теренах Галичини в якості першої спроби в царині історико-культурних досліджень музично-церковного жанру, що експонувала процес наукового вивчення проблематики, з’явилася теоретична розвідка о. П. Бажанського “Історія руського церковного співу”. Надрукована в 1890 році у Львові з посвятою митрополиту Галицькому Сильвестру Сембратовичу, праця

продемонструвала базисну опору автора на чималу кількість авторитетних російських та західноєвропейських джерел. В бібліографічному переліку згадуються напрацювання Ділецького, Безсонова, Львова, Безстужева, Одоєвського, Разумовського, Потєбні, а також Гельмгольца, Науманна, Амброса, Фетіса, Вестфаля, Кізеветтера, Форкеля, Денна, Гербера та деяких інших. В “Історії руського церковного співу” о. П. Бажанського розглядаються чинники, умови, особливості функціонування базових елементів давньоруського культового співу у світлі традицій, форм, способів відтворення.

Підсумовуючи, зазначимо, що в своїй церковно-музичній діяльності о. П. Бажанський насамперед дбав про те, “щоби церква стала для дітей української землі святинєю й прибіжищем, з якої промовляв би дух тисячолітньої старини” [1, 181]. Священик-просвітитель виявляв стійку увагу до проблеми вкорінення церковно-співочої традиції в Галичині. Його діяльність відзначалася багатовекторністю зацікавлень і пошуків – регентська й композиторська практика, публіцистика та історико-теоретичне вивчення. Зусилля парафіяльного священика-композитора П. Бажанського першочергово та безспідставно скеровувалися переважно в бік утилітарно-практичного освоєння традиційних форм церковного співу в греко-католицькому обряді. Він обрав стильову зосередженість в межах реального застосування, залишаючи в розряді другорядності чинник фахової художньо-мистецької вартості. До таких наслідків призводили відомі обставини соціокультурної буттєвості. Її вплив позначався на світоглядно-консервативній вкоріненості традиціоналістичних пріоритетів, малорухливість яких узгоджувалася з релігійно-духовною обрядовою естетикою.

Література

1. Антонович М. *Musica sacra*. Збірник статей з історії української церковної музики / М. Антонович. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. – 260 с.
2. “Божественная Литургия св. Иоанна Златоустого по старинным лучшим напівам в ирмологійныи ноты уложил Порфирій Бажанський”: для чолов. хору. – Львів: Типографія Інституту Ставропігії, 1872. – 39 с.
3. Бажанський П. Друга літургія староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок: Для мішаного хору / П. Бажанський. – Перемишль: Друк. Уділова, 1907. – 20 с.
4. Бажанський П. Історія руського церковного пінія / П. Бажанський. – Львів: Друкарня Ставропігійського Інституту, 1890. – 90 с.
5. Бажанський П. О пінію церковном / Порфирій Бажанський // Слово. – Львів, 1862. – ЧЧ. 37-39.
6. Бажанський П. Чотири літургії староцерковних напівів на чотири мішані голоси для сіл і містечок. Для мішаного хору / П. Бажанський. – Львів, Перемишль, Друкарня І. Лазора, 1907, 1911. – 64 с.
7. Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко. – Київ: Спілка, 1922. – 278 с.
8. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи / Л. Кияновська // *KALOPHONIA*: Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії. Ч. 1 / Ред.: К. Ганнік, Ю. Ясіновський. – Львів: Вид-во Львівської Богословської академії, 2002. – С. 140-149.
9. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів / О. Козаренко // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник / Упорядник І. Котляревський. – Вип. 30. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. – С. 138-149.

10. Костюк Н. Літургія Іоанна Златоустого: еволюція і семантика жанру / Н. Костюк // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник / Упорядник І. Котляревський. – Вип. 29. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. – С.52-63.
11. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. (Серія: Історія української музики. Випуск 1. Дослідження). / Б. Кудрик. – Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. – 128 с.
12. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. / З. Лисько. – Львів-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1994. – 143 с.
13. Людкевич С. Справа нашого церковного співу. / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2 / Упоряд. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. – С. 399-403.
14. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. / П. Масенко. – Роблін-Вінніпег: Вид-во М.Т.Б., 1968. – 150 с.
15. М. В. Допис з-над Буга // Слово. – Львів, 1870. – Ч. 62.
16. Мороз Л. Школи церковного співу та їх вплив на розвиток вокально-хорової культури Галичини / Л. Мороз // Музика Галичини: Збірка статей ЛДМА ім. М. Лисенка. Т. IV / Ред. кол.: С. Павлишин, А. Терещенко, Ю. Ясіновський, І. Пясковський, Л. Кияновська. – Львів, 2001. – С. 203-208.
17. О пінію церковном // Слово. – Львів, 1862. – ЧЧ. 37-39.
18. Річинський А. Проблеми української релігійної свідомості / Упорядники А. Колодний, О. Саган. – 3-тє вид. / А. Річинський. – Тернопіль, 2002. – 448 с.
19. Слово. – Львів, 1864. – Ч. 103.
20. Слово. – Львів, 1865. – Ч. 19.
21. Турула Є. Потреба реформи богослужбового співу у греко-католицьких церквах / Євген Турула // Руслан. – Львів, 1913. – ЧЧ. 52-59.

УДК 165.1.78, 130.2:7, 122:316.723

Опанасюк Олександр Петрович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ДО ПИТАННЯ СТИЛЬОВОЇ СТРУКТУРИЗАЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

У статті аналізується стильова динаміка європейської музичної культури ХХ – початку ХХІ століть та визначаються структурні параметри її розвитку. При цьому, стильові тенденції і напрямки узагальнюються в контексті смислового поля інтенціональної рефлексії та заключного – інтенціонального періоду становлення Європейської культури.

Ключові слова: культура, стиль, стильова динаміка, інтенціональність, інтенціональна рефлексія, інтенціональний стиль.

The article analyzes the dynamics of the style of XX-the beginning of the XXI century European musical culture and determines the structural parameters of its development. Hereby, stylistic tendencies and trends are summarized in the context of the semantic field of intentional reflection and final - intentional period of the European culture.

Key words: culture, style, stylistic dynamics, intentionality, intentional reflection, intentional style.

У наш час питання стильової характеристики музичної культури ХХ – початку ХХІ століть постійно привертає увагу вітчизняних і зарубіжних науковців. Разом з цим, пошук визначальної позиції та оптимальне визначення даного явища й надалі залишається актуальним. Є найрізноманітніші підходи до стильової характеристики музики зазначеного періоду, як загалом стилю, проте важко назвати концепцію, здатну уніфікувати стильове різноманіття і запропонувати ґрунтовні засади у підході до вирішення даного питання. Певною мірою, така ситуація пояснюється відсутністю цілісної концепції щодо розвитку Європейської та світової культури.

Мета даної статті полягає в аналізі динаміки і структурної визначеності стильових засад європейської музичної культури ХХ – початку ХХІ століть.

У вітчизняних і зарубіжних публікаціях даний період розглядається в контексті різноманітних стильових дефініцій: імпресіонізм, експресіонізм, авангардизм, модернізм, неокласицизм, неопримітивізм, неофольклоризм, фовізм, реалізм, футуризм, брютізм, конструктивізм, нова речовність, гепенінг, структуралізм, нова фольклорна хвиля, неоромантизм, неотрадиціоналізм, постмодернізм, мішаний стиль тощо. Якщо звернутися до візуального мистецтва цього ж періоду, ми будемо вражені ще більшою кількістю визначених стильових означень. В ілюстрованій енциклопедії з візуального мистецтва “Світове мистецтво (Ілюстрована енциклопедія: Напрямки і течії від імпресіонізму до наших днів)” [5] охарактеризовано 77 стильових явищ у Європейській культурі ХХ – початку ХХІ століть. Серед них: абстракціонізм, авангардизм, академізм, андеграунд, боді-арт, гіперреалізм, дадаїзм, імпресіонізм, кінетичне мистецтво, конструктивізм, концептуальне мистецтво, кубізм, кубофутуризм, магічний реалізм, мінімальне мистецтво, модернізм, натуралізм, неоімпресіонізм, неореалізм, поп-арт, постімпресіонізм, постмодернізм, примітивізм, пуантилізм, реалізм, символізм, супрематизм, сюрреалізм, трансавангард, фантастичний реалізм, фонізм, формалізм, футуризм, хепенінг, експресіонізм, енвайромент.

Як бачимо, у порівнянні з минулими епохами в Європейській культурі кінця ХІХ – початку ХХІ століть кількість стилів є досить великою. С. Павлишин у книзі “Музика двадцятого століття” справедливо зазначає: “Розвиток у музиці вже не відбувається шляхом поступовості, еволюції, чи вибухів, революції, а як нескінченне, безмежне розширення. Такого естетичного плюралізму не знала ні одна попередня епоха. Її не визначають окремі провідні фігури, а багато постатей найрізноманітнішого спрямування – на різний смак споживача. Це найновіший етап творчої вільності, результат якого окреслюється тільки талантом митця і лише інколи глибоко внутрішнім відчуттям джерел традиції” [13, 227]. Проте пояснень, чому так відбувається і таким чином розвивається музичне мистецтво зазначеного періоду, Павлишин не подає. І не тільки вона. Переважна більшість дослідників музичного та інших видів мистецтв лише констатують і характеризують ту чи іншу кількість стильових явищ. Узагальнення відбувається здебільше на образно-змістовому, виразовому та технічному рівнях. У тих випадках, коли робляться спроби стильового узагальнення, знову ж таки відчутним недоліком постає відсутність ґрунтовної концепції¹.

Автор даної статті виходить з точки зору про можливість уніфікації будь-якої кількості стильових тенденцій та явищ, як і можливості структуризації їх динаміки. Очевидно, що різноманітні складові феномену універсального явища – а стиль

беззаперечно належить до них – можуть аналізуватися, розглядатися і узагальнюватися в контексті різних позицій (філософських, культурологічних, художніх, смислових, виразових тощо). Оскільки автор виходить насамперед з позиції культурної визначеності мистецьких явищ, або ж з позиції детермінації культурою суспільного розвитку², за основу узагальнень стильової динаміки європейського музичного мистецтва береться саме культурологічний аспект.

Таким чином, ми можемо визначити два питання, на основі яких будуватимемо наступні міркування. 1) Які культурологічні підвалини можна покласти за основу уніфікації різноманітних стильових тенденцій європейської музики ХХ – початку ХХІ століть? 2) Яким чином і як оптимально можна визначити стильову структуру музичного мистецтва зазначеного періоду?

1. Відповідь на перше питання передбачає звернення до процесуального аспекту буття культури. Хочу зауважити на тому, що у даному випадку базисом насамперед є циклічні концепції (Г. Гачев, Г. Гегель, Л. Гумільов, Т. Кун, О. Лосєв, А. Дж. Тойнбі, В. Шестаков, О. Шпенглер), які обстоюють структурну визначеність процесуального буття насамперед культури і простежують ту чи іншу кількість структурно-смислових моментів чи періодів її розвитку. Крім цього, автор спирається на власну культурологічну концепцію, в якій визначальним є принцип циклічності, а процесуальне буття культури визначено чотирма (основними) періодами: символічний, класичний, романтичний, інтенціональний³. Відповідно, заключний період становлення Європейської культури (ХХ – ? століть) визначається терміном “інтенціональність”.

Саме ця константа – *інтенціональність* – і є тією смисловою субстанцією, яку можна і яка береться за основу стильового узагальнення європейської музики ХХ (кінця ХІХ) – початку ХХІ століть. Для подальшого міркування необхідно хоча б коротко ознайомити читача з її смисловими особливостями і показати, яким чином вона співвідноситься з культурним буттям сучасного суспільства.

В сучасній науці термін “інтенціональність” досить широко використовується для характеристики різноманітних явищ. Загалом інтенціональність характеризується як “первинна смислоутворююча спрямованість свідомості до світу, смислоформує відношення свідомості до предмета, предметна інтерпретація відчуття... Таким чином, чиста свідомість як чисте смислоутворення (інтенціональність) відокремлюється від ґрунтованих на цих зв’язках міфологічних, наукових, ідеологічних і повсякденно-побутових установок та схем. Рух до предметів – це відтворення безпосереднього смислового поля, поля значень між свідомістю і предметами” [14, 113, 318–319].

Усталене визначення дає можливість зрозуміти засадничі підвалини феномену інтенціональності, відповідно – й смислового змісту поняття “інтенціональний стиль”. А саме: інтенціональний вектор (від латинського *intentio* – нахил, спрямування) передбачає відокремлення “від ґрунтованих на цих зв’язках” відомих наукових чи предметних визначеннях певного явища та спрямування уваги на його “безпосереднє смислове поле”. Іншими словами, інтенціональна рефлексія (інтенціональний стиль) передбачає своєрідне дослідження явищем самого себе. Зважмо, інтенціональність не буде нових зв’язків, а намагається звільнитися від попередніх. Проте яка ж природа такого звільнення? Інтенціональність не передбачає пряме і повне заперечення попередньо-

го, а лише прагне досягнути “безпосередньо смислове поле значень”. До цього додамо наступне. Важко сподіватися на вихід явища за межі самого себе в межах його ж становлення, охоплюючи при цьому і завершальну фазу розвитку. Прикладом окресленої перспективи можуть бути будь-які випадки, коли до контексту смислового поля означення явища додається частка “пост”. Постімпресіонізм, постструктуралізм, постмодернізм, постпозитивізм і тому подібні утворення хоча й вдаються до заперечень попередніх означень, в межах яких вони проходили становлення, вийти за смислове поле свого кореневого явища практично не можуть. Те ж саме стосується і мистецтва ХХ – початку ХХІ століть, яке розвивається в межах заключного – інтенціонального періоду становлення Європейської культури. Інтенціональність передбачає своєрідний принцип сканування (повторного прочитання) набутого з метою, як зазначалося вище, дослідження, узагальнення, усвідомлення і т. п. функцій. При цьому слід зауважити, що таке сканування підпорядковується принципу, який образно можна визначити як принцип “одного торкання”, “одного дотику”, “калейдоскопічного споглядання” культурою інтенцій з приводу здійсненого нею культурного буття.

Саме ця обставина – неможливість вийти явища за свої межі, якщо воно ще перебуває у стані становлення (охоплюючи і період завершення розвитку) – і пояснює, з одного боку, всі свідомі і несвідомі повтори попередніх його ознак (в тому числі з додаванням часток “нео”, “пост”) та різного роду компіляції (в тому числі з утворенням різноманітних поєднань, що чітко фіксується часткою “полі”) у творчості сучасних композиторів, а з іншого – дає підстави трактувати подібні моменти як своєрідні форми дослідження культури пройденого нею шляху.

Є й інший момент, який обумовлює собою і пояснює причину виникнення великої кількості стилів у Європейській культурі ХХ – початку ХХІ століть та певну спрощеність їх стильових і смислових початків (за відношенням до відомих попередніх стилів). Х. Ортега-і-Гасет у книзі “Дегуманізація мистецтва” справедливо зазначає, що митці авангардного мистецтва відмовилися від конкретного зображення образу і звернулися до вираження самої ідеї [12]. Зрозуміло, що такий вектор мистецького досягнення світу обов’язково зніщить зовсім новий тип і форму вираження сутності образу. Він вже передбачатиме не принцип подібності останнього до гуманізованого об’єкту зображення, що в свою чергу спонукатиме митця зосереджуватися на конкретному смисловому полі об’єкта, а суб’єктивну і алегоричну форми прочитання образів світу, що відповідно змістить вектор мистецького споглядання до периферійного смислового поля художнього образу. Подібна інтенція, з одного боку, дає можливість фіксувати найрізноманітніші відтінки образу, а з іншого – детально не зупинятися на їх конкретній смисловій і образній сферах.

На завершення розгляду даного питання зауважимо наступне. Різноманітність стилів, стильових тенденцій, напрямків, художнє вираження образів світу на допомогу принципу компіляції попередніх мистецьких здобутків, актуалізація периферійних моментів, деструктуризація і максимальне ускладнення засобів виразовості, певною мірою вихід мистецтва за свої межі – все це свідчить про ослаблення динамічного початку у зазначених культурних межах, а то і його відсутність, що в свою чергу пояснюється переходом культури від інтенсивної форми розгортання до екстенсивної.

2. Звертаючись до проблеми стильової структуризації європейської музичної культури ХХ – початку ХХІ століть, слід знову вказати на необхідність ба-

зування аналізу і характеристики даного питання на смислових засадах поняття “інтенціональність”. У попередніх міркуваннях цей термін обумовлював собою узагальнення змісту стильових тенденцій заключного періоду Європейської культури. У даному випадку він також виступає базисом стильової структуризації музичного мистецтва, але на цей раз пропонується його розглядати з точки зору динаміки буття (процесуального буття) самого явища інтенціональності.

Що мається на увазі? Початок становлення будь-якого явища завжди передбачатиме присутність двох моментів: а) формування нового вектора і нової рефлексії (або і зміну попереднього вектора, якщо дане явище перебуває у полі більш ширшого явища); б) відбір тих структурно-смислових компонентів, які сповна можуть виразити його природу і зміст. Зрозуміло: наступне становлення явища обов’язково тією чи іншою мірою базуватиметься на розвитку вихідних і домінуючих смислових означень. Причому цей розвиток охоплюватиме як найрізноманітніші форми розвитку вихідних позицій, так і їх заперечення, спрощення, доповнення, тобто такі дії, які підпадають під інтроспективні, ретроспективні та деструктивні форми буття, що у нашому випадку слід трактувати як інтенціональні стильові ознаки музики зазначеного періоду.

Вже зазначалося, що інтенціональність (інтенціональна рефлексія, інтенціональний стиль) передбачає не так створення чогось принципово нового, скільки своєрідну форму дослідження попередніх етапів розвитку певного явища. Відразу ж пошлюся на цікаве і на перший погляд парадоксальне спостереження В. Гуркова щодо відсутності принципово нових стилів у музиці ХХ – початку ХХІ століть [4] та свою статтю “Про універсальні стилі в музичному мистецтві” [8], в якій даний момент більш ширше проаналізовано і визначено. І якщо ми проаналізуємо вихідні засади названих вище стильових тенденцій і стилів (межі статті не дають можливості це зробити), ми, з одного боку, отримуємо підтвердження щойно висловленої думки, а з іншого – у нас виникає можливість побудови об’єктивної картини стильової динаміки розгортання (музичного) мистецтва в заключний (інтенціональний) період становлення Європейської культури.

Таким чином, якщо в контексті смислових засад інтенціональності поглянути на європейську музичну культуру кінця ХІХ – початку ХХІ століть, у нас будуть всі підстави для наступних тверджень.

У Європейській культурі імпресіонізм по суті виступає як новий вектор її процесуального буття (художнього буття культури), для якого є характерним не динамічний принцип формування образів, що визначає мистецтво класицизму і романтизму, а споглядання образів, більшою мірою зображення ідеї (загального стану), ніж її конкретно-динамічне вираження. Здавалося б, експресіонізм – це вже є нове мистецтво (за відношенням до попередніх стилів). Однак і тут виникає сумнів, оскільки експресіонізм більшою мірою слід трактувати як загострену форму романтизму, аніж принципово нове мистецтво. Те ж саме стосується усіх названих вище стилів. У кожному з них різною мірою присутні дві фундаментальні ознаки культурного буття: образно-смисловий тип культури і принцип його вираження. Відразу ж зауважимо: у заключний період становлення Європейської культури ці ознаки на стильовому і структурно-змістовому рівнях значно ослаблені та деструктуровані.

Чому ми звернулися до фундаментальних ознак культурного буття? Щоб відповісти на це питання проаналізуємо висловлювання Г. Гачева, який зазначає: “тип образу буде кожний раз виводитися з типу відносин індивіда та цілого

усередині даного суспільного організму. Таким чином історія образу – як форми – буде розглядатися паралельно еволюції художньої свідомості...” При цьому, образний тип Європейської культури Гачев співвідносить з принципом оповіді (розповіді). Якщо у давніх культурах мистецтво здебільшого підпорядковувалося прикладному принципу, що й ініціювало сповідування принципу “синкретичного дійства, яке творив колектив загалом” [3, 13], то Європейська культура, спираючись на принцип оповіді, насамперед прагнула розповісти про образ, події, відчуття і т. п. Звідси можна стверджувати, що для неї оповідальний принцип є домінуючим, визначальним. До цього додамо наступне. Європейська культура розвивалася від найпростіших форм оповіді в епохи Середньовіччя і Відродження до можливості в оповідальній манері виражати і зображати будь-які образи світу в XIX–XX століть. Кульмінація даного процесу припадає на романтичний період, тоді як у наступний – інтенціональний – принцип оповіді вже будується на основі ретроспекцій, компіляцій попередніх здобутків культури та різноманітних форм їх ускладнень і деструкцій.

Звідси маємо підстави констатувати наступне. Будь-які художні рефлексії в європейському мистецтві базуються насамперед на розповідальному принципі. І власне усі стильові тенденції XX – початку XXI століть, заперечуючи цей образний тип (Європейської) культури, всього-на-всього в різний спосіб досліджують та аналізують його. При цьому, базисом зазначеного виступають ті чи інші форми загострення, ускладнення, спрощення, спотворення, дублювання, мінімалізації, гіперелізації, компіляції усіх попередніх стильових ознак європейської музичної культури. А це і є найхарактерніші ознаки інтенціонального буття явища, як і характерні властивості інтенціонального стилю.

Повертаючись до питання стильової структуризації, знову ж зауважимо на об’єктивній умові буття явища, яка передбачає процесуальний і структурний аспекти. Попередньо ми вже мали нагоду побачити, яким чином інтенціональна рефлексія (інтенціональність) спроможна узагальнити стильове різноманіття Європейської культури XX – початку XXI століть. Коли ж ми звернемося до питання стильової структуризації у зазначених межах, безумовно мова має йти про динаміку розгортання даної – інтенціональної – якості.

Досліджуючи художній образ в межах процесуального буття культури, я ще у 2004 році прийшов до висновку про можливу структурно-сміслову типологію його форм, які по чергово виявляють себе у просторі культури, в тому числі й структурно-сміслові визначення інтенціональної форми художнього образу культури [11]. Звідси пропонується взяти за основу стильової структуризації заключного періоду становлення Європейської культури визначену динаміку, зміст якої складають такі чотири етапи розвитку: інтенціонально-смісловий (кінець XIX – початок XX століть), інтенціонально-ідентичний (середина XX століття), інтенціонально-динамічний (1970–1990 роки), інтенціонально-функційний (кінець XX – ? століть). На той час мова йшла лише про структурну динаміку розвитку художнього образу в межах становлення самої культури. Зараз же перед нами завдання – визначити стильову структуризацію музичного мистецтва XX століття (кінця XIX століття) – початку XXI століть.

І я не бачу кращої підстави (глибшої основи) для позитивного вирішення даного питання. У статті “Про універсальні стилі в музичному мистецтві” [8] я вже довів доцільність такого кроку, в тому числі й можливість визначення інтенціонального стилю як одного з універсальних стилів в процесуальному бутті

(Європейської) культури. У даному випадку ми отримуємо засадничі підстави для визначення і об'єктивної характеристики стильової структуризації європейського музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть³.

Перед тим як приступити до зазначеного, слід зупинитися ще на одному моменті. Будь-який аналіз і характеристика музичних явищ, приналежних до попередніх провідних стилів Європейської культури, здебільшого базується на основі присутності однієї (стильової) ознаки – романтичної, класицистської, барочної і т. д. Аналогічне спостерігається і в контексті тих випадків, коли аналіз не виходить за межі конкретного мистецького явища. У нашому ж випадку – стильової структуризації музичного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть та структурно-сислової характеристики інтенціонального стилю – ситуація виглядає набагато складнішою і неоднозначною. Як вже зазначалося вище, відхід від динамічного принципу художнього вираження передбачає активний розвиток ретроспективних, інтроспективних, компілятивних і деструктивних форм художнього вираження, зосередження на периферійних моментах, що в свою чергу породжує найрізноманітніші форми актуалізації відповідних художніх компонентів. Саме цей момент пояснює надзвичайну кількість відомих нам (і ще більшу гіпотетичну можливість виникнення подібних до них) стильових явищ, які, з одного боку, мають назву та володіють певним образно-сисловим полем попередніх стилів (кореспондовані до попередніх провідних стилів: класицизм, романтизм, стиль середньовічної музики, стиль епохи Відродження, стиль певного композитора, народний стиль тощо), а з іншого – сповна не належать до них, не приналежні до фундаментальних форм відповідного художнього вираження та не володіють універсальними формами узагальнення.

Звідси постає необхідність співвідносити стильову множинність європейського мистецтва ХХ – початку ХХІ століть зі сисловим полем інтенціональності, відповідно й інтенціонального періоду процесуального буття Європейської культури. При цьому пропонується виходити з таких передумов. Безумовно, мають існувати і використовуватися у вжитку всі різноманітні стильові означення (назви стилів), оскільки кожне з них тією чи іншою мірою виражають ті чи інші характерні особливості художнього буття Європейської культури в заключний період її становлення. Запропонована стильова структуризація, яка подана нижче, покликана не тільки узагальнити стильове різноманіття європейського мистецтва даного періоду, але й наочно показати логіку його розгортання, співвідносячи при цьому стильове різноманіття з об'єктивними закономірностями процесуального буття самої культури та її інтенціональної рефлексії. Слід мати на увазі й те, що стиль, коли б він не виник, проходить свій шлях становлення, і його розвиток може відбуватися в просторі декількох періодів розвитку культури.

Виходячи зі сказаного, можна зробити такі висновки.

Інтенціонально-сисловий етап (кінець ХІХ – початок ХХ століть). Імпресіонізм, певною мірою й символізм, слід розглядати в контексті народження нового – інтенціонального вектора в процесуальному бутті Європейської культури. Відповідно ці стилі лежать у площині інтенціонально-сислових параметрів буття культури. Аналогічне слід сказати про пізній романтизм, експресіонізм, неокласицизм, неопримітивізм, неофольклоризм. Перший виражає інерцію попереднього становлення культури, другий – загострену форму романтизму, останні три, окрім трактування їх як негативної реакції на пізній романтизм, певною

мірою і складнощі в мистецтві, постають яскравими формами ретроспекції. Неопримітивізм, неофольклоризм, як і фовізм, свідчать про намагання відродження пластів стародавньої культури, сповідування архаїзму, натуралізму, первозданної образності в мистецтві (наприклад: примітивізм музики К. Орфа, Б. Барток з його зануренням у давній селянський фольклор, архаїзм музики І. Стравинського на початку ХХ століття тощо). Авангардизм, який увібрав у себе тенденції футуризму, дадаїзму, сюрреалізму і брюїтизму, постає як намагання в експериментальній площині виразити сутність ідеї, а не її образний зміст, що також яскраво засвідчує інтенціональний вектор культурного буття.

Інтенціонально-ідентичний етап (середина ХХ століття). Якщо інтенціонально-смысловий етап становлення мистецтва характеризується “оприлюдненням” його характерних ознак (інтроспекція, ретроспекція, принципи “одного дотику”, “калейдоскопічного споглядання”), то вже середина ХХ століття позначена, з одного боку, ускладненням вихідних позицій нового мистецтва, що само собою зрозуміло, оскільки будь-яке явище, яке тільки виникло, природним чином потребує свого розвитку, а з іншого – загостренням вихідних позицій та традиційних попередніх стилів, які могли розвиватися лише у напрямку максимального ускладнення, спотворення (деформації) і різного роду компіляцій. Відповідно стильові тенденції (стили), які виникають у середині ХХ століття, слід розглядати в контексті інтенціонально-ідентичних засад процесуального буття європейської музичної культури у зазначений період.

Інтенціонально-динамічний етап (1970–1990-і роки). На межі 1960-х – 1970-х років у європейській музиці виникає стильова ситуація, яка вже відбиває зовсім інший спосіб буття інтенціональної рефлексії. Дана стильова ситуація часто визначається термінами “неоромантизм”, “неотрадиціоналізм”... І саме на цей період, який простягається до 1990-х років, припадають усі спроби поєднання попередніх стильових ознак, що й відповідає принципу динамізації певного явища. Цей період можна умовно охарактеризувати як своєрідний етап “романтизму” у становленні інтенціональної рефлексії, що й пояснює усі спроби і форми ретроспекцій не тільки стилів попередніх епох Європейської культури, але й “відродження” стильових тенденцій попереднього розвитку музичного мистецтва ХХ ст. Саме така культурна перспекція і є причиною появи таких термінів, як “полістилістика”, “стильова гра”, “метастиль” тощо.

Інтенціонально-функційний етап (кінець ХХ – ? століть). Наближення до наших днів, тобто рубежу ХХ – початку ХХІ століть, дає підстави констатувати досить цікаву стильову ситуацію. Зміст її визначають декілька моментів: 1) у цей час усі попередні стилі та стильові тенденції знаходять своє завершення; 2) водночас збільшується (поглиблюється) форма компіляцій попередніми стилями. До цього додамо ще один момент, якого не знало (музичне) мистецтво попередніх періодів становлення як Європейської, так і світової культури. Мова йде про 3) актуалізацію і компіляцію не тільки стильовими ознаками художнього і стильового різноманіття Європейської культури, але й стильові та культурні “запозичення” з інших культурних регіонів. Все це разом вибудовує культурний базис для формування зовсім нових принципів буття (музичного) мистецтва, причому не тільки регіонального – у нашому випадку мистецтва європейської спільноти, – але й світового мистецтва і світової культури загалом.

Примітки

¹ Наприклад, візьмо явище модернізму та постмодернізму. Загальновідомий поділ європейської художньої культури кінця XIX – початку XXI століття на мистецтво модернізму та постмодернізму не дає можливості правильно і об'єктивно визначити як зміст самого мистецтва даного періоду, так і його культурне підґрунтя. Звідси під великий сумнів ставиться доцільність розгляду світової культури в контексті лише цих двох парадигм та поділу її історичного розвитку на три періоди знову ж таки в контексті модернізму і постмодернізму: первісний світ і Середньовіччя, на думку модерністів, складають епоху “передмодерну” (“Pre-modernity”), культура Нового часу зараховується до “модерну” (“Modernity”), після чого, тобто в кінці XIX ст., настає період “постмодерну” (“Postmodernity”). Це лише один момент, який показує очевидність необхідності більш ґрунтовного дослідження даного питання.

² Детальний виклад даного моменту подано у моїх працях [6–11].

³ Структурна динаміка становлення Європейської культури: *символічний період*: Середньовіччя, Відродження (V–XVI ст.); *класичний період*: Новий час, Просвітництво (XVII–XVIII ст.); *романтичний період*: культура XIX ст.; *інтенціональний період*: культура XX – ? ст. [10, 11].

⁴ У читача може виникнути логічне запитання: чи не виражає зазначена чотириетапна структура всього-на-всього динаміку розвитку Європейської культури у XX ст.? Якщо порівняти заключні періоди Античної культури (4 періоди: архаїчний, VIII–VI ст. до н. е.; класичний, V–IV ст. до н. е.; елліністичний, III ст. до н. е. – I ст. н. е.; греко-римський, I–V ст. н. е. [11]) та Візантійської (4–5 періодів: ранньохристиянський, або передвізантійський, I–III ст.; ранньовізантійський, IV–VII ст.; іконоборчий та стабілізаційний, VIII–XII ст.; період протистоянь, XIII–XV [2]) з Європейською культурою, дійсно, у нас може скластися враження про спрощений підхід до визначення меж інтенціонального періоду останньої. Проте ситуація в сучасній світовій культурі є набагато складнішою, ніж в часи завершення буття попередніх культур. Адже у цей історичний момент як ніколи раніше отримують своєрідне відродження фактично усі на даний час відомі культури. З іншого боку, ця ж ситуація як ніколи раніше позначена унітарним фактором, зміст якого складають обставини формування метакультурного простору та відповідного принципу буття усіх існуючих культур. Іншими словами, другий момент можна визначити як період, коли закладаються основи для виникнення і розвитку єдиної світової культурної спільноти, яка базуватиметься на всезагальних світоглядних та культурних принципах буття. Прикладом визначеного принципу буття майбутньої світової культурної спільноти може бути ідея “троянди світу” (за аналогією книги Д. Андреева “Троянда світу” [1]), в якій кожна з пелюсток отримує своє життя і підтримується єдиною для них спільною основою. До цього додамо наступне. Дійсно, у Європейській культурі можна передбачати тривалий період (від декількох десятиліть до декількох століть) такої невизначеної ситуації (стагнації), яка існує в сучасному світі та сучасному мистецтві (Саме таким чином, наприклад, характеризується четвертий період становлення Античної культури.). При цьому можливе утворення складнішої структури заключного періоду становлення Європейської культури, який однак суттєво не відрізнятиметься від окресленої ситуації в сучасному мистецтві. Очевидним є й те, що нове мистецтво потребуватиме якісно зовсім нового імпульсу для розвитку майбутньої метакультури, який поки що не зафіксований. У даному випадку знаменними є факти очікування провідними релігіями світу месії, який, за їхніми твердженнями, має згенерувати цей імпульс нової доби для наступного розвитку світової цивілізації.

Література

1. Андреев Д. Л. Роза Мира / Д. Л. Андреев. – Петрозаводск: Карелия, 1994. – 296 с.
2. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – К.: Путь к истине, 1991. – 408 с.
3. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. Ч.1. / Г.Д. Гачев. – М.: Искусство, 1972. – 200 с.
4. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века / В. Гурков // Дебюсси и музыка XX века : Сб. статей. – Л.: Музыка, 1983. – С. 11-38.
5. Мировое искусство (Иллюстрированная энциклопедия: Направления и течения от импрессионизма до наших дней) / Состав. И.Г. Мосин. – СПб: ООО СЗКЭО, 2008. – 192 с., ил.
6. Опанасюк О. П. Культурологічні особливості сучасної музичної культури / О.П. Опанасюк // Вісник ДАКККіМ. Вип. 2. – К.: Міленіум, 2010. – С. 37-41.
7. Опанасюк О. П. Про інтенціональний стиль в музичному мистецтві. На матеріалі Другої сонати для фортепіано В.Сильвестрова / О.П. Опанасюк // Київське музикознавство. Вип. 25. – К., 2007. – С. 66-76.
8. Опанасюк О. П. Про універсальні стилі в музичному мистецтві / О.П. Опанасюк // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. Вип. 10. – К.: Міленіум, 2006. – С. 27-35.
9. Опанасюк О. П. Стильова динаміка та особливості розвитку української музики XX – початку XXI століть / О.П. Опанасюк // Культура і Сучасність : альманах. – К.: Міленіум, 2011. – № 1.
10. Опанасюк О. П. Структуральне буття культур: історичний, метаісторичний та езотеричний аспекти / О. П. Опанасюк // Ставропігійські філософські студії. Збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Вип. 2. – Львів: Ставропігійон, 2008. – С. 46-65.
11. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм / О.П. Опанасюк. – Дрогобич: Коло, 2004. – 236 с.
12. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори / Х. Ортега-і-Гасет. – К.: Основи, 1994. – 420 с.
13. Павлишин С.С. Музыка двадцатого століття: Навчальний посібник / С.С. Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 232 с.
14. Современная западная философия: Словарь / Сост.: Малахов В.С., Филатов В.П. – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.

УДК 78.071.2: 316.454.52

Опарик Лариса Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного
інструментального виконавства
Прикарпатського національного
університету імені Василя Стефаника

АРХЕТИПИ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ ЯК ЧИННИКИ СТИЛЕТВОРЕННЯ В ПРОЦЕСАХ МУЗИЧНОГО СПІЛКУВАННЯ

Розглянуто стилі музично-виконавського висловлювання як чинника комунікативної взаємодії композиторів, виконавців та слухачів у процесах музичного спілкування. У результаті дослідження індивідуально-психологічних, соціально-історичних та типологічних закономірностей виконавського стилетворення сформульовано визначення основних архетипів музично-виконавського висловлювання.

Ключові слова: архетип музично-виконавського висловлювання, екстраверсія, інтроверсія, стилетворення, музичне спілкування, комунікативно-інтерпретаційна позиція виконавця, концепція адресата музичного мовлення.

Styles of musical-performing expression as the factor of communicative interaction between composers, performers and listeners in processes of musical communion are examined. In consequence of the research of individual and psychological, social and historical, and typological regularities of performing styleformation the definition of principal archetypes of musical-performing expression is formulated.

Key words: archetype of musical-performing expression, extraversion, introversion, styleformation, musical communion, communicatively interpretational position of performer, conception of addressee of musical speech.

У світлі музичних подій останнього десятиліття, позначеного глобальним інформаційно-технологічним наростанням енергетики спілкування у всіх сферах життя соціуму, увиразнюється провідна роль сучасного музиканта-виконавця, головна функція котрого, за словами Б. Яворського, полягає в об'єднанні, ідейному консолідуванні публіки, відтак – в актуалізації одного з найважливіших способів існування музичного твору як форми спілкування особистостей.

Обов'язковою умовою спілкування є сприйняття, оптимізацію якого в художньому просторі музичної культури обумовлює стильова цілісність самотніх виконавських феноменів. Водночас комунікативна позиція виконавця-інтерпретатора має провокувати такі психодинамічні події в сприйнятті публіки, котрі можуть набувати універсального, трансіндивідуального значення. У перспективі практичного аналізу музично-виконавських явищ, породжуваних цими процесами, постає завдання концептуального дослідження типологічних закономірностей виконавського стилетворення в процесах музичного спілкування, висвітленого, передусім, з точки зору типових проявів колективного психологічного досвіду.

Комунікативні аспекти виконавства теоретично осмислюється в сучасному українському музикознавстві. Так, аналітично-поняттєві ініціативи наукових визначень музично-виконавських явищ у працях О. Катрич, О. Маркової, В. Москаленка сконцентровані навколо виконавського чинника як вирішального у розгортанні комунікативного процесу в музиці. Поряд з цим, проблема комунікативної функції музичного виконавства залишається маловисвітленою в сенсі розробки системного підходу до її вивчення.

Це пояснюється рядом причин, одна з яких – міждисциплінарний характер досліджуваної проблематики, що передбачає не тільки методологічний вихід у сфері наукових знань психології, соціології, культурології, естетики, лінгвістики тощо, але й інтегрування традиційних напрямів дослідження комунікативних факторів виконавського мистецтва, що вивчаються і теорією виконавства, зорієнтованою на комунікативну ланку “виконавець – композитор”, і музичною соціологією, в центрі уваги якої перебуває відношення “виконавець – слухач”.

Предметна розгалуженість окреслених дослідницьких стратегій позначилась на створенні більшості виконавських типологій (Е. Фішера, К. Мартинсена, Л. Рабіновича), в основу яких покладено принцип стильової диференціації психологічних параметрів інтерпретаційної позиції виконавця стосовно композиторської творчості. Тенденцією до осмислення як композиторського, так і слухачького факторів

стильового становлення певного музично-виконавського архетипу (аполонічного, діонісійського, орфічного) відрізняється авторська типологія О. Катрич.

Теоретичний синтез “композиторцентричного” та “слухацького” дослідницьких векторів у певному руслі системного підходу уможливило опора на мовленнєвий принцип. У працях Б. Асаф’єва, В. Васіної-Гроссман, Є. Назайкінського, К. Руч’євської неодноразово обґрунтовувалась правомірність осмислення комунікативної природи музики шляхом узагальнення через вербальні мовленнєві жанри, зокрема – жанр висловлювання.

Мета статті – сформулювати визначення поняття архетипу музично-виконавського висловлювання, проаналізувавши типологічні закономірності виконавського стилетворення в процесах музичного спілкування композиторів, виконавців та слухачів.

Позначаючи онтологію словесного мовлення, лінгвістика об’єднує явища спілкування, тексту та висловлювання. Музична наука, зі свого боку, підкреслюючи мовленнєву природу музичного твору, трактує його як “особливий вид музичного висловлювання” (В. Медушевський), що в ситуації живого спілкування, тобто в процесі виконання для слухачів актуалізує художньо-інтонаційну модель діалогу (полілогу) особистостей композитора, виконавця та слухача. Інакше кажучи, актуальне буття озвученого твору передбачає одночасну реалізацію основних векторів музичної комунікації – “виконавець ↔ композитор”, “виконавець ↔ слухач”, “композитор ↔ слухач”.

Ситуативна синхронізація інтонаційних проявів ключових комунікантів у музиці є важливою передумовою спілкування, яке стає фактом музичної дійсності завдяки взаємодресованості “висловлювання-вираження” та “висловлювання-сприйняття”. Адже спілкування, породжуване потребами спільної діяльності, включає в себе не тільки обмін інформацією, але й “вироблення єдиної стратегії взаємодії, *сприйняття* та *розуміння* іншої людини” [3, 213]. З цього погляду поява адресатів висловлювання-розуміння означає входження реципієнта в інтерпретаційне коло музичного спілкування, що свідчить про обрання слухачем певної комунікативної позиції, пробудження його діалогічної активності.

Таким чином, концептуальний аспект музичного спілкування як смисловий результат комунікативної взаємодії композиторів, виконавців і слухачів багато в чому визначається динамікою сходження музичного сприйняття на більш високі, художні рівні цілісного осягання музичного твору. Цей процес безпосередньо пов’язаний з формуванням комунікативної цілісності музично-виконавського висловлювання, що втілює, передусім, бажання виконавця виразити свою позицію по відношенню до світу в найбільш досконалій, а значить – ясній і зрозумілій іншим людям художній формі.

Власне ціннісно-орієнтувальна вибірковість комунікативної ініціативи музиканта-виконавця дозволяє, на наш погляд, проектувати феномен висловлювання на феномен музично-виконавського стилю. “Стиль – це людина” (Ж. Бюффон), у виконавській особистості якої можна виділити її змістовно-світоглядне ядро – *комунікативно-інтерпретаційну позицію* стосовно композитора, слухачів, інших людей, дійсності, культури, нації тощо та стиль музичного мислення, що оформлює, передає цей зміст за допомогою виконавських експресивно-мовленнєвих засобів і характеризується різним співвідношенням інтуїтивного та раціонального, емоційного та інтелектуального начал.

Орієнтуючись на визначення, зокрема О. Соколом, поняття музичної експресії, можна виділити такі основні чинники мовленнєвої ініціативи виконавця, як бажання естетично вплинути на слухача та прагнення до артистичного втілення “особистісного смислу дійсності”. Осягання складної тональності мистецької свідомості, що виявляє себе на межі двох світів – егоцентричного світу індивідуальної творчості та зовнішнього світу культурних запитів соціуму, пролягає через вивчення домінуючих тенденцій комунікативно-психологічної орієнтації особистості музиканта-виконавця. Це спрямовує дослідження до наукових розробок у галузі характерології як найбільш близької до спостережень за соціально-психологічними проявами особистості.

Проблема характеру в аспекті психології особистості детально висвітлюється у працях К. Юнга – засновника аналітичної психології та вчення про характери, в основі якого лежить твердження про існування двох протилежних типів людської особистості, що виявляють себе через певні психологічні установки – інтроверсію та екстраверсію. Свою концепцію К. Юнг розробляє в руслі теорії архетипів, котрі вчений розглядає як особливі психічні структури (“колективне несвідоме”) – відбитки типових досвідів, заряджені потужною “силою впливу, що зачаровує чи спонукає до активності” [8, 76].

У проєкції цих положень на музичні явища постає питання про можливість виокремлення архетипів музично-виконавського висловлювання, зокрема, за принципом диференціації типів установки в характері мистецької особистості, а саме – інтроверсії та екстраверсії.

З огляду на зонну природу даних явищ йдеться, передусім, про визначення інтровертної та екстравертної стильової або типової домінант музично-виконавського висловлювання, оскільки слід брати до уваги характерне поєднання в одній людині обох типів установок (інтровертної спрямованості на явища власного суб’єктивного світу та екстравертної – на зовнішні об’єкти), одна з яких набуває домінуючих рис в оптиці соціального буття індивіда, інша веде тіньове існування.

Події музичного життя розгортаються, насамперед, за законами “оптики сцени”, психологічний простір якої сублімує смисловий контекст конкретного акту художнього спілкування музиканта і публіки. Відтак концертна ситуація музичного спілкування унаочнює характер адресованості комунікативно-інтерпретаційної позиції виконавців, серед яких одні грають у присутності слухачів немов би для себе (“публічна самотність”), оволодіваючи думами та почуттями слухачької аудиторії неначе мимоволі, інші – виконують музику безпосередньо для слухачів, звертаючись усім своїм мистецтвом до публіки.

Ці спостереження знаходять підтвердження у виконавських самоаналізах видатних музикантів. “Чим емоційніше ви будете грати, тим краще, але ця емоційність має бути захована, як у панцирі, – говорить В. Софроніцький. – Коли тепер я вихожу на естраду, на мені під фракком “сім панцирів”, і, незважаючи на це, я відчуваю себе голим. Значить, потрібно чотирнадцять панцирів” [5, 77].

Протилежну установку спілкування з аудиторією декларує Г. Гінзбург, підкреслюючи принципове значення зустрічного слухачького розуміння для повноцінного розкриття творчого потенціалу виконавця: “Ви сидите на естраді, – говорить піаніст у бесіді з психологом О. Віцинським, – і у вас таке відчуття, що слухач надзвичайно

чуйно і точно все сприймає. Ніби ви слухачу щось розповідаєте, а він киває головою: “Так, так, я зрозумів”. І якщо є таке спілкування зі слухачем, то в цьому для вас велика творча радість. Справжній виконавець тільки той, хто грає для слухачів. А якщо він грає для себе – він не виконавець” [1, 231].

Таким чином, інтровертна потреба дистанціюватися від публіки або екстравертна спрямованість артиста назустріч слухачам є усвідомлюваною складовою творчого кредо концертуючих виконавців, відтак – одним із ключових чинників стилеутворення індивідуальних музично-виконавських висловлювань.

При цьому комунікативні позиції виконавців втілюють типові *концепції адресата музичного мовлення*, розпізнавання яких у ситуативному контексті музичного спілкування уможлиблюється через відчуття комунікативно-виконавської дистанції – явища, що передає характер та міру особистої психологічної відстороненості або наближення музиканта-виконавця до аудиторії. Комунікативна дистанція у виконавстві обумовлюється, передусім, особливостями бажаної та прогнозованої артистом аудиторії, її характером, кількісним складом, культурним та віковим цензом.

Музичне спілкування виконавця і публіки здійснюється на підставі комунікативної стратегії музичного твору, постульованої Б. Асаф'євим як принцип “спрямованості форми на сприйняття”, що передбачає здатність музичної форми емоційно впливати на слухача, забезпечувати його активність, підтримувати його інтерес і таким чином сприяти досягненню художньої ідеї твору. Самозвіти багатьох композиторів свідчать про те, що творчий процес митця, як правило, включає в себе моделювання на рівні композиції образу “зразкового” слухача як “ідеального відповідника “зразкового” автора” (У. Еко).

Отже, виконавське досягнення композиторської концепції адресата є нічим іншим, як розшифровкою закодованої автором програми сприйняття музичного твору, що поєднує в собі, з одного боку, аналіз композиційних прийомів автора, з іншого – усвідомлення особливостей його художньо-комунікативної позиції. Сформована на цій основі концепція адресата музично-виконавського висловлювання може віддзеркалювати як ідеально програмований образ слухача, публіки в цілому, над-адресата (Бог, абсолютна істина, людство, нація тощо), так і конкретну слухачьку аудиторію певної події музичного спілкування.

Диференційоване осмислення виконавських концепцій адресата музичного мовлення та ознак їх індивідуального втілення передбачає розгляд різноманітних систем діалогічних координат музичного спілкування, що може відбуватися як “по-горизонталі”, зокрема, на рівні сучасників – представників різних національних, континентальних культур безпосередньо (контактно) у певній концертній ситуації чи опосередковано (дистантно) технічними засобами у глобальному аудіпросторі, так і “по-вертикалі” – спілкування композиторів, виконавців і слухачів через історичні епохи, фідеїстичне спілкування у виконавських “сповідях” та “молитвах” тощо.

Екстравертні установки виконавської актуалізації концепції адресата-слухача передбачають, що реальне або прогнозоване слухачьке розуміння ситуативно або випереджено, свідомо чи підсвідомо включається в структуру музичного висловлювання, обумовлюючи комунікативно-інтерпретаційну позицію виконавця.

Залучення слухачів-сучасників до світу музичних цінностей здійснюється виконавцем у творчому тандемі з композитором, що передбачає паритетний діалог

двох особистостей – творця композиції та творця виконавського трактування. Виразний співавторський тон музично-виконавського висловлювання, заданий масштабами творчої особистості митця, свідчить про цілісність комунікативно-інтерпретаційної позиції виконавця, стильовий статус якої обумовлюють пропорції поєднання композиторського, слухацького та я-виконавського комунікативних факторів.

Адресованість музиканта до власного виконавського “я” породжує процеси автокомунікації в музично-мовленнєвому самовираженні інтерпретатора. Діалог “Ego” і “Alter Ego” у виконавському мистецтві може актуалізуватися як інтровертна естетична домінанта індивідуального стилю музично-виконавського висловлювання (Ф. Шопен, С. Рахманінов, Г. Гульд), а може реалізуватися в творчості через підтекстову лінію виконавського художнього методу, що діє не тільки на етапах підготовки твору до виступу, але й у процесах його сценічного втілення.

Однією з важливих умов аналітичного декодування підтексту музично-виконавського висловлювання (внутрішньої програми музичного мовлення – інтенції виконавця) є співвіднесення його з контекстом певної ситуації музичного спілкування, в якій мотиваційна сфера митця виявляє себе через відповідну індивідуально-стильову інтонацію – довірчу, інтимну, владну, елітарну, пафосну, іронічну тощо. За експресивно-вольовим ораторським пафосом музиканта-виконавця угадуються великі маси людей, які можуть представляти і народ, і націю, і навіть цілий світ. Зовсім інакшим виявляється стиль музично-виконавського висловлювання, зверненого до камерного, вузького кола слухачів.

“Він грає перед тисячами, я – рідко перед одним”, – говорив, порівнюючи себе з Лістом, Шопен, піаністичне мистецтво котрого ілюструє органічний зв’язок між особливостями музичного мовлення виконавця та концептуальною адресованістю його комунікативно-інтерпретаційної позиції. Отже, засвідчена власне Ф. Шопеном інтровертна спрямованість його музично-виконавських висловлювань, превалювання діалогу за інструментом із самим собою головним чином і визначають художню цілісність його піаністичного стилю, наприклад, зі сторони динамічних особливостей виконання (віддання переваги манері гри *mezza voce*, *sotto voce* тощо). З іншого боку, національно-ментальне начало шопенівського кордоцентризму породжувало в композиторській творчості екстраверсію активної громадянської позиції митця-трибуна.

Питання стильової органіки музично-виконавського висловлювання як втілення цілісності масштабної мистецької особистості звертає до творчості Ф. Ліста, виконавське мистецтво котрого формувалося в руслі екстравертних установок романтиків, виражених у прагненні до духовного звільнення особистості та суспільства.

Звідси – пов’язані з високими музично-просвітницькими цілями Ліста палке ораторство, трибунство, феноменальна віртуозність, концертний стиль виконання *al fresco*, розрахований на вплив у великих аудиторіях. І навіть зміна світоглядних пріоритетів у другій половині життя Ліста (відмова від систематичних концертних виступів, занурення в релігію, прийняття сану абата) позначилася не стільки на сценічній екстраверсії митця, скільки на характері його композиторської творчості.

Таким чином, у світлі мистецьких особистостей Ф. Шопена та Ф. Ліста урельєфнюється концепційна домінанта свідомості артиста-романтика, проїнятої ідеєю гармонії світу, досяжність якої в творчості виявляє безпосередній зв’язок з мистецтвом узгодження життєвих ритмів екстраверсії та інтроверсії.

Тенденція до врівноваження екстравертно-інтровертних індивідуальних спрямувань своєрідним чином розкривається в ситуації внутрішньоансамблевого спілкування, що виявляє, з одного боку, реальні суперечності протилежних виконавських установок, з іншого – плідність їх взаємостимулюючих відношень. Яскравим втіленням такої єдності протилежностей був видатний виконавський дует Ф. Крейсlera та С. Рахманінова, творчі постаті котрих уособлювали і несхожість характерів (товариськість, життєрадісність та замкнутість, похмурість), і глибинні ментально-світоглядні розбіжності (віденський гедонізм та російський трагізм), і різне бачення виконавського процесу роботи над твором.

Тим цікавіше спостерігати (у звукозапису), як різні життєві ідеології та популярні психологічні установки цих митців єднаються в стихії звукової експресії музики завдяки спорідненому розумінню комунікативних цілей виконавства, виражених у декламаційній свободі музично-виконавського мовлення, тобто в ідеї вільного становлення творчої думки в процесі музичного спілкування.

Прояви екстраверсії та інтроверсії у виконавській та композиторській творчості можуть розглядатися не тільки в аспекті людського суб'єктивного виміру, але й як психологічні узагальнення домінуючих творчих установок, властивих відповідно класичному та романтичному стилям. Крім того, типологічні закономірності стилетворення музично-виконавського висловлювання підлягають осмисленню в контексті еволюції музичних жанрів, більшість з яких історично формувалася в семантичному колі фідеїстичного спілкування.

За словами А. Ейнштейна, церковний музикант у доромантичну епоху “повинен був ясно розмовляти з усіма конгрегаціями та бути зрозумілим для всіх. Якщо в католицькій церкві музикант ще міг зберігати певну міру відстороненості, то в протестантській церкві він мав так нести слово Боже, щоб воно якнайглибше усвідомлювалося парафіянами” [10, 37–38].

З наведених міркувань “відстороненість” та “спрямованість на розуміння” постають як дистанційні характеристики інтровертної та екстравертної домінант музично-виконавського висловлювання, що у площині релігійного спілкування апелює до комунікативно-генетичного досвіду сприйняття та розпізнавання жанрово-мовленнєвих кодів проповіді та молитви, сповіді.

При цьому відчутна слухачами присутність молитовної “сакральної вертикалі” в музично-виконавських висловлюваннях артиста є результатом цілком свідомої установки виконавця на входження в певні душевно-емоційні стани: “Щоб я не співала – це як молитва, це повинна бути дуже сильна самовіддача. Виконавець має перебувати в певному стані медитації, “розумного трансу”. Якщо ти не зібрана і нема того *стовпа* – нічого не буде”, – говорить О. Басистюк у фільмі О. Бійми з телециклу “Немеркнучі зірки”.

З огляду на існуючу в галузі сучасної музичної літургії класифікацію ситуативних модусів, запропоновану О. Клокун, музично-виконавські висловлювання умовно молитовного чи проповідницького характеру доцільно диференціювати відповідно до комунікативних ланок “людина → Бог” та “людина → людина”, тобто за принципом їх адресованості.

Так, прикладом яскраво вираженої проповідницької домінанти в індивідуальному стилі музично-виконавського висловлювання є творчість М. Юдіної, чий по-ораторськи піднесені, експресивно артикульовані звертання до слухачів

пронизані фактично місіонерськими ідеями духовного просвітництва, що підтверджують, зокрема, і опубліковані роздуми піаністки про музику та ідейно-виховне призначення музиканта-виконавця.

Проектування феноменів інтроверсії та екстраверсії на різноаспектні індивідуально-психологічні та культурно-історичні явища музично-виконавського мистецтва дають підстави говорити про їх надчасову природу та значний вплив на формування стильового підґрунтя індивідуальних музично-виконавських висловлювань.

Виходячи з цього, поняття архетипу музично-виконавського висловлювання визначаємо як найбільш узагальнений стилеутворюючий тип музично-виконавського мовлення, що в ситуації музичного спілкування фокусує характер адресованості комунікативно-інтерпретаційної позиції музиканта-виконавця. Відповідно:

екстравертний архетип музично-виконавського висловлювання – це такий стилеутворюючий тип музично-виконавського мовлення, який у ситуації музичного спілкування характеризується концептуальною адресованістю комунікативно-інтерпретаційної позиції музиканта-виконавця “назовні” – до слухацької аудиторії; інтровертний архетип музично-виконавського висловлювання – це такий стилеутворюючий тип музично-виконавського мовлення, який у ситуації музичного спілкування характеризується концептуальною адресованістю комунікативно-інтерпретаційної позиції музиканта-виконавця “вглиб” – до власного виконавського “Я”.

Сподіваємось, що запропоноване поняття архетипу музично-виконавського висловлювання розширить категоріальний апарат дослідження комунікативної функції виконавського мистецтва як чинника творчої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів у системі музичного спілкування, а також знайде застосування в подальших наукових розробках на шляху до розбудови теоретико-методологічного фундаменту вивчення процесів музичної комунікації.

Література

1. Гинзбург Г. Р. Статьи. Воспоминания. Материалы / Григорий Романович Гинзбург [сост. М. Яковлев]. – М.: Сов. композитор, 1984. – 288 с.
2. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця: Теоретичні та естетичні аспекти / Ольга Катрич. – К., 2000. – 99 с.
3. Краткий психологический словарь / [сост.: Л. А. Карпенко]; под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского. – М.: Политиздат, 1985. – 431 с.
4. Мильштейн Я. Ф. Лист / Яков Мильштейн. – М.: Музыка, 1971. – Т. 2. – 600 с.
5. Софроницкий В. О своей работе: Из беседы с А. Вицинским / Владимир Софроницкий // Пианисты рассказывают. – М.: Музыка, 1990. – Вып. 1. – С. 76 – 80.
6. Шопен Ф. Письма: [в 2 т.] / Фридерик Шопен. – М.: Музыка, 1976. – Т. 1. – 527 с.
7. Юдина М. В. Статьи, воспоминания, материалы / Мария Вениаминовна Юдина. – М.: Сов. композитор, 1978. – 416 с.
8. Юнг К. Г. Психология бессознательного / Карл Густав Юнг; пер. с нем. – М.: Канон, 2003. – 400 с.
9. Ямпольский И. М. Фриц Крейслер: Жизнь и творчество / Израиль Маркович Ямпольский. – М.: Музыка, 1975. – 160 с.
10. Einstein A. Music in the Romantic Era / Alfred Einstein. – New York: W. W. Norton & company, inc., 1947. – 369 p.

Сташевський Андрій Якович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Інституту культури і мистецтв
Луганського національного
університету імені Т. Шевченка.

ТВОРИ МИКОЛИ РІЗОЛЯ В АСПЕКТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ОРИГІНАЛЬНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ БАЯНА (КОМПОЗИЦІЙНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ)

У статті аналізуються композиційно-стильові особливості основних концертних творів для баяна відомого українського баяніста Миколи Різоль, що створені автором у 1940-50-ті роки. Акцентується увага на художньому значенні цих творів у процесі становлення професійної вітчизняної баянної літератури.

Ключові слова: творчість М. Різоль, баян, оригінальна баянна література, композиційно-стильові особливості.

The article examines the compositional style features major concertworks for them accordion-known Ukrainian accordionist Nikolai Rizol that made AV-uring in 1940 50 s. Focuses on the artistic valueof these works in the process of becoming commonplace domesticprofessional literature.

Key words: art Rizol M., accordion, original commonplace books,com-position-style features.

Сучасна оригінальна баянно-акордеонна література, що створювалася протягом багатьох десятиліть вітчизняними композиторами, сьогодні є невід'ємною частиною української музичної культури, зокрема її камерно-інструментальної галузі. Як і література для інших концертних інструментів академічної традиції, музика для баяна-акордеона пройшла тривалий шлях професійної еволюції і сьогодні її кращі зразки уособлюють передові художні досягнення на мистецькому лані.

Згідно концепції еволюційних етапів, розробленої автором цієї статті у кандидатській дисертації, перші кроки становлення професіоналізації вітчизняної оригінальної літератури для баяна-акордеона припадають саме на 1940 – початок 1950-х років та пов'язується з початком творчої діяльності фундатора баянного виконавства в Україні – Миколи Різоль [7, 66]. Продовжуючи подальше дослідження різних аспектів розвитку вітчизняної музики для баяна-акордеона, сьогодні актуальним виявляються питання ретельного вивчення художніх особливостей і стильових рис, притаманих першим професійним баянним творам, що і накреслило підстави визначити їх в сучасному музикознавстві в якості відправних опусів у процесі професіоналізації та академізації цієї галузі виконавського мистецтва.

Творчість Миколи Різоль, зокрема її композиторська сторона розглядалася різними авторами переважно оглядово (Ю. Акімов, С. Димченко, С. Грінченко, Д. Кужелев, М. Лисенко, Л. Понікарова), і до сьогоднішнього дня ще не отримала ґрунтовного аналізу з боку теоретичного музикознавства.

Отже, метою цієї розвідки є розгляд найбільш значних баянних творів М. Різоля, зтворених на фольклорній основі, а в якості окремих завдань – простеження композиційних і стильових особливостей зазначених творів, констатація їх художнього значення в якості етапного кроку в процесі становлення професіоналізації вітчизняної баянної літератури.

Виклад основного матеріалу. Творчість М.І. Різоля в руслі інструментального опрацювання українського народного мелосу для баяна складає широченну спадщину – понад п'ятсот зразків пісень і танців, що різним часом вийшли у тринадцяти збірниках. Крім того, автором оброблено понад сімдесят фольклорних тем інших народів колишнього Радянського Союзу.

Протягом тривалого часу (майже півстоліття) твори М. Різоля склали потужний прошарок в педагогічному і концертному репертуарі баяністів, заповнюючи одні з основних його жанрових напрямів, тобто обробки народного мелосу. “Його обробки та перекладання, підкріплені знанням виражальних можливостей баяна, завжди підкоряють професіоналізмом, віртуозністю, яскравістю фактури, художнім смаком. Та головне криється в тому, що з його чисельних обробок, перекладень і транскрипцій склався той великий педагогічний і концертний репертуар, без якого не обходиться сьогодні жодний концертуючий баяніст” [3, 268]. Це висловлення С. Димченка – одного з учнів М. Різоля, дуже влучно характеризує значення баянної творчості митця у справі розвитку баянного репертуару в період третьої чверті ХХ століття.

Звісна річ, що переважна більшість обробок М. Різоля, що відображені у зазначених збірниках, представляла лаконічне інструментальне викладення народних тем у простих, іноді у варіаційних формах, не складних у виконавському плані та призначалася переважно для аматорської сфери.

Про культурологічне й мистецьке значення доробку фольклорних обробок, зроблених для баяна М. Різолем та виданих широким обсягом у 1950-60-х роках також висловлюється Л. Понікарова: “...збірники являють собою унікальну антологію українського мелосу в обробці для баяна, якою з любов'ю півстоліття користувалися мільйони мас аматорів і професіоналів”, і далі: “...звучання протягом низки поколінь на баяні української народної музики, утвердило у свідомості народу, в його менталітеті ставлення до баяна як до власного українського народного інструмента, на якому органічно звучать як наспівні ліричні українські пісні, так і запальні темпераментні танці українського народу <...> значення творчості М. Різоля в утвердженні в національному та соціальному менталітеті українців баяна у статусі народного українського інструменту важко переоцінити” [6, 81–82].

Отже, нескладні у виконавському плані, доступні до самого найширшого кола музикантів (аматорів, учнів музичних студій, шкіл і училищ, учасників художньої самодіяльності, а також професійних баяністів щодо використання їх від побутового вжитку до концертної естради), ці твори відбивали основний комплекс інструментально-фактурних засобів типовий для баянного мистецтва середини минулого століття. Викладення в них тематизму (в залежності від характеру й образного змісту) мало одноголосний вигляд, подекуди подвоєними нотами, акордами. Елементарне варіаційне опрацювання здійснене у вигляді рухливих ладово-гармонійних обігравань, використання елементів підголоскової та імітаційної поліфонії у кантиленних зразках й ін.

Подібні спостереження стосовно фольклорно-інструментального напрямку творчості М. Різоля знаходимо і у висловленнях інших дослідників. Зокрема, Д. Кужелев простежуючи зв'язок між образністю творів митця та засобами її втілення на інструменті зазначає: "...властива Різолі-баяністу опора на побутову традицію визначає домінування в його спадку обробок танцювальних мелодій веселого, жартівливого характеру як відображення глибинно-етнічної моделі психології, наївно-радісного світовідчуття й народної святковості. У більшості з них переважають нескладні музичні вирази, які лежать на поверхні загальнодоступних форм побутового музикування: виклад мелодії в терцію, елементарна її гармонізація, традиційні для гармонно-баянного музикування басово-акордові формули супроводу та нескладні прийоми орнаментального варіювання тем" [4, 13].

Серед широкого загалу невеличких баянних обробок народного мелосу у творчості М. Різоля виділяються зразки як танцювально-жартівливого характеру ("Ой, лопнув обруч", "Вийшли в поле косарі", "Ой, орав мужик край дороги" й ін.), так і кантиленного характеру – ліричних, епічних, думних ("Реве та стогне Дніпр широкий", "Ой з-за гори буйний вітер віє", "Копав, копав криниченьку", "Ах, ты, душечка", "Во поле березка стояла" й ін.).

Особливого ж значення у справі становлення й розвитку оригінального баянного репертуару в Україні набули обробки М. Різоля концертного напрямку, що призначалися для професіональних виконавців та лунали на концертній есраді. Серед них найбільшу популярність отримали Фантазія на теми українських народних пісень і танців, Варіації на тему української народної пісні "Дощик", Варіації на тему російської народної пісні "Ах, ты, зимушка-зима", обробка угорського народного танцю "Чардаш" й ін.

Одним з найяскравіших опусів М. Різоля, що в українській баянній літературі відбиває перші спроби створення розгорнутих масштабних композицій на підніжжі фольклорної багатотемності є *Фантазія на теми українських народних пісень і танців*. Твір представляє собою розмаїту в'язанку українських народних тем вибудовану в яскраву й динамічну драматургію. Отже ланцюжок драматургічної концепції фантазії охоплює цілу низку образно-емоційних граней – широта, урочистість ("Розпрягайте, хлопці коней"), грайливість, жартівливість ("Полюбила Петруся"), задушевна лірика ("Там де Ятрань круто в'ється"), рухлива пісенність ("Дівка в сінях стояла"), нарешті, феєрична танцювальність, святковість (Український козачок, гопак тощо).

Можемо припустити момент конструювання автором архітекtonіки цього твору з вже готових "блоків" – окремих коротких обробок українських тем. На підтвердження цієї думки доведемо факт існування тематичних структур фантазії в якості самостійно функціонуючих обробок-творів надрукованих в різних збірниках. Але таке конструювання М. Різоля проводить переконливо і цілком довершено, використовуючи необхідний комплекс композиційних засобів для "цементування" розгорнутої форми фантазії – тональні зсуви, модуляції, секвенційні зв'язки, темпові й фактурні зіставлення, тональні й динамічні контрасти тощо.

Варіації на тему української народної пісні "Дощик" (1944) займають особливе місце в українській музиці для баяна, оскільки саме цей твір прийнято вважати своєрідним "вододілом" на шляху професіоналізації цього жанру вітчизняної музики [7, 43, 101]. Він є першим професійним твором в українській літературі для бая-

на, який витримав випробування часу та на тлі попередньої вітчизняної баянної творчості відрізнився певним рівнем професіоналізму.

Ю. Акімов, аналізуючи деякі з творів М. Різоля, виявляє високий художній смак автора: “Ось, наприклад, Варіації на тему української народної пісні “Дощик”. Гостра друга варіація, яка побудована на інтонаціях теми, якби імітує шум теплого літнього дощу. Подальший варіаційний розвиток використовує специфічно баянні (зручні) обороти” [1]. Цікавим прийомом є також поліфонічне обігравання теми, що розкриває можливості, притаманні народній пісні. Постійна зміна темпу, характерів, багатство ладо-тональної організації (чотири тональні зміни), частий динамічний контраст, розмаїтість штрихів та фактурних прийомів робить цю п’єсу яскравим оригінальним твором.

Варіації на тему російської народної пісні “Ах, ты, зимушка-зима” створені автором через п’ять років після “Дощику”, хоча в цілому твір в художньому плані певною мірою поступається останньому як за композиційною структурою, так і за винахідливістю залучених засобів. Але не зважаючи на це “Зимушка” все одно посіла своє хрестоматійне місце в баянному репертуарі.

Композиція представлена звичайною варіаційною формою. Відразу ж привертає увагу одноманітність тонального плану (використання єдиної тональності протягом усього твору – соль мінор). Рухливо-танцювальна тема викладена дещо аскетично – одноголосно, подекуди в терцію на тлі басово-акордового акомпанементу (приклад). Певну примітивність текстового викладу порушує інкрустована між темою і першою варіацією колоритна зв’язка симетричної структури, що побудована на домінанто-тоніковому чергуванні. Її характерність підкреслюється різностороннім рухом голосів початкового мотиву на стаккато з одночасним акордовим акомпанементом лише на слабку долю.

Перша варіація подана у вигляді варіантно викладеної теми акордовою фактурою на тлі педального басово-акордового акомпанементу. Наступна варіація – одноголосне обігравання гармонійної структури основної теми шістнадцятими в межах ладо-тональної структури твору. Подальші типи варіаційних викладень не торкають винахідливістю і формуються у такому вигляді: проведення теми акордами на остинатному тоніко-домінантовому (квазі-літаври) басовому викладі; проведення основної теми в басу одночасно з акордовим акомпанементом у правій на слабку долю; варіантне обігравання теми басовою партією восьмим (блукаючий бас) на тлі акордового акомпанементу у правій руці.

Більш-менш розвиненим у цьому творі виявляється динамічний план – використання динамічних контрастів, стрімких нагнітань і спадів, широкої гучнісної шкали (від *p* до *ff*) додають творові яскравої образності й жвавості.

Хрестоматійні типи фактурного варіювання використовує М. Різоль в обробці запального й темпераментного *угорського народного танцю Чардашу*. Основна тема танцю представляє двохчастинну структура (заспів – приспів), в цілому ж композиційна модель твору побудована у формі наскрізних варіацій з поступовим прискоренням темпу-характеру музики: *Lento, espressivo – Dolce – Giocoso, con moto – Sostenuto – Allegro – Piu vivo*. Певною новизною у цьому творі з огляду еволюції баянного фактурутворення виявляється використання вже на початку чардашу широкого розташування фактурних елементів в розрізі тема – відповідь, що є неможливим без застосування в грі великого пальця. На-

гадаємо, що М. Різоль був одним з “піонерів” винесення першого пальця з-за грифу та активного впровадження його в гру.

Отже, творчість Миколи Різоль для баяна, відіграла суттєву роль у справі становлення концертної оригінальної баянної літератури в Україні. Саме діяльність цього митця у 1940-і – 50-ті роки стала початком нового етапу розвитку баянної, який істотно відрізняється від попереднього досвду композиторської творчості у цій галузі певним рівнем професійної й художньої майстерності. Однією з найголовніших рис, що є притаманними баянним обробкам М. Різоль, виокремлюється глибоке проникнення в національну основу української народної музики. Це виявляється у майстерному відтворенні автором інструментальними засобами баяна природи й іманентності народного співу й танцю, передачі співучості в якості найтиповішої ознаки українського музичного фольклору. В композиційному плані в творах М. Різоль, на відміну від існуючої раніше в баянних обробках схематичної варіаційності, все більше починають використовуватися такі методи як варіантність та розробковість.

Примітки

¹ Найбільшу популярність отримали збірки: М. Різоль. Українські народні танці для баяна. – К., 1950; М. Різоль. Танці народів СРСР та країн народної демократії. – К., 1953; М. Різоль Українські народні пісні для баяна. – К., 1959; М. Різоль. Украинские народные танцы. – М., 1954; Ирай, мой баян. – Вып. 13. – М., 1962 та ін.

Література

1. Акимов Ю. Николай Иванович Ризоль / Ю. Акимов // Баян и баянисты. – Вып. 5. – М.: Сов. Композитор. – 1981. – С. 85-110.
2. Грінченко С. Патріарх баяна / Грінченко С. // М. Давидов. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). [підруч.] / М.А. Давидов. – К.: НМАУ імені П. І. Чайковського. – 2010. – С. 318-319.
3. Димченко С. Микола Ризоль – корифей українського баянного мистецтва / С. Димченко // Українське музикознавство. – Вип. 29. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. – 2000. – С. 260-270.
4. Кужелев Д. Музыка українських композиторів для баяна / Д. Кужелев. [рукопис]. – Львів. – 2009. – 306 с.
5. Лысенко Н. Квартет баянистов Киевской государственной филармонии / Н. Лысенко. – К. : Музична Україна. – 1979. – 95 с.
6. Поникарова Л.Н. Баян в народно-инструментальном жанре Украины / Л.Н. Поникарова. – Харьков: Торнадо. – 2003. – 104 с.
7. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна / Сташевський А. – Луганськ: Поліграфресурс. – 2006. – 152 с.
8. Сташевський А. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні / Сташевський А. // Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах. Вип. 2. – Луганськ : Знання. – 2006. – С. 115-122.
9. Сташевський А. Зародження професійного оригінального репертуару для баяна в Україні: мистецько-історичні паралелі (1940-і – 50-і роки) / Сташевський А. // Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть. – Зб. мат. міжнар. наук.-практ. конф. – ЛДМА ім. М. Лисенка, ДДПУ ім. І. Франка, Дрогобич : Посвіт. – 2007. – с. 168-178.

Забута Борис Ілліч,
Заслужений працівник культури України,
доцент Рівненського державного
гуманітарного університету

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ ВІТЧИЗНЯНИХ ЕТНОМУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ

У статті розглядаються питання наукового вивчення українських музичних інструментів, обґрунтовується їх роль у формуванні етномузичної традиції українського народу, систематизуються жанри народної інструментальної музики та джерела їх дослідження.

Ключові слова: українські музичні інструменти, інструментальна музика, жанри народної інструментальної музики, джерела дослідження.

The article explores scientific study of Ukrainian musical instruments, their role in formation of ethnic and musical tradition of Ukrainian people and the system of genres of folk instrumental music and sources of thir study.

Key words: Ukrainian musical instruments, instrumental music, genres of folk instrumental music, sources of study.

Музичні інструменти та інструментальна музика є важливим джерелом комплексного вивчення походження музики в цілому та, зокрема і особливо, процесу формування етномузичних традицій. Історія народних музичних інструментів і специфіка власне інструментальної народної музики нерозривно пов'язані з органічним комплексом явищ, які визначають собою генезу, історію та специфіку музики як особливого мистецтва.

Невід'ємною і вагомою складовою частиною духовної культури народу була і є народна інструментальна музика. Вона тісно пов'язана з його побутом, устроєм, національними традиціями, історією, специфічним комплексом уявлень про прекрасне, своєрідною системою символів добра і зла, любові і ненависті. Українська народна інструментальна музика розвивалась у нерозривному зв'язку з іншими видами мистецтв – народним хоровим, вокальним, танцювальним, театральним. Цей зв'язок прослідковується у відображенні одних і тих самих сюжетів, тем, мотивів, образів – кожне мистецтво, відповідно, відображає їх своїми засобами; у специфіці художнього мислення, динаміці, типі експресії, характері споглядання, ритмі, художній та побутовій призначеності твору.

Проблеми вивчення народних музичних інструментів привертають увагу науковців й у площині музикознавчих і етнографічних досліджень. Музичні інструменти українського народу, їх основні та регіональні різновиди, назви, специфіка конструкції, способи гри, технологія виготовлення, походження у контексті світової музичної культури глибоко висвітлюються у працях Л.М. Черкаського [1, 2]. Зв'язок музичного інструменту з формуванням музичного мислення досліджує І. Земцовський [3]. Дослідженням семантики та естетики народної інструментальної музики присвячено низку праць І. Мацієвського [4; 5]. Народна інструментальна музика у контексті композиторського фольклоризму до-

сліджується Г. Кочаровою [6], жанри народної інструментальної музики на основі функціонального та музично-стилістичного підходів – О. Ельшеком [7]. Взаємопроникнення і взаємозв'язок жанрів інструментальної музики різних народів розкриває О.А. Правдюк [8].

Наукове вивчення народних інструментів охоплює наступні аспекти:

- термінологія (одна або декілька назв народних музичних інструментів, кожної деталі інструменту тощо);
- органологія і технологія, або морфологія та ергологія в термінах сучасного етноінструментознавства (процес виготовлення музичного інструменту, час його виготовлення, особливості зберігання, магічні формули супроводу виготовлення інструменту для покращення якості його звучання, удосконалення інструменту, оформлення, символи);
- техніко-виконавські та музично-виражальні можливості інструменту (мелодійні інструменти, інструменти ритмічного супроводу);
- репертуар (це найменш досліджена площа наукового пошуку, обумовлена відсутністю або вкрай малою кількістю писемної документації музичної практики минулого – відсутністю нотних записів);
- специфіка використання (інструменти, які використовувались дітьми або дорослими, інструменти для супроводу пісень, ритуальних танців);
- історія та розповсюдженість музичного інструменту (інструменти, притаманні традиційній музичній культурі краю, певної місцевості або інструменти, які запозичені з інших регіонів).

Як правило, класифікуються музичні інструменти за системою Е. Хорнбостеля і К. Закса [9]. Процес вивчення народної музики та музичних інструментів базується на комплексному використанні різноманітних даних, зокрема самих музичних інструментів або їх деталей, архівів, письмових документів, текстів пісень, живої усної традиції, звукозаписів тощо. Р. Галайська відносить історичні пам'ятки, які слугують носіями інструментознавчої інформації, до наступних груп: речові, писемні, образотворчі, етнографічні, лінгвістичні, усні. До перших дослідниця відносить, перш за все, безпосередньо самі музичні інструменти, які забезпечують достатню достовірність у відновленні картини їх побутування, технологічного процесу та матеріалів виготовлення, типових морфологічних особливостей, принципів звуковидобування, способів гри та ладу [10, 188–189].

На нашу думку, музичні інструменти можна також віднести і до групи етнографічних джерел, адже вони належать не тільки до класу предметів матеріальної культури. Музичні інструменти є виразниками народного характеру і духу, його художнього мислення, генетично джерела народної інструментальної музики і народних музичних інструментів пов'язані з традиційною обрядовою сферою того чи іншого народу. На ранніх етапах історії, очевидно, чисто музичної культури не було, і музика викоремлювалась у процесі синкретичної діяльності – одночасно поліхудожньої, трудової, побутової. До такого типу синкретизму І. Земцовський відносить сигнально-магічні-плясово-трудова комплекси, інструменти-обереги, лікувальні інструменти в обрядах зцілення та інші, які використовувались у складі поліелементних дійств [3, 127].

Музика і музичні інструменти розглядалися в давнину як важливі обереги під час заклинань і молитов магічно-охоронного значення. Л. Черкаський відзначає, що таку музику, поєднуючи її з комплексом відповідних ритуальних дій, давні українці грали на гудку, скрипці, сопілці, флюярі, теленці, свистунці, дуді (волинці), трембіті, кувицях, дрімбі [1, 7]. Люди вірили, що музика виконує магічну роль, захищає від нечистої сили, зурочення, хвороби. Ще нашим пращурам були відомі спеціальні магічні награвання, які сприяли здоров'ю дитини, родючості землі, плодючості худоби. Безперечно, що не всі володіли цим мистецтвом, але у кожному селі ще дохристиянського періоду був свій волхв, який знав усі обряди, заговори, ритуальні пісні [11, 302]. Комунікативну функцію виконували такі інструменти, як труба, ріг, трембіта, дзвін, било, тріскачка. Вони були засобами зв'язку між чабанами, допомагали зорієнтуватися на місцевості, використовувалися для передачі умовних сигналів на відстань – про наближення ворога, стихійне лихо тощо. Невід'ємною складовою частиною різних ритуалів, які супроводжують життя людини від народження до смерті, були скрипка, колісна ліра, цимбали, сопілка, трембіта, бубон. Під час молитов поза церквою (на вулиці, біля церкви, у домі) для акомпанементу кантів, псалмів, інших духовних піснеспівів використовувались кобза, бандура, колісна ліра, гуслі, торбан. Під час світських і календарних свят та обрядів практично весь музичний інструментарій використовувався для супроводу хороводів, виконання маршової, танцювальної та пісенно-інструментальної музики. Вівчарські награвання – це широка сфера побутування самотнього музичного інструментарію, в якій використовуються інструменти, виготовлені переважно самими виконавцями: сопілка, дводенцівка, флюяра, зубівка, теленка, кувиці (флейта Пана), дуда (волинка), свистунець, дрімба та ін. Свій склад музичних інструментів мало Військо Запорізьке – це литаври, барабани, козацькі сурми, скрипки, цимбали, волинки, басолі. Слід зазначити, що литаври належали до клейнодів Запорізької Січі, а їх ударами скликали козаків на раду і спеціальними умовними сигналами передавали накази по війську. Кобза і бандура стали символічним уособленням національного героїко-патріотичного епосу. Зміна суспільно-економічного устрою, культурно-побутових умов об'єктивно впливає на зміну функцій музичних інструментів, адже у більшості регіонів України частково відмерли, а частково видозмінилися виробничо-трудова, ритуально-обрядова, календарна, родинно-побутова традиції. Натомість народні музичні інструменти все більше використовуються для задоволення естетичних потреб людей. Зростання ж інтересу до самотнього музичного інструментарію зумовлює все більшу його інтеграцію у виконавстві та активізує наукові дослідження у площині етномузикознавства.

Головною ознакою, яка визначає належність музичного інструменту до народного, вважаються соціологічні зв'язки, які встановлюють його застосування в народному житті. Адже це сам народ створює інструменти, він їх відбирає, пристосовує для своїх потреб, мети, самовираження. Ідентифікуючи народні музичні інструменти, зазвичай керуються трьома факторами: часу, простору, суспільним. Згідно з фактором часу до народних музичних інструментів відносяться ті, які протягом певного історичного періоду використовувалися даним народом, виготовлялися і вдосконалювалися його майстрами, набули специфічного національного звучання. Мова йде про ладові мелодичні форму-

ли, які відображають специфіку народної музики того чи іншого етносу, тоді як звукоряди музики різних народів можуть співпадати, особливо малоступеневі та ангемитонні, а за фактором простору інструменти можуть поділятися на загальнонаціональні та регіональні. До загальнонаціональних українських належать скрипка, бандура, колісна ліра, торбан, сопілка, окарина, бубон, барабан тощо. Прикладом регіональних музичних інструментів можуть бути флюяра, дводенцівка, дуда, трембіта, теленка, дрімба, бугай (Гуцульщина); цимбали, кувиці (флейта Пана) – Буковина; труба, сопілка-викрутка, дудка-колянка, ріжки (Полісся). Суспільний фактор в ідентифікації народних музичних інструментів обумовлює врахування традиційних для кожної виокремленої верстви населення (дворянства, духовенства, міщан, козацької старшини) інструментів, які використовувались також і у сфері народної музики [1, 11].

Відмічаючи своєрідність музичного інструментарію українського народу, не можна не помітити подібностей, а іноді й тотожності між окремими інструментами, які побутують у росіян, білорусів та українців. Це пояснюється спільною історією, походженням культур трьох народів з культури Київської Русі. То ж не дивно, що вони мають інструменти, коріння яких сягає у глибину віків: поздовжня флейта – сопілка (сопель, дудка), духовий інструмент з повітряним резервуаром – дуда (волінка, коза), духовий мундштучний – ріг (рог), струнні щипкові – гуслі, струнні смичкові – скрипка, басоля (бас, басетля), струнні фрікційні – колісна ліра. Цимбали є спільним для української та білоруської музики струнним ударним інструментом, а російський та український інструментарій споріднює однаковий струнний щипковий інструмент балалайка. Відмінність полягає лише у тому, що в українському варіанті балалайки чотири струни та інше настроювання. У побутування українського народу на початку ХХ сторіччя глибоко вкорінилася російська гармоніка, а сьогодні баян є невід’ємною частиною українського музикування як професійного, так і аматорського, знаходячи в народному побуті та художній практиці широке застосування. Можна припустити, що вітчизняне етноінструментознавство тісно пов’язане з науковими розвідками російських, білоруських вчених, а взаємовплив, взаємообумовленість, взаємопов’язаність історико-культурних процесів значною мірою збагачують джерела і базу наукових пошуків. Найбільша за обсягом група історичних джерел інструментознавства, як вже відмічалось вище, охоплює писемні (рукописні) пам’ятки. Саме у творах рукописної літератури XI–XII століття знаходяться різноманітні відомості щодо інструментальної музики та музичних інструментів – це літописи, житійна та світська література, церковно-повчальні твори, найдревніші глосарії в текстах Псалтирі Толкової XII століття, Ізборника XIII століття, Новгородської Кормчої книги XIII століття. Інструментознавча інформація, яка міститься в рукописних (писемних) джерелах, своєрідна і потребує особливого аналітичного підходу. Р. Галайською розроблена її систематизація, яка містить виокремлені групи і скорочено може бути викладена таким чином:

– термінологія назв музичних інструментів, яка надзвичайно розповсюджена в давноруських рукописних текстах і дозволяє встановити, які інструменти використовувались у досліджуваній період, оскільки більшість текстів чітко співвідноситься з певним часом;

– виконавська термінологія, яка містить терміни і більш загального, і більш конкретного порядків (напр., термін “грати” в XI–XVII століттях зустрічається

тільки відносно аерофонів і хордофонів, а до сьогодні він зберігся і поширений у музичній практиці стосовно всіх груп музичних інструментів);

– термінологія узагальнюючого характеру, коли літописний матеріал містить спроби первинної систематизації музичних інструментів за видами груп: сопілки (сопелі) – узагальнююча назва групи аерофонів; бубни – узагальнююча назва групи мембранних; гуслі – узагальнююча назва групи хордофонів;

– інформація органологічного характеру, яка часто зустрічається в різному контексті у вигляді уточнень, пояснюючих фраз і термінів;

– інформація про функціонування музичних інструментів у побуті різних соціальних верств і груп, яка міститься не тільки в писемних джерелах, а й у поетичній усній народній творчості та образотворчому мистецтві [12, 218–221].

З функціональної та музично-стилістичної точки зору, на нашу думку, велике значення для поглибленого дослідження етномузичних традицій українського народу має чітка диференціація традиційно сформованих інструментальних жанрів. З одного боку, вона дозволяє визначити соціально-побутову призначеність того чи іншого інструменту, а з іншого – допомагає виокремити площину формування безпосередньо музичної культури народу. До таких жанрових видів можна віднести закличні звуки або співзвуччя, які виконуються мисливцями. Хоча вони й не виступають естетично обумовленим музичним висловлюванням, а є скоріше запозиченою формою спілкування тварин між собою, для такого звуковидобування вже потрібні були відповідні інструменти. Наступним різновидом музично-функціональної комунікації можна вважати звуки різьки або дзвіночки, які використовувалися у практиці чабанів. Відтак, дзвіночки вже виконують не тільки утилітарну функцію, але й мають ознаки естетичної, все ширше застосовуючись у народному побутуванні – у танцях, ритуалах тощо. Певним чином зазначеним жанрам споріднений дитячий інструментальний жанр, хоча в ньому використовуються переважно ідіофони або аерофони, які діти виготовляють для своїх весняно-літніх ігор, випасу домашніх тварин. Тут також прослідковується звукоподібність сигналізації тваринної комунікації, однак над чисто утилітарним призначенням інструменту домінує вже момент гри, розваги – а, відтак, емоційної забарвленості. До жанрово комунікативних інструментальних сигналів можна віднести сигнали спілкування між людьми – обрядові, тривожні, нічної варті, інші сигнали різноманітних форм життєдіяльності людини.

Вагому жанрову сферу представляють собою такі творчі інструментальні висловлювання, які поступово звільняються від утилітарного призначення сигналів-закликів, попереджень, пересторог, замовлянь, інших. Музиканти починають грати для задоволення своїх естетичних потреб, займатися безпосередньо музикуванням, формується художньо-естетичне поле побутування. Слід зазначити, що специфічні технічні та акустичні можливості інструментів використовуються для створення характерних інструментальних форм, в яких технічна сторона гармонійно поєднується з музичною – наприклад, характерні награти на теленці. Особливу жанрову групу складають типові інструментальні сигнали та яскраво виражені за своєю архітектонікою і мелодикою інструментальні награти, які містять характерні обороти, мотиви й елементи чисто інструментального походження. Вони створюють гомогенну музичну сферу, пов'язану з окремими інструментами або типами інструментів і складають найбільш характерну частину інструментального репертуару. Вагома частина інструменталь-

ного репертуару в народній музичній традиції – це мелодії народних пісень, їх інструментальна версія. Наспіві пісень дещо змінюються у процесі пристосування до тональних, мелодичних і ритмічних можливостей виконання на тому чи іншому інструменті. Так виникає переклад народних пісень, які в цій інструментальній формі отримують тексти і повертаються до вокального народного репертуару вже оновленими. У цьому процесі вагоме місце займає природа інструменту, якого виду звуки можна з нього видобувати і якими технічними прийомами це досягається – апплікатура, амбушюр, штрихи тощо. Таким чином, можна визначити чітку взаємопов'язаність специфіки побутування, особливостей звуковидобування і технічних можливостей народних інструментів та формування етномузичних традицій українського народу. Не викликає сумніву, що ця проблема і надалі буде привертати до себе увагу вітчизняних учених, музикознавців, фольклористів і культурологів.

Література

1. Черкаський Л.М. Українські народні музичні інструменти / Л.М. Черкаський. – К.: Техніка, 2003.- 262 с.
2. Черкаський Л. Живі струни України / Л.М. Черкаський. – К.: КМ Academia, 1999.
3. Земцовский И. Музыкальный инструмент и музыкальное мышление (к постановке вопроса) /И.Земцовский. // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть первая. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 125-131.
4. Мацеевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов / И. Мацеевский. // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть первая. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 6–38.
5. Мацеевский И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования / И.Мацеевский. // Актуальные проблемы современной фольклористики. – Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1980. – С. 85–134.
6. Кочарова Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии / Г.Кочарова. // Музично-історичні концепції у минулому і сучасному. Матеріали Міжнародної наукової конференції. – Львів.: Сполом, 1997. – С. 65–74.
7. Эльшек О. Стилевые типы народной инструментальной музыки/ О. Эльшек. // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть первая. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 68–105.
8. Правдюк О.А. Міжнаціональні зв'язки в музичному фольклорі / О.А. Правдюк. – К.: Наук. думка, 1982. – 213 с.
9. Хорнбостель Э., Закс К. Систематика музыкальных инструментов / Э.Хорнбостель, К.Закс; пер. с нем. И.З.Алендера. – СПб.: Академия, 2002. – 250 с.
10. Галайская Р. О древнерусской терминологии музыкальных инструментов по памятниками письменной литературы XI-XVII столетий / Р. Галайская.// Театр. Музыка. Кинематография.- Л.: Музыка, 1975. – С. 184–205.
11. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси / Б.А.Рыбаков. – М.: Искусство, 1988.
12. Галайская Р. Коротко о зарождении и развитии русского музыкального этноинструментоведения / Р. Галайская // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Сборник статей и материалов в двух частях. Часть первая. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 216–228.

Стецюк Ігор Олегович,
заслужений діяч мистецтв України,
лауреат Державної премії ім. О. Довженка,
професор Національної музичної академії
України ім. П.І. Чайковського

ЕВОЛЮЦІЯ ЕЛЕКТРОННИХ СИНТЕЗАТОРІВ

У статті розглянуто еволюцію електронних синтезаторів звука в аспекті еволюції виразних можливостей електронних інструментів. Автор розвінчує міф про “первісну неповноцінність” електронного звучання і доводить, що основа виразних можливостей будь-якого інструменту – у керованості.

Ключові слова: електронні музичні інструменти, синтезатор, синтез звуку, секвенсер, семплер, фізичне моделювання.

Evolution of electronic sound synthesizers in the aspect of expression potentialities of electronic musical instruments is researched in the article. Author denies the statement about primordial deficiency of electronic instruments and proves that controllability is the basis of expression resources of any musical instrument.

Key words: electronic musical instruments, synthesizer, sound synthesis, sequencer, sampler, physical modeling.

Питанням теорії та історії виконавства на музичних інструментах присвячена чимала кількість музикознавчої літератури. У численних працях вітчизняних та зарубіжних вчених виконавство розглядається як в історичному, так і в теоретичному аспектах. Вітчизняне музикознавство створило власні теоретичні засади для дослідження виконавства взагалі, як процесу інтерпретації музичного твору, які можуть бути застосовані щодо виконання музичних творів на будь-якому інструменті. Незважаючи на це, в поле зору вчених, які займаються проблемами виконавства та музичної інтерпретації, практично зовсім не потрапив цілий клас інструментів – електронні синтезатори. І це – при тому, що з моменту створення першого з них, який мав назву “Дуга, що співає” Дуддлє-Бурстіна, минуло більше ста років.

Ціле століття існування інструмента, незважаючи на його доволі бурхливу еволюцію і технологічні “мутації”, це, безперечно, достатній час, аби могли сформуватися певні уявлення щодо його виконавських можливостей. Поза тим, відбиття цих уявлень в літературі ми не спостерігаємо. Істотною передумовою такого “ігнорування” наукою синтезаторів є певний протест, який завжди виникав у занадто академічно налаштованих музикантів стосовно електронного звука. Виникнення цього протесту має під собою абсолютно об’єктивне підґрунтя, яке заслуговує на детальніший розгляд.

Перше звинувачення, яке, зазвичай, можна почути на адресу електронного звучання, що воно “штучне” і “неприродне”. На це зауважимо, що “природним”, у чистому вигляді, може вважатися лише звук людського голосу. Звук решти музичних інструментів є штучним, оскільки самі ці інструменти є об’єктами штучно створеними. Згадаймо, що саме слово “культура” у перекладі означає “штучно створене”. Так чи інакше, а створення нових музичних ін-

струментів супроводжувало розвиток технологій, доступних людству, і природно, що епоха розвитку електроніки відзначилася появою електронних інструментів, зокрема електронних синтезаторів. З цієї точки зору, електронний звук є не менш природнім, аніж, скажімо, звук кларнета, який зобов'язаний своєю появою високому розвитку механіки та технологій обробки деревини та металу. Таким чином, ми бачимо, що насправді проблеми сприйняття електронного звуку лежать зовсім в іншій площині.

Різниця між звуками електронних синтезаторів та інших інструментів полягає в можливостях гнучкого і оперативного відтворення почуттів виконавця, інакше кажучи, у можливостях досягнення музичної виразності, створення виконавської версії музичного твору в процесі живого музикування. Виразові можливості синтезатора до найостаннішого часу були дуже скромними і в музичному цілому він виконував скоріше декоративну функцію. Цікаво, що співвідношення виразних і декоративних можливостей таких інструментів було приблизно рівним лише на початку їх існування, коли технічні засоби реалізації цих можливостей лише починали свій розвиток і були далекі від довершеності.

Яскравою ілюстрацією цього твердження може стати інструмент “Терменвокс” Леона Термена. У ньому доволі специфічно виявилися нові методи керування звуком і це сприяло широкій популярності цього інструменту у свій час. Сутність новизни – у керуванні звуком зовні вільними рухами рук у просторі біля інструмента без дотику до будь-яких його частин. Фізичний зв'язок виконавця з інструментом уявлявся чимось “нематеріальним”. Насправді ж він здійснювався за допомогою електричного (ємкісного) впливу рук на відповідні електроди, один з яких приєднаний до системи керування висотою звуку і має форму стрижня, а інший – у формі петлі – приєднаний до системи керування гучністю. Тембр звуку, який при зміні динаміки у акустичних інструментів також змінюється певним чином, при виконанні на “Терменвоксі” змін не зазнавав. Існували деякі інші недоліки цього інструменту, наприклад, недостатня чіткість інтонування (характерна також для живого вокалу), неможливість виконання швидких пасажів і, взагалі, застосування дрібної техніки. Крім того, були відсутні певні аплікатурні позиції (в широкому розумінні аплікатури як фіксованих позицій для органів керування).

Одним з яскравих явищ раннього періоду розвитку синтезаторів слід вважати роботи Моріса Мартено у Франції. Його інструмент “Хвилі Мартено” містить хроматичну клавіатуру, яка дозволяла використовувати звичну виконавську техніку, окрему клавішу для плавної зміни гучності звуку, а також кілька перемикачів для зміни тембру. Великим досягненням Мартено була система пальцевої вібрації для клавіатури. Інша особливість інструмента полягає у можливості гліссандування, яке виконується пересуванням вздовж клавіатури спеціальної стрічки, за прикріплення до неї хомутик. Для виконання цього прийому керування звуковисотністю переводилося особливим перемикачем з клавіатури на цю стрічкову систему. При цьому, якщо пальцева вібрація органічно сполучалася з клавішною аплікатурою, то гліссандо було виділеним прийомом, що обмежувало його застосування. Цей інструмент був розповсюджений головним чином у Франції, де привертав увагу А. Онеггера, О. Мессіана та інших композиторів, які прагнули оновлення засобів виразності.

Серед численних зразків інструментів того періоду варто в першу чергу також відзначити видатні досягнення В.О. Гурова в Росії та Ф. Траутвейна в Німеччині. Вони створили близькі за своїми музично-технічними характеристиками інструменти “Віолену” та “Траутоніум”. “Віолена” була одноголосним інструментом з грифом вільної інтонації діапазоном три октави з квінтою. За допомогою перемикача цей діапазон встановлювався в регістрі або віолончелі, або скрипки. Динамічні зміни досягалися за допомогою педалі безперервної дії. Інструмент містив також кілька перемикачів для отримання різних тембрів звука, пов’язаних зі схемою так званих формантних контурів, завдяки яким отримувалися характерні резонанси у сфері обертонів звукових коливань. В обох цих інструментах було вперше отримано звучання традиційного характеру, зокрема близькі за тембром до дерев’яних духових, а також смичкових. Це значною мірою залежало не лише від структури звукоутворення, а й від можливостей інтерпретації виконавця при використанні грифу разом з педаллю гучності. Взагалі особливості цих інструментів свідчать про прагнення конструкторів до інтуїтивності, безпосередності передачі емоцій в процесі виконання, близької до рівня спонтанності виконавства на традиційних інструментах, до можливостей виконавства як повноцінної художньої інтерпретації. Рівень інтерпретації у всіх розуміннях цього слова, певна річ, визначався індивідуальним талантом виконавця і випрацюваними ним навичками.

Разом з тим, на початку 60-х почався бурхливий розвиток комп’ютерної техніки, з’явилися перші програми комп’ютерного синтезу звуку. Уявлення про виконавську сферу як таку в цих розробках було зруйновано взагалі, тому що теоретично можна було створити за допомогою комп’ютера будь-який звук, визначивши його тривалість, звуковисотність, а також його темброві та динамічні параметри. Такий підхід взагалі нищив уявлення про виконавство як про інтерпретацію, бо варіантність виконань була нульовою. Внесення найменших змін в звучання вимагало переписування всієї програми. Крім того, програмування подібних пристроїв за допомогою перфокарт взагалі не мало нічого спільного з традиційним виконавством і це також додатково обмежувало виразні можливості.

Альтернативою такому напрямку у розвиткові синтезу звуку була поява електронних музичних синтезаторів. Їхня дія базувалася на використанні приладу, винахід якого приписують Р. Мугу. Цей прилад мав назву “модуль керуваної напруги”. Зміна напруги на вході модуля призводила до зміни одного з параметрів звучання. Синтезатор, у якому використовувалися ці принципи, з точки зору конструкції, був велетенським електронним пристроєм (який міг займати цілу стіну в лабораторії), сполученим з клавіатурою фортепіанного типу. На лицьову панель цього пристрою було винесено безліч регуляторів з можливістю плавної зміни певних звукових параметрів. Певна річ, що чим на більшу кількість параметрів було розкладено звук, тим більш тонким міг бути вплив на його забарвлення. На перший погляд, це відкривало дорогу до нескінченного тембрового різноманіття. Але яким би багатим темброво і цілісним художньо не був окремих, “накручений” таким чином звук, наступний був точною копією попереднього з поправкою на звуковисотність. Це зводило нанівець усі темброві досягнення, тому що можливість комплексного впливу виконавця на музичний звук в процесі живого виконавства була практично нульовою, тоді, як

параметри звучання акустичних інструментів у процесі виконання музичного твору безперервно змінюються, знаходячись у тісному взаємозв'язку. Наприклад, коли педагог-скрипаль спонукає учня зіграти уривок більш голосно, він часто формулює це, як “зіграй яскравіше”. І справді, збільшення швидкості ведення смичка по струні збільшує не лише амплітуду її коливань, а й збагачує звук високими обертонами. Отже звук, змінюючись динамічно, змінюється темброво, стає яскравим та більш світлим. Відтворити таку комплексну зміну параметрів звучання на електронному синтезаторі того часу практично не було можливості. Навіть наближення до подібного результату вимагало від виконавця величезної кількості маніпуляцій органами керування синтезатора, окрім власне натискання на клавіші. Спроби вирішити цю проблему технічно знову приводили виконавця у сферу програмування і відтворення заздалегідь запрограмованої послідовності дій, що знову таки було дуже далеким від традиційного виконавства з його можливостями миттєвого, інтуїтивного впливу на звучання інструмента в залежності від почуттів виконавця. Ще більш ускладнювало ситуацію далеко не повне розуміння дослідниками тих комплексних процесів, які відбуваються в звучанні реальних, акустичних інструментів, завдяки яким виконавство на таких інструментах може досягати найвищого художнього рівня.

Варто зазначити, що людство колись вже зіткнулося з подібною проблемою. Сталося це в епоху розвитку першого акустичного адитивного синтезатора, яким, поза всяким сумнівом, можна вважати орган. Цей інструмент справді не мав собі рівних у різноманітті тембрової палітри. Але виконавство на цьому інструменті вимагало дуже специфічної манери виявлення почуттів музиканта, яка головним чином знаходилась в площині агогіки, а будь-який вплив на динаміку звучання вимагав тембральних змін і тягнув за собою маніпуляції з органами керування реєстровкою. До того ж, ці маніпуляції теж заздалегідь розписувалися для асистента, що, беззаперечно, було різновидом програмування. Технічні винаходи різного роду, наприклад “Swellerwerk”, який за певних умов дозволяв таки керувати динамікою, не вирішували цю проблему докорінно. Як наслідок, орган був витіснений зі сцени іншими інструментами. Кінцевим пунктом цього процесу стала поява сучасного роялю. Цей інструмент, на відміну від органу, має набагато менші декларовані темброві можливості, проте є нескінченно більш досконалим з точки зору безпосередності, спонтанності виконавського самовиявлення, миттєвості переходу почуттів виконавця в площину комплексних змін параметрів звучання. Практично, цей інструмент дозволяв зробити виконання найбільш емоційно правдивим.

Поза тим, колесо історії зробило ще один оберт, і ми знову прийшли до необхідності тембрового збагачення сучасної музики. Це негайно призвело до аналогічних проблем, хоча кількість знань про музичний тон і процеси, які відбуваються у його звучанні, безперервно зростала і знаходила своє відповідне технічне втілення.

Перші спроби більш тонкого керування виразністю звуку були здійснені в моделях синтезаторів, які реагували на силу удару по клавіші так, як фортепіано. Параметр, який реалізовував цю реакцію, називався “velocity” і міг впливати на динаміку звука, його яскравість, а також на деякі інші характеристики звука.

Таким чином, у техніку виконавства на електронних привносились значна частина традиційної виконавської техніки. Це був переломний момент, бо конструктори починали розуміти (на той час інтуїтивно), що “оживити” електронний звук можна лише шляхом комплексного одночасного впливу на велику кількість параметрів звучання. Повинен був з’явитися прилад, здатний здійснювати такий вплив оперативно, гнучко і в потрібний виконавцю момент.

Так з’явилися “секвенсери” (від латинського кореня *sequencio* – “послідовність”). Ці прилади запам’ятовували ряд послідовних дій виконавця, які могли бути набагато більш складними, ніж, наприклад, перемикання органних регістрів. Ці дії могли бути відтворені з абсолютною точністю, відповідно до художніх завдань. Створення певної музичної конструкції за допомогою секвенсера може виглядати приблизно так. Спершу в реальному часі музикант записує звуковисотний та ритмічний контур музичного уривка. Потім на окрему доріжку (трек) секвенсера записується інформація про динамічні зміни у процесі звучання цього уривка. Наступний трек може містити дані про темброві видозміни звучання. Ще один – може бути використаний для внесення у звук “теплоти” шляхом формування вібрато і т.д. Як бачимо, це було продовженням шляху виконавства в бік програмування, що робить практично неможливим виявлення інтуїтивних засад творчості у виконавстві на електронних. Крім того, така “ручна робота” над звуковими параметрами вимагає абсолютно точного уявлення усіх процесів, які мають відбуватися у звукові, а на даному етапі такі знання ще не досягли того рівня, коли вони можуть бути комплексно задіяні у створенні синтезатора.

Компанії, які займалися розробкою синтезаторів, постійно прагнули інновацій, які дозволили б музиканту реалізовувати максимально повні та *комплексні* зміни у звучанні інструмента, здійснюючи найпростіші маніпуляції органами керування. До таких явищ, безперечно, відноситься поява педалі гучності, при натисканні на яку збільшувалася сила звучання. Пізніше до цієї педалі були апаратно “прив’язані”, крім гучності, найпростіші темброві зміни, але цього все ще було вкрай недостатньо. З часом з’явилися пристрої, так звані “контрблери”, які могли впливати на велику кількість звукових аспектів, у тому числі комплексно.

Наприкінці 70-х – на початку 80-х років, на хвилі конфлікту традиційних і електронних звуків, виникла нова технологія в синтезі звуку, яку можна умовно назвати “фотографуванням” звуку. Працуром пристрою, який нині називається “сем плером” (від англ. *sample* – “зразок”), був апарат, який можна було б назвати аналоговим семплером. Це був, власне, магнітофон з великою кількістю голівок і стрічок із записами зразків звуку, який міг дуже гнучко запускатися від хроматичної клавіатури. Цей примхливий і технічно недосконалий інструмент називався “Меллотрон”. Проти його використання виступали профспілки американських музикантів і, зрештою, його таки заборонили на деякий час. (Значимо в дужках – досить наївний спосіб зупинити прогрес.) Поза тим, на початку 80-х років з’явилися спершу дуже дорогі, потім більш доступні для середнього користувача “цифрові” семплери. Сутність їх дії полягає в можливості занесення в електронну пам’ять інструмента інформації про будь-який звук за допомогою, наприклад, мікрофона. Це може бути навіть звук якогось

акустичного інструмента з беззаперечно довершеними характеристиками – скрипки Страдиварі, наприклад. В потрібний момент ці звуки можна легко відтворити, натискаючи відповідну клавішу. Певна річ, це була лише ілюзія природного звучання інструментів, і виконавство за допомогою семплера – це так чи інакше процес відтворення вже кимось виконаних “звукових заготовок”, і про безпосередність музикантського самовираження йтися не може. Тому, при всіх технічних перевагах семплерних звуків, в плані виконавства ці пристрої нічого нового не принесли.

Паралельно з цими розробками, ще на початку 60-х років у дослідників виникали думки про синтетичне відтворення процесів, властивих тону, збудженому в акустичному середовищі. Йшли пошуки способів комп’ютерного моделювання процесів, які відбуваються, приміром, в струні, яку збуджують смичком. Для цього в комп’ютер потрібно було ввести безліч параметрів, які описували б властивості об’єктів, що звучать (у випадку зі струною – це довжина струни, її переріз, щільність та пружність матеріалу, з якого струну виготовлено, довжина смичка, сорт деревини древка, пружність кінського волосся, властивості каніфолі і т.д.). Ці дослідження пов’язані з іменами Кевіна Карплюса та Алекса Стронга, вчених Стенфордського університету. Результати їх діяльності пізніше отримали назву теорії Карплюса-Стронга і були практично втілені в багатьох комп’ютерних програмах. До найостаннішого часу комп’ютери з таким оснащенням за своїми “виконавськими можливостями” були лише різновидом семплерів. Причиною цього була нездатність комп’ютерів обчислювати велетенські масиви параметрів у реальному часі, адже будь-яка зміна віртуальної акустичної реальності тягла за собою лавиноподібне наростання кількості необхідних перерахунків. Зрештою, композитор отримував аудіофайл – віртуальну фотокопію натуральних процесів, різновид семпла. А, отже, цей спосіб синтезу в такому вигляді був непридатний, як і більшість інших, для живого музикування і викликав зацікавленість лише у дослідників акустики.

Лише в середині 90-х років все ж таки з’явилися інструменти, оптимізовані для такого синтезу, які дозволяли виконувати музику в “реальному часі” (Рис. 1). Ці інструменти було випущено на ринок різними компаніями. Першою з них була YAMAHA, яка придбала ліцензію на використання алгоритму Карплюса-Стронга і створила синтезатор YAMAHA VL1. Потім компанія KORG запропонувала інструмент WAVEDRUM, який використовував інший звукоутворюючий алгоритм, так званий “free-oscillation”, орієнтований на виконання музики для ударних інструментів. Крім того, компанія ROLAND випустила синтезатор VG-8, який відтворював плектрові звучання. Ця конструктивна лінія мала деякий розвиток; методика синтезу, яка використовувалася в цих інструментах, отримала назву віртуально-акустичного синтезу.

Було б, до речі, хибним вважати, що ці інструменти створювалися виключно для копіювання звуків.

Власне кажучи, головна перевага віртуально-акустичного синтезатора полягає не стільки в алгоритмі його роботи, скільки в можливості застосування величезної кількості контроллерів, які керують різними аспектами звуку. При цьому керування здійснюється зовсім не так, як на старих модульних синтезаторах, де один регулятор керував одним параметром. Для прикладу можна навести маніпуляції, які відтворює музикант при виконанні на VL1 музики для

“віртуальної” труби. У цьому випадку робочих клавіш на інструменті виявляється всього сім – від мі до сі-бемоль малої октави. Решта діапазону перекривається комбінацією модуляційного колеса “pitch bend”, яке настроює робочий діапазон клавіатури на певний обертон, та, власне, натиснутої у цьому діапазоні клавіші. Зрештою, саме так діє трубач, визначаючи зміною амбушюра обертон і, при необхідності, коригуючи звуковисотність комбінацією клапанів. Гучність звуку та його забарвлення змінюються за допомогою мундштучного пристрою під назвою “breath controller”, який впливає на звук в залежності від характеру та сили струменя повітря, який вдувається в нього музикантом, а також іншого колеса модуляції, налаштованого на параметр “амбушюр”. Знову стає очевидною паралель з “живим” трубачем. Інші відтінки звучання розподіляються між третім модуляційним колесом, двома педалями так званої “безперервної” дії та ще двома педалями дискретних перемикачів. Автор цих слів досі пам’ятає шоківий стан, у який він занурився при перших спробах виконавства на цьому інструменті. Звук видобутий і сформований таким способом *вже не може* бути названий “неживим”. З іншого боку, зрозуміло, що музикування на подібному синтезаторі вимагає специфічних виконавських навичок, які можливо сформувати лише тривалими вправами. Втім, це твердження є справедливим і для будь-якого іншого, “живого” інструмента.

Віртуально-акустичний синтез, як вже зазначалося, не прагне копіювання звуку акустичних інструментів як кінцевої мети. Він дозволяє моделювати звукові події і простори, яких насправді не може бути в природі, і отримувати в результаті екзотичні та надзвичайно цілісні з художньої точки зору звучання, яких прагнула вся музика ХХ століття. Стає можливим, наприклад, віртуальне поєднання повітряного стовпа в якості тіла, що звучить, і плектру як збудника коливань. У реальному світі це фізично неможливо, але тембральний образ, який можна отримати в результаті подібного суміщення, володіє екзотичністю та художньою цілісністю з одного боку, а з іншого має надзвичайно гнучкий спектр застосувань як сольний звук.

Зрештою, синтезатори існують вже сто років, приблизно стільки ж тривають композиторські пошуки нових оркестрових барв, які починаються ще до “офіційного художника” в музиці імпресіоніста Дебюссі, і тривають впродовж всього ХХ століття, втілюючись у акорди-сонори Стравінського та Скрябіна, і нарешті приходячи до появи сонористики як такої, з її приведенням інтонаційності до “гри” оркестровими звуковими масивами з недиференційованою звуковисотністю і концентрацією на тембрових аспектах звучання у творах О. Мессіана, К. Штокгаузена, В. Сільвестрова. На цьому шляху композитори не раз вдавалися до послуг електронних синтезаторів як джерела нових оркестрових барв. Численні твори все тих же О. Мессіана і К. Штокгаузена, а також російських композиторів Е. Денісова, С. Губайдуліної, Е. Артем’єва свідчать про нестримне прагнення збагатити композиторську палітру новими електронними засобами. Останні тенденції розвитку техніки синтезу звуку свідчать про те, що незабаром прірва, яка довгий час розділяла електронний звук зі звучанням інших інструментів, зникне, і натомість з’явиться новий природний синтез акустичних і електронних тембрів в межах нової художньої цілісності оркестрової та сольної музики ХХІ століття.

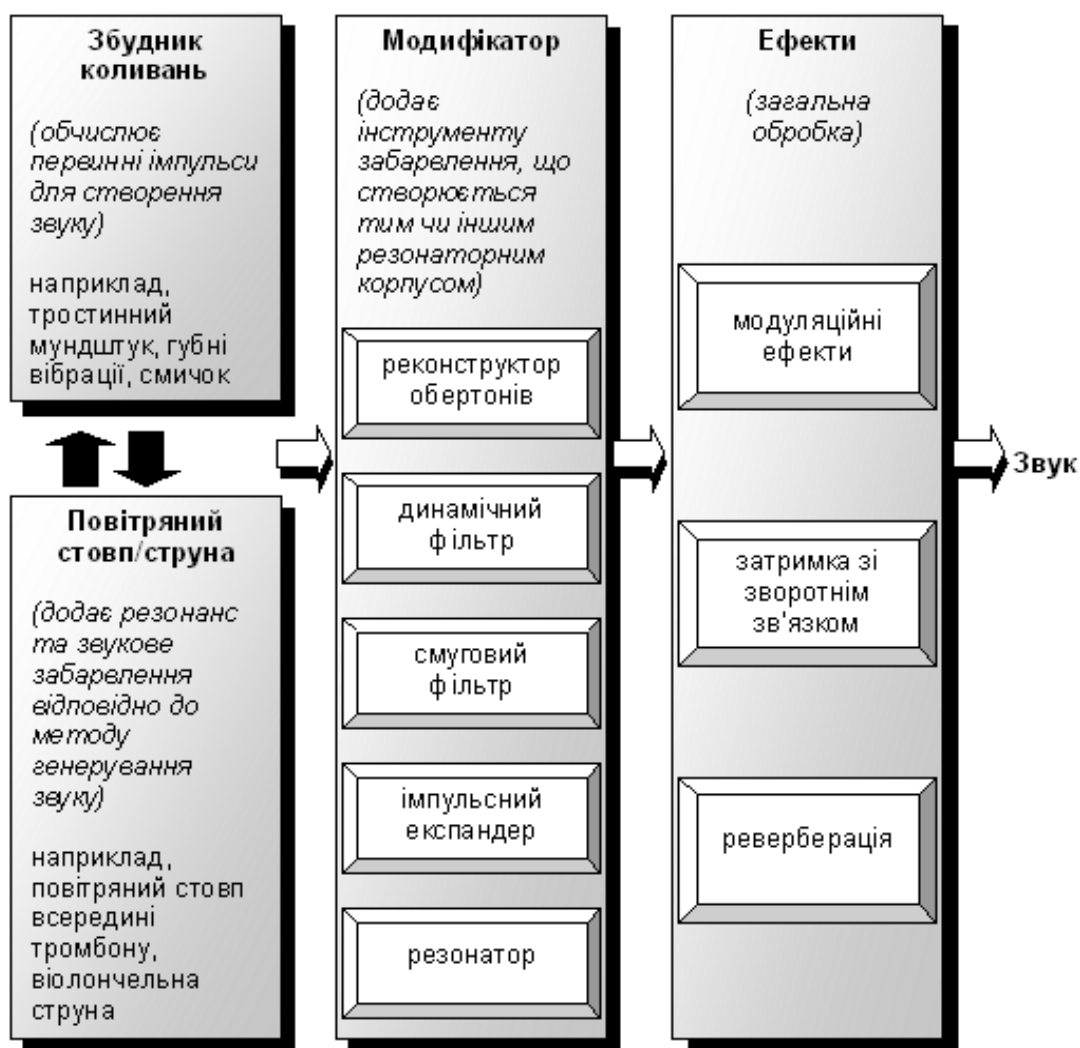


Рис. 1. Типова схема віртуально-акустичного синтезу

УДК 781

Бондаренко Андрій Ігорович,
старший викладач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ДО ПРОБЛЕМИ ТЕРМІНОЛОГІЇ У КЛАСИФІКАЦІЇ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ ЗА ЖАНРАМИ, СТИЛЯМИ ТА НАПРЯМКАМИ

Актуальність матеріалу, викладеного у статті, обумовлена поширеною плутаниною в термінології, що стосується класифікації популярної музики другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Метою статті є з'ясування причин, через які постала ця плутанина, та пропонування шляхів її подолання. Стаття містить відомості про походження зазначеної термінологічної плутанини, аналіз основних чинників диференціації сучасної популярної музики і пропозицію щодо шляхів подолання термінологічної плутанини в опорі на результати цього аналізу. Перспектива подальших досліджень лежить у сфері виявлення та аналізу чинників диференціації стосовно до кожного з явищ сучасної музики і розробці класифікації популярної музики, що спиралася би на результати такого аналізу.

Ключові слова: музика, класифікація, термінологія, жанр, стиль, напрямок.

The urgency of the material described in the article caused widespread confusion in the terminology relating to the classification of popular music pre- and half of the XX – early XXI centuries. The aim of the paper is to clarify the reasons facing this mess, and offer ways to overcome it. This article contains information about the origin of this terminological confusion, analyze the key factors of differentiation of modern popular music and some proposals for overcoming the terminological confusion in reliance on the results of this analysis. The prospect of further research lies in identifying and analyze factors differentiating with respect to each of the phenomena of contemporary music and develop a classification of popular music that have relied on the results of this analysis.

Key words: music, classification, terminology, genre, style, direction-IOС.

Якщо в академічній музиці класифікація музичної творчості за жанрами та стилями детально розроблена музикознавцям, то в сучасній популярній музиці подібна класифікація проводиться переважно комерційними структурами, публіцистами або просто любителями музики, що, природно, призводить до певної непослідовності і суперечливості цієї класифікації з точки зору музично-теоретичного аналізу.

Наш інтерес до даної тематики пов'язаний не тільки з усвідомленням певної культурної прогалини, свідченням якої є ця недосконалість, але й бажанням привести до одного знаменника класифікацію музики різних типів, що в епоху постмодерну, яка визначається відмовою від поділу мистецтва на “низьке” і “високе” [2], виглядає надзвичайно актуально.

Перше, що привертає на себе увагу у класифікації популярної музики, це – плутанина термінів. Поняття жанру і стилю нерідко вживаються як тотожні. Так, наприклад, деякі джерела класифікують кантрі, фольк-рок, панк-рок як музичні жанри [6], в той час як інші [7] ті самі явища називають музичними стилями.

Аналогічну плутанину термінів можна спостерігати у російськомовних джерелах. Наприклад, схожі списки іменуються в одних джерелах музичними стилями [8, 9] а в інших – музичними “жанрами” [10], або “направленнями” [11].

Подібна плутанина найімовірніше потрапила до східнослов'янських мов з англійської, де музична термінологія дещо відрізняється від розробленої музикознавцями пострадянського простору. Наприклад, такі музичні жанри, як прелюдія, соната чи опера, англійськомовні музикознавці класифікують, як “музичні форми” (*musical forms*), до цієї ж категорії вони відносять і власне музичні форми, такі як, наприклад, сонатна чи куплетна.

Що стосується терміну “музичний жанр” (*music genre*), то сучасний музикознавець Пітер Ван дер Мевр визначає цей термін як категорію, “що об'єднує музичні твори за стилем або основою музичною мовою” [3, 3]. Таке визначення передбачає принаймні часткову тотожність понять жанру і стилю, яка сама по собі вже є передумовою для виникнення плутанини, яку ми можемо спостерігати в англійськомовних джерелах в досить значимій кількості. Наприклад найбільша в Інтернеті музична база даних All Music Guide [13] використовує термін *styles*, в той час як англійська Вікіпедія [12] використовує термін *genre*, а також похідний – *subgenre*.

На цю плутанину термінів звернув увагу інший британський музикознавець – Аллан Ф. Моор [4], припустивши можливе існування принаймні трьох причин для її виникнення. Перша з них полягає в тому, що один і той самий на-

прямок, наприклад важкий метал, може містити як відмітні жанрові ознаки, так і відмітні стильові ознаки. Друга можливість полягає в тому, що жанрові ознаки обумовлюють появу і певних стильових ознак чи навпаки і, нарешті третя можливість полягає у тотожності, принаймні частковій цих термінів.

Останню можливість слід відкинути. Як вже було нами сказано, поняття жанру і стилю глибоко розроблено музикознавцями радянського і пост-радянського простору і їх прийнятність для сучасного українського мистецтвознавства є, на наш погляд, безсумнівною. Питання, однак, полягає у дослідженні жанрових і стильових рис музичних напрямків, на чому ми й спробуємо зупинитися. Для початку зупинимось детальніше на термінах “музичний жанр” і “музичний стиль”.

Якщо термін “музичний жанр” характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, з огляду на їх походження, умови виконання, сприймання [2, 87], то музичний стиль характеризується як сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку [2, 256]. Хоча об’єктивною передумовою для розрізнення як музичних жанрів, так і музичних стилів є комплекс суто музичних характеристик, при визначенні стилю звертають увагу на індивідуальні риси, притаманні тим чи іншим композиторам (або групі композиторів, особистість яких формувалася в подібних соціокультурних умовах), а при визначенні жанру – на умови їх побутування, виконання, а також змістовну або конструктивну спрямованість певного музичного твору. [1].

Розглянемо відмітні риси існуючих сьогодні музичних напрямків, кількість яких, з урахуванням усіх різновидів і відгалужень, сягає вже не однієї сотні. Випереджаючи наш висновок, приймемо за стандартний термін “музичний напрямок” – не будучи поки що точно визначеним, цей термін, однак, не зобов’язує нас до якихось жанрових чи стильових атрибуцій.

Почнемо з рис суто музичного характеру. По-перше різні музичні напрямки можуть відрізнятися характерним інструментальним складом та їх роллю в ансамблі. Наприклад рок-н-рол, що з’явився у 1950-х роках відрізнявся використанням однієї чи двох електрогітар, причому одна з них виконувала солюючу функцію, що вже відрізняло цей напрямок, скажімо, і від джазу і від академічної музики тих років. Щоправда вже у 1970-х роках електрогітара була невід’ємною складовою різних відгалужень рок-музики, в тому числі психоделічного та прогресивного року, а згодом потрапила і в інші напрямки.

Інший приклад – усі без винятку напрямки електронної музики за визначенням характеризуються переважанням електроніки, причому її застосування спрямовано на досягнення саме “електронних” звучань, невластивих акустичним інструментам. Причому електронний інструментарій різних напрямків електронної музики також має свої особливості, наприклад техно зобов’язане своїй появі таким інструментам, як драм-машина Roland TR-808 та синтезатор басів Roland TB-303 [12]. Подібні інструменти стали властиві й іншим напрямкам танцювальної музики, таким як хауз і його відгалуженням, однак важко уявити їх звучання у повільній електроніці, такій як, наприклад, ембієнт.

Якщо провести паралелі з академічною музикою, то інструментальний склад можна було б розглядати як одну із жанрових характеристик – так, наприклад, жанр струнного квартету передбачає чотирьох виконавців на струнних інструментах, жанр фортепіанного концерту – солююче фортепіано і оркестро-

вий супровід і т.д. В той же час, однак, жоден із напрямків популярної музики не може бути визначеним лише характерним інструментальним складом.

Наступною музичною характеристикою, яку, мабуть, найчастіше приводять для характеристики того чи іншого напрямку є *звучання*, або *саунд*. Останній термін, на наш погляд, є вкрай невдалим, оскільки являє собою транскрипцію англійського слова *sound*, яке має свій український відповідник – *звук*.

Характерне звучання того чи іншого напрямку, або музичного гурту визначається багатьма чинниками. Хоча цей термін має публіцистичне походження і тому, природно, не може претендувати на термінологічну точність, ми можемо констатувати що він вбирає в себе цілу низку чинників. З одного боку звучання визначається тембром, а з іншого – характером організації музичного матеріалу, і перш за все музичною фактурою. Розглянемо ці чинники детальніше.

Природно, тембр визначається перш за все інструментарієм – кожен інструмент відрізняється властивим йому тембром. Проте цей чинник далеко не є вичерпним – проведемо паралелі з академічною музикою. Так, наприклад у літературі, присвяченій фортепіанному мистецтву ми знайдемо численні зауваження з приводу різниці звучання, наприклад, фортепіанного Ф. Шопена і фортепіанного С. Прокоф'єва. Ця різниця обумовлюється головним чином особливостями педалізації та характером *туше*, тобто виконавського прийому, що визначатиме особливості артикуляції, динаміки, і до певної міри, тембру фортепіанного звука і, в результаті, є визначною для окреслення *фортепіанного стилю*. Іншим прикладом може бути поняття *оркестрових стилів*, яке визначає мистецтво оркестровки – при тому що склад оркестрів, наприклад, у творах Малера і Дебюссі практично не відрізнявся, проте звучання в обох випадках буде відчутно різнитися – надто по різному розподіляється в даному випадку музичний матеріал між оркестровими інструментами, важливу роль при цьому відіграє і майстерність диригента, який корегуватиме звучання різних оркестрових груп, вимагаючи оптимального звучання.

Стили інструментального виконавства відіграють важливу роль і для формування звучання сучасної популярної музики і особливо це стосується гітарного виконавства. Мабуть найбільш яскравим в даному контексті буде творчість американського гітариста Лінка Рея – саме його виконавському стилю завдячує поява техніки т.зв. “поверкордів”¹, а також широке використання дисторшн-ефектів овердрайва й фуза, які стали суттєвим внеском і однією з відмітних рис рок-музики.

Дотичним до попереднього є і характер вокалу – особливості вокального співу нерідко стають визначальними для того чи іншого напрямку. Зауважимо при цьому, що, наприклад, бельканто, що склалося у в італійському оперному мистецтві XVII століття, визначається саме як виконавський *стиль*. В сучасному виконавстві нерідко вокальний стиль того чи іншого виконавця набуває індивідуальних, неповторних і притаманних лише конкретному виконавцеві рис, проте ми можемо спостерігати певні спільні риси у вокальному виконавстві різних артистів, що працюють у дотичних напрямках. Так, наприклад, фанк характеризують вокалом, панк-рок – розв'язним і агресивним вокалом, тоді як поп-музику – більш м'яким і мелодійним, а у репі вокал, фактично, вокал перетворюється на речитатив.

Як бачимо, звучання характеризується чинниками стилістичного характеру. Той чи інший результат досягається додержанням певної виконавської стилістики, тоді як нехтування вимогами стилю часто призводить або до еkleктики або до оцінки виконання як непрофесійного.

Важливою ознакою стилю виступає також гармонічний і формотворчий фактори. Академічній музиці відомі приклади, коли гармонія стає важливою рисою індивідуального стилю – так, наприклад творчості таких композиторів, як С. Прокоф'єв чи О. Мессіан властиві особливі, притаманні тільки цим композиторам гармонічні системи, дослідженням яких присвячені чисельні музикознавчі праці. У популярній музиці хоча й можливо меншою мірою, однак подібні особливості ми теж можемо знайти. Найяскравішим прикладом напевно є так званий *блюзовий період* – 12-тактова гармонічна структура, що складається з трьох фраз по чотири такти кожна (AAB) і має в основі гармонічну схему T-T-T-T-S-S-T-T-D-S-T-T. Іншим прикладом, коли гармонія відіграє визначальну роль у визначенні напрямку є поява авангард-джазу: зберігаючи джазову естетику у виконавських прийомах, інструментарії і своїй імпровізаційності, авангардний джаз, однак, рішуче відмовляється від традиційної джазової гармонії, що одразу відчутно відрізняє цей напрямок від класичного джазу. Запозичення гармонії та формотворчих прийомів академічної музики ХХ століття також стає визначальною рисою ряду “прогресивних” напрямків і, перш за все прогресивного року.

Дотичним до цього фактору є також і використання певних ритмічних структур. Показовим в цьому плані є англійський термін “*percussion style*”, який можна дослівно перекласти як “ударний стиль” і визначає головним чином ритм, який виконує ударник² і який стає ритмічною основою композиції. Як найпростіші приклади визначальних ритмоструктур, ми можемо навести так звану структуру “*Four to the floor*”, тобто удар бас-бочки на кожну долю в розмірі 4/4, що є визначальним для багатьох танцювальних жанрів електронної музики (див. напр. [5]), або свінгову ритмоструктуру, яка є визначальною для більшості різновидів джазу і блюзу.

Завершуючи огляд музичних особливостей різних жанрів (звичайно запропонований нами огляд далеко не є повним, проте в рамках даної статті не може бути розширеним), відмітимо, що у більшості випадків ми говорили про відмінності стилів, причому більшою мірою виконавських стилів, хоча у жодному випадку виконавський або композиторський стиль не можна було б назвати вичерпним критерієм для визначення напрямку.

Тепер звернемося до немусичних особливостей напрямків популярної музики. Перш за все слід відмітити, що сучасна популярна музика, нерідко будучи перш за все суб'єктом шоу-бізнесу, і лише по-друге мистецтва (причому відношення до мистецтва цілого ряду виконавців на наш погляд є вельми сумнівним), нерідко стає мистецтвом “синкретичним”. Важливою і невід'ємною складовою для неї стають також тексти пісень, використання візуальної складової, що може включати і сценічний образ музикантів, елементи хореографії чи пантоміми, лазерне шоу і багато іншого.

Нерідко важливим атрибутом того чи іншого напрямку стає тематика текстів пісень. Вже згаданий нами Аллен Моор наводить яскравий приклад двох різновидів металу – важкого металу і білого металу. “Спробуємо розрізнити

важкий метал і білий метал в категоріях жанру і стилю, – пише дослідник, – обидві категорії розділяють спільні музичні техніки, характер одягу і виконання, іконографічну техніку і т.п. Вони відрізняються у текстах і змісті (жінконе нависництва і демонії першого і навпроти – євангелійності останнього), але мають апокаліптичний тон загалом. Спільність музичної мови напевно спонукала б музикознавця говорити про спільність стилю, тоді як різниця у змісті свідчить про різницю в жанрі”³.

Іншим яскравим випадком суто жанрового характеру класифікації є розрізнення швидкої (*uptempo*) та повільної (*downtempo*) електронної музики. Хоча ці типи музики досить легко відрізнити за суто музичними характеристиками, джерелом їхньої відмінності стає характер побутування – перша призначена для танців, а друга – для релаксації. В цьому плані є показовим термін чіл-аут⁴ (*Chillout*), що є об’єднуючим терміном для різноманітної повільної електронної музики і, в той же час, назвою приміщень в багатьох клубах і барах англосовітських країн, де танцюючі могли б відпочити від енергійного танцю, слухаючи повільну музику. В той же час зазначимо, що як повільна, так і швидка електронна музика включає в себе досить значне різноманіття напрямків, які, будучи подібними за своєю суспільною функцією і не пов’язаними з текстовою складовою, відрізняються, однак, своїм звучанням.

І нарешті звернемося до ряду онтологічних особливостей популярної музики. Тут ми мусимо відзначити наступне. По-перше поява всіх без винятку напрямків відноситься до ХХ століття, причому переважна більшість – до останньої третини ХХ століття, що відрізняє їх від жанрів академічної музики, більшість яких мають багатовікову історію. Більше того, нерідко той чи інший напрямок переживає певну хвилю своєї популярності, після чого розгалужується у багатоманітті дрібніших течій, або народжує новий напрямок. В цьому плані музичний напрямок набуває рис історичної категорії, що ріднить її з поняттям стилю.

Слід відмітити при цьому наявність численної кількості перехресних напрямків (англ. *Crossover genre*), що виникли як поєднання інших. До таких напрямків належать, наприклад, джаз-рок, джаз ф’южн, блюз-рок, фолк-рок, ембієнт-індастріал, а один з піонерів рок-н-ролу, американець Літл Ричард стверджував, що він знайшов рок-н-рол, як поєднання блюзу і бугі-вугі. Даному явищу важко знайти аналог в академічній музиці.

Нарешті не можна оминати думки багатьох музикантів про те, що категоризація музики базується більшою мірою на комерційних та маркетингових мотивах, ніж на музичних. Зокрема, на думку Джорджа Зорна музичний напрямок є “інструментом, що комерціалізує і перетворює комплексне особисте бачення артиста на товар”⁵. Дійсно, визначення приналежності творчого доробку того чи іншого музиканта чи музичного гурту нерідко здійснюється самими музикантами з метою приваблювання слухачів, або ж корпораціями з продажу музичної продукції з тією ж метою. Таким чином до жанрових чи стилістичних ознак напрямків популярної музики додається ще й волонтаристська – тобто самовизначення музиканта або його продюсера. Останньому феномену також важко знайти аналог в академічній музиці через значно меншу її комерціалізованість.

Отже підіб’ємо підсумки.

1. Класифікацію популярної музики важко звести до якогось одного чинника, нерідко це можуть бути як стилістичні особливості, пов'язані з виконавською чи композиторською стилістикою, так і жанрові, пов'язані з тематикою пісень або її побутовим призначенням, а останнім часом все відчутнішим стає і суто комерційний чинник.

2. Відмінність ряду суттєвих рис академічної та популярної музики значно утруднює проведення паралелей між ними і здебільшого не дозволяє поставити різновиди популярної музики в один ряд ані з жанрами класичної музики, ані з її стилями⁶.

I, нарешті, найголовніший висновок. Неможливість об'єднання таких явищ в одній категорії, як жанри академічної музики, з одного боку і те, що називають “жанрами” популярної музики з іншого, як і далеко не завжди правомірний розгляд різних явищ популярної музики як стилістичних, приводить нас до висновку, що такі терміни як “жанр” і “стиль” є вкрай невдалими і здебільшого неприйнятними для категоризації сучасної популярної музики. Натомість, типологізуючий термін мав би бути якомога нейтральнішим і передбачати можливість включення різних чинників класифікації – і жанрових, і стилістичних, і будь-яких інших, як наприклад комерційних. На наш погляд, таким є термін “музичний напрямок” – він є досить звичним, має еквівалент в російській мові (“*направление*”) і відображає процесуальність їх побутування.

Іншим можливим варіантом було б пряме запозичення польської термінології, яка використовує для класифікації популярної музики поширене і в українській мові слово “гатунок”⁷. Словосполучення “музичний гатунок” є досить звичним для західноукраїнського середовища, якоюсь мірою воно точніше відображає сутність поділу музики на різновиди, проте може викликати не зовсім бажані асоціації з оціночним значенням цього слова.

Примітки

¹ Power chord - англomовний термін, яким позначається чиста квінта, грана на електрогітарі із застосуванням ефекту дисторшн або фуз.

² На наш погляд термін перкусіоніст, так само як і термін “саунд” є вкрай невдалим, будучи транскрипцією англomовного слова, що має свій відповідник в українській мові, в даному випадку – ударник.

³ Перекладено автором з англійської [4].

⁴ походить від сленгового англійського вислову, що означає “розслаблення”, “відпочинок”.

⁵ “...genres are tools used to commodify and commercialise an artist's complex personal vision”, цитовано з англійської вікіпедії [10].

⁶ Очевидно цієї думки дотримувався і Є.Назайкінський у своїй роботі [1]. Хоча класифікація проблеми популярної музики залишається поза увагою дослідника, запропонований ним у кінці книги список “100 музичних жанрів” привертає увагу цілковитою відсутністю в ньому “жанрів” популярної музики.

⁷ Польськ. *gatunek muzyczny*, при цьому терміну музичний жанр в польській мові, як і англійській відповідає термін “музична форма” (*forma muzyczna*), цей же термін використовується і для означення власне музичних форм.

Література

1. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
2. Юцевич, Ю. Є.. Музыка. Словник-довідник./ Ю.Є. Юцевич. – Тернопіль: “Навчальна книга – Богдан” 2003. – 352 с. – ISBN 966-7924-10-6
3. Merwe, Peter van der. Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music./Peter van de Merwe . – Oxford: Clarendon Press, 1992. – 368 с. – ISBN: 019-3161-21-4
4. Moore, Allen. Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre // Music & Letters, Vol. 82, No. 3 (Aug., 2001), ст. 432–442.
5. Shapiro, Peter. Modulations. A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound./ Peter Shapiro – New York, 2000. – 264 с. – ISBN 189-1024-06-X
6. DJ Kenny Mac [Електронний ресурс]: – <http://www.djkennymac.com/>
7. Стили рок-музики [Електронний ресурс]: – <http://rockstyles.narod.ru/>
8. Музыкальный мир Новосибирска [Електронний ресурс]: <http://www.music.sibhost.ru/styles/styles.shtml>
9. Энциклопедия стилей [Електронний ресурс] : – <http://style.cjcity.ru/>
10. Музыкальная энциклопедия [Електронний ресурс]: – <http://www.melomans.ru/>
11. Направления в музыке [Електронний ресурс]: <http://www.tmn.fio.ru/works/75x/306/index.htm>
12. Англійська вікіпедія [Електронний ресурс]: – <http://en.wikipedia.org>
13. All Music Guide [Електронний ресурс]: – <http://allmusic.com>
14. Tehno music [Електронний ресурс]: <http://www.synthtopia.com/content/2004/01/08/techno-music/>

УДК 78.01

Зименко Андрій Ігорович,
старший викладач Чернігівського
інституту мистецтв та менеджменту культури,
здобувач Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ПОВТОРНІСТЬ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ ЗАГАЛЬНОФІЛОСОФСЬКИЙ МЕТА-ПРИНЦИП МУЗИЧНОГО БУТТЯ ТА МИСЛЕННЯ

У статті розкриваються найсильніші сторони двох сфер духовної діяльності людини – музики та філософії. Смісл проведення дослідження у цьому напрямку полягає в пошуку можливості посилення всіх функцій філософії музичними засобами на основі одвічної дієвості вищих законів космічного та ізоморфного художнього часопростору.

Ключові слова: часопростір, музично-філософський підхід, повторність, вибіркова інтеграція, асиміляція, рівні.

This article deals with the strongest sides of two spheres of human activity: music and the philosophy. The sense of the research such way lies in seeking the possibility of re-inforcement of all the functions of the philosophy by music means on the basis of eternal actuality of the highest laws of cosmic and isomorphic artistic space-time.

Key words: space-time, musical and philosophical approaching, reiteration, choosing integration, assimilation, levels.

Історія філософської науки показує, що Буття людства протікає не хаотично, а відповідно до загальної логіки закономірностей розвитку життя Всесвіту, який, в свою чергу, є над-системою. Проблема організації буття та мислення людства залишається *актуальною*, оскільки є одвічною. Згідно з законами Гегеля, і суспільство, і світ, і Дух (розум) розвиваються поетапно за спіральним принципом, і опорними моментами такого руху виступають *повернення* визначальних факторів буття та мислення на вищому рівні, в новій якості, після самовизначення їх такими при співставленні з “дещо іншим” (за Гегелем) на новому етапі [4]. Відповідно, такий рух має тріадичну основу, яка у Гегеля виражається як “Тезис – Антитезис – Синтез”. Подібна тріада, згідно із вченням, зокрема, представників Російської Академії Трінітаризму (наприклад, Р. Баранцева), проявляється на всіх рівнях людського буття, у всіх сферах діяльності, відповідає логічним закономірностям розвитку Духу й матерії, та, відповідно, повинна закладатися в основу будь-якої діяльності [див.: 2]. При виконанні цієї умови майбутнє має можливість принести креативність і порядок, а не розруху й хаос.

Не секрет, що подібні закономірності стосуються і мистецтва. Останнє, будучи створене геніями, маючи свій реляційний світ, свій реляційний часопростір відносно соціального, географічного та космічного, постає певною альтернативною гіперактивною субстанцією. Гіпотетично на її основі, за умови виконання конструктивно-діалектичних закономірностей вищих тріадично-циклічних повернень найкращого, найпотрібнішого та істинного, перевіреного часом, є можливим визначення наперед подальшого розвитку життя на нашій планеті, а також за її межами, куди поступово також дістається людство, потенційно здатне здійснювати вплив не тільки на земне життя, але й на стан космічної матерії.

Можна погодитися із Шеллінгом, який вважав музику найсильнішим видом мистецтва – адже звуки, як фізичні величини, краще за будь-які філософські вербальні постулати, доходять до найглибшого коріння підсвідомості людей, і від коректності організації музичних явищ залежатиме адекватність організації людської свідомості.

Отже, одним із найголовніших мета-принципів буття та мислення, що визначає і логіку розвитку мистецтва (а також творів мистецтва), виступає принципом вищих тріадично-циклічних повернень найкращого, істинного в новій якості на усіх рівнях буття та мислення (що проявляється і в мистецтві), суть *Повторність*. Тобто, *Повторність* – це все, що повертається.

В музичному словнику поняття “повторність” немає, оскільки останнє асоціюється теоретиками з вузько-музичними термінами “репризність”, “репетитивність”, із більш загальним поняттям “тотожність”, тоді як насправді *Повторність* володіє категоріальним потенціалом за своєю універсальністю. Щоправда, *тріадами*, як найменшими ланками прояву циклічності *Повторності* в музиці, займалися такі видатні вчені, як Б. Асаф’єв, В. Бобровський, І. Котляревський, Є. Назайкінський та ін. У Б. Асаф’єва подібна тріада виражається відношеннями *i: m: t* (initium: movere: terminus – початок: розвиток: завершення) [1, 84], що цілком відповідає гегелівському “Тезис – Антитезис – Синтез”. Є. Назайкінський вивів свою власну тріаду, яка також підкреслює наявність багаторівневості вживання елементів та засобів виразності, що відносяться безпосередньо до тих чи інших параметрів музичного бут-

тя та мислення: “Простір – Рух – Час” (“Етос – Пафос – Логос”) [6, 50]. При цьому підкреслюється інтегративно-діалектичний взаємозв’язок трьох елементів тріади та їх елементів і засобів, завдяки чому й існує мистецтво, а також усе, що нас оточує. При цьому, знов-таки, питання розуміння багаторівневості та універсальності мета-принципу Повторності, її прийняття за феноменальну основу музичної композиції, згаданими вченими не розглядалося.

У С. Скребкова (в історико-стилістичному аспекті) та В. Медушевського (у релігійно-психологічному аспекті) істина Повторності лежить буквально на поверхні, але систематизацією свідчень в цьому напрямку та наданням окремої уваги саме феномену Повторності в музиці ці вчені також не займалися.

Метою даної статті є постановка проблеми знаходження нових можливостей розвитку людства музичними засобами через мета-принцип Повторності, що передбачає надання вивченню його сутності окремої уваги. У зв’язку з цим постає потреба у розв’язанні низки завдань:

а) обґрунтування необхідності проведення реформ у мистецтві саме через музично-філософський підхід до композиції;

б) розглядання мета-принципу Повторності як багатогранної, багаторівневої філософської основи створення музичних композицій;

в) визначення музично-стилістичних умов, здатних посилити конструктивно-діалектичний потенціал філософії шляхом “вибіркової інтеграції” як повернення найпотрібніших засад з минулого загальнонаукового, загально-мистецького та власне музичного досвіду;

г) доведення необхідності введення поняття “Повторність” до музичного словника у якості музично-філософського мета-принципу буття та мислення.

Аксіомою є те, що повертатися має лише найкраще та істинне, перевірене часом, що особливо показовим є у мистецтві, особливо в музичному, як у часопросторовому повномірному виді мистецтва. Тому є підстава стверджувати, що досягнення оптимальних пропорцій повторності в музиці таким чином організує людську свідомість, що остання організує і буття самої особистості та суспільства як такого.

Як зазначають соціальні психологи, людська свідомість апріорно спирається на *впізнавання того, що повертається*. Д. Майєрс звертає увагу на перманентне існування двох систем, відношення яких, у залежності від розташування тих чи інших подій у часі та просторі, від їх якості та кількості, утворюють два основних ефекти, що ними керуються подальші ціннісно-орієнтаційні дії свідомості людини: це “*ефект первинності*” та “*ефект новизни*” [5, 327]. Те, що повертається, співвідноситься з тим, що є новим, і від кількісно-якісної специфіки таких повернень чи їх відсутності залежить форма твору, стиль, а отже – відповідна реакція людей. За Д. Майєрсом, якщо дві різні події розташовані підряд, то реципієнт очікуватиме на повернення першої; якщо ж між подіями виникає пауза, то реципієнт орієнтуватиметься на нову подію. Такі очікування повернень подій можуть підтверджуватися або не підтверджуватися. Це і є основа музичного (та й будь-якого іншого) руху. Тому композитору (в нашому випадку – музичному філософу) слід одразу ж визначитися: які події він бажає визначити як стратегічно важливі, які – як другорядні, належним чином врахувати роль пауз. Д. Майєрс акцентує увагу на т.зв. “*ефекті повторення*”, оскільки людина сприймає та запам’ятовує якнайкраще саме те,

що більше повторюється (частіше повертається) – це стосується не лише політики та реклами, але й мистецтва, зокрема – музичного.

Т.ч., фактор “повернення” (повторності) означає опорність, без якої замість порядку панував би безлад, хаос.

При виконанні вищих норм тріадичності, як основи вищої організованої повторності, буття людства впишеться до навколишнього світу, і поміж людиною та природою, між самими людьми, нарешті, утвориться гармонія та взаєморозуміння. Такою сферою, де мікрокосм здатен це зробити, є музичне мистецтво, здатне активувати саму філософію, до кола задач якої і входять поставлені глобальні завдання, але надмірно протирічні та складні аргументи якої не здатні подолати бар’єр нерозуміння масами. Цього можна досягнути за допомогою надзвичайно потужних та добре організованих матеріальних засобів, які зможуть прорвати оболонку нерозуміння.

В музиці Повторність асимілюється крізь засоби музичної виразності. Природно, не самі засоби і не вільне хаотичне оперування ними, а належним чином продуманий комплекс дій, спрямований на кінцевий результат, складає істинний твір мистецтва. Повторність має проявлятися на усіх рівнях та прийматися за основу створення музичних композицій і розумітися не лише як вузько-музична репризність чи репетитивність, а саме як багатогранний музично-філософський феномен.

Творча свідомість композитора має пройти “феноменологічну редукцію” як позбавлення стереотипів способом “епохе” (позбавлення стереотипів), щоб стати “чистою свідомістю”, про що зазначає Е. Гусерль, зокрема, у своїй статті “Феноменологія” в “Британській енциклопедії” [3], оскільки лише “чиста свідомість” здатна повноцінно, “чисто” оперувати загально-космічними законами та принципами (до яких відноситься і Повторність). Справжній музичний філософ, який подолав таку редукцію, потенційно може, відштовхуючись від Повторності як від базового мета-принципу, таким чином організувати музичний часопростір, що останній зможе належним чином організувати свідомість мас, для чого, власне, і необхідно пізнати саму природу людської свідомості. За допомогою ірраціональної творчої інтуїції автор знайде ту *міру співвідношення* усіх засобів Повторності на усіх рівнях аналізу, за допомогою якої й народиться твір, що здатен був би реально вплинути на високоорганізовану матерію – людський мозок.

Доцільно запропонувати розподілення аналізу Повторності за ступенем масштабу асиміляції Повторності в музиці на *n'ять рівнів*.

1. “Супермакрорівень”. Це рівень загально-космічних зв’язків музичного твору з усім, що існує. Вищий Глобальний рівень, який стосується взаємодій між явищами космосу, однакових елементів, що спостерігаються в різних явищах космосу та є всезагальними, можна назвати “супермакрорівнем”. Часто це є рівень повторності ідей, образів, стилів та їх ознак, організуючих систем, що особливо відчувається по ознайомленню із логікою думки на рівні цілої праці С. Скребкова “Художні принципи музичних стилів” [7] (наприклад, модальність Відродження та її повернення на вищому рівні в музиці романтиків, імпресіоністів чи навіть “нововіденців”). Щодо повторності позамузичних чинників в музиці, влучно навести приклад, скажімо, повторності феномена “суворої стриманості” у композиторів скандинавських країн, про що зазначає Г. Рікардс у монографії “Ян Сібеліус” [8, 9].

Тональність, модальність та інші організуючі системи можуть розглядатися на цьому рівні в межах різних композицій.

2. *“Макрорівень”*. Це рівень цілісності композиції та архітекtonіки; проявляється повторність на рівні вищої *асаф’євської трьох-етапності і:т:т, божественних пропорцій Золотого перетину* тощо. Якщо явище не має яскравих проявів повернень його основних складових та чітко виражених елементів, проте в межах всієї конструкції добре відчуються початковий, серединний (розвиваючий) та кінцевий (умовно кінцевий) етапи розвитку (останній з котрих є втіленням першого чи перших двох), то такий рівень назовемо *“макрорівнем”*. В геометрії це фігура, тіло як єдине ціле; в музиці – композиція з її можливими поверненнями окремих розділів, кульмінаціями, точками золотого перетину, а в певних стилях – з можливими репризами великих розділів (щоправда, не варто плутати суцільно музичне явище репризності із загальнонауковим та загальнофілософським багатогранним та вкрай складним феноменом Повторності).

Тональність, модальність та інші організуючі системи можуть розглядатися на цьому рівні в межах цілісної композиції.

3. *“Номінальний рівень”*. Це процесуальний рівень повернень окремих основних складових елементів у межах конструкції. Якщо відбувається повторення окремих складових елементів, які являються основними (наприклад, кути, прямі, відрізки у геометрії; в музиці – повернення на ритмічному, мелодичному, гармонічному, ладотональному рівні таких складових елементів, як речення, фрази, мотиви тощо), то такий рівень слід назвати *“номінальним”*: конкретна конструкція розглядається не як універсалія чи клас речей, а саме як абстрактна побудова. Це найбільш придатний рівень для аналізу особливостей будови форми конструкції, особливостей повторності на рівні тематизму.

Тональність, модальність та інші організуючі системи можуть розглядатися на цьому рівні в процесі розвитку окремих розділів композиції.

4. *“Мікрорівень”*. Це рівень кількісно-якісних (мірних) відношень мікроелементів (мікромір): нот, досконало-консонантних (за Піфагором – божественних), недосконало-консонантних, м’яко-дисонантних або різко-дисонантних співзвуч, пауз, мікромотивів, ритмоформул тощо. Якщо в межах однієї конструкції повторюються найдрібніші елементи (мікроелементи), які є занадто дрібними для адекватного сприйняття поодиночі (в природі – атоми, молекули, в геометрії та живопису – точки, в музиці – окремі ноти, співзвуччя, паузи, динамічні відтінки, штрихи, засоби звуковидобування (наприклад, арпеджато, піццікато), але за кожним новим поверненням таких *“подій”* постійно збільшується кількість повернених емоційних психофізіологічних *“мікро-станів”* реципієнта (що поступово кількісно впливає на загальну якість стану людини), то такий рівень умовно можна озаглавити як *“макрорівень”*. На ньому визначається межа, за якою кількість повернених мікроявищ (мікроподій) відбивається на якості всієї конструкції та її цілісного сприйняття.

5. *“Супермікрорівень”*. Це рівень взаємозв’язків між мікроелементами, відтінків мікроелементів, найдрібніших мікроелементів. З одного боку, повертатися на ньому можуть найдрібніші елементи як відтінки мікроелементів (приміром, в геометрії – відтінки точок, ліній, окремі точки різних розмірів; у музиці – фонізм, обертони, коливання). З іншого боку, даний рівень може втілювати повернення зв’язків між мікроелементами в різних конструкціях (у гео-

метрії – схожість у розташуванні мікроелементів, в музиці – схожий напрям руху, семантика гармонічних інтервалів). Матиме місце також повторення психофізіологічних, емоційних станів реципієнтів при схожих подіях серед різних конструкцій. Рівень такого роду Повторності назвемо “супермікрорівнем”. На супермікрорівні можна навести приклади застосування мелодичної квінти в межах російської, української та загальнослов’янської музики, або семантику вживання тритонів в музиці Ліста та Сібеліуса, про що зазначено у праці Г. Рікардса [8, 200]. Даний рівень передбачає відстеження схожості на рівні мікроелементів та їх зв’язків навіть серед різних конструкцій, а отже, має багато спільного із супермакрорівнем. Природно, що між цими п’ятьма рівнями відбуваються різноманітні комбінування у різних модифікаціях конструкцій.

Всі означені рівні поєднані загальним тріадичним потенціалом повторності, циклічні ланки якої виступають проявом вищої трьох-етапності.

Саме інтегративно-діалектичний, навіть *інтегративно-вибірковий підхід до Повторності* (стосовно субстанцій – простір, час; рівнів – п’ять вище перелічених; логіки тріадичності) забезпечить гармонічне, а не конфліктне вкраплення музичної матерії до загально-космічної. Безумовно, для цього композитор, який в даній ситуації претендує на роль “музичного філософа”, повинен знайти *оптимальні* гармонічні, структурні, темпові, динамічні, метроритмічні *співвідношення старого та нового*, що спрямує свідомість людей на гармонію та креативність (в цьому проявиться повторність на рівні повернення космічної ідеальної гармонії, закладеної Деміургом, у діях мікрокосмів – людей, що, за Я. Коменським, особливо переконливо доводиться на рівні Гармонії).

Тільки повномірне втілення повторності при музично-філософському підході до створення та виконання, а також аналізу композицій приведе до досягнення блага, а саме – до апріорно необхідного гармонічного співіснування людства, природи та мистецтва на ґрунті єдності їх мета-законів.

Література

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн.1-2 / Б.В. Асафьев / [2-е изд.]. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
2. Баранцев Р.Г. Универсальная семантика триадических структур в науке-искусстве-религии / Р.Г. Баранцев // Языки науки – языки искусства. – М.: Прогресс – Традиция, 2000. – С. 61-65.
3. Гуссерль Э. Феноменология [Статья в Британской энциклопедии] / Э.Гуссерль; Предисл., пер. и примеч. В. И. Молчанова // Логос. — 1991. — № 1. — С. 12-21.
4. Дмитриев Ю. Категории качества, количества и меры в историко-философском процессе. Генезис. Закономерности развития. Функции / Юрий Дмитриев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://book-read.ru/libbook_96075.html
5. Майерс Д. Социальная Психология / Д.Майерс / [7-е изд.]. – Спб.: Питер, 2007. – 794 с.
6. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
7. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.
8. Rickards G. Jean Sibelius / G.Rickards. – New York, NY – London: Phaidon Press Limited, 2008. – 240 p.

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ТВОРІВ МИРОСЛАВА СКОРИКА

У статті аналізуються дидактично-виконавські особливості фольклорних творів для фортепіано Мирослава Скорика.

Ключові слова: фольклорні твори, трансформація фольклору, фортепіанна музика, дидактика, виконавські особливості.

The article examines the didactic and performance features of folklore works for piano Mirosław Skoryk.

Key words: folklore, the transformation of folklore, piano music, pedagogy, performing features.

В сучасних умовах космополітичних впливів на духовно-культурне життя України і в результаті значного деградування його етнонаціональних ознак і витоків, в тому числі у музичній культурі, вимагають серйозних наукових мистецтвознавчих досліджень і узагальнень, обґрунтованих висновків і рекомендацій, насамперед щодо удосконалення навчально-виховної, дидактично-виконавської діяльності у сфері освоєння і розвитку національного музичного мистецтва, його фольклорних підвалин у одній з фундаментальних музикознавчих галузей музичної культури – фортепіанній музиці. Яскравим дидактично-виконавським прикладом трансформації фольклоризму у сучасній українській фортепіанній музиці є творчість видатного музиканта, педагога і композитора, Героя України Мирослава Скорика.

Фортепіанна творчість цього видатного українського композитора – феноменальне українське національне художньо-мистецьке явище, позначене яскравим новаторством і глибоким традиціоналізмом художньо-естетичного мислення, багатоманітністю індивідуальних жанрово-стилістичних, ладо-гармонічних, мелодико-інтонаційних, образно-тематичних ознак.

Саме тому фольклорна фортепіанна музика М. Скорика займає помітне місце у вітчизняній і світовій музичній практиці. Його фортепіанні твори:

- по-перше, широко виконуються вітчизняними і зарубіжними піаністами;
- по-друге, використовуються як навчально-педагогічний репертуар у музичних школах, музичних вузах;
- по-третє, є теоретичною базою, зразком для удосконалення творчої майстерності молодих композиторів і музичних педагогів.

Феноменальність скориківського фольклористичного піанізму актуалізує його у мистецтвознавчій науці, вимагає всебічного музикознавчого, дидактично-виконавського, художньо-естетичного аналізу. Але при наявності окремих статей і публікацій, де висвітлюються певні аспекти фольклоризму його музичної творчості (Л. Кияновська [4], О. Шевчук [9], Є. Дзюніна [1], В. Драганчук [2], Г. Конькова [7], О. Літвінова [8]), узагальнюючих праць, які комплексно

розкривали б трансформацію фольклору у фортепіанній творчості М. Скорика – “дуже цікаву і актуальну тему” – поки що немає [3]. Більш узагальнюючою працею, в якій на тлі загальної композиторської діяльності М. Скорика дещо деталізується огляд фольклоризму його фортепіанної музики, є монографія Л. Кияновської “Мирослав Скорик: людина і митець”. Творчості М. Скорика в стилі “нової фольклорної хвилі” торкається у статті Ю. Щириця [10].

М.Скорик зробив помітний внесок у розвиток національного характеру української фортепіанної музики. Тому належного узагальнення і наукового аналізу вимагають питання народності, трансформації фольклору у фортепіанній творчості Мирослава Скорика – визначальних факторів, що безпосередньо впливають на її зміст, жанрово-стильові особливості, образно-емоційні основи.

Принцип народності в музиці М. Скорика базується, в першу чергу, на українській фольклорно-етнографічній основі, особливо на гуцульській пісенно-танцювальній мелодиці його творів.

На основі фольклорних пісенно-танцювальних жанрів (веснянка, хороводи, коломийки) в українській фортепіанній музиці склалися підгрупи відповідних творів як вторинних, а також подвійних жанрів (танець-пісня) професійного мистецтва. Тематичною основою професійної розробки цих видів фортепіанної літератури Мирослава Скорика є фольклорні джерела. Мирослав Скорик розвиває авторські фортепіанні трансформації фольклорних пісенно-танцювальних жанрів, започатковані видатними українськими композиторами – М. Лисенком, Й. Витвицьким, Я. Січинським, Я. Степовим, С. Людкевичем, Р. Сімовичем, Філаретом та Миколою Колессами та іншими. Подальший розвиток фортепіанної фольклорно-пісенної музики продовжили О. Дашевський, В. Задерацький, М. Сильванський та ін.

У 1930-х роках у професійній фортепіанній музиці поширюються веснянки М. Вериківського (“Коло”, “Зелений шум”, “Молода”, “Ягілочка”, “Старовинна гра в царівну”), дитячі “Веснянки для фортепіанно” Л. Ревуцького. У 1950-1960 роках „фольклорний” пласт української музики продовжують веснянки і хороводи В. Довженка, М. Дремлюги, А. Коломійця, Ю. Рожавської, І. Шамо. В їхніх творах чітко прослідковуються контрастна двожанрова пісенна і танцювальна природа, що окреслює складові частини форми. Мирослав Скорик враховує, що у вітчизняному фортепіанному мистецтві танцювально-пісенні типи творів еволюціонують до віртуозної п'єси вільної форми. Специфіку цих творів визначає різнобічне у своїх смислових нюансах і мелодико-ритмічній контрастиці народна пісенна і танцювальна культура [6, 29].

Удосконалюючи фольклоризм піанізму своїх видатних попередників, Мирослав Скорик стає на чолі “нової фольклорної хвилі” композиторів другої половини ХХ століття на ниві оригінальної музичної творчості у когорті таких відомих українських музикантів як Леонід Грабовський, Леся Дичко, Євген Станкович, Левко Колодуб, Іван Карабиць, Олег Кива та інші.

Яскравим зразком індивідуально-творчого розвитку загальних тенденцій сучасного фортепіанного фольклорного музичного мистецтва і професійної композиторської техніки є “Коломийка”. Оригінальність інтонаційно-образного ладозвучання, імпровізаційне трактування і своєрідність модернового трактування народномузичних зразків та передання етнонаціонального характеру –

далеко не повний перелік видів і засобів реалізації принципу фольклоризму в “Коломийці”.

Фольклорно-етнографічний коломийковий дух та модернізм твору композитор передає його імпровізаційно-фантазійним характером:

– по-перше, традиційною тричасною репрізною структурою з контрастно вираженою середньою частиною;

– по-друге, динамічно-варіаційним розвитком типової коломийкової пісенної мелодики, інтенсивним урізноманітненням основної теми за принципом подвійного повторення двох контрастних елементів “заспів-приспів” за схемою: A-A1-B-B1 [5];

– по-третє, поступовим технічно-інтонаційним, ладово-ритмічним удосконаленням основної теми від її лінійно простого викладення до багатого акордно-кolorистичного розвитку, а також органічним взаємопроникненням джазових і коломийкових ритмів;

– по-четверте, майстерним колористичним імітуванням манери народного музичного виконавства:

а) скрипалів завдяки використанню типових для гуцульської мелодики стрімких форшлагів до опорного звука в басах;

б) цимбалів шляхом (фрагментального) специфічного структурного конкодансного орнаментально-оздоблювального глісандового лаконізму в темпі Allegretto;

в) сопілок – щebetливим награшом у найвищому регістрі.

В першому проведенні найбільш динамічної та внутрішньо напруженої теми М.Скорик по-новому органічно поєднує принципи діатоніки і хроматизму.

Коломийка. Такти 21–28.

В даному випадку фольклорно споріднена мелодія з варіантним збагаченням III ступеня вдало поєднується з ритмовидовою виразною побудовою супроводу, його гармонічної фігурації звуків великого септакорду (без терції) з трьохлінійним нисхідним хроматичним рухом.

Ладова структура “Коломийки” М. Скорика має основні риси і характерні якості коломийок і є жанровим виразником гуцульського фольклору. В “Коломийці” М. Скорика існує ладова близькість різних коломийкових звукорядів. Адже, відомо, що думний та гуцульський мінорний лади різняться лише VII ступенями внизу натурального звукоряду, в той час як угорська гама не схожа з ними інтервальними зв’язками між V-VI-VII ступенями. Оскільки мелодія коломийки будується на нижніх трихордах, тетрахордах і пентахорді цих ладів, то діапазони звукорядів I-V спупенів думного, гуцульського мінорного та двічі гармонічного (першого виду) ладів ідентичні, що характеризує її в контексті не тільки видового чи національної, але й міжнародної творчості [6, 31].

До першої появи іонійського третього ступеня двічі звучить еолійний, відбувається інтенсивна ритмічна пульсація мелодії – пунктовані фігури (друга чверть, т. 6 – перша чверть, т. 7) з еолійським кадансовим закінченням. Звукова палітра “Коломийки” побудована на взаємодії діатонічно-ладової ритмізованої мелодії з дисонуючими інтонаціями хроматично рухливого септакордового акомпанементу, що забезпечує посилену драматизацію та емоційну напруженість музичного образу. Для цього композитор після середнього розділу проводить двоголосову септимовану тему підсилену акордами на сильній долі метра і частковим обривом нижньої лінії в кінці першої фрази.

Allegretto Коломийка. Такти 78-81.

По вертикалі в мелодиці вибудований дисонуючий гуцульський лад (для верхньої лінії від звука до, а для нижньої – від ре) з подвійною синкопованою дисонансною ладовою співзвучністю акомпанементу. Взаємопроникнення розширених дев’ятиступеневих звукорядів гуцульського ладу від нот до і ре – (спочатку з варіантними III та VI, а вдруге – II та V ступенями) на основі різних ладо-інтонаційних зв’язків по горизонталі і вертикалі, “модерних” фонічних ефектів найповніше розвивають модифікацію центрального музичного образу від контурно окресленого в першому проведенні (A) та емоційно напружених в третьому (A₂) [6, 36–38].

Особливу образно-звукову характерність “Коломийці” М. Скорика надає “приспів”, де не тільки вдало використовуються прийоми імітації народного музикування, а, насамперед, за допомогою ефективних хроматизованих джазо-гармонічних комбінацій супроводу ідентифікується характерна коломийкова мелодика скоромовки.

Середня частина – імпресіоністсько протилежна, девальвуюча щодо коломийкового характеру основного образу, поскільки наповнена сопілковою

пейзажністю і крайньорегістровим розведенням голосів, монотоністю басового гудіння квінт з тривалими паузами між окремими музичними фразами¹⁶.

Оригінально звучить реприза. Від високої і гучної акордики заспіву, композитор проводить його у зворотньому напрямку на *diminuendo*, звуженням фактури і проведенням теми середнього епізоду у високий регістр ледь майнулої грайливої сопілкової мрійності. Поступово все зникає і лише останній акцентований акорд ефективно завершує твір.

“Коломийка” надзвичайно цікавий у ритмічному відношенні твір. М. Скорик з великою фантазією трансформує мелодику і ритміку народного пісенно-танцювального жанру коломийки. Своєрідність трактування певних традиційних схем народної танцювальної ритміки вбачаємо на таких прикладах(I, II) [7, 32–33]:

Коломийка. Такти 13-16.



Коломийка. Такти 41-43.



В дидактично-виконавському відношенні “Коломийка” зберігає у трансформованому вигляді всі семантичні риси коломийки: жваву динамічну речитативність, остинатність вихідної ритмо-інтонації, чітку квадратність у вільному ритмічному та інтонаційному, наповненому сучасними засобами колористично-тембрової виразності, скориківському варіанті.

Тут знаходимо відтворення найхарактерніших ознак імітування народного музикування розмаїтій метро-ритмічний малюнок, поліритмія по вертикалі, поєднання двох полярних ладів – лідійського та фрігійського, які сприяють образно-колористичному втіленню теми.

Отже, “Коломийка” М. Скорика має типові характеристики цього виду фольклорного мистецтва з урахуванням універсальності змістовно-формотворчих особливостей зіставлення і єдності двох жанрових основ – пісенної і танцювальної – у формуванні характеру коломийкових музичних образів – цього специфічного інтегруючого музично-фольклорного жанру. Як справедливо зауважує

професор Л. Кияновська: “Скорик зумів у цій п’єсі досягнути виняткової яскравості, рельєфності фольклорного образу, а крім того – як і в “Блюзі”, а ще більше в “Бурлесці – узагальнити характерні особливості народнопісенного жанру, надати знайомим і “прикладним” ритмічним та інтонаційним зворотам картинно-випуклого, експресивного, а подекуди навіть іронічно-перебільшеного відтінку [5].

Характерними для гуцульського фольклору за близькістю інтонаційної сфери, ладовими зворотами, ритмікою, коломийковими та епічними мотивами (хоча й різноконтрастними між собою за настроями) є фортепіанні п’єси Мирослава Скорика “З дитячого альбому” – “Простенька мелодія”, “Народний танець”, “Естрадна п’єса”, “Лірник” і “Жартівлива пісня”. Фольклоризм цих творів переосмислюється композитором модерновими засобами фортепіанної музики: синкоповано-імпровізаційною ритмікою, дисонуючими співзвучаннями, ладотональними опорами.

Конкретну епічно-думну програму має п’єса “Лірник”, яка своєю імпровізаційністю яскраво передає образ старого кобзаря: його неспішну горду ходу, билінно-роздумний наростаючий речетативний спів на фоні тужливого голосу ліри, що імітується гудінням басової квінти.

Всі елементи фольклорної стилістики композитор підпорядковує розкриттю глибокого образного змісту твору. У творі зіставляються оповідне і дійове начала, психологічно-драматична напруженість і поетична емоційність, споглядальна картинність і дитяча безпосередність.

У “Народному танці” композитор передає в ліричному плані ідеально симетричну тричасну форму гуцульського танцю аркан. Синкоповані парні такти квадратного мелодичного структурування передають специфічні особливості рухів гуцульської народної хореографії (бігунець з підстрибуванням, притупуванням) характерні для гуцульського мінору чергування шостого натурального і шостого підвищеного ступення, хроматичні мелодичні віночки на паралельних пустих басових квінтах акомпанементу з несподіваною зміною ладотональних опор надають творові яскравих фольклористичних інтонаційних і ладогармонічних ознак.

В “Жартівливій п’єсі”, як і в “Естрадній п’єсі”, композитор теж використовує осучаснені в естрадному плані мелодико-інтонаційні картини гуцульського фольклору, розвиваючи прості музичні фрази і звороти більш складними їх мелодико-гармонічними варіантами.

Основою фольклористичного комплексу фортепіанної музики М. Скорика, зокрема, творів “Народний танець” і “Лірник” з “Дитячого альбома” є тетрахорд або пентахорд з тритоновною інтонацією всередині, тобто, виразним лідійським ступенем в мажорі або IV високим ступенем в мінорі, що є характерною рисою українського фольклоризму.

Цікаво і оригінально на національному образно-емоційному ґрунті побудована трьохчастна музична драматургія “Фортепіанного тріо” М. Скорика. Характерною особливістю першої частини (“Речетатив”) є гострі психологічні музичні відчуття, побудовані на драматичній експресивності викладу музичної думки; другої (“Рондо”) – динамічно-контрастна першій частині жанрово-образна світла, життєстверджуюча, що отримує оптимістичний національно-стилістичний розвиток початкового речетативу у третій – заключній частині твору.

Але в рондо з “Фортепіанного тріо” лідійський лад отримує інше функціональне значення, стаючи основою тематичного і контрапунктичного розвитку [9, 96–98].

Характерною дидактичною ознакою фортепіанної музики М. Скорика є речетативні форми, які базуються не тільки на речетативах професійної музики, але і на речетативах національного фольклору [11]. Інструментальний речетатив М. Скорика – трансформований вигляд вокального речетативу, який базується на дидактичних принципах декламації. Мовно-інтонаційні, обрядово-ритуальні елементи у їхньому речетативно-декламаційному варіанті М.Скорик у “Фортепіанному тріо” базує на імпровізаційності народного інструментального виконавства, органічно поєднуючи різні фольклорні речетативні інтонації і етнографічні елементи національної обрядовості.

Цікавою у фортепіанних фольклорних творах М. Скорика є сонористика – специфічні тембро-красочні звучності, звуковисотні побудови, темброартикуляційні і динамічні засоби, що створюють фонічну палітру художньо-тематичного образу твору. Так, у “Пісні бойка” методом сонористики відтворюється яскрава картина карпатських гір, ехом відлунює спів трембіти. Асоціативне враження гірського пейзажу створюється динамічним (на *pp*) тремтливо-мерехливим рухом у третій октаві 12-ти тридцятидвохчетвертних тріолів на подальшому утриманні широкого акорду соль-до-фа в басовій партії і її продовженням як головної мелодії до-фа-соль-до у другому і послідуєчих тактах. Сонорика твору відтворюється варіаційністю обох партій лівої і правої руки, переведенням основної теми у партію лівої руки і її логічним динамічним рухом від *pp* до *tr*, *f* і далі – *pp*, *p*, *ppp*, *p*, *pp*. Тобто, яскраве відчуття образу відбувається за рахунок злиття його ладоінтонаційних асоціацій щодо відтворюючих його тонів.

Сонористична образність також яскраво проявляється у інших фортепіанних творах М.Скорика, зокрема: у фортепіанному циклі “В Карпатах” (“У лісі”, “Спів у горах”, “Пісня бойка”), творах Партити № 5 (“Прелюдія”, “Хор”, “Арія”), творах з „Дитячого альбому” (“Лірник”, “Народний танець”) та ін.

Трансформація фольклору у фортепіанній музиці М. Скорика відбувається на основі сучасного (суто скориківського) ладогармонічного мислення, наповненого не тільки національною колористикою української музики, а, насамперед, змістовно-емоційним характером усього образного тематизму творів. Так, наприклад, виразовим засобом емоційного стану у п’єсі “Спів в горах” з фортепіанного циклу “В Карпатах” є характерний для західноукраїнського гуцульського бойківського пісенного фольклору IV високий ступінь.

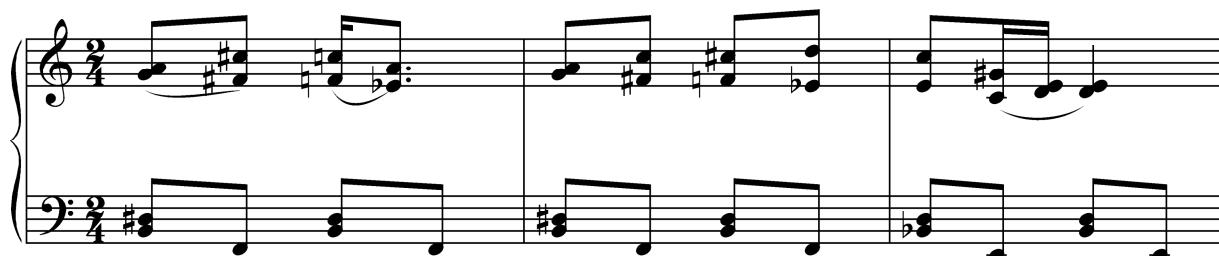
Спів в горах. Такт 2.

3
sempre con Ped

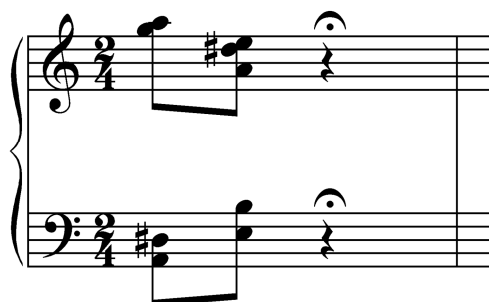
Мелодичний хід по звуках тонічного септакорду і до IV високого ступеня типовий для багатьох мелодій фортепівнних п'єс М. Скорика.

А характерні для українського музичного фольклору IV високий – IV натуральний – IV високий – IV натуральний в мінорі використовуються композитором як у горизонтальній, так і у вертикальній побудові, інколи об'єднуються в одному акорді.

У лісі. Такти 48-50



Коломийка. Такт 123



Трансформація фольклору у фортеп'яних творах М. Скорика позбавлена голої ілюстративності й етнографізму. Композитор відходить від мелодико-інтонаційного “цитування” та “імітації” народної музики, а прагне досягнути внутрішню суть і структуру народної музичної мови, проникнути в глибинні пласти художнього мислення народних мас, в семантику фольклорної образності, в музичну естетику народної творчості [1, 82]. Фольклоризм його фортеп'яної музики полягає у високоестетичних і емоційно-психологічних узагальненнях народних музично-пісенних витоків, які у його трансформаційних перетвореннях набувають неповторного самобутнього звучання, а інтонаційні прийоми – способом висловлення. При цьому передаються колористичні барви і нюанси народного музикування на різних музичних інструментах, що формують емоційні почуття, глибокий психологічний і драматичний підтекст.

Використання гуцульської інструментальної народної музики, її глибоко усвідомлене розмаїття образно-виражальних особливостей, відтворення специфічної манери ансамблевого чи сольного народного музикування, своєрідних прийомів імітування гри на народних інструментах є однією з найсуттєвіших фольклорних ознак фортеп'яної музики, як інших видів композиторської творчості М. Скорика.

Так, наприклад, у другому епізоді Рондо з “Фортеп'яного тріо” композитор вдало імітує темброво-регістрові та ритмічно-мелодичні імпровізації на скрипці і басолі з характерними для них прийомами глісандуючих квінт, фла-

жолетними та мелізматичними ефектами, з динамічним рухом контрастування *legatto* і *stacato* в темпі *Andantino* від *mp* до *f*:



Визначальною у формотворенні його музики є народно-ладова система мислення, де яскравий образно-інтонаційний тематизм підпорядковується ладовій структурній мелодизму. При цьому композитор використовує як розлогі мелодичні побудови, так і окремі конкретні лаконічні мотиви – формули, що підкреслюють образність і тематизм твору характерні для народного мелосу. На відміну від традиційного мажоро-мінору М. Скорик користується всіма типовими для гуцульського фольклору діатонічними ладами поєднуючи їх ладову автохтонність і поліладову варіантність звукоряду з рівноправністю діатонічних і недіатонічних інтервалів і висотних варіантів ряду ступенів, як, скажімо, III, IV, VI і VII рівноправні ладовизначальні щаблі. При цьому місцеположення і зміна устоїв і неустоїв, звуковисотне переміщення опор і тяжінь, ритмічне співвідношення акцентованих і неакцентованих звуків в гармонічно не опосередкованій мелодії утворюється нестабільний звукоряд, який призводить до ладової багатоманітності або “ладоінтонаційної модуляційності” [9, 88].

Фольклорні фортепіанні твори М. Скорика – нове явище в українській фортепіанній музиці. Вони відзначаються принципово новаторським використанням національних пісенно-танцювальних першоджерел, введенням їх у професійну музичну культуру в оновлених її традиційних формах і жанрах, в удосконаленому розмаїтті музичної мови загалом. Основним джерелом формування фольклоризму фортепіанних творів М. Скорика є стилістика гуцульської пісенно-інструментальної музики, зокрема, поєднання елементів її музичних діалектів і характерних типових ознак, народного музикування.

Ідейно-тематичною основою фольклорних фортепіанних творів композитора є: по-перше, образно-емоційне втілення реальних сцен народного буття в інтерпретованому, суб'єктивному їх вираженні в узагальненому загальноестетичному руслі сучасної епохи; по-друге, органічне поєднання різноманітних образно-інтонаційних стилістичних елементів гуцульського фольклоризму з його власним авторським індивідуально-стилістичним почерком, індивідуальною музикальною мовною лексикою.

Таким чином, у фольклорних фортепіанних творах М. Скорик вміло поєднує тембрально-регістрові ефекти звучання фортепіано, що створює звукову цілісність, національний колорит творів. При цьому проявляється його авторська колористична постмодерністська манера на ладогармонічному, ритмічному, динамічному рівнях, де композитор:

- не копіює, а передає дух і характер українського народного, особливо, гуцульського фольклору;
- досягає максимальної різноманітності та природньо-атмосферної ілюзорності;
- імітує звучання народних інструментів;
- використовує модерністські прийоми в ладогармонічній, ритмічній, динамічній фактурах деталізації фольклорної мелодики.

Фольклоризм став характерною ознакою творчого стилю М. Скорика, якому присутні зріла концепційність, новаторство, глибока осмисленість і відчуття справжності національної музичної культури.

Фольклорні твори М. Скорика для фортепіано є цікавим дидактично-виконавським репертуаром учнів музичних шкіл та студентів музичних училищ. Вивчення і публічне виконання творів фортепіанного циклу “В Карпатах”, цикл п’єс для фортепіано “З дитячого альбому”, Партита № 5 для фортепіано та інших сприяють удосконаленню технічної вправності юних піаністів, формуванню їхнього національного художньо-естетичного світогляду і, разом з тим, розвитку високої загальної музичної культури вітчизняних піаністів.

Література

1. Дзюніна Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М.Скорика, Є.Станковича / Є. Дзюніна // Українське музикознавство (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник). Вип. 17. – К.: Муз. Україна, 1982 – С. 82-91.
2. Драганчук В. Просторовість та синтезійність у музиці на прикладі Карпатського концерту М.Скорика / В. Драганчук // Музика Галичини *Musika Galiciana*. Т. VI. – Львів, 2001. – С. 233-241. (Науковий збірник ЛДМА ім. М.Лисенка. – Вип. 5).
3. Івахова К.П., Слободянюк П.Я. Інтерв’ю з М.Скориком 14.12.2007 р. Львів / К.П. Івахова, П.Я. Слободянюк // Держархів Хмельницької області. Ф.Р-6243. – Оп. 1. – Спр. – 335, 337.
4. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Л. Кияновська. – Львів, 2008. – 591 с. – Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Вид-во “Сполом”, 1998. – 216 с., іл. 14.
5. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л.О. Кияновська. – Львів: Вид-во “Сполом”, 1998. – С. 41-42.
6. Клиш В.Л. Українська радянська фортепіанна музика. (1917-1977) / В.Л. Клиш. – К.: Наукова думка, 1980. – С. 29–38.
7. Конькова Г. Фольклор і творчість сучасних українських композиторів (Мирослав Скорик, Леся Дичко, Валентин Бібик) / Г. Конькова // Народна творчість і етнографія, 1978. № 1. – С. 81-88.
8. Литвинова О. Фольклорные традиции в украинской киномузыке. / О. Литвинова // Проблемы музыкальной культуры. Сб. статей. Вип. 2. – К.: Муз. Україна, 1983. – С. 76-85.
9. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М.Скорика / О. Шевчук // Українське музикознавство (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник). Вип. 14. – К.: Муз. Україна, 1979 – С. 93-103.
10. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця // Творчий портрет українських композиторів. – К.: Музична Україна, 1979. – 56 с.
11. Якуб'як Я. Форма інструментальних речетативів М.Скорика / Я. Якуб'як // Українське музикознавство. – Вип. 24. – К.: Муз. Україна. – 1989. – С. 54-66.

ПСИХОДРАМАТИЧНИЙ ПІДХІД ДО АНАЛІЗУ ТВОРЧОСТІ МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

У статті представлено теоретичний аналіз психодраматичного підходу віденського психотерапевта Якоба Леві Морено (1889–1974) до специфіки творчості музиканта – виконавця. Розкриваються основні поняття цього підходу, аналізуються внутрішні конфлікти, які виникають у музиканта – виконавця в процесі його творчості. На основі зробленого аналізу сформульовані задачі, які повинен вирішити музичний педагог для розвитку творчих здібностей тих, кого він навчає.

Ключові слова: креативність, креативний акт, “культурний консерви”, спонтанність, творчість, “теле”.

In this article the psycho-dramatical method of Jacob Levi Moreno (1889-1974) is represented. This article presents a theoretical analysis of the psycho-drama approach to the specifics of musician's creation. The author of this approach is the therapist Jacob Levy Moreno (1889-1974) from Vienna. This article provides the basic concepts of this approach, and analyzes the internal conflicts that arise from musician during his career. Based on this analysis, we formulate the problem, which a music teacher should solve to develop the creative abilities of students.

Key words: creativity, creative act, “the culture can”, spontaneity, creation, “tele”.

У нових умовах, що переживає наше суспільство, вивчення творчості і творчої діяльності стає одним із пріоритетних наукових напрямів.

Найбільш повне розкриття творчого потенціалу майбутнього музиканта є актуальним завданням сучасної музичної освіти, для вирішення якого необхідне глибоке вивчення специфіки творчості музиканта-виконавця.

Вагомий внесок у розвиток педагогіки творчості внесли багато вчених. Вивченню творчого процесу присвячені роботи М. Віленського, Б. Кедрова, А. Коршунова, Г. Сухобської, К. Тіхомірова, В. Шаповалова, В. Шубінського. Характеристики творчої особистості представлені в роботах В. Андреева, Ю. Васильєва.

Проблема формування розвитку творчого потенціалу особистості розглядається в роботах психологів-гуманістів К. Роджерса, А. Маслоу, в дисертаційних дослідженнях і працях Б. Теплова, А. Сохора, В. Петрушина, Г. Ципіна, Ю. Алієва та ін.

Проте, ні в одній із праць вищезгаданих авторів ми не знаходимо посилок на дослідження феномена творчості, творчого потенціалу людини і методів активізації творчих процесів особистості, які широко представлені в психодраматичному підході віденського психотерапевта Якоба Леві Морено (1889–1974). Цей факт, на нашу думку, є досить дивним, оскільки методи психодрами, в основі яких лежить творча ролева гра, широко використовуються не тільки в психотерапії, але і в педагогіці, навчанні дорослих, у сфері менеджмента управління, релігійно-духовній роботі і т.ін. Практично у всіх активних методах навчання в

основі лежать психодраматичні техніки, при описанні яких автори чомусь не посилаються на їх першоджерело.

Для цілей нашого дослідження специфіки творчості музиканта-виконавця, роботи Морено становлять дуже корисний матеріал. В своїх роботах Морено описує експеримент, аналогів якому в музичній історії на той час (на час його проведення) не було. На початку 30-х років минулого століття Морено заснував у Нью-Йорку оркестр імпровізації, до складу якого ввійшли музиканти Нью-Йоркського симфонічного оркестру. За його словами, “вони проявили не тільки ентузіазм, але і неабияку сміливість, беручи участь в цьому експерименті. Перший публічний виступ оркестр імпровізації провів у Гуїлд театрі, в Нью-Йорку 5-го квітня 1931 року. Це були ще досвінговські часи, і цей виступ стимулював розвиток стилю “свінг” в музиці” [1, 353]. На підставі результатів цього експерименту, а також на досвіді описаного їм психодраматичного лікування виконавського неврозу у відомого скрипаля, Морено зробив глибокий аналіз специфіки творчості музиканта-виконавця.

Предметом нашого теоретичного аналізу виступає психодраматична концепція творчості і творчого процесу Якоба Леві Морено.

Я.Л. Морено був не тільки видатним психологом і психотерапевтом. Психотерапевтичний метод “психодрами”, який пов’язаний з його ім’ям, складає лише частину його творчої спадщини: навряд чи не головне в цій спадщині спроба філософсько-методологічного прогностичного обґрунтування підходу до людини як до космічної істоти, яка бере постійну участь в розвитку і креативності космосу.

Перш ніж ми перейдемо до викладу психодраматичного підходу, що нас цікавить, нам необхідно охарактеризувати основні положення теорії творчості “псих одрами”.

Поняття про драму як терапевтичний метод виникло в результаті театрального експерименту, який розпочав Морено у Відні після першої світової війни і що отримав назву “спонтанний театр”. Морено, коли спостерігав, як діти в іграх втілюють свої фантазії, вперше задумався про ігрові методики. Таким чином, психодрама базується на ігровому принципі. Спочатку у своїх задумах Морено бачив свій “спонтанний театр”, як ще один вид розваги. Цей театр він вважав видом драматичного релігійного досвіду, отриманого в “храмі театру”.

Що ж означає термін “психодрама”? От як характеризує його сам автор: “Термін “драма” є транслітерацією грецького слова Ераца, що означає дію, або щось зроблене. Психодрама – це транслітерація зробленого для душі і з душею, – душею в дії. Таким чином, психодраму можливо визначити як науку, яка досліджує “істину” драматичними методами” [1, 28].

Ключовим поняттям в теорії “психодрами” є поняття “спонтанності”.

Філософія спонтанності Морено спирається на філософію Анрі Бергсона (1859–1941), який віддав перевагу інтуїції над тим, що підвласне розумінню. Бергсон розглядав життя як творчу подію. Концепція спонтанності і креативності вже спочатку представлялася Морено як основа його теорії [2, 103].

Поняття *спонтанність* (по Морено) і споріднене йому поняття *творчість* складають ядро теорії дії і особистості. Обидва ці поняття ґрунтуються на його спостереженнях за ролевими іграми дітей і досвіді роботи в “спонтанному театрі”.

Морено вважав, що психодрама дозволяє учасникам змінити устатковані стереотипи поведінки, звільнитися від небезпеки, здійснити свої людські можливості, допомагає їм досягти іншого життєвого статусу. Спонтанність – це ключ, який веде до розуміння ідеї творчості.

Поняття “спонтанність” у Морено включає дві основні змінні: *адекватна відповідь* та *новизна*. Таким чином, поведінка повинна бути як новою, так і адекватною з приводу даної ситуації.

Кінцевим продуктом творчого процесу є “*культурні консерви*”. Морено обґрунтовує цей термін так: “Консервувати, – говорить у Вебстера, – означає берегти в благополучному або доброякісному стані; заготовлювати про запас”. Це слово походить від латинського *conservare*, що означає охороняти. Морено використовує слово “консерви” (*conserve*) як іменник в поєднанні з прикметником “культурний”. “Таким чином, “культурний консерв” – це матриця – технічна або якась ще, – в яку входять творча ідея для її збереження і повторення” [1, 171].

У працях Морено йдеться про дві форми культурного консерву: технічний консерв (наприклад, книги, кіно, машини) і “людський” консерв – той, який використовує людський організм як допоміжний засіб.

Морено відзначає, що “культурний консерв” став найвищою цінністю, яку можливо було створити, – Біблія, твори Шекспіра або симфонії Бетховена. Він є вдалою сумішшю спонтанного і креативного матеріалу, що вдягнувся в застиглу форму. Він стає загальною власністю, що розділяється всіма. Незмінність форми дозволяє “культурному консерву” бути об’єднуючим моментом, до якого при бажанні може звернутися кожний, і який служить основою культурних традицій.

Для Морено креативність є теологічною, соціальною, а також біологічною цінністю.

Важливе значення в його теорії творчості має поняття *креативного акту*. Морено виділяє декілька якостей креативного акту. Перша якість креативного акту – його спонтанність, друга – відчуття подиву, несподіваного. Третя якість – його нереальність, що є настроєм на зміну реальності, усередині якої вона народжується, щось, що оперує в креативному акті до і після заданої реальності. Тоді як життєвий акт є елементом в причинній залежності життєвого циклу реальної особи, в спонтанно-творчому акті здається, неначе на один момент причинна залежність порушується або виключається. Але ці процеси не просто визначають психічні стани, вони продукують наслідувальні ефекти. Паралельно тенденціям, що доводять певні процеси до свідомості, існують і інші, які ведуть до їх наслідувального втілення [1, 55–73].

Ще одним важливим поняттям психодраматичної теорії є поняття “*теле*”.

“*Теле*” включає негативні і позитивні відчуття, що виникають при взаємодії між людьми. Морено визначив це поняття як “проникнення людей в почуття один одного, цемент, який скріплює всю групу”. Іншими словами, поняття “теле” можна визначити як взаємозв’язок всіх емоційних проявів перенесення, контрперенесення і емпатії. Результатом використання поняття “теле” у вивченні

груп є визнання того, що ми бачимо інших не такими, які вони є насправді, а такими, якими вони виявляються у відношенні до нас [1, 300–307].

Підхід Моренно до вивчення творчого процесу.

Моренно вважав, що в творчому процесі поет, актор, музикант або художник – знаходить відправну крапку не зовні, а в собі, в спонтанному “стані”. Цей стан не є постійним і жорстко встановленим, як написані слова або мелодії, а є рухомим, ритмічно плавним; “це під’йом і падіння, зростання і в’янення, подібно життєвим актам, але при цьому відмінно від життя” [1, 64].

Таким, є на думку Морено, стан продукування, сутнісний принцип загального творчого досвіду. Цей стан не “консервується” і не реєструється. Творець повинен розігрітися, він повинен узяти свою висоту. Як тільки він долає шлях до “стану”, він розвивається в повну силу. Морено підкреслює, що часто випускається з уваги один факт: витвір мистецтва, який тепер доступний публіці, не завжди мав таку жорстку форму, яка здається постійною і остаточною. Кінцева форма досягає попиту, але на думку Морено, процес створення форми має більш важливу цінність в людському досвіді, чим це звичайно признається. Він вважає, що у кінцевій формі є цілий ряд предтечій, що їй передують декілька задумів, і деякі з них можуть володіти тією ж придатністю, що і остаточний варіант. Більш ранні спроби автора виникають з того ж самого натхнення, що і завершальна стадія. Морено вважає, що задум – це не фрагмент, що в ньому вміщається вся робота. Увага творця на кожній стадії творчості в більшому або меншому ступені спрямована на ціле. Отже, на думку Морено, різниця між закінченим витвором мистецтва і більш раннім його задумом полягає не в суті речі. Має місце процес порівняння; результат залежить від “оцінки”, яку автор витвору мистецтва дає певним фазам своєї роботи, що знаходить форму в ньому самому. Це оцінювання – особиста справа автора, який може зупинитися на будь-якій стадії твору. Проте він продовжує “коректувати” його доти, поки робота не буде закінчена. Це основний принцип автора – привести свою роботу якомога ближче до якогось ідеалу досконалості, який він встановлює сам. “Автор, подібно жорсткому батькові в казці, нещадний з своїм власним дітищем. Він вбиває первістка на користь останньої дитини” [1, 64].

Морено підкреслює, що “ранні форми того або іншого твору звичайно не відомі світу. Якби вони були відомі, то не можна сказати, чи відрізнявся б суспільний естетичний вердикт від рішення художника” [1, 65].

На думку Морено, існує відмінність між “культурним консервам” і спонтанною творчою матрицею цього “консерву” у момент його народження. Він показує це на прикладі музики Дев’ятої симфонії Бетховена у момент її створення. Якщо ми представимо цю симфонію як творіння мистецтва – закінчений результат, відокремлений від композитора, то зовні може показатися, що “творчі одиниці”, що увійшли до Дев’ятої симфонії, (музичні теми, кульмінаційні моменти, співзвуччя і т.д.), повинні були бути також присутні в її початковій матриці і що немає різниці між станом, що відбувається в думці Бетховена, і “законсервованим” в готовому музичному творі стані. Проте, Морено вважає, що ця різниця існує, і існує вона саме в локусі творчої матриці. Хоча це і може здаватися простою перестановкою одного і того ж матеріалу – однієї і тієї ж

суми “креативних одиниць” – розуму Бетховена – в музичну партитуру. Однак, стверджує Морено, поглянувши ближче, ми побачимо, що це не так. Коли Бетховен гуляв по саду, інтенсивно розігрувався в своїх музичних ідеях, вся його особистість була в хвилюванні. Бетховен використовував будь-який з можливих “фізичних і психічних стартерів, якими міг володіти, щоб продовжувати рухатися в правильному напрямі” [1, 159]. На думку Морено, саме ці бачення, образи, думки і енергетичні паттерни – як музичні, так і немусичні натхнення – створили необхідний фон, з якого з’явилася музика Дев’ятої симфонії. Він стверджує, що весь цей фон, який справді не відокремлений від стану Бетховена-творця, не можливо побачити у кінцевому результаті – партитурі або її оркестровому виконанні. Там – один лише результат. Але, якщо ми розглянемо первинну спонтанну креативну фазу в процесі творення Бетховеном Дев’ятої симфонії, як позитивну фазу, а не як перехід у напрямку до кінцевого результату, то ми зможемо “побачити в музичних композиціях Бетховена, в його розумінні Бога, цілісність і долю людства, в любові, radoшах і печалях його особистого життя і в жестах і рухах тіла – з’єднаний паттерн, з якого споруджений зовнішній пласт – культурний консерв, що відповідає певним культурним вимогам” [1, 159].

Морено вважав, що в момент творення розум Бетховена переживав ці уявлення, бачення, образи в єднанні з розвитком симфонії, і саме вони були невід’ємними частинами креативного акту – серії креативних актів.

На думку Морено психічні труднощі музиканта-виконавця частково відображають труднощі, які відчував сам композитор. Коли виконавець – диригент виконує твір композитора, він сподобляється психологічному дублю композитора, який дав народження цій музиці. В період підготовки до творчого процесу, для музиканта-виконавця має велике значення настрої на моторні, візуальні і аудіальні образи. Ці образи грають роль каталізатора при створенні музичного твору. Композитор, коли писав твір, як вже підкреслювалося вище, був занурений у визначені паттерни відчуттів і комплекси каталітичних образів. Музикант-виконавець повинен якомога ближче підійти до того настрою, під впливом якого творив композитор. Але каталітичні образи не повинні бути тими ж самими. Музикант-виконавець рухається так як і композитор, але замість того, щоб йти від натхнення до кінцевого результату, він йде від музичного твору до стану натхнення. Музикант-виконавець (диригент) є, образно кажучи, “композитором навпаки”. Він завершує там, де композитор починав. Він знаходиться у позиції творця, який намагається повернути процес створення музичного твору назад, до того ж не тільки музично, але і психологічно. Відновлюючи відчуття, які відчував композитор, музикант-виконавець формує в собі те ж відношення до твору, що і композитор.

Морено говорить, що якщо ми уявимо, що замість музиканта-виконавця (диригента) твір виконує сам композитор, то в найзагальнішому значенні він може бути дуже близький до того стану, в якому знаходився в процесі своєї творчості. Але навіть композитор не був би тим же самим, яким він був у момент творіння. Він вже був би композитором, який відтворює власний “консерв”. Наприклад: між Бетховеном 1, композитором, і Бетховеном 2, виконавцем,

існує різниця, підкреслює Морено. Бетховен-виконавець – це людина, яка вчиться цій музиці. Але найбільша відстань знаходиться між Бетховеном в спонтанному стані, творця (Б1) і виконавцем музичного консерва (Б2). Тому, вважає Морено, спонтанність є абсолютно необхідною для виконавця – диригента в процесі розігрівання і підготовки до виконання музичного твору. Музикант-виконавець, на думку Морено, не повинен точно імітувати композитора, він не повинен використовувати ті ж музичні і інші образи, які допомогли композитору. Виконавець живе в іншій культурі, в іншу епоху і повинен вибирати те, що ближче і зрозуміліше йому.

Становлення музичного образу не завжди відбувається усвідомлено, частково пізнавальний процес проходить на рівні підсвідомості, поступово накопичуючи якісь властивості, якості, необхідні інтерпретатору для самоствердження.

Не музика говорить “сама за себе”, а людина виражає свою сутність крізь музику. Для того, щоб зафіксована на папері “інформація про музику” знову стала живою, образною мовою спілкування між людьми, вона повинна отримати своє “друге народження”. І це “отримання” відбувається не тільки в результаті фізичних дій виконавця, але і як пряме слідство постійної взаємодії – з авторським твором, духовного злиття з ним. Лише тільки чутливий, мислячий диригент здатен дати музиці реальне, наповнене глибоким внутрішнім сенсом життя.

Таким чином, в представленому Морено аналізі музичного творчого процесу, ми просунулися від музиканта-виконавця до творчості композитора, від більш низького рівня творчості до найвищого рівня творчості. Проте для музиканта-виконавця, для диригента існує ще один аспект, який необхідно врахувати, а саме – для композитора, коли він творив концерт, члени оркестру, хорового колективу були всього лише уявними людьми. Але для виконавця – диригента вони реальні, і він повинен погоджувати свої дії з ними [1, 362–383].

При описі досвіду лікування психодраматичними методами виконавського неврозу, яким страждав відомий американський скрипаль, Морено охарактеризував основні чинники, що впливають на творчу діяльність музиканта-виконавця.

Перший чинник: інструмент – це щось, що знаходиться за межами особи музиканта. Інструмент не є частиною його тіла, подібною голосу, який він використовує, коли співає, або ногам, які він використовує під час танцю. Це - чужорідний організм. Люди вчаться володіти інструментом протягом довгого часу, і лише після цього музичний інструмент стає їх частиною. З цієї миті вони можуть використовувати його точно так, як і власний голос, ноги або руки. До того ж, кожен артист розвиває особистісне відношення до інструменту.

Другим чинником, що визначає поведінку музиканта, є та музика, яку він виконує. Музичний твір, який він виконує, відчужений для нього. Він не народжується в ньому, не виходить з нього, а є продуктом чужої свідомості.

Третім чинником і важливою проблемою музиканта є його позиція в оркестрі або в хорі. Він і його інструмент, голос є частинами деякої цілісності. По-перше, відзначає Морено, це символічна позиція, яку займає його інструмент, голос в конкретному музичному творі, і для якого композитор підготував визначене місце.

Коли композитор створював свій твір, в своїй уяві, він був його першим диригентом. Його музичний світ був чудово організований. Кожний інструмент, хорист знаходився на своєму місці, причому він не був ізольованим, а вступав у гармонічні відносини з рештою інструментів, хористів. Музична позиція інструменту, голосу відповідає позиціям інших інструментів, голосів, і вони взаємопов'язані. Їх спільність і створює твір. Відносини між цими позиціями Морено називає музичним “*теле*”.

Згідно психодраматичній теорії, оркестрова симфонія, хоровий твір – це культурний атом, етичний аналог соціального атома соціальної структури. За своїм символічним значенням вони в якійсь мірі аналогічні теологічним сферам. “Можна дозволити собі припущення, що Бог, коли він створював світ, діяв так само, як діє кожний творець, створюючи щось нове в межах цього світу. Він був диригентом, який керував і направляв творіння музичного всесвіту” [1, 362]. Диригент є центральним символом хору, оркестру, тому між музикантами і диригентом необхідно встановити позитивне “*теле*”. Морено підкреслює велику важливість для успішної виконавської діяльності дійсної позиції музиканта, як артиста і людини в системі відносин в оркестрі. Між музикантом і членами оркестру повинні встановитися позитивні “*теле*”.

Четвертим важливим чинником, що впливає на творче самовираження музиканта при виконанні музичного твору, є його відношення до реальної аудиторії, перед якою він виступає. Багато виконавців, за спостереженнями Морено, незалежно від того, виконують вони спонтанну або “консервовану музику”, бажають бути оточеними слухачами і глядачами, які були б наповнені співпереживанням до їх творчості.

В мистецтві роль публіки надзвичайно велика, оскільки будь-якому актору і виконавцю потрібні люди, які б розуміли і сприймали його. “Немає нічого страшніше, ніж грати у вакуумі, в ізоляції, залишитися незрозумілими, неприйнятими” [1,390]. І це відбувається, на думку Морено, не тільки із страху особистого “Я” музиканта, а ще і тому що глибинний досвід креативного “Я” показує, що позитивна стимуляція слухачів підвищує здібність музиканта до творчої дії. Він знає, що вони здатні розвинути креативне “Я” і спровокувати його на прояв найвищого рівня майстерності.

Проаналізувавши психодраматичний підхід до аналізу специфіки творчості музиканта-виконавця, ми побачили в теорії Морено, яка була створена емпіричним шляхом на основі його багатого психотерапевтичного досвіду, що його аналіз творчості музиканта-виконавця охоплює всі сфери музично-виконавської діяльності. А саме: володіння інструментом, робота над партитурою музичного твору, місце інструмента в оркестрі, взаємодія з іншими членами оркестру, взаємодія з диригентом оркестру, відношення до публіки.

В представленому психодраматичному аналізі музичного творчого процесу, ми просунулися від музиканта-виконавця до творчості композитора, від більш низького рівня творчості до найвищого рівня творчості. Ми побачили, яку важливу роль в цьому процесі грає така якість особистості, як спонтанність.

Таким чином, виходячи з усього вищесказаного, ми можемо сформулювати наступні висновки.

1. Музикант-виконавець, як і кожна людина, володіє споконвічно закладеним в ньому прагненням до творчого самовираження і самореалізації.

2. На шляху реалізації цього прагнення у музиканта-виконавця виникає ряд специфічних труднощів, які він повинен подолати, а саме:

а) внутрішній конфлікт між прагненням до творчого самовираження і музичним твором, який є чужим продуктом творчості іншої особи, “культурним консервам”.

Для успішного вирішення цього конфлікту, виконавець повинен “зустрітися” з автором в своєму внутрішньому світі, зрозуміти його і примиритися з ним. Якщо ж цього не відбудеться, виконавець, в своєму бажанні самовиразитися, може сильно спотворити задум автора.

б) Музикант-виконавець зможе реалізувати своє прагнення до творчого самовираження тільки в тому випадку, якщо буде успішно розв’язаний конфлікт між його особистістю і музичним інструментом. Тобто музикант повинен добре володіти своїм інструментом (співак – голосом, диригент – всіма необхідними професійними навиками), для того, щоб утілити свій творчий задум в життя.

в) У разі колективної творчості (оркестр, хор, і т.д), музикант-виконавець повинен уміти донести свій задум до інших учасників творчого процесу і погоджувати свої дії з ними. Музичний колектив є “соціальним атомом” для кожного його члена, тому міжособові відносини в музичному колективі грають дуже велику роль в колективному творчому процесі.

г) Музикант-виконавець повинен мати позитивне відношення до публіки, перед якою він виступатиме.

д) Для успішного подолання всіх цих труднощів, музикант-виконавець повинен володіти не тільки музикальністю, але і такими якостями особистості, як: *спонтанність і креативність*.

Виходячи з вищевикладеного, ми можемо сформулювати ряд завдань, які стоять перед музичним педагогом:

1. Відноситися до учня, як до унікальної істоти, яка прагне до творчого самовираження.

Пам’ятаючи про це, викладач повинен створювати всі умови для реалізації цього прагнення: дозволяти йому експериментувати, заохочувати вислови власної думки, власного бачення музичного твору.

2. Розвивати в учні такі якості особистості, як спонтанність і креативність.

Для здійснення цієї мети, для того щоб музична педагогіка складалася дійсно з серії творчих актів, можна використовувати багатий арсенал психодраматичних технік.

Література

1. Морено Я. Психодрама / Пер. с англ. Г. Пимочкиной, Е. Рачковой // Я. Морено. – М.: Апрель Пресс, Изд-во ЭКСМО – Пресс, 2001. – 528 с. (Серия “Психологическая коллекция”).

2. Эрлахер-Фаркас Б., Йорда К. Монодрама: Исцеляющая встреча; психодрамы к индивидуальной терапии [пер. с нем.]. // Б. Эрлахер-Фаркас, К. Йорда. – К.: Ника-Центр, 2004. – 292 с.

Мимрик Михайло Романович,
здобувач кафедри історії української музики,
старший викладач кафедри дерев'яних духових
інструментів Національної музичної
академії України імені П.І. Чайковського

ДО ПИТАННЯ ТЕМБРОВО-ІНТОНАЦІЙНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ САКСОФОНА В СИСТЕМІ ЗАСОБІВ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ

У статті подається аналіз темброво-інтонаційних можливостей саксофона в системі засобів музичної виразності у сучасній музиці, де темброво-інтонаційна основа стає одним із найважливіших чинників організації сучасних творів з участю саксофона.

Ключові слова: саксофон, темброва інтонаційність, темброве мислення, звук, фонізм.

The article is the analysis of timbre intonation features saxophone in the system of musical expression in modern music where timbre intonation base is one the most important factors of contemporary works with participation of the saxophone

Key words: saxophone, timbre intonation, timbre thinking, sound, fonizm.

Основна тенденція, що характеризує музичне мислення другої половини ХХ століття у царині сучасної музики – посилення ролі тембрового забарвлення звуку в системі засобів музичної виразності. Раніше їм відводилася другорядна роль, тембр розглядався як акустична характеристика звуку, і не займав в теорії музичної композиції значущого місця. Сучасні пошуки композиторів доводять зворотне – темброво-інтонаційна основа стає чи не найважливішим чинником організації сучасних творів з участю саксофона.

Перші паростки нової інструментальної виразності відобразилися у партитурах Г. Малера і виявилися в прагненні автора до точної фіксації найдрібніших виконавських нюансів. Таким чином, композитор надає динаміки для більш широкого використання барвисто-тембрового елемента у виконуваному творі.

Протягом минулого століття у вітчизняному музикознавстві неодноразово дискутувалося питання про формування структури засобів музичної виразності. Багато відомих теоретиків, такі як Б. Асаф'єв, Б. Яворський, С. Протопопов, Ю. Тюлін, Л. Мазель, Є. Назайкінський, В. Медушевський проклали шляхи до розуміння того, що ж лежить в основі музичної виразності, якими засобами композитор, створюючи свій твір, досягає певної сили художньої дії.

Тонка ефемерна звукова тканина розглядалася у всіх доступних людській свідомості якостях, головні з яких виявилися у вигляді звуковисотних, ритмічних і синтаксичних характеристик, що виникали в певному історичному і стилістичному середовищі. Поступово, протягом десятиріч, працями багатьох відомих теоретиків, склалося уявлення про засоби музичної виразності як про багаторівневу систему, всі складові якої знаходяться в складних ієрархічних взаємостосунках.

Сформоване оформлення теорії засобів музичної виразності знаходимо в роботі Є.В. Назайкінського “Логіка музичної композиції” [7, 51]. Цим параметрам відповідають суб’єктивно сприйняті нами властивості звука як елемента музичного твору, в якому висота звука реалізується в ладогармонічних властивостях музичної тканини, довгота звука – в його метроритмічних якостях, гучність – в динаміці, спектральні характеристики звука – в тембрі, далі – спрямованість звукової хвилі залежить від місцеположення джерела звука.

За визначенням В. Медушевського, “музична мова <...> – матеріальне акустичне утворення”, що виконує певні функції, такі як “пробудження уявлень і думок про явища світу, вираз емоційно-оцінного відношення, дія на механізм сприйняття, вказівки на зв’язок з іншими знаками”¹ [6, 10]. Музичний звук набуває значення тільки в музичній тканині, організованій за особливими внутрішніми законами, тобто в музичному творі, який являє собою визначені музично-стилістичний та історичний пласти. Сам по собі окремо взятий звук виразності не має і набуває ці якості тільки в певних умовах, в певному музичному контексті.

Музична фонема завжди розглядається в єдності з її тембровими характеристиками. Вона може бути голосною або приголосною, наділяє сонорними або шумовими характеристиками, приголосні можуть бути твердими або м’якими, дзвінкими або глухими. Саме в такій якості фонему, вступаючи у взаємодію, утворюють слово – основну одиницю мови, яка наділена конкретним значенням. Музична інтонація як якнайменший носій художньо-виразового значення за характером функціонування в музичній мові рівнозначна слову. Не випадково, характеризуючи мелодико-синтаксичні структури, ми користуємося визначеннями, запозиченими з мовознавства: фонема (як звуковий елемент), фраза, речення.

Темброва інтонаційність, на думку Б. Асаф’єва, складає найважливішу сферу прогресивних музично-творчих пошуків. Виникнувши “як явище осмислення тембру”, інтонація привела до усвідомлення “тембровості як інтонаційно-виразової якості”, яка є “найяскравішою прогресивною сферою музичної думки” [3, 330].

В сучасному музикознавстві уявлення про тембр розглядається як характеристика суб’єктивна на противагу його об’єктивному акустичному змісту. “Слух музиканта – досконалий природний апарат, що перевершує всі відомі дотепер акустичні і електроакустичні прилади за здатністю поєднувати тонкий аналіз окремих сторін музичного звучання з узагальненим естетичним сприйняттям всього комплексу музично-виразних засобів” [8, 4].

Від матеріально існуючого звукового об’єкту ми одержуємо лише індивідуальне “враження тембру”, забарвлене нашим власним попереднім музичним досвідом. Відношення до тембру як до засобу виразності залежить від системи художніх цінностей даної культури, від естетичної орієнтації професійної композиторської творчості, від фундації “інтонації епохи”. Як і інші елементи музичної виразності, тембр формується під впливом історико-стильових процесів.

В сучасній виконавській практиці на дерев’яних духових інструментах, зокрема на саксофоні, цей чинник виявився, насамперед, у відмінностях тембрових характеристиках якості звука німецької і французької виконавських шкіл: “французький звук” більш пишній і рельєфний сьогодні конкурує з “німецьким” – рівним і прозорим. Відповідно, логічно виконувати твори французьких

композиторів, наприклад, Жоліве або Пуленка, у французькому стилі, а твори німецьких авторів, таких як Хіндеміт або Орф, в німецькому. Зневага цим чинником може привести до того, що манера виконання вступить в дисонанс з характером музичного твору, що приведе до стилістичної дисгармонії виконання сучасної музики.

Музичний інструмент функціонує в системі засобів музичної виразності як носій звука, що володіє висотою, протяжністю і тембровою фарбою, тобто звука як фізичного явища, який лише має нагоду знайти виразність в певних умовах. Поняття виразних можливостей того або іншого музичного інструменту носить складний комплексний характер, оскільки на його формування впливають декілька направляючих і взаємодіючих потоків, таких як: композитор – виконавець, виконавець – слухач.

На перетині цих потоків знаходиться музичний інструмент як реалізація суб'єктивних потреб всіх учасників процесу, завдяки якому значення перетворюється на звучну реальність. За визначенням А. Лосева: “Вираз виникає тоді, коли значення наново конструюється, але вже алогічними засобами, позасеміологічними методами” [5, 34].

Виконавець відіграє роль посередника між композитором і слухачем, поміщаючи звук в систему засобів музичної виразності певного художнього твору. Він – виконавець на саксофоні – реалізує виразні відмінності в звуці між виконавцями різних національних шкіл. Адже, музичний інструмент володіє лише виразовими можливостями, які реалізуються в певних умовах за допомогою виконавця. Він як носій звука і тембру, реалізує ці можливості у власних руках.

Проблема звука як носія певної інструментальної тембрової фарби хвилює багато сучасних виконавців. Відомий французький дослідник П'єр-Ів Арто зауважує: “Служити звуку – в цьому є деяке самомилювання, і це досить марна справа, оскільки кожна п'єса вимагає своєї звучності, і відірваний таким чином від музичного виразу звук є пустушка, таким, що не має значення. Як відшукати звук, відповідний до твору, такий, що не суперечить йому, я вважаю складовою частиною музичної концепції. Це важливо, але я виразно усвідомлюю, що це повинне бути двигуном будь-якої інтерпретації. Для будь-якого виконавця – цей музичний вираз” [2, 58].

Виразні можливості музичного інструменту, зокрема і саксофону у сучасній музиці, носять історичний характер, кожний жанрово-стилістичний відрізок характеризується особливим, властивим тільки йому, звучанням інструменту. Різниця тембрового забарвлення звука, наприклад, між романтичним, джазовим, або сучасним класичним саксофоном об'єктивна і диктується не тільки характером і стилем музичного твору. На якість звучання і технічні можливості інструменту впливають, з одного боку, акустичні характеристики і особливості його конструкції, з іншого – момент темброутворення, який багато в чому формується в рамках певної виконавської школи.

Для виконавської практики на саксофоні момент спадкоємності надзвичайно важливий, оскільки дозволяє формувати метафоричність тембрового мислення відповідно до певних жанрово-стильових особливостей музичного твору. “Немає справжньої сучасності без доброго розуміння минулого ... це розуміння є свого роду трампліном, з якого можна стрибнути ще далі” [2, 58]. Традиційна

манера спирається на традиції *bel canto* з досконалим наповненим звуком, чудово звучним у всіх регістрах. Такий звук підходить і для романтизму, і для класицизму, і для сучасних технік, широко абсорбованих сучасною музикою.

Процес формування сучасних виразних можливостей на саксофоні відбувався поступово. Він пов'язаний із загальними тенденціями розвитку музичного мислення від інтонації до тембрового, колористичного. Шлях еволюції тембрового мислення в рамках професійної оркестрової практики на саксофоні зайняв більше ста років.

За цей час, в нерозривній співдружності тембру і музичної інтонації, неодноразово відбувалася зміна співвідношення сил: від безумовного пріоритету виразності інтонації в епоху романтизму – через відносну рівновагу в період першої половини ХХ століття – до безумовної перемоги колористичного, часом епатуючого звучання у сучасній музиці.

В сучасному музичному мисленні мають значення найдрібніші виконавські нюанси тембрової і динамічної фарби, тому в партитурі розшифровують будь-які подробиці, що впливають на якість звучання: характер артикуляції, штрихи, вібрато, і навіть забарвлення тембру.

Так, Д. Лігеті часто використовує багаторівневу систему поміток, які стосуються характеру виконання штрихів, вібрато, динаміки, тембрового забарвлення. Композитор створює особливий тип статичної камерно-інструментальної сонорної композиції, вирішує багато динамічних проблем за рахунок озвучення внутрішньої енергетики відштовхуючись від характеру звучання інструменту.

Виконавські прийоми, що посилюють темброво-колористичний акцент в практиці сучасного виконавства на саксофоні почали застосовуватися у сольній, ансамблевій і оркестровій виконавській практиці поступово. Можна зазначити, наприклад, що умовні етапи еволюції вібрато в історії розвитку саксофонного мистецтва: перший – виконання без вібрації, прямим тоном; другий – поступове упровадження губного вібрато у сучасній саксофонній школі; третій – натуральне вібрато, що народжується при звуковидобутті діафрагмою.

Так само поступово, протягом ХІХ – ХХ століть, вводився на саксофоні прийом подвійного *staccato*, що дає не тільки можливість прискорення звуковидобуття, але й створює особливий колористичний ефект при поєднанні подвійної атаки з язиковою технікою репетицій на вислів “тікі-тікі”.

Уявлення про характер звучання інструменту змінювалися в часі так само, як змінювали один одного жанрово-стильові напрями в історії музики. Строгий стриманий стиль епохи романтизму вимагав від виконавців на саксофоні точного рівного звуковидобуття. Іншими словами, кожний історичний період, утілювався в тому або іншому стилістичному напрямі, паповнюючись оригінальним темброво-інтонаційним значенням, що виражається в специфічному тембровому мисленні.

З іншого боку, певна спадкоємність у виконавській практиці на саксофоні привела до формування стійких темброво-інтонаційних метафор, що спираються на десятиріччя виконавських традицій. В даному випадку погоджуємося з уявленням В. Медушевського про те, що “музична мова відображена у вигляді систем сенсорних еталонів – свого роду “алфавітів”, систем звукової організації, наборів граматичних конструкцій, композиційних норм, жанрових і стилістичних установок – і, відповідно, у вигляді поля потенційних змістовних і комунікативних значень” [6, 19].

Слід додати так само як “алфавіт” темброво-інтонаційних моделей в сучасних творах, створених в естетиці полістилістики, так і метафора темброво-інтонаційних конструкцій може бути запозиченою і перенесеною в інший текст, функціонуючи як цитата або алюзія. Тут образ цитованого твору як в дзеркалі вмить віддзеркалюється на характері виконання узятого з нього мотиву.

На сьогоднішній день склався цілий спектр стійких елементів, включених в систему виразних можливостей саксофона, якими оперує сучасне темброво-інтонаційне мислення. Це своєрідні тембро-звукові моделі, включені як єдине неподільне ціле в структуру мислення не тільки композиторів, але і виконавців, в яких фіксується досвід темброво-інтонаційного мислення, накопиченого за період еволюції професійного музичного виконавства на саксофоні.

З темброво-звукових моделей складається сучасний “алфавіт тембрових колористичних барв”. Композитори намагаються фіксувати знакову складову тембро-звукової моделі у вигляді “графічного кодування музичної інформації сукупністю вибраних символів” [1, 15], привносячи компонент стабільності в інтерпретацію свого твору. Виконавець, навпаки, привносить нотку мобільної непередбачуваності, наново відтворюючи музичній твір в кожному його виконанні.

Базові елементи тембрової виразності народжуються разом із звуком і пов’язані з акустичними характеристиками, що впливають на формування тембру музичного інструменту: частота звукових коливань, їх тривалість, інтенсивність, особливості спектрального складу, напрям приходу звукової хвилі до слухача. Цим акустичним параметрам відповідають суб’єктивно сприймані властивості звука: його висота, тривалість, гучність, тембр, локалізація джерела звука. Ці властивості формують компоненти звукової і тембрової виразності музичних інструментів, у тому числі саксофона.

Звуковисотні можливості цього інструменту визначають діапазон інструменту і формують його регістрові характеристики. Можлива тривалість звучання перетворюється в артикуляцію, штрихи, швидкість звуковидобуття. Далі, інтенсивність і характер коливань звукової хвилі впливає на забарвлення звука у момент звуковидобуття, вона може залежати від характеру вібрато або фруллато, від будь-яких нюансів, які привносяться при виконанні звука. А також, завдяки спектральній основі звука реалізуються флажолети як звучні обертони та всі ефекти, що пов’язані з передуданням звука.

Похідний компонент тембрової виразності функціонує як типова темброво-інтонаційна модель, чиє виникнення пов’язане з певним історико-стилістичним пластом. До подібних тембро-звукових структур можна віднести трелі, тремоло, ефекти тембрової переокраски звуку, *glissando*. Накопичення типових темброво-інтонаційних моделей відбувалося поступово в результаті тривалого еволюційного розвитку темброво-інструментального мислення на дерев’яних духових інструментах.

В сучасній виконавській і композиторській практиці на саксофоні підіймається вся вертикаль темброво-інтонаційних прикрас, накопичених за тривалий період розвитку класичного тембрового мислення. Шлях від інтонації до інтонаційно-тембрової виразності привів в сучасній інструментальній композиції до формування певних структур – тембрових інтонацій, які наділені фонічним навантаженням.

В своїй більшості як стійкі структури вони склалися протягом ХХ століття, в період інтенсивних пошуків нових засобів тембрової виразності. Ці мінімально

значущі елементи, по аналогії з мовознавством, можна називати “тембро-морфемами”. В мовознавстві слова діляться на мінімальні значущі частинки – морфеми². До похідних елементів тембрової виразності або тембро-морфем можна віднести трелі, тремоло, ефекти тембрової переокраски звуку, *glissando*.

В сучасній виконавській практиці на саксофоні використовуються обидва варіанти акустичного звука, вираженого як музичний звук, і у вигляді шумового ефекту. Останній звичайно виникає у вигляді ударних ефектів, наприклад, як перестукування клапанів. Функціонуючи в творі як повноправний учасник музичної композиції, будь-які звукові структури, у тому числі і специфічні інструментальні ефекти, можуть трактуватися як тембро-морфеми.

На сучасному етапі саксофон отримав можливість якнайповніше реалізувати темброві і технічні якості, виправдовуючи надії всіх історичних епох і стилістичних напрямів. Сучасне художнє життя вимагає від виконавця на цьому інструменті всестороннього володіння музичним інструментом, зі всім спектром засобів тембро-інтонаційної виразності, оскільки “в звуці укладена історія”, оскільки “він є не чистим природним продуктом, а матеріалом, який осмислений поколінням творців”.

Примітки

¹ “Музичний знак можна визначити як специфічним чином оформлена матеріальна акустична освіта, що виконує в музиці наступні основні функції (одну з них або всі разом): пробудження уявлень і думок про явища миру, вираз емоційно-оцінного відношення, дія на механізми сприйняття, вказівка на зв’язок з іншими знаками”.

² Тембро-морфема – це мінімальна значуща стійка звукова або інтонаційна структура, що справляє характерне темброве враження.

Література

1. Апатский В.Н. О динамике на фаготе / В.Н. Апатский // Методика обучения игре на духовых инструментах. Очерки. М.: Музыка, 1971. Вып. 3. С. 11-61.
2. Арто И.-П. “Всякою новое невозможно без того, что оно наследовало” / И.-П. Арто // “Музыкальная академия”. 2004. – № 1. – С. 58–59.
3. Асафьев Б.А. Музыкальная форма как процесс / Б.А. Асафьев // М.: Музыка 2 изд., 1971. – 376 с.
4. Булез П. Между порядком и хаосом / П. Булез // “Советская музыка”. – 1991. – № 9. – С. 70–79.
5. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логитки / А.Ф. Лосев. – М., 1927. – 263 с.
6. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В.В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 54 с.
7. Назайкинский Е.В. Логика музыкальных композиций / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
8. Назайкинский Е.В. О динамических возможностях современного симфонического оркестра / Е.В. Назайкинский // Применение акустических методов исследования в музыковедении: Сб. ст. – М.: Музыка, 1964. – 101-130 с.
9. Яворский Б.Л. Основные элементы музыки / Б.Л. Яворский // Журнал “Искусство”. – М., 1923. – С. 185–194.

МЕТР У КОМПОЗИЦІЇ МЕЛОДІЇ ТА ОРНАМЕНТУ

У статті досліджується функція метру, як чинника, що здійснює ритмічний рух в часі та просторі. Порівнюються прояви метру в орнаменті та мелодії.

Ключові слова: ритм, метр, ритмічний рух, метричний рух, ритмічний розвиток, акцентування, пульсація, контраст, метрична інерція.

The article examines the function meters, as a factor that makes rhythmic movement in time and space. Compared in ornament displays meter and melody.

Key words: rhythm, meter, rhythmic movement, the metric movement, rhythmic development, emphasis, ripple, the contrast, metric inertia.

Властивість ритму та метру, розподіляти звуковий матеріал в часі або зображувальний у просторі, на однакові елементи, структурувати часову або просторову матерію, належить до головних формотворчих принципів мистецтва. Але у деяких різновидах мистецтва, значення риму стає вирішальним, перетворюючись на основний формотворчий чинник. До таких можна, без сумніву, віднести музику та орнамент. Не дивлячись на часову належність першого та просторову останнього, ці два різновиди мистецтва мають характерну спільну рису – процесуальність [1; 4]. Остання пов'язана із розвитком, який відбувається в музиці – як рух у часі, тобто відлік часу, а в орнаменті – як рух у просторі, що реалізується як вимірювання площини.

Явище руху, без якого неможливо уявити будь-який розвиток, спирається на вимірювання або відлік. Це дає підставу говорити про особливу функцію, здійснювану ритмом – функцію виміру. Остання, як відомо, належить до основних властивостей метру, як невід'ємної частини явища ритмічності, і притаманна багатьом різновидам мистецтва, незалежно від їх належності до часу чи простору.

З названих причин, актуальним є дослідити особливості сприйняття та формотворчі можливості метру у композиційній структурі орнаменту та мелодії, як характерних різновидах просторового та часового мистецтв.

Питанням просторово-часового аналізу метру, ритму, а також дослідженню особливостей сприйняття метру та ритму в творах мистецтва присвячені роботи таких дослідників, як: Б.В. Асаф'єв [1], Б.М. Теплов [11], Є.В. Назайкінський [9], В.Н. Холопова [15], В.А. Фаворський [12], Ю.Я. Герчук [6], В.Я. Береснева [2, 3], Л.М. Буткевич [4], Е.В. Волкова [5].

Метою даного дослідження є виявлення спільних проявів метру у композиційній структурі мелодії та орнаменту.

Завданням є здійснення порівняльного аналізу особливостей метру у його часовому та просторовому проявах.

При сприйнятті ритмічного розвитку, незалежно від часової чи просторової його належності виникає відчуття руху, який відбувається за рахунок повторення тотожних елементів. Елементарною складовою частиною цього руху є ритмічний мотив, що складається із впорядкованого співвідношення тривалостей різної величини. Але тривалості, самі по собі, без кількісної визначеності не можуть бути організовані у мотив для подальшого повтору. Крім того, рух не буде можливим без одиниці виміру, еталону, відносно якого будуються співвідношення тривалостей у ритмічному мотиві. Отже виникає потреба у організуючому, формоутворюючому факторі, що був би пов'язаний із змістовими та виразними можливостями ритму.

Таким фактором, без сумніву, є *метр* – система організації ритмічного руху, що заснована на закономірному чергуванні опірних та неопірних долей часу і виявляє себе в акцентній пульсації та у кратності тривалостей [9, 221].

Метр, це також та сторона ритму, яка визначає відчуття певного спільного виміру – еталонної долі, що вимірює тривалості. Метр вносить у співвідношення величин тривалостей визначеність, фактор виміру. Крім того, метр відіграє об'єднуючу роль завдяки визначенню опірних моментів, які так чи інакше вирізняються від неопірних.

В результаті виникає рівномірна метрична пульсація, саме завдяки якій стає можливим повтор тотожних елементів. Однією із форм тотожності у музиці, є такт, який виконує роль обмежуючого фактору – певного утворення, в межах якого відбувається групування тривалостей ритмічного мотиву. При цьому “вимірювачі – це метр і такт, а ритм – вимірюване, те, що в метрі і такті виявляє себе, як кількість, тобто закономірний рух матерії, що повторно відбувається із однаковими проміжками між окремими актами руху” [1, 184].

Спробуємо з'ясувати, в чому полягає специфічне значення акцентної метричної пульсації у формуванні ритмічного руху.

Так, відомий дослідник психології музичного сприйняття Б.М. Теплов стверджує, що просте періодичне повторення тотожних частин, саме по собі, навіть повторення через однаковий інтервал, взагалі не можна назвати ритмом. На думку дослідника, таке розуміння ритму може мати місце в деяких явищах природи, але воно не може пояснити сутності художнього ритму [11, 270].

Періодичне повторення може бути частиною ритмічного руху, але при цьому не є умовою його виникнення. Необхідною умовою виникнення ритму, на думку Б.М. Теплова, є насамперед групування в тому, чи іншому порядку елементів ритму, які дослідник називає “подразненнями”, в результаті якого відбувається розчленування часового (просторового) ряду. Тільки у випадку, коли ці “подразнення” (елементи, тобто долі метру), рівномірно прямуючи один за одним, розподіляються на окремі групи, які можуть бути однаковими (по два, по три і т.д. елементи), або неоднаковими, можна говорити про ритм.

Але, на думку дослідника, навіть наведені вище умови, ще не є достатніми для виникнення ритму. Для розподілу елементів на групи, а отже для виникнення пульсації, обов'язковою умовою є наявність *акцентів*, тобто подразнень, які тим чи іншим способом виділяються по відношенню до інших подразнень (елементів метру). Тобто можна сказати, що навколо цих акцентованих подразнень відбува-

ється групування інших подразнень, тих, які не є акцентованими. Без дотримання цих умов виникнення ритму не є можливим [11, 270].

Виділення елементів ритму акцентуванням та відношення акцентованих елементів між собою призводить до послідовного створення та розрядження напружень, за рахунок тяжіння неакцентованих елементів до акцентованих, тобто відбувається вже не просто чергування долей часу чи їх сполучень, а чергування груп долей, кожна з яких має свій центр – акцентовану долю часу. Це, в свою чергу, створює стимул до подальшого розвитку, за принципом спаду і наростання напруження, пов'язаного із наближенням та віддаленням акцентованого елементу.

Формотворчі функції метра виявляються у можливості порівняння за тривалістю як окремих складових елементів так і більш масштабних побудов, із чого випливає, що закономірності метру виявляють себе на усіх масштабних рівнях композиційної структури – від рівня мотиву, до рівня форми. Саме метр дозволяє відчувати симетричність, врівноваженість, співрозмірність в процесі ритмічного розвитку. Крім того, надзвичайно важливою для логічної організації ритмічного руху є якісна диференціація опірних та неопірних долей ритму [9, 221].

Отже, головними проявами метру є акцентна пульсація та парність тривалостей, значення яких пов'язано із спільною основою – чергуванням опірних та неопірних моментів часу. Якщо узагальнити це визначення, то можна сказати, що це буде диференціація та чергування елементів, одні зі яких є головними, а інші – другорядними.

Говорячи про акцентування, необхідно сказати також про те, що це явище може виникати на суб'єктивному рівні, тобто при сприйнятті людиною послідовності елементів, які об'єктивно можуть бути ніяким чином не акцентованими. Явище акцентування в цьому випадку буде відбуватися на асоціативному рівні, а для його виникнення необхідна лише певна послідовність елементів.

Справа в тому, що сприймаючи будь-яку послідовність ритмічних елементів (звуків рівномірно падаючих краплі води, стук метронома і т.д.) людина мимовільно сприйматиме її як послідовність дво- чи трьохдольних тактів (раз-два, раз-два або раз-два-три). Тобто відбуватиметься мимовільне групування елементів з виділенням окремих елементів, як більш значних, через їх акцентацію. Таким чином свідомість людини робить зручнішим сприйняття повтору однакових елементів [11, 271].

Виникнення такого “суб'єктивного ритмізування” викликає своєрідне відчуття ритму. Це явище пов'язано із природою метричної пульсації та ритму і буде можливим в тому випадку, якщо швидкість повторення елементів не занадто низька і не занадто велика [11, 272].

Спробуємо виявити значення, якого набуває метр у просторовому та часовому вимірах ритмічного руху мелодії та орнаменту.

Відомо, що при сприйнятті мистецтва, які прийнято називати часовими, ми не маємо можливості вільно організувати наші враження у часовій послідовності, так, як вони визначаються художньою системою. Проте, таке судження буде справедливим тільки у випадку, якщо не приймати до уваги просторові асоціації при сприйнятті часових процесів, а також явище, яке отримало назву “метричної інерції”.

Явище метричної інерції пов'язане із виникненням так званого “початкового метричного еталону”. Останній полягає у постійному прагненні порівнян-

ня теперішнього метру із метром, що вже пройшов. В результаті формується певна установка на порівняння з випередженням – розвиток метричного руху на основі вже сприйнятого метру. Метр, що вже втілюється у тривалостях та був сприйнятий свідомістю, стає основою, свого роду “лекалом” для відтворення, завдяки установці, що склалася на початку сприйняття. Таким чином виникає інерція метричної пульсації, що набуває ознак самостійного ритмічного фактору і дозволяє випереджувати, передбачати розвиток метричного руху [9, 223].

Відрізок часу, протягом якого відбувається виникнення метричної інерції відповідає початковій метричній структурі, яку задає ритмічний рух. Метрична акцентна пульсація може виступати як самостійне явище ритму, яке після виникнення та закріплення у сприйнятті може вступати у конфлікт із усіма іншими елементами ритму, створюючи напругу та невірноваженість. Прикладом явища конфлікту метричної пульсації із іншими засобами ритму є синкопа, у якій опірня доля може не виділятися ні ритмічно ні акцентно [9, 222].

Метрична пульсація, завдяки своїй властивості створювати інерцію, виступає в ролі своєрідного засобу кореляції між враженнями, що отримані в даний момент, та їх проекцією на майбутнє. Тобто відбувається організація очікування тотожного моменту. Крім того, відбувається нашарування одного враження на інше, і закріплення системи відношень цих вражень. Зі сказаного випливає, що однією із функцій метричної організації ритму є закріплення того, що повинно бути виявлено. Отже, метр виступає як характерна закономірність ритму, що здійснює членування та інтеграцію художнього сприйняття у часі.

Розглянемо тепер функцію, яку виконує метр у сприйнятті просторового ритму.

Просторові мистецтва допускають більш вільну організацію сприйняття послідовності руху, так, як простір дає можливість вільно переміщувати погляд як у прямому, так і в зворотному напрямках. Але і тут одноманітність метричного повтору виконує корелюючу функцію: насамперед між складовими частинами метру, який може бути простим і складатися із одного інтервалу або набору однакових інтервалів, або складним, коли метр складається із набору неоднакових інтервалів, що відбувається в результаті, як і у випадку з часовим метром, нашарування декількох простих інтервалів. Тут метр виконує функцію, аналогічну його функції в часовій інтерпретації – об'єднання та диференціації. Метр також відповідає за композиційну виразність, стрункність композиції, може мати асоціативне тектонічне навантаження [10, 39].

Таким чином, у просторовому ритмі, теж має місце метрична інерція, що дає можливість передбачати в ритмічній послідовності елемент, що повинен бути наступним, виходячи із порівняння з попереднім елементом ритму.

Метр – у музиці, орнаменті, архітектурі, поезії виступає, як взаємодія двох художніх норм: з однієї сторони, тієї, що диктується специфікою даного різновиду мистецтва, з другої – тією, що виробляється у процесі сприйняття даного художнього твору.

Деякі дослідники роблять висновки про те, що метр – це певний код, мова для будь-якої системи повторів у мистецтвах, різних за модальністю та характером сприйняття. У такому випадку можна вважати, що ритм виступає у ролі повідомлення. У різних випадках, у залежності від ситуації, повідомлення може набувати характер коду і навпаки [4, 81].

Отже можна сказати, що “метр виступає у якості певної норми, міри співвимірності художніх елементів та відношень” [4, 81].

Ми з’ясували значення, яке відіграє групування, акцентність та метрична інерція у музичному (часовому) ритмі. Також було визначено, що явище метричної інерції існує також і в просторовому ритмі.

Тепер, спробуємо з’ясувати, як виявляють себе вищезазначені чинники музичного метру у ритмі орнаменту, та порівняти їх прояви.

Проведемо простий експеримент.

Вище було сказано, що для розчленування послідовності елементів в часі на групи, необхідно виділення одного з елементів.

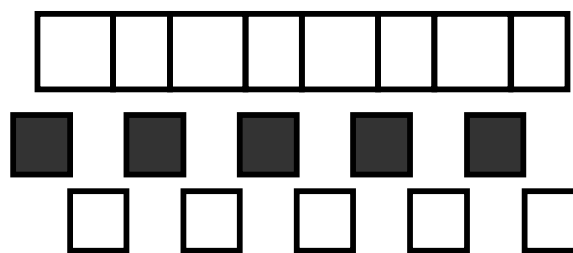


Якщо ми візьмемо найпростішу послідовність однакових елементів, то побачимо, що ця послідовність створює враження злитості, з’єднаності, весь простір послідовності заповнюється впритул притиснутими один до одного елементами, які неможливо відрізнити. Це враження викликається *неможливістю протиставлення елементів*, неможливістю їх диференціації. Простір такої послідовності буде злитим і нерозчленованим, а отже не може називатися ритмом.



Але достатньо тонально забарвити елементи цієї послідовності через один, і вона буде справляти зовсім інше враження. В нас з’явиться можливість диференціювати елементи, протиставляючи їх один одному, що дасть також змогу об’єднувати їх у групи по два. При цьому вагомішим буде сприйматися той елемент, який активніше контрастуватиме з фоном, в даному випадку – із білим кольором листка паперу. Саме його можна назвати акцентованим.

Тобто можна сказати, що контраст грає вирішальну роль при розчленуванні елементів у даній послідовності.



Контраст може полягати також і в інтервалі між елементами, або у величині елементів послідовності. Послідовне поєднання двох різних за тривалістю (розміром) інтервалів, теж створюватиме протиставлення, а отже здійснюватиме групування елементів. Часто групування відбувається за принципом, який нагадує контрапункт в музиці. В цьому випадку протиставлення елементів буде відбуватися за принципом зміщення. Таке протиставлення може підтримуватися тоном, тоді розчленування метричного ряду буде ще різкішим. Головне в тому, щоб елементи можна було протиставляти.

В обидвох випадках роль акцентованої тривалості можна відвести елементові, що якісно відрізняється, активніше контрастує – тоном, величиною або розміщенням.

Такий висновок експериментально підтверджується дослідниками психології ритму. Так, Б.М. Теплов наводить результат експерименту Коффки, який мав на меті визначити, в чому полягає відчуття акценту. Дослідник намагався з'ясувати, чи дійсно акцент пов'язаний із більш сильним звуком, більш яскравим світлом чи більш різким рухом. В результаті експерименту, було встановлено, що дійсно, більшість вражень про акцент пов'язана саме із інтенсивністю подразнення, але саме враження полягає не тільки у самій інтенсивності. “Акцент, – пише Коффка – є вираження того, що випробовувані в більшості називають активністю. Ця особлива активність – не обов'язково пов'язана із волею – і є те, що повинно приєднуватися до групоутворення, щоб з'явилося повноцінне враження ритму” [11, 274].

Отже *активність* і буде тією характерною ознакою, на якій ґрунтуються уявлення про акцент. При цьому контраст, про який було сказано вище, буде наслідком *коливань між високою та низькою активністю*. Саме ступінь активності буде надавати одним елементам метру враження більшої вагомості, в порівнянні з іншими.

У часовій послідовності активізація одних елементів, у порівнянні з іншими, буде пов'язана також із моторними уявленнями, тобто з більшою динамікою руху, із якою асоціюватиметься елемент, що акцентується [11, 274, 275].

У просторовій послідовності, як це вже було сказано, активізація полягатиме у контрасті одних елементів щодо інших.

Явище метричної інерції в просторі вочевидь створюватиме поєднання контрастних елементів, і, як було зазначено вище, це викликати прагнення до порівняння метру що вже пройшов із метром, який ще не настав, тобто викликати порівняння з випередженням.

В результаті ми отримуємо метр, або метричний рух на тих засадах, що і в музиці. Ми навели найпростіший випадок утворення метричного руху, з метою виявлення найзагальнішого принципу формування метричної пульсації. Тоді коли в реальній мистецькій практиці може мати місце будь яке ускладнення метричного руху. Контраст у більшості випадків відбувається за рахунок фону, на якому розміщено послідовність орнаментальних елементів, а також за рахунок їх форми, порядку розміщення, величини та інших факторів.

Метричний ряд може бути простим і складним. Простим він буде у випадку, коли метричний період складається із чергування двох контрастних елементів. Складним – коли повторюються три або більше елементи [10, 55]. Складність такого метру полягатиме в тому, що поєднання декількох елементів зробить більш складною їх співвідпорядкованість за контрастністю, а отже за значенням (акцентованістю), а також тим, що при цьому вступають в дію закони симетрії, динаміки та інші композиційні закономірності.

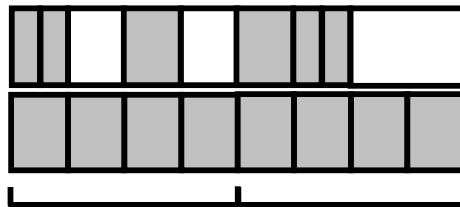
Складний метричний ряд модна також розглядати, як поєднання декількох простих рядів. У музиці таким буде явище поліметрії, а також співвідношення різних за значенням вагомості акцентів, та метричних груп, які ці акценти формують, тобто різних метричних рівнів [9, 225].

У музичній практиці, партії, що відповідають сильним та слабим моментам часу, як правило доручаються різним інструментам, або різним голосам. В цьому відношенні показовим є джазовий акомпанемент із “крокуючим” басом, де бас створює рівномірну пульсацію та підкреслює сильну долю, а решта голосів можуть відповідати або сильній або, як правило, слабкій долі.



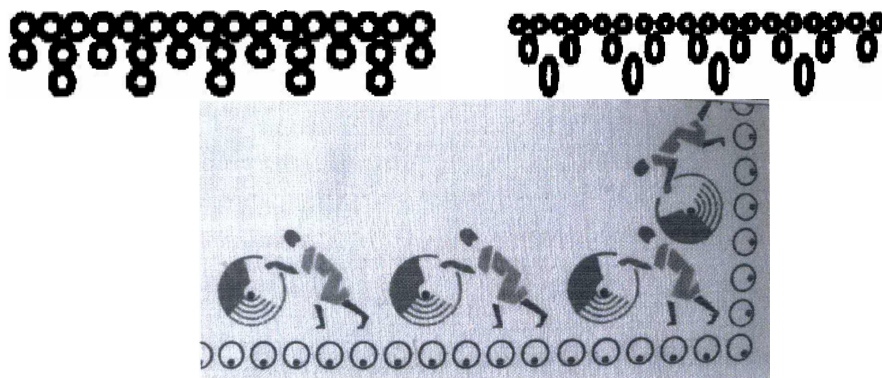
У наведеному прикладі має місце метро-ритмічний ряд, який побудований на контрапунктичному поєднанні двох голосів, один із яких (бас) веде чіткий відлік долей метру, а другий відповідає йому вільним вибіркоким підкресленням, коли це потрібно, сильної долі, а коли потрібно слабкої.

Якщо представити метро-ритмічну схему вищенаведеного нотного фрагменту в графічному еквіваленті, вона матиме наступний вигляд:



Як бачимо, ми отримали метро-ритмічну схему орнаментального рапорту.

Різновид такої метро-ритмічної побудови ми можемо знайти у багатьох різновидах орнаменту, що як і вищенаведений приклад, є поєднанням у контрапунктичному порядку двох (чи більше) ритмічних послідовностей, які взаємодіючи при такому поєднанні, створюють виразну метричну пульсацію:



Отже, ми з'ясували, що головною засадою для утворення метричної пульсації, як у музиці, так і в орнаменті, є закономірне чергування контрастно поєднаних елементів, тобто протиставлення, з метою об'єднання.

Суб'єктивне ритмізування у орнаментальному метрі теж матиме місце, завдяки характеру сприйняття орнаментального елемента. Окремі мотиви орнаменту утворюють кожний свою метричну систему із центром та периферією [6, 93, 213, 219]. Якщо у часовому ритмі явище суб'єктивного ритмізування виникає за рахунок умовного акцентування одного із елементів послідовності,

тобто штучного створення протиставлення елементів, то можна сказати, що в просторовій послідовності умовне акцентування буде виявлятися як асоціативний поділ елемента навпіл, як пошук центру та відділення його від периферії елемента. Після такого поділу навіть послідовність абсолютно однакових елементів вже буде сприйматися як послідовне чергування центрів та периферій. Отже суб'єктивне акцентування в просторовій послідовності елементів буде полягати у бажанні відшукати центри елементів і протиставляти їх повторення чергуванню периферій. Міра самостійності елемента тут залежатиме від ступеню його включення в ряд, а також від ступеню зв'язності елементів послідовності [6, 219].

Ще одним фактором, що викликає явище суб'єктивного ритмізування можна назвати парність елементів у метричній послідовності. Свідомість намагається об'єднати елементи у групи по два, по три і таким чином розчленувати послідовність, яка після цього не сприйматиметься як однорідна. Так створюється основа для порівняння, повторення, очікування настання тотожного моменту, тобто відбувається метрична інерція. Вочевидь, спостереження, наведене Б.М. Тепловим щодо суб'єктивної організації послідовності звуків у дво- і тридольні групи, при сприйнятті часової послідовності, можна віднести і до сприйняття будь-якої просторової послідовності однакових елементів.

Той же принцип можна віднести і до особливостей будови і сприйняття об'єктивного, тобто реально існуючого метру, який і в музичному, і в орнаментальному ритмі, як це було показано вище, є принципом, що діє, як поділ, протиставлення за порядком (звуків у часовій послідовності), положенням, тоном, розміром (зображень у просторовій послідовності). Увага, при такому сприйнятті, акцентуватиме: у часі – події, що сприймаються як першорядні (сильні долі), а у просторі – зображення, що сприймаються як вагоміші.

Виходячи із усього сказаного, можна зробити висновок, про те, що визначні закономірності метру, які впливають на сприйняття ритмічної послідовності є загальнозначними як для часових, так і для просторових процесів. До таких вочевидь можна віднести: суб'єктивне акцентування, тобто закономірне розділення одноманітного метричного повторення на менш і більш вагомні елементи; протиставлення за принципом контрасту – акцентованих долей метру – неакцентованим; метрична інерція, тобто виникнення порівняння з випередженням – очікування чергової акцентованої долі;

Важливим є також значення взаємодії ритмічного та метричного повторів, як основних чинників ритмічного руху. В залежності від того, який повтор – метричний, чи ритмічний домінуватиме, рух набуватиме характеру врівноваженості або неспокою. Визначною тут стає роль неочікуваної паузи, як засобу призупинення ритмічного руху, або збільшення тривалості, як своєрідного поштовху, що призводить до порушення рівноваги між акцентами метру та ритму.

На наш погляд, усі явища, що були наведені вище, є свідченням існування спільних засад композиційної структури, які лежать в основі будь-якого метричного руху, незалежно від того, знаходиться він у категоріях часу чи простору, звуку чи зображення.

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. Буткевич Л.М. Орнамент как процесс / Л.М. Буткевич. –М., 2000. –360 с.
5. Волкова Е.В. Ритм как объект эстетического анализа (методологические проблемы) / Е.В. Волкова // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. –Л.: Наука, 1974. С.73-85
6. Герчук Ю.Я. Что такое орнамент? / Ю.Я. Герчук. –М., 1999. –321 с.
7. Козлов В.Н. Основы орнаментальной композиции / В.Н. Козлов. –М., 1976. –Ч.1
8. Легенький Ю.Г. Культурология изображения. Опыт композиционного синтеза / Ю.Г. Легенький. – К. : ГАЛПУ, 1995. – 411 с.
9. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
10. Степанов А.В. Объёмно-пространственная композиция / А.В. Степанов ; Под ред. проф. А.В. Степанова. – М.: Архитектура-С, 2004. - 255 с.
11. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов. –М.: Изд-во АН РСФСР, 1947. -426 с.
12. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие / Владимир Андреевич Фаворский. – М.: Советский художник, 1988. – 443 с.
13. Федорова А.В. Проблема ритма в эстетической теории / А.В. Федорова // Вестник Московского университета. Философия. – 2002. – Серия 7. – №1. – С. 88-96.
14. Флоренский П.А. Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях / П.А. Флоренский. – М., 1993. – 324 с.
15. 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 783.9

*Шандро-Любчинська Юлія Євзевіївна,
здобувач кафедри історії музики етносів
України та музичної критики Національної
музичної академії України ім. П.І. Чайковського*

СИМВОЛІКО-СЕМАНТИЧНІ ФАКТОРИ ВЗАЄМОДІЇ МУЗИЧНИХ СИСТЕМ РОСІЙСЬКОГО ХОРОВОГО ЛІТУРГІЙНОГО СПІВУ ТА ДЗВОНІВ

У статті розглянуті символіко-семантичні фактори взаємодії музичних систем хорового літургійного співу руської православної церкви та дзвонів. Показані зв'язки основних символічних тлумачень богослужбних дзвонів та співу, що обумовлені наявністю спільної загальної основи – християнської картини універсуму, у якій сакральний сенс реально існуючих речей і явищ спрямований до вищих форм буття.

Ключові слова: символіка, літургійний спів православної церкви, дзвони.

The article is devoted to consideration of choral liturgical singing of Russian Orthodox Church and a peal symbolic.

Keywords: symbolic, choral liturgical singing, Russian Orthodox Church music, peal.

Розгалужена система християнської символіки, що спирається на багатовікову традицію тлумачення текстів Святого Писання, є тим єдиним фундаментом, на якому ґрунтується образно-сміслові наповнення літургійної православної музики. Національна специфіка російської музики, досконало втілена у творчості видатних композиторів, – М. Глінки, М. Мусоргського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, С. Танєєва, С. Рахманінова, також немислима поза цією системою. Стилїстика музичного оформлення православної літургії складається під впливом двох комплексів виразних засобів – співу *a capella* (переважно хорového) і дзвонів, що супроводжують всі найважливіші моменти богослужіння. Дзвонівість як явище неодноразово була в центрі уваги дослідників слов'янської і, зокрема, російської, музичної культури. Проте спеціальний аналіз цього явища в символіко-семантичному аспекті досі не проводився і лишається актуальним завданням музикознавства.

Вивченню давньоруської церковної музики присвячений обширний пласт наукової літератури. Перші роботи цього напрямку (І. Сахарова, Ст. Одоєвського, Д. Розумовського, Ст. Смоленського про церковний спів, Ст. Смоленського, Н. Олов'янішнікова, С. Рібакова про дзвони) з'явилися ще в середині ХІХ століття. До сьогодні про історію літургійного хорového співу і мистецтво дзвону написано багато робіт, що засновані на аналізі архівних документів, вивченні старовинних дзвіниць, дослідженні музичних рукописів, що збереглися, з попередньою розробкою спеціальних методик розшифровки співацьких нотацій.

На особливу увагу заслуговують дослідження М. Успенського, С. Скребкова, М. Бражнікова, Ст. Протопопова, Н. Герасимової-Персидської, Н. Серьогіної, М. Рицаревої, що присвячені еволюції православного хорového співу (від ранніх одноголосних зразків знаменного розспіву до розвинених форм багатоголосся) й роботи з історії дзвонів, практиці дзвону О. Ярешко, Л. Благовещенської, М. Сараджева, А. Цветаєвої, І. Чудинової, М. Іванової.

Мета даної статті – виявити єдину символіко-семантичну основу літургійного співу і дзвону, що обумовила виникнення одного з центральних явищ російської музичної стилістики – дзвонівості. Означена мета вимагає виконання наступних завдань:

- конкретизація символічних підстав використання музики в ритуальних, магічних, культових обрядах;
- символіко-семантичний аналіз співу, трубного гласу і дзвону у біли в православному богослужінні;
- визначення центральних символіко-семантичних тлумачень співу, трубного гласу, дзвону у біли, проведення паралелей;

Вже старосєврейські попередники ранніх християн, зокрема, Філон Александрійський, наголошували на непридатності формально-логічних, вербальних засобів для опису трансцендентних рівнів духовного життя. Так, у коментарях Філона Александрійського, що складають основну частину його духовної спадщини, подані тлумачення положень П'ятикнижжя у дусі грецької філософії.

Книги Мойсея, по Філону, містять у перетвореному вигляді вчення Платона, Піфагора, Зенона і Клеанфа. Надчуттєва істина, що є недоступною для прямого вербального вираження, вдягається у алегоричну форму. Завдання тлумача – розкрити вищий, “духовний” сенс, ув'язнений у цій алегорії. Ідеї Філона Александрійського сприйняли і розвили перші александрійські отці Церкви Климент і Ориген, а потім й інші представники александрійської, каппадо-

кийської шкіл святоотечеської думки. Так, Ориген розробив вчення про три сенси Біблії: буквальний (“тілесний”), моральний (“душевний”) і філософський (“духовний”).

Неодноразові вказівки на багатозначність, смислову багатозаровість, на те, що не все слід розуміти буквально, містяться в Новому Заповіті: притчами говорив Ісус. Усе християнське світовідчуття пройняте пошуком прихованої істини в текстах Св. Писання, подіях внутрішнього і соціального життя, явищах навколишнього світу. Далеко не всі здатні спіткати вищий сенс священних текстів. І дар пророкування, і дар розуміння Писання – від Духу Святого, найважливіша умова при якому він можливий – високоморальне благочестиве добродійне життя.

Величезна практика символічних тлумачень священних текстів до V–VI століття наділила сакральним сенсом всі предмети і явища, що зустрічаються в Біблії – речі, події, імена людей. Дослідник візантійської культури В. Бичков вважає, що, оскільки лексикон Біблії фактично складав основний об’єм всієї древньої лексики, саме за його допомогою описувався універсум. Таким чином, кожен реально існуючий предмет або явище ставали одночасно символом вищого буття, а “весь універсум з’явився системою багатозначних і досить довільних символів, в якій візантієць повинен був відшукати своє законне, реальне і символічне, місце” [1, 335].

Теорію символу обґрунтував і розвинув Псевдо-Діонісій Ареопагіт. Він вказав на існування двох способів передачі інформації про істину: “Один – не висловлюваний і таємний, інший явний і легко пізнаваний; перший – символічний і містеріальний, другий, – філософський і загальнодоступний” [1, 335]. Філософічна думка містить формально-логічну істину, а символічний образ – недосяжну для розуму. Всі вищі істини дані в символах, адже людський розум не може піднятися до них.

Corpus Areopagiticum набув широкого поширення у всьому християнському світі, в тому числі, значно вплинув на становлення слов’янського богослов’я. Вже в літургійних текстах XI століття, що походять від запозичених у південних слов’ян богослужбових книг, дослідники знаходять впливи ідей Ареопагіта. Так, до складу “Ізборника Святослава 1073 року” включено витяг з сьомої глави трактату Діонісія Ареопагіта “Про небесну ієрархію” із вказівкою авторства. Ідеї, співзвучні викладеним в “Ареопагітиках”, містяться в “Богослов’ї” Іоана Дамаскіна, найдавніший список якого датується XII–XIII століттями.

У 1371 році, за дорученням митрополита Феодосія Серрського афонський чернець Ісайя переклав “Ареопагітики” з грецької мови на слов’янську, і вже до кінця XIV століття списки трактату поширилися не лише на Балканах, але й в російських землях. Шляхи проникнення ідей Ареопагіта в давньоруську книжність ще не відомі дослідниками остаточно, але вплив *Corpus'a* на світобачення слов’ян є безумовним.

Універсальний символізм супроводжував середньовічну людину впродовж всього її життя. Християнськими богословами була детально розроблена храмова символіка, дані символічні тлумачення всіх без виключення частин богослужбового обряду, у тому числі його музичної складової – “трубного гласу”, літургійного співу і дзвону. Характерно, що символіка цих, принципово не схожих за фонізмом, технічними, виразними можливостям музичних сфер, часто демонструє спадкоємність або ідентичність. Більш того, упродовж століть

розвиваючись паралельно, деталізуючи сфери вживання, ускладнюючи техніку, ці стилістичні пласти вступають у взаємодію в сфері музичної мови.

Особливо яскраві результати такої взаємодії можна спостерігати в християнських співах доксологічного (величального) вмісту. Древні церковні співи (“Алілуя”, “Яко святий Господь наш”, “Слава Тобі, Боже”), трубні сигнали, що втілювали присутність Бога на богослужінні, святкові дзвони об'єднуються в музичній стилістиці російських панегіричних кантів XVI-XVII століть і гімнів (у тому числі світських). Три стилістичні складові продовжили самостійний розвиток як церковні співи, фанфарні сигнали, дзвони, і склали комплекс різних засобів, що є властивим для музичних творів доксологічного напрямку. Досить часто у сучасних гімнах можна почути трубні сигнали (або їх імітації), що додають музиці характер особливої урочистості і величі.

Стилістичний синтез богослужебного співу і дзвонів ще активніше реалізується в російській літургійній та світській музиці. З другої половини XIX століття він стає своєрідним символом російської державності, народної єдності в творах Глинки, Мусоргського, Римського-Корсакова, Чайковського, Бородіна, композиторів нової московської школи. Тісний взаємозв'язок символічних тлумачень трубного гласу, богослужебного співу і дзвонів у білі (дзвони) дозволяє дослідити їхню еволюцію в різному фонічному втіленні.

Дослідники пов'язують первинну символіку співу і звучання музичних інструментів з їх використанням в магічних ритуалах. Магічна функція музики ґрунтується на протиставленні її “нормативному”, буденному фонічному середовищу людського існування. Вокалізація, “дистанційована” від людської мови, знаходиться у ряді інших схожих “дивних”, “незвичайних” фонічних і візуальних форм, що люди приписують людям представникам потойбічного світу. Важливу роль такого зіставлення у формуванні комплексу ознак чарівного, магічного у народних виставах підкреслює Л. Виноградова. Набір стереотипної звукової поведінки магічних персонажів (домових, русалок, мавок, лісовиків, богинок та інших) включає стук, шерехи, шуми за допомогою різних предметів, виття, кректання, охання, свист, кроки, тріск. Цікавим є те, що згідно з народними віруваннями, присутність в будинку чужої ікони інколи може бути сприйняте в тих же категоріях, що і явище нечистої сили, оскільки акустичний знак такої присутності ідентичний [3, 122].

Багатьом з магічних істот властива любов до музики, співу і танців: танцюють ночами біля джерел і озер, водять хороводи, справляють весілля під музику, красиво співають богинки й русалки, виходять з лісу на звуки пастушачої сопілки, заставляють людину грати на музичних інструментах самодіви. Легко помітити, що ряд ознак, які визначають звукову поведінку магічних персонажів і, ширше, сферу магічного взагалі, властиві дзвонам (яскравий, незвичний тембр, сила звуку, остинатність). Рівність звуковисотного, метро-ритмічного, динамічного рельєфу, остинатність, виділення магічної ситуації за допомогою незвичайного тембру (перехід від мови до вокалізу) різні релігійні практики використовують для досягнення трансівних станів. У православному богослужебному співі ці засоби використовуються для концентрації молитовного стану, сприяють зосередженню уваги пастви на змістовній стороні тексту.

М. Валенцова, на основі аналізу слов'янських обрядів, в яких використовуються дзвони й дзвіночки, робить висновок про те, що: “дзвіночок входить в ряди синонімічних символів, що мають значення оберегу, причому символів не

лише звукових (кляцання бича, стук в сковороди, свист, стрілянина), але і наочних (сокира, ланцюг, ніж – залізні предмети; червона нитка, “червоний” півень); акціональних (оббігання або обхід довкола сіла, удома, поля; пробудження людей, дерев); вербальних (сама ритуальна мова, вигуки, а також назва наочних символів: наприклад, слова “залізний тин” мають в магічних діях таке ж значення, як і сам залізний паркан)” [2, 283]. Таким чином, і сам дзвінок, і його дзвін у разі потреби можуть бути замінені предметами і звуками з аналогічними функціями (наприклад, замість дзвону може бути використане побрязкування ключами). Ймовірно, саме ця варіантність, взаємозамінність предметів, їх імен, дій з ними в магічних ритуалах обумовлює близькість символічних тлумачень дзвону і богослужбового співу в християнському обряді.

Апотропейну функцію дзвін, судячи з усього, виконував і при обряді поховання. Доказом цієї теорії є окремі древні обрядові форми, зафіксовані в різних регіонах Європи. Поетична метафора – похоронний дзвін як символ прощання із померлим з часом трансформується у поширений образ вечірнього дзвону що проводить день, який відходить. Цей символ зустрічаємо в “Чистилищі” Данте, в творах Д. Байрона. Паралель образу згасаючого дня і спогадів про минуле життя проводиться в тексті широко відомого романсу О. Аляб’єва “Вечірній дзвін”, текст якого належить перу І. Козлова і є перекладом вірша Томаса Мура “*Those Evening Bells*”. За однією з непідтверджених версій, текст Т. Мура, у свою чергу, є вільним перекладом піснеспіву Преподобного Георгія Афонського (народився в Грузії в 1009 році).

Одним з найбільш ранніх символічних тлумачень про музичні інструменти є зафіксоване в П’ятикнижжі про звук труби, що нагадує Богові про його синів. У Числах утилітарна, побутова функція труби символічно переосмислюється, музичний інструмент наділяється функцією посередника між людьми і Богом.

Символіка “трубного голосу”, розроблена раніше інших, була пов’язана з традицією використання труб для закликів віруючих на початок богослужіння. Дослідники передбачають, що використання музичних інструментів (особливо, труб) могло бути введено в обряд в період з 313 до 337 року. Першу дату пов’язано із визнанням по Міланському едикту рівноправ’я християнської релігії і язичеських культів, друга – закінчення правління імператора Костянтина (324–337), що підняв християнство до рівня державної релігії [6, 12]. Старозавітна традиція використання в богослужінні музичних інструментів була буквально сприйнята першими християнами: музичні інструменти звучали в християнському обряді в період IV–VII століть. На думку Є. Герцмана, остаточне витіснення музичних інструментів з богослужбового обряду завершилося лише до кінця XII – початку XIII століть [4, 31–35].

Часто звук музичного інструменту ототожнюється в християнській літературі з голосами Бога або ангелів. В основі цього символічного тлумачення оповідання Апокаліпсису про сім ангельських труб, що сповістять друге пришестя Христа і Страшний суд [8; 9; 11]. Таке символічне значення пізніше переноситься на дзвоніння в біли. Свідectва про це бачимо у творах св. Савви, [5, 425], патріархів Софронія та Германа [6, 17].

У ході поширення в Європі дзвонів, їх звучання також часто ототожнюється із ангельськими голосами, ангельським трубним гласом. Ця тенденція знайшла віддзеркалення в текстах чисельних середньовічних легенд про військові перемоги за допомогою дзвонів (наприклад, про облогу міста Санса в 610 році [8,

25]). Згідно з цими легендами, вороги біжать з поля бою, почувши дзвін, який вони приймають за голос ангелів.

Для розуміння змістовної сторони православного церковного співу тема ангелоподібності також є визначальною. Згідно теорії богонатхненної творчості Псевдо-Діонісія Ареопагіта, літургійний спів є проекцією, віддзеркаленням співу ієрархії ангелів, херувимів, серафимів та інших небесних сил, що невинно славословлять Господа. Максим Сповідник, учень Діонісія, об'єднує ангельський і церковний спів загальною енергією, завдяки якій співець, що виконує богонатхненний твір, підводиться над своїм земним єством. Церковний спів розуміють як спільну дію пастви і сил ангельських, що незримо присутні на богослужінні. Своїм зразком він має спів “ангельський”, “божественний”, що відображено у текстах Херувимської пісні, “Великої Славослів'я”, гімну “Нині сили небесні з нами невидимо служать”, співу “Святий, Святий, Святий, Господь Саваоф”.

Цікавий аспект музичної символіки в християнському богослужінні пов'язаний з “олюдненням” музичних інструментів, проведенням паралелі між неживим предметом (дзвоном, білами) і людським тілом або його частинами. В основі цієї концепції лежить, ймовірно, символічне зіставлення людського тіла і християнського храму. “Олюднення” дзвону виявлялося в назві його частин – мова, вуха, губа, плече, корона. Дзвонам, немов людям, давали власні імена, за провину могли покарати, заслати в заслання, висікти різками. Таким дзвоном-засланцем був углицький дзвін, що сповістив про смерть царевича Димітрія в 1593 році. За це він був висічений, позбавлений мови і засланий разом з угличанами до Сибіру в Тобольськ. Новий дзвін слід хрестити як людину. Процедура хрещення визначена спеціальним “Чиним благословення кампана”.

Нарешті, складною системою символіки пронизані середньовічні музично-теоретичні уявлення про знаменну монодію. Символічним значенням наділяються найменші структурні одиниці розспіву – знамена. Тлумачення знамен, що пов'язують їх з певними християнськими чеснотами, інколи зустрічаються в азбуках (паракліт – Послання Святого Духа апостолам, кулізма – Нелицемирна любов до всіх людей та ін.).

Символічні тлумачення знамен в різних азбуках, як правило, збігаються, що говорить про їх стійкість і поширеність. Існує припущення, що місце розташування окремих знамен у співі деякою мірою визначається їх символічним значенням [7, 157].

Музично-теоретичного керівництва присвяченого дзвонам (подібного до “азбук”), на Русі не існувало. Передача професійних навиків дзвонарям здійснювалася усно, “за звичаєм”, будь-яких теоретичних побудов про середньовічний дзвін не збереглося. Відсутність символічних тлумачень окремих ритмо-інтонаційних побудов дзвону пояснюється, таким чином, відсутністю їх систематики. Проте, символічні тлумачення закріплені за видами (жанрами) дзвонового дзвону – Благовістом, Перебором, Передзвоном і Тризвоном.

Підсумовуючи, можна відзначити наступне:

1. Музичні форми православного богослужіння – літургійний спів і дзвін мають у своїй основі загальну християнську символічну картину універсуму, в якій сакральний сенс реально існуючих речей і явищ спрямований до вищих форм буття. Символіка музичних складових богослужбового обряду часто має загальну ос-

нову. Не зважаючи на різну акустичну природу дзвону і літургійного співу, вона тотожна або взаємозв'язана.

2. Сакралізація музичних форм богослужіння заснована на протиставленні “нормативної” людської мови і звуків побуту “дистанційованих” від них звукам, що характеризують сферу “чужого” в рамках магічного ритуалу. Виразні засоби дзвону – яскравий, незвичайний тембр, сила звуку, остинатні ритмічні, мелодійні побудови є також ознаками, що визначають звукову поведінку магічних персонажів у народній культурі. Рівність інтонаційного, динамічного рельєфу, перехід від мови до вокалізації, використовувані в окремих магічних практиках для досягнення трансових станів, сприяють в православному богослужінні концентрації молитовного стану, зосередженню уваги на змістовній стороні вимовного тексту.

3. Основна символічна концепція дзвону в церкві пов'язує його з голосом. Дзвін або розуміють як предмет, за допомогою звучання якого людина звертається до Бога, або ототожнюють із голосом Господа, що звертається до людини. Обидві ці ідеї знаходять вживання і відносно літургійного співу, який, з одного боку, розуміється як звернення людини до Бога, а з іншого спирається на ідеал ангелоподібності, ангелогласності.

4. Ідея символічного зіставлення людського тіла і християнського храму народжує антропоморфічні тлумачення музичних інструментів. З образу людського звернення до Бога, здійсненого в звучанні дзвону, виникає ототожнення музичного інструменту і людини, що втілюється через обряди хрещення, наречення і покарання.

5. Система символічних тлумачень в значній мірі визначає музично-теоретичні уявлення про російський богослужбний спів і дзвін. Часто ці тлумачення умовні і довольні, що особливо характерно для символічного зв'язку знамен і фіт знаменного розспіву з християнськими чеснотами. У інших випадках тлумачення спираються на загальнолюдські символи, такі, як концепція вертикальної “триповерхової” будови світу. Подібний зв'язок обумовлює схожість окремих прийомів літургійного співу і дзвону з тими, що використовуються в інших музично-теоретичних системах наприклад, у західноєвропейській музичній риторичі.

Література

1. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. Т. 1. Раннее христианство. Византия / В.В. Бычков – М. – СПб.: Университетская книга, 1999. – 575с.
2. Валенцова М.М. О магических функциях колокольчика в народной культуре славян. Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян [Текст] / М.М. Валенцова. – М.: Изд-во “Индрик”, 1999. – С. 283-293.
3. Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Л.Н. Виноградова. – М.: Изд-во “Индрик”, 2000. – 432с.
4. Герцман Е.В. Византийское музыкознание / Е.В. Герцман – Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1988. – 254 с.
5. Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX-XVI веков / В.П. Даркевич. – М.: Наука, 1988. – 425 с.
6. Оловянишников Н.И. История колоколов и колоколотейное искусство / Н.И. Оловянишников. – М.: Т-во П.И. Оловянишникова С-вей, 1912. – 435 с.
7. Музыкальная эстетика России XI-XVIII вв. / Сост. А.И. Рогов. – М.: Музыка, 1973. – 245 с.

СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ РУК МУЗИКАНТА-БАЯНІСТА ЯК СКЛАДОВА ЙОГО ІГРОВОГО АПАРАТУ (АНАТОМО-ФІЗІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ)

Стаття присвячена розгляду проблеми анатомо-фізіологічної будови рук баяніста-виконавця як складової його ігрового апарату. Висвітлюються функціональні особливості кожної з ланок цієї частини ігрового апарату в процесі виконавської діяльності.

Ключові слова: баяніст, ігровий апарат, руки, анатомічна будова, фізіологічні особливості, виконавська діяльність.

Article is devoted consideration of a problem of an anatomico-physiological structure of hands of the bayan player-executor as making structure of its game device. Functional features of each of links of this part of the game device in the course of performing activity come to light.

Key words: the bayan player, the game device, hands, an anatomic structure, physiological features, performing activity.

Усвідомлення рухових дій, їх цілеспрямованість та доцільність, безперечно є одним з найважливіших аспектів у процесі оволодіння виконавської майстерністю на будь-якому музичному інструменті. Знання анатомії та фізіологічної специфіки ігрового апарату, особливо рушійних властивостей кожної з його ланок у процесі виконавської діяльності є необхідними для музиканта-інструменталіста з метою організації раціональних музично-ігрових рухів, орієнтування на клавіатурах тощо.

У свою чергу, в баянному виконавстві, безконтрольний підхід щодо організації роботи м'язової системи музиканта негативно впливає на розвиток моторної функції його ігрового апарату, емоційно-психологічний стан протягом гри, а подекуди може призвести й до наслідків професійних захворювань. З огляду на це, дослідження питань оптимізації функціонування ігрового апарату баяніста, їх висвітлення та усвідомлення має сприяти формуванню у музиканта прогресивних виконавських орієнтирів.

Питання анатомо-фізіологічної специфіки функціонування ігрового апарату баяніста, що складають підґрунтям актуальності даної розвідки, в науково-методичній літературі поки що не отримали ретельного висвітлення. Їх розгляд носить, переважно, епізодичний характер або подається в якості загальної інформації. Окремі моменти проблеми функціонування ігрового апарату баяніста в науково-методичній літературі торкалися І. Алексєєв, П. Говорушко, М. Давидов, О. Осокін, М. Різоль, В. Самітов, А. Семешко та ін. Більш ґрунтовно питання організації музично-ігрових рухів баяніста висвітлено у роботах Ю. Бая, однак в них відсутній аналіз анатомо-фізіологічної специфіки функціонування усіх ланок ігрового апарату.

Більш-менш детальніше питання анатомічної будови та фізіології ігрового апарату музиканта-інструменталіста, а також його функціонування в ігровому процесі висвітлюється в методичних роботах фахівців інших музично-виконавських галузей, тобто А. Бірмак, В. Мазеля, Т. Воробкевич.

Метою даної статті визначено висвітлення анатомо-фізіологічних особливостей функціонування рук баяніста в якості основних складових ігрового апарату. Відповідно до мети завданнями статті визначено: аналіз анатомо-фізіологічної будови кожної з ланок руки, що задіяні в роботі ігрового апарату, а також розгляд функцій цих ланок у процесі виконавської діяльності.

Отже, розглянемо далі кожен з ланок рук баяніста, що є невід'ємними складовими усього ігрового апарату музиканта-виконавця.

Основними функціональними ланками ігрового апарату баяніста, що складають його руку є плече, передпліччя, зап'ястя, кисть та пальці. Розглянемо далі усі ці складові поступово.

Плече є верхньою частиною руки, що складається з однієї плечової кістки. Плече є доволі рухливою частиною руки, тому що має півкулясту голівку в плечовому суглобі. За рахунок півкулястої голівки плечового суглобу здійснюються рухи в різних напрямках: вертикальні, горизонтальні, колоподібні та ротаційні (обертальні). В роботі плечової частини руки беруть участь м'язи плеча, спини та груді [1, 54].

У виконавському процесі баяніста рухи плеча мають вагоме значення, оскільки вони керують ходом постановки руки (положення передпліччя та кисті), переміщенням її вздовж клавіатури. До того ж, плечі, за допомогою ременів, проявляють і опорну функцію при утриманні інструменту. Рухливість плеча забезпечує не тільки легкість, свободу і точність ігрових рухів виконавця, а й зручне положення робочої зони ігрового апарату баяніста на клавіатурі (кисті та пальців), тобто допомагає відчувати вагу руки, оскільки виконавська діяльність баяніста здійснюється за умови піднятої руки.

Передпліччя є невід'ємною частиною рухового апарату баяніста в виконавчому процесі. Дія м'язів передпліччя розповсюджується на декілька суглобів: ліктьовий, променевоzap'ястний, суглоби кисті та пальців. М'язи передпліччя, зап'ястка та кисті є керівниками кистьових та пальцевих рухів. Передпліччя складається з двох кісток: променевої та ліктьової. Променева кістка з'єднується з кістками зап'ястя, а ліктьова з ними не пов'язана. Верхній кінець ліктьової кістки має заглиблення для циліндричної голівки плечової кістки. Циліндрична форма ліктьового суглобу дає можливість робити швидкі рухи.

Передпліччя рухається вертикально завдяки м'язам, розміщеним на плечовій кістці. Ці м'язи мають дві (біцепс) та три (трицепс) головки, з'єднані в одне сухожилля. Підіймає руку біцепс, виконує удар – трицепс. Біцепс бере участь у ротаційних рухах передпліччя. Ротаційні рухи мають два положення: пронація (обертаються усередину) – поворот долоні до першого пальця, при якому кістки передпліччя перехрещуються, й супінацію (обертаються зовнішньо) – поворот долоні до п'ятого пальця, при якому кістки розташовуються паралельно. Оскільки зап'ястя прикріплене до променевої кістки, воно рухається разом з нею, і

ротація проходить не в самому зап'ясті, а між кистями передпліччя. Коли рука розслаблена, кістки передпліччя приймають ротаційне положення півпронації [2, 68]. Тобто при пронації долоня приймає низьке положення, а при супінації – високе. Це є важливим фактором у баянній грі, тому що баяніст під час ігрового процесу відводить лікоть від корпусу, що й призводить до положення пронації за рахунок включення верхніх частин рухового апарату виконавця.

Функціонально таке положення підтримує верхні частини ігрового апарату – зап'ястя, кисть та пальці. Така анатомо-фізіологічна особливість будови передпліччя дозволяє працювати руці баяніста в особливій ситуації, а саме – за умови знаходження ігрового апарату в перпендикулярному положенні відносно корпусу виконавця та скласти пряму лінію від ліктьового суглобу до пальців. “При грі пасажів рух ліктя випереджає рух пальців. При висхідних – навпаки – передпліччя тримає пальці” [8, 25].

Зап'ястя знаходиться найближче до передпліччя. Анатомо-фізіологічна особливість зап'ястя полягає в його будові та складається з восьми дрібних кісток неправильної форми, які розміщені в два ряди – по чотири в кожному [3, 84]. Вони є дуже рухливими, але окруженні доволі слабкими м'язами, які спрямовані на виконання бокових рухів. Важливим чинником розвитку баянної техніки баяніста виявляється відчуття гнучкості та свободи зап'ястка.

Безпосереднє значення в грі на інструменті мають також і м'язи-згиначі та розгиначі, які забезпечують гнучкість зап'ястка. З однієї сторони ці м'язи з'єднуються з кистями плеча, з іншої – з зап'ястними кистями. Ця анатомічна особливість здійснює єдність рухів, їх взаємозв'язок та пластичність. Фізіологічно м'язам зап'ястка не притаманні ізольовані рухи, вони не мають можливості витримувати великі фізичні навантаження. Дуже важливим для виконавця-баяніста є факт рівномірного розподілу фізичного навантаження на різні частини рухово-ігрового апарату, в залежності від фізіологічних особливостей кожної анатомічної складової. Якщо під час гри відбувається безконтрольний перенос силової ваги, наприклад, від плеча – з'являються “затискання” та перетомлення в області передпліччя. Як наслідок відбувається перенапруження м'язів, що і є першопричиною скутості руки.

Якщо виконавець вчасно не контролює такі моменти, це провокує больові відчуття в м'язових групах спини, особливо в плечовому поясі. Щоб не допустити такої ситуації, баяністу слід постійно розвивати та укріпляти всі м'язові групи, а також окремо м'язи кисті та пальців.

Кисть, а також пальці рук грають вирішальну роль безпосередньо в організації рухового процесу. Сумісні дії цієї частини руки виконують під час ігрових дій велику кількість та різноманіття складних та точних рухів. М'язи, що знаходяться на внутрішній стороні передпліччя, згибають пальці та кисть, а ті що знаходяться на зовнішній стороні – розгинають їх. Суглоби пальців природно є більш рухливими в згині аніж в розгині, тому кисть баяніста повинна бути округлою, а пальці зібрані. Згиначі пальців здійснюють тонкі та диференційовані рухи та завдяки постійному тренуванню відпрацьовується їх точність та складність.

Перевірити правильність розташування кисті та пальців можна за умови опущеної руки вздовж корпусу в розслабленому стані. В цьому положенні пальці приймають округлу форму, в м'язах-згиначах та розгиначах відсутні відчуття будь-якої напруги. Максимальне зусилля, яке необхідно витратити при постановці руки – це перенесення передпліччя та кисті до клавіатури в робочий стан. Розташування кистьового суглобу під час знаходження руки на грифі повинно складати одну лінію з передпліччям, особливо не припустими прогини усередину або зовні.

Обов'язковим у постановці музично-ігрового апарату баяніста є врахування індивідуальних анатомічних особливостей рук виконавця, тобто співвідношення довжини плеча, передпліччя, фаланг пальців та ін. Але в баянній методиці склалися правила загальної постановки ігрового апарату баяніста, які базуються на закономірностях анатомічної будови та фізіології руки, й особливо на законах роботи м'язів. Якщо враховувати цей фактор в якості основи, то це дасть можливість визначити умови максимально оптимального і єдиного положення руки баяніста (середнього розміру), так званої, середньофізіологічної моделі, яка припускає невеличкі відхилення.

Отже, головним принципом постановки руки баяніста неодмінно є знаходження максимально природного розташування кисті та пальців на клавіатурі, враховуючи також природну безопорність руки в умовах вертикального положення інструменту. Формування постановочного аспекту опорно-рухового апарату, в тому числі кисті та роботи пальців повинно відбуватися на перших стадіях опанування музичним інструментом виконавцем, оскільки від якісної початкової постановки залежить подальше вміння баяніста диференціювати м'язові відчуття, які відповідають за ступінь моторики дрібних рухів. Цей факт підтверджується дослідженнями фізіологів: "...інтенсивний розвиток м'язів кисті рук відбувається в 6-7-річному віці. Дитина привчається до письма та маніпуляції з дрібними предметами. Показники функціональної зрілості нервово-м'язового апарату – збудженість та лабільність – вже к 8-10 рокам наближаються до рівня дорослої людини. У віці від 7 до 12 років інтенсивно зростає темп рухів" [9, 220]. До функціональних особливостей кисті відноситься згинання та розгинання кистьового суглобу, а також можливість виконання рухів у різних напрямках.

Пальці рук розподіляються на ланки – фаланги. У кожного пальця за виключенням великого пальця, мається три фаланги: проксимальна, середня та дистальна (нігтьова). Великий палець має тільки дві фаланги – проксимальну та дистальну. Проксимальні (основні) фаланги – найдовші, дистальні (кінцеві) – найкоротші. Найбільш довгі фаланги у середнього пальця [3, 86]. Середня та нігтьова фаланги більш рухливі в згині, менше в розгині. Згинають та розгинають кисть пальцеві м'язи, які розміщені на верхній частині передпліччя: глибокий згинач пальця, поверхневий згинач пальця, загальний розгинач пальця, а також власні м'язи великого пальця, вказівного пальця та мізинця. Поверхневий згинач закінчується чотирма сухожиллями, прикріпленими до другої (середньої) фаланги. Сухожилля глибокого згинача прикріплені до третьої (проксимальної) фаланги. Загальний розгинач закін-

чується чотирма сухожиллями, які прикріплюються в двох місцях: на середній фаланзі та на кінчику пальця. Будовою м'язів загального розгинача можна, зокрема, пояснити “провалення” третьої фаланги. Розгинач тримає середню фалангу, а внаслідок поганої іннервації (проведення нервового збудження в різні органи [7, 176]) кінець пальця буває цілком розслабленим [2, 68]. Ця помилка організації руки повністю зникає з розвитком відчуття кінчика пальця баяніста, тобто з виробленням правильної іннервації.

Надзвичайно важливим для виконавця є робота міжкісткових м'язів п'ясті. Вони розміщені з боків п'ястних костей, їх сухожилля з'єднуються з сухожиллям загального розгинача над першою фалангою. Міжкісткові м'язи п'ясті виконують бокові рухи пальців, згинають та розгинають першу й третю фаланги. Розвиток міжкісткових м'язів п'ясті є важливою передумовою пальцевої моторики. Так само важливим для правильної організації рухів пальців є розміщені в п'ясті супротивні м'язи великого пальця й мізинця, які притягують ці пальці між собою, створюючи “купол” (“арку”) [2, 69].

Перший палець (великий) абсолютно незалежний від решти пальців, тому що не зв'язаний з ними загальними м'язами. Фізіологічну будову великого пальця складає комплекс м'язів, які забезпечують йому повну свободу та активну незалежність рухів, що й визначає його виконавські можливості для баяністів. За рахунок окремо діючих сильних м'язів великий палець є силовою опорою виконавського апарату баяніста в умовах рухових дій у вертикальній площині клавіатури. Особливості м'язової складової великого пальця, які визначають ізолюваність рухів, можуть витримувати достатньо великі фізичні навантаження та рухатися за всіма напрямками. Тренуванню м'язів великого пальця треба приділяти достатньо уваги як й решті пальців. Зовнішньою ознакою розвинутої першого пальця є його закруглений та зібраний вигляд під час знаходження на клавіатурі. Отже, беззаперечним є факт рівноправної участі великого пальця в рухово-ігрових діях баяніста.

Другий (вказівний) та *третій* (середній) пальці ігрового апарату баяніста є найсильнішими. *Четвертий* палець (безіменний) має достатньо сили, але його анатомічні властивості треба враховувати та розвивати. За умови нерухомості третього та п'ятого (мізинця) пальців автономний підйом із-за мостиків між сухожиллями є доволі обмеженим. *П'ятий* палець (мізинець) найкоротший, має велику кількість власних м'язів та загальних м'язів з першим та другим пальцями.

Отже, підсумовуючи вищезазначене, ще раз підкреслимо, що ігровий апарат баяніста має розглядатися як єдине функціонування всієї опорно-рухової системи музиканта-виконавця. Робота різних частин ігрового апарату відповідає за певні виконавські дії: плече – керує процесом постановки руки (розташування передпліччя та кисті), переміщенням її вздовж клавіатури та, за допомогою ременів, є опорою при утриманні інструменту; передпліччя – підтримує верхні частини ігрового апарату (зап'ястя, кисть та пальці) в умовах його перпендикулярного положення відносно грифу, забезпечує переміщення кисті вздовж грифу за рахунок згинання в ліктьовому суглобі; зап'ястя – здійснює єдність рухів кисті та пальців, їх взаємозв'язок та пластичність; кисть – разом з м'язами передпліччя за-

безпечує згинання та розгинання кистьового суглобу та організує рухи рук за різними напрямками клавіатури; пальці – безпосередньо здійснюють контакт руки баяніста з інструментом, м'язи п'ясті згинають та розгинають пальці, тим самим реалізують різноманітні ігрові рухи, що відповідають певним способам гри.

Використання усіх пальців у процесі гри баяніста є закономірним фактором в сучасному баянному виконавстві. Робота над розвитком пальцевої вправності повинна відбуватися однаково систематично для всіх пальців, оскільки саме це забезпечує формування таких навичок, як: легкість та свобода рухів, врівноважена опора всіх пальців, рівномірний розподіл м'язового навантаження між усіма пальцями під час гри, вироблення витривалості при активній участі усіх пальців у процесі гри, плавність рухів при переході з позиції в позицію, чіткість та номінальність амплітуди рухів пальців у грі, що надає переваги у швидкості, а також психологічній впевненості та стабільності під час гри.

Література

1. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста: опыт психофизиологического анализа и методы работы / А. В. Бирмак. – М. : Музыка, 1973. – 140 с.
2. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано / Т.П. Воробкевич. [підручник]. – Львів : ЛДМА, 2001. – 244 с.
3. Гайворонский И. В. Анатомия и физиология человека: учеб. для студ. / И.В. Гайворонский, Г. И. Нмчмпорук, А. И. Гайворонский. – 2-е изд., стер. – М.: Издательский центр “Академия”, 2006. – 496 с.
4. Давидов М. А. Виконавське музикознавство / М.А. Давидов. – Луцьк: ВАТ “Волинська обласна друкарня”, 2010. – 400 с.
5. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста) / М. А. Давидов. – К.: Муз. Україна, 2004. – 290 с.
6. Мазель В. Х. Музыкант и его руки: Физиологическая природа и формирование двигательной системы / В. Х. Мазель. – СПб.: Композитор, 2002. – 180 с.
7. Шапар В. Б. Психологічний тлумачний словник. [Довідкове видання] / В.Б. Шапар. – Х.: Прапор, 2004. – 640 с.
8. Пуриц І. Г. Гра на баяні / І.Г. Пуриц // Методичні статті. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. – 232 с.
9. Фомин Н. А. Физиология человека [учеб. пособие для студентов фак. физ. воспитания пед. ин-тов] / Н. А. Фомин. – М.: Просвещение, 1982. – 320 с.

МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ І КІНО

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

ПОЧАТОК КІНОПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СЕРГІЯ МИХАЙЛОВИЧА ЕЙЗЕНШТЕЙНА

У статті досліджується початок педагогічної діяльності найкращого режисера усіх часів і народів, теоретика кіно, драматурга, кінопедагога, доктора мистецтвознавства, професора Сергія Михайловича Ейзенштейна (1898, Рига – 1948, Москва) в контексті розвитку національної художньої кіноосвіти.

Ключові слова: Сергій Ейзенштейн, кіноосвіта, кінорежисер, державний технікум кінематографії, державний інститут кінематографії.

In the article are considered pedagogical activity of the best of the best film director, theorist of the cinema, screen player, cinema teacher, doctor of study of art, professor Sergiy M. Eyzenshtein (1898, Riga – 1948, Moscow) in a context of the development of national artistic cinema education.

Key words: Sergey Eyzenshteyn, cinema education, film director, state college of cinematography, state institute of cinematography.

Творчість найкращого режисера усіх часів, теоретика кіно, драматурга, кінопедагога, заслуженого діяча мистецтв (1935), професора (1937), доктора мистецтвознавства (1939), лауреата Сталінських (державних) премій (1941, 1946) Сергія Михайловича Ейзенштейна (10 (22).01.1898, Рига – 11.02.1948, Москва) детально вивчалася і продовжується вивчатися як вітчизняними, так і західними кінознавцями. Значно менше досліджений кінопедагогічний доробок митця.

Науковим завданням цієї статті стає вивчення початку педагогічної діяльності С.М. Ейзенштейна 1928–1929 навчального року у Московському державному технікумі кінематографії (МДТК) та Московському державному інституті кінематографії (МДІК) у 1932–1933 навчальному році.

Для досягнення цього були опрацьовані архів Всеросійського державного університету кінематографії (ВДІК) ім. С.А. Герасимова, кабінет історії вітчизняного кіно ВДІК, Центральний державний архів вищих органів влади та управління (ЦДАВО) України, Центральний державний архів громадських об'єднань (ЦДАГО) України, архів-музею Національної кіностудії художніх фільмів Олександра Довженка, приватні архіви, тогочасну фахову пресу, твори С.М. Ейзенштейна, праці про митця, зокрема роботу Є.С. Левіна “Теорія і практика викладання кінорежисури (з педагогічної спадщини С.М. Ейзенштейна)” [3].

Сергій Михайлович Ейзенштейн. Творець “кращого фільму всіх часів і народів”, людина, що стала класиком при житті. Геніальний кінорежисер. Один із перших вчених в галузі кінематографу, талановитий експериментатор, людина, із властивим тільки йому одним світосприйманням, так до кінця і не зрозумілої людини.

Його доля тісно пов'язана з першою половиною двадцятого сторіччя, що можна охарактеризувати як народження і перші кроки – революції, держави робітників і селян, що стала наслідком цієї революції; нового виду мистецтва – кінематографу і, безперечно, кіноосвіти, без якої не можливий подальший розвиток кіномистецтва. Ейзенштейн був першопрохідцем не лише радянського, але й світового кінематографу, одним з перших і найвідоміших кінопедагогів.

Як зазначалося вище, про здобутки С.М. Ейзенштейна в сфері теорії і практики кіно освіти вивчали багато кінознавців, зокрема. Є.С. Левін. Проте український період був майже невисвітлений, за виключенням деяких українських істориків кіно і безпосередніх учасників тих подій: робітників Київської кінофабрики та Київського державного інституту кінематографії. Так, зокрема, М.О. Фількевич писав, що Ейзенштейн приїздив з майстер-класами до Київського державного інституту кінематографії (КДІК) [9], а колишня студентка сценарного факультета КДІКу Ф.І. Мей у спогадах, записаних відомою українською кінознавкою В.Р. Слободян згадувала, що до кіноінституту С.М. Ейзенштейн інколи приїздив з Г.О. Александровим [4].

Сергій Ейзенштейн повернувся із закордонного відрядження 9 травня 1932 року, тобто з'являтися із майстер-класами у Києві міг лише після цієї дати. Розрив із Григорієм Александровим відбувся під час першого періоду роботи над “Веселими хлоп'ятами”, тобто у 1933 році.

Дивним виглядає інше – один із студентів КДІКу Григорій Григор'єв, який під час хрущовської “відлиги” детально описав всіх педагогів і студентів кіноінституту, жодним словом не обмовився про майстер-класи Ейзенштейна. Більше того, із його спогадів виходило, що перший раз він познайомився на початку 1934 року, коли курс кінорежисерів їздили в Москву.

Скоріш за все, студент режисерського факультету Григор'єв під час майстер-класів Ейзенштейна міг бути на безперервній виробничій практиці поза межами Києва. Саме тому Григорій Григор'єв познайомився із видатним майстром пізніше за інших.

Студентка сценарного факультету КДІКу Фея Май, навпаки увесь час була в Києві, а тому згадала про майстер-класи. У рамки цієї теорії вкладається і відсутність спогадів про майстер-класи у Київському кіноінституті у ще одного студента-режисера Т. Левчука.

Свою кінопедагогічну діяльність С.М. Ейзенштейн, який вже уславився фільмами “Страйк” (1924), “Панцерник “Потьомкін”” (1925), “Жовтень” (1927), розпочав в Московському державному технікумі кінематографії (МДТК) в 1928 році викладаючи курс кінорежисури. У той час в цьому навчальному закладі працювали Л.В. Кулешов, О.С. Хохлова, Л.Л. Оболенський. 23 жовтня 1928 року при цьому технікумі кінематографії розпочала роботу Інструкторсько-дослідна майстерня. Її керівник Сергій Ейзенштейн під час бесіди із Перою

Аташовою розповів про педагогічні завдання, плани тощо, що й було відображено у статі “Інструкторсько-дослідна майстерня при Д.Т.К.”, надрукованій в 48 номері журналу “Радянський екран” [1].

У 2004 році в “Киноведческих записках” оприлюднили дві лекції 1928 року “Про нащадка Чингіз-хана”, прочитані Ейзенштейном в Інструкторсько-дослідній майстерні [12].

У той час в кінематографі з’явився звук. Майстри “Великого Німого” здебільшого виступали проти нього. У 1928 році Сергій Ейзенштейн спільно з Всеволодом Пудовкіним і Григорієм Александровим у “Заявці. Майбутньому звукової фільми” застерігав: “Неправильне розуміння можливостей нового технічного відкриття не тільки може загальмувати розвиток і удосконалення кіно як мистецтва, але і загрожує знищенню всіх його сучасних формальних досягнень” [8].

Майстер цілком не заперечував звук, а запропонував використовувати його асинхронно і контрапунктно, що йшло в розріз із думкою більшості молодого покоління радянських режисерів. Свої роздуми про впровадження звуку в кіно С.М. Ейзенштейн викладав студентам МДТК.

Виховуючи інших, Ейзенштейн не оминав нагоди навчатися самому – тому бував на лекціях Л.В. Кулешова, аби аналізувати не лише власний досвід. З самого початку педагогічної діяльності майстер намагався систематизувати виховний процес, а тому почав готувати програми курсу режисури.

Був підготовлений великий рукопис під назвою “Навчальний план і програма занять з курсу кінорежисури на першому, другому та третій курсах режисерського відділення Державного технікуму кінематографії”. Потрібно відзначити, що на той час кінорежисерів навчали три роки. Власне, його рукопис ще не був чіткою програмою, скоріш, чернетки програми з цитатами, виписками, які допомагають зрозуміти хід думок видатного кінорежисера-педагога.

Потрібно відзначити, що студентам Московського кінотехнікуму пощастило узнати творчу кухню вчителя під час роботи над фільмом “Старе і нове” (друга назва “Генеральна лінія”).

В Україні з середини двадцятих років році активно функціонував Одеський державний технікум кінематографії (ОДТК). За даними історика кіно О. Шимона, гарні результати в педагогічній практиці ОДТК давала така форма навчання, як семінарські заняття по профілям, що включали читання лекцій і доповідей з окремих проблем кіномистецтва й суміжних мистецтв, виконання практичних завдань з наступним колективним аналізом, переглядом й обговоренням нових фільмів, цікавих друкованих робіт, творчих відряджень на Московську й Ленінградську кінофабрики. Керувати семінарами запрошували Кулешова, Ейзенштейна, Пудовкіна, Довженка [11]. Але, скоріше за все, за думкою Олександра Шимона, змогли працювати лише Всеволод Пудовкін та Олександр Довженко. Принаймні, на цей момент не вдалося розшукати в архівах або спогадах сучасників письмових підтверджень. Ще за радянських часів пішли з життя учасники тих подій, які в силу різних причин могли побоюватися оприлюднити ці дані, або ж їхні спогади, що, до речі, відбувалося неодноразово, були відкореговані тогочасними цензорами.

У МДТК Ейзенштейн викладав всього один навчальний рік – 19 серпня 1929 року, тобто після закінчення навчального року, він разом з своїм другим режисером Григорієм Васильовичем Александровим (справжнє прізви-

ще Мармоненко) (23.1.1903, Єкатеринбург – 16.12.1983, Москва) та оператором-постановником Едуардом Казимировичем Тіссе (13.04.1897, Рига – 18.11.1961, Москва) поїхав в закордонне відрядження.

У zenіті слави майстер зі своїми друзями-однодумцями приїхав спочатку в Західну Європу, де у 1930 році зняв на французькій студії “Секана фільм” перший музичний фільм цих кіномайстрів – “Сентиментальний романс”, який, на жаль, не мав широко розголосу ні в СРСР, ані на Заході.

Після Європи Ейзенштейн переїхав у США – Голівуд, де взявся екранізувати “Американську трагедію” Теодора Драйзера. Будучи експериментатором, С. Ейзенштейн розробив теорію “внутрішнього монологу” – можливість розкрити внутрішній світ, думки і почуття людини за допомогою складного асинхронного сполучення зображення і звука.

Проте західним продюсерам не потрібні були сміливі кіноексперименти, чий фільми могли бути не зрозумілі публіці, а, отже, не принести прибутку. “Червоному майстру” не дали зняти “Американську трагедію”, а його сценарій віддали вже “перевіреному” американському режисеру.

Після цього потрясіння Сергій Ейзенштейн разом з Григорієм Александровим та Едуардом Тіссе в Мексиці приступив до зйомок романтично-експресивного фільму “Віва, Мексика!”. Проте і цей кінопроект не був завершений: в розпал зйомок продюсери студії “Парамаунт” забрав матеріал у Ейзенштейна, не давши зняти новелу про революцію та можливість змонтувати фільм.

Після реорганізації влітку 1930 року ОДТК і кінофакультету Київського художнього інституту (КХІ) в Київський державний інститут кінематографії (КДІК), Сергія Ейзенштейна намагалися залучити до викладання у цьому вузі. Одним із ініціаторів цього був О. Довженко, який наприкінці 1930 – початку 1931 років, тобто відразу після повернення із закордонного відрядження до Західної Європи, брав активну участь у розробці навчальних програм для студентів художнього відділу КДІКу. 16 листопада 1930 року на засідання методичної комісії з режисерської справи цього навчального закладу Олександр Довженко та Микола Шпиковський, яким було доручено розробити протягом декади (десяти днів) програми з режисури для всіх відділень художнього факультету: режисерського, операторського і сценарного, запропонували організувати студентам новствореного українського кіноінституту методичні лекції з мистецтва, зокрема майстер-класи Сергія Ейзенштейна [10].

Проте С.М. Ейзенштейн був закордоном, а тому фізично не міг викладати київським студентам-кінорежисерам основи режисури. Перебування видатного митця, за думкою генерального секретаря ЦК КПРС Й.В. Сталіна, затягнулося. У Радянському Союзі почали говорити про неповернення майстра. У 1931 році на Політбюро слухалося питання про розтрату 25 тисяч доларів дезертиром Ейзенштейном. Слово “дезертир” використовувалося двічі. Сталін не міг змиритися з думкою, що геній кінематографу віддасть перевагу Голівуду над “Мосфільмом”.

Уславлений майстер був вимушений повертатися в СРСР без яскравих творчих перемог. Тим не менш, по приїзді до Москви 9 травня 1932 року ніяких серйозних санкцій відповідні органи до нього не приймали. Ейзенштейна, до речі, єдиного з кінорежисерів, обрали делегатом на перший з’їзд радянських письменників.

Крім того, С.М. Ейзештейну навіть дозволили займатися педагогічною діяльністю. У 1931 році у Московському державному інституті кінематографії (МДІК), який був організований у 1930 році на базі МДТК, студентів кінорежисерського курсу набрав Л.В. Кулешов. Згідно тогочасної концепції кількісного збільшення пролетарських митців, студентів кінорежисерського курсу набрали близько п'ятдесяти, а тому після повернення С. Ейзенштейна половину курсу було вирішено віддати йому. Один з цих студентів Г. Ліпшиц згадував, що на початку 1932 року пройшов слух, що студентів першого курсу ділитимуть на дві групи, одну з яких очолить Ейзенштейн, коли повернеться з Мексики.

Багато студентів, які поважали і любили свого художнього керівника Л.В. Кулешова, записалися в другу групу, адже магія імені живого класика С.М. Ейзенштейна була фантастична.

Після приїзду із-за кордону Ейзенштейн відпочивав у Сочі, а по прибутті в Москву на нього вже чекали його майбутні учні, які майже рік навчалися у Кулешова. Вони приїхали на Курський вокзал зустрічати Сергія Михайловича Ейзенштейна з квітами і гаслом, яке в подальшому наробило їм багато лиха.

У той час була актуальна стаття Сталіна про шість умов колгоспних проблемах. Студенти вирішили творчо підійти до зустрічі геніального режисера і написали на великому аркуші: “Сьома умова – вчитися і любити кіно”. Ейзенштейн був зворушений. Один з цих студентів Михайло Вінярський згадував, що вони були здивовані, як просто тримався всесвітньовідомий митець: жодної пози, декламації, навпаки, багато жартував. Студенти-кінорежисери були зачаровані.

У 1932 році С.М. Ейзенштейн почав працювати у МДІКу в якості викладача теорії і практики кінорежисури. Восени 1932 року майстер набирає фактично свій другий курс кінорежисерів у Московському ДІКу.

Одним з учнів стає Віктор Іванов, в майбутньому творець улюбленого народом фільму “За двома зайцями”. С. Плачинда писав, що В. Іванова як передового машиніста послали вчитися в інститут залізничного транспорту, куди той і поступив, але через три дні поїхав поступати в Московський кіноінститут. Проте заяви вже не приймали, оскільки вже почалися іспити.

Вигляд молодого залізничника, який від хвилювання забув зняти шапку і розмовляв українською, розвеселив декана, який порадив йти з цією проблемою на розсуд С. Ейзенштейна і В. Пудовкіна, які саме бесідували зі вступниками.

Віктор Іванов привітався, зняв шапку, і, побачивши погруддя Сократа, на сунув шапку на голову філософу, що викликало сміх майстрів.

С. Ейзенштейн запитав, чи знає веселий вступник В. Маяковського, попросив почитати. Іванов заскандував “Хорошее отношение к лошадям”.

Ейзенштейн запитав, чи бачив вступник, як ходив Маяковський і чи зможе показати як той ходив. Плачинда писав: “У ритм вірша Віктор поважно закрокував аудиторією. Ейзенштейнові сподобалося. Віктора зарахували” [7].

У ВДІКівській архівній справі студента Віктора Іванова записано: “1932 рік. Зарахувати на 2 семестр” [2], отже В. Іванов, провчившись семестр у КДІКу, в другому семестрі перевівся до Московського ДІКу. Причин такого переїзду було декілька. Найбільш вірогідною причиною міг бути голодомор на Україні, від якого врятуватися можна було в Росії. Або ж виявлення під час так званих “чисток” студентів і професури Київського кіноінституту, пік яких прийшовся на той час, прихованої сторінки біографії В. Іванова, що примусило терміново переводитися до Московського кіноінституту.

Хоча партійні чистки відбувалися тоді по всіх навчальних закладах Радянського Союзу. Так, зокрема, безневинний з позиції сьогодення плакат під час зустрічі Ейзенштейна на вокзалі мав погані наслідки: студента Альцева, який написав вітальний плакат, звинуватили у контрреволюційних настроях, адже той насмілювався порівняти “найбільшого генія людства з Ейзенштейном”. Для так званої чистки було зібрано партійно – комсомольські збори.

Майстер також сидів на зборах в першому ряду, ледве стримує від обурення. Студенти боялися, що він виступить і скаже щось не те, адже він щойно повернувся до СРСР, і міг не знати всіх нюансів нових реалій радянського життя. Один з ейзенштейнівських учнів Вінярський виступив і сказав, що також зустрічав Ейзенштейна з цим гаслом і не розуміє, що поганого в цьому, адже ніхто не думав порівнювати режисера із Сталіном. Багато хто був обурений, але були й такі, хто аплодував. Ці збори допомогли зрозуміти Ейзенштейну про нові реалії життя в радянському суспільстві. Студент Альцев, який намалював плакат, настільки розгубився від безглузвих звинувачень, що нічого не міг сказати у свій захист. Більшість викладачів і студентів боялися виступати на його захист.

Якщо на початку тридцятих років студентів і викладачів, які “приховували” своє соціальне походження, виганяли з вищих навчальних закладів, то в середині тридцятих за такий обман були значно м’якші покарання. Підтвердженням цьому наказ № 40 по Вищому державному інституті кінематографії (так з 1934 року став називатися МДК) від 16 травня 1936 року, в якому наказувався студент-дипломник режисерського факультету, групи художнього фільму Р.Я. Перельштейн, який в анкеті указав своє соціальне походження “з службовців”, а після перевірки було з’ясовано, що його батько власник типографії. За це йому “оголошується сувора догана за обман. Пропонується канцелярії Інституту внести відповідні зміни до особистої справи” [5].

Проте коли у 1932 році намагалися “прочистити” Ейзенштейна, усі студенти встали на його захист, не промовчав й сам митець, якому довелося на словах, а не фільмами, підтверджувати свою лояльність до радянського ладу.

У 1932 році у КДІКу знову було дозволено поступати не лише робфаківцям, завдяки чому В. Иванов зміг стати студентом, проте протягом першого семестру був вимушений терміново переводитися до Москви. У списку студентів Московського ДІКу, які успішно склали іспити навесні 1933 року і були переведені на 2 курс є В. Иванов [6].

Студентам двох ейзенштейнівських майстерень пощастило, адже майстер надзвичайно цікаво будував лекції, багато уваги приділяв на перших курсах біомеханіці, вносячи до неї свої елементи.

Викладати цей предмет запросив відомого мейерхольдівця Зосиму Павловича Злобіна. Ейзенштейн часто приходив на заняття своїх студентів, іноді сам показував, наприклад, як рухається Поль Робсон. Майстер настільки розбирався в цьому предметі, що часто давав Злобіну спеціальні завдання для учнів, вказуючи, на що робити акцент.

Студенти обов’язково повинні були дивитися усі вистави театру Всеволода Мейерхольда, а деякі по декілька разів. Студенти обговорювали мейерхольдівські вистави “33 неприємності”, “Пані з камеліями”, “Ліс” тощо. Ейзенштейн наполягав, аби учні бували не лише на виставах, але й на репетиціях. Потрібно

відзначити, що побачити творчу майстерню В.Е. Мейерхольда збиралася часто вся театральна Москва. Для студентів-кінорежисерів це була чудова школа.

Сергій Ейзенштейн наполягав, аби його учні знали всі основні московські театри – театр Революції, Малий, МХАТ тощо. Це не були звичайні перегляди, обов'язково йшов режисерський аналіз, на якому майстер часто критикував різні вистави. Хоча це робив достатньо шанобливо, з повагою до творчої позиції своїх опонентів.

Ейзенштейн водив учнів на виставу “Вулиця радості” в театрі Революції. Потім вони його обговорили за участю Глізер і Штрауха. Після цього майстер дав учням завдання написати продовження п'єси, придумати, що буде далі з героями, обґрунтувати і розповісти, як це потрібно ставити.

С.М. Ейзенштейн весь час шукав нові форми занять, аби його учні засвоїли якомога більше, і повніше розкрилися. Він детально аналізував на лекціях свої фільми, часто звертався до творчості В.І. Пудовкіна, багато говорив про О.П. Довженка, Л.В. Кулешова та інших видатних радянських кінорежисерів. Зокрема, дві лекції він присвятив детальному розбору “Нащадку Чингіз-хана” (1928).

Сергій Ейзенштейн часто розповідав студентам про видатного американського актора, режисера, сценариста, продюсера, композитора сера Чарльза Спенсера Чапліна (Charlin) (16.4.1889 – 25.12.1977), з яким подружився під час подорожі до Голівуду.

У 1932 році Ейзенштейна призначають завідуючим кафедрою режисури Московського ДІКу. Паралельно з цим майстер викладає курс теорії і практики режисури та продовжує працювати над програмою, яку розпочав розробляти ще в кінотехінкумі.

23 грудня 1932 року на засіданні кафедри Ейзенштейн вперше роз'яснив принципи положення своєї програми. Завдяки стенограмі засідання можна побачити, що він давав кожному із колег, які будуть художніми керівниками майстерень, можливість змінювати програму під свій досвід, творчі уподобання, індивідуальність.

У той же час викладання повинно було спиратися на єдину програму, побудовану на науковій основі. Крім того, можна побачити участь Л. Кулешова, А. Роома, А. Разумного та інших кінорежисерів-педагогів у створенні цієї програми.

Перший курс С. Ейзенштейн представляв як ознайомлювальний з творами кінематографії. Із-за часто низького рівня культури, в першу чергу кінематографічної, майстер пропонував показувати студентам якомога більше кінокартин. Для цього в кінематеку інституту було залучено багато фільмів. В першу чергу, зрозуміло, радянських. Крім того, студентам пропонувалося показувати найкращі фільми капіталістичних країн – американських, європейських і азійських.

Внаслідок великої кількості переглядів фільмів на другому курсі, коли вже починалися серйозні теоретичні лекції, назви картин для студентів не повинні були бути пустим звуком. Сергій Ейзенштейн планував залучати Белу Балаша для ознайомлення студентів із найкращими закордонними фільмами.

Майбутні кінорежисери повинні були якомога більше подивитися. Ейзенштейн звертав увагу, що перегляди з курсу режисури не повинні дублювати, наприклад, перегляди з курсу історії кіно і мати власні навчальні завдання.

На другому курсі основною ланкою повинна була стати виразність людини. Ейзенштейн розбивав її на три великі групи:

1. виразність людини на даному етапі;
2. розвиток людської виразності, історія виразності;
3. найвищі форми виразності або те, що можна назвати творчим процесом, творчими проявами.

Наприкінці другого курсу студент повинен знати театр і оперувати театральними побудовами, знати звуковий кінематограф, загальні теоретичні положення.

У своєму виховному процесі Ейзенштейн багато уваги приділяв суміжним спеціальностям, зокрема театру, про що детально згадувалося вище.

На третьому курсі студенти займаються питаннями специфіки жанрів. Найголовнішим предметом повинно було стати створення художньої картини. За думкою Ейзенштейна, студент повинен ретельно вивчати всі особливості жанрів в незалежності від спеціалізації. Нагадаємо, що в той час була розділення студентів режисерів по трьох напрямках: художньому (ігровому) кіно, хроніці (документальному) та науково-технічному кінематографу.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначити, що поставлене наукове завдання виконано – ретельно досліджена педагогічна діяльність С.М. Ейзенштейна у 1928–1929 та 1932–1933 навчальних роках. Але перспективи наукових досліджень його творчої і кінопедагогічної діяльності залишаються великими, оскільки в тридцятих роках відбувалася найбільш інтенсивне педагогічна діяльність в Московському державному інституті кінематографії, який в 1934 році був перейменований у Вищий державний інститут кінематографії (ВДІК), Режисерській Академії при ВДІКу.

Література

1. Аташева Пера. Инструкторско-исследовательская мастерская при Г.Т.К. Беседа с руководителем мастерской С.М. Эйзенштейном / Пера Аташева // Советский экран. – № 48. – 1928. – С. 4.
2. Копії посвідчень, навчальних карточок студентів режисерського факультету (типа Академії) випуск 1938 р. – Архів Всеросійського державного університету кінематографії ім. С.А. Герасимова. – Карточка Іванова В.М.
3. Левин Е. С. Теория и практика преподавания кинорежиссуры (из педагогического наследия С.М. Эйзенштейна) / Ефим Самуилович Левин. – М., 1988. – 112 с.
4. Май Ф. І. Відеозапис спогадів про навчання в Київському державному інституті кінематографії від 17 квіт. 1993 р. / Ф. І. Май. – Приватне архівне зібрання В. Р. Слободян.
5. Наказ № 40 по Вищому державному інституту кінематографії, 1936 р. – Архів Всеросійського державного університету кінематографії ім. С.А. Герасимова. – Ф. 1. – Оп. 1–л. – Спр. 24. – Арк. 72.
6. Наказ № 92 по Московському державному інституту кінематографії, 1933 р. – Архів Всеросійського державного університету кінематографії ім. С.А. Герасимова. – Ф. 1. – Оп. 1–л. – Спр. 20. – Арк. 103.
7. Плачинда С. П. Олександр Довженко: Біографічний роман / С. П. Плачинда. – К.: Молодь, 1980. – С. 277.
8. Пудовкин В. И. Собрание сочинений. В 3 – х т. / В.И. Пудовкин. – М.: Искусство, 1975. – Т. 2. – С. 353.
9. Фількевич М. О. Сторінки нашої історії / М.О. Фількевич. – К., 2003. – С. 70.
10. Центральний державний архів вищих органів влади та управління (ЦДАВО) України. – Ф.1238. – Оп. 1. – Спр. 196. – Арк. 703.
11. Шимон А.А. Начало кинообразования // Шимон А.А. Страницы биографии украинского кино. – К.: Мистецтво, 1974. – С. 133.
12. Эйзенштейн С.М. Потомок Чингис-хана / С.М. Эйзенштейн // Киноведческие записки. – № 68. – 2004. – С. 26-64.

ТИПОЛОГІЯ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИДОВИЩ ЗА ВИСХІДНОЮ ПОДІЄЮ

У статті аналізується типологія театральних видовищ за висхідною подією, зокрема за календарною, унікальною, та тією, що відбувається в рамках іншого заходу. На прикладах з власної режисерської практики автор обґрунтовує необхідність у організації свят поєднувати традиції, досвід, індивідуальність, оригінальність та унікальність режисерського задуму.

Ключові слова: театральне видовище, режисер, постановка, висхідна подія, свято.

The article analyzes the typology of theatrical spectacle for rising event, including a calendar, unique, and that which occurs in the other event. The examples of the director's own practice by justifying the need for organizations to combine holiday traditions, experience, creativity, originality and uniqueness of design director.

Key words: theatrical spectacle, directed, staged, rising event celebration.

За характером висхідні події театрального видовища поділяються на:

- 1) ті, які відбуваються регулярно за календарною датою;
- 2) присвячені унікальній події або започатковують традицію;
- 3) ті, що відбуваються в рамках іншого заходу.

Уміння враховувати і поєднувати у організації масового театралізованого дійства традиції, досвід та унікальність власного режисерського почерку є необхідною умовою становлення сучасного режисера, що й актуалізує необхідність нашого дослідження.

Мета дослідження – на прикладах з власної режисерської практики проаналізувати кожний різновид висхідної події.

1. Кожного року святкується День матері, День збройних сил, День молоді, День конституції, День Незалежності і врешті-решт день народження кожного з нас. Але з кожним роком до висхідної події додається певний історичний масив. Добрі слова про нас у 25 років і на 50-річному ювілеї, безперечно, будуть різними. Те ж саме стосується будь-якого свята, яке відзначається регулярно, тобто має свою біографію. Слово “біографія” кожному режисерові одразу відкриває широкий простір для змістовного збагачення заходу. Хтось використовує цікаві факти біографії події у хронологічному порядку, хтось піде у зворотному напрямку – від сьогодення до витоків, хтось шукатиме знакові аналогії в історії держави або людства, хтось спиратиметься на зодіакальні таємниці, а хтось – на зрозумілі події життя земного.

Не виключено, що в ситуації, коли вже все з біографії свята настільки відомо, що може виявитися банальним, режисер лише вклониться минулому і побудує свій сценарій на сміливих фантазіях про майбутнє. Так чи інакше регулярно свято має особливість повторюваності, а значить традиційності, а відтак потребує потужної акцентуації у сьогоденні.

У роботі над такого роду заходами режисерові необхідно вивчити історію не тільки самої події, а й те, як вона відзначалася раніше. Як член багатьох Художніх рад я досить часто був свідком проголошення запрошеним режисером абсолютно нового підходу до вирішення святкування регулярної події, що вже реалізувалося іншими режисерами.

Спроби кардинальних змін у концепції святкування, навіть коли вони були дуже цікавими, теж часто не отримували одногосної підтримки з боку замовників.

В організації свят з біографією режисерові треба бути ще й дипломатом. Уявіть, багато років поспіль свято міста ведуть одна й та сама актриса та актор. До них звикли замовники, глядачі, вони стали емблемою свята. І якщо ви вирішили це змінити і навіть переконали усіх на етапі захисту свого задуму, подумайте про глядачів, які довго обговорюватимуть: що ж сталося з їхніми улюбленими? Вміння поєднати традиційне, очікуване, знане, те, від чого глядач отримує радість пригадування, з абсолютно неочікуваним є запорукою успіху у постановці календарних свят.

Окремо варто говорити про місце проведення подібних заходів. Зазвичай вони відбуваються в одному й тому ж місці. Якщо режисер приймає запропоноване місце дії, то треба вивчити всі його попередні опанування, знайти помірковано новий образ.

Київська площа Незалежності багаторазово набувала різного характеру в образному переосмисленні постановників. На перше святкування Дня конституції вона видалася мені оркестровим плацом. Вісімнадцять київських військових і цивільних оркестрів, пройшовши з музикою від Бессарабської площі, перед виходом на верхній рівень площі Незалежності виконували свою музичну візитну картку. У деяких оркестрів це було святкове дефіле, в когось просто урочисте статичне виконання знакового музичного твору. А потім єдиний оркестр, об'єднаною силою вісімнадцятьох, виконав три гімнічеські твори.

Іншого разу на день презентації затвердженого Верховною Радою України гімну нашої Батьківщини площа перетворилася на неосяжно велику класичну оперну сцену для симфонічного оркестру.

На день інавгурації третього Президента України майдан Незалежності безліччю вертикальних помаранчевих полотен перетворився на античний амфітеатр. Тріумфальною стала колона у центрі площі, відповідними образами стали центральні фігури цієї події.

Якщо якась подія відбувається взимку, це зовсім не означає, що ви приречені обігрувати ялинкові красоти. Не бійтеся в цей день поєднати новорічні прикраси і яблуневий квіт, обжиткові снопи і осінні яблука. Просто такому підходу треба знайти аргументовану мотивацію з природи чи біографії календарної події.

Підсумовуючи наведені міркування з приводу роботи над постановкою календарної повторюваної події, акцентуємо увагу на:

- необхідності вивчення біографії події як такої;
- вивчення попередніх святкувань;
- опрацювання тих елементів свята, які вже стали традиційними;

– осмислення і образне переосмислення традиційного місця проведення святкування;

– помірковане збагачення традиційного заходу новаторськими пропозиціями.

Приклад 1. Двічі поспіль мені довелося бути директором святкування Дня Києва. Необхідно зазначити, що святкування мало свого часу дуже розгалужений характер. Кожне з управлінь Київської міської державної адміністрації мало власний план заходів, який координувався із загальноміським планом мистецьких подій. До загального плану міських акцій входили започатковані районами акції. І якщо у перший рік ми намагалися просто розширити територію свята, зробити щось цікаве по районах, аби не було відчуття, що Київ – це тільки Хрещатик, то наступного року ми вийшли на рівень розуміння ідеї, що столиця України у кожній точці має підтверджувати відповідний статус і рівень святкувань.

Новацією було об'єднання усіх акцій у місті в єдину так би мовити “маршрут-афішу”, тобто розташування подій у просторі і часі давало змогу бажаному подорожувати столицею від свята до свята.

На другий рік ми задумалися над здавалося б дивною річчю. Відчуття повноти святкування Дня Києва не завжди відбувалося без відвідування Хрещатика. Це все та сама координація життеплинів. Дуже важливо, чи існування у віддаленому або центральному районі міста відповідає життеплину епіцентру. І тоді ми сконцентрували на Хрещатику сім концертних площадок, розвівши у часі концерти на них.

Європейська площа, сцена біля Українського Дому, майдан Незалежності, площадка на вулиці Прорізній біля Хрещатика, площадка біля станції метро “Хрещатик”, сцена біля Київської мерії, сцена навпроти Універмагу під кафе “Грот”, сцена навпроти Бессарабської площі. В арці біля магазину “Перлина” теж була – не можна сказати сцена, але концертна площадка – де щось рекламувалося, і всім дамам протягом 4 годин дарували троянди. В рамках святкування Дня Києва відбувся Міжнародний театральний фестиваль міст-побратимів “Київ Травневий”. Як президент цього фестивалю я намагався до його програми залучити вуличні театри пражський, італійський “Сайленс”, польський “Академія руху”. Щорічна урочиста хода усіх київських театрів додавала театральності святковій атмосфері цих урочистостей.

Приклад 2. Святкування Дня народження Ватутінського району міста Києва. Ніяких традицій у святкуванні дня цього району, природно, не було. Ми відшукали легенди часів Київської Русі. З них нічого, що було б варте наслідування, не знайшлося і, дякуючи відкритості до експериментування керівників району, почалося різновекторне формулювання стрижня свята району. Перший рік центром усіх подій був стадіон на території Республіканської школи олімпійського резерву, другий раз вул. Закревського використовувалася як причал надій. По мостах через канал на неї виходили пари наречених, ніби з боїв поверталися ветерани, приходили на берег спокою і надії дітлахи. Нарешті в районі з'явився будинок зі сценою, глядацькою залогою на 500 осіб, і ми провели день району під дахом. Така динаміка святкувань за місцем подій склалася у певну біографію свята. Кожному режисерові було з чого починати наступні святкування. Кажуть, один наш колега все проігнорував,

спробував зробити все геть нове. Успіху не здобув. Тож прислухаймося до досвіду старших.

2. У “Місті сонця” Томазо Кампанелла приділив особливу увагу народним святкам, вважаючи, що в ідеальній державі вони мають стати невід’ємним компонентом громадського життя.

Регулярна повторюваність святкування дає можливість спиратися на традицію, переосмислювати її, підкреслювати новаціями сьогодення те правічне, що передається від покоління до покоління. Християнство повністю змінило філософію божественного начала, але не загубило поганські традиції, а опрацювало їх для свят та обрядів. Комуністична ідеологія теж намагалася виробити власні традиції, не гребуючи досвідом церковним. Сьогодні анекдотично звучить саме слово “звездіти”, не кажучи вже про нашвидкуруч змайстрований обряд на заміну хрещенню.

Свята міст, особливо міст-героїв, започатковані за радянської влади, не стали яскраво індивідуальними, оскільки робилися за московським трафаретом з поправкою на масштаб самого міста. У Європі в основі свята міста зазвичай лежить легенда про його заснування, яка набуває яскравішого видовищного змісту, природно не змінюючи історичного тла. Скажімо, у Кракові (Польща) проводиться щорічно конкурс шопок (вертепів) з зображенням сцени Різдва Христового. Ці вертепи робляться районними громадами. Їх проносять по місту, виставляють для оцінки громадянами. Перемагає той, хто дотримався традиції, виявив місцеві особливості і привніс щось оригінальне. Доречно зазначити пушкінське “Талант пізнається в обмеженні”.

В календарних святах світського характеру, як і в народних землеробських, або релігійних святах, найважливішою рисою є підкреслювання спадкоємності і неперервності події від давнини до сьогодення як ствердження вічності життя. Часто їх головними персонажами стають люди, які щось започаткували у місті, люди які принесли славу місту, знамениті земляки. Важливо у таких заходах знайти місце і форму подання для історичних відомостей.

Професійні свята, дні солідаризації з різних мотивів дедалі більше від традиційних корпоративних зборів з нагородженням кращих, концертом для всіх і банкетом для обраних переходять до синхронізованих акцій по всій країні, а інколи далеко за її межами. Так, у День боротьби з курінням хтось перекопував статистику і виступами зірок-шоубізнесу, які кинули паління, а хтось обмінював цукерку на цигарку. Люди, які вважають сучасне українське телебачення засобом зомбування глядачів, запропонували об’явити День без телебачення.

Отже, для масових заходів, що носять постійний календарний характер, важливі традиція, індивідуальність і оригінальність. Звичайно, ці параметри підходять під будь-яке видовище, але демонстративне поєднання цих рис, наголос саме на них і є їхньою особливістю.

Приклад 1. Як член Художньої ради Головного управління культури м. Києва я був пропагандистом і палким прихильником створення моделі церемонії запалювання міської ялинки на майдані Незалежності. Спрятку перемогла пропозиція робити сучасну казку зі старовинними персонажами. Передбачалося

щороку додавати персонажі, накопичувати прикраси, сценічні конструкції тощо. З року-в-рік в такий засіб казка мала становитися яскравіше і багатше. Обраний режисером прийом роботи акторів під фонограму здавався цілком доречним для великої площі. Рівний звук, текст відпрацьований, артисти виразно артикулюють слова, жести широкі, пересування вільне від мікрофонних кайданів. Перший раз все виглядало цілком пристойно. На третій рік стало ясно, що від цієї форми необхідно відмовитися. В сучасному технічнопросуненому життєплині така казка виглядала абсолютно архаїчно. Традиція перетворилася на лінивий провінціалізм, про оригінальність геть забули.

Наступні три роки режисером церемонії запалювання міської ялинки випало бути мені. Перший рік ми робили площадне балаганне дійство. Другий – казковий карнавал. Третій – новорічний парад. Кожного разу за рахунок 5-7 фольклорних епізодів вибудовувалася обрядова сюжетна лінія на базі народних традицій зустрічі Нового року.

На першій ялинці вдалося задіяти десяток масштабних (людина у костюмі ляльки) ляльок. Оскільки потім ці персонажі заробляли гроші фотографуванням з дітлахами, то на другий рік їх було 30, а на третій рік з усього міста ми назбирили шістдесят казкових масштабних ляльок.

Балаган з циркачами, клоунами, ходульниками поступився місцем персонажам ялинкової каруселі. Двадцять Дідів Морозів і двадцять Санта Клаусів кожен епізод відбивали ручними феєрверками, бенгальськими вогнями, розкиданнями серпантину.

На третій ялинці дитячі колективи вже мали стильний зимовий одяг. Фольклорні колективи вже не прикривали хустками власні пальта й шуби, а демонстрували яскраві зимові строї. Костюмів Дідів Морозів, Санта Клаусів, снігурок, великих карнавальних масок стало так багато, що це вже нагадувало чи то конкурс новорічної вигадки, чи то парад ялинкової моди.

Звичайно, кожного разу ялинка запалювалася, кожного разу над Хрещатиком сяяв феєрверк, спеціально відпрацьований під образ церемонії відкриття.

Пропоную кожному молодому режисерові, який взявся робити святкування якоїсь події вперше, намагатися нею започатковувати традицію святкувань. Це не питання пролонгації фінансових стосунків з замовником. Це реалізація покликання режисера творити свято у кожній точці життя. Святкуйте кожну мить життя.

Щоб ви не відкривали – супермаркет, банк, будинок культури – робіть так, аби без театралізації урочистостей, святковості ніколи і нічого не відкривалося у цій місцині. Переконайте всіх начальників, найкрутіших хазяїв у тому, що не менш важливе того, що вони відкривають, те, як відкривається. До речі, нагадаю, що наш славетний колега В. Мейєрхольд любив підкреслювати: “Що є як, а як є що”.

З іншого боку, якщо подія насправді є одноразовою, неповторною і унікальною, необхідно знайти її вимір у безкінечності й швидкоплинності буття водночас. Так було з зустріччю третього тисячоліття на Майдані Незалежності. Побудувати міст через Хрещатик справді можливо раз на сто років. Цей міст на момент події символізував перехід від одного тисячоліття до іншого, а у вимірах вічності він єднав правобережну і лівобережну Україну. Хрещатик ставав потужним руслом людської течії, Дніпром у “виконанні” кількох сотень тисяч

людей. Статус унікальності події не завжди залежить від її біографічних характеристик. Для досвідченого режисера кожна опрацьована ним подія унікальна, але замовник часто не готовий до акцентуації саме цієї характеристики події.

Приклад 2. На замовлення всесвітньо відомого українського кутюр'є Михайла Вороніна я шукав засіб привернути увагу до його торгівельної марки. Були ідеї зробити потужне відкриття нового магазину на вул. Червоноармійській навпроти кінотеатру “Київ”. Пропонувалося відзначити багаторічний ювілей фабрики “Желань” показом її виробів за всі роки. Саме унікальності у цих подіях, яка б привернула увагу засобів масової інформації, не було. Зрозумівши, що замовник насправді має бажання і можливості зробити щось неординарне, ми запропонували організувати рекорд для Книги Гіннеса. Тобто пошити найбільший у світі смокінг. І не тільки його демонстрація, а й розкрій у величезному цеху стали потужними інформаційними приводами. Довжина смокінгу дорівнювала висоті триповерхового будинку. Він піднімався монтажним краном, і коли зі смокінгом робився тур по областях України, то на найбільшій у місті площі (у Харкові – на Європейській, Одесі – на Куліковому полі) організація сценічного простору починалася не зі звичного монтування подіумів, а з проб маневрування незвичного крану, який тримав плакат-анонс унікальної акції.

Важливо у розробці сценарію унікальної події передбачити неодноразове пояснення з різних точок зору безумовності неповторності події. Глядачі мають усвідомити власну винятковість, яку надала їм участь у цьому дійстві. Важливо, аби відбір мистецьких складових заходу був мотивований унікальністю події і донесений до глядачів.

Приклад 3. Вшанування київської футбольної команди “Динамо” після завоювання кубку УЄФА та отримання суперкубку 1975 р.

Керівництво київської футбольної команди прагло зібрати якомога більшу кількість глядачів і надати акції найбільшого розголосу через засоби масової інформації. Режисер має розуміти, що для виконання цього завдання необхідно продумати місце розташування камер та фотокореспондентів, маршрути їх пересування, аби максимальній кількості представників ЗМІ забезпечити комфортні умови праці. З іншого боку, варто задуматися, чи може стати ця група учасників акції ресурсом, завдяки якому можна вирішити певні постановчі завдання. Всіх журналістів, фотографів і операторів ми тримали на нижній площадці сходів (на той час на майдані Незалежності ще не було монументу Незалежності та торгово-розважального комплексу “Глобус”). Довгі широкі сходи вели від площі, на якій стоїть готель “Україна”, аж до самого Хрещатика.

Коли футболісти з'явилися на найвищій площадці, ми зняли огороження, і уся група фото, кіно і телекореспондентів побігла на зустріч футболістам. І далі задкуючи, як перед королями футболу, вони знов спускалися на рівень сцени. Сходження команди тріумфатора по червоній килимовій доріжці було довгим, неспішним і урочистим. Юні динамівці створювали так би мовити скульптурний коридор, стоячи по краях сходинок і, піднімаючи синхронно до гори футбольні м'ячі, салютували своїм кумирам. Коли ж футбольні кумири зійшли до сценічного майданчику, вони стали шеренгою на всю її ширину і довго вітали вболівальників. А потім півколом сіли на простенькі пластмасові стільчики,

максимально наближені до глядачів. Почалася тепла сімейна розмова. Такий простий режисерський хід, який поєднав помпезність і простоту, як потім мені стало відомо, перемиг пропозиції провести динамівців по Хрещатику кінними трійками або організувати їх ходу з оркестром головною вулицею столиці. Ця унікальна подія започаткувала традиції зустрічі спортсменів з вболівальниками напередодні або після якихось важливих спортивних подій. Так, було доброю традицією проводити спортсменів на і зустрічати після Олімпійських ігор.

3. В найширшому сенсі будь-що відбувається у межах просторових, часових, емоційність чогось іншого. Ми живемо у цьому місті, яке знаходиться у цій країні, на цьому континенті, на цій планеті, у цій галактиці. Одночасність буття з предками й нащадками, з геніями і диктаторами, з війнами і революціями, мабуть, теж не є випадковою. Принаймні, ці обставини буття примушують задуматися над сенсом нашого приходу в земне життя саме тут і зараз. Аналогічні роздуми не стануть на заваді координації заходу з тим генеральним дійством, часткою якого він є.

Якщо вам випало бути режисером епізоду карнавальної ходи, то, крім вичення накопиченого людством досвіду карнавалів, важливо зрозуміти загальний задум карнавалу, в якому ви берете участь. Цілком природно для режисера прагнути виконати свою роботи яскравіше за інших. Проте є межа яскравості, за якою частина може порушити гармонію цілого.

Інколи старанність режисера епізоду або дійства, яке є часиною масштабного заходу, може перемістити акценти настільки, що повністю змінюється генеральна ідея святкування. Природа режисерської професії передбачає завищену індивідуалістичність. А як без уміння поставити на службу своїм задумам усі можливі ресурси можна досягти успіху!? Як виявити власну (у саморозумінні, безумовно, цікаву) індивідуальність? Але так само, як без закоханості у акторів, колективу, сценографів, усіх колег неможливо виплекати творчу атмосферу, так само без розуміння необхідності прислужитися своїм мистецьким внеском до успіху цілого, неможливо виявити цінність своєї індивідуальності. “Бути першим серед рівних” – привілей справжнього лідера.

Тим, кому поталанить на початку своєї професійної діяльності співпрацювати з Майстром, видається можливість самоперевірки. Вона цементує набуте знання і часто стає фундаментом для творчого росту. Нема нічого негожого у наслідуванні метода Майстра, прагнення зробити так само добре, а вже з цього досвіду стартувати у власний мистецький марафон. Щоправда, на такому шляху чатує небезпека стати всього лиш вправною тінню Майстра. Так балетмейстери, які попрацювали з П.Вірським або просто в танцювальному ансамблі його імені, все життя перетанцювують відомі танці генія. До сьогодні трапляються святкові концерти, які повністю повторюють не те щоб стиль, а навіть програму і оформлення, які використовував у 70–90-і роки минулого століття Майстер Борис Шарварко.

Часто трапляється так, що Майстер започатковує, стверджує, поширює манеру або почерк, який стає смаковим еталоном для глядачів і замовників.

Після одного з концертів, поставленого для однієї з партій під час передвиборчої кампанії, я отримав високу оцінку від відомого політика – “здалось, що знову

побували на концерті після з'їзду комуністичної партії". Насправді цього ефекту ми свідомо прагли з усіма колегами, оскільки саме на покоління тих, хто відбувся за радянської влади, сподівалися як на своїх виборців лідери партії – замовники концерту.

Формулюючи власне надзавдання, створюючи драматургію свого заходу, плекаючи його неповторний сценічний образ з колегами, необхідно перейнятися хвилюванням події цілого святкування. Саме це надасть сили звучання вашому творінню силою приєднання, якщо захід пов'язаний з великим святкуванням виключно на гуманітарному рівні.

Скажімо, на День рідної мови знані в Україні люди писали диктант, а ви у своєму районі зробили турнір поетів-аматорів або організували серед учнів класу конкурс епітетів до своєї школи. Або на двадцяти мовах навчилися декламувати Шевченкове "Раз добром зігрите серце, вік не прохолоне!".

Роблячи свято Новорічної ялинки у районі, важливо, аби воно координувалося з аналогічним святом у місті або обласному центрі. Єдність, приналежність до загалу і власна неповторність створюють, формулюють відповідальність і гордість людини за свій народ.

Приклад 1. На початку моєї режисерської кар'єри я був одним з кількох режисерів свята газети "Вечірній Київ", яка традиційно проводилася на стадіоні "Динамо". Перед цим його головним режисером кілька разів був майстер режисури масових свят Л. Сілаєв. Пам'ятаю з юності чудовий епізод однієї з його постановок. По біговій доріжці стадіону в старовинній кареті, в яку була запряжена трійка білих коней, проїжджала оперна примадонна Євгенія Мірошніченко. Мелодія віденського вальсу, казковий голос співачки робили трибуни стадіону амфітеатром оперної зали.

Перед нашою постановочною групою стояло завдання дещо модернізувати і актуалізувати свято. Мені було доручено організувати вихід популярного Алана Чумака. При цьому можливості спитати у самого гіпнотизера про його потреби не було. Я придумав і музичний супровід, і ескорт з дівчат, підготував кілька бабусь з його фанів. Та все це виявилось непотрібним. Єдине що треба було зробити – це підвести до поля стадіону на кінець попереднього номера Чумака так, аби на нього ніхто не звернув уваги. Міліціонери не підходили, дівчата і бабусі також. Сталися в нагоді два кремезних робітники сцени, які провели героя епізоду аж до мікрофонів.

Приклад 2. Під час турне по Україні з Воронінським смокінгом ми потрапили на День Дніпропетровська. Надзвичайно важливим було вписати нашу акцію у сценарій міських святкувань. Після нього відбувався не просто салют, а шоу вогнів, вибухів, салютів на воді. Саме святкування починалося з відкриття Пам'ятника закоханим на алеї, що вела від парку відпочинку до набережної. Стало зрозуміло, що ця подія приверне увагу багатьох громадян. Свою сцену ми розгорнули неподалік від цього пам'ятника і почали саунд-чеки та розгортання необхідної конструкції і техніки для демонстрації смокінга зразу по закінченню церемонії відкриття.

Протягом шоу у нас було багато сценічних феєрверків, які асоціювалися з вечірнім феєрверком на воді. На показі смокінга в інших містах в нас був і свій потужний феєрверк та конкурувати і, найголовніше, дезорієнтувати городян у

Дніпропетровську не мало сенсу. А от пам'ятник закоханим підказав нам нову сюжетну лінію для здавалося б уже відпрацьованого сценарію показу смокінга.

Відтак, вміння бути часткою цілого є результатом розуміння єдності сценічних законів як для малого, так і для великого.

Часто часткою концерту стає театралізована пісня або й просто пісня, але існуюча в рамках сюжетної лінії. Якщо не ставитися до тексту пісні як до малої драматичної форми, якій притаманні риси і складові розгорнутої драматичної форми, цей епізод не стане одиницею сценічної дії.

Водночас, якщо сценарій усього видовища не вибудований за законами драматургії, його частка може опинитися в кращому випадку не обов'язковою, в гіршому – зайвою.

Отже, шукати гармонійне поєднання, міцну позицію для дійства яке відбувається в межах іншого заходу є засобом виявлення розуміння режисером таких необхідних для нього рис, як відчуття міри і гармонії.

Література

1. Клековкин А. Событийно-зрелищное мышление режиссера в структуре режиссерской деятельности / А. Клековкин // Метод. указания. – К.: КДІТМ ім. І.К. Карпенка-Карого, 1990.

2. Туманов И. М. Режиссура масового праздника и театралізованого концерта / И.М. Туманов // Уч. пособ. для ин-тов культуры. - М.: Просвещение, 1976.

УДК 778.5

Данчук Олег Леонідович,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

МЕНЕДЖЕР У ПРАКТИЦІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

У статті розглядається проблема естетичної спрямованості театральної культури та ролі менеджерів в її становленні і мистецькому забезпеченні. Йдеться про діяльність менеджера як головного організатора нинішнього театального життя, його популяризації, створення належних умов для творчої праці акторів і режисерів, обслуговуванні глядачем в умовах ринкової економіки.

Ключові слова: менеджер, театр, продюсер, директор, менеджмент, маркетинг, управління, актор, режисер театру, режисер.

The article discusses the problem of aesthetic direction of theatrical culture and the role of managers in its formation and artistic support. It is about the activities of the manager as the main organizer of this teat-General of life, its promotion, creation of appropriate conditions for the creative right-these actors and directors, serving viewers in a market economy.

Key words: manager, theatre, producer, director, management, marketing, administration, control, actor, play-maker, dip-maker.

Визначну роль у творенні театральної культури, її естетичної спрямованості відіграють театральні менеджери. Разом з режисерами і акторами менеджери, активно прилучаючись до видатних досягнень передової сценічної куль-

тури, до кращих творів української і зарубіжної драматургії, не тільки успішно оволодівають передовим творчим досвідом європейської сцени, а й вносять свій вагомий внесок у скарбницю якісно нових художніх традицій світового театру.

Хто ж виступає практичним організатором і провідником театру? Хто дарує глядачеві можливість побачити кращі спектаклі? Завдяки кому любителі театру можуть спостерігати, як працюють видатні актори, режисери, спілкуватися з ними, дискутувати? Відповідь однозначна – театральні менеджери.

Менеджмент – слово нове, а проте без нього, наприклад, театральна справа – сьогодні немислима, як немислимий взагалі сьогодні жодний процес, пов'язаний з культурою та мистецтвом, без організації, без створення умов для групової художньої діяльності, без урахування господарсько-економічних факторів. Колись існувало старожитнє слово “антреприза”, – антрепренер, мабуть, і став першопочатком новітнього менеджерства, цього мистецтва організації, планування й забезпечення; без менеджерства сьогоднішня стратегія театрального поступу перетворюється на аматорство.

То що ж таке менеджмент? Розглянемо, нарешті, смислову наповненість цього терміну.

Менеджмент – це система взаєностосунків між керівником і підлеглим, що визначає якість виконання поставлених задач.

Слово “менеджмент” походить від англійського “manage”, що значить – управляти або керувати. Отже, менеджмент необхідно розглядати як ієрархічний процес у цілому, так і рядового менеджера як особу.

Скажімо, більшість шанувальників театру свідомі того, що основною фігурою в театрі є режисер, володарем сцени – актор. Та не всі знають, що в кожному театральному колективі є посада, яку називають по-різному: менеджер, директор, продюсер, керуючий.

Звернемось до словників:

“*Менеджмент (англ.)* – організація управління виробництвом” [1].

“*Менеджер (англ.)* – керуючий, управляючий певними підрозділами у компаніях, концернах, підприємствах тощо” [2].

“*Директор (фр.)* – керівник, голова підприємства, установи, навчального закладу тощо” [3].

“*Продюсер (англ.)* – підприємець, який організовує і фінансує постановку фільму, вистави і т. ін. Адміністративно-фінансовий організатор певного комерційного проекту (шоу, концерту, спектаклю, телепрограми, запису альбому, диска, відеокліпу тощо)” [4].

“*Керівник* – особа, яка керує (ким-чим) установою” [5].

Театр, повторимо, живий не лише акторами, режисерами, художниками, які безпосередньо задіяні на очах у публіки. Менеджер чи продюсер потрібен театрові не менше: від його особистості так само залежить – бути чи не бути сценічному мистецтву в пошані й любові – сьогодні, як і сто, і двісті, і триста років тому.

Основна функція менеджменту – організація режиму функціонування суб'єкту, що залежить від управлінського продукту. Чим краще управлінський продукт, тим краще функціонує і дає позитивні результати організація (театр).

Менеджмент як наука виник і розвивається в зв'язку з необхідністю пояснити, “чому” та в наслідок чого процвітають чи руйнуються організації. Науко-

вці в області менеджменту шляхом випробувань та практики в області управління методом спроб та помилок відповідають на питання: “Чим виявляється успіх організації?”. Відповідь на це питання дозволяє відповісти на більш прагматичне питання: “Що може керівник, менеджер?”.

Володіння основами сучасного менеджменту – важкий, багатоплановий процес, який оцінюється фахівцями з різних боків. Одні вважають, що менеджером потрібно народитися, другі, що менеджмент це така ж наука, як, наприклад, фізика чи біологія; так чи інакше – формування менеджера здійснюється через активне навчання і самовдосконалення. Як показує статистика, не багато з тих, хто має талант організатора, вміє розвивати цей талант і користуватись їм заради розвитку суспільства.

Менеджерське керування починалось з нижчих підрозділів функціональних відділів (цех, склад) і середньої ланки (керування самими функціональними відділами і їхньою координацією). Зниження витрат на одиницю продукції за рахунок збільшення швидкості й обсягу постачань, виробництва і збуту, а також їхній скоординованості давала конкурентну перевагу, досягнення якої було прямим обов’язком менеджерів (як адміністраторів, або лінійних керуючих, так і штабних спеціалістів), що займалися прикладними дослідженнями і розробками.

У зарубіжних країнах накопичено значний досвід управління в різних областях, внаслідок безпосередньої участі людей в управлінській діяльності. Він збагачується за рахунок знань основ науки управління, світових досягнень у практичній організації економічних і соціальних процесів.

В Україні почали використовувати термін “менеджмент” в усіх сферах виробничо-господарської діяльності в процесі ринкових перетворень. Широкої популярності набули професії менеджерів ділової адміністрації, з перевезень, реклами, продажу, маркетингу, зовнішньоекономічної діяльності тощо. У різноманітних закладах освіти України – університетах, академіях, інститутах, коледжах, технікумах – активно відбувається підготовка фахівців кваліфікації менеджера.

Варто чітко зрозуміти різницю між поняттями “менеджмент” та “управління”, оскільки дуже часто їх ототожнюють, що призводить до плутанини. Управління є цілеспрямованою дією на об’єкт з метою змінити його стан або поведінку в зв’язку зі зміною обставин. Управляти можна технічними системами, комп’ютерними мережами, автомобілем, конвеєром, літаком, людьми тощо. Менеджмент є різновидом управління та означає управління людьми (працівниками, колективами працівників, групами, організацією та ін.).

Менеджмент – цілеспрямований вплив на колектив працівників або окремих виконавців з метою виконання поставлених завдань та досягнення визначених цілей.

Сьогодні у світі існує понад п’ятдесят визначень поняття “менеджмент”. В його основі лежить англійське дієслово “to manage” – керувати, яке походить від латинського “manus” – рука. Так, фундаментальний Оксфордський словник англійської мови, вперше виданий ще 1933 року, дає такі тлумачення: 1) Менеджмент – це спосіб та манера спілкування з людьми (працівниками); 2) Менеджмент – це влада та мистецтво керівництва; 3) Менеджмент – це вміння і адміністративні навички організовувати ефективну роботу апарату (служб працівників); 4) Менеджмент – це органи управління, адміністративні одиниці, служби і підрозділи.

З функціональних позицій менеджмент – це процес планування, організування, мотивування, контролювання, необхідних для формування та досягнення цілей організації (під організаціями розуміють підприємства, товариства, банки, асоціації тощо, їх відділи, бюро, сектори, цехи). За напрямком здійснення його можна поділити на три види: виробничий менеджмент, фінансовий менеджмент та маркетинг.

Український економіст Валерій Терещенко зазначає, що менеджеризм як американська теорія управління пересуває центр ваги правових питань у галузь соціології, суспільних відносин, людських стосунків, психофізіології праці, психотехніки, колективної психології. Менеджери розглядаються як розпорядники економічного життя суспільства. Олег Білоус та Євген Панченко вказують на те, що менеджмент забезпечує реалізацію мети підприємства – задоволення соціальних потреб через ринок, тобто виробництво товарів або надання послуг.

Широке розповсюдження у світі терміна “менеджмент” викликає необхідність застосовувати його і в Україні у розумінні управління людьми, колективами працівників, організаціями. Водночас у менеджменті буде використовуватись і термін “управління”, але з обов’язковою орієнтацією на об’єкт (процес). Ця формула можлива по відношенню до колективу театру.

Не секрет, що мистецтво керувати процесом є одне з найскладніших, тим більше, якщо врахувати, що ми маємо справу з таким тонким і живим творчим організмом, як сучасний театр.

На жаль, довгий час ми створювали в театрі (та й не тільки...) модель керівника-виконавця. Сьогодні така модель вже не відповідає духу часу. Нам конче потрібен керівник-діяч. Діючий, а не виконуючий. Протягом останніх років ми нагромадили солідні томи, наповнені наказами, інструкціями, положеннями, методичними вказівками тощо, які зарегламентували театральний процес настільки, що театр з живого творчого організму однодумців часом перетворюється на потокове підприємство з випуску запланованої кількості вистав. Такий театр став нудним як для самого себе, так і для глядача.

Варто сподіватися, що в театральній справі відбудуться конструктивні зрушення у бік спеціалізації менеджерів за окремими напрямками діяльності театрів, що зробить їхню роботу більше результативною, не такою обтяжливою, як зараз, більш контрольованою і більш відповідальною за сучасних ринкових умов.

Позбавитися стереотипу “виконавця”, що склався роками у театральній справі, досить не просто.

Колись газета “Культура і життя” на своїх сторінках вела дискусію “Хто в театрі головний?”. Проблема розподілу повноваження директора і художнього керівника театру існує серед питань театального устрою.

Суть її полягає в тому, що ці дві управлінські посади співпрацюють, але можуть суттєво відрізнитися за своїм внутрішнім духовним характером. Внутрішньо-театральні, художньо-творчі та адміністративно-господарські цілі постійно перетинаються в процесі реалізації повноважень директора та головного режисера, ускладнюючи їх взаємодію.

У колективній художній творчості (про специфічні особливості якої йшлося вище) можна особливо виділити, як пишуть відомі американські дослідники Уілсони “дві різні, але доповнюючі одна одну ролі: творчої особистості, творчого працівника (або колективу творчих працівників) та керівника (чи мо-

жливо ієрархічної системи керівників)”, тобто адміністративно повновладного, юридично відповідального та державно підзвітного керівника. Адміністративний та художній керівники по-різному розуміють і пояснюють свої завдання в організації творчо-виробничого процесу, а звідси – й тлумачать свої ролі в ньому по-різному. У розумінні адміністративного керівника робота над виставою – послідовне і безперервне прийняття рішень. Для художнього керівника (режисера) – це послідовний та безперервний творчий процес, має циклічний характер.

Існує два підходи до формування та розстановки керівників. Перший – орієнтація на відносно постійні (природні), якості особистості, другий на спеціальну і тривалу підготовку (навчання) спеціалістів. Обидва підходи логічно синтезують складність і диференційованість управлінських функцій незалежно від сфери діяльності керівників.

Якщо співвіднести адміністративно-художню суперечливість керівництва театром з його структурою, то неважко помітити, що навіть у часи гіпертрофованого бюрократичного централізму з його єдиною для театру структурою вищої ланки управління – “директор та головний режисер” – кожен театр у кожному окремому випадку по-своєму вирішував проблеми керівництва, лише формально дотримуючись уніфікованої структури. Це відбувається і зараз, з тією лише різницею, що оптимальній для кожного театру структурі керівництва можна дати назву, найбільш близьку до її суті. Наприклад, “художній керівник – директор (в одній особі), а в його підпорядкуванні – директор-розпорядник”.

Важко не погодитися з дослідниками, які вважають, що творчий процес та управління – це два цілком самостійні види діяльності. В ідеальному випадку ці дві ролі слід було б виконувати особам з різною творчою підготовкою та практичним досвідом. У цьому відношенні випробувана структура вищої ланки керівництва театром “директор та головний режисер”, мабуть найбільш прийнятна зараз у театральній справі і існує тепер у більшості театрів України.

У США, на відміну від власника театру, який володіє приміщенням, підтримує та орендує його і зовсім необов’язково бере участь у його використанні, керуючий театром володіє приміщенням або орендує його, а також ставить або замовляє для нього розважальні шоу. Він не завжди може бути ініціатором вистави, проте завжди несе більшу частину фінансового та юридичного ризику, просуваючи виставу, наймаючи та контролюючи основний штат та маючи інші обов’язки, що кваліфікують керуючого театром як постановочного менеджера. Більшість театрів очолюють власники-адміністратори, які беруть активну участь у постановочній та менеджерській діяльності своїх театрів, – вони є постановочними менеджерами і власниками театрів. Фондові та “обідні” приватні театри можуть очолюватися власниками, керуватися – штатним керівником.

Отже, українська дискусія “Хто і театрі головний?” виявилася безплідною. Бо головні в театрі – і директор, і режисер, і завліт, і економіст, і всі інші. І, насамперед, – актор. У справжньому театрі все робиться так, щоб кожен працівник виконував свої функції.

Отже, менеджер у театрі – це людина, що вміє керувати. Існує понад шістдесят посад, що найбільш поширені в професіональному театрі для здійснення великого обсягу робіт театральної справи.

“Назви посад та посадові обов'язки можуть мінятися, однак основи менеджменту та управління залишаються незмінними і обов'язковими для всіх театрів” [7].

Усім відомі основні функції менеджменту: організація, контроль, координація, регулювання, передбачення, активізація і дослідження.

Доречно констатувати, що майже всі функції менеджерів західних театральних систем активно використовуються адміністративно-технічним штатом і в театрах України, з тією, хіба, різницею, що багато функцій, які виконують окремі фахівці у закордонних театрах, у нас виконує чисельно менший штат.

Історично склалося, що менеджмент – це управління в умовах ринкової економіки (як і в теперішній час), тобто це поняття – пов'язане із зміною форм власності і збільшенням ролі людського чинника.

Як стверджує відомий дослідник, організатор театральної справи Ігор Дмитрович Безгін: “Під науковим управлінням або менеджментом (у практичному сенсі) в даному випадку слід розуміти цілеспрямований вплив на театральний колектив, координацію діяльності всіх учасників художньо-виробничого процесу, спрямування їх спільних зусиль на здійснення поставленої мети: створення та соціальне функціонування твору сценічного мистецтва” [8].

Отже, якщо говорити про сьогоднішнє сценічне мистецтво, можна констатувати, що театр буде успішним лише тоді, коли його очолює особистість – блискучий менеджер-директор.

Людина широкої ерудиції, високої культури, чітких ідейних переконань, він – душа театру, керівник і вихователь колективу. Від нього значною мірою залежить творча атмосфера в театрі. А тільки на її благородному ґрунті зможуть самовиражатися на повну силу усі творці в театральному колективі.

“Дивна ця наша справа – театр! Колись ми вибрали його своєю професією, улюбленим заняттям, службою, але тільки з роками стали усвідомлювати, якою особливою природою ця справа володіє. Його і любиш, і проклинаєш, але вже якщо пов'язаний з ним щодня, то і віддавати себе йому потрібно тільки повністю, до кінця. Тільки так має сенс працювати для театру – і актору, і режисеру, і ... *адміністративно-керівному персоналу*” (курсив мій – О.Д.).

“Наша справа поглинає людину цілком. А якщо не поглинає, значить, ця людина не дуже потрібна театру. Стороннім поглядом на сцену можуть дивитись тільки глядачі”, – писав О. Єфремов, народний артист СРСР, у передмові до книжки Н. Кримоваї “Чи любите Ви театр?” (Москва, 1987 р., 3–4) [9].

Хоча є серед адмінкерівників (менеджерів) і такі, що далекі від театру, люди, які вважають, що знати, скажімо, професійні закони акторського або режисерського мистецтва їм не обов'язково, вони і без того можуть оцінити результат.

Чи потрібні театру такі оцінки? Так, в якійсь мірі, якщо вони справді об'єктивні і розумні. Та, мабуть, набагато більше театру потрібні інші люди й інший характер міркувань. Це – театральні менеджери, в яких професія і свій рівень майстерності. Це – людина театру, і в цьому сенсі актори і режисери не можуть залишитись байдужими до того, що і як вона робить і говорить. Вона – незалежна в своїх думках, але це не холодна незалежність спостерігача, не байдужість досвідченого судді, а визначеність громадянської і художньої позиції, визначеність і вистражданість симпатій і антипатій. Ґрунтовність знань. Це

людська стійкість. Такий менеджер вільно і природно відчуває себе і в залі для глядачів, і за кулісами. Його зауваженнями дорожать і глядачі, і актори. Він не принижує акторську гідність і знає секрети театральної справи. При тому він завжди вчасно уловлює момент, коли на спектакль, на режисерську і акторську роботу слід поглянути, перш за все, очима глядача – тобто людини, для якої театр працює. Тільки до кінця, до межі занурившись у психологію різних художників, можна зрозуміти їх характер і їх творчість. Театр, як відомо, складається з дуже різних індивідуальностей – чи можна говорити про нього без такого занурення?

Адже глядач завжди чекає від актора: чи змусить він його співпереживати з ним, тобто своїм персонажем. Змусив! І тоді він (глядач) радіє, сміється, і плаче, і зауважує в думках: молодець! Можна констатувати, що головна мета театральної справи – в таланті співпереживання, в єднанні однієї людини з іншою, тобто в істинному і високому спілкуванні людей. Тут все повинно бути зв'язано в один вузол: спілкування – розуміння – співпереживання. А хіба мета менеджера – інша? Те ж живе бажання – мати високий результат мистецтва театру, забезпечивши технологічний процес, залучивши до театру широке коло глядачів, отримати радісну можливість зустрічі з мистецтвом. Напевне, в тому і полягає гідність цієї важкої професії – театральний менеджер.

Якщо режисер в театрі має ставити професійні вистави, актор – професійно грати свої ролі, то менеджер повинен бути на чолі процесу, вміло спрямовувати його, забезпечувати і сприяти втіленню в життя; їх усіх поєднує взаємозв'язок, бо роблять спільну справу. Тут усі – на рівних, у всіх – одні турботи і спільні хвилювання.

Окрім того, менеджер повинен професійно оцінювати роботу учасників театрального процесу і свою. Чи завжди згодні з їх думками і оцінками в театрі? Звичайно ж, ні! Але це зовсім нічого не міняє у ставленні театральних колег до праці менеджерів – їх праця потрібна театру і всім, хто його любить.

А ще для кожного менеджера є нормою – вміння серйозно аналізувати стан глядача. Театру потрібен такий аналіз – глядачу теж. Менше буде помилок і чіткішими будуть критерії. І любов до мистецтва буде більш осмисленою і вимогливою. Є в театрі питання, безбоязно торкатися яких можна, лише відчуваючи до них гранично-особисту причетність. Це – той строгий самоаналіз, який повинна час від часу провадити людина у власній душі, щоб жити далі. В театрі кожен закладає свою цеглину у загальну справу. А в загальній справі дуже важливо відчувати лікоть, розуміння і допомогу. Хрестоматійно відомі гучні слова “громадська місія театру”. І – що опорою театру є люди з громадським характером, тобто такі, які постійно співвідносять “своє” із загальним. Чужим вони вважають лише те, що не сприймають душею. Вони не таяться, не лукавлять. Вони спрямовані до людей і сподіваються на взаєморозуміння. Такими в ідеалі має бути кожен менеджер театру.

Є всі підстави стверджувати, що особливо велика відповідальність лягає на керівника театрального колективу. Як писав відомий український режисер і театральний діяч С.В. Данченко: “Люди в театрі не завжди схильні до колективної творчості, не завжди просто по-людському сумісні, навіть, якщо вони справжні митці, таланти. Саме тому необхідно дбати про людину, яка всіх об'єднує, – про лідера. Він і ті, хто поділяє його погляди, складають основу ко-

жного по-справжньому живого організму... Лідер – це особистість, яка має власну творчу програму” [10].

Слід визнати, що у театральній справі України ще за часів перебудови підвищилися вимоги до керівників усіх рангів. Цілеспрямоване об’єднання раніше самостійних функцій, ліквідація надлишкових ланок в управлінні, перехід від ієрархічної до мереженої структури управління і пов’язана з цим децентралізація, а також передання ряду управлінських функцій трудовим колективам зменшили чисельність керівних працівників нижчої ланки.

Багато театрів широко вдаються до проведення конкурсу для керівників. В сучасних умовах особлива увага звертається на кваліфікацію менеджерів, на їх здатність у процесі управління враховувати міжнародні аспекти.

Література

1. Новий словник іншомовних слів. / К.: Анконіт, 2007. – 459 с., 454 с., 204 с., 611 с.
2. Ожегов О. И. Словарь русского языка. / Ожегов О.И. – М., – 679 с.
3. Безгін І. Д. Мистецтво і ринок. / К.: Компас, 2005. – 190 с.
4. Безгін І., Юрлов Ю. Театральное искусство: организация и творчество. / Безгін І., Юрлов Ю. – Мистецтво, 1986. – 82 с.
5. Кримова Н. А. Чи любите Ви театр? / Кримова Н.А. – М., 1987. – С. 3-4.
6. Данченко С. В. Культура і життя / Данченко С.В. – К.: Культура, 1982. – №25. – С. 1.

УДК 78. 036: 792 (477. 44) ”19”

Черкашина Олеся Валентинівна,
здобувач кафедри культурології
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ ВІННИЦІ (ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТОЛІТТЯ)

У статті досліджується концертно-гастрольне життя Вінниці першої третини ХХ століття.

Ключові слова: концертне життя, гастролери, оперні виконавці, театральні колективи, музично-драматичні вистави, національні меншини, українська культура.

In the article is investigated concerto-tour life of Vinnytsya of first third XX century.

Key words: concerto life, guest performers, opera performers, theatrical collectives, musically-dramatic presentations, national minorities, Ukrainian culture.

Музично-театральна культура Вінниці, як одного із важливих регіональних центрів України є невід’ємним компонентом культурно-мистецького життя суспільства. Від початку ХХ століття Вінниця набуває статусу економічного і культурного центру Подільського регіону, де відкривається мережа музично-освітніх закладів, створюється чисельна кількість аматорських, професійних хорових та інструментальних колективів, а також побудується театр (1910), що став окрасою архітектурного ансамблю центру міста і центром культурно-мистецьких запитів вінничан. Із появою театру активізується гастрольно-концертне життя, що широко висвітлювалося на сторінках місцевої преси. Ви-

ступи проходили не лише в Міському театрі, але Білій Залі Міської Управи, Народному Домі, Літньому театрі тощо.

В мистецькому житті міста велику роль відігравали різні музичні колективи, що влаштовували концерти, танцювальні вечори й інші урочистості в садах, парках, ресторанах, кафе тощо. Серед них – струнні ансамблі, духові оркестри, зокрема, оркестр “вільних пожежників” [5, 302], дамський струнний оркестр “Франкетти”, що грав переважно в ресторані “Подолія” (диригент М. Ніколаєва) та ін. Ще від 1901 року оркестр існував і при обласній лікарні [7, 65].

Звичним явищем для вінницької публіки були виступи місцевих скрипалів: сімейного квартету А.І. Гуммеля, що користувався великою популярністю, зокрема, дуету у складі Марії та Болеслава Гуммель, а також сольні виступи Б. Гуммеля, Б. Мироненка тощо. До програм концертів входили твори як російських, так і європейських композиторів. Частими були виступи приїжджих виконавців. Прихильність публіки завоювали виступи скрипалів – Р. Придаткевича, М. Ерденко і, особливо, юного виконавця А. Пікайзена, який на початку 1923 року виступав в залі Музичного Технікуму [38; 15; 19].

Прихильники духовної музики мали змогу почути виступ хору Казанської церкви (Петроград) під керівництвом А.А. Сиротинського за участю артиста Київської опери Г.І. Внуковського, що відбувся в Білій Залі Міської Управи 1 березня 1915 року [46]. Захоплення місцевої публіки викликав виступ Петроградського піаніста Готфріда Мелеха. Концерт супроводжувався лекціями київського журналіста і мистецтвознавця Валентина Асмуса [26]. Два концерти дав відомий російський піаніст С. Барер (учень О. Глазунова). Яскравим і вельми цікавим явищем для місцевої публіки були виступи кобзаря Василя Ємця (вересень, 1919) [44] та Капели кобзарів (1924) [30]. В серпні 1926 року вінницька публіка мала можливість почути єдиний виступ відомої вже на той час української державної хорової капели “Думка” під керівництвом заслуженого артиста УРСР М. Городовенка, у виконанні якої прозвучали твори українських та західноєвропейських композиторів [35].

На сцені театру також виступали виконавці циганських і російських романсів та пісень, а також грузинських пісень Е. Бородіна, В. Д. Шумський, Н.Г. Тарасова, Р.М. Раїсова, Є.І. Башаріна, М. Вавич, К. Шершинський (артист Варшавських театрів) та інші, в концертах яких брали участь Бельфор (скрипка), Мануйлова (скрипка), В. Шефер (піаніст), Камінська (лірико-колораторне сопрано), Самолов (баритон), І. Чернецька (прима-балерина Московського вільного театру) тощо [21; 25].

В період національного відродження відбувається інтенсивний розвиток української культури. У Вінниці створюються хорові та інструментальні колективи (художня капела Г. Давидовського, Хорова капела ім. М. Леонтовича, симфонічні оркестри і т.ін.). Підвідділ Мистецтв організує камерні ансамблі (квартет і тріо, 1919), розробляє програму циклу історичних концертів-лекцій для театрів і робітничих клубів [11, 52]. Із місцевих музикантів при Губполітпросвіті утворено симфонічний оркестр, який був розділений на групи, що працювали в “Радянському” театрі (бувчий Міський) та кінематографах [11, арк. 51 зв. – 52].

Перший концерт оркестру, керівником якого призначено Зона, відбувся у травні 1919 року в Літньому Саду (бувшого Толстого). Надалі диригентами стають Б. Крижанівський та Б. Поляков [37]. В концертах колективу бере участь солістка Львівської опери А.І. Козак. У 1920 році Музичною Секцією

підвідділу мистецтв організовується ще один симфонічний оркестр, перший виступ якого відбувся на початку липня в Літньому Саду [4].

Із появою Вінницького театру музично-театральне життя міста пожвавилось. Формуванням трупи для міського театру активно займалися Т. Лентовська та уповноважений її дирекції С.М. Арнольд (сценічне ім'я – Бородин). І хоча склад трупи ще не був повністю сформований, на початку грудня 1910 року відбулася перша вистава [6, 164]. На жаль, архівні документи не зберегли відомостей про тогочасний склад та репертуар колективу. Вистави, що проходили у міському театрі, супроводжував оркестр (струнні, дерев'яні, духові, мідні та ударні) у складі 26 чоловік, засновником якого був Антон Гуммель (1910) [6, 122]. Кількість оркестрантів сезону 1915–1916 років складала лише 8 осіб [6, арк. 609-609 зв.]. Під час антрактів, розважаючи публіку, оркестр виконував класичні твори, як, наприклад, Перший концерт Беріо Чардак з опери “Тінь воєводи” та ін. [50].

На сцені театру, окрім драматичного репертуару йшли оперети та оперні вистави. Так, опереткова трупа П.В. Прохоровича, виступи якої вперше на вінницькій сцені відбулись в лютому 1913 року, ставила “малоруські вистави” [6, арк. 338-338 зв.]. На виступи сезону 1913–1914 років подавала заявку трупа Скатеринодарського “Северного театру” (антрепренер В.М. Костомаров), в репертуарі якої окрім музичної драми, опер та оперет, також балет [6, 303–304]. Пропозиції щодо гастролей надходили й від інших колективів з різних міст.

Розквіт культурно-мистецького життя провінційного містечка Вінниця припадає в роки Першої світової війни. Неабияку роль зіграв той факт, що до Вінниці з прифронтового Кам'янця-Подільського були переведені губернські установи з чиновниками та їхніми сім'ями, а також дислоковані військові. Переселенці, біженці, тікаючи з великих міст і сподіваючись знайти житло та роботу, намагалися залишитися в провінційних містечках, зокрема у Вінниці [3, 99]. Архівні документи, оголошення, рецензії в періодичних виданнях тощо свідчать, що незважаючи на складний час, мистецтво, що було здебільшого прерогативою міщанського прошарку, не залишалось поза увагою народу, більше того, воно стало доступним для ширшого кола населення. Тепер до концертної зали також приходять більш демократична публіка: робітники, селяни, солдати тощо.

Навесні 1914 року вперше до Вінниці приїжджає трупа М.К. Садовського, який ще в жовтні (31) 1913 року розпочав листування з директором Вінницької міської театру щодо оренди, запропонувавши сплачувати міській Управі з кожної вистави всі рахунки за опалення, освітлення, капельдинерів, а також афіші звичайного формату, попередні анонси тощо. В одному з листів М. Садовський наголошував, що його трупа ще не була у Вінниці і може викликати у глядача більшу зацікавленість, ніж інші трупи. Отже, після тривалого листування угода між Вінницькою міською управою і трупю М.К. Садовського була підписана, терміном від 7 по 22 квітня 1914 року з правом пролонгації. Було внесено і передоплату 250 крб. Однак, орендні умови виявилися зависокими і трупа була змушена закінчити гастролі у визначений термін [6, 346–346, 347-347, 358, 398].

У виконанні трупи М. Садовського вінничани побачили не лише класичні сучасні драматичні п'єси (Б. Грінченка, С. Васильченка, Ю. Словацького, Л. Толстого, А. де Граціє, В. О'Коннор-Вілінської та ін. [1]), але й змогли почути класичну оперу М. Лисенка “Утоплена” (за М. Гоголем “Майська ніч, або Утоплениця”), “Різдвяну ніч” та “Енеїду”, опери “Галька” С. Монюшко, П. Масканьї

“Сільська честь”, “Роксолана” Д. Січинського. З трупю М. Садовського до Вінниці приїхали: великий хор, симфонічний оркестр, відомі вже на той час співаки і диригенти – М.І. Литвиненко-Вольгемут, Суховольський, О.А. Кошиць [20, 189–190]. Другий приїзд трупи М. Садовського відбувся в січні 1919 року, коли під час облоги Києва в грудні 1918 року театр виїжджає з столиці. Незважаючи на політичний стан в країні вистави театру проходили з великим успіхом. Великого враження на вінницьку публіку також справив приїзд Королевської Венгерської трупи влітку 1918 року, репертуар якої виконувався мадярською мовою [24].

Тогочасна періодика постійно інформувала жителів міста про гастрольні виступи, що проходили в міському театрі. Найбільшу зацікавленість публіки викликали українські драматичні та оперні вистави. Так, газета “Юго-Западный край” на своїх шпальтах сповіщала про приїзд до Вінниці в березні 1915 року української трупи за участю корифеїв української сцени М.К. Заньковецької та А.К. Саксаганського, що стало визначною подією для міста. До приїзду трупи оркестр театру під керівництвом Б. Полякова було підсилено. Оформлення сцени виконав художник декоратор трупи Янов-Степняк. На сцені вінницького міського театру були поставлені твори І.К. Карпенко-Карого, М.Л. Кропивницького, М. П. Старицького, Панаса Мирного, Тогобочного [48].

В репертуарі приїжджих труп сезону 1914–1915 років були трьох, двох і одноактні оперетки, комедії, мініатюри, драми, а також сольні виступи. Непересічним явищем для місцевої публіки були виступи Єврейської російськомовної опереточно-драматичної трупи Я.Ш. Гузика з Польщі (за участю Р. Фрейлін) [12, 110]. Для постановки польських вистав був потрібний дозвіл Губернатора [6, 371].

Серед колективів, що виступали у міському театрі протягом наступних років, були: Одеська російська опера Г.А. Кудрявцева [6, 482–484], Оперетково-драматична трупа Українського Товариства під керівництвом Павла Прохоровича [8, 20, 26], трупа артиста Імператорських Петроградських театрів М.М. Петіпа, а також сольні виступи артистки Н. М. Кондатті з драматичною трупю, Московський театр Корш, Київський театр “Соловцов”, трупа 2-го Київського міського драматичного театру Д.М. фон-Мевеса, Київського театру “Дома Інтермедії” М. М. Бонч-Томашевського, ансамбль Петроградських артистів театру К.М. Незлобна (А.Г. Крамова) і Панаєвського театру (Л.В. Лесной), а також артиста Московського Камерного театру Г.А. Авлова та ін. Втім, варто зазначити, що гастролери, які приїжджали до Вінниці, були не завжди якісно підготовлені і зі старим репертуаром.

Досить рідкісним явищем для вінницької публіки були виступи балетних труп. Колективом Оперного і драматичного Художнього мініатюра на сцені міського театру був показаний балет за участю артиста Варшавських Урядових театрів балетмейстера Київського міського театру А. Романовського, примібалерини Харківської опери Н. А. Средницької та солістки Київського міського театру А. Александрової [49]. Відбулись гастролі Одеського балету у складі 8 осіб під керівництвом Н.Д. Шуріної [51], гастролі артиста Імператорських Петроградських театрів М.М. Петіпа з власною балетною трупю та балерини Імператорського театру І. Чернецької.

До зимового сезону 1915-1916 р. керівництвом вінницького міського театру була створена трупа із запрошених кращих сил: Київських музичних теат-

рів (мініатюр – А.Ф. Арцимович, С.І. Булько, Е. Левути, Д.М. Шапко (по сцені Державін) та артистів Київської опери (Ковалевського, Внуковського, Гагаєнко, балерини Я. Залевської, К.Ф. Франциско, Ю. Болишевської, прими-балерини А.Г. Петрової, балетмейстера О. Романовського та ін.) [6, арк. 558–578].

До репертуару трупи, де значно переважали опери та опереткові твори, у новому сезоні були включені одноактні оперети і комічні опери, оперети-фарс, комедії тощо [47]. З цього приводу газета “Юго-Западный край” за 29 вересня 1915 року писала, що Міський театр вступив в нову фазу, де тепер виконуються виключно оперні речі.

Багато відомих оперних виконавців, що брали участь у виставах місцевого театру, давали сольні концерти, в яких виконували окремі номери з опер, що користувались великим успіхом (балада Мефістофеля з опери “Фауст” Ш. Гуно, сцени із класичних опер “Євгеній Онегін” П. І. Чайковського, “Русалка” О. Даргомижського та “Фауст” Ш. Гуно, арії з опери “Князь Ігор” О. Бородіна, арія Віолети з опери “Травіата” Дж. Верді, Вальс з опери “Ромео і Джульєта” Ш. Гуно та ін.), а також твори російських та світових композиторів. На вінницьких сценах з успіхом проходили виступи: артиста державних театрів з Петербургу баса П. Цесевича, в концертах якого брали участь А.А. Лансберг (рояль), М. Гіттер (скрипка), Савченко (контральто), що проходили при великих аншлагах [27]. Досить цікавим і незвичним був виступ вокальної трансформістки Стелли Марте (1918), що в опері “Паяци” (Леонковалло) виконала партії баритона, тенора і сопрано; баритона Московської опери С.М. Янчура, концерт якого пройшов за участю тенора Московської опери Є. Глоба, піаністів-композиторів братів Е. та І. Длуських [42]; прем’єра Московської опери Зиміна, драматичного тенора Київського державного драмтеатру М.В. Каржевіна за участю артистки російської опери М.П. Щеглової. Великого резонансу для Вінниці набув приїзд галицької оперної співачки “абсолювентки Московської консерваторії” М. Шекун-Коломийченко. У її виконанні прозвучали оперні арії італійською та французькою мовами, а також твори українських композиторів [45]. Однак, в рецензії на її виступ зазначалося, що співачка виявилась далеко не такою видатною, як писала преса в рекламних оголошеннях [39]. З великим успіхом проходили виступи оперної співачки М.І. Литвиненко-Вольгемут, що на той час працювала у Вінницькій опері [14], О.І. Монської (колоратурна співачка), в концерті якої брав участь артист державної опери бас Б.С. Вепринський [18] та ін.

Демократизація культурно-мистецького життя мала і від’ємний бік. Для задоволення малоосвіченої і невибагливої публіки, яка вимагала п’єски розважального характеру, в репертуарі як місцевих труп, так і гастролерів все більше набувають ваги фарси, вар’єте, водевілі, комедійні п’єси, одноактні оперети, оперета-мозаїка тощо, що негативно впливало на розвиток української культури загалом: “Мотор любови” (пер. Л. Пальмського), “Званий вечер с итальянцами” (муз. Оффенбаха), оперета “Гейша” (соч. Прусакова, муз. Сидней-Джона), “Циган-прем’єр” (муз. Кальмана), “Проказы студентов” (М. Максфельд), комедія “Старички” (А. Оверченко) та ін. [25]. Деякі театри приїжджали на гастролі зі своїм складом оркестру, хору тощо. Проте варто зазначити, що серед низько-вартісного репертуару мали місце класичні твори. Незабутнього враження справила гра української опереткової трупи під керівництвом П.А. Дар’янова,

що виступала в Літньому театрі. У її виконанні вінничани мали змогу побачити: “Наталку Полтавку” (текст І. Котляревського, муз. М. Лисенка), “Майську ніч” (за Гоголем, Устенко-Гармаш), “За двома зайцями” (М. Старицького) [23]. У виконанні трупи Російської драми М.А. Вебера пройшла історична трагедія Мережковського “Павел І” [8, арк. 51–51 зв.]. Московським театром Сабурова на розсуд вінницького глядача були запропоновані сцени з опери Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм” (сцена Оксани з Андрієм), С. Монюшко “Галька” (сцена Іонтека), Дж. Верді “Аїда” (3 акт), П. Чайковського “Євгеній Онегін” (сцена дуелі) і “Пікова Дама” та ін.

В червні 1922 року до Вінниці приїздить зі своїм оркестром (керівник Шейн), хором і балетом, як писали газети, “єдина в Україні оперна трупа, організована в Києві П.М. Баратовим”. Колектив трупи показав опери М. Мусоргського, П. Чайковського, Дж. Верді, Дж. Мейєрбера, Р. Леонковалло, Дж. Россіні, П. Масканьї, Ж. Бізе та ін. У виставах брала участь відома оперна співачка М. І. Литвиненко-Вольгемут (“Пікова Дама”, “Аїда”) і Мочаров [16]. Зі своїм складом хору, балету та оркестру у 1924 р. виступала Київська Державна опера під керівництвом М. Востокова, у виконанні якої вінничани почули опери “Фауст” Ш. Гуно і “Пікову Даму” П. Чайковського [31].

Протягом всього часу, від початку існування театру до 1917 року, не було жодної вистави українською, польською, єврейською та іншими мовами національної громади, проживаючої на Поділлі, що безпосередньо було пов’язано із національною політикою Росії, зокрема переслідуванням національних меншин [2, 65]. З ліквідацією національних обмежень у багатьох театральних колективів з’явилась можливість ставити вистави рідною мовою, пропагувати свою культуру, звичай тощо.

Для вінницької єврейської публіки сенсаційною виставою, що вперше була показана рідною мовою, стала п’єса М. Ріхтера “Герцэле Меюхесь”. На публіку, яка заповнила весь театр, п’єса створила велике враження [22].

Театральне мистецтво іншомовних труп активно підтримується за часів гетьманського уряду. На гастролі до Вінниці запрошуються: Єврейська оперетково-драматична трупа А.М. Вольфсона (за умови поповнення трупи приїжджими гастролерами, як Клара Юнг, Епельбаум та ін.) [8, арк. 39-39 зв., 51 зв., 57]; у вересні 1918 року в театрі виступає Київська Єврейська оперетково-драматична трупа з історичною оперетою “Мхірас Іосіф”, “Хінке-Пінке” Латайкера та ін., Американська єврейська драматична трупа та колектив Польського товариства любителів драматичного мистецтва [28]. У постановці Вінницького Кооперативного видавничого товариства “Логос” була показана вистава-сатира відомого єврейського культурно-громадського діяча Є.В. Радбіля “Собачий налог”, в якій завдяки вдалому гриму та грі акторів було змальовано колишню міську думу [40]. Єврейська трупа ім. Я. Гардіна, що була поповнена місцевими аматорами, показала художню драму Ваксмана “Дочка вулиці” за участю відомих вінницьких акторів – Густова Шнея, Гольфа, Гермерлінського, Гриля та ін. [41]. Під керівництвом Гриля організовується Єврейська драматична студія Московського театру ім. Шолом-Алейхема (1922 р.) [17].

Створення і збереження національної держави було головним політичним завданням, отже українська культура, за підтримки української національної влади, мала всі передумови для відродження. Не зважаючи на політичний хаос

та економічну скруту, влада все ж знаходила кошти на розвиток культури, зокрема підтримку національного професійного театру. У Вінниці активно працює драматичний театр товариства “Просвіти”, що більше був поєднанням агітаційної роботи та мистецтва; аматорські драматичні гуртки, зокрема, при Старовинницькому та Малохуторянському товариствах [43], а також при психіатричній лікарні [29].

З приходом до Вінниці денікінців в листопаді 1919 року певна стабілізація внутрішньополітичного, економічного та культурного життя міста знову пішла на спад. Культурна політика білогвардійців суперечила засадам українізації мистецтва. Новий Уряд виступає також проти п'єс малоросів. Заздалегідь запланований показ п'єси В. Винниченка “Брехня” скасовують. Комендантом забороняється проведення будь-яких громадських заходів, а тим часом театр закривають. Все ж, незважаючи на малосприятливу державну політику, театр незабаром розпочав свою роботу.

20-ті роки ХХ століття були періодом формування театральних труп, пошуку творчого стилю та формування художньо-естетичних принципів українського театру в складних умовах розбудови української державності. Чільне місце серед новостворених театральних колективів того часу займає театр ім. Ів. Франка, напрям роботи й ідейно-художні принципи якого формувались саме під час перебування у Вінниці (1920–1923).

За часів утвердження радянської влади в Україні, що проходило під гаслами незалежного державного статусу республіки, театр та різні видовища розглядалися насамперед як засіб агітації і пропаганди. Для встановлення повного контролю над театральною справою і культурою загалом, було вирішено створити мистецькі об'єднання, що мали підпорядковуватися відділу Наросвіти. Від 1920 р. театральними труппами та мистецькими колективами, що працювали у Вінниці, опікується організація “ВСОРАБИС” (Всеросійський Професійний Союз Робітників Мистецтва)[10, 132] Подільського Губернського Відділення. Місцевим органам влади надавався повний контроль над діяльністю театрів та їх репертуаром, а саме, право заборони п'єс “антинародного” спрямування.

При “ВСОРАБИС” протягом 1920–1922 років у Вінниці створюється чимало театральних колективів (деякі труппи постійно реорганізовувалися), виступи яких проходили на вінницькій сцені під “пильним оком” місцевої преси: українська музично-драматична труппа “1-го Трудового кооперативу українських акторів” (1920), Російська труппа (1920) [10, арк. 42], Російська драматична труппа під керівництвом І.В. Гловацького (1921), Єврейська драматична студія Гриля Московського театру ім. Шолом-Алейхема (1922) [17], Єврейська драматична труппа ім. Я. Гардіна [10, арк. 169]. У 1922 р. Правління “ВСОРАБИС” у до свого штату зареєструвало ще одну групу оперного колективу, першою постановкою якої стала опера “Євгеній Онегін” П. Чайковського [9, арк. 17–17 зв.].

У 20-х роках у Вінниці проходять вистави труппи “Березіль” [13, арк. 124 зв.], концерти Айседори Дункан [13, арк. 59]. У виконанні двох труп – Харківських драматичних артистів (червень, 1925) [34] та Ленінградського театру “Балаганчик” (липень 1925), вінницька публіка мала можливість побачити виставу “Заговор Імператриці” (Ол. Толстий і П. Щеголев). Увагу привертає те, що одяг для п'єси Ленінградська труппа взяла із Зимового палацу, серед якого

була і особиста сорочка Гришка Распутіна [32]. З великим успіхом у виконанні Московського Державного Академічного Малого театру пройшли вистави “Фаворитка Петра I” (Лернер), “Боротьба за любов” (Самсон) та ін. На прохання вінницької публіки була показана вистава “Вогні Іванової ночі” (Г. Зудерман) [33]. Невдовзі, в лютому 1926 р., Вінничани мали змогу побачити гастролі прославленого українського артиста П. К. Саксаганського в операх “Наталка Полтавка” М. Лисенка, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, а також в п’єсах “Суєта” І. Карпенка-Карого, “За двома зайцями” М. Старицького [36]. Культурний обмін театральними колективами посилюється в 30-х роках.

Підводячи підсумки, можна сказати, що Вінниця стає перехрестям музично-театрального життя України, куди приїжджають відомі виконавці-інструменталісти, оперні співаки та оперно-балетні колективи, а також корифеї української сцени М. Крушельницький, М. Садовський, К. Заньковецька, А. і П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий. Окрім того, що ці колективи мали власну потужну базу (прекрасних співаків, хори, оркестри), вони знайомили з українською, російською та європейською драматургічною літературою. Отже, саме театр стає центром на вістрі естетичних запитів, де відбувається поєднання українського класичного репертуару із сучасним, що того вимагала доба.

Література

1. Барабан В. Шляхи Миколи Садовського / В. Барабан // Комсомольське плем'я. – 1976. – 10 червня.
2. Безуглий А. І., Слотюк П. В. Деякі особливості становлення Вінницького муздрамтеатру та його вплив на формування культурного середовища міста в першій чверті ХХ сторіччя // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету. Серія: Історія. Збірник наукових праць / За заг. ред. проф. П. С. Григорчука. – Вип. III. – Вінниця, 2001.
3. Вінниця: Історичний нарис / [С. О. Гусев, Ю.А. Зінько]. – Вінниця: “Книга-Вега”, 2007.
4. Вісти. – 1920. – 1 липня.
5. ДАВО. – Ф.Д.-286. – Оп.1. – Спр. 79.
6. ДАВО. – Ф.Д.-230. – Оп.1. – Спр. 1255.
7. ДАВО. – Ф.Д.-230. – Оп.1. – Спр. 347.
8. ДАВО. – Ф.Д.-230. – Оп.1. – Спр.1804.
9. ДАВО. – Ф.П.-525. – Оп.1. – Спр.439.
10. ДАВО. – Ф.П.-545. – Оп.1. – Спр.1.
11. ДАВО. – Ф.Р.-254. – Оп.1. – Спр. 623а.
12. ДАВО. – Ф.Р.-230. – Оп.1. – Спр. 830.
13. ДАВО. – Ф.Р.-254. – Оп.1. – Спр. 645.
14. Известия. – 1922. – 17 мая.
15. Известия. – 1922. – 3 августа.
16. Известия. – 1922. – 31 июня.
17. Известия. – 1922. – 4 июля.
18. Известия. – 1922. – сентябрь.
19. Известия. – 1923. – 16 февраля.
20. Кошиць О. А. Спогади / Олександр Кошиць / Спогади Олександра Кошиця. – Ч. 2. – Вінніпег, 1948.
21. Свободный голос. – 1917.
22. Свободный голос. – 1917. – 11 апреля.
23. Свободный голос. – 1917. – март-октябрь.
24. Слово Подоліи. – 1918. – 26 июля.
25. Слово Подоліи. – 1918.
26. Слово Подоліи. – 1918. – 17 августа.

27. Слово Подоліи. – 1918. – 23 августа.
28. Слово Подоліи. – 1918. – 8 августа.
29. Хвиля. – 1920. – травень.
30. Червоний край. – 1924. – 20 грудня.
31. Червоний край. – 1924. – квітень-березень.
32. Червоний край. – 1925. – 21 липня.
33. Червоний край. – 1925. – 31 травня-8 червня.
34. Червоний край. – 1925. – 6 червня.
35. Червоний край. – 1926. – 26 серпня.
36. Червоний край. – 1926. – лютий.
37. Шлях. – 1919. – 16 серпня.
38. Шлях. – 1919. – 14 жовтня.
39. Шлях. – 1919. – 19 вересня.
40. Шлях. – 1919. – 23 жовтня.
41. Шлях. – 1919. – 4 листопада.
42. Шлях. – 1919. – 6, 13 вересня.
43. Шлях. – 1919. – 8 жовтня, 14 листопада.
44. Шлях. – 1919. – 9 вересня.
45. Шлях. – 1919. – 11 вересня.
46. Юго-Западный край. – 1915. – 24 февраля.
47. Юго-Западный край. – 1915. – 4 августа.
48. Юго-Западный край. – 1915. – 7-13 марта.
49. Юго-Западный край. – 1915. – январь-август.
50. Юго-Западный край. – 1916. – 12 декабря.

УДК 004.925+778.5

Шановал Олександра Володимирівна,
аспірант Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
імені М.Т. Рильського НАН України

КОМП'ЮТЕРНА ГРАФІКА У КІНЕМАТОГРАФІ: ПРОБЛЕМИ ЕСТЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ КОМП'ЮТЕРНИХ СПЕЦЕФЕКТІВ

Статтю присвячено висвітленню поняття комп'ютерної графіки в кінематографі. Об'єктом дослідження є знакові фільми, де використовується комп'ютерна графіка. На основі підходу до комп'ютерної графіки як до художньо-технічної бази кінозображення дано характеристику новим стильовим особливостям кінематографу.

Ключові слова: комп'ютерна графіка, цифрові технології, 3-d фільми.

The article is devoted illumination of computer graphics concept in the cinematograph. A research object are sign films, where computer graphics are used. On the basis of going near computer graphics as to artistically technical the bases of cinemaimage are given description of new stylish features in cinematograph.

Key words: computer graphics, digital technologies, 3-d films.

На межі ХХ–ХХІ століть в кінематографі почався новий етап, пов'язаний з досягненнями комп'ютерних технологій. Він не лише змінює наше уявлення про саму природу кінематографа, але й відкриває незвідані досі можливості. Від самого народження кінематограф був високотехнологічним мистецтвом,

прагнув використовувати новітні досягнення техніки. Понад століття кіноапаратура удосконалювалася, що водночас стимулювало і розвиток нових стилістик та кінообразності.

Протягом 1990-х років екранне мистецтво перебувало під впливом новітніх технологій. Спочатку оплачувати використання дорогих комп'ютерних технологій і кваліфікованого персоналу були спроможні лише потужні голлівудські студії. Проте вартість новітніх розробок постійно знижується, багато комп'ютерних спецефектів зараз доступні незалежним компаніям і навіть окремим художникам.

У кінематографі відбуваються конструктивні зміни на всіх рівнях. Традиційні методи продукування фільмів все частіше замінюються цифровими. Почали з'являтися фільми без зйомок, без плівки, без кінопроектора, без колективного перегляду в кінотеатрі. Режисери і сценаристи вигадують сюжети, знімають і монтують фільми з використанням комп'ютерної маніпуляції зображенням, не відходячи від робочого столу. Хоча подекуди комп'ютерна графіка у фільмах буває зайвою, і її використовують лише заради новизни і моди.

Актуальність статті зумовлена тим, що комп'ютерна графіка стає елементом нової реальності, яка істотно впливає на психологію художнього сприйняття. Впливу новітніх технологій зазнала і художня мова кінематографа.

Країни, в яких широко використовується комп'ютерна графіка, накопичили фактичний матеріал, який вимагає наукового осмислення в контексті культури, у тому числі для вдосконалення художньої практики.

На сьогоднішній день існує незначна кількість фундаментальних досліджень, що стосуються впливу комп'ютерної графіки на кінематограф.

Один з дослідників – О.М. Орлов, інженер і мистецтвознавець за освітою, провідний дослідник Аніматографічного центру “Пілот”, у своїх працях (“Магія природи і магія творця”) досліджує естетику комп'ютерного зображення [6; 1]. Лев Манович / Lev Manovich займається теоретичними дослідженнями мови нової мас-медіа та впливу цифрових технологій на екранні мистецтва: “Мова нових медіа” / “The Language of New Media”, “Парадокси цифрової фотографії” / “The Paradoxes of Digital Photography” та інші [9; 23–167].

І.Б. Зубавіна у своїй монографії “Час і простір у кінематографі” досліджує зміни, зумовлені використанням комп'ютерної графіки, у базових параметрах екранного видовища – часу і простору. У 9 розділі аналізується взаємозв'язок нових комп'ютерних технологій з появою “нової” реальності, віртуального кінопростору [2; 389–427].

М. Теракопян у своїх працях “Нереальна реальність: Комп'ютерні технології і феномен нового кіно”, “Назад у майбутнє: Комп'ютерні технології в кіно” досліджує становлення та розвиток комп'ютерної графіки, її естетичний вплив на кінематограф [7; 65–71], [8; 5–129].

У даній статті буде проаналізовано історію створення та розвиток комп'ютерної графіки та її використання в кінематографі, створення гіперреальних світів за допомогою комп'ютерних маніпуляцій. Важливо прослідкувати історичний шлях і становлення комп'ютерної епохи в кіно, порівняти перші спроби використання графіки і сьогоднішні 3d-фільми.

Матеріалом дослідження виступає комп'ютерна графіка, історія створення та розвиток комп'ютерної графіки, особливості її використання та становлення комп'ютерної ери в кінематографі. Об'єктом дослідження статті є знакові фільми, в

яких використовувалась комп'ютерна графіка і які вплинули на подальший процес розвитку і становлення кінематографу.

Наукова новизна статті полягає у системному аналізі кіноматеріалу, створеного з використанням комп'ютерної графіки. Концептуальна новизна дослідження визначається оригінальним теоретико-методологічним підходом до аналізу художніх проблем кінематографу, пов'язаних з використанням комп'ютерної графіки та становлення комп'ютерної ери в кінематографі.

Спершу варто зазначити, що саме означає термін “комп'ютерна графіка”. Комп'ютерна графіка – це двовимірні зображення, які створюються, перетворюються, оцифровуються, обробляються і відображаються засобами обчислювальної техніки, включаючи апаратні і програмні засоби. Також, “комп'ютерна графіка – це галузь діяльності, в якій комп'ютери використовуються для синтезу зображень і для обробки візуальної інформації, отриманої з реального світу” [3]. Комп'ютерною графікою називають і результат цієї діяльності. Рухома комп'ютерна графіка називається комп'ютерним відео або комп'ютерною анімацією.

Дослідження комп'ютерної графіки спочатку відбувалося в наукових установах і мало академічний характер. Однак поступово комп'ютерна графіка увійшла у повсякденне життя. Стало можливим здійснювати комерційно успішні проекти в цій галузі. Основні сфери використання технологій комп'ютерної графіки – це спецефекти, візуальні ефекти (VFX), цифрова кінематографія, цифрове телебачення, відео конференції, цифрова фотографія, графічний інтерфейс користувача, комп'ютерні ігри, системи віртуальної реальності (наприклад, тренажери керування літаком), системи автоматизованого проектування, комп'ютерна томографія, комп'ютерна графіка в кіно і на телебаченні, лазерна графіка.

Комп'ютерна графіка є логічним продовженням опрацювання зображення, яке запроваджувалось задовго до винайдення комп'ютера. Перший етап розвитку і застосування нової техніки – ”трюкової”, характеризується використанням ефектів, яких вдавалось досягти порівняно нескладними методами, використовуючи фізичну природу отримання кінематографічного зображення [4; 3–5]. Наприклад, можна пригадати ручне розфарбування окремих кадрів в картинах Ж. Мельєса або відомий кадр з фільму Ейзенштейна “Панцерник «Потьомкін»”. Зараз опрацювання зображення стає звичним майже у кожному фільмі.

Початком комп'ютерного мистецтва вважається 1952 рік, коли американець Бен Лароськи/Ben Larosky вперше використав катодну трубку осцилографа для створення композиції під назвою “Електронні абстракції”. Однак те, що ми зараз називаємо комп'ютерною графікою, з'явилося набагато пізніше – після появи власне комп'ютерів. Як зазначається у статті “Живопис у рамках монітору”, написаної за матеріалами книги Френка Поппера “Мистецтво електронної ери” – для когось комп'ютер – це лише підсобний інструмент, але деякі митці розглядають його як повноцінного співавтора, і вступають з ним в інтерактивний діалог [1].

Перші обчислювальні машини не мали засобів для роботи з графікою, проте вже використовувалися для отримання та обробки зображень. Програмуючи пам'ять перших електронних машин, побудовану на основі матриці ламп, можна було одержати візерунки.

Відкрилися нові можливості, коли вдалося запам'ятовувати зображення і виводити їх на комп'ютерному дисплеї, електронно-променевої трубці. Це перші спроби комп'ютерної графіки. Без цих вагомих відкриттів неможливо уявити

собі створення сьгоднішніх картин зі сто відсотковим використанням комп'ютерної графіки.

В кінематографі піонерами цифрової обробки зображення слід визнати авторів фільму “Світ далекого Заходу” (1973), де плоска двовимірна цифрова картинка зображала інфрачервоне поле зору робота.

В 1977 році Джорж Лукас відзняв першу серією “Зоряних війн” (“Епізод IV: Нова надія”). Робота над картиною відбувалася практично повністю традиційними методами, але тут вже з'явилася об'ємна тривимірна графіка. У фільмі була створена каркасна модель, яка імітувала тунель на величезній космічній станції. Сама станція “Зірка Смерті” – також комп'ютерне зображення, яке ще мало досить неприродні кольори, але вже вважається великим досягненням у кінематографі.

Фільм став одним з найпопулярніших на той час, заробивши 215 мільйонів доларів в США і більше 337 мільйонів доларів у всьому світі лише під час кінопрокату, картина отримала 6 винагород Кіноакадемії.

Однак, прихід комп'ютерної графіки до Голівуду зазвичай асоціюють з фільмом “Трон” (1982) реж. Стівена Лісбергера [2; 393–395]. Головний герой картини Кевін Флінн створює новаторські комп'ютерні відеоігри, однак раптом виявляється “оцифрованим” і потрапляє всередину комп'ютера, там де його чекає віртуальний комп'ютерний світ, яким керує MCP (Master Control Program) – штучний інтелект.

“Трон” – перший в історії кінематографа фільм, персонажі якого були майже повністю створені на комп'ютері. У фільмі міститься близько 30 хвилин комп'ютерної графіки, де живі герої поєднані з намальованими. При створенні картини Стівен Лісбергер використав досить рідкісний метод контрового композітінга (“backlight compositing”) – світло розміщувалося ззаду зображення, чорно-білий кадр розділявся на шари, один містив персонажей, інший – предмети інтер'єру. Ці окремі шари знову фотографувалися з контровим світлом, з'єднувалися з комп'ютерним зображенням і об'єднувалися за допомогою маски. Маски могли приховати певну частину малюнка, так що іншу частину можна було освітлювати різними кольорами, міняючи кольорові фільтри. Кожен кадр мав приблизно 12 шарів [8; 34–35]. Проте деякі спецефекти все ж створювалися старим методом ручного розфарбовування кожного кадру (дія “усередині комп'ютера” знімалася на чорно-білу плівку). Вперше в історії кінематографа в художньому фільмі була продемонстрована комп'ютерна анімація обличчя, хоча і значно спрощена.

Картина “Трон” – це цікавий дослід використання комп'ютерної графіки на основі гри реальних акторів. З 1100 планів із спецефектами в 900 присутні актори. Вважається, що і народження терміну “CGI” (Computer Graphics Image) пов'язане з “Троном”: цей термін був введений в ужиток одним з рецензентів фільму [7; 66].

У 2010 році на екрани вийшло продовження картини – “Трон: Спадок” (англ. Tron: Legacy), режисер Джозеф Косинскі. Сюжетно картина продовжувала історію першої частини, проте технологічно вона суттєво відрізняється. Картину знято у форматі 3D-технологій. Один з головних героїв – Клу, був створений повністю на комп'ютері. Складність полягала у тому, щоб актор Джеф Бріджес мав виглядати на 30 років молодше і це досягли у результаті відцифрування обличчя актора і виготовлення по цій моделі маски. Одночасно міміка актора фіксувалася і поєднувалася з

тривимірною моделлю, створеною по фотографіях ще молодого Джефа Бріджеса. Також усі костюми героїв створювалися за допомогою комп'ютерного моделювання з використанням технології CNC (Computer Numerical Cutting). Використовувався 35-мм об'єктив з 35-мм чіпом-камерами для зйомок картини у форматі 3d.

Отже, поступово з'являється можливість засобами комп'ютерних трансформацій створювати не лише віртуальні світи, але і віртуальних акторів (оживлювати минулих кінозірок або створювати нових, не існуючих). Проте повернемося до першовідкривачів комп'ютерної графіки.

Цікаві дослідження ставив Жан-П'єр Іварал / Jean Pierre Ivaral. Він почав з дослідження елементарних оптичних ефектів і перейшов до кодування та відображення на екрані складних художніх образів. Його серія комп'ютерної графіки під назвою "Синтезована Мона Ліза" (1989) складається з 12 етюдів, в яких шедевр Леонардо відтворений після дроблення на складові елементи. Візуальні ефекти дозволяють наочно упевнитися, що між фігуративним і абстрактним мистецтвом вже не існує певної межі.

Мікаель Гаумніц / Michael Gaumniz в другій половині 80-х створив серію відеоробіт в жанрі "електронної анімації": "Замальовка, портрети і дружні шаржі". Це були результати вільних імпровізацій з використанням "електронної палітри" (з трьох основних кольорів) і декількох елементарних операцій, що дозволяли працювати в жанрі "мультиплікаційного колажу". "Як стверджував Гаумніца, він спробував поєднати світ традиційного живопису з новими зображальними технологіями: художній образ у результаті придбав динаміку, став рухливим і мінливим" [1]. Такий підхід коректує традиційне уявлення про візуальне мистецтво як про щось статичне: у серії картинок з'являється ще один вимір – час.

Далі у своїх експериментах пішов Уїльям Латем / William Latham, який працював на початку 90-х в жанрі так званої "комп'ютерної скульптури". "Еволюція форми" (1990) – це відеофільм з синтезованими об'ємними комп'ютерними формами. Початковим образом є яйце, яке потім піддається еволюційним трансформаціям під впливом двох чинників: випадкові зміни, що задаються комп'ютером, і свідомий вибір художника. Робота в цілому моделює біологічний процес природного відбору, контрольований автором. Це відкриття використовуються у 3-d фільмах, де повністю моделюються і персонажі, і віртуальні світи. Прикладів дуже багато, зазначимо лише останні "новинки" кінотеатрів, а саме "Льодовиковий період-3" Карлоса Салдана (2009), "Термінатор-4" Макджи (2009), "Ангели та демони" Рона Говарда (2009).

Ще один цікавий експеримент з комп'ютерним зображенням – роботи Ерве Хутріка і Моніки Нахаб. Вони в своїх експериментах використовували людські профілі як вихідні моделі. У роботі "Маски" (1990) зображення голови з'являється на екрані за допомогою бази даних, яка підготовлена спеціальною лазерною системою. Техніка ця активно застосовується в сучасній анімації, але Хутрік і Нахас були піонерами: коли в 1970 році вони починали роботу над спільним проектом, в їх розпорядженні був лише маленький комп'ютер і простий принтер. Лише у 1975 році вони стали працювати з кольоровим зображенням, в 1979 році вперше доповнили комбінування прямих ліній і кіл включенням фігуративних елементів, а в 1981 – перейшли до тривимірних об'єктів, використовуючи техніку, що дозволяє "ліпити" комп'ютерну картинку як скульптуру.

Сьогодні бачимо, наскільки важливими були ці відкриття. Адже зараз деякі фільми складаються на половину або повністю лише зі змодельованої дійсності, наприклад такі фільми, як “Термінатор 2: Судний день” Джеймса Кэмерона (1991), “Парк юрського періоду” Стівена Спілберга (1993), “Форрест Гамп” Роберта Земекіса (1994), “Титанік” Джеймса Кемерона (1997), “Матриця” Енді Вачовського (1999), серіали – “Гарі Поттер” (2001-2005) і “Володар перснів”, анімаційних фільмів: “Історії іграшок”, “Мурашка Ентц” (1998), “Неймовірна сімейка” (2004), “Втеча з курника” (2000), “Шрек”, “Панда Кун-фу” (2007)... Перелік картин дуже великий, обмежимося лише найвідомішими, в яких було використано технологічно наймайстерніше комп’ютерну графіку.

Важливим в історії комп’ютерної графіки став фільм Роберта Земекіса “Хто підставив кролика Роджера” (1988), яким було відкрито новий період в кінематографі. У фільмі автори використали комбіноване поєднання гри акторів з анімаційними персонажами. Бюджет фільму склав 70 млн. доларів – це один з найдорожчих фільмів, випущених у той час, але витрати покрилися касовими зборами більше ніж в 150 млн. доларів [5]. Стрічка дає унікальну можливість побачити мультиплікаційні персонажі, які були створені на різних студіях у різний час.

Дія фільму відбувається в 1947 році у вигаданому Лос-Анджелесі, де анімаційні персонажі (іменовані “мультишками”, англ. toons) представлені як реальні істоти, які живуть у справжньому світі поряд з людьми. Більшість мультишешек працює акторами мультфільмів та успішно співпрацює з своїми колегами – людьми. Ледве не всі сцени цієї стрічки знімалися за допомогою виконавця-дублера анімаційного героя, а потім на його місце поміщали анімований персонаж. Сьогодні за цим принципом знімають багато картин, де актори грають з персонажами, створеними у комп’ютерних програмах. Яскравими прикладами слугують картини – “Кінг-Конг” Пітера Джексона, “Володар перснів” Пітера Джексона, “Термінатор-ІІ” Джеймса Кемерона, “Хроніки Нарнії” Ендрю Адамсона, “Павутинка Шарлоти” Гері Вініка, “Мумія” Стівена Соммерса, “Людина-павук” Сема Реймі.

Для того, щоб відтворити міміку та пластику майбутнього героя картини, актори одягають костюми з датчиками, які точно передають усі рухи на комп’ютер, а потім збережені данні використовуються при створенні цифрового персонажа. Вперше була застосована ця технологія у картині “Ілюзія вбивства” (1986, режисер Роберт Мендел). Протягом останніх років технологія творення екранної ілюзії помітно вдосконалилася. Автори картин дбають про достовірність створених персонажів та галактик, прагнуть досягти переконливості та натуральності зображення. Наприклад, у картині “Термінатор: прийде спаситель” (2009) МакДжи майстерно використовується ця технологія, кадри фільму переконують глядача у реальності всього, що відбувається на екрані.

Комп’ютерна графіка, спецефекти зроблено дуже професійно і якісно.

Візуальні ефекти для фільму виконані Industrial Light & Magic (ILM), а також Asylum fx і Rising Sun Pictures. МакДжі уклав договір із студією Stan Winston про створення реальних моделей деяких персонажей-термінаторов, з якими взаємодіють люди. Стен Уїнстон, піонер спецефектів, творець оригінального внутрішнього скелета Термінатора, також працював над картиною. Персонажі, атмосфера – все зроблено дуже переконливо, змодельовані об’єкти важко відрізнити від реальних. Не дивно, що бюджет картини 200 млн. доларів.

Проте, саме коли витрачаються такі кошти, коли багато часу і сил вклали в картину, чекаєш якщо не шедевру, то принаймні якісного твору.

Сценарій, в якому немає нічого, окрім великої кількості вибухів, перестрілок, бійок і роботів залишає бажати кращого. Сюжетний конфлікт картини – можна вмістити у стандартний серіальний формат, без використання пафосної мови про долі людства. Немає епічності перших частин “Термінатора”, немає глибини і підтексту, все дуже прямолінійно і просто. Фрази з перших частин, які постійно звучать у картині, не пов’язують частини, а лише викликають роздратування.

Після перегляду таких картин виникає питання: для чого був створений твір? Лише заради демонстрації спецефектів та приваблення глядачів надсучасною комп’ютерною графікою? Автори мають пам’ятати, що комп’ютерна графіка – це не самоціль кінематографу, а лише засіб, який має допомагати створенню того чи іншого образу. Адже дійсно “уявити собі сьогоднішній блокбастер без комп’ютерних ефектів практично неможливо” [7; 68]. Але й захоплюватися і перенасичувати картини комп’ютерною графікою – не варто.

У своїй книжці “Час і простір у кінематографі” Ірина Зубавіна вживає термін “дігітограф”, тобто кінематограф у цифровому форматі, але вже з іншими орієнтирами і традиціями. Вживаємо термін “дігітограф”/від англ. digital – “цифра”/, щоб акцентувати на специфічності екранного видовища, орієнтованого насамперед на технологію, аби вирізнити від інших фільмів, які, хоч і використовують технічні можливості, “проте залишаються у рамках художньо-естетичної традиції класичного кіно” [2; 398].

Характерним для дігітографа є створення фантастичних світів, ілюзій надреальності, казкових персонажів, роботів та ін. Дігітограф в основному екранізує комікси (“Людина-павук”, “Люди Х”, “Місто гріхів”, “Бетман”, “Матриця”), фантастику та фентезі (“Володар перснів”, “Гаррі Потер”, “Пірати карибського моря”, “Зоряні війни”), комп’ютерні ігри (“Космос: Територія смерті”, “Постал”, “Хітмен”)... Дігітограф частково перейняв стилістику комп’ютерних ігор. У фільмах герой дістав можливість змінювати і перегравати ситуації, відправлятися в минуле або в майбутнє, проживати кілька життів. Так само, як у комп’ютерних іграх, героя вбивають, а в наступному епізоді він знову оживає – і так по колу. У глядачів під час перегляду картини губиться межа між світом реальним та ірреальним, так само, як у гравця в комп’ютерному клубі під час сеансу. З ігрової моделі життя і складається більшість картин цифрової ери дігітографа. Характерною рисою таких картин є кліповість, екшин, зосередженість на сюжеті, а не внутрішніх переживаннях героїв. Спрощена модель життя характерна для багатьох картин дігітографа, коли художній образ замінюється примітивними штампами, і на перший план виходить комп’ютерна графіка та екшин. Часто героїв зображають не як людей, а як ігрові персонажі – спрощено і однаково, вони створені лише для певних дій, можуть бути перепрограмовані, але вже майже не мають свого внутрішнього світу, втратили індивідуальність.

Цифрові технології вивели кінематограф на новий рівень творення екранного світу. Тепер у більшості цифрових картин режисери вдаються до тих чи інших ефектів, “покращують” реальність, вносять певні зміни. Це свідчить про те, що вже немає Люмлерівської реальності, окремо від “спец ефектів” Мельє-

са. Відбулося поєднання різних шляхів розвитку кінематографу у комп'ютерну еру дігітографу.

Комп'ютерна графіка серйозно змінює онтологічний статус фотографічного зображення, яке є основою фундаменту кіно (А. Базен, З. Кракауер тощо). Представники альтернативної позиції (Дзига Вертов, Сергій Ейзенштейн та ін.) акцентували увагу на здатності кіно реорганізовувати, змінювати фізичну дійсність. В кіно (так само, як і у фотографії) з'явилась можливість відтворити зображення, якого ніколи не існувало насправді, створити нові предмети, міста і навіть галактики.

Комп'ютерна графіка піддає сумніву необхідність зв'язку між камерою і позафільмовою реальністю. Комп'ютер дає можливість ігнорувати індексне відношення фотографії до реальності, перетворюючи зображення в пікселі, які можна трансформувати, переробляти і змінювати. Можливість змінювати цифрові дані піддає сумніву значущість кінокадрів як документів реальності. Однак можливість змінювати реальність не є чимось обов'язковим, тобто цифрові кадри можуть бути абсолютно достовірними й "індексними". Кінематограф посутньо відображає кожену епоху. Розглядаючи від самого зародження комп'ютерну графіку до найновітніших її досягнень, бачимо, як швидко відбувалася тиха комп'ютерна революція. Поява комп'ютерної графіки відкрила перед митцями нові можливості, дозволила творити нову віртуальну реальність. Сьогодні постійно змінюються межі свідомості і уявлень, з'являються нові засоби відтворення суб'єктивного світу людини на екрані. Але комп'ютерна графіка є лише засіб для відтворення задуму митця, не варто робити комп'ютерні спецефекти самоціллю кінематографу.

Література

1. Живопись и графика в рамке монитора: немного истории [Електронний ресурс] // Журнальный зал (ЖЗ). – Режим доступу до журн.: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/10/galerea.html>
2. Зубавіна І.Б. Час і простір у кінематографі / Зубавіна І.Б. – К.: Щек, 2008. – 447с. (1) – (Монографія).
3. Компьютерная графика [Електронний ресурс] // Википедия – свободная энциклопедия. – Режим доступу до журн.: http://ru.wikipedia.org/wiki/Компьютерная_графика
4. Комбинированные киносъемки / [Гольштейн Л.Г. Сенотов Г.П., Лейбов Я.Л., Глебов В.А.] – М.: Искусство, 1972 г. – С.3-5.
5. Кто подставил Кролика Роджера? [Електронний ресурс] // SQD сайт обзоров. – Режим доступу до журн. : http://sqd.ru/movies/comedy/who_framed_roger_rabbit
6. Орлов А. Магия природы и магия творца [Електронний ресурс] / Орлов А. – Компьютерра №22 27.07.2000. – Режим доступу до журн.: <http://offline.computerra.ru/2000/351/2692/>
7. Теракопян М. Назад в будущее: Компьютерные технологии в кино / Теракопян М. // Искусство кино. – 2007. – № 9. – с.65-71
8. Теракопян М. Л. Нереальная реальность: Компьютерные технологии и феномен нового кино / Теракопян М. Л. – М.: Материк, 2007. – 152 с (3), ил. – (Монографія).
9. Manovich L. The Language of New Media [Електронний ресурс] / Manovich L. – Chicago: University of Chicago Press, 1993. – Режим доступу до журн.: andreknoerig.de/portfolio/03/bin/resources/manovich-lango-fnewmedia.pdf

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО, УЖИТКОВОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 793.3.03

Вишотравка Людмила Іванівна,
Заслужена артистка України, доцент
кафедри хореографічного мистецтва
Київського Національного
університету культури і мистецтв

РОЗВИТОК ТВОРЧОГО СТИЛЮ МЕРІ ВІГМАН У ХОРЕОГРАФІЧНИХ СТУДІЯХ УКРАЇНСЬКИХ ТАНЦЮРИСТОК В ГАЛИЧИНІ (30–40 роки ХХ століття)

У 30–40-х роках ХХ століття в Україні у сфері хореографічної освіти отримав розповсюдження новий мистецький напрямок, започаткований німецькою танцюристкою М. Вігман. Метою даної статті стало вивчення розвитку цього напрямку на теренах Галичини. У статті досліджено аспекти творчого шляху М. Вігман, особливості її хореографічного стилю, розглянуто розвиток танцювальних шкіл вігманівського стилю в Україні, висвітлено діяльність видатних галицьких танцюристок, що наслідували танцювальний експресіонізм.

Ключові слова: “вігманівський стиль”, “танцювальна експресія”, “танець модерн”, “виразний рух”.

In 30s-40s of XX century a new artist trend of choreography education was widespread in Ukraine that was found by Mary Wigman, a German dancer. The aim of this article is trend development research in Galychyna region. The article deals with the following

- aspects of career development of Mary Wigman
- its choreography style features
- dance studios development of Wigman style in Ukraine
- activity of famous Galych dancers who inherited dancing expressionism.

Key words: “Wigman style”, “dancing expression”, “modern dance”, “precision in movement”.

Індивідуальний творчий стиль німецької танцюристки й хореографа Мері Вігман¹ сформувався під впливом різноманітних художніх течій європейського мистецтва першої третини ХХ століття. Наслідуючи естетичну концепцію експресіонізму, вона вважала основним принципом творчості – вираження суб’єктивних переживань. Гострість ламаних ліній, бруталність форм, прагнення пізнати несвідомі мотиви вчинків людини, “показати справжню сутність її душі” – усе це складало основу хореографії М. Вігман.

У вітчизняній фаховій літературі з хореографії мистецька спадщина Мері Вігман стала предметом наукової рефлексії порівняно недавно – з 90-х років ХХ століття, а тому все ще бракує досліджень, які б надавали цілісну картину педагогічного й балетмейстерського доробку німецької майстрині танцю. Саме цим визначається тематична актуальність даної теми. Разом з тим, попри констатацію

наявності незначного масива інформації, основні етапи її творчої діяльності було висвітлено у монографіях, дисертаційних роботах та статтях науковців Бирюкової І. [1-2], Никитина В. [10-11], Гренлюнд Е., Оганесяна Н. [3], Пастух В. [12], Пастернакової М. [13], Козлова В., Гиршона А., Веремеєнко І. [6], Звягіна І. [4], Лабунської В.А., Шнурко Т.А. [6], Івлева С. [5] та інших. Окреме місце в історіографії проблеми займають наукові дослідження зарубіжних авторів, зокрема, книга німецького мистецтвознавця Г. Фріч-Вівьє – “Мері Вігман” [14]. Особливого значення щодо вивчення та розповсюдження інформації про хореографа-новатора першої половини ХХ століття, набула робота спеціалістів “Товариства Мері Вігман” та “Фонду розвитку й підтримки танцювального мистецтва” (м. Кьольн, Німеччина), завдяки яким у наш час організуються чисельні хореографічні фестивалі, конференції, засновано призи та стипендії, функціонує архів та музей танцю-модерн, двічі на рік збирається “Інтернаціональний танцювальний ярмарок”.

Розглядаючи особливості творчого стилю М. Вігман, коротко зупинимось на основних історичних, соціальних й мистецьких передумовах, які вплинули на їх формування.

Народилася М. Вігман у Німеччині в заможній родині торговців. Базову освіту отримала в Англії (навчалася мовам) на початку ХХ століття. У світовій історії це був період домінування консервативного, патріархального, милітаризованого суспільства з жорстким розподілом ролей між статями. Зокрема, від “пристойної” жінки вимагалася дотримання певних норм поведінки та виконання традиційних обов’язків (передусім матері та дружини). Однак економічний бум, що почався з приходом ХХ століття призвів до фінансової, політичної та соціальної свободи жінок. З’явилися жіночі організації феміністичного характеру, зокрема у Німеччині в 1905 році за підтримки відомих представників інтелігенції (в тому числі й чоловіків) було засновано Лігу захисту матерів.

Саме у такий бурхливий час, в 1909 році у віці 23 років майбутній популяризатор танцю модерн потрапила до школи швейцарського композитора й педагога Е. Жак-Далькроза у містечку Геллерау неподалік Дрездена (ще перебуваючи закордоном, вперше побачила виступи його учнів в Амстердамі, пізніше відвідала концерти інших танцюристок – сестер Візенталь з Відня й була вражена їх вільним танцем), де вивчала ритмічну гімнастику й отримала диплом викладача музики та ритміки.

Навчання танцю, зокрема експресії рухів, М. Вігман продовжила у Рудольфа фон Лабана. Цей хореограф-новатор у власних творчих розробках звертався до філософських вчень стародавньої Індії. У своїй теоретичній праці “Кінетографія” (1928) Р. Лабан запропанував універсальну теорію танцювального жесту, яку можна було використати для аналізу та описання усіх пластично-динамічних характеристик, незалежно від того, до якої національно-стильової та жанрової категорії вони належали. Простір, Час, Енергія – стали трьома константами, на яких хореограф побудував свою теорію руху. Головну роль в цьому напрямку танцювального мистецтва грала здатність виконавця до імпровізації – індивідуального, особистісного вираження в танці.

На своєму першому виступі у Цюриху в 1916 році М. Вігман танцювала не музику, а текст², яким стала “Пісня-танець” – найулюбленіша нею глава з книги Ф. Ніцше “Так говорив Заратустра”. “Да, я провісник блискавки, я важка

крапля з хмари: але блискавка ця – надлюдина...”, – так вустами Заратустри пророкував народження нової, сильнішої, мудрішої та прекраснішої людини, німецький філософ. Його сучасники, як чоловіки, так і жінки – повірили й розділили його мрію про нову людину. Зокрема, жінки почули у ніцшеанстві заклик до власного звільнення. Тогочасний модерний танець, основним носієм якого були жінки, став щільно пов’язаним з рухом за жіночу емансипацію. Підтримала ці ідеї і М. Вігман, яка у боротьбі за особисту незалежність стала для багатьох своїх сучасниць ролевою моделлю – зразком для наслідування. Німецька хореограф-експериментатор намагалася підняти танець до рівня “абсолютного”, понадособистісного, без чоловічих або жіночих ознак. Однак, під впливом консервативного у питаннях статі нацистського режиму 30-х роках ХХ століття, вона була вимушена зробити свій танець більш конвенціональним, “жіночим”.

Після стажування в студії Р. Лабана, у другій чверті ХХ століття М. Вігман відкрила власну школу (наприкінці тих же років її було заборонено нацистами) й стала засновницею танцювального експресіонізму. У творчих пошуках її більше за все цікавили людські афекти. Вона вважала, що саме емоційне переживання народжувало тілесну форму й визначало якість руху. На її думку, як у сольних, так і у групових постановках емоційні переживання надавали повну свободу творчості й дозволяли кожному виконавцю у залежності від його індивідуальності розвивати самостійний пластичний мотив.

Німецька хореограф однією з перших розвила уяву про танець, як про комунікативну систему. Вона наголошувала, що танець – це жива мова, якою розмовляє людина, причому носієм мови є сама людина, а засобом вираження – людське тіло. У своїх теоретичних розробках М. Вігман писала: “...Танцюрист так повинен володіти своїм “інструментом”, щоб вміти на ньому грати, як піаніст володіє грою на піаніно, скрипаль – грою на скрипці, а співак – власним голосом. І навіть більше того! Танцюрист повинен створити свій особистий інструмент, через те, що найпрекрасніше тіло не може надати одразу все те, що сподівається отримати танцюрист. Це здається достатньо легким “на словах” та у поясненнях, але знайти спосіб вирішення проблеми й домогтися того, щоб тіло працювало правильно – це вже інше, більш складне завдання. Витримка, наполегливість, сила, ентузіазм, фанатизм і терпіння, – ось необхідні танцюристові риси для того, щоб розвиватися і здійснити перехід тіла від природнього стану до стану “інструменту”...” [14].

Особливого значення в танцювальній педагогіці та балетмейстерському мистецтві М. Вігман надавала імпровізації, як засобу спонтанного руху. Вона вважала, що коли людина спонтанно рухається, вона виражає себе точно й чесно, через те, що у спонтанних рухах матеріалізуються несвідомі сторони особистості. Несвідоме може стати реалізованим й знайти форму, і таким чином, людина має можливість пізнати власні психологічні ресурси. Завдяки цьому відкривається здатність до самопізнання особистісної цілостності й інтегрованості. Крім того, імпровізація нашттовхнула М. Вігман на висновок про цілительну силу танцю. Тому не випадково більшість перших танцювальних терапевтів були учнями саме М. Вігман та її послідовників.

Якщо спробувати пояснити фізичну культуру рухів М. Вігман, то їх можна визначити як інтимний дует, в якому оточуючий простір був партнером танцюристки. Простір став для неї живою, активною, керуючою силою, що

визначала амплетуду та траєкторію рухів. Її хореографія – це “битва з простором у просторі”. Для сучасників М. Вігман, на перший погляд, подібна ідея здавалася занадто інтелектуальною як для жінки, у якої танець був емоційним вибухом – почуття та життєвий досвід виражалися завдяки експресивній емоційності. Згідно її філософії танець був потужним фізичним відгуком на життєвий досвід. Вона писала: “...Насолода та спіритичний екстаз трансформують людські кроки у танцювальні...” [14]. Але насолода не була для неї єдиним надхненням, її глибоко торкнулися таємниці двох світових війн, а тому у більшості її зрілих творчих робіт використовувався широкий спектр похмурих емоцій, постановки ускладнювалися мінімалізмом. У культурі танцю М. Вігман відмовилася від рухів, що традиційно підпадали під категорію красивих та естетичних. Потворне і жахливе вона вважала також гідним втілення у мистецтві. Сольні та групові постановки німецької піонерки модерну (“Жалоба”, “Жертва”, “Танці матері”, “Сім танців про життя” тощо) відрізнялися особливою напруженістю та динамізмом форм, її приваблювали теми одержимості, пристрасті, страху, відчаю, смерті. У мистецтві М. Вігман був відсутнім пафос протесту, воно відображувало образи-символи загальнолюдських емоцій.

У педагогічній роботі танцюристка визначала декілька етапів опрацювання виконавцями власної хореографії. Тезисно їх можна сформулювати наступним чином.

Перший етап. Виникнення бажання самовираження без турботи про зміст та форму. Експресія заради експресії. Важкість, хаос, відсутність контролю і водночас радість, викликана досвідом пізнання власного тіла.

Другий етап. Пробудження свідомої орієнтації. Виникнення аргументів, що намагаються інстинктивно надати пояснення тілесних і психологічних відчуттів. Вираження, зміст, форма і функції здаються розділеними між собою. Все, що є типовим – протиставляється індивідуальному, і навпаки. Починає кристалізуватися талант танцюриста. Значним елементом цієї фази розвитку стає демонстрація внутрішнього розладу, вагання між експресією і формою заради форми. Тіло, яке вже не є просто тілом, але ще й не є інструментом, стає полем битви між внутрішнім та зовнішнім. Танцюрист набуває досвіду суперечності та залежності.

Третій етап. Встановлення чіткості та визначеності. Експресія і робота, як танцювальний досвід набувають закінченої, філігранної форми. Танцювальні рухи знаходять власний взаємозв’язок. Досконалість засобів і матеріалу можуть упізнаватися (виникає особистий почерк, стиль). Тіло перестає бути упертим і неслухняним матеріалом, розкривається як носій ідеї, як інструмент. Поступово, пізнання танцюристом своїх здібностей забезпечує йому можливість досягнення професійних результатів (повністю усвідомлений досвід).

Ідеї М. Вігман глибоко вплинули на розвиток танцю модерн як в країнах Європи, так і у Сполучених Штатах Америки. Серед її учнів були такі відомі виконавці, як: Х. Хольм³, Г. Палукка⁴, І. Георгі, Х. Кройцберг, М. Терпіс, В. Скоронель, Г. Лейстиків. З її стилем знайомилися класична балерина Г. Павлова, відомий модерніст М. Каннінгем, ідейний засновник було Кадзуо Оно та багато інших. Існували прихильники теоретичних та практичних засад німецької танцюристички і в Україні, зокрема на її західних територіях.

Нова танцювальна течія, започаткована М. Вігман, захопила молодих українських прихильниць хореографічного мистецтва своєю оригінальністю, багатством танцювальних ідей та новою, зовсім відмінною від академічної, технікою виконання. “...Класичний балет не мав традиції у Львові, – відзначала відомий сценічний критик М. Пастернакова, – а те, що можна було бачити на сценах театрів в аматорському виконанні, не тільки не захоплювало, але й не давало підстав зацікавити собою мистецько налаштовану молодь. Із Заходу доходили до Львова нові течії, які були просто революційними, порівнюючи з класичним балетом. Новий танець шукав зв’язку зі своїм праджерелом і ступав на шлях самостійного вияву думки і духовного стану людини. Мері Вігман, творець нового танцювального напрямку, причарувала молоде покоління танцюристів в Європі. Між ентузіастами вігманівського стилю було... декілька... українців в Західній Україні. Майже усі вони були учнями школи модерного мистецького танцю М. Броневської, учениці М. Вігман...” [12, 71-72].

Навчальний заклад М. Броневської мав багато спільного із школами подібного стилю, які у міжвоєнний період діяли майже в усій Європі. На жаль, такі студії, як правило, не завжди мали чітку програму навчання, розплановану на певну кількість років. Однак вони дозволяли своїм студенткам (здебільшого цей мистецький напрямок презентували жінки) отримати знання з основ загальної артистичної культури (історія танцю, театру, музики), музики (сольфеджіо, ритміка, знайомство з музичними творами), навчитися вправам з імпровізації для розвитку творчих здібностей. Танці, поставлені М. Броневською, найчастіше ставали експресивним виразом почуттів й відзначалися високою культурою руху. Яскраво це продемонстрував виступ її учениць перед львівським глядачем у 1936 році.

Окрім школи М. Броневської за вігманівською методикою працювала у Львові також приватна трирічна Школа артистичного танцю Марії Ржечицької-Вайдової, приватні уроки давала Віра Заградник – колишня асистентка М. Вігман.

Яскравими творчими індивідуальностями серед видатних галицьких митців у галузі танцю модерн стилю М. Вігман, стали українські танцюристки – О. Гердан-Заклинська, Д. Кравців-Ємець, І. Голубовська-Гогульська, Р. Прийма-Богачевська та інші. Усі вони сприяли розвитку та піднесенню модерного хореографічного мистецтва на західних територіях України у 30–40-х роках ХХ століття.

Дарія Кравців-Ємець. Закінчила трирічну школу М. Броневської у Львові, відвідувала також уроки ритмопластики О. Дрогомирецької (випускниці Інституту Е. Жак-Далькроза у Женеві), шукала натхнення для своїх танцювальних композицій в абстрактному та символічному, демонструвала сакральний підхід до створення сценічної хореографії. М. Пастернакова писала про неї: “...Модерний танець, що поширив новими хореографічними засобами і природними рухами танцювальної мови, правив широким діапазоном людських почуттів, залюбки вдягаючи їх у символічну несхопленість і абстракти, та втілював філософські і літературні ідеї, мав великий вплив на формування мистецької індивідуальності Д. Кравців, поглибив ще більше її поважний, майже сакральний підхід до сценічного танцю. Вона охоче піддавалась містичному чарові новітніх мистецьких течій, які завжди притягають серця і увагу молодих талантів...” [12, 179]. Біль-

шість постановок Д. Кравців-Ємець мали релігійні мотиви (“Марія-Магдалена”, “Янгол суму”, “Отче наш...” на музику Ц. Франка, “Ікони” на музику В. Барвінського для вистави “В поклін Божої Матері”).

Олена Гердан-Заклинська. Учениця школи М. Ржечицької-Вайдової та школи модерного танцю М. Броневської. У процесі створення хореографічних номерів танцювальну виразність обумовлювала ритмом тіла (“Золота осінь” П. Чайковського, “Блищальце” С. Рахманінова, “Колискова” В. Барвінського, “Спомин з гір” Я. Ярославенка-В. Безкоровайного), вдало використовувала синтез народних танцювальних традицій та модерної пластики (“Колискова”, “Метелиця” В. Барвінського, “Дрібушка” М. Колесси, “Дорога” З. Лиська, “Мавка”, “Коломийка”).

Рома Прийма-Богачевська. Випусниця школи М. Броневської (закінчила також балетну студію при Львівському оперному театрі та школу ритмопластики за методикою Е. Жак-Далькроза). Про гармонійність вігманівського стилю танцю й художньо-естетичних поглядів на мистецтво Р. Прийма-Богачевської критика відзначала: “...Ромі, що вже мала деякий досвід у танкових школах, теж подобався вігманівський стиль виразною композиційною структурою, індивідуальним висловом, пластикою руху, надівсе глибоким змістом. Це був дуже близький вродженим здібностям і вдачі Ромі тип модерного драматичного танцю...” [12, 164]. Як хореограф-постановник Р. Прийма-Богачевська мала тягіння до драматичного, експресивного танцю, в якому намагалася відкрити таємницю людської підсвідомості й пов’язати її із законами всесвіту (“Страхіття війни” Ф. Шопена, “Святий танець” К. Дебюссі, “Мамона” В. Балтаровича тощо).

Ірина Голубовська-Гогульська. Вігманівському стилю навчалася у Віри Заградник (перед тим вчилася у М. Верницької – асистентки Е. Жак-Далькроза, Рити Сакетто, композицію хореографії вивчала у Лідії Фальтер – учениці Гертруди Боденвізер, підвищувала професійну кваліфікацію у Рут Сорель). У своїх творчих пошуках на відміну від М. Вігман, танцюристка шукала, передусім, краси пластичної виразності, уникаючи депресивної тематики.

Сформований під впливом різноманітних художніх течій європейського мистецтва першої третини ХХ століття, творчий стиль німецької танцюристки й хореографа М. Вігман знайшов своє пластичне відображення у вираженні переживань, прагненні пізнання несвідомих людських вчинків. Німецька хореограф однією з перших розвила уяву про танець, як про комунікативну систему. Особливого значення в танцювальній педагогіці та балетмейстерському мистецтві вона надавала імпровізації. Фізична культура її рухів визначалася як інтимний дует, в якому партнером танцюриста ставав оточуючий простір, що обумовлював амлетуду й траєкторію вправ. Ідеї М. Вігман глибоко вплинули на розвиток танцю модерн у Європі, зокрема, знайшли своїх прихильників в Україні. У Львові існувало декілька шкіл (М. Броневської, М. Ржечицької-Вайдової, В. Заградник), що наслідували творчий вігманівський стиль й випустили плеяду танцюристів, хореографічні постановки яких були не тільки експресивним виразом почуттів, а й відрізнялися високою культурою руху. Серед них: О. Гердан-Заклинська, Д. Кравців-Ємець, І. Голубовська-Гогульська, Р. Прийма-Богачевська та інші. Саме їх творчий доробок сприяв піднесенню та популяризації модерного хореографічного мистецтва у Галичині в 30-40-х рр. ХХ ст.

Примітки

¹ Мері Вігман (13.11.1886, м. Ганновер – 18.09.1973, м. Берлін). При народженні отримала ім'я Кароліна-Софія-Марія Вігман (Karoline Sophie Marie Wiegmann). З початком сценічної діяльності вона перетворила ім'я на творчий псевдонім – Мері Вігман (Mary Wigman).

² Зазвичай, М. Вігман танцювала без музики (її найулюбленішим інструментом був гонг), підкоряючись тільки ритмам власного тіла.

³ Ханя Хольм (Джоана Екерт, 1893 – 1992 рр.) – учениця М. Вігман. У 1931 р. очолила у Нью-Йорку засновану німецькою танцюристкою школу (у 1936 – 1967 рр. мала назву “Студія Х. Хольм”), з учнями якої поставила низку антифашистських вистав (“Трагічний вихід”, “Вони також вигнанці”, “Фаїна”).

⁴ Грет Палукка (1902 – 1993 рр.) – з 1920 р. учениця М. Вігман; з 1924 р. почала власну сольну кар'єру. На відміну від своєї вчительки, втілювала у постановках поряд із трагічними, гумористичні й ліричні теми та образи. Музика, від якої досить часто відмовлялася М. Вігман, набула у творчості Г. Палуккі особливого значення: танцювально-пластичне втілення отримали твори Б. Бартока, Р. Штрауса, І. Брамса, Г. Генделя. Г. Палукка внесла у танець модерн техніку високих стрибків та розробила власну методику виконання.

Література

1. Бирюкова И. Аутентичное движение и мудрость тела // 209.85.135.132/search?q=cache:cWbRcmn6Qx8J:www.psyinst.ru
2. Бирюкова И. Танцевально-двигательная терапия / Московский психологический журнал. - № 8 // 209.85.132/search?q=cache:a6FA2Hmilo8J:magazine.mospsy.ru
3. Гренлюнд Э., Оганесян Н. Танцевальная терапия. Теория, методика, практика. – Спб.: Речь, 2004. – 288 с.
4. Звягин И. Что за танцевальное направление модерн? // 209.85.135.132/search?q=cache:64_8xIC1v9sJ:shkjlazhizni.ru
5. Ивлев С. Универсальная волновая техника модерн-танца – массовое средство оздоровления и духовного развития // 209.85.135.132/search?q=cache:ZC2bpdWG14oJ:www.arba.ru
6. Козлов В., Гиршон А., Веремеенко И. Интегративная танцевально-двигательная терапия. – Спб.: Речь, 2006. – 286 с.
7. Лабунская В. А., Шнурко Т. А. Развитие личности методом танцевально-экспрессивного тренинга // Психологический журнал. – 1999. – Т. 20, № 1. – С. 31-38
8. Мери Вигман // ru.wikipedia.org/wiki
9. Мери Вигман // www.heptachor.ru
10. Никитин В. Модерн-джаз танец. История. Методика. Практика. – М.: ГИТИС, 2000. – 440 с., ил.
11. Никитин В. Психология телесного сознания. – М.: Алетейя, 1999. – 488 с.
12. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. – Вінніпег, 1963. – 213 с.
13. Пастух В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20-30-х рр. ХХ століття / Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. – К., 1999. – 186 л.
14. Gabriele Fritsche-Vivie. Mary Wigman. Reinbek bei Hamburg. – 1999.

Ломовський Анатолій Іванович,
завідуючий кафедри дизайну ВМУРОЛ “Україна”
Відкритий Міжнародний Університет
Розвитку Людини “Україна”

ПРИНЦИПИ ВИКОРИСТАННЯ КОЛЬОРУ В ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ

У статті досліджуються принципи використання кольору в дизайні інтер'єрів, щодо створення новітнього внутрішнього середовища.

Ключові слова: колір, інтер'єр, дизайн, оформлення.

This article investigates the principles of using color in the interiors.

Key words: color, interior design, decoration.

Однією з важливих проблем організації та формування інтер'єрів є досконале і професійне використання кольору, що дозволяє створювати найкращі зразки новітнього внутрішнього простору в дизайні.

Вивченням вітчизняного та світового досвіду щодо використання кольору в дизайні інтер'єрів займалися такі вчені, як Бажин Е.Ф., Еткінд А.М., Зайцев А.С., Кох Е., Вагнер Г., Пономарева Е.С., Агранович Е.С. Гайда В., Штерн А.С., Тонквист Г., Дерибере М. і інші.

Вивчення принципів використання кольору в дизайні інтер'єрів різного функціонального призначення та його призначення в цілому.

Історія організації інтер'єрів різного спрямування дає багато зразків вдалого використання кольору щодо загальних законів кольорознавства. Наприклад, відомі випадки, коли люди скаржилися на холод в приміщеннях, забарвлених в блакитні або темно-зелені кольори, хоча температура в них була в межах норми. Після перефарбовування приміщень в світло-оранжеві і червоно-жовті тони незадоволеність зникала.

Темні кольори, як правило, викликають бадьорий настрій – їх дуже часто називають активними, холодні ж, навпаки, заспокоюють, їх називають пасивними.

Велика інтенсивність кольору, що діє на людину тривалий час, стомлює зір, яскраве забарвлення набридає і дратує. Крім того при синьому освітленні знижується гострота зору і швидкість сприйняття, які підвищуються при жовтуватому і білому світлі [6].

З'ясовано, що в числі умов нормального функціонування людського організму важливу роль психофізіологічна дія кольору. Результат таких дій, що підсумовує, зазвичай виявляється різною мірою фізичного і емоційного стану, відчутті бадьорості або стомлення, піднесення або пригніченості. Емоційність сприйняття у відношенні до кольору виявляється через його асоціативний вплив. Зв'язок певних явищ і предметів зі своїми характерними кольорами трансформувалася в свідомості людини в певні плотські відчуття, що виникають при сприйнятті кольору, – символу. Так сонце, вогонь – жовтий і червоний кольори – створювали відчуття тепла і стали “теплыми”; небо, повітря, лід – блакитні, сині кольори стали “прохолодними”.

На цій основі утворилися нові асоціації: радісний – сумний, легкий – важкий, гучний (звучний) – тихий, динамічний – статичний і так далі. Стали стійкими оптичні ілюзії з відступаючими (холодними) кольорами, що наближаються (теплыми) [7].

Для цілеспрямованого використання кольору необхідно знати стійкі зв'язки між кольором і психологічною реакцією людини. У цьому аспекті встановлений ряд закономірностей – по перевазі колірному тону, по образній асоціативності кольорів.

Переважає відношення до певних кольорів помітно виявляється в різних вікових групах. У загальному вигляді для дітей переважні теплі кольори яскравої насиченості (чистий колір), для дорослих – холодні кольори середньої насиченості і більш змішані, для літніх – ахроматичні кольори пастельних тонів.

Колір може заспокоїти і схвилювати, радувати і журити. Кольором можна лікувати, викликати відчуття голоду і холоду, легкості і тягара [8].

Проблеми, пов'язані з використанням кольору в інтер'єрі, можна умовно розділити на функціональні, естетичні та композиційно-художні. На колірне рішення впливає ряд чинників: призначення приміщення, його розміри і конфігурація, освітленість і орієнтація, тривалість перебування людини в приміщенні [3].

Поліхромія інтер'єру повинна відповідати утилітарно-технічним вимогам і психологічному комфорту людини.

Психологічний комфорт людини складається з комфортних умов зорової роботи і комфортних умов функціональної організації простору [2].

Комфортність зорової роботи визначається кольором об'єкту спостереження і кольором фону. Робоче місце має два різновиди фону: плоский, розташований поряд з об'єктом робочої уваги, і просторовий, створений компонентами найближчого оточення. Колірна характеристика плоского фону визначається при створенні робочого місця, а колірна характеристика просторового фону є компенсатором стомлювочої дії кольору на робочому місці.

Комфортність функціональної організації процесу в інтер'єрі залежить від такого колірному рішення, при якому знижується фізична стомлюваність, активізується психологічний настрій і підвищується емоційний тонус.

Колірне рішення може компенсувати також несприятливий мікроклімат приміщення, поліпшити санітарно-гігієнічні умови і орієнтацію в просторі.

Залежно від просторової орієнтації приміщення на північ або на південь використовуються або теплі, або холодні кольори. Вживання світлих колірних тонів забезпечує підтримку санітарно-гігієнічних умов, пов'язаних з чистотою приміщення. Кольором забезпечується зручність орієнтації в просторі за допомогою колірному виділення функціональних зон – доріг комунікаційного руху, технологічних груп з певним процесом [1].

Тривалість перебування людини в приміщенні залежить від його продуктивної діяльності, яка може супроводитися побічними шкідливостями: виділенням надлишкової теплоти, холодом, шумом. В цьому випадку роль кольору полягає в компенсації несприятливого чинника (наприклад, теплі кольори знижують слухову чутливість).

Колір – це засіб створення композиції інтер'єру в дизайні, а основними колірними носіями є архітектурні поверхні: стіни, підлога, стеля. Забарвлення предметів і елементів устаткування (додаткові носії кольору) вирішується в колірній гармонії по відношенню до основних кольорів.

Площина, що захищає внутрішній простір, потрапляє у поле зору людини не одночасно: спочатку стіни і спостерігаються постійно, потім увага залучає підлогу і в останню чергу стелю.

Активну роль в колірній композиції відіграють стіни. Вони можуть бути однотонними, але створити однотонний інтер'єр складно, оскільки в умовах природної освітленості стіни освітлюються неоднаково.

За допомогою кольору можна виділити одну стіну, зробивши її головною в композиції. Розташуванням кольору на стіні можна коректувати пропорції приміщення (розширити його або звузити), а також розчленувати приміщення на горизонтальні і вертикальні рівні.

Колір стін впливає на вибір кольору підлоги. Підлога, однакова по яскравості зі стінами, створює враження єдності внутрішнього простору. Якщо стіни вирішені за кольором однотонно, то підлога може бути орнаментованою. При цьому дрібний орнамент створює враження однотонності малюнку та його цілісності, а великий – ілюзію розширення площі підлоги [5].

Вибір кольору стелі визначається нормами освітленості приміщення.

Якщо необхідні високі рівні освітленості, то рекомендується біле забарвлення стелі, оскільки стеля є відзеркалювальною поверхнею, що не лише захищає, але і основною. Стеля може вирішуватися в кольорі стін або контрастно по відношенню до них. Одним кольором можуть бути вирішені стеля і частина стіни, що примикає до стелі.

Для сприйняття простору в дизайні інтер'єрів має значення місце розташування пануючого кольору на архітектурній поверхні: вгорі або внизу, на горизонтальних або вертикальних поверхнях.

Кольорова гамма є характеристикою матеріальної основи архітектурно-дизайнерського середовища. Колір одних матеріалів є їх природною якістю і може використовуватися в композиції інтер'єру в чистому вигляді, для інших колір додається різними способами обробки або фарбування [4].

Для колірного вирішення обробки квартири необхідне хоч би загальне знайомство з основними характеристиками і властивостями кольору.

При обробці поверхонь в двох кольорах в нижню частину слід розміщувати темний колір, а у верхню – світліший, що створює велику стійкість. Проте інколи важкі кольори можна застосовувати і вгорі, тоді верхня частина поверхні (темна) має бути менше нижньої (світлої).

Щоб встановити розміри поверхонь під обробку, на аркуші сірого паперу вирізають рамку і в неї поміщають один з наявних кольорових зразків. На нього зверху поступово наносять зразок іншого кольору так, щоб добитися найбільш вдалого співвідношення [9].

Якщо невеликі червоні і сірі кухлі діаметром близько 1 см розташувати на чорному фоні і дивитися на них з відстані 1 метра, нам здаватиметься, що кухлі лежать в двох різних площинах: червоні – ближче, а сірі – далі.

Як правило, теплі тони володіють властивістю “наближатися”, а холодні “віддалятися”. При обробці інтер'єру приміщення підбором кольору забарвлення поверхні можна досягти зменшення, що здається, або збільшення приміщення.

Крім того, всяке розчленування стін по горизонталі, наприклад, пристрій панелей, фризів, бордюрів, зорозво знизить висоту приміщення, причому, чим більша площа приміщення і чим вище фриз, бордюр або панель, тим нижче во-

но здаватиметься. Тому при невеликій висоті приміщення колірне забарвлення стін і обклеювання шпалерами слід робити як можна ближче до стелі і підлоги.

Гармонійне поєднання кольорів в дизайні застосовується при забарвленні однієї і тієї ж поверхні стіни, розділеної на гобелени і панелі, шляхом підбору кольірних тонів перед забарвленням. Підбір потрібного кольірного тону досягається за допомогою розбелу і затемнень одного і того ж пігменту або кольору [10].

Колір надає вплив на зорове сприйняття розмірів приміщень, впливає на настрій людини, на її відчуття. Фіолетовий і червоний кольори діють на нервову систему збуджуюче, стомлюють її, знижують працездатність людини.

В червоному кольорі є майже фізична сила, що відчувається, “виходить” з його теплоти. Червоний колір не лише зменшує простір, але і поглинає, пригнічує багато інших фарб. Зі всіх інших кольорів він найневіддільний від поверхні, тому використовувати його треба дуже обережно, невеликими кольірними плямами в оформленні віталень, кухонь, коридорів.

Позитивно впливає на негативні психічні стани: апатія, депресія, страх. Симулює нервову систему, вивільняє адреналін, покращує кровообіг.

Краще застосовувати червоний колір у поєднанні із зеленим або блакитним кольорами.

Зелений і блакитний кольори діють на людину позитивно, сприяють заспокоєнню нервової системи, збільшують працездатність, не стомлюють зір, підвищують слухову чутливість, дають відчуття свіжості і вологості.

Зелений колір, як і все в природі, не виглядає один, він має бути фоном для теплоти жовтого або прохолоди синього. Краще всього, коли зелений поєднується з деревом. Коли ми думаємо про зелений колір, ми уявляємо ліс, лерева, траву. Внаслідок того, що зелений об’єднує нас з природою, він допомагає нам бути ближче один до одного. Коли вам бракує зеленого кольору ви позбавляєтесь гармонії.

Допомагає при негативних психічних станах: неврівноваженість, злість, грубість, скутість в емоція і відчуттях.

Блакитний та синій кольори – це кольори пов’язані з інтелектом і вмінням заспокоювати за допомогою слів. Чесність і щирість також пов’язані з блакитним кольором. За допомогою блакитного можна відмовитись від зовнішнього світу і, залишившись наодинці зі своїми думками, споглядати і спокійно роздумувати.

Допомагає при негативних психічних станах: сором’язливість, страх говорити, погані стосунки.

В синьому та блакитному – немов два “обличчя”, ці кольори символізують природу, море, безхмарні літні вечори, тому хороші для відпочинку. З іншого боку, блакитний – холодний колір, що дає психолгічну і візуальну відокремленість, розсовує архітектурний простір. Він личить для спальні або вітальні з великими вікнами і гарним видом з них.

Застереження! Синім кольором потрібно користуватися дуже обережно.

Фіолетовий колір це величний колір, завжди присутній в одязі королів і духівництва. Це колір натхнення, який притаманний цілителям і творчим особам. Він допоможе навчитися приймати все, що відбувається з вами із спокійним серцем, заспокоїти душу і наситити її енергією натхнення. Фіолетовий об’єднує тіло і мислення, матеріальні потреби з потребами душі. Фіолетовий врівноважує на кінці спектру, і також врівноважує чоловічу і жіночу енергію в людському організмі.

Рожевий колір в дизайні інтер'єрів знижує агресію, розслаблює. Викликає відчуття комфорту, позбавляє від нав'язливих думок, допомагає в кризі.

У кімнаті, забарвленій в рожевий колір, створюється відчуття захищеності. Хороший для спальні.

Жовтий колір – колір гарного настрою, також здатний заспокоїти нервову систему. Жовтий – колір, що ллється, ніколи не прикріплений до поверхні. Приводить відчуття в рух, звільняє від негативу, який підриває впевненість в своїх силах. Допомагає легше сприймати нові ідеї і приймати різні точки зору. Він сприяє кращій самоорганізації і концентрації думки.

Для дітей: підвищує пізнавальний інтерес. Можна використовувати для дитячих кімнат, але в обмеженій кількості, інакше діти не зможуть спокійно заснути.

Лимонно-жовтий, теплий абрикосовий, майже шафрановий – ці кольори добре виглядають там, де немає сонця, на північній стороні, – ви опиняєтеся в приємному просторі.

Одна з головних властивостей жовтого кольору – активність інтенсивних, особливо теплих тонів, і пасивність малонасичених і холодних. Чим світліше колір стін, тим просторішою здається кімната, тим легше в ній дихається, тим краще працюється. Особливо це відчувається при забарвленні дуже світлими холодними тонами: ніжно-блакитним, голубувато-зеленим і тому подібне. Стіни, забарвлені в такі кольори, як би відступають. Таким чином, за допомогою кольору можна виправити пропорції приміщення, візуально збільшити об'єм.

Чорний колір в дизайні це не колір, тому що чорний поглинає світло. Будучи протилежністю білого кольору, грає величезну роль в нашому житті. Врівноважує білий колір (без тьми немає світла, інь і янь). Співвідноситься з нескінченністю.

Білий колір, що використовується в інтер'єрах це позитивний колір, що містить в собі всі кольори спектру. Білий колір співвідноситься з духовністю. Психологи і цілителі часто вдаються за допомогою до білого кольору в роботі з пацієнтами.

Білий заряджає енергією і очищає.

Сірий колір є проміжним між чорним та білим кольорами, тому вважається нейтральним кольором. Сірий колір не депресивний, але і радощі з ним ми теж не відчуваємо.

Сірий – це колір „сірої речовини”, тобто мозку. Це колір інтелекту, він розслабляє, допомагає відчувати себе спокійно. Сприяє сну.

Теплі тони – червоні, помаранчеві, жовті – володіють властивістю як би наближати забарвлені поверхні. За допомогою кольору можна також візуально зменшити або збільшити висоту приміщень. Якщо в невеликій за площею, але високій кімнаті стелю збарвити в теплий колір, а стіни в холодний, кімната здаватиметься нижче і просторніше.

Низька кімната із стелею, забарвленою в світлий холодний колір, візуально здається вищою. Якщо кімната дуже витягнута у довжину, далеку стіну потрібно забарвити дещо інтенсивніше. Таким чином можна стіну „наблизити”, і кімната втратить враження витягнутості. Невеликі за розміром кімнати краще забарвлювати в світлі пастельні тони. Тоді кімната здаватиметься просторнішою.

У однокімнатних і невеликих двокімнатних квартирах, особливо з суміжними кімнатами, стіни кімнат, передньої та коридору краще всього забарвлювати в один колір, щоб не порушувати цілісної композиції.

При такому рішенні квартира здаватиметься просторнішою. У великих квартирах окремі кімнати, а також підсобні приміщення можуть мати різне забарвлення, але і в цьому випадку не слід порушувати колірної єдності. При обробці стін шпалерами не можна обклеювати суміжні приміщення шпалерами з різномасштабним малюнком.

При висоті 2,5-2,7 м стелі стіни слід забарвлювати або обклеювати на всю висоту, залишаючи зверху вузьку смужку в 2-3 см колір стелі для того, щоб згладити його нерівності. В даному випадку розчленовування стін по горизонталі небажано, оскільки це візуально знижує висоту приміщення. При висоті стелі 3 м і більше забарвлення або обклеювання рекомендується починати на 40-60 см від стелі. Стелі найчастіше забарвлюють в білий колір, що підсилює колір стін. Якщо вікна кімнати орієнтовані на південь, південний схід або південний захід.

Стелі добре злегка підсинити, що підсилить їх білизну. При орієнтації приміщень на північний схід і північний захід цього не слід робити.

При виборі кольору для обробки приміщень слід також враховувати їх розташування по сторонах світу [7, 8].

При обробці стін квартири необхідно враховувати особливості – розміри приміщення, його орієнтацію на сторони світу і т.д. вибираючи той чи інший колір, потрібно пам'ятати і про деякі його властивості. Так, наприклад, колір впливає на зорове сприйняття розмірів приміщення [9].

Якщо кімнату забарвити в яскраво-жовтий колір або помаранчевий колір, вона здаватиметься меншою. Це пояснюється тим, що так звані теплі кольори (червоні, помаранчеві, жовті, жовто-зелені) володіють властивістю як би візуально наближати забарвлені поверхні.

І, навпаки, холодні кольори (голубувато-зелені, блакитні, сині, синьо-фіолетові) візуально віддаляють забарвлені поверхні, завдяки чому приміщення здаються просторішими.

Ці властивості кольорів використовують для зорового коректування невдалих пропорцій приміщень. Якщо в довгій і вузькій кімнаті дві торцеві стіни забарвити інтенсивним теплим кольором (наприклад, теракотовим – кольори червоної цегли), а подовжні – холодним (зеленувато-блакитним), створюється враження, що кімната стала ширша і коротша.

За допомогою кольору можна також візуально зменшити або збільшити висоту приміщення. Якщо в невеликій за площею, але високій кімнаті стелю забарвити теплим кольором, а стіни – холодним, вона здаватиметься нижчою, а кімната просторнішою. Низька кімната із стелею, забарвленою світлим холодним кольором, візуально здається вищою [3].

При обробці приміщень необхідно враховувати, що найбільш сприятливу дію на зір і нервову систему людини надають жовті, жовто-зелені, зелені, зеленувато-блакитні і сріблясто-сірі кольори.

Їх і рекомендується застосовувати як основні. Червоний, фіолетовий і сині кольори збуджують нервову систему, стомлюють зір, тому їх доцільно використовувати лише для обробки невеликих поверхонь.

У невеликих за площею, але високих кімнатах для візуального зменшення їх висоти обробляють не одним, а двома кольорами.

Для цього поверхню стіни потрібно розділити по висоті на дві частини горизонтальною лінією, проведеною на відстані близько 80 см від стелі. Верхню частину стіни слід забарвити в білий колір, а нижчу частину – більш насиченим, але обов'язково погодженим за кольором тоном.

Для забарвлення дверей рекомендується декілька варіантів. Полотно дверей і наличники можна забарвити в білий колір або в той же колір, що і стіни. Якщо для стін вибраний світлий колір, двері краще забарвити тим же, але більш насиченим кольором.

Дуже часто дерев'яні дощаті підлоги за традицією, що склалася, забарвлюють в досить похмурий темно-коричневий колір. Краще фарбувати підлогу в світло-коричневий, світло-сірий, жовтий кольори.

На відміну від дерев'яних, підлоги з лінолеуму або полівінілхлоридних плиток бувають найрізноманітніших забарвлень – сині, блакитні, зелені, бежеві, світло-сірі. Колір такої підлоги обов'язково потрібно погоджувати з кольором, вибраним для забарвлення стін [9].

Незалежно від кольору стін в передній або кімнаті підлоги мають бути одного кольору у всіх приміщеннях квартири. Добре поєднуються бежеві стіни і світло-коричнева підлога, золотисто-жовті стіни і зеленувато-блакитна підлога, світлі сірувато-зелені стіни і світло-сіра підлога.

У інтер'єрі житла можуть бути використані безліч всіляких гармонійних колірних поєднань. Проте існує два основні композиційні прийоми: тональний і контрастний.

При першому гармонія будується на поєднанні відтінків одного кольору (наприклад, блакитного) або по тональності кольорів (жовтого і зеленого, жовтого і помаранчевого і так далі).

Використовуючи цей прийом при обробці квартири, великі поверхні (стіни і стеля) слід забарвлювати в м'які світлі тони, а для меблів і декоративних тканин можна вибирати більш насичений колір. Окремі предмети обстановки або убрання (вироби з кераміки, диванні подушки і т.д.) можуть бути іншого інтенсивнішого кольору. Ці предмети внесуть до інтер'єру яскраві колірні плями, не порушуючи загальної спокійної гармонії його домінуючих тонів. У інтер'єрі не повинно бути монотонності і одноманітності, необхідні хоч би незначні контрасти; відсутність їх також стомлює, як і зловживання дуже яскравими, насиченими кольорами і різкими контрастами.

Кольори білий і сірий добре поєднуються з жовтим, червоним і зеленим, тому їх можна використовувати при створенні колірних гармоній.

Якщо в інтер'єрі використовуються різні відтінки одного кольору, наприклад, блакитного, то в цьому випадку стіни можуть бути світлого голубувато-сірого кольору, а оббивка тахти і крісел того ж, але більш насиченого кольору.

Декоративну тканину на вікна можна вибирати в тон стіни або, наприклад, білу з легким малюнком (голубуватого тону); килим – світло-сірого кольору. Окремі предмети убрання, наприклад, подушка на тахті і керамічна ваза на журнальному столику – помаранчеві.

Якщо стіни зеленувато-сірі, то тахта ясно-зелена, килим цього ж, але більш насиченого кольору, декоративна тканина на вікнах в тон оббивки тахти з малюнком жовтого кольору, крісла і подушки на тахті – жовті. Можна використовувати два близькі кольори і їх відтінки.

Наприклад, стіни ясно-жовті, тахта коричнева, килим насиченого зеленого тону, декоративна тканина на вікні біла з жовтим малюнком.

Цей прийом зазвичай застосовується при обробці не всієї квартири, а лише деяких приміщень, наприклад дитячої кімнати.

Можна також використовувати одночасно обидва прийоми світлових поєднань – тональний і контрастний. Інтер'єр дитячої кімнати може бути заснований на контрастних поєднаннях жовтого, блакитного і червоного кольорів, які добре сприймаються дітьми [9].

За пропозицією Польської академії наук колір стін, кімнат для дітей молодшого віку має бути теплих оранжево-жовтих відтінків; для дітей 10-14 років – різних відтінків зеленого кольору, а для старшокласників – блакитний або нейтрально світло-сірий. Для підлоги або килима слід вибирати блакитний, для деяких предметів меблювання червоний, а для забарвлення стін жовті кольори.

Колірну гаму загальної кімнати і спальні можна вирішити в м'яких, спокійних тонах – золотисто-жовтим, сріблясто-сірим, світло-оранжевим, а кухні на основі поєднання ясно-блакитного (стіни) і лимонно-жовтого (кухонні меблі) тонів. Близькі по тональності і контрастності поєднання кольорів використовуються і в інтер'єрі лише в одній кімнаті квартири. Якщо весь інтер'єр кімнати буде заснований на гаммі сіро-блакитних тонів, то для того, щоб виділити куточок відпочинку, слід застосувати контрастне поєднання кольорів, наприклад, голубувато-зеленого (тахти) і червоного (крісла).

Дослідження показують, що із спектральних кольорів більш всього стомлює сітківку ока фіолетово-синій, декілька менше – червоний і менше всіх – зелений колір.

Забарвлення кухонь і обробка ванни і туалету можуть бути всілякими і багатоколірними.

Приміщення, в яких знаходяться тривалий час, краще фарбувати в світлі неясні кольори, а прохідні приміщення – в насичених.

Проекти по інтер'єру або екстер'єру забезпечують можливість точного підбору матеріалу за кольором для обробки всієї будівлі або іншого об'єкту і його окремих частин як всередині, так і ззовні. Документи проекту розгортки і аксонометрії слід розглядати як робочі креслення проектування колірної обробки.

Перспектива дозволяє побачити, як майбутня будівля або споруда вписуватиметься в архітектурний ансамбль вулиці, площі, а також візуально сприймається його інтер'єр.

Перспективне зображення може даватися з тінями для більш наглядної демонстрації і без тіней як зразок при визначенні кольору обробки.

Колірну обробку приміщень в дизайні рекомендується розробляти з урахуванням особливостей клімату, призначення приміщень, умов зорової роботи, характеру освітлення і вимог техніки безпеки.

Можливості вибору гармонійних колірних поєднань для обробки квартири практично не обмежені, тому не існує яких-небудь готових рецептів. Проте, використовуючи загальні прийоми створення колірної гармонії і враховуючи конкретні умови обстановки квартири кожен може обробити квартиру відповідно до свого смаку і схильностей [10].

Логічним доповненням і завершенням композиції є колір.

Колір – це властивість тіл викликати певні зорові відчуття відповідно до спектральної характеристики відбиваного видимого випромінювання.

Колір виконує дві функції, будучи джерелом інформації і чинником психологічного комфорту.

Істотне значення має підбір кольорів для забарвлення приміщень і інтер'єрів оскільки колір дуже сильно впливає на психологічний стан людини. Встановлено, що довгохвильові (чевоний) кольори діють збуджуюче, а короткохвильові (фіолетовий) кольори викликають пригнічений настрій, одночасно сприяючи найбільшому зоровому стомленню. Середньохвильові кольори позитивно впливають на нервову систему, сприяють зниженню стомлюваності. При природному розташуванні кольорів людина відчуває себе впевненіше і спокійно. Якщо змінити цей природний порядок, то, наприклад, землясто-коричнева стеля сприйматиметься як плита, яка важко давить і підкреслює відгородженість від навколишнього простору. Темна стеля завжди здається нижчою, а при світлій стелі темні стіни роблять приміщення вище.

Один і той же колір на різних поверхнях створює різний психологічний ефект. Так, коричневий колір на підлозі вселяє впевненість, створює враження стійкості; на стіні цей же колір виробляє враження землястості, речової, обмеження приміщення. Сині стіни викликають сумний настрій, синя підлога нагадує лід або воду, а синю стелю підсилює враження холоду. Ясно-жовта підлога створює враження піску, блакитний – зручний для ходіння, а рожевий здається менш придатним для ходіння, ніж червоний.

Колірنا сфера дозволяє підібрати психологічні гармонії радості, спокою, печалі, що складаються з єдності контрасту і подібності в тоні, кольорі, лінії: тон – світле і темне; колір – тепле і холодне; лінія – направлена вгору або вниз по відношенню до горизонталі.

Радість виникає в світлому тоні, теплому кольорі і в русі над горизонталлю. Спокій створюється за наявності рівноваги між світлим і темним, теплим і холодним, при орієнтації на горизонталь. Печаль виникає в темному тоні, холодному кольорі і в русі під горизонталлю.

Вибір колірного оформлення визначається характером трудової діяльності. Для робіт з фізичними або нервовими навантаженнями, з високим температурним режимом інтер'єри приміщень необхідно забарвлювати в світлі тони блакитних, сіро-блакитних, зелено-блакитних і інших холодних кольорів невисокої насиченості. Періодичні фізичні і розумові навантаження легше виконуються в обстановці теплих кольорів, що підвищують активність організму.

Література

1. Агостон Ж. “Теорія кольору і її вживання в мистецтві і дизайні”. – М., 1982 р.
2. Гропіус В. “Кордони архітектури”, „Творчість”. – 1986 р. – № 10.
3. Котин М.Н., Бочарський К.С. „Создание предметной среды”. – Спб.: Секрет, 2001 р.
4. Лонтковская Р.А. „Євроремонт своїми руками”. – Харків, 1998 р.
5. Нестеренко О.И. „Краткая энциклопедия дизайнера”. – М., 1994 р.
6. Ормистон Р., Робинсон М. “Цвет: большая книга” – М.: Арт-Родник. 2008г. 416 ст.
7. Печенюк Т. “Кольорознавство” – К.: Грані-Т, 2009 р., 190 стр.
8. Прищенко С.В. “Кольорознавство. Навчальний посібник” – К.: Альтпрес, 2010р., 354 ст.
9. Раннев В. “Інтер'єр”. – М., 1987 р.
10. Тонквист Г. Аспекты цвета. Что они значат и как могут быть использованы // Проблема цвета в психологии / Отв. ред. А.А.Митькин, Н.Н. Корж. М.: Наука, 1993. С. 5-53.
11. Урванцев Л.П. Психология восприятия цвета. Метод. пособие. -Ярославль, 1981. –65 с
12. Холмянський Л.М. “Дизайн”. – М.: ТЕРРА, 1999 р.

Поп'юк Ілля Остапович,
доцент кафедри художніх виробів
з дерева і металу Київського державного
інституту декоративно-прикладного мистецтва
і дизайну імені Михайла Бойчука

МОТИВИ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА У ХУДОЖНЬОМУ КОВАЛЬСТВІ БУКОВИНИ 1990–2000-х РОКІВ

У статті йдеться про використання у сучасному художньому ковальстві Буковини різноманітних традиційних мотивів народного мистецтва краю, трансформацію останніх.

В кінці ХХ століття розпочався новий період художнього відродження кованого металу, позначений формуванням нової школи й тенденцій у традиційному ковальстві. Майстри та художники прагнуть якнайширшого використання пластичних можливостей металу, створення іншої стилістики робіт на основі народного мистецтва. Нині на Буковині, окрім старих підприємств, які виготовляють стандартні металеві вироби, та окремих художників-ковалів, існує багато приватних майстерень, що виконують різноманітні твори.

Найчастіше у кованому металі Буковини зустрічаються фіто- та зооморфні візерунки, скейоморфні мотиви, солярні знаки.

Тож практичне застосування традиційних символів диктує й відповідне художньо-технічне вирішення кованих виробів. Твори буковинських майстрів вирізняються пластичною виразністю, сучасністю вигляду, національним забарвленням використаних орнаментів.

Ключові слова: народне мистецтво, орнаментальні мотиви, ковані вироби.

In the late XX century started the new period of artistic revival of the wrought metal, marked with the formation of new schools and trends in the traditional blacksmiths.

Craftsmen and artists seeking wider use of plastic properties of metal, creating a different style based on folk art.

Today in Bukovina, besides old companies that produce standard metal products, and individual art blacksmiths, there are many private ateliers, which perform various products.

In wrought metal of Bukovina often appear phyto-and zoomorphic patterns, skeyo-morphic motifs, solar signs.

Practical application of traditional symbols determines the appropriate artistic and technical solution of forged products. Works of the Bukovinian masters exude through plastic expression, modern form and the national touch of used ornaments.

Key words: folk art, ornamentic motifs, forged products.

Про ковальство на Буковині опосередковано згадується тільки у загальних працях про матеріальну культуру українського народу, а також у спеціальних працях таких дослідників, як С. Боньковська [1], Я. Кісь, Б. Орловський, Р. Шмагало, Т. Бушина, М. Станкевич, П. Жолтовський. Історію та сучасний стан ковальства досліджує також школа львівських науковців, насамперед із Львівської Національної академії мистецтв. Безпосередньо даної теми стосуються деякі аспекти досліджень чернівецького архітектора Л. Вандюк [2, 81–88]. Проте, у розвідках згаданих науковців не розглядаються питання трансфо-

рмації традиційних мотивів у ковальстві ХХ–ХХІ століть, як не висвітлено і сучасний стан розвитку художнього металу на теренах Буковини.

Буковина протягом багатьох століть була поліетнічним регіоном, на землях якого співіснували різні нації: українці, румуни, молдавани, євреї, німці, поляки та ін. Кожен з цих народів, маючи власну модель світосприйняття, створив неповторну культуру. Проте, незаперечним є й взаємовплив культур, значна подібність орнаментальних схем та мотивів, що існують у декоративно-ужитковому мистецтві різних етносів краю. Так, більшість використовуваних майстрами Буковини елементів орнаменту (геометричного, фіто- та зооморфного) є спільними, зокрема, для народного мистецтва українців та румунів, що забезпечило їхнє поширення і у сучасному художньому ковальстві регіону.

Народне мистецтво, по суті своїй, є доволі консервативним, воно ретельно добирає і всотує різноманітні елементи, які лише протягом століть набувають звичного згодом вигляду. Так утворюється єдина стилістика певного регіону. Що ж сталося із старовинним, як правило, сільським канонам, у сучасному світі? На наших очах відбувається процес творчого використання і трансформації орнаментальної спадщини буковинської вишивки, ткацтва, писанкарства, різьбярства, кераміки, опанування сучасними майстрами народних ремесел, давніх технік і прийомів. Мотиви, які застосовуються, зазвичай, є традиційними, вони повторюються споконвіку з незначними нюансами авторського бачення. Внутрішній зміст явища, символ майстер ніби перекладає на мову форм, об'ємів, ліній, кольорів тощо, моделюючи фізичну субстанцію, надаючи їй видимої форми, що є втіленням ментального образу. Сама ж форма залежить від матеріалу, функціонального призначення предмету, ремісничих традицій, світогляду й творчого хисту самого майстра.

Художня обробка металу, зокрема ковальство, як самостійна галузь народного мистецтва, виникла на основі ведення натурального господарства. Це особливо помітно в селянському середовищі, де художньо-образний зміст створеної роботи був нероздільно пов'язаним з фольклором, давніми традиціями, обрядами та звичаями. Своєрідність ковальського мистецтва полягає в синтезі традиційної побутової форми, етнографічного орнаменту й технологічного процесу, в якому наявні ознаки минулого і сучасні вимоги, що витікають з існуючих нині естетичних поглядів, використання новітніх технологій тощо. У кінці ХХ століття розпочався новий період художнього відродження кованого металу, позначений формуванням нової школи й тенденцій у традиційному ковальстві. Майстри та художники прагнуть якнайширшого використання пластичних можливостей металу, створення іншої стилістики на основі народного мистецтва та національного забарвлення архітектурних проектів. Відвідуючи виставки, бачимо багато творів художнього ковальства з декором, що являє собою поєднання геометричних елементів із стилізованими рослинами, зображеннями солярних знаків (кола, зірки), мотивами хреста, свастики тощо.

Позитивну роль в цьому процесі відіграла художня освіта, яку отримали сучасні художники по металу. Буковинські майстри мали змогу навчатися на відповідних відділеннях у Львівській Національній академії мистецтв, Вишницькому коледжі прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка, Київському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва ім. М. Бойчука, інституті ім. В. Касіяна (Косів), коледжі декоративно-прикладного мистецтва ім. І. Труша

(Львів). Спілкування з кращими мистецькими діячами та педагогами, різноманітними школами художнього металу, відвідування музейних збірок задля ознайомлення з класичною спадщиною – все це вплинуло на формування буковинських майстрів, розвинувши професійний і духовний потенціал останніх.

Нині на Буковині, окрім старих підприємств, які спроможні виготовляти стандартні металеві вироби (машинобудівний механічний завод “Індустрія”, фірма “Гефест” (Чернівці), та окремих художників-ковалів (Поп’юк Ілля, Жебчук Олег), існує близько 15 приватних ковальських майстерень, що засновані і активно працюють протягом останніх років (“Кришталева купель”, “ПП Цуркан В.”, “ПП Синиця”, “ПП Іллюк В.”, “ПП Хорт А.”, “ПП Дідик О.”, “ПП Труфин І.”, “ПП Колотило Ю.”).

Новостворені ковальські майстерні виготовляють різноманітні решітки, кронштейни, ліхтарі та інші декоративні елементи. Замовникам пропонуються численні зразки, які є, здебільшого, репліками старих виробів, що зустрічаються на теренах Буковини та у Чернівцях. На жаль, нові вироби, поставлені на “потік”, у художньому сенсі не завжди є вдалим інноваціями з точки зору дизайну та пошуку індивідуальності фірми. Подібне становище пояснюється декількома факторами. Найважливішою причиною відродження і розвитку ковальства краю є будівельний бум у державному і, особливо, приватному секторі, оскільки все розмаїття металевих кованих виробів використовується, в основному, індивідуальними забудовниками. У так званих “царських селах” нині формується досить своєрідний безстильовий напрямок розвитку архітектури та художнього металу, в якому химерно поєднуються іноземні проекти, найрізноманітніші за походженням будівельні матеріали та оригінальна металоластика місцевих майстрів. Для сучасного кованого металу Буковини характерними є наявність рис епохи класицизму, необароко, віденської сецесії, так званого “карпатського модерну”, ар-деко та “неороманьску”. Ковальству краю притаманне несподіване поєднання зображень квітів, листків, букетів, геометричних мотивів народної гуцульської різьби з доволі реалістичними рослинними елементами вишивок бісером, видозміненими за місцевими смаками. Саме багаті народні традиції й високий рівень технічної майстерності, значний організаційний досвід митців і майстрів забезпечує активний розвиток ковальства Буковини кінця ХХ – початку ХХІ століть, в якому традиційні народні мотиви відіграють значну роль.

У кожному районі, а подекуди і в окремих селах краю є своє коло улюблених мотивів орнаменту. Багато з них побутують під іншими назвами у суміжних або віддалених регіонах. Необхідно зауважити, що не існує стандартного набору мотивів, хоча найпоширенішими у різних місцевостях є: дерево життя, квітка, зірки (зокрема, восьмикутна), ромб, коло, хрест, космогонічні мотиви. Найчастіше в кованому металі Буковини, як і всієї України, зустрічаються фітоморфні візерунки, які виникли за асоціацією з рослинами та їхніми частинами. Специфічною ознакою мотиву “квітки” є відсутність яскраво виражених ботанічних рис, на відміну від мотивів “дзвоники”, “мак” тощо. Не мають натуральної подібності й варіанти під назвами “рожа”, “цвіток”, “ромашка”. Так, “рожа”, що позначає і троянду, і мальву, постає у вигляді восьмипелюсткової квітки; а “тюльпан” здебільшого подається у повздовжньому перетині [4, 173]. Часто у художньому металі використовуються мотиви вінка та гілки. Цікаво, що мотив дубового або іншого листа (вишні, клена, ясена) зустрічається в ор-

наментиці частіше, ніж зображення самих дерев. Техніки виконання творів народного мистецтва, зокрема ковальських виробів, зумовлюють граничну геометризацию мотиву квітки, який перетворюється на композицію з трикутників, ромбів, квадратів або складних багатогранників.

Другою групою мотивів народного орнаменту є скейоморфні мотиви, пов'язані з технологією виготовлення речей та конкретними предметами [4, 344–346]. Найпоширеніші серед них – грабельки та гребінчики, решітки, драбинки, простий гратчастий візерунок із перехресних ліній. У гірських районах Гуцульщини та Буковини існують також своєрідні мотиви орнаментів з ромбічними або квадратними елементами – “ільчасте тло”, “медівник”.

Для українських візерунків типовими є зображення не цілої реалії, а лише її визначальної ознаки. Це властиве всім типам народних візерунків, але найбільше – зооморфним мотивам, тільки назва яких іноді дозволяє вгадати у схематичному знакові натяк на певну істоту. Виняток становлять зображення птахів, які подаються не тільки фрагментарно, а й у вигляді профільного силуету (флюгери із зображенням півнів, зозулі або лелеки). Не відтворюють природних особливостей природи і такі орнаментальні мотиви, як бджілки, метелики, мухи, мушлі, що часто зустрічаються у вирішенні настільних ламп, люстр та поручів. Для оздоблення поручів, решіток та балконних огорож застосовуються хвилясті або зигзагоподібні лінії – вужі, гадючки. У художньому металі використовуються і стилізовані мотиви “баранячих ріжок” у вигляді спіральних, криволінійних або прямокутних елементів [3, 61]. Окрім звичних для всієї України подвійних дзеркально-симетричних спіралей, знаходимо тут і складніші – три-, чотири- і восьмираменні фігури з S-подібних елементів, ромби з увігнутими сторонами. Мотив “ріжок” іноді виступає і поєднанням у різних варіантах спіральних та найпростіших рогаткових елементів.

Група солярних мотивів також використовується у кованих виробках сучасних майстрів Буковини. Це, зокрема, сонце – променисте коло, подібне до зображення соняшника; зірки, або “звізди” – переважно шести- або восьмикутні, іноді зображені також перехрещенням рисок, в оточенні цятки. У гірських районах Буковини (Путильський, Вижницький) зустрічається також мотив місяця.

До групи абстраговано-поетичних образів, що обіймає широке коло орнаментів, названих за асоціацією з міфологічно-фольклорними персонажами, відносяться “берегиня”, “райська пташка”. У карпатському регіоні ці мотиви постають у вигляді дрібних ромбовидних або круглих елементів візерунка.

Поширеними в декорі металевих виробів є крапки, кола, калачики (дрібні концентричні кільця, інколи з крапкою в центрі), використані для оздоблення облямівки дверей, ручок, накладок. Серед найуживаніших мотивів – S-подібний елемент, спіраль, що часто нагадує зигзаг, хрести. Останні можуть бути зображені простими перехрещеними рисками або складним поєднанням різноманітних фігур. Невичерпність народної фантазії засвідчують сотні варіантів хрестоподібних візерунків та їхні образні назви. Зокрема, на Гуцульщині та Буковині поширені “березівські”, “космацькі” хрести, “крижики” (ковані хрести на церквах, цвинтарях, каплицях тощо). Хрести й квіткові мотиви у численних варіантах складають чи не половину національного орнаментального фонду [5, 200–201].

Художньою виразністю й технічною майстерністю вирізняються декілька ковальських майстерень та фірм Буковини, які зосереджені, в основному, у Чернівцях. Високохудожні зразки сучасного ковальства можемо зустріти у творчості художників “нової генерації”, які прийшли у мистецтво художнього ковальства після навчання у Львівській академії мистецтв, Вижницькому коледжі прикладного мистецтва ім. В.Шкрібляка та львівському коледжі прикладного мистецтва ім. І. Труша. Серед них – чернівецькі художники–ковалі Олег Жебчук, Андрій Хорт, Ігор Веренько, Віктор Цуркан, Микола Синиця.

Художнє виображення інтер’єру, екстер’єру в кованих роботах Олега Жебчука позначене виваженим використанням народних мотивів, трансформацією та поєднанням останніх з рисами історичних стилів, досконалістю використаних технічних прийомів. Фантазія майстра, що створює меблі, огорожі, брами, твори виставкового характеру, здається невичерпною. Як приклад можна згадати вдале композиційне рішення брами та огорожі будинку на вул. Приміській у Чернівцях. За основу взято мотив видовженого листка, що нагадує алое, проте образ рослини позбавлений конкретності. Примхливі вигини цього елемента дещо стримуються врівноваженістю симетричної композиції, поєднанням ажурних прорізів та площин, стриманістю ритму. В цій роботі майстерно сполучаються загострені й округлі форми, утворені завдяки вмілому використанню квадратного в перерізі прута, круглої труби та листової смуги. Виразність зображень підкреслена розмаїттям фактур (виїмчасті цятки, ребриста смужка, кульки різного діаметру). Вся композиція вирізняється цілісністю стилістичного вирішення, сучасністю осмислення та інтерпретації мотивів.

Одними з найяскравіших представників буковинської школи ковальства є Андрій Хорт та Ігор Веренько. Вони схожі між собою, немовби рідні брати, зовнішністю та внутрішнім світом, мистецьким хистом і любов’ю до ковальської справи.

Основним стрижнем творчого методу цих майстрів є пошук і новація. Андрій Хорт, як і Ігор Веренько, вважає, що мистецька традиція не повинна бездумно повторюватись, її не слід використовувати без урахування реалій сьогодення, тобто традиційні мотиви потрібно розвивати, доповнювати, збагачувати, осучаснювати, зберігаючи, проте, визначальні національні ознаки. Глибше зацікавившись історією краю та мистецькою спадщиною, майстри досягли лаконічності в декорі решіток, піддашків, огорож, монументально-декоративних творів. Основними елементами в кованих виробах цих митців є такі народні мотиви, як квіти, листя лавру, дуба, S-подібні елементи, сітка, цятки, кульки, безконечник, вужик тощо. Побудовані на традиційних засадах, їхні композиції вражають динамічністю, буянням розкішних орнаментальних форм, що перегукуються з декором сецесії та бароко. При цьому кожен з творів має індивідуальний характер і змістовну визначеність, високу художню культуру обробки поверхні металу.

Надзвичайно цікавими і високопрофесійними видаються ковани вироби молодого художника Віктора Цуркана. Продовжуючи справу батька – Івана Цуркана, Віктор протягом останніх 2–3 років став справжнім майстром, з власним смаком та відчуттям стилю у вирішенні кованих виробів. Як і більшість чернівецьких майст-

рів, він сформувався під впливом неповторного архітектурного середовища Чернівців, серед лаконічної ажурності кованих виробів старих майстрів.

Освоєння нових технологічних можливостей у ковальстві та інтерпретація рис модерну, ар-деко, конструктивізму помітні у кованих виробках (столи, стільці, підвазонники, решітки, піддашки) для інтер'єру приватного кафе на Соборній площі, 10 у Чернівцях (2005). Характерними елементами та мотивами тут виступають S-подібні лінії, зигзаги, "баранячі роги", "листя лавру", що переплітаються між собою, утворюючи цілісну орнаментальну композицію.

Творчим доробком у ковальській плеяді буковинських майстрів виділяється приватне підприємство "Кришталева купель". Популярність виробів фірми у найвибагливішого замовника ґрунтується на трьох китах: художній смак, потужна працездатність і християнська відповідальність за кожен витвір.

Асортимент виробів майстерні відзначається розмаїттям, а дизайнерські рішення тяжіють до наївного мистецтва. Варто відзначити творчі пошуки у пластичному вирішенні декору, виразності фактури, наявний у роботах інтерес до етнічної спадщини та матеріальної культури минулого, традиційних народних символів тощо.

Отже, наприкінці ХХ – на початку нинішнього століть практичне застосування традиційних символів диктує й відповідне художньо-технічне вирішення кованих виробів. Обмежена, на перший погляд, кількість народних мотивів дає водночас значну кількість варіантів орнаменту, їхнього розташування на площині чи в об'ємно-просторовому вирішенні. Аналізуючи ковальські твори буковинських майстрів, перш за все варто відзначити їхню пластичну виразність, що не суперечить утилітарності речей, сучасність вигляду, національну виразність використаних візерунків, орнаментів, довершеність художньо-технічних прийомів.

Буковина є унікальним прикладом поліетнічного регіону, тож здобутки в народному мистецтві є спільним доробком багатьох народів, що живуть у безпосередньому контакті чи перебувають у генетичному зв'язку. Своєрідність візерунків народного мистецтва даного регіону дозволяє говорити про наявність власного орнаментального фонду, самобутність типів виробів, неповторність стилістичних ознак, які мають бути застосовані й у творчості сучасних майстрів художнього металу краю.

Література

1. Боньковська С. М. Ковальство на Україні (XIX – початок ХХ ст.) : [наукове видання] / Софія Боньковська – К.: Наукова думка, 1991. – 112 с.
2. Вандюк Л. Віденські впливи на архітектуру Чернівців (1775 – 1918) / Лариса Вандюк // Архітектурна спадщина Чернівців австрійської доби : матеріали міжнар. наук. конф., Чернівці, 1–4 жовт. 2001 р. / упоряд. П.Рихло. – Чернівці : Золоті литаври, 2003. – 172 с.
3. Мельничук Ю. Семантика українських вишитих рушників / Ю. Мельничук // Народне мистецтво. – 2005. – № 1–2. – С. 59–65.
4. Селівачов М. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) : [наукове видання] / Михайло Селівачов. – К.: Редакція вісника "Ант"; Ніжин : ТОВ "Видавництво "Аспект-Поліграф", 2005. – 400 с.

Єременко Ірина Іванівна,
старший викладач кафедри художнього
моделювання тканин та одягу Харківської
державної академії дизайну та мистецтв

РАДЯНСЬКІ КОНСТРУКТИВІСТИ І ДИЗАЙН КОСТЮМА: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

У статті розглядаються творчі пошуки радянських художників-конструктивістів 20-х років ХХ століття в галузі створення одягу, їх вплив на становлення дизайну костюма як окремого виду дизайну і формування його науково-теоретичної бази. Розглядаються чинники, які призвели до необхідності створення одягу нового зразка, аналізуються засоби та прийоми, якими користувалися творці для надання костюму максимальної функціональності та виразності.

Ключові слова: засоби виразності, декор, конструктивізм, костюм, виробничий одяг, форма, функціональність.

In the article the creative searches of soviet artists-constructivists of 20th of XX age are examined in industry of creation of clothes, their influence on becoming of design of suit as a separate type of design and forming of him naukovo-teoretichnoy base. Factors which resulted in the necessity of creation of clothes of new standard are examined; facilities and receptions which were used by creators for a grant the suit of maximal functionality and expressiveness are analyzed.

Key words: facilities of expressiveness, dekor, constructivism, suit, production clothes, form, functionality.

Початок нового століття це завжди зростання науково-технічного прогресу, який в свою чергу стає поштовхом до розвитку формальної та значущої суті предметного світу. “З одного боку, народжуються цілі групи нових речей і побутових пристроїв. З іншого боку, з’являються нові засоби та прийоми роботи художника, нові матеріали і технології в промисловому виробництві” [4, 63]. В дизайні одягу набуває розвитку тенденція візуально відокремлених груп і видів одягу, які б максимально узагальнено і локально надавали б інформацію про свого власника в соціальному, професійному, матеріальному і інших аспектах. Тому перед сучасними дизайнерами одягу стоїть задача розширення кола сприйняття людини в костюмі шляхом пошуку нових художньо-виразних образів. Аналіз становлення дизайну костюма як окремої галузі дизайну, виявлення принципів та методів роботи художників-конструктивістів в галузі одягу на початку 20-го століття може сприяти пошуку нових виразних засобів в сучасному дизайні костюма.

Дослідженню творчої спадщини художників-конструктивістів відведено чи замале місце в теорії дизайну, особливо питанню зародження та становлення дизайну костюма і питанню виробничого одягу. Це роботи таких відомих дослідників як А.Н. Лаврентьев [4], Т.О. Бердник [1], Г.І. Петушкова [7], Є.А. Устинова [11], О.В. Вострикова [3]. В своїх роботах вони аналізують: по-перше, ідеологічну модель конструктивізму і творчу спадщину окремих художників; по-друге, формування теорії костюму на початку ХХ століття і її загальних принципів; по-третє, становлення галузі промислового виготовлення одягу і зародження

промислового проектування одягу для масового споживання. Проте питання пошуку нових виразних засобів або їх нетрадиційне використання, що займає важливе місце в теорії та практиці дизайну костюма, залишаються недостатньо дослідженими. Метою статті є аналіз впливу художніх пошуків конструктивістів на становлення практичної та теоретичної бази сучасного дизайну костюма і формування нетрадиційних художніх засобів виразності, важливішої складової проектування костюму.

В галузі дизайну ключовими поняттями є поняття виразних художніх засобів за рахунок яких продукт дизайн-діяльності набуває художньо-естетичного та функціонального сенсу. В дизайні одягу зокрема вдало обраним художнім засобом одяг-річ перетворюється в предмет мистецтва та виразний образ. Річ стає носієм естетико-культурної інформації про свого власника, формує образну ідею, вдосконалюючи людину, середовище та буття. Пошук виразних засобів для створення образного костюма є першоосновою всієї дизайн-діяльності і є головною складовою проектною концепції. Вибір конкретних засобів художньої виразності в проектній діяльності художника-модельєра є першочерговим при визначенні концепції проекту, бо саме питання як, якими засобами буде створений той або інший образ костюму і є вирішальним. Проектний образ має бути якомога виразнішим, інформативним, максимально передаючи основну ідею дизайн-продукту, при цьому має бути естетично якісним і утилітарно-функціональним. Конструктивно-декоративний та технологічний аспекти повинні бути доречними, функціональними і відповідати новітнім технологіям. Саме художники-конструктивісти першими поставили питання про доцільність одягу, звернувши увагу на виразність таких художніх засобів як проста форма, геометричний вид форми, конструкція, матеріал, функціональна доцільність, конструктивний декор та ін.

Конструктивізм – радянський авангардний напрям, що виник в Росії в середовищі матеріалістично орієнтованих художників і архітекторів під прямою дією технічного прогресу і демократичних настроїв революційної громадськості. Особливу гостроту придбало питання побудови ідеального буття саме в молодому, тільки оголошеному Радянському Союзі. Будувалося нове суспільство, нові відносини і новий погляд на середовище. Все повинно було бути ідеальним. Будинки, одяг, і предмети побуту мали бути вирішені в єдиному стилі, мати чіткі, архітектурні форми і бути обов'язково зручними і функціональними.

В 1920 році в Москві створюється ВХУТЕМАС, де почалися перші практичні і теоретичні пошуки в галузі дизайну і технічної естетики. Це був перший вищий навчальний заклад, метою якого було виховати універсального фахівця – дизайнера, “який повинен був творчо вирішувати завдання у сфері промислового виготовлення виробів, формування предметно-просторового середовища праці, побуту, культури, працювати на стику художньої та інженерно-технічної творчості і виявляти формо – і стиліутворюючі процеси в культурі нового часу” [7, 6]. Вперше художня творчість стала трактуватися, як міжгалузєва сфера, яка включала в собі і створення творів мистецтва і художньо-цінних предметів побуту. Саме тут працювали художники-новатори В.Татлін, О. Родченко, Л. Лисицький та ін., саме вони стали представниками руху за “Виробниче мистецтво”. Це пояснює і зародження окремої галузі дизайну – проектування костюму. Бо саме буття і художньо-естетичне мислення сприяли постановці нових життєво необхідних задач в формулюванні предметного середовища і образу самої людини.

Саме в цей час була поставлена задача виготовлення масового, загальнодоступного одягу високого художнього гатунку [1].

В епоху розвитку промислового виготовлення предметів масового споживання і становлення дизайну як окремого виду професійної діяльності відбувалося зародження і теоретичної бази, яка ґрунтувалася на ідеях конструктивізму. Піонерами радянського дизайну А. Родченком, К. Малевичем, Л.Поповою, Л. Лисицьким та іншими у практичних розробках і в теоретичних працях, які охоплювали не одну конкретну галузь а увесь типологічний діапазон сфери дизайну, велися пошуки нових засобів і форм в проектуванні предметів навколишнього середовища, які б відповідали новим умовам життєдіяльності людини.

Бажання побудувати новий світ і нове життя сформувало і образ нової людини – самодостатньої, сильної, працюючої, соціально-залежної. Саме засобом створення виразного костюму і будувався візуальний образ нової людини. Новий світогляд не передбачав святкового життя, тому концептуально повсякденний одяг мав бути призначений для спорту або виконання конкретної роботи, що призвело до гострої необхідності пошуку нового асортименту, нових зручних форм, нових засобів створення нового образу людини.

Конструктивісти вважали моду за буржуазне явище і з революційним максималізмом заперечували спадкоємність форм костюма. Основною вимогою до одягу висувалася функціональність, тому що “новий” одяг мав бути призначений для конкретного виду діяльності людини і мав бути зручним, доцільним з урахуванням всіх вимог виробництва і гігієни. Для радянського дизайну 20-х років тема “виробничого костюма”, так званого “прозодежда” була однією з головних. У ній втілювалася ідея створення побутових речей, організуючих життєві процеси, які сприяли би раціональній проектній організації світу виробництва і техніки. Завдяки новаторству і оригінальності закладених в ній художніх концепцій, одяг став не лише прообразом світу технічних форм майбутнього, але і передбаченням деяких явищ в дизайні костюму ХХ–ХХІ століть. Конструктивісти проектували “нову форму”, замінюючи “всякий інший одяг”. Якщо Ле Корбюзьє проголосив будинок “машиною для житла”, то конструктивісти вважали, що костюм в нових соціальних умовах повинен стати своєрідним професійним інструментом і висунули ідею “виробничого костюму”. Основним принципом проектування функціонального одягу стало виявлення структури: оголення конструкції крою, конструкції застібок, кишень. Професійна належність костюма виявлялася через його конструкцію і специфічні технічні пристрої. Костюм не лише набував захисних функцій, але ставав професійним інструментом в роботі. Густав Клуцис розробив костюм шахтаря з лампою на шлемі і сигнальним поясом, де знаходилася складна клавіатура з кнопок. Одяг ставав як би мікросередовищем людини. “Питання про нову форму одягу стоїть на черзі дня. І так як в переважній більшості у нас переважає трудовий елемент, одяг має бути пристосованим для трудящих і для того виду роботи, яка в ній проводиться” [12].

Варварою Степановою на доповіді, зробленій в Інхуке (Інститут художньої культури, 1920–1924), було викладено нові принципи функціонального підходу до проектування одягу: “У костюмі, що конструюється як костюм сьогоденного дня, висувається основний принцип: зручність і доцільність. Немає костюма взагалі, а є костюм для якої-небудь виробничої функції. Шлях оформлення костюма – від завдання до його матеріального оформлення, від

функцій, які повинен виконати костюм як прозодежда, як плаття робоче – до системи його крою“. Своє теоретичне бачення вона висловила в статті “Костюм сьогоднішнього дня – прозодежда”, яку супроводжувала особистими проектами спортивних костюмів. Художниця вважала, що, проектуючи “прозодежду”, необхідно розробляти декілька базових моделей костюмів і видозмінювати їх відповідно до конкретної професії. Тим самим “прозодежда” ставала не одиничним кустарним виробом, а продуктом масового виробництва. “У залежності ж від характеру виробництва – чи костюм це для машиніста в друкарні, на паровозі або металевій фабриці, вносяться індивідуальні особливості у вибір матеріалу і деталізацію крою” [2].

Можна виділити наступні особливості “виробничого одягу”:

- функціональність і доцільність (конструктивісти проектували костюми, що відповідають різним функціям: одяг вантажника (Р. Міллер), одяг вуглекопа (Р. Клуцис), спортивний одяг (В. Степанова), виробничий одяг інженера-конструктора (А. Родченко));

- “технічний” раціоналізм костюма (відкрито демонструвалися конструктивні і функціональні деталі, які замінювали накладний декор);

- костюм повинен був підкреслювати рух людини (візуальна динаміка композиції костюму за рахунок використання ритмічного членування).

Пошуком образної виразності костюму художники займалися по-різному. Вдалим прикладом може бути робота О. Родченка у 1929 році над виставою “Інга”. Для цієї вистави ним розроблені експериментальні моделі жіночого одягу, меблів та устаткування для робочого кабінету, клубу та квартири, які розкривають взаємозв’язок внутрішнього змісту людини та зовнішнього стану оточуючих її речей. Слід відзначити пошук нових виразних засобів саме в вирішенні костюмів. Це підкреслена конструкція та утилітарне призначення: повсякденний робочий “діловий” костюм героїні, одяг секретарки і буфетниці, домашній одяг. Треба зазначити, що художник залучає до свого арсеналу художніх засобів і технологічні нововведення, а саме застібки-блискавки, і вже працює над виразними можливостями цього нового елемента одягу, що міняє звичну конструкцію костюма.

Особливу увагу слід приділити роботі Олександри Екстер, яка працювала як дизайнер театрального костюму і дизайнер побутового костюму в Московському ательє мод, і розробила парадну форму для Червоної Армії. В першому і єдиному номері журналу мод “Ательє”, який вийшов в 1923 році, була надрукована стаття О. Екстер “Про конструктивний одяг”. “При виборі форми одягу, – писала вона, – слід зважати на природні пропорції фігури; за допомогою правильного конструювання одягу можна добитися її відповідності формам і розмірам тіла. Робочий одяг повинен забезпечити свободу рухів, тому вона не може бути такою, що звужує. Одна з головних вимог до такого костюма – зручність в роботі”. Сама Екстер пропонувала ескізи не просто функціональних, але вишуканих комплектів на зразок кімоно контрастних кольорів, нижнього і верхнього плаття сорочкового типу з бічними розрізами, подовжену накидку без швів з тафти з великим коміром. Також особливу увагу художниця приділяла такому виразному засобу в створенні костюма як пластичність: “Беручи тканину для створення тієї або іншої форми, необхідно зважати на її щільність, вагу, пружність, ширину і колір. З простої грубо обробленої шерсті диктується форма, яка ув’язнена в прямокутник або сконструйована на прямих кутах без зай-

вого додаткового вертикального ритму складок. М'які широкі тканини (вовна, шовк) дозволяють зробити складніший і різноманітніший силует одягу. Пружні тканини допускають можливість зробити одяг для руху і виробляти складніші форми (коло, багатогранник)" [12]. Екстер пропонувала для проектування костюму широкого споживання використовувати такі засоби художньої виразності як прості геометричні форми (прямокутник, квадрат), динамічну структурну побудову форми, ритм кольору.

Проектуванням речей повсякденного побуту, у тому числі одягу, призначеного для масового виробництва, займався і Володимир Татлін. Він розробляв зразки повсякденного одягу – "нормального" одягу, прагнучи удосконалити традиційні речі – пальто, куртки, брюки і тому подібне. Його моделі були зручні, ретельно продумані і цілком личили для реального життя, оскільки Татлін керувався гаслом: "Ні до нового, ні до старого, а до потрібного". Він підкреслював, що річ має бути зручною, міцною, доцільною і має подобатися власнику. Слідуючи цьому принципу, Татлін в 20-і роки став родоначальником школи образного дизайну, в якому скульптурні форми-образи сполучали виразність і доцільність. Образний початок не привносився у форму, а виходив з неї, підтверджуючи таким чином органічний характер формоутворення, властивий "матеріальній культурі" художника-новатора. В нього небагато робот в області костюма, але вони заклали основи дизайнерського підходу до моделювання одягу взагалі. Теоретичний та практичний підходи Татліна до моделювання одягу відрізнялися від позиції інших художників-конструктивістів (Родченко, Степанової, Попової), що бачили головне завдання в створенні різних типів виробничого костюма. Татліним створений новий тип повсякденного одягу на основі зближення форм виробничого одягу і модного костюма, який став реальною тенденцією в світовій моді 60-х років ХХ століття. Виразність такого типу костюма будується на силуеті або на об'ємі. Отже головними художніми засобами побудови костюму для Татліна були зовнішній силует форми і об'ємне співвідношення її складових елементів.

Слід зазначити, що саме в цей час костюм, який створювали радянські художники, був самим незвичайним і самотнім. Викликаючи цікавість на міжнародних, він став прообразом в творчих пошуках інших художників і модельєрів. Головним принципом була простота і функціональність форми, зменшення її об'єму. Основою крою були квадрати, прямокутники, трикутники і інші прості геометричні фігури. Це було по-справжньому революційним, особливо після століть розкішного придворного костюму. Конструктивісти запозичили з "безпредметного" живопису ретельний аналіз пропорційних і просторових співвідношень, ритмічні побудови, динамічні, оптичні і просторові ефекти, зрушення і зсуви форм, поєднання площинних і об'ємних елементів, що дозволило запропонувати новаторські рішення в формоутворенні костюму. Дослідник В.Тасалов відзначив, що проголошене художниками-конструктивістами заміщення якості маси, тілесного об'єму, що мав в попередні епохи в мистецтві найважливіше значення, якістю просторового середовища, в якому вплив "масивної тілесності" зведений до мінімуму, "складає найважливішу характерну особливість мистецтва ХХ століття..." [10].

Крій одягу конструктивістів був, як правило, поєднанням прямокутних і трапецієвидних деталей різного кольору. Така простота конструкції була не лише проявом загального для 1920-х років абсолютизації геометричних форм, але і передбачуваним виготовленням одягу промисловим способом.

Новими були і матеріали. Забутий був оксамит і шовк, основними тканинами стали ситець (на нього зручно наносити малюнки) і вовна.

Популярними стали не квіткові узори, а геометричні або безпредметні, абстрактні орнаменти. СРСР став першою країною, де авангардне мистецтво стало часткою національної культури, де авангардний живопис відразу ставав узорами на тканині. Незвичайною рисою цих тканин була наявність чітко організованої композиційної структури та просторовість – наявність декількох просторових планів. При проектуванні малюнків для тканин конструктивісти використовували методи програмного формоутворення, використовуючи мотиви у вигляді простих геометричних форм.

Особлива тема – декор в костюмі конструктивістів. Якщо, пануючій на Заході, стиль “арт-деко” був орієнтований на прикрасу речі, то основний принцип конструктивістів – функціоналізм, декларував відмову від декору в традиційному розумінні. Ле Корбюзьє наполягав, наприклад, на тому, що сучасна побутова річ взагалі не терпить ніякого орнаменту і прикладної декоративної обробки. В. Степанова стверджувала, що вся декоративна і оздоблювальна сторона одягу нині функціонально невиправдана. У конструктивістів декоративне оформлення було пов’язане з конструкцією одягу. Цей принцип конструктивного декору був запозичений з народного костюма. Традиційний накладний декор вони замінили декором-конструкцією, як і у архітектурі того часу, де застосовувався принцип виносу функціональної конструкції назовні. З’явилися принципово нові способи декорування одягу: контрастні кишені, канті і шви; застосування різних матеріалів, що відрізняються за кольором і фактурою, які підкреслювали конструкцію і крій. Таке графічне підкреслення конструкції одягу стало основою її образної виразності. Крім того, художники вважали, що сама технологія масового виробництва одягу володіє невиявленими художніми можливостями, і тому відмовлялися від застосування традиційних декоративних прикрас і вели пошуки нових технологічних засобів виразності.

Слід зазначити, що конструктивісти застосовували накладний декор, якщо він був функціонально обґрунтований. Наприклад, в спортивному одязі В. Степанова використовувала аплікації і емблеми, щоб можна було відрізнити членів різних команд. О. Родченко, проектуючи формений одяг для продавців Моссільпрома, застосував написи на блузах як частину фірмового стилю.

Важливим нововведенням художників-конструктивістів в області костюма було введення ескізної графіки. При традиційному методі роботи ідея костюма зазвичай народжувалася у модельєра безпосередньо при роботі з тканиною, пластичні особливості якої підказували нові форми. У конструктивістів все було інакше: ескіз був втіленням самого процесу творчого пошуку, а не зарисовкою готової моделі. Графічний метод формоутворення припускав, що пошук нових форм перетворюється в проектування на площині графічних форм, що позначають реальні об’єми. Саме конструктивісти відкрили новий погляд на ескіз костюма – як концентрований вираз пластичної ідеї, знак нової форми. Цьому відповідала і графічна подача: спрощення, звільнення від неважливих деталей в ім’я більшої виразності, загострення суттєвих рис форми. Згодом такий спосіб роботи широко розповсюдився і серед професіоналів в області костюма, коли ескіз-ідея нової форми сприяє створенню речі в матеріалі. Цей принцип є основою в промисловому виробництві одягу масового споживання і зараз.

Окремо слід проаналізувати творчу спадщину Н.Ламанової, яку можна по праву вважати першим радянським дизайнером костюму і вченим. Вона розробила програму моделювання костюма в нових умовах. На першій Всеросійській конференції з художньої промисловості в серпні 1919 року вона говорила: “Мистецтво повинне проникнути у всі області життєвого ужитку, розвиваючи художній смак і чуття в масах. Художники повинні в області одягу узяти ініціативу в свої руки, працюючи над створенням з простих матеріалів простих, але красивих форм одягу, відповідних до нового устрою трудового життя”. Її метою було створення доцільного і красивого одягу для масового вживання – а це означало зробити життя зручнішим і красивішим не окремих привілейованих людей, а широких верств населення. У своїх записках, статтях, доповідях на конференціях Ламанова висловлювала своє бачення майбутнього дизайну одягу, розробляючи його теоретичну програму. Основними положеннями цієї програми можна виділити: по-перше – масове виробництво; по-друге – доцільність одягу за призначенням.

Саме такий раціональний підхід до одягу вчений знайшла в новаторському поєднанні народного костюму з останніми течіями західної моди. Застосовуючи створені народною творчістю льняні тканини, вишивки, мережива і інші види оздоблення, поєднуючи старі елементи, що живуть в народних масах, з сучасним відчуттям форми, викликаної всією сукупністю соціально-культурного життя суспільства, Ламанова знайшла новий прийом використання засобів художньої виразності, який продемонстрував всю красу мотивів народної творчості і всю їх глибоку доцільність в сенсі відповідності новим умовам буття. Цей прийом ґрунтувався на з’єднанні виразних засобів сучасного костюму і народних традицій. Результатом такої творчої роботи стали образно-виразні плаття-сорочки прямого силуету, каптани і пальта з сукна, які стали популярні навіть в Парижі. Такий одяг мав привілеї не тільки в образній виразності, а й в практичній – легкість конструкції, відсутність випадів при розкрої, легкість виготовлення, що здавалося важливою перевагою з погляду перспектив масового виробництва, логічним спрощенням побудови костюма.

Теорія проектування костюму, яку створила Ламанова, стала справжнім переворотом в мистецтві костюма, бо сформулювала нову програму цілої галузі дизайну, яка відповідала характеру того часу, була обумовлена самою дійсністю і служить до цих пір відправною крапкою в дизайні костюма. Її теорія є вербальною формулою або алгоритмом, де кожне слово чітко вставлене в смислову структуру формулювання позиції теорії костюма шляхом постановки трьох питань – для чого, для кого, з чого створюється костюм і однієї відповіді – як, що розкривається вибором тих або інакших художніх засобів виразності. Створюючи костюм дизайнер завжди відповідає на ці питання, навіть у тому випадку, коли інтуїтивно керується вибором теми, форми, кольору або певного акценту. “Мода нівелює людей, не зважаючи на особливості і недоліки їх статури (пригадаємо хоч би крінолін або моду на “сповиті” спідниці). Але всяка людина, не дивлячись на всі недоліки її тіла, від природи або від способу життя, має право бути гармонійною” [5]. Цю наочну гармонійність в костюмі Ламанова пропонує досягти за рахунок використання визначених композиційних складових: форми, колориту, ритму, орнаменту і ін.

Російські конструктивісти одними з перших прокламували найважливіші якості дизайну епохи індустріального і постіндустріального суспільства. Дизайн взагалі, а дизайн костюма зокрема, набув універсальної, художньої основи, рівної по широті і естетичній важливості значенню життєздатної реалістичної

образності. Акумуляція всіх цих принципів і їх реалізація в реальній творчості сформували особливу пластичну мову всіх подальших дизайнерських пошуків.

У системі координат радянського авангарду (в даному випадку – конструктивізм як один із видів авангарду), простір згідно людині і сама людина повинні бути співзвучними з образом простим, світлим і чистим. Течія конструктивізму узагальнювала новаторські пошуки діячів авангарду в галузі створення нового побуту (дизайну), являла собою професійний художній метод, спрямований на формування реальних функціональних предметів.

Конструктивізм, саме як творча течія зі своєю системою засобів і прийомів художньої виразності, швидко став одним з впливових стилеутворюючих чинників формування нового наочно-просторового середовища ХХ-ХХІ століть.

Деяка відверта свобода форм і кольору, застосування окрім кольору поєднання різних фактур і матеріалів, приваблює сучасних дизайнерів вживати в дизайні одягу саме ті художні засоби, які були затверджені конструктивістами. Переосмислення їхніх методів і використання їх в проектуванні сучасного одягу є технічною вишуканістю хай-теку, саме його геометрія форм та використання новітніх фактур – вже складає основу сучасного авангарду, а тому інтерпретації на тему конструктивістів-20-х років демонструють не тільки спадковість, а й живлять сучасний дизайн одягу новими ідеями в виборі засобів художньої виразності.

Література

1. Бердник Т. О. Дизайн костюма./Т.О. Бердник, Т.П. Неклюдова – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – 448 с.
2. Варст (Степанова В.). Костюм сегодняшнего дня – прозодежда. [Електронний ресурс]/ Варст. Костюм сегодняшнего дня //Леф. -1923. – №2. – Режим доступу до журн: <http://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/varst.htm>
3. Вострикова О. В. Искусство костюма в контексте социально-культурного развития России первой четверти XX века : Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.04 / Вострикова О.В. – Москва, 2004 188 с. РГБ ОД, 61:04-17/208.
4. Лаврентьев А.Н. Производственный костюм и мода./ А.Н. Чорний // Художник, вещь, мода. — М., 1988. - С 63-75.
5. Ламанова Н. П. О современном костюме./Н.П. Ламанова // Красная нива. – 1924. – №27. С. 662 – 663.
6. Лакшми Бхаскарян. Дизайн и время: стили и направления в современном искусстве и архитектуре/ Лакшми Бхаскарян; пер. с англ. И.И. Голыбиной И.Д. – М: АРТ-РОДНИК, 2006. – 261с.
7. Петушкова Г.И. Проектирование костюма: Учебник для высш. учебн. заведений /Г.И.Петушкова. – М.:Издательский центр “Академия”, 2004. – 416 с.
8. Стриженова.Т. Судьба Надежды Ламановой. [Електронний ресурс]/ Стриженова.Т. Судьба Надежды Ламановой. //Журнал мод. – 1989. – №4. – Режим доступу до журн.: <http://afield.org.ua/mod3/mod28-1.html>.
9. Тасалов В. Прометей и Орфей. / В. Тасалов// Искусство технического века. – М., 1967. – С. 242-243.
10. Четверикова С. А. Теория и практика в изобразительном искусстве 1910-1920 гг. Реалистический манифест Н. Певзнера и Н. Габо/ С.А. Четверикова // Вісник ХДАДМ. - Х., 2008. - № 8. - С.111-118.
11. Устинова Е.А. Костюм образ времени. [Електронний ресурс]/- Устинова Е.А. Костюм образ времени. – Режим доступу: <http://www.liveinternet.ru/users/arln-levindor/post109215607>
12. Экстер А. Про конструктивную одежду./ А.Экстер// Ателье. – М., 1923. - №1. – С.17-18.

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

УДК 789,5:247.3

Афанасьєв Юрій Львович,
доктор філософських наук, професор

ЕТНОСТИЛЬ У КОНТЕКСТІ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ, НАЦІОНАЛЬНОЇ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЙНОЇ ПАРАДИГМ

Предметом запропонованої статті дискурсу є феномен етностилю, його культурно-історичні коріння, відношення до етнічної, народної та національної культури, сучасне функціонування в умовах глобалізації. Зазначається, що практикування етностилю пов'язано з вихолощенням етнокультурного змісту використовуваних в етностилі елементів в інтересах, далеких від потреб національної культури.

Ключові слова: Етностиль, етнокультура, народна культура, національна культура, глобалізація.

The subject of the proposed Article discourse is a phenomenon of ethnic style, and cultural and historical roots related to ethnic, folk and the national trend of regional culture, modern operation in conditions of globalization. It is noted that the practice of ethnic style associated with ethno-cultural emasculation is used in ethnic style elements of interest, far from the needs of a national culture.

Key words: ethnic style, Ethnic culture, folk culture, national culture, globalization.

Етностиль в дизайні одягу, інтер'єру і навіть у ландшафтному дизайні став нині надзвичайно популярним. В такій мірі, що є усі підстави говорити про етнодизайн як одну з найпотужніших тенденцій стильового вирішення оточуючого середовища, що активно впливає і на стиль життя.

Етностиль, етнодизайн стрімко і в той же час якось м'яко і непомітно увійшли в буття народів світу, завоювали його без жодного пострілу і зайняли в ньому міцні позиції. Все це говорить за те, що явище це потребує серйозного теоретичного осмислення. Що ж це за явище? Яке його походження? Яка його свідома чи несвідома (стихійна) мета? Ось на ці питання ми і постараємось запропонувати певні відповіді, а точніше – проекти відповідей.

Перш за все потрібно відкинути найпростіші і на перший погляд очевидні відповіді.

Наприклад, розуміння етнодизайну як збереження, наслідування чи то “відродження” народних ремісничих традицій. Ні, етнодизайн явище іншого порядку. Як справедливо пише Ю.Г. Легенький, “етнодизайн – нова парадигма бачення складного комплексу народної, ремісничої та професійної культури” [2, 217]. Нова парадигма... У чому ж суть цієї нової парадигми, нового бачення старих форм?

А може це чергова мода? Мода на фолк час від часу виходить на авансцену, щоб потім знову сховатись за лаштунками театру життя. Але етнодизайн вже досить тривалий час не сходить зі сцени, щоб бути схожим на модну пошесть. Крім того, слід зазначити, що навіть у самої швидкоплинної моди завжди є більш чи менш глибокі коріння, і чим глибші та потужніші ці коріння,

тим міцніша і триваліша та чи інша мода. Етнодизайн має глибокі і сильні коріння. Тому, щоб зрозуміти сутність сучасного етнодизайну, необхідно виявити і охарактеризувати ці коріння – їх природу, джерельну базу, вектор дії.

Звичайно, першим і найбільш очевидним коренем етнодизайну слід назвати його зв'язок з культурними традиціями, художньо-естетичними канонами певних етносів, тобто, як це не тавтологічно звучить, його етнічність. Для того, щоб продовжити розпочатий дискурс, насамперед уточнім зміст самих понять “етнос” та “етнічність”.

Попри чимале розмаїття визначень цих понять, серед них можна виділити більш-менш універсальні та продуктивні. До таких можна, зокрема, віднести визначення етносу основоположником теорії етносів А.С. Широкогоровим, який вважав, що основними ознаками етносу є “єдність походження, мови та укладу життя”. М.Вебер, говорячи, зокрема, про етнічність, зазначав, що етнічність визначається приналежністю до етнічної групи, тобто до групи людей що “мають суб’єктивну віру в своє спільне походження через схожість фізичного вигляду або звичаїв, або того і другого разом, або через спільну пам’ять про колонізацію чи міграцію”. А.Ф. Барт вважав, що в основі етнічності лежать “ті характеристики, що члени групи вважають своїми”.

Погоджуючись в цілому з приведеними висловлюваннями, вважаємо за необхідне додати, що і “уклад життя” (А.С. Широкогоров), і “звичаї” (М. Вебер), і “характеристики, що члени групи вважають своїми” (А.Ф. Барт) в значній мірі стосуються принципів і характеристик формоутворення предметного середовища, за допомогою якого той чи інший етнос *заввичай* устатковує свій побут, *укладає* своє повсякденне життя. Так, наприклад, українська хата, російська ізба, казахська юрта, індіанський вігвам характеризують не тільки різні культури, різні світогляди, але і різні системи естетичних уподобань, тобто різне відношення до чуттєво сприйманої форми, яке і втілюється в предметах, що виходять з рук народних майстрів. етнічних традицій, відрізняється часто-густо космополітичним характером. Яскравим прикладом є російська культура петровської та після петровської доби. Геніальний Пушкін, характеризуючи свою знамениту героїню Тетяну Ларіну, як чесний реаліст зазначав:

“Она по – Чи не найяскравішою характеристикою того чи іншого етносу є саме принципи і характеристики формотворення його предметного середовища, тобто його *стиль*. Отже стиль є визначальною, атрибутивною ознакою того чи іншого етносу. Він же – стиль того чи іншого етносу – деякими своїми елементами може увійти в структуру сучасного етностилю.

Можливо у когось виникне питання: у чи не є стиль етносу, про який йшлося вище, і етностиль речами тотожними? Наша відповідь однозначна. Ні.

Стиль життя, стиль формотворення предметного середовища певного етносу є нерозривно пов’язаним з духовним світом цього народу, з його світоглядом, віруваннями, системою цінностей тощо. Форма, як відомо, завжди детермінована змістом, і це правило безумовно стосується і народного життя. Тому стилістичні ознаки етносу є виразом його суті, його одержиною і його ідентифікатором. Як та львівська гвара, що для галичан скрізь є ознакою свого, а для поляків, наприклад, лише темою гумористичних оповідок. Народ і стиль, створений цим народом, знаходяться в органічній єдності, в той час як етностиль лише використовує деякі

мотиви певних народних стилів з зовсім іншою метою, яка немає нічого спільного ні душею цього народу, ні з його інтересами.

Етностиль нерідко розуміють як атрибут певної національної культури, і це також є однією з розповсюджених помилок. Адже нація як державний народ майже ніколи не буває моноетнічною. Це для нас, наприклад, усі французи – французи. А самі французи і дотепер непогано відрізняють, хто з них з Бургундії, хто з Шампанії, хто з Провансу *estr.* Відрізняють за стилем мовлення, стилем мислення і поведінки, стилем декору тощо. На відміну від стилю етносу, який виникає в надрах народної формотворчості, національний стиль найчастіше формує правляча верства, виходячи з своїх власних інтересів, серед яких важливе місце займає і об'єднання розмаїття етносів у єдину державну націю. Так, правляча верства опікується створенням єдиної, так званої літературної, національної мови, певного національного (надетнічного) архітектурного стилю тощо. (Близькими нам прикладами можуть слугувати мазепинське бароко в Україні, наришкінське бароко в Росії).

Національна культура правлячої еліти нерідко далеко відходить від народних русски плохознала,

И выражалася с трудом
На языке своем родном,
Итак, писала по-французски...
Что делать! Повторяю вновь:
Доныне дамская любовь
Не изъяснялася по-русски”.

Та що там літературна пушкінська Тетяна. Слава угорської музики, великий угорський композитор і піаніст Ференц Ліст не знав угорської мови. Тому може і писав “Угорські танці”, а не угорські пісні – пісень свого народу він просто не розумів.

В Новий час стиль одягу, предметів побуту, архітектури для представників правлячої верстви стає в Європі в значній мірі уніфікованим. (“Как денди лондонский одет он вышел в свет” А.С. Пушкин “Евгений Онегин”) Архітектура центральних, елітних кварталів Львова (Лембергу) нічим не відрізнялась за стилем від архітектури Відня чи Будапешту. В той час як навкруги вирував фолк з яскраво вираженими стилістичними ознаками етнокультури бойків, лемків тощо. І так по всій Європі.

Незважаючи на зазначене, національні елітарні культури все ж таки існували. Наприклад, запозичені на Заході стилі бароко, ампір, модерн, в Росії набували своїх оригінальних рис. Але в них майже відсутні етнокультурні мотиви. Уславлений російській балет, зокрема балети П.І. Чайковського, не мають нічого спільного з російською етнічною танцювальною та музичною стилістикою. Це суто європейське мистецтво, хоча і має певні національні риси. Національні, але не етнічні: ось у чому парадокс. (Як тут не згадати ленінські слова про дві культури у буржуазній культурі).

Чітко виражені етнічні мотиви зберігає тільки народна культура, втім розумінні поняття “народ” яке відрізняє його від панівної верстви. Отже поняття “етнічність” і “народність” у даному контексті є до певної міри тотожними. Чому до певної міри, а не повністю? А тому, що народ в тій чи іншій державі майже завжди складається з декількох етнічних груп, що відрізняються стилем

життя, стилем формотворення, в той час, до речі, як панівна верства, абстрагуючись від своєї корневої етнічності, намагається витворити певний надетнічний національний стиль, який тяжіє не до стилістики етнокультури, а до стильових зразків, зокрема, європейської аристократичної традиції. Поступово цей надетнічний середньоєвропейський стиль засвоюється і середнім класом, при чому не тільки в європейських країнах, стає спільною ознакою єропоорієнтованої, європеїдної культури. Він же – цей стиль – стає зручним плацдармом для глобалізаційних процесів, які охоплюють світ у ХХ столітті.

Глобалізаційні процеси у своїй основі відображають, звичайно, політико-економічні інтереси певних наднаціональних центрів сили, які, між тим, у якості інструментів досягнення своїх цілей використовують і чинники культурного порядку. Певний час залаштункові ляльководи глобалізації робили ставку на уніфікацію культурних форм життя у світовому масштабі, на нівелювання національних ознак культурного життя через культивування і нав'язування так званих загальнолюдських цінностей, уніфікованих стереотипів, через механізми розповсюдження моди, через так зване авангардне мистецтво для інтелектуалів та маскульту для широких мас. За взірцевий стандарт було взято американський спосіб життя, і взагалі все, що “made in USA”: від ляльки Барбі та джинсів до політтехнологій та кіноблокбастерів. І все це досить успішно працювало, та і нині працює.

Разом з тим і в певній мірі прямо усупереч процесу глобалізації стали наростати національні рухи у самих різних формах: від ультрарадикальних до мирно культурних. Ці явища, з одного боку, є результатом об'єктивного процесу зростання і розвитку національної самосвідомості молодих націй, що нещодавно здобули державність, або вже готові її здобути. З другого боку, явища ці були до певної міри реакцією на ту ж глобалізацію, про що свідчить участь в антиглобалізаційних рухах представників країн з глибокими національними, а як так і з державними традиціями.

І ось тут на світовій культурній арені не міг не з'явитись *етностиль*.

З одного боку етностиль певною мірою ініціювали новоутворені еліти молодих націй. Ці еліти, які зовсім недавно вийшли у прямому сенсі з народу, за браком часу ще не могли створити елітарну національну культуру, і національне для них ще в значній мірі асоціюється з етнічним, зокрема з традиційними формами етнічного життя. Вони, ці форми, для представників цих еліт є їх національним ідентифікатором, вони милі їх серцю, як бедуїнський намет милий серцю якогось арабського шейха, або вулики і кам'яні жорнова – деяким нашим політикам. Нові еліти починають використовувати певні елементи стилю етнокультури як знаки, як логотипи національної приналежності, як ті ж таки славнозвісні тюркського походження шаровари (шальвари) покликані слугувати ознакою українськості, хоча для поліщуків і волинян, галичан і буковинців вони зовсім не характерні. (Може ще і тому шириться критика “шароварництва” у нашій культурі.) І ось вже самі національні політики починають використовувати стилістичні елементи етнокультури у відриві від їх традиційного, колись значимого для народної свідомості змісту, просто в одному ряду з іншими PR-технологіями, перетворюючи глибоко змістовний, нерідко сакральний світ знаків і символів етнокультури у пустий, чисто декоративний етностиль.

Але справді глобального масштабу етностиль набуває зусиллями режисерів і промоутерів глобалізації. Найбільш інтенсивно етностиль культивується у

країнах “третього світу”, на територіях молодих націй та в та на тих територіях високорозвинутих країн, де ще підтримуються традиції етнокультури, наприклад у Баварії, Шотландії, індіанських гетто Америки тощо.

Характерно, що заклади сфери обслуговування – готелі, ресторани, кафе, піцерії тощо – з використанням декору в етностилі будують саме потужні транснаціональні корпорації. Лукаво граючи на національних почуттях місцевих жителів, роблячи вигляд, що таким чином популяризується національна культура, вони насправді вихолощують культурний зміст використаних стилістичних елементів, перетворюючи їх просто у екзотичний декор. Вирвані з традиційного контексту етнокультури ці елементи втрачають свою культурну значимість і лише створюють ілюзію причетності до національної культури. А насправді нерідко прямо знущаються з неї.

Наведу ось такий приклад. В столиці Екваторіальної Гвінеї м. Малобо іноземні інвестори побудували новий готель. Звісно, у етностилі. Але тут просто використання елементів стилю місцевого етносу дизайнерам цього проекту здалося замало. Вони починають використовувати в якості дизайну (етнодизайну) власне предмети релігійного культу місцевих жителів. Так, у якості підставки до телевізора у номерах готелю використовується ритуальна (справжня чи стилізована неважно) дошка, на якій здійснюються ритуальні передпоховальні дії над покійником. В культурі будь якого народу це дуже серйозний обряд, вульгаризація якого є ознакою, як мінімум, недолугості чи невігластва, а по великому рахунку – неповаги та грубого потурання релігійних та світоглядних основ відповідної етнокультури. І такі приклади ми знаходимо у багатьох країнах. Використання образів та символів, які є священними у відповідних етнокультурах, у чисто декоративному сенсі стають загальним місцем для творців етнодизайну, стають нормою етностилю.

Етностиль, таким чином, стає інструментом десакралізації, а як так і девальвації етнокультури, вихолощенням його внутрішнього смислу, стає, по суті, профанацією цієї культури, а значить її руйнівником.

Щось подібне ми спостерігали у радянські часи, коли ідеологічна доктрина влади так зване національне намагалась поєднати з так званим соціалістичним. Чому ми кажемо “так зване національне” і “так зване соціалістичне”? Тому що жодна з республік СРСР, починаючи з Росії, не могли почувати себе нацією, так само як і соціалістичною, що ми тепер розуміємо. Зате гасло “Радянське мистецтво повинно бути національним по формі і соціалістичним по змісту” відіграло свою лукаву роль, наслідки якої ми маємо і понині.

Справа в тому, що, коли вирощені в умовах партійно-господарського життя союзних республік політичні еліти прийшли до влади в нових суверенних державах, вони виявились більш-менш підготовленими до політичної та господарської роботи, але зовсім не підготовленими до культурницької. Коли у агітпропівському тандемі національної форми і соціалістичного змісту неактуальним став цей самий зміст, у культурному просторі стає помітним не тільки відсутність змісту, але і з формою виявляється не все гаразд. Адже те, що у радянські часи називалось національною формою і був по-суті той самий етностиль, який нині активно використовується в процесі глобалізації. Його суттю є вихолощення етнокультурного сенсу тих стилістичних (формальних, зовніш-

ніх) елементів, які з огляду на зовсім інші завдання використовуються у мистецтві, дизайні тощо.

Формальне використання стилістичних елементів етнокультури наносить непоправну шкоду самій етнокультурі, призводить, по-суті, до її нищення. Наведемо один приклад, взятий з дослідження З.О. Босик “Архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпряниці: їх специфіка та еволюція”. В ньому авторка зокрема зазначає, що на протязі усього ХХ століття і донині в структурі та характері весільної обрядовості відбулися значні зміни. “Динаміка традиційної весільної обрядовості Середньої Наддніпряниці... демонструє поступові “вимивання” семантичного шару, пов’язаного з охоронними змістами. Водночас збіднення зазнають інші семантичні шари, що межують з коровайною обрядовістю – сенси забезпечення родючості, єдності нововиниклого мікрокосмосу сім’ї...” [12]. “Сучасне весілля показує десакралізацію його атрибутики й символіки... та зсув акцентів з магічної функції ритуалу на розважально-ігрову, видовищну” [13].

Отже, весільний обряд нині з колись надзвичайно серйозного і змістовного культурного ритуалу перетворився в розвагу, гру, видовище. Він став ніби яйцевою шкарлупкою, з якої давно висмоктали саме яйце, причому шкарлупкою не цілою, а потрошеною, від якої збереглися лише фрагменти. І ось в цій, по-суті, безглуздій акції беруть участь реальні наречені, з цього безглуздя вони починають своє подружнє життя. На жаль, це стосується не тільки весільного обряду. Таким безглуздом є майже все, що зроблено в етностилі. Тому що форма, яка втратила колись притаманний їй зміст, це і є безглуздя, як мисочка для гоління на голові славнозвісного героя Сервантеса. А безглузде не може слугувати чомусь доброму. Зокрема – національній культурі.

По відношенню до національної культури етностиль це декоративний фасад будинку, якого нема. Зате по відношенню до інтересів транснаціональних корпорацій – це те, що треба. Це псевдо національний, псевдо етнічний маскувальний халат, за яким ховається хижак, що цинічно використовує природні, людські та формально етнокультурні ресурси певних народів у своїх власних інтересах. Етностиль сьогодні це, власне, стиль неоколоніалізму. І те, що його застосовує і вітчизняний бізнес, а також і вітчизняний політик, нічого не міняє, бо це явища одного порядку.

Такі відповіді можна дати на запитання, поставлені на початку нашого викладу. Можливо ці відповіді спірні, дискусійні. Можливо...

Тож запрошуємо до дискусії.

Література

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. / Р.Барт – М., 1994.
2. Босик З.О. Архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпряниці: їх специфіка та еволюція. Автореф. дис. на здобуття наукового ступеня кандидата культурології. К., 2010.
3. Бромлей Ю.В. Очерки теории этноса / Ю.В.Бромлей – М., 1983.
4. Вебер М. Избранные произведения / М.Вебер – М., 1990.
5. Легенький Ю.Г. Дизайн: культурология та естетика / Ю.Г. Легенький – К., КДУТД, 2000.
6. Пушкин А.С. Евгений Онегин / А.С.Пушкин // А.С.Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах, т. 4.- М., Государственное издательство художественной литературы, 1960.

Медведик Юрій Євгенович,
доктор мистецтвознавства,
професор Дрогобицького
державного педагогічного
університету ім. Івана Франка

ДЕЯКІ ЗАУВАГИ ЩОДО РЕЛІГІЙНО-ВИХОВНОЇ СПРЯМОВАНOSTІ ДУХОВНОЇ ПОЕЗІЇ ТА ПІСНІ К.-Т. СТАВРОВЕЦЬКОГО ТА Й. ГАЛЯТОВСЬКОГО

У статті привернуто увагу до питань дослідження релігійно-виховної та катехитичної спрямованості духовної поезії та пісні Кирила Транквіліона-Ставровецького та Йоанікія Галятовського. Їх тексти розглянуто в контексті становлення української едиційної духовнопісенної практики середини – другої половини XVII ст. Проведено паралелі з вершинним здобутком українського духовнопісенного книгодрукування Почаївським “Богогласником”.

Ключові слова: духовні поети, піснетворці, духовні пісні, Кирило Транквіліон-Ставровецький, Йоанікій Галятовський, “Богогласник”.

In the article come into a notice to the questions of researches of religious-educate and catechismus orientation of spiritual poetry and song. Come into the special notice to creation of Kyrylo Trankvilion-Stavrovec'kyj, Yoanykyj Galyatovs'kyj. Them spiritual poetic and song texts are considered in the context of becoming of Ukrainian edition practice of middle – the second half of the XVII century. Parallels are conducted with vertex achievement of the Ukrainian spiritually song book-printing of Pochaiv Bohohlasnyk.

Key words: spiritual poetry, song text, Kyrylo Trankvilion-Stavrovec'kyj, Yoanikyj Galyatovs'kyj, “Bohohlasnyk”.

На сьогоднішній день українська духовнопісенна спадщина чи не наймеш досліджена з погляду наукового з'ясуванні сутності та значимості теолого-катехитичної наповненості поетичних текстів, їх релігійно-дидактичної спрямованості. Парадоксально, адже це здавалося б не підлягає жодному сумнівові, оскільки саме у поетичній складові насамперед варто вбачати цінність духовної пісні, у якій зафіксовано важливі постулати християнської релігії, її історії, життєписи святих тощо. Зокрема, доволі вичерпно про сутність духовної пісні сказано у передмові до “Богогласника” (Почаїв, 1790–1791) його укладачами та редакторами – отцями-василіянами: “благоговійними піснями украшаються праздники церковныя, воздається сугубійшая тайны святыя вѣры, возсылаются гласовніи, соборніи, тѣмже и благопріятне моленія наша к престолу Вышнему, воспоминаются и прославляются величія Божія, к спасенію нас грѣшных содѣянная и днесь дѣйствуемая. Еще же благонадежно есть, яко піснопінія ради мнози могут убѣжати тщетныя праздности в дни неделныя и святыя, изволяюще паче сему присутствовать, нежели скверным игралищам, баснем, смѣхотвореніям, плясаніям, пѣтикам, сваром и иным непреподобным дѣлом; отженут тлетворное сѣтованіе, тугу, скорбь, горесть опечаленнаго сердца и, что болѣе реку, негли умиленіе души, сокрушеніе сердечное и возникновеніе ко исправленію житія и истинному покаянію воспримут». Отже, редактори “Богогласника” чи не найбільше наголосили на релігійно-виховній

функції духовної пісні. Фактично має рацію й Ольга Гнатюк, як привертає увагу до того, що “видавці вплітають духовну пісню не лише у катехизаційний процес, але і у внутрішній процес покаяння грішника [...]. Тим самим редактори високо оцінювали здатність духовної пісні впливати на людські почуття і поведінку, отже, її персвазійні засоби” [3, 70].

Якщо побіжно вдатися до історії теолого-катехитичних досліджень над духовнопісенною творчістю в Україні, то можна стверджувати: тут домінує спорадичний підхід як у музикознавців, так і літературознавців. Вельми бажаною у вивченні духовної пісні є зацікавленість цим жанром дослідників із кола вчених-богословів, теологів. Дивним видається, що до цього пласту культури мало хто звертався з-поміж православних та греко-католицьких церковних дослідників. Окремі статті тільки наближають нас до пізнання релігійно-виховної значимості духовної пісні. Натомість у західноєвропейському римо-католицькому та протестантському світі маємо численні ґрунтовні праці... У нас тим часом тільки окремі побіжні зацікавлення духовною піснею у виданнях релігійного спрямування, але мова про науковий рівень всерйоз не може йти. У кращому випадку – побіжні науково-популярні нариси. Можуть бути оправданням, наприклад, радянський ідеологічний тиск, міжконфесійні тертя тощо. Але, приміром, у Галичині до 1939 року ніхто не заважав з теологічного погляду вдаватися до вивчення української духовної пісні. Немає заборон щодо її вивчення і в сучасній Україні. Але результати доволі мізерні, хоча навіть офіційні церковні влади неодноразово закликали до поляризації та вивчення пісень. До слова, як тут не згадати настанови, зафіксовані у Декреті Греко-Католицького Архиепархіального Собору від 25 квітня 1941 року, в якому з-поміж іншого сказано: “використовувати при всенародному співі збірники церковно-народних і літургійних пісень [...], поміщених в Ірмологіоні, Богогласнику [...]” [10, 9]. Декрет підписано митрополитом Андреем Шептицьким. У 1921 році до духовної пісні навертала й Українська Православна Автокефальна Церква. Згадаймо подвижницьку працю у популяризації української духовної пісні протоієрея Кирила Стеценка та ін. тогочасних композиторів; закликав до вивчення цього пласту культури митрополит Іван Огієнко. Згадка про визначних синів української православної Церкви доби національного відродження першої чверті ХХ століття К. Стеценка та І. Огієнка тут не випадкова, позаяк від цієї доби можна вмотивовано перекинути умовний місток до їх визначних попередників епохи Бароко – Кирила Транквіліона-Ставровецького (? – 1646) та Йоаникія Галятовського (бл. 1620 – 1688). Цікаво, що обоє були архимандритами у Чернігові, тільки К. Транквіліон-Ставровецький як греко-католицький настоятель (1628–1646), а Й. Галятовський як православний у знаменитому Єлицькому Успенському монастирі у Чернігові (1669–1688). У цьому ж монастирі згодом служив Данило Туптало (Димитрій Ростовський), автор майже двох десятків духовних кантів. Варто зауважити, що релігійно-суспільний відголос обох церковно-громадських діячів склався по-різному. Приміром, “Зерцало Богословія” К. Ставровецького піддано жорсткій критиці за часів правління царя Федора Олексійовича, на що звернув увагу Олександр Панченко [9, 126]. Натомість Й. Галятовський з прихильністю ставився до московського правителя.

На перший погляд ні К. Транквіліон-Ставровецький, ні Й. Галятовський не полишили по собі такого яскравого сліду в духовнопісенній творчості як інший видатний український діяч православ'я святий Димитрій Ростовський. Але саме вони були серед тих, хто закладав підвалини релігійно-виховної

складової української духовної пісні (канта) в середині – другій половині XVII століття. Тому видається за доцільне кинути світло на їх теолого-катехитичну творчість, у якій духовній поезії (пісні) відводили помітне місце.

Безперечно, одним із чільних релігійно-виховних творів у контексті цієї статті є “Перло многоцінне” (Чернігів, 1646) збірник повчань та духовних віршів Кирила Ставровецького, чи як він їх називав “пісень”. Невелика передмова до “чительника” містить цікаві міркування автора про суспільно-релігійне та виховне значення духовної поезії та пісні. Для піднесення вагомості своїх думок він вдається до переказування слів ап. Павла: “Наполняйтеся духом радості, глаголюще во псалмах і піснях духовних, воспівающе і поюще во сердцах ваших Господеві”. Відтак у душі свого часу К. Транквіліон-Ставровецький підсумовує сказане: “Прето ліпше ест співати духовнії пісні, аніж свіцькії сромотнії бісовськії” [13, 270].

Деякі свої поетичні тексти Кирило Транквіліон-Ставровецький вважав за можливе розспівувати, називаючи себе “композитором, або складачем [...] віршів”. Прикметно, що тенденції до зближення поетичного тексту та пісенного, поезії та музики загалом відображають тогочасні засади європейської ранньобарокової філософії та мистецтва, так званої “контрафактури” в музиці, про що опосередковано йдеться у відомому українському музикологічному трактаті Миколи Дилецького. Врешті згадаймо, що сув’язь поезії та музики в ті часи достатньо колоритно відображалася авторами навіть у назвах збірників. Приміром, популярністю користувалася практика надання метафоричних заголовків “збірників віршів, які включали назви музичних інструментів: “Поетична арфа” (1671) Томмазо Гаудьозі, “Лютня чеська” (1653) Адама Міхни, “Аполонова лютня” Лазаря Барановича. Поети любили переймати порівняння з царини музики [11, 115]. “Арфою духовною” (Львів: друкарня Матвія Берната, 1585, 1596 та ін.) назвав свою згодом дуже популярну збірку молитов, казань, польських духовних віршів та пісень відомий бароковий поет та дипломат єзуїт Марцін Лятерна з Дрогобича. Подібні приклади можна продовжувати.

Аналізуючи сутність терміну “метр” (“под метрии”), який вживає К. Ставровецький у передмові до “Перла многоцінного”, Микола Сулима зазначає: “Як відомо, слово “метр” – термін не лише віршознавчий, але й музичний. Думається, що Кирило Транквіліон-Ставровецький вживав його саме в музичному смислі” [12, 112–113]. На музичну складову ще давніше вказав Михайло Возняк, зауваживши певне наближення релігійних поезій К. Ставровецького до “ліричних псалм і дум”, але при цьому далеких “до їх поетичності” [1, 452]. Про ймовірну музичну компоненту деяких його текстів духовної поезії свідчать й заклики К. Транквіліона-Ставровецького до “чительника”: “співай же жалісно о смерті Сина Божія на кожний п’яток”, “співай собі жалісно о покаянню грішних”, “співай же собі весело в радості, о трьох персонах бозських, о персоні отцевской преславной, і синовської, і Духа Святого”. Врешті є у цьому творі і такі рядки, які цитує Лідія Корній: “хоть співай, хоть читай, тьлько свѣтом его душу свою просвѣщай, утѣшай”. Дослідниця звертає увагу також на те, що “у ряді ремарок до духовних віршів він навіть визначає емоційний настрій пісні: “глас радостний”, “пѣснь плачливая”, “сладкая пѣснь”, що відповідало естетиці Барокко” [4, 206]. На цю специфіку дещо раніше звернув увагу й відомий німецький славіст Хартмут Трунте, уклавши покажчик співочо-музичних, естетико-виконавських ремарок К. Ставровецького, зафіксованих у “Перлі многоцінному...” [14, 227].

Є в передмові К. Транквіліона-Ставровецького ще одна важлива теза, котра цікава в контексті дослідження генези української духовнопісенної творчості. Високо цінуючи свою “книгу презацную”, автор, з-поміж іншого, без особливої скромності зазначає, що її богословський рівень такий, що вартий того, щоб у “школах будучії студенти можуть собі з тої книги святої вибирати вірші на свою потребу і творити з них орації rozmaїтї часу потреби, хоч і на комедіях духовних. А если би теж хто схотів міти собі за патронку Матір Божію, Пречистую Діву Марію, нехай же похвалу її читаєт і співаєт на кождую суботу, прудко таковий почувєт поправу живота свойого і повстання з грїхов своїх” [13, 270]. Ця цитата доносить до нас свідчення про один із методів творення духовних орацій. Згадуючи про “комедії духовні” він мав на увазі практику створення духовних пісень до шкільних драм. Сьогодні можна стверджувати: велика кількість пісень з театральних постановок цього часу створені власне до цих дійств і, як свідчать рукописні та друковані джерела XVII–XVIII ст. в повсякденний співацький репертуар не потрапляли. К. Ставровецький привертає увагу й до того, що на основі його книжки можна вчитися правилам складання духовних пісень, добирати тематику, послуговуватися його теолого-катехитичними роздумами тощо. Не виключено, що заявляючи про це у “Перлі многоцінному...”, він непрямо відсилав тогочасних релігійних поетів та піснетворців також й до більш ранніх його відомих книг – “Зерцало богословія...” (Унів, 1602; Почаїв, 1618) та “Євангеліє учительне (Рахманів, 1619). Отже, “Перло многоцінне...” попри своє безпосереднє морально-релігійне та дидактичне спрямування умовно кажучи мало бути неначе настільною книгою для поетично-пісенних послідовників К. Ставровецького (він так, здається, цього собі бажав). З іншого боку це видання відображає демократичний характер духовної пісні як жанру, до творення якого причетні представники різних станів – від митрополитів, архімандритів до священників, регентів, спудеїв, міщан та селян). Водночас опубліковані впродовж першої половини століття духовні поезії пісенного спрямування, зокрема К. Ставровецького, лиш умовно можемо віднести до жанру пісні.

У другій половині XVII століття ці устремління зберігається. До того ж стосовно української духовної пісні вони й надалі детермінуються насамперед польським фактором. Мова про існування в українському тогочасному творчому процесі так званої польськомовної та латиномовної української поезії, пісні, яка від кінця XVI століття набувала чим раз більшого поширення, відображаючи при цьому мультикультурні реалії того часу. “Задля історичної правди та об’єктивного підходу, пише О. Гнатюк, слід прийняти, що польськомовна та латиномовна творчість періоду XV–XVII століть і справді є витвором своєрідної культурної спільноти. Зрозуміло, не слід включати всі польськомовні та латиномовні твори в контекст української літератури, а лише ті, що, певною мірою, відносяться до української історії чи культури або створені українцями (русинами), які декларували своє походження” [2, 247]. Натомість Ростислав Радишевський звертає увагу й на іншу складову питання: “поезія польсько-українського культурного пограниччя в період кінця XVI – початку XVIII століть це явище доволі специфічне, оточене німбом загадковості та недовомовлень. Так склалося, що цьому питанню наука не присвячувала досі достатньої уваги. Було так, напевно, з приводу складності самої теми, яка багатьом дослідникам приносила велику кількість проблем” [15, 404].

Українське музикознавство теж було відсторонено від цього питання, насамперед, через відсутність джерельної бази, ідеологічні перепони тощо. Натомість сьогодні рівень дослідження надбань національної музично-поетичної творчості барокової доби значно вищий, система цінностей інша, інші й критерії оцінки цього пласту музичної позацерковної культури XVII–XVIII століть. Духовну пісню розглядаємо уже не тільки у східнослов'янській площині з мало не ритуальним акцентуванням польського фактору та інерційним побіжним згадуванням значущості неконкретизованих західноєвропейських впливів, а конкретніші, хоча і вужче, проте реально обґрунтовано – у центральноєвропейському контексті, відтак і у східнослов'янському. Водночас такий ракурс погляду дозволяє вести мову й про традиційну багатомовність (мультилінгвістичність) кожної з національних духовно-пісенних культур центральноєвропейського ареалу, в тому числі й української, яка невіддільна від них, хоча й має свої виразні національні особливості, які позначені також впливами візантійської традиції.

У даному контексті нас цікавить багатомовність української духовно-пісенної творчості барокової доби. Те, що така традиція існувала однозначно підтверджує хоча б почаївський “Богогласник”, де зосереджено чимало українських духовних пісень польською мовою, авторами яких були українські отці-василіани, які до того ж нерідко навіть українські пісенні тексти друкували у львівських та почаївських “Катехізмах” при допомозі польської книжної графіки. Але у цій справі було більше негативу, ніж позитиву: процеси мовної асиміляції виразно помітні. “Започаткувавши польськомовну українську літературу, – пише Василь Німчук, – представники обох конфесій розширили сферу вживання мови панівної нації. З погляду розповсюдження знань про українську культуру це явище було позитивним, але загалом воно було негативним – сприяло полонізації” [8, 13]. Відносно української духовно-пісенної творчості цей висновок теж справедливий.

Уперше українські духовні пісні, створені польською мовою, надруковано 1672 року у польськомовному полемічно-теологічному трактаті “Messyjasz prawdziwy Jezus Chrystus Syn Boży, od początku świata, przez wszystkie wieki ludziom od Boga obiecane [...], Od Grzesznika Janiciusza Galatowskiego, Archimandryty Czernichowskiego, z Typographiey Kijowo Pieczarskiej [...]” (Київ, 1672). Автором цього твору є архимандрит, визначний український православний діяч та письменник Йоаникій Галятовський (? – 1688). У “Messyjasz prawdziwy [...]” п'ять пісень Й. Галятовського подані в додатку під назвою “Pieśni nabożne. Dla pożytku duchownego i zbawienego narodowi chrześcijańskiemu potrzebne, do Messyjasza Prawdziwego przydane”. У стародруці є пісні до Ісуса Христа, Богородиці, про покору, смерть, про майбутній час. Три з цих пісень опубліковано Р. Радишевським (“Nakłoń, o Ewropa, nakłoń uszy swoje!”, “Niech monarchowie fortecy budują”, “Próżno człowiek myśli swojej nie hamuje”) [15, 275–278].

Згадані пісні не варто важко кваліфікувати, як суто релігійні. Це, радше, пісні релігійно-світського змісту, яких у середні XVII ст. українськими піснетворцями було створено немало. Часто в таких піснях зустрічаємо поєднання національно-патріотичних, історико-виховних мотивів із молитовними зверненнями до Ісуса Христа, Богородиці, шанованих в українському християнському світі святих [5, 17–30]. Натомість у “піснях набожних” Йоаникія Галятовського яскраво помітні ідеї Vanitas. ванітативні мотиви, тобто мотиви “марності світу”, “мізерної людини”. Приміром, використовуючи такі топоси ванітативного мотиву, як “руїна”,

“двері” Й. Галятовський розпочинає пісню “Нехай монархи фортецю будують, нехай замки свої муром оточують...”:

Niech monarchowie fortecy budują,
Niech zamki swoje murem ocyrklują,
Za nic u Śmierci mury i parkany,
I mocne ściany.
Śmierć drzwi żelazne w bramach wylałamuje,
Do potentatów śmieie postępuje... [15, 276].

Та нічого не допоможе “нензному чоловікові”, ніякі його статки та соціальне становище, бо: “śmierć cię na ziemi i w morzu doścignie [...], nędzny człowiecze !” [15, 277].

Інколи в українських барокових світських та духовних піснях (кантах) можна зустріти невеличкі замальовки з музичного життя, згадки про тогочасний інструментарій, естетичне ставлення до музики тощо. Й. Галятовський теж не проминув звернути увагу на її важливе значення у побуті людини. У пісні “O przyszłym czasie” (про майбутній час) знову йдеться про минуцність життя, невідворотну смерть, незважаючи на всілякі “hetmański buławy”, “bogactwa i sławe”, бо смерть “buławy kruszy”. Так і зі всілякими швидкоминучими розвагами:

Muzykę wesolą: kornety, organy,
Pozytywy, arfy, sztorty i puzany
Myśl obiecuje i lutnie –
A Śmierć każe płakać smutnie [15, 277].
[.....]
Wnet śmierć jako ptak przyleci
I człowiek wpadnie w jej sieci... [15, 278].

Увійшли пісні Й. Галятовського й до репертуарів низки рукописних співаниках останньої чверті XVII–XVIII століть. Особливе зацікавлення викликають записи у московських збірниках кінця XVII століття (ДІМ, Музейський, 1938; Хлудова, 126 та ін.), оскільки в них зафіксовані нотні тексти, чого немає у стародруку [16]. Загалом тексти пісень Й. Галятовського зустрічаються в рукописних співаниках доволі рідко. Сказане, втім, не означає, що записів було мало. Причина тут, скоріш, інша: до нашого часу дійшло надто мало рукописних співаників другої половини XVII століття, як московських, так, насамперед, українських. Втім, незважаючи на те, що духовні пісні Й. Галятовського не набули особливої популярності, їх, все ж таки знали в Україні, Польщі та Московії. Приміром, в одному із співаників початку XVIII століття, який переписав Франціскус-Валентин Рутен (1674–1734), що походив із теренів польсько-німецького пограниччя, зафіксовано пісню “Niech monarchowie fortecy budują” Й. Галятовського. Нещодавно рукописні співаники Ф.-В. Рутена зацікавили німецького славіста Арнда Велера. Подаючи бібліографічну інформацію до пісні Й. Галятовського, він, втім, не згадав ні прізвище її автора, ні те, що пісню “Niech monarchowie...” опубліковано у виданні “Messyjasz prawdziwy [...]

ми тільки на польські джерела: краківський співаник 1721 року, вроцлавський канціонал 1734 року, кенігсберзький канціонал 1796 року, кантичку кінця XVIII століття.

Втім, і в Україні навряд чи пересічний переписувач або аматор духовної пісні в той час знав, що автором щойно згаданих пісень є Й. Галятовський. “Messyjasz prawdziwy [...]” присвячений цареві Олексію Михайловичу, з яким він зустрічався у Москві 1671 року. Оскільки така присвята є, то не варто сумніватися в тому, що примірники книги було привезено до Москви. Але навряд чи ці екземпляри слугували джерелом для копіювання пісенних текстів у московські рукописні співаники. На це вказує те, що пісні Й. Галятовського у цих рукописах зафіксовані почасти зі спотвореною польською мовою, до того ж малограмотно транслітеровані кирилицею. Окрім цього у стародруці ноти відсутні, проте у рукописних збірниках кінця XVII століття вони наявні. Все це дозволяє висловити здогад про те, що пісні Й. Галятовського потрапили в московське духовнопісенне середовище не завдяки друкованому виданню 1672 року, а з невідомих сьогодні рукописних співаників. Такі збірники привозили в Московію, де вони певний час служили джерелом для укладання та переписування ранніх московських збірників.

Пісні Й. Галятовського століттями фігурували як польські та анонімні. І тільки завдяки дослідженню Р. Радишевського, який атрибутував приналежність згаданих текстів Й. Галятовському постала можливість не тільки спростувати помилкові попередні твердження попередніх вчених (наприклад, О. Позднеева), але й трактувати зазначені пісні як українські. Результати його студій дають підставу українським музикознавцям вести мову про польськомовну українську духовну барокову пісню. До їх створення причетні не тільки греко-католики (насамперед – василіяни у XVIII столітті), що зовсім не дивно, але й православні, які цим займалися значно раніше. Та якщо про українську польськомовну духовну барокову поезію уже немало сказано літературознавцями, то про існування традиції творення української польськомовної духовної барокової пісні в українському музикознавстві навіть мови не йшло. Але українські стародруки від видання Й. Галятовського і включаючи почаївський “Богогласник” переконливо про це свідчать. Така творчість існувала упродовж XVII–XVIII століть. Тому так важливий сьогодні цей чи не єдиний збережений у фондах варшавської Бібліотеки Народової примірник прижиттєвого видання Й. Галятовського. Відтак є підстави сподіватись, що в майбутньому фактологічно вдасть ще більш глибоко пізнати цю традицію, виявити нові імена та тексти.

Загалом духовні пісенні поезії Кирила Транквіліона-Ставровецького та Йоаникія Галятовського є важливою сторінкою української релігійно-виховної культури, в тому числі музичної. Зрозуміло, що їх твори є етапними у становленні духовнопісенної творчості в Україні. Але сам факт звернення таких визначних постатей українського християнського світу XVII століття до пісні, як інструменту плекання релігійної моралі серед вірних, заслуговує на пильну увагу науковців у подальших міждисциплінарних студія українського Бароко.

Література

1. Возняк М. Історія української літератури: у 2-х книгах. – Вид. 2-ге, виправлене. – Кн. 2. – Львів: Світ, 1992. – 558 с.
2. Гнатюк О. До переоцінки літературного процесу XV–XVIII ст. (Огляд публікацій давньої української літератури) / О. Гнатюк // *Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст.* – Київ: Наукова думка, 1993. – С. 237–268.
3. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня / Ольга Гнатюк. – Варшава – Київ, 1994.
4. Корній Л. Історія української музики / Лідія Корній. – Київ – Харків – Нью – Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1996. – Ч. I. – 314 с.
5. Медведик Ю. Національно-патріотичні та історичні мотиви в українській духовно-пісенній творчості XVII–XVIII ст. / Ю. Медведик // *Українське музикознавство.* – 2001. – Вип. 31. – С. 17–30.
6. Медведик Ю. Теологічно-катехизаційна сутність господських пісень почаївського «Богогласника» / Ю. Медведик // *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Мистецтвознавчі пошуки: збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської.* – 2008. – Вип. 78. – С. 172–184.
7. Медведик Ю. Українська духовна пісня XVII – XVIII століть / Юрій Медведик. – Львів : УКУ, 2006. – 324 с. (Серія “Історія української музики”: – Вип. 15 : Дослідження).
8. Німчук В. Конфесійне питання і українська мова кінця XVI – початку XVII століть / В. Німчук // *Берестейська унія і українська культура XVII століття : матеріали Третіх «Берестейських читань»* / [ред. Б. Гудзяк, співред. О. Турій]. – Львів : Місіонер, 1996. – С. 1–34.
9. Панченко А. Новоиерусалимские поэты // *Русская стихотворная культура XVII века / Александр Панченко.* – Ленинград: Наука 1973. – 280 с.
10. Про церковний спів: Декрет Львівського Архiepархіального Собору, читаний дня 25 квітня 1941 р. – Львів, 2001. – 10 с.
11. Сазонова Л. Стихи для музикального исполнення // *Поэзия русского барокко (вторая половина XVII–XVIII в.) / Лидия Сазонова.* – Москва: Наука, 1991. – 263 с.
12. Сулима М. Теорія віршування на Україні в XVI – XVII ст.: спроба опису і реконструкції // *Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст.* / Ред. О. Мишанич. – Київ: наукова думка, 1981. – С. 101–117.
13. Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / [упорядн., прим. і вступна ст. В. І. Кречотня. – Київ: Наукова думка, 1987. – 606 с.
14. Cyrillus Tranquillus Stavroveckij “Perlo Mnohocěnnoje”/ Herausgegeben und kommentiert von Hartmut Trunte. Bd. II: Kommentar. Literarischer und Theologischer Kommentar auf dem Hintergrund der Geschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. – Köln–Wien: Böhlav Verlag, 1985. – 663 S. (Bausteine zur Geschichte der Literatur Bei den Slaven. Herausgegeben von H.-B. Harder und H. Rothe in Verbindung mit R. Olesch. 22/II.).
15. Roksolański Parnas : polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku / [Wybrał i opracował R. Radyszewski]. – Kraków: Wydawnictwo Naukowe DWN, 1998. – 408 s. (antologia ; cz. II).
16. Spiritual Songs in Seventeenth-Century Russia. Edition of the MS 1938 from Muzejnoe Sobranie of the State Historical Muzeum in Moscow (GIM) / [Transcribed and Edited by Olga Dol-skaya / Editorial Note by Hans Rothe]. – Köln–Weimar–Wien : Böhlav, 1996. – 367 p. – (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte. – Reihe B : Editionen N. F. Bd. 4).
17. Wöhler A. Die handschriftlichen Kantonale des Franziskus Valentine Ruthen (1674–1734): Untersuchungen zu Quellen und Aufbau katholischer gasangbücher des späten barock in Pomerellen / Arnd Wöhler. – Köln – Weimar – Wien : Böhlav, 1999. – 635 S. – (Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte : Reihe A : Slavistische Forschungen ; N. F., Bd. 27).

РУДОЛЬФІНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ ПРОВІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ МАНЬЄРИЗМУ ПРИ ПРАЗЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ЦЕНТРІ

Стаття присвячена феномену празького художнього центру в культурі Європи XVI ст. Аналізується консистенція рудольфінізму, взаємовплив його компонентів та його прояв у творчій манері провідних представників.

Ключові слова: маньєризм, рудольфінізм, празький художній центр, анаморфози.

This article is dedicated to the phenomenon of Prague Art centre in culture of Europe of XVIth century. The consistence of Rudolphinism, correlation of its' components and its' activity in creative manner of the most character representatives have been analyzed.

Key words: Mannerism, Rudolphinism, Prague art centre, anamorphoses.

Одним з провідних художніх центрів Європи XVI століття за часів правління імператора Рудольфа II стала Прага. На жаль, незважаючи на важливість цього феномену в художній культурі Європи, на сьогодні в мистецтвознавстві пострадянського простору існує єдина фундаментальна праця, присвячена празькому художньому центру [7]. Л. Тананаєва стала авторкою і низки статей з цієї проблематики, фактично, вона є єдиним науковцем, що серйозно досліджував феномен празького художнього центру на теренах колишнього Радянського Союзу [8]. Українські дослідники звертаються до цього явища вкрай рідко, монографій, присвячених рудольфінізму, до сьогодні створено не було.

Рудольф II сприяв розвитку і науки, містобудування (за його правління розростається сам Празький град), мистецтв. Саме він став однією з найвпливовіших особистостей для формування обличчя художньої культури того періоду. До його двору було запрошено найвідоміших художників з різних держав, які згуртувалися навколо особи імператора, схильного до депресій, нереальних задумок, досить боязкого. Мабуть, саме ці риси, поряд з тяжінням до мистецтва, і стали причинами того, що він створив свій власний нереальний світ, штучний, ілюзорний, у якому все було так, як йому того бажалося, і який його цілком задовольняв. Франциск I мав таку "універсальну майстерню" у Фонтенбло, а Рудольф – у Празі, де він оселився з 1583 року. Психологічний склад особистості самого монарха був дуже характерним для епохи, доби зламу віків, що відіграло неабияку роль у формуванні феномену рудольфінської культури, яка ввібрала в себе традиції як італійської, так і німецької, нідерландської культур. Тип рудольфінської культури називають маньєристичним [2]. Це не просто перехрестя традицій, а їх синтез, бо рудольфінська художня культура стала квінтесенцією кількох основних напрямків розповсюдження маньєризму, втіливши в собі передусім римський, флорентійський, мантуанський, амстердамський, антверпенський напрямки поліфуркації стилю, тобто утворивши чергову гілку інтер-

національного маньєризму, який почав квітнути тоді, коли італійський варіант вже добігав свого *Altersstil*'ю [7, 8]. Для неї також було характерним декоративне начало, домінування сюжетів еротичного спрямування, часті звернення до міфологічних, алегоричних композицій, що теж дозволяло співати гімн красі оголеного тіла [7, 18]. Окремим полем для діяльності митців, які сюди запрошувалися було оформлення святкових подій при дворі. Для цього ангажувалися найвідоміші художники, що могли забезпечити конкурентноспроможність монарха Габсбурзького дому у сфері моди й мистецького життя.

Італійська гілка цього процесу, мабуть, і тут була найзначнішою, і не тільки в силу того, що Італія була батьківщиною стилю, але й завдяки тому, що всі майстри, що приїжджали сюди, вже мали італійську виучку, пройшли школу Італії. До Праги було запрошено чимало художників, науковців, поетів та музикантів. Загальною для всіх цих особистостей рисою називають синкретичність науково-художнього мислення [2], бо вони всі прагнули дати своєю діяльністю відповіді на поставлені глобальні питання – наукове пізнання світу тісно переплелось з художніми засобами пізнання дійсності. Наукова картина світу рудольфінців ілюструвалася творами мистецтва [2]. Синтетичність науково-художнього мислення і творчості в рудольфінській культурі підтверджена й тим, що при дворі дуже часто створювалися наукові прибори, годинникові механізми, які дослідники не тільки вважають художнім втіленням наукової думки, але і ставлять їх на межу між науковою творчістю та творами мистецтва, або ж відносять до творів мистецтва, що виконують прикладні функції [2]. Важливою ознакою рудольфінської культури є те, що синонімізує її з маньєризмом, – контрастність, тобто з одного боку – захоплення точними науками, а з іншого – гіперчуттєвість вишуканого мистецтва, його екзальтованість і віртуозна екстатичність.

Серед головних світоглядних категорій рудольфінської культури були гра, гротеск, іронія, що наближає “рудольфізм” до леонардівських традицій і є стрижнем творчості Дж. Арчімбольдо, головного носія італійського компоненту рудольфінської культури, якого називають “габсбурзьким Леонардо” [2]. Важливою відмітною рисою рудольфінського світу стало і те, що мистецтво часто носило не тільки прикладний, а й досить камерний характер, бо призначалося тільки для монархів, що мали спостерігати його витвори в умовах, де це було можливо тільки для них [3, 18].

Мистецтво рудольфінців багате на алегорії, складну символіку, його мова багатощарова для читання, чому неабияк сприяло захоплення анаморфозами. Цікавість митців, як і самого імператора, викликали передусім явища, що, як зазначають науковці, переходили межі нормального [2].

Італійський компонент рудольфінської культури представлений майстрами, що приїхали з батьківщини маньєризму чи відразу до Праги, чи ще до віденського двору, звідки переселилися до Праги. Серед італійців, що побували при дворі Рудольфа II, згадується передусім Дж. Арчімбольдо, творчість якого багаторазово досліджувалася мистецтвознавцями [3, 7, 8], а також П. П'яцца (1547(1557)(?)–1621), про якого вкрай мало відомо.

Але основним, формуючим компонентом “рудольфінізму” можна вважати фламандський. А це призводить до виокремлення як провідної тенденції до аналітичності, скрупульозності, точності, не дарма ж майстрів-рудольфінців називають натуралістами. Значна більшість фламандців, як і раніше, мають виучку мініатюристів, тому схильність до педантизму, деталізації, дослідницького методу творити була притаманна більшості рудольфінців. І це відбивалося не тільки на методі писати та малювати, але й (головне) на методі художнього бачення світу взагалі. Вони дійсно були “науковцями від мистецтва”. Фламандський компонент “рудольфінства” посилюється німецьким, бо деякі майстри (Й. Хайнц) мали німецьке походження, але це тільки поглиблює виокремлені тенденції, що вибудовуються на загальному італійському підґрунті. Навіть ті художники, які уникли італійських періодів у своїй творчості (а таких було мало), все одно мали італійську школу, бо отримували її за посередництва власних учителів, штукування творів мистецтва сучасників, просочених італійськими віяннями, та вивчення антиків.

Можна виокремити 2 напрямки, за якими триває формування “рудольфінського локального варіанту стилю”, – італо-празький та голландсько-празький. До представників італо-празької лінії поліфуркації стилю належать Б. Спрангер, Й. Хофнагель та Й. Хайнц, хоча за походженням вони не були італійцями (Хофнагель та Спрангер були фламандцями, а Хайнц мав німецьке походження), але потрапили до Праги після своїх італійських періодів. Окремою групою художників, що створювали рудольфінське мистецтво, були ті, хто потрапив до Відня або відразу до Праги повз Італію. Вони утворюють особливий напрямок, хоча і локальнішого характеру, представлений меншою кількістю художників. Це передусім В. де Вріс, А. де Вріс, П. Стевенс, Д. ван Равестейн.

У 1580 році до двору імператора Максиміліана у Відні прибув Бартоломеус Спрангер (1546–1604(1611)(1624)(?), який провів тут 5 років. На відміну від свого італійського періоду, коли провідним для художника був релігійний жанр, у Відні, як і потім у Празі, він займався переважно міфологічними сюжетами. Дослідники відносять його до групи т. зв. “барочистів” [1, 134–138], у його манері дійсно вже читається передвістя нового неспокою чергового стилю. Згідно зі свідченнями К. ван Мандера, художнику було доручено оздоблювати склепіння башти нової споруди поблизу Відня, що мала назву “Сад фазанів”, одночасно з чим він займався і живописом на релігійні сюжети [4]. Після смерті Максиміліана та сходження на престол Рудольфа Б. Спрангер отримує замовлення на оформлення святкового в’їзду нового імператора до Відня, зведення з цієї нагоди тріумфальної арки. Тобто художника залучали до найзначніших урочистостей, як це було з усіма придворними майстрами, що мали особливе становище і яких цінували монархи понад інших. У Празі Б. Спрангер стає улюбленим живописцем імператора, Г. Монт, з яким він приїхав до Відня, залишає місто, а Б. Спрангер стає повновправним володарем смаків Рудольфа II. У 1582 році імператор викликав майстра до Аугсбурга, звідки той знову переселився до Відня, і лише згодом повернувся до Праги.

Спадок Б. Спрангера, що посів дуже значне місце в процесі синтезу фламандських, французьких та італійських традицій, дуже великий. Левова частка

його робіт була створена у віденський та празький періоди. І хоча він немало писав і релігійних сцен, найтипівішими для аналізу його художньої манери були міфологічні сюжети, більшість яких він писав, починаючи з 1580-х років “Вулкан та Майя” (1575–1580), “Венера та Адоніс” (варіанти 1587, 1597, 1600), “Венера та Вулкан” (1610 р.), “Геракл та Омфала” (1600 р.), “Діана та Актеон” (1600 р.), “Афіна, переможець нещастя” (1593), “Салмакіда та Гермафродит” (кін. XVI ст.), “Геракл, Деяніра та мертвий кентавр Несс” (кін. XVI ст.) – лише кілька прикладів маньєристичних за всіма стилістичними ознаками творів, кожен з яких увібрав у себе всі риси стилю, збагаченого італійськими і особливо французькими традиціями. Усім цим творам притаманна вишуканість постав, примхливість композиційних вирішень, надзвичайна, надмірна неприродність, видовженість пропорцій. Але на особливу згадку заслуговує ритміка живописних композицій Б. Спрангера – його роботи надзвичайно музичні за ритмом, але він надмірно ускладнений, багаточаровий, орнаментальність ритмічних направлень міфологічних композицій фламандського маньєриста доведена до апогею. *Linea serpentinata*, до якої тяжіли італійські маньєристи, царює і в переважній більшості робіт Спрангера. Вигин, рисунок постатей у цих творах подекуди настільки гіпертрофований, що набуває хворобливо-ламаного характеру. У якості найпоказовішого прикладу неабиякої уваги художника саме до ритму та його схильності до використання принципу *linea serpentinata* можна навести твір “Салмакіда та Гермафродит”. Особливо яскраво, демонстративно порушені пропорції у постатях картини “Діана та Актеон” (варіант 1600 року).

Усі згадані (як і багато інших) міфологічні композиції створені на сюжети, що автоматично передбачають використання мотиву наготи, за ставленням до якого завжди можна оцінювати прогресивність того чи іншого майстра та міру його підпадання під італійський вплив. У даному випадку вплив італійського маньєризму з його неприхованим еротизмом поєднується з шармом французької чуттєвості стилю Фонтенбло. Це дуже впізнавано, легко прочитується у творах “Вулкан та Майя”, “Венера та Адоніс”, “Венера та Вулкан”. У цих картинах навіть переважає вплив французького варіанту маньєризму, явним є знайомство майстра з творчістю Ф. Клуе та “анонімів Фонтенбло”, що впливає не тільки з подібності трактовки аналогічних сюжетів, композиційних рішень, але й передусім з використання мотиву коштовностей, мова яких (особливо – перлів) була дуже розповсюджена у французькому придворному мистецтві XVI століття (“Венера та Адоніс”, варіант 1600 р.), і звернення подекуди до “мотиву кільця”, дуже популярного у майстрів школи Фонтенбло, з якими деякий час працював Спрангер (“Геракл та Омфала”, “Венера та Вулкан”, “Салмакіда та Гермафродит”) [5]. Останні роки Б. Спрангер провів у Празі, ставши одним з наріжних каменів рудольфінської культури, – працював виключно для імператора і отримав змогу формувати його художній смак, диктувати художню моду двору.

Кращим доказом, ілюстрацією дослідницького, аналітичного характеру мистецтва фламандських рудольфінців була творчість Йоріса Хофнагеля (Гуфнагеля) (1543(1545)(?)–1600) з Амстердама. Цей майстер, що прославився не тільки як художник-самоучка, але і як непоганий поет, був дуже контрастною особистістю, що цілком відповідало духу доби. Він мандрував Європою з ме-

тою учнівства, за свідченням К. ван Мандера [4, 248], відвідав багато країн, серед яких були Італія, Іспанія, Німеччина. Після чергової поїздки до Венеції, у 1578 році він, після перебування в Аугсбурзі та Мюнхені, потрапив на службу до герцога Вільгельма V Баварського, а згодом – до ерцгерцога Фердинанда Тирольського. 8 років життя Хофнагель віддав оздобленню мініатюрами аркушів молитовної книги (“Missale romanum”). Саме його робота як ілюстратора, що створив мініатюри для 4 книг, присвячених тваринам, плазунам, птахам, риbam, і стала причиною того, що імператор Рудольф запросив його на службу, хоча Хофнагель взагалі не позиціонував себе як художник. К. ван Мандер згадує про невеличкі портрети, які створював фламандець, але переважно він малював та гравіював тваринний і рослинний світ, скрупульозно, як документаліст, передавав пейзажі (“Вид Кандії та Корфу”, офорт, пр. 1572 рік; “Панорама міста Прага”, 1595 рік), що і стало основою для того, щоб аналізувати характер “рудольфінства” як аналітичний. Головною чеснотою його творчості була не художня якість, а точність натураліста, ці роботи мали ознайомлювальне, повчальне значення. Так, Хофнагель став основоположником однієї з найсуперечливіших тенденцій у формуванні локального варіанту маньєризму. Не дивлячись на те, що за всіма формальними ознаками цього майстра коректно відносити до маньєризму, саме художніх якостей, які були притаманні стилю, в його творчості не було, хоча завдяки своїм мандрам він мав би їх засвоїти. Й. Хофнагель не був схильний до того невротичного, екзальтованого драматизму, до вишуканої еротичності, картинності, які були властиві маньєристам будь-якого національного варіанту, йому не були притаманні незадоволення собою та навколишнім світом, схильність до самобичування та рефлексії, він був контрастною, але не “рубіжною” особистістю. Частково це може пояснюватися тим, що він не був художником первинно, творчі здатності тільки набував, згодом розвиваючи. Тому, попри, здавалося б, епізодичний характер прояву творчої активності цього майстра, можна констатувати, що феномен Й. Хофнагеля призвів до виокремлення самостійної течії не тільки всередині тканини рудольфінської культури, але й у надрах стилю маньєризму загалом, яке можна сформулювати як “аналітичний рудольфінський маньєризм”, представником якого був і Рулант Саверей (1576–1639).

Він заклав основу т. зв. голландської національної школи, бо пізні роки провів на півночі, в Утрехті, тому справив враження і на голландських майстрів пейзажу. Передусім митець був пейзажистом, добрим анімалістом, але його пейзажі не були пейзажами настрою. Проте деякі з них мають специфічний, досить похмурий, темний колорит, що може становити певне виключення, бо вони забарвлені дещо неспокійним, важким настроєм, який може контрастувати зі спокійним станом сюжету: “Пейзаж з дикими тваринами”, “Коні та бики, що їх атакують вовки” (обидва – I третина XVII століття). Ці твори можна вважати, так би мовити, міжжанровими, бо пейзажі самі по собі досить штучні, хоча майстер багато малював з натури, мають стаффаж, вкраплення численних тварин, птахів, пов’язаних певною сюжетною канвою, що дає змогу перетворити пейзаж на міфологічну або біблійну сцену: “Сад Едема” (поч. XVII ст.), “Парадіз” (1618). Крім колориту та тяжіння Р. Саверея до прийому контражур у живопису, що додає деякого драматизму завдяки контрастності плям, він вдається ще до одного засобу, що має посилювати драматичність, хоча він трохи поверховий, – у низці своїх картин Р. Саверей використовує зображення бійок тварин, де кров

та екзальтований рух, біль поранених чи помираючих звірів, що підсилюється відповідним колоритом, контрастують із пасторальним настроєм, спокоєм та світлоносністю “Парадізу” чи “Пейзажу з птахами” (варіант 1628 року): згадувані “Коні та бики, яких атакують вовки”, “Пейзаж з дикими тваринами”. За настроєм та накалом ці твори більш наближені до естетичного забарвлення маньєризму.

Р. Саверей кілька років провів у Німеччині, на службі у Рудольфа II, який і направив його до Тіроля пенсіонером, а вже після повернення оселився не у Фландрії, хоча походив з Куртре, а в Утрехті. У 1639 році художник помер, закінчивши свої дні помішаним, – така доля не рідко спіткала майстрів маньєристичної доби, бо рубіжна епоха була занадто складною для вразливої психіки творчої особистості.

Дуже важливим був і німецький компонент рудольфінської культури, Рудольф старанно обирав майстрів і на власних теренах: тут працювали Г. Хофман, Г. фон Аахен, І. Гюнтер, Й. Хайнц, І. Роттенхаммер, Г. Лісс, чехи С. Гуцький, Д. Алексіус, ін. Майже всі вони теж були виховані на італійській культурі, що й у власному локальному елементі “рудольфінізму” формувало тенденцію до “об’італення”. Але, крім цього, німецькі майстри ще й підпадали під вплив нідерландців, з якими часто співпрацювали, і творчість яких могли спостерігати в центрах нідерландської еміграції, бо сюди приїжджало немало художників.

До кола провідних рудольфінців, що стали законодавцями мод при дворі імператора, належав німець Ганс фон Аахен (1552(1556)(?)–1615). Його стиль став квінтесенцією усіх тих рис, які на той час домінували в образотворчому мистецтві, – італійських, фламандських традицій, французької елегантності, Г. фон Аахен став по-рафаелівськи вишуканим у своїх міфологічних сценах, по-італійськи розкутим, по-фламандськи тяжів до колориту, яким не міг похвалитися німецький живопис, по-німецьки тяжів до натуралізму, що був притаманний усім рудольфінцям. У його манері сказалися вплив і Парміджаніно, і Ф. Пріматіччо, і Я. Понтормо, від яких він перейняв видовжені, рафіновані постаті з нашаруванням зовнішньої красивості, рафаелівську грацію і тендітність жіночих образів. Він багато подорожував, але школа в нього була цілком італійська. Попрацювавши деякий час для Мюнхена та Аугсбурга, митець уже в 1601 році прийняв чергове запрошення імператора та перебрався до Праги, де і завершив свої дні, виконуючи багато замовлень, маючи учнів. Рудольф II сприяв продовженню його італійських студій – німець їздив до батьківщини Відродження в пошуках творів мистецтва для імператорської колекції і вдосконалював свою майстерність як портретист, виконуючи портрети доньок владик із метою сприяння вибору імператором майбутньої дружини [5, 114]. Аахен входив до кола нідерландських майстрів, яких перебувало досить багато в Італії, тому свою манеру він шліфував і з їх допомогою. Від венеціанців він перейняв доволі соковитий колорит, палітру, збагачену своєрідним перлистим нашаруванням, що додавало роботам шарму, легкості, але застосовував його не в усіх творах, переважно – в міфологічних сценах.

Г. фон Аахен увійшов до історії “рудольфінізму” як виразник усіх його найхарактерніших сфер, це була свого роду універсальна особистість для Рудольфа, якою будуть П.-П. Рубенс – для Ізабелли, Тіціан – для Карла V, Д. Веласкес – для Філіппа IV. Він виконував доручення імператора, збирав для нього

мистецьку колекцію, сприяв вибору нареченої, працював як портретист (створив низку портретів героїв турецьких війн, зображень потенційних наречених Рудольфа II, самого Рудольфа II (1606–1608), імператора Маттіаса (1612), якому служив після смерті імператора), майстер алегорії (“Тріумф істини”, 1598), міфологічних сцен, на які був особливий попит, історичних сюжетів (в 1598 році Рудольф замовив йому картини на сюжети з історії турецьких війн, і художник створив цикл з 7 частин, алегорій, в яких був настільки вправним Г. фон Аахен, – “Звільнення Хунгарії”, “Алегорія з історії турецьких війн”, тощо). Релігійний жанр був для нього менш актуальним після переїзду до Праги (“Юдіф”, 1600). Міфологічні сцени, алегорії Г. фон Аахена виражали весь колорит як його індивідуальної манери, так і забарвлення всього “рудольфінізму”, якому власне він і надав певного характеру: “Афіна, Венера і Юнона” (1593), “Здивування богів” (1590), “Юпітер і Антіопа” (1598), “Викрадення Прозерпіни” (1590), “Пан і Селена” (1605), “Бахус, Церера і Купідон” (1610). Тяжіння Г. фон Аахена до алегоричної мови в поєднанні до його майстерності у вираженні вишуканого еротизму образів (“Бахус, Церера та Купідон”, “Пан і Селена”) зробили з нього найбільш італійського з німецьких художників двору Рудольфа II, його стиль уже майже нічим не нагадував середньовічні традиції, які просочували манеру багатьох його колег попередньої генерації. Так, Г. фон Аахен значно сприяв тому, щоб на німецьких землях не просто поширився маньєризм в його італійському варіанті, “приправленому” фламандським присмаком, але й тому, щоб власне між локальними варіантами стилю стерлася межа, в результаті чого утворюється єдиний, цілісний, органічний сплав під назвою “рудольфінізм”.

Одним з найвпливовіших німецьких майстрів-рудольфінців, в індивідуальному стилі якого надзвичайно далися взнаки італійські традиції, став і Йозеф Хайнц Старший (1564–1609), у манері якого локальні, німецькі риси простежувалися найменше. Це один з найвіртуозніших художників, чий стиль був вишукано-куртуазним, навіть із присмаком французької елегантності, хоча художник не відвідував французького двору, але, можливо, міг бути знайомий із творами представників стилю Фонтенбло, адже на той час у французькому мистецтві тон завдавала Друга школа Фонтенбло, домінуючим компонентом якої був фламандський. Манерний, музичний, елегантний, вишукано-чуттєвий, переважно міфологічний живопис Й. Хайнца базується на тривалому штудіюванні італійських взірців. Уперше митець опинився в Римі в 1584 році, і провів там 3 роки, що сформували двадцятирічного базельського початківця у сфері живопису, перетворивши його на старанного учня, який завершив свій перший учнівський період в Італії подорожжю до Флоренції та Венеції. Але враження, що справив на художника Рим, згодом поглибилися та закріпилися під час його другого вояжу до Італії – в 1591 році його направив туди вже Рудольф II, при дворі якого працював Й. Хайнц. До Праги він повернувся з Рима в 1595 році, і під час свого пізнього періоду уже розподіляв сили між Прагою та Аугсбургом. То ж, майже все життя Й. Хайнц, двадцятирічним залишивши батьківщину, провів за кордоном, поділивши свій творчий шлях на празький та італійський періоди, які чергувалися між собою, – залишаючи Прагу, він їхав до Італії, звідки знову повертався до Аугсбурга чи Праги, щоб згодом знову відвідати школу Рима, Флоренції або Венеції. Мистецтву Хайнца (і не тільки живопису, бо він був і архітектором, як батько, і рисувальником, і декоратором) притаманна ти-

пова для маньєризму внутрішня холодність образів, тоді як зовнішній бік дуже красномовний: образи дуже картинні, красивість заміняє красу. Й. Хайнц запозичив і добре засвоїв рафаелівський ідеал жіночої краси, ліричний і замкнений у своїх контурах, деякі його образи німф або богинь немов вилучені з “Тріумфу Галетей”, як було в “Падінні Фаетона” (1596), “Викраденні Прозерпіни” (1598–1605). Але в інших творах відчутний і вплив Я. Понтормо, Я. Тінторетто, як у картинах “Діана та Актеон” (кін. XVI ст.), “Адоніс, що розлучається з Венерою” (1590). Не оминув манеру Й. Хайнца і вплив Мікеланджело, хоча “скульптурний компонент” найменше позначився на його творчості, але деякі роботи демонструють знайомство майстра з творами флорентійця, що видно в ускладнених ракурсах його постатей, скульптурній ліпці об’єму, проробці м’язів чоловічих образів (“Падіння Фаетона”). Але рафаелівський ідеал для цього митця явно переміг мікеланджелівський, його мистецтво не володіло тією внутрішньою силою та міццю духу, якими дихала мікеланджелівська творчість, тобто типову для того часу внутрішню суперечку між рафаелізмом і мікеланджелізмом Й. Хайнц для себе вирішив на користь рафаелівських взірців. І це черговий раз ілюструє суперечливий характер маньєристичного мистецтва, бо поряд з такою тенденцією до перемоги рафаелізму були і майстри, що вирішували для себе це протистояння на користь іншої традиції.

Рудольфінська культура за своєю консистенцією не була цілісним явищем. Це було неможливо а рїогі, оскільки за складом вона була інтернаціональним, кількаскладовим феноменом, хоча і з досить яскраво вираженим домінуючим фламандським компонентом. Тому її природа складалася з кількох течій, що між собою не конкурували, як це було на арені італійського мистецтва в XVI столітті, а співіснували. Тенденція до натуралізму, який представляли передусім Й. Хофнагель і Р. Саверей, поєднувалася з ілюзорністю анаморфоз Дж. Арчімбольдо, яка, виражаючи світоглядні засади маньєризму ще в його італійському варіанті, була значно ближчою тій добі. Тому маньєризм Дж. Арчімбольдо породив так багато послідовників, тобто ці 2 тенденції черговий раз перетнулися на одній мистецькій арені, і вкотре красива ілюзія та схильність до удаваного світу перемогли реальність та її надмірно скрупульозне відображення.

Література

1. Бенуа А. История живописи всех времен и народов : в 5 т. / А. Бенуа. – СПб.: Издательский дом “Нева”, 2004. – Т. 2. – 512 с.
2. Деньщикова А. Традиции Леонардо да Винчи в рудольфинской культуре : матер. Междунар. научн. конф., посвященной 550-летнему юбилею со дня рождения Леонардо да Винчи и 130-летия Политехнического Музея, Москва, 18-21 ноября 2002 г. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к матер. : http://www.vinci.ru/mk_23.html.
3. Дзери Ф. Арчимбольдо. Весна / Ф. Дзери. – М.: Белый Город, 2001. – 48 с.
4. Мандер К. ван. Книга о художниках / К. ван Мандер. – М.: Искусство, 1940. – 378 с.
5. Матвеева Е. Германская живопись XV-XVI веков / Е. Матвеева. – М.: Белый Город, 2009. – 127 с. – (Шедевры мировой живописи).
6. Романенкова Ю. “Мотив кільця” у французькому маньєристичному живопису / Ю. Романенкова // Вісник НАУ. Філософія. Культурологія. – 2006. – № 1 (3). – С. 68-74.
7. Тананаева Л. Рудольфинцы / Л. Тананаева. – М.: Наука, 1996. – 238 с.
8. Тананаева Л. Джузеппе Арчимбольдо / Л. Тананаева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье: <http://ava-3.narod.ru/txt/art/archimb/archi01.htm>.

СТАНОВЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ ГРИ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ У КИЄВІ (XVII–ПЕРША ПОЛОВИНА XX СТОЛІТЬ)

У розвідці висвітлено становлення виконавської школи гри на духових інструментах та навчання на духових інструментах у Києві (XVII – перша пол. XX ст.) (Києво-Могилянська академія, музичні класи КВ ІРМТ, музичні школи (в тому числі приватні), музичне училище, консерваторія й ін. закладах).

Ключові слова: виконавська школа, музичне навчання, музичне виховання, духові інструменти, навчальні заклади.

Reflected in the intelligence – establishment of school is playing the wind instruments and the training the wind instruments in Kiev (XVII-1st floor. twentieth century) (Kiev-Mohyla Academy, music classes KV IRMT, music schools (including private), music School, conservatory and others institutions).

Key words: school performance, music education, music education, wind instruments, and educational institutions.

Становлення виконавської школи та розв'язання питань якісної гри на духових інструментах в Україні, пов'язувалося з розвитком фахового навчання. Перші спроби індивідуального музичного навчання спостерігаються з другої половини XVII століття в таких осередках, як січові та міські церковні школи. В них хлопчиків навчали не тільки співам, але й гри на різних музичних інструментах, в тому числі і духових. На підготовку виконавців духової музики була зорієнтована також більшість музичних цехів.

Особлива увага в дослідженні приділяється діяльності приватних музичних шкіл, що сприяли професіоналізації оркестрового та духового виконавства в Україні, підготувавши таким чином ґрунт для роботи у цьому напрямку музичних класів Російського музичного товариства, де навчання гри на духових інструментах стає провідним напрямком виконавської підготовки. У цих школах активно використовуються новітні методики фахового і загальномузичного спрямування. Індивідуальне навчання на духових інструментах базувалося у них на досвіді кращих вітчизняних та європейських викладачів-виконавців. Всі викладачі були активними учасниками музичного життя у містах. Вони постійно виступали в симфонічних, квартетних зібраннях, в різноманітних ансамблях та як солісти.

Період навчання на духових інструментах в Україні початку XVIII століття характерний тим, що започатковувалося професійне навчання. Це свідчить, що до духової музики було серйозне ставлення і вона, як і інші галузі, мала виконувати свої функції на професійному рівні.

Розвиток музичної освіти в Україні розглядається у дослідженнях П. Козицького [10], О. Коренюк [11], Л. Мазепи [14], Й. Миклашевського [15], О. Цвігун [22], К. Шамаєвої [23]. Останнім часом розвиток навчання гри на різних духових музичних інструментах досліджували – К. Мюльберг і Е. Дагілайська в Одесі [17]; А. Карп'як навчання на флейті [9], Б. Мочурад на трубі [16] у Львові; у монографіях П. Круля [12], В. Посвалюка [18], Ю. Рудчука [20] навчання в Укра-

їні та ін. Одначе наведені дослідження повністю не вичерпали проблем у цій галузі музичного мистецтва України.

Метою розвідки є, спроба систематично висвітлити становлення виконавської школи гри на духових інструментах та навчання гри на різних духових музичних інструментах і функціонування класів сукупної гри у навчальних закладах Києва (XVII – перша пол. XX ст.).

Однією з перших музичних шкіл у Києві була школа при Магістратському оркестрі. Іншими осередками навчання на духових інструментах, і взагалі музичної освіти, стали світські навчальні заклади, насамперед Києво-Могилянська академія, музичні класи при Київському відділенні Російського Музичного Товариства (РМТ), згодом реорганізовані в музичне училище (1883), музичні школи (в тому числі приватні).

Давнім славетним вищим навчальним закладом в Україні була Київська Могилянська академія. Музика в ній мала важливе значення у вихованні й навчанні спудеїв та звучала на урочистих святах і зустрічах, у дні випусків, академічних диспутів та рекреацій. Митрополит Серапіон у своєму щоденнику зазначив, що “...грала на хорах музика інструментальна й вокальна”, після закінчення диспуту “також грала музика інструментальна”, або “в обід академічні співаки співали і на інструментах грали”. Таке вільне побутування інструментальної музики в академії було завдяки прихильному ставленню до неї керівництва. Так, в інструкції ректора Рафаїла Заборовського, ще в 1734 році, в одному з пунктів записано, що студентам дозволяється грати “на пристойних для студента інструментах, щоб не залишатися завжди в напруженому стані” [1, 107]. Щоби зняти напружений стан, вихованці академії розважалися грою на музичних інструментах і в побуті. Про це в мемуарній літературі є досить багато свідчень. Зокрема, є відомості, що в 1763 році кілька студентів, святкуючи масляну, до ранку турбували господарів квартири грою на гусях, скрипці та флейті [6, 315–316].

У Києво-Могилянській академії, де серед обов’язкових предметів викладалися спів музика (хорове мистецтво взагалі досягло високого рівня, а інструментальна музика мала всі підстави отримати незалежний рівень розвитку, як і всі інші музичні дисципліни), в молодших класах викладалися спів та гра на музичних інструментах. Митрополит Гавриїл в листі від 17 жовтня 1801 року пропонував академічному правлінню запровадити до навчальної програми вивчення інструментальної музики: “Как инструментальная музыка есть одна из свободных наук, особливо у просвещенных народов употребительная, не безизвестно же, что в духовных некоторых семинариях, кроме вокальной, с похвалою вошла в употребление: каковым примером возбуждаясь, рекомендуем академическому правлению сыскать учителя таковой музыки и, призапасив нужные инструменты для занятий праздного времени с пользой, заохотить желающих Академии учеников к правлению в онной” [10, 53].

Феофан Прокопович у своїй книзі “Духовный регламент” також висловлював думку щодо впровадження інструментальної музики в навчання: “Добре в великие праздники быть при столе оных семинаристов, гласом мусикийских инструментов, и сие не трудно: ибо первого токмо нанять Майстера, и у него научатся охотныя семинаристы, должны будут и других научить на свое место туне: и сия седм воспомянутыя регулы, служат к увеселению учащихся...” [19, 83].

Наприкінці XVIII – початку XIX століть у Київській академії спостерігається тенденція до професіоналізації навчання музики. Починають працювати класи “нотного ірмолойного співу” та інструментальної музики. “Нотний клас” відкрився в 1799 році при Братському монастирі, а наступного року – в Київській академії.

В академії існував симфонічний оркестр, який вважався найкращим у Києві. Він, поряд із хорами брав участь у концертах, приваблюючи до себе увагу публіки. Збереглися відомості, що першим капельмейстером оркестру був дворянин Київського повіту Савелій Цесарський, запрошений керівництвом академії 15 жовтня 1808 року на цю посаду. З ним було укладено відповідну угоду, щоб два рази на тиждень навчати учнів музиці, а також зорганізувати оркестр і працювати над музичним репертуаром. Після Савелія Цесарського навчання на музичних інструментах здійснювалось у спосіб, який пропонується в його рапорті про звільнення: “Надалі замість нього інструментальної музики може навчати той із студентів, хто знає он-ную і має до неї охоту” [6, 315–316]. З цього прикладу бачимо, що в академії було впроваджено навчання на музичних інструментах. Оскільки духові інструменти входили до складу симфонічного оркестру, то можна вважати, що навчання гри на духових інструментах також існувало. Відомо, що філософ, поет і композитор Г.С. Сковорода, який закінчив Києво-Могилянську академію, чудово грав на флейті [6].

З академією пов’язане побутування шкільного театру, вертепу (український ляльковий театр), де вистави супроводжувалися музикою та були насичені народними піснями, кантами, інструментальною музикою і танцями. А духові інструменти були незмінними учасниками в народній музиці.

Вихованці академії потім працювали викладачами музики у братських і монастирських школах. У період XVII–XVIII століть студентами академії були композитори А.Л. Ведель, Й. Загвойський, В. Пікулицький (Пікулинський), Г.А. Рачинський, Ф. Тернопольський, Д.С. Туптало (Дм. Ростовський); М.С. Березовський, який закінчив ще й Болонську академію музики у славетного професора падре Мартіні і після спеціального іспиту 15 травня 1771 року здобув звання “академіка музики Болонської академії” [20,18]; Д.С. Бортнянський, який разом з М. Березовським зробив вагомий внесок у розвиток української та російської музики.

Знищення Києво-Могилянської академії (1817) завдало великої шкоди освіті та взагалі розвитку культури в Україні. Вивчення світської музики не проводилося, нотний клас закрили, оркестр ліквідували, гуртові аматорські співи і гра на музичних інструментах заборонялися. Славетний навчальний заклад було перетворено на духовну семінарію. Все ж основи музичної освіти, закладені Києво-Могилянською академією, зумовили плідні наслідки.

У 1834 році Волинський ліцей з Кременця було перенесено до Києва й реорганізовано в університет св. Володимира, урочисте відкриття якого відбулося 15 липня 1834 року Київський університет очолив навчальний округ, до якого, крім трьох західних, було включено також Полтавську й Чернігівську губернії. Саме цьому навчальному закладу випала історична місія стати духовним центром у боротьбі за відродження української культури, розвиток української мови та мистецтва. Саме вихованці Київського університету стали активними членами Кирило-Мефодіївського товариства, об’єднані й натхнені ідеєю боротьби за визволення селян від кріпосницького гніту та духовне відродження українського народу. Для багатьох студентів шлях прилучення до національних джерел пролягав через безпосередню участь у студентському хорі, в репертуарі якого звучали як твори зарубіжних, так і вітчизняних композиторів.

В університеті св. Володимира було введено викладання малювання, музики, фехтування, танців, верхової їзди. Університет став науковим і методичним центром навчального округу, контролював діяльність всіх підвідомчих йому навчальних закладів, у тому числі й процес викладання музики в них. Повноправна при-

сутність предметів з вивчення мистецтв у системі викладання університету активно прилучала молодь до пізнання музики й одночасно спонукала її до участі в музичному просвітництві.

Викладання музики в університеті проводилось протягом існування інституту казеннокоштных студентів – 1834 – 1858 роки. Увесь цей час викладачем музики був О.Ф. Шмідт де Берг (закінчив Кременецький ліцей), – різнобічно освічений музикант, який грав на скрипці, роялі, органі, був талановитим імпровізатором [22, 54].

Студенти університету були найактивнішими з учасників концертів аматорської організації “Симфонічне товариство”, заснованої в 1848 році. З метою здійснення широкого музичного просвітництва в Україні у 1859 році студентами було створене Товариство співу й музики, що мало на меті культурні і благодійні проекти: популяризацію найкращих зразків класичної та народної музики, організацію благодійних концертів [8, 21].

Про високий рівень виконавської майстерності студентського хору й оркестру свідчать програми концертів, що влаштовувалися. Приміром, на концерті вокальної та інструментальної музики сезону 1857 року силами студентського оркестру (80 осіб) і хору під керуванням випускника університету М. Ясинського були виконані увертюра “Егмонт” Л. Бетховена, фінал ораторії “Створення світу” Й. Гайдна, увертюра Дж. Россіні та інші твори. У відгуку на цей концерт в одній із київських газет відзначалися не лише висока майстерність виконавців, а й підкреслювалася їх культурно-просвітницька місія: “...такі концерти повинні повторюватись частіше і знайомити публіку з класичною музикою, симфонічними творами, оскільки польок, мазурок і вальсів недостатньо для музичної освіти” [24, 91].

У музичній практиці Київського університету з перших десятиліть його існування вивчення української народної творчості тісно пов'язувалось із опануванням досягнень світової музичної культури. Результати зазначеної музичної практики закладу набули суспільного значення. До наших днів є неоціненними фольклорні записи й фахові розробки вихованців і викладачів університету того часу. Обов'язкове заняття студентів “вільними мистецтвами” доповнювалось і вдосконалювалось музичним аматорством. Художні знання, набуті вихованцями університету в процесі навчання, ставали опорою в їхній майбутній службі вчителями гімназій і училищ.

Відтак, у цей період університети стали могутнім фактором духовного зростання й культурного розвитку молоді не тільки в науковій галузі, а й художньо-музичній, сприяли прилученню до мистецтва, зокрема музичного [24, 69–71].

На кінець ХІХ століття в Києві існувала невелика кількість спеціальних і загальноосвітніх закладів, де викладалася музика та гра на духових інструментах. Це такі, як Приватна музично-драматична школа (вул. Підвальна, 15), засновником і директором якої був композитор М.В. Лисенко. Дозвіл на відкриття він отримав у 1899 році, і в цьому самому році було затверджено статут школи. До музичної школи М. Лисенка мали право вступати юнаки й дівчата усіх станів і національностей. У клас фортепіано та скрипки приймалися особи, яким виповнилося 9 років, віолончелі – 11, контрабаса – 14, духових – 16, арфи – 12 років, у клас співу, драми та декламації – дівчата від 16 років, хлопці від 17 років. Навчальний рік починався 1 вересня і закінчувався 15 травня. Вступні іспити проводилися наприкінці серпня [7, 258–259].

Викладачем духових інструментів був (флейтист) Г. Коппіні. Серед вихованців були такі видатні діячі мистецтва, як композитори-педагоги М. Леонтович, П. Козицький, Л. Ревуцький, К. Стеценко; фольклорист, хореограф і композитор

В. Верховинець; співак М. Микиша; артисти О. Ватулі, Б. Романицький; теоретик А. Буцький; хоровий диригент, композитор-педагог О. Кошиць; режисери й актори І. Мар'яненко, Л. Курбас, Й. Стадник. У 1908 році у школі навчалося 230 осіб.

М.В. Лисенко працював у власній школі до останніх років життя (1912). Після його смерті школа залишалась у тому самому будинку аж до її реорганізації у Вищий музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка (1918) [7].

Плідно працювали й інші музичні заклади. Зокрема, Приватна музично-драматична школа Н.Н. Іконникова (вул. Рейтарська, 45). Плата за місяць становила 11 крб.; для незабезпечених – 8 крб. Тут викладалися теорія композиції, фортепіано, інструментовка, диригування, хоровий спів, оперний спів, оркестрові інструменти, в тому числі й духові. Фон-Базенен і Торчинський (Імена невідомі).

Приватне музично-драматичне училище вільної художниці М.К. Лесневич-Носової існувало на вул. Хрещатик, 3, плата за навчання в якому становила 60–150 крб. за рік. Учні за фахом оркестрових інструментів та хорового співу навчалися безкоштовно. Викладачем гри на духових інструментах був Амадео Луїджі Бальбоні (клас труби та інших мідних інструментів). Викладалися й інші фахи: фортепіано, струнні інструменти, сольний спів, теорія та історія музики і драматичне мистецтво [4, 352].

Крім вищеназваних приватних музичних шкіл, існували школи М.В. Барашевської та З.І. Худякової. Які ж саме викладались фахи, відомостей немає [3, 309, 481]. Існували й музичні заклади, що не включали в програму навчання на духових інструментах. Це курси драматичного мистецтва оперного співу П. і М. Скуратових, музична школа Орлової, музичні курси Аганьєвої (де-Венні), Григорович-Барського, М.Н. Діоміді, Ан.А. Макарової, Я.А. Рижінського [5, 61, 685–687].

Очевидно, що ці школи готували всебічно освічених музикантів. Гру на духових інструментах викладали професіонали високого фахового рівня. Назвемо хоча б флейтиста Г. Коппіні – артиста Київського оперного театру, учасника симфонічних концертів РМТ, концертного виконавця. Крім навчання гри на духових інструментах, учні вивчали аранжування, диригування, теорію та історію музики. З переліку предметів, що входили до програми, ми можемо визначити, що в приватних музичних школах готували не тільки виконавців, а й диригентів для духових і струнних оркестрів Київщини.

Бурхливий розвиток освіти у Києві зумовив відкриття нових навчальних закладів. Так у першій половині ХІХ століття було створено дві чоловічі гімназії. У 1874 р. на базі Києво-Подільського повітового училища було відкрито Третю чоловічу гімназію. Їй було надане приміщення, де до цього функціонував Київський магістрат. Четверту чоловічу гімназію було відкрито 1892 року П'яту (Києво-Печерську) у 1885 році. Поряд з державними гімназіями діяли і приватні, які набули значного поширення наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть. Найвідоміші з них – гімназії П. Валькера, А. Дудки-Степовича, Л. Жука, В. Науменка, В. Петра, М. Станіславського.

Взірцем щодо організації музичної освіти і естетичного виховання учнів стала Перша чоловіча гімназія м. Києва, завдяки значній увазі до цієї проблеми з боку її керівництва. Тут були запроваджені різні види музичної діяльності – як інструментальна, так і вокально-хорова та слухацька. Високий рівень музичного виховання освіти в цьому закладі освіти підкреслював і Л. Георгієвський, який здійснював інспекційну перевірку Київського навчального округу: “...за часи подорожі доводиться вперше бачити гімназію, в якій науки і мистецтва стоять на однаковій висоті” [23, 95–96].

Наприкінці XIX століття директором Першої київської чоловічої гімназії (після П. Андріяшева) став В. Петр – відомий вчений-філолог, талановитий скрипаль, відомий шанувальник творчості М. Лисенка. Певний час він викладав в університеті св. Володимира історію і теорію грецької музики і навіть написав з цих дисциплін власний підручник (“О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке”). Крім уроків гри на фортепіано, до навчальної програми входили уроки гри майже на всіх струнних, дерев'яних і мідних духових інструментах [23, 293].

Викладання гри на скрипці, гітарі та флейті в Першій чоловічій гімназії відбувалося під керівництвом гарнізонного капельмейстера 14-го класу О. Собачкіна, який займався з учнями по шість годин на тиждень після ранішніх класних занять. Певний період часу оркестром керував диригент і педагог Є. Риб, який викладав клас теорії композиції та інструментовки в музичному училищі. Згодом керівництво музичною частиною гімназії та диригування учнівським оркестром очолив Ф. Воячек – викладач музичного училища по класу контрабаса. Отже, організація викладання музичних дисциплін у Київській чоловічій гімназії, що знаходила продовження в позакласній роботі й спонукала вихованців до творчості, стала взірцем для інших гімназій Києва, де співи також входили до складу обов'язкових предметів і вихованці при цьому мали змогу навчатися гри на духових і струнних інструментах.

За архівними даними, у Другій чоловічій гімназії м. Києва уроки гри на духових і струнних інструментах давав Г. Шульц, який керував також і учнівським оркестром [23, 98–99].

Нове піднесення в розвиткові музичної освіти Києва спостерігалось після революційних подій 1905–1907 років. Так, у Київській третій (Києво-Подільській) чоловічій гімназії було поновлено навчання вихованців гри на музичних інструментах та відроджено оркестр духових і струнних інструментів, який не діяв майже дев'ять років. Зумовлене це було чималою кількістю бажаючих брати участь в учнівському музичному колективі, серед яких значна кількість уже володіла певними навичками гри на окремих музичних інструментах [22, 37].

У Четвертій чоловічій гімназії в січні 1911 року для всіх вихованців було введено обов'язковий світський хорівий спів, а організація цієї справи доручено П. Бергаміну. Капельмейстер 1-го Уральського козацького полку Б. Барцаль з двома помічниками був запрошений викладати гру на духових інструментах і керувати гімназійним оркестром [23, 101; 22, 39–41].

Однією з форм організації музичної освіти виступало створення зведених музичних колективів. Наприклад, існував духовий оркестр чоловічих гімназій, симфонічні оркестри, що склались із вихованців декількох гімназій. Так, наприклад, “Товариство друзів музики в м. Києві” організувало з учнів середніх навчальних закладів міста симфонічний оркестр (з повним комплектом інструментів, як струнних, так і духових) [23, 109]. Така форма позакласної організації музичної діяльності сприяла розвиткові дружніх взаємин між учнями різних закладів освіти, зміцненню взаємозв'язків між гімназіями, розвиненню ансамблевого виконавства, давала можливість знайомити учнів зі світовою класикою і музикою вітчизняних композиторів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя.

Отже, не дивлячись на те, що музичні предмети в більшості випадків не входили до складу обов'язкових, справа музичної освіти гімназистів була на досить високому рівні. У навчально-виховному процесі гімназій запроваджувалися різноманітні види і форми музичної діяльності: акапельний хорівий і сольний спів; оркестрове, ансамблеве й сольне інструментальне виконавство [23].

Найпоширенішим типом серед педагогічних закладів освіти в дореволюційній Росії, й зокрема в Україні, стали вчительські семінарії. Першою в Україні було відкрито вчительську семінарію в Києві 22 жовтня 1869 року, яка спочатку називалася педагогічною школою. Київська учительська семінарія готувала вчителів для сільських училищ Київської, Волинської та Подільської губерній. Перший її випуск був нечисельним, лише 16 педагогів, які були направлені в сільські школи.

У програмах обсяг освоюваного матеріалу поступово розширювався: в плані 1896 року передбачалося ознайомлення учнів з поняттям нотного стану, письмом і читанням нот, музичними паузами, знаками альтерації, мажорними та мінорними гамами. На початку ХХ століття програма семінарії відрізнялася ретельною продуманістю теоретичного матеріалу, різноманітністю та складністю відомостей з музичної грамоти і сольфеджіо. Крім елементарної музичної грамоти, учні мали змогу ознайомитися з такими поняттями, як тембр голосу, резонатори, енгармонізм, транспозиція, отримували знання про історію та можливості музичних інструментів.

Аналіз архівних матеріалів свідчить, що проблемі навчання гри на музичних інструментах у Київській учительській семінарії приділялася значна увага. Серед пропонованих до освоєння музичних інструментів найпоширенішими були скрипка, флейта та віолончель. Вважалося, що звучання саме цих інструментів є максимально наближеним до звучання людського голосу, а тому їх можна ефективно використовувати в школах у виховному процесі.

До 1883 року зі ста тридцяти п'яти слухачів семінарії лише двадцять займалися грою на скрипці, флейті та віолончелі, і з них десять осіб входили до складу невеликого оркестру. На початку 1883 року адміністрація семінарії у фірми Османська з Богемії придбала 70 недорогих скрипок й передала учням на умовах відтермінованої виплати. З цього часу щорічно здійснювалось придбання в цієї ж фірми близько 40 скрипок та інших інструментів, що надало можливість навчати гри на музичних інструментах усіх бажаючих учнів.

Учителями виступали учні третього класу, які добре оволоділи грою на музичних інструментах. За проведення музичних занять вони отримували від своїх учнів певну платню в розмірі від 1,5 до 2 карб. на місяць. Навчальний курс передбачав щоденні уроки терміном від 15 до 30 хв., що відбувались в пообідній час до вечірніх занять (між 14 і 16 годиною), а також у перервах між вечірніми заняттями (з 18 до 19 години). З часом кількісний склад оркестру поступово зростав і в 1889 році налічував уже 23 особи: 11 скрипок, альт, віолончель, контрабас, 2 флейти, 2 кларнети, 3 труби, 2 барабана, литаври і трикутник. Навчання семінаристів відбувалось за скрипковими школами Альбрехта, Мазаса, першою частиною Беріо. Слід зазначити, що хоча навчання гри на музичних інструментах у Київській учительській семінарії приділялася чимала увага, однак організація навчальної роботи з цього предмету мала низку суттєвих недоліків: заняття були необов'язковими, навчання було платним, придбання музичних інструментів здійснювалось за кошти учнів. Все це зумовило нерегулярність занять або використання групової форми навчання, застосування якої є малоефективним у процесі навчання гри на музичних інструментах. Однією з організаційних форм музичної освіти в семінарії виступали літературно-музичні вечори, які відбувались 3–4 рази на рік (у день храмового семінарського свята 30 листопада та в святкові Царські дні), де учні семінарії мали змогу реалізувати накопичені музичні

знання, вміння та навички. Крім оркестру і хорів у вечорах брали участь окремі співаки й музиканти, – solo, duo, trio тощо.

Рівень організації музичного виховання й освіти в учительській семінарії згодом покращився і був на належному рівні. На посади викладачів музики й співів запрошувалися такі відомі композитори і музиканти, як М. Лисенко й І. Вишенський. У 1887 році семінарія запросила на посаду вчителя співів свого випускника (ім'я невід.), який не лише опанував теорію і практику співів, а й володів кількома музичними інструментами, міг навчати учнів гри на них та керувати роботою учнівського оркестру [22,17–19]. (Продовження у № 2)

Література

1. Аскоченский В.И. Киев с его древнейшим училищем Академиено. – В 2-х ч. / Аскоченский В.И. – К.: Университетская типография, 1856. – Ч. I. – 370 с.
2. Богданов Н.А. Очерк о деятельности Киевского отделения Императорского РМО (1863–1888). / Богданов Н.А. – К.: Типография К.Н. Милкевского, 1888. – 88 с.
3. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1902 г. – С. 309; 481.
4. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1903 г. – С. 352.
5. Весь Киев: Адресная и справочная книга на 1908 г. – С. 61; 685–687.
6. Вишневский Д. К. Из быта студентов старой киевской академии // Киевская старина. – 1896. – Т. 3. – С. 315–316.
7. Гнидь Б.П. Історія вокального мистецтва / Гнидь Б.П. – К.: НМАУ, 1997. – 320 с.
8. Грищенко Т.А. Становлення і розвиток музично-естетичного виховання у гімназіях України (XIX–поч. XX ст.). Дис. канд. пед. н., 13 00 01. / Грищенко Т.А. – К., 1998. – 191 с.
9. Карпяк А.Я. Флейтове мистецтво у музичній культурі Львова (XIX–XX ст.). Автореф. дис. канд. мист. 17.00.03 / Карпяк А.Я. – К., 2002. – 21 с.
10. Козицький П.О. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / Козицький П.О. – К.: Муз. Україна, 1971. – 148 с.
11. Коренюк О.Г. Из Истории музыкального образования в Киеве (XIX–XX в.). Дисс. ...канд. пед. наук / Коренюк О.Г. – К., 1972. – 175 с.
12. Круль П.Ф. Генезис духового та ударного інструментального виконавства України / Круль П.Ф. – К, 2002. – 445 с.
13. Кузьмін М.І. Забуті сторінки музичного життя Києва / Кузьмін М.І. – К.: Муз. Україна, 1972. – 226 с.
14. Мазепа Л.З. Развитие музыкального образования во Львове (XV–XX). Автореф. дис., канд. искусств. 17.00.02 / Мазепа Л.З. – М., 1986. – 24 с.
15. Миклашевский Й.М. Очерк о деятельности Киевского Императорского РМО (1863–1913) / Миклашевский И.М. – К.: Литотипография С.В. Кульженко, 1913. – 240 с.
16. Мочурад Б.І. Авторська школа Владислава Швеця. / Б.І. Мочурад // Музика. – К., 2003. – с. 28–29.
17. Мюльберг К.Э., Дагилайская Э.Р. Из истории исполнительства на духовых инструментах в Одессе (XIX – начало XX вв.). / К.Э. Мюльберг, Э.Р. Дагилайская // Теория и практика игры на духовых инструментах. – К.: Муз. Україна, 1989. – С. 122–135.
18. Посвалюк В.Т. Мистецтво гри на трубі в Україні / Посвалюк В.Т. – К, 2006. – 400 с.
19. Прокопович Ф. Духовный регламент / Ф. Прокопович. – СПб, 1721. – 255 с.
20. Рудчук Ю.А. Духова музика в Україні (XVIII–XIX ст.). / Ю.А. Рудчук. – К. – 2006. – 228 с.
21. Українське музикознавство. Вип. № 17. Т. Булат, О. Шреєр-Ткаченко. З музичного літопису Києва. – К.: Муз. Україна, 1982. – С. 18.
22. ЦДІАК України. – Ф. 707, Оп. 196, спр. 81, арк. 54.
23. Цвігун О.А. Розвиток музичної освіти в навчальних закладах Києва (друга пол. XIX–поч. XX ст.). канд. дис. 13. 00. 04 / Цвігун О.А. – К, 1999. – 226 с.
24. Шамаєва К.І. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст. / К.І. Шамаєва. – К, 1996. – 112 с.

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ВОДИ І КАМІННЯ В ЛАНДШАФТНОМУ ДИЗАЙНІ

У статті досліджується значимість води і каміння в ландшафтному дизайні та їх важлива роль у створенні навколишнього ландшафтного середовища.

Ключові слова: водоймища, каміння в ландшафті, ландшафтний дизайн, ландшафт.

The article illustrates the research of meaningfulness of water and stone in the landscape design and their important role in organization of landscape environment.

Key words: reservoirs, stone in a landscape, landscape design, landscape.

Дослідження значимості води і каміння в ландшафтному дизайні – є однією з важливих проблем сучасного ландшафтного дизайну. Вивчення водних споруд, декоративного каміння та їх вживання в ландшафті дозволяє розширити знання та практичні засоби по покращенню навколишнього ландшафтного середовища. На сьогоднішній день існує широкий спектр декоративних прийомів з використанням води та каміння, так як ці елементи мають не останню роль в організації ландшафту. Аналіз вітчизняного та зарубіжного досвіду в галузі ландшафтного дизайну, дозволяє знаходити нові прийоми формування навколишнього ландшафтного дизайну.

Вивченням досвіду, як вітчизняного так і зарубіжного, по використанню води та каменю в ландшафтному дизайні займалися такі провідні спеціалісти: Дороніна Н.В., Крижановська Н.Я., Ожегов С.С., Сичова А.В., Шиканян Т.Д., Юрченко О.В., Светінберг Р.В., Брукс Д.К. та ін.

Розвиток нашого суспільства потребує нові знання по теорії і практиці вживання водних споруд і каміння в ландшафтному дизайні, нових розробок, нових матеріалів у цій галузі дизайну і архітектури. Рівень досліджень у цьому напрямку вважається недостатньо вивченим.

Вивчення водних споруд, декоративного каміння та їх використання в ландшафтному дизайні.

Природа дала людині безліч матеріалів для створення ландшафтного дизайну, дуже різноманітних за формою, кольором і фактурою. Це дерева і камені, квіти і мохи, пісок і трава, галька і вода. Камінь і вода вважаються основними елементами і взаємозв'язані один з одним в ландшафті, наприклад, саду. Камені довгий час використовували тільки необроблені. І навіть якщо вони піддавалися обробці, то все одно повинні були здаватися абсолютно природними.

Природний камінь є тією сполучною ланкою, що об'єднує всі елементи ландшафтної композиції. Переваг використання природного каменя безліч, а ось недоліків абсолютно немає. Натуральний камінь ідеально поєднується з будь-якими матеріалами – дерево, метал, скло. За допомогою природного каменя оформляються як квіткові композиції, так і водні об'єкти.

Різнманітність відтінків, пропонованих натуральним каменем, дає можливість створити будь-яку картинку. Мощення природним каменем доріжок, створення мозаїки з різними колірними відтінками – все це під силу природному каменю.

Природний камінь, що використовується в ландшафтному дизайні, – мармур, граніт, вапняк – довговічний, не вимагає спеціального підходу, пристосування до негоди і перепадів температур.

У ландшафтному дизайні використовують як необроблені камені (валуни), так і оброблені для мощення доріжок, майданчиків, створення фонтанів, скульптур, лавок, альтанок.

Природній камінь відкриває широкі можливості для мощення доріжок. Окрім багатой колірної палітри, стійкості до стирання і перепадів температур вапняк, мармур і граніт чудово піддаються різного роду формуванню. Так, мощення природним каменем може виглядати і як гранітна брущатка, і як вишукане мозаїчне панно. Формою плитка з натурального каменя може представляти катушку, бочонок, віяло, конюшину, дельфіна або трапецію.

Доріжки і майданчики з натурального каменя викладаються рівними плитками, брусками, або ж спеціально створеними грубими буличниками, що додає ландшафту природність. Співвідношення однорідної фактури каменя доріжок і інших садових елементів – скульптури, лавки, альтанки, нададуть ландшафту закінченого вигляду.

Садова доріжка – це складна технічна споруда, тому до вибору матеріалу для доріжки з її укладання необхідно чинити зі всією ретельністю. Потрібно визначити якість ґрунту і рівень ґрунтових вод. Саме від їх стану залежить чи можна заощадити і зробити полегшене мощення природним каменем або ж викладати доріжку з дотриманням повного технологічного циклу (із засипкою щебеня, піску, дренажу і інше). Так само повинно бути враховано і цільове призначення доріжки. Доріжка для саду або під'їзд до гаража відрізнятимуться і матеріалом виготовлення, і способом монтажу, адже навантаження на камінь буде абсолютне різне.

Плитка для мощення має безліч різновидів, серед найбільш поширених: гранітна брущатка, паркет, хвиля, класика, тюльпан. Способів укладання плитки теж досить багато, велику популярність завоювали паркетне укладання, віяло, кошик, англійська перев'язка. На сьогодні популярний метод візерункової кладки, який полягає в тому, що при мощенні в плитку одного вигляду роблять вставки з щебеня, морської гальки, натуральних каменів, кольорового скла. Таким чином оформляють дворики-патио (внутрішні двори в замських будинках і котеджах). Садові доріжки окрім функціонального навантаження несуть і ще одне важливе естетичне завдання. З їх допомогою можна перетворити будь-який ландшафт, зробити його цікавішим, приховати недоліки місцевості.

Скульптура у саду – це деякі мітки, смислові акценти, на що звертається увага. Якщо та ж мощена доріжка створює загальний колорит, то скульптура з натурального каменя втілює дух всього ландшафтного простору.

Для створення малих архітектурних форм в основному використовують мармур і граніт, знову ж таки завдяки їх відмінним якостям – різному перенесенню кольорів і стійкості до перепадів температур. Інколи саме ландшафт розташовує до того, аби населити його персонажами з легенд і міфів, або античними богами, а може взагалі розмістити в саду мармурових левів, собак, зміюк і ящірок. Тут все залежить від творчої фантазії і тих завдань, які повинен вирішувати сад. Куточок для активного відпочинку і спокійного проведення часу відрізнятимуться корінним чином, у тому числі і наповненням скульптурами.

Другий по важливості компонент ландшафтного дизайну – вода. Без неї немає життя, вона дарує прохолоду в жаркий день, поїть рослини, тварин і лю-

дину. Вода буває спокійною або бурхливою, стрімкою. Дзюркотливі струмочки і гірські річки з їх шерехом, плеском і гуркотом – це ще одне, звукове оформлення ландшафту.

Вода і камінь – саме стародавнє поєднання здавалося б таких різних матерій. Фонтан покликаний об'єднати ці два начала.

Мистецтво створення фонтанів належить древнім грекам. Саме їм удалося поєднати красу каменя і води, що ллється. Фанерований мармуром або гранітом, прикрашений скульптурами, фонтан стає центром саду або двору. Він, поза сумнівом, привертає увагу, підкреслює композицію ландшафту.

Розподіляють декілька видів фонтанів:

– Кімнатні. Це особливий елемент інтер'єру, який сприяє створенню оптимальної вологості в приміщенні.

– Вода, що біжить. Своєрідна водна споруда, яка покликана імітувати природні водні об'єкти – джерела, струмки, водні каскади. Вода, що біжить, вельми зажадалася в ландшафтному дизайні.

– Водоспади. Штучно створені водопади, основний акцент на ефект падаючої води.

– Класичні фонтани. У основі кожної моделі – водна композиція, що обрамувала відповідною архітектурою. Облицювання – гранує, мармур.

– Скульптурні (архітектурні фонтани). Головний акцент в таких фонтанах зроблений на скульптуру. Вода в такому фонтані – додатковий виразний елемент.

– Плаваючі фонтани. Прикрашають природні водоймища, частенько слугують для аерації стоячої води.

– Динамічні (светлодинамічні, музичні) фонтани. Верх мистецтва фонтану, що поєднують красу класичних фонтанів і технічні можливості – зміну висоти і нахилу водних струменів, музичний і світловий супровід.

До вибору місця для фонтану треба віднестися з особливою ретельністю. Оскільки окрім естетичної функції він несе в собі і функцію водного об'єкту. Не варто розташовувати фонтан безпосередньо під деревами – опадаюче листя постійно забруднюватиме воду, порушить біологічну рівновагу, якщо фонтан передбачає наявність водних рослин. Так само коріння дерев може пошкодити підземну підставу фонтану.

Чому у всі часи люди прагнули жити поблизу води? Зрозуміло по практичним міркуванням, адже вигоди такого сусідства в наявності – це джерело живлення, і захист від ворогів, транспортні і торгівельні шляхи і багато чого ще, врешті-решт, вода джерело життя. Проте, як мовиться: “Не хлібом єдиним”, величезна роль завжди відводилася водній естетиці. Адже напевно кожен з нас мріє бачити з вікон власного будинку морський прибій, гладінь озера або закрут річки. Тому завжди такі популярні були і залишаються штучні водоймища, і популярність ця продовжує зростати [2].

Мода і стилі в садово-парковому мистецтві мінялися багато разів і досить радикально, незмінним залишалася тільки одне: присутність води і каменя. Оформлення парків, садиб, вілл, палаців не обходилося без пристрою систем каналів, ставків, водних каскадів і т. п., оскільки саме присутність води надавала будь-якому архітектурному або ландшафтному комплексу закінченому вигляду, роблячи його більш цілісним, гармонічнішим, пов'язаним з природною середою. Сучасні технології створення і обслуговування роблять власний ставок (струмок, водоспад) на ділянці справжнім задоволенням, доступним прак-

тично для всіх, починаючи з власників заміських резиденцій і закінчуючи дачниками, що відмовилися від картоплі.

Водні пристрої – один із засобів декоративного оформлення пейзажу, здатне оживити будь-який статичний за своєю суттю ландшафт. У сутінках і в нічний час рухомі в світлі ліхтарів струмені задають спільний настрій саду. У жарку суху погоду ці пристрої сприяють підвищенню вологості повітря, тому часто встановлюються в зонах відпочинку, де вимоги до комфорту максимальні. Що вабить багатьох людей, так це “неквапливий говір” води, який дозволяє розслабитися, поміркувати і відмовитися від щоденних турбот. Плаваючі фонтани, каскади і струмки, що впадають в ставок, підтримують здоров'я водоймища: вони збагачують воду киснем, що корисно для тварин і рослин [7].

Можна виділити декілька типів водних споруд в ландшафтах, як природних, так і штучних. Водоймища різної конструкції з нерухомою водою (статичний стан води) – ставок, озеро, декоративні басейни. Елементи з рухомою водою (динамічний стан води) – каскади, струмки, джерела, водоспади, фонтани. Кожна з названих форм має свою красу і чарівність.

Найбільш поширені форми існування води у спокійному стані, що часто зустрічаються – це ставки і озера, декоративні басейни. Це обширно відкриті водні утворення, привабливі своїм простором і тихою нерухомістю. У їх гладі, як в дзеркалі, відбиваються небо і прибережні рослини, навколишня скульптура і архітектура. Виникаючі картини дозволяють ландшафтним дизайнерам досягати самих різних зорових ефектів, надовго зачаровуючи глядача.

Каміні різних видів і розмірів – обов'язковий елемент оформлення штучного водоймища. Покриті водою повністю або частково вони створюють неповторний декоративний ефект. Галька краще виглядає на дні водоймища, в той час, як валуни і інші крупні каміні – зануреними у воду наполовину, з шапками з мохів на поверхні. Крупне каміння відіграє велику роль і при оформленні країв ставка. При установці валунів на дно водоймища враховують їх велику вагу. У плівкових ставках додатково підстилають шматок плівки, щоб запобігти пошкодженню покриття ставка, каміні з гострими краями використовувати не рекомендується. У ставках з покриттям з природних матеріалів крупні каміні встановлюють тільки по краях. У готових басейнах великі каміні можуть бути тільки із зовнішніх країв. Каміні і валуни можуть складатися з різних матеріалів: граніту, пісковика, гнейсу, доломіту, вапняку, мармуру, базальту, осадових порід та ін. [4].

Фонтани – ефектний прийом оформлення ділянки. Це вертикальні потоки води, що розрізняються по силі натиску, формі струменя, способу руху, а в темний час доби і світловим рішенням. До сучасних фонтанів пропонується великий набір насадок для формування струменя, починаючи від насичених бульбашками повітря до водяних дзвонів, що досягають метра в діаметрі.

Фонтани набули широкого поширення в XVII–XVIII століттях, коли в садах і парках панував регулярний стиль. Водні струмені додавали динаміку скульптурним композиціям. Подібні фонтани-скульптури зустрічаються і сьогодні, проте найбільшою популярністю користуються фонтани-струмені, що підкреслюють красу вільного водного потоку. На відміну від інших водних об'єктів, фонтани розташовують на ділянках будь-якого розміру. Маленький фонтан чудово виглядає і на одній сотці, а нескладні фонтани-струмені, що складаються з насоса і спеціальної насадки, можна “вписати” і у вже спроектований ландшафт.

“Плаваючі фонтани” призначені для прикраси поверхні ставка і інших декоративних водоймищ. Окрім “статичних” фонтанів-струменів, існують “динамічні”, форма і розмір струменя яких змінюються відповідно до програми. Фонтани створюються для пожвавлення ставка і збереження його в здоровому стані. Струмені води збагачують воду киснем, що благотворно впливає на водну флору і фауну. Оформлення, композиція, висота струменів багато в чому залежать від форми водоймища, видів використовуваних рослин, потужності насоса і інших чинників. Форми фонтанів залежать від використовуваних насадок [3].

За допомогою сучасних матеріалів і технологій ландшафтний дизайнер може відтворити на садовій ділянці практично будь-який “каприз природи” – ставок, басейн, водну гірку, фонтан, струмок.

Водоспад – одна з кращих прикрас для саду. Його будівництво залежить від наявності і розташування штучного водоймища, умов ландшафту і технічних можливостей. Краще всього водоспади виглядають у водоймищах, поєднаних з альпійською горою, по кутах діжки або на острові в ставку. Для створення уступів водоспаду використовується як штучне, так і натуральне природне каміння. Найприродніше виглядають плити з пісковика, вони легко обробляються і їм можна надати необхідну форму. Краще і природніше виглядають водоспади, зроблені з тих же матеріалів, що і водоймище [1].

Водоспади і каскади привносять в сад шум, рух і блискання струменів. Сучасні матеріали і техніка дозволяють створювати водоспади навіть на абсолютно плоских ділянках. Вода каскаду може тихо струмувати у водоймище або падати з вершин альпінарію, розбиваючись об камені на мілководді. При проектуванні водоспадів і каскадів важлива гармонійна лінія і цілісна поверхня падаючої води.

Струмком є неширокий потік води, що має звивисте русло. Щоб створити його, зовсім необов'язково мати ділянку на схилі і багато місця. На рівній горизонтальній поверхні зазвичай влаштовують потік рівнинного типу, що має дуже звивисте русло. На ділянці з ухилом закладають гірський струмок з кам'янистим ложі [7].

Кам'яні елементи ландшафтної архітектури – це садові ліхтарі і ландшафтні світильники, мости, патіо і альтанки, доріжки і брущатка, сад каменів, альпійські гори, обгороджування, архітектурні форми і барбекю, плитняки і бутові камені, щебінь і галька, глиби і валуни – гармонія і природна краса, натуральні деталі і лінії, індивідуальність і елегантність.

Міст або місток символізує перехід з одного стану в інше. Міст, як подорож з берега на берег, як перехід через струмок або річку, водоймище або ставок. Камінь і вода перетворюють ландшафт у водну феєрію, будь то фонтан, водоспад або каскад, струмок або джерело, водоймище або ставок. Вода струмує і грає на сонці, спадає і вирує, і знаходиться в постійному русі. Патіо – елегантний майданчик (брущатка, мощення кам'яними плитами або плитка) затишного, відкритого внутрішнього дворика. Доріжка – початок нового шляху. Прогулянка по кам'яній стежині подібна до ритуалу, де ми милуємося природною красою і пишністю кожного куточку саду. Краса в природності і гармонії. Природні матеріали. Непомітні деталі і лінії. Приглушені фарби і півтони. Простір. Пізнання природи і пізнання себе. Стінка, тераса, загорожа, забір або обгороджування з каменя дозволяє сприймати сад як відособлений ландшафт.

Малі архітектурні форми з натурального каменя дозволяють упорядкувати ландшафт, додати певний символізм, наповнити колоритом і витончено оформити.

мити сад або парк. Відкрита альтанка з барбекю або піччю, закритий павільйон з кам'яним облицюванням, мармурові колони ротонди, опори перголи із сланцю – елегантні елементи архітектури саду, парку або ландшафту.

Декоративне водоймище або рукотворний ставок, разом з каменями і деревами, є природною часткою жвавої архітектури саду або ландшафту. Вода і натуральний камінь в саду – джерела первозданної енергії.

Підводячи підсумки по використанню водних споруд, декоративного каміння та їх вживання в ландшафтному дизайні, слід зазначити, що аналіз аналогів і прикладів вживання води і каміння у ландшафті дозволяє розширити знання та практичні засоби по покращенню навколишнього ландшафтного середовища. На сьогоднішній день існує широкий спектр декоративних прийомів з використанням води та каміння, так як ці елементи мають не останню роль в організації ландшафту. Їх гармонічне поєднання – це теоретичні знання та практичні можливості.

На сьогоднішній день ландшафтний дизайн – найдорожча і найпривабливіша галузь дизайну середовища. Ландшафтний дизайн України знаходиться лише у стадії розвитку. І глибокі знання про окремі складові ландшафтного дизайну дозволять нашим спеціалістам конкурувати з спеціалістами інших країн світу.

В результаті слід визначити такі особливості використання води і каміння в ландшафтному дизайні:

1. Активне використання різних стильових і композиційних прийомів у формуванні навколишнього середовища.

2. Використання води в ландшафтному дизайні різного характеру і спрямування.

3. Ретельне планування ландшафтного середовища за допомогою води і каміння.

4. Використання природного і декоративного каміння в створенні композицій ландшафтного дизайну.

Література

1. Брукс Д. Дизайн сада / Джон Брукс ; [пер. с англ.]. – М. : ЗОА “БММ”, 2007. – 384 с.
2. Боговая И. О. Ландшафтное искусство / И.О. Боговая, Л.М.Фурсова. – М.: Агропромиздат, 1988. – 223с.
3. Веденин Ю. А. Очерки по географии искусства / Ю.А. Веденин. – СПб.: Изд-во “Дмитрий Буланин”, 1997. – 224 с.
4. Вергунов А. П. Русские сады и парки / А.П. Вергунов, В.А. Горохов. – М.: Наука, 1988. – 418 с.
5. Вергунов А.П. Ландшафтное проектирование / А.П. Вергунов, М.Ф. Денисов, С.С. Ожегов. – М.: Высшая школа, 1991. – 230 с.
6. Доронина Н. В. Ландшафтный дизайн / Наталья Владимировна Доронина – М.: Фитон+, 2006. – 144 с.
7. Ильина В. В. Водные сады / Валерия Валерьевна Ильина. – М. : Фитон +, 2008. – 152 с.
8. Крижанівська Н. Я. Основи ландшафтного дизайну / Н. Я. Крижанівська. – К.: Кондор, 2009. – 220 с.
9. Лихачев Д. С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. / Д.С.Лихачев. – М.: Согласие: ОАО “Тип. “Новости”, 1998. – 471 с.
10. Мак-Кой Питер. Ландшафтный дизайн : планирование, проектирование и дизайн приусадебного участка: Практ. энцикл.: [Пер. с англ.] / П. Мак-Кой, Т. Ивелей. – М.: РОСМЭН, 2001. - 511 с.
11. Ожегов С.С. История ландшафтной архитектуры / С.С. Ожегов. – М.: Архитектура-С, 2004. – 232 с.
12. Светинберг Р. Водные сооружения в саду. Практическое руководство / Роджер Светинберг. – М. : Ниола-пресс, 2009. – 128 с.

Зосім Ольга Леонідівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теоретичної
та прикладної культурології
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ДУХОВНА ПІСЕННІСТЬ І СУЧАСНА БОГОСЛУЖБОВА МУЗИКА РИМО-КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ УКРАЇНИ І РОСІЇ: НАЦІОНАЛЬНЕ І КОНФЕСІЙНЕ

У статті дано характеристику сучасної богослужбової музики Римо-католицької Церкви України і Росії у контексті розвитку католицької музично-літургичної традиції кінця ХХ – початку ХХІ століття. Визначено специфіку сучасного українського і російського римо-католицького богослужбового репертуару, окреслено роль традиційної і сучасної духовно-пісенної традиції у процесі його становлення.

Ключові слова: літургія латинського обряду, український римо-католицький богослужбовий репертуар, російський римо-католицький богослужбовий репертуар, духовна пісня.

The modern liturgical music of the Roman-Catholic Church in Ukraine and Russia in the context of Catholic liturgical music tradition of the late XXth – early XXIth century is characterized in the article. The specificity of the modern Ukrainian and Russian Roman-Catholic liturgical repertoire is determined, the role of traditional and modern sacred song's tradition in the process of its development is outlined.

Key words: Latin liturgical Rites, Ukrainian Roman-Catholic liturgical repertoire, Russian Roman-Catholic liturgical repertoire, sacred song.

Богослужбова музика у останні два десятиліття стає одним з важливих об'єктів мистецтвознавчих і культурологічних досліджень українських вчених. Пріоритетними є студії православної богослужбової музики – старовинної, класичної і сучасної (Н. Герасимова-Персидська, Т. Гусарчук, Л. Корній, Ол. Шевчук, О. Цалай-Якименко, М. Юрченко, Ю. Ясиновський та ін.). До богослужбової музики інших християнських конфесій українські вчені звертаються значно рідше. Католицька музична традиція стала об'єктом дослідження О. Беркій, А. Єфименко, протестантської – К. Берденнікової, О. Муравської, проте й досі українськими мистецтвознавцями приділяється недостатньо уваги сучасній католицькій і протестантській богослужбовій музиці: серед робіт, де розглянуто їх специфічні риси, наведемо статті О. Клокун [5; 6] і автора цих рядків [3; 4]. Сучасна римо-католицька богослужбова музика не є пріоритетним об'єктом вивчення і у Росії: на сьогоднішній день дисертаційна робота Ю. Фіденко [10] є єдиним російським дослідженням, присвяченим сучасній римо-католицькій богослужбовій практиці приходів Сибіру і Далекого Сходу. Отже, на сьогоднішній день римо-католицька богослужбова музика пострадянських країн, яка активно розвивалася протягом останніх двадцяти років і вже має свої традиції і індивідуальне обличчя, є практично недослідженою.

Після реформ II Ватиканського Собору у руслі оновлення римо-католицької богослужбової музики її основним літургичним жанром стає духовна пісня, яка у країнах, що традиційно сповідували католицизм, має історію, яка налічує більш ніж сім століть. Сьогодні духовні пісні літургичного призначення становлять основу богослужбової музики Римо-католицької Церкви України і Росії. Римо-католицька духовна пісенність, призначена для богослужіння – явище нове для української і російської церковної музики. У XVII столітті східнослов'янська духовна пісенність у православному середовищі України, Білорусі, Росії не призначалася для виконання на богослужінні, у XVIII з появою нових латинізуючих практик у греко-католицьких осередках України і Білорусі духовна пісня набуває паралітургичної функції, однак лише починаючи з кінця XX століття з'являється таке явище як східнослов'янська літургична пісенність, призначена для богослужбових відправ літургії латинського обряду Римо-католицької Церкви. Його формування почалося лише з 90-х років XX століття, хоча у пореформений період – з 70-х років XX століття – у Радянському Союзі християни-католики (Г. Гсель, А. Куліченко, Є. Перегудова) писали пісні російською мовою, призначені для оновленого богослужіння латинського обряду. Деякі з творів цих авторів сьогодні є у сучасних російських пісенниках, кілька творів в українському перекладі потрапило і до українського репертуару.

На сьогоднішній день і український, і російський римо-католицький репертуар вже сформовано, кількість творів для літургичного вжитку українських і російських католиків налічує не одну сотню. Двадцятирічний паралельний розвиток нової літургичної музики в пострадянських Україні і Росії сприяв формуванню сучасного українського і російського римо-католицького пісенного репертуару як двох самостійних гілок новоствореної римо-католицької музично-літургичної традиції, які мають свою власну історію, традиції, пріоритети і перспективи.

Незалежний шлях розвитку українського і російського римо-католицького репертуару унаочнив їх принципові відмінності, які полягають у різниці підходів до його формування, який, на нашу думку, спричинився відмінністю традицій духовної пісенності України і Росії у попередні століття. Доволі значну різницю, яку ми бачимо сьогодні в українському і російському римо-католицькому богослужбовому репертуарі, сягає корінням у XVII–XVIII століття. Специфіка розвитку духовної пісенності в Україні і Росії, її конфесійний вимір і сьогодні відбиваються у новостворених традиціях, що виникли у зв'язку з появою відправ літургії латинського обряду національними мовами, до яких з 90-х років XX століття долучилися й країни колишнього Радянського Союзу. Отже, завданням цієї розвідки є характеристика сучасної римо-католицької літургичної пісенності України і Росії у контексті історичного розвитку української і російської духовно-пісенних традицій. Сучасний український і російський римо-католицький репертуар буде розглянуто у двох площинах – відтворення національних традицій в українській і російській гілках римо-католицької духовної пісенності, характеристика новоствореного репертуару у контексті оновленої літургичної традиції латинського обряду. Текстово-музичний матеріал, покладений в основу дослідження – дві пісенні збірки римо-католиків України (“Літургійні співи”, 1998 [8], “Вгору се-

рця”, 2001 [1]) і Росії (“Сборник церковных песнопений”, 1994 [9], “Воспойте Господу”, 2005 [2]). Обрані джерела, можливо, не відображають сучасну богослужбову музику римо-католицької конфесії України і Росії у всій її повноті, однак є джерелами репрезентативними, оскільки є пісенниками, схваленими церковною владою і призначеними для церковного вжитку на всій території кожної з вищеназваних країн.

Розглянемо національні традиції та їх відображення у сучасному літургічному репертуарі українських і російських римо-католиків. Навіть побіжне знайомство з українськими збірниками демонструє наявність у них значної кількості духовних пісень українського походження, написаних у період від XVII до XX століття, натомість у російських католицьких пісенниках ми не знайдемо традиційних російських релігійних пісень попри тривалу традицію позабогослужбового релігійного співу. Чому українська духовна пісенність широко представлена у пісенниках українських католиків, тоді як російська у виданнях російських католиків відсутня? Відповідь на це питання можемо знати, заглиблюючись в історію української пісенності.

Протягом своєї більш ніж чотирьохвікової історії українська духовна пісня пройшла довгий шлях, зазнаючи змін, іноді доволі суттєвих. Однією зі специфічних рис української духовної пісенності, що споріднює її з європейською традицією і різнить від російської – багатоконфесійність. Наприкінці XVI століття з’являються зразки протестантської пісенності, у XVII столітті українська духовна пісня репрезентує православну традицію, починаючи з XVIII століття у греко-католицькій богослужбовій практиці формується новий тип духовної пісенності, близький до римо-католицької і тісніше пов’язаний з літургією. Не треба забувати, що завдяки греко-католицькій традиції паралітургічного співу з’являється друком перший великий нотований пісенник – почаївський “Богогласник” (1790–1791), який у XIX столітті багато разів перевидавався. Нова хвиля розвитку греко-католицької пісенності, інспірована монахами-василіанами (нововасиліанська пісенність), починається наприкінці XIX століття. Новостворені пісні продовжували традицію паралітургічного греко-католицького співу, враховуючи нові історичні умови. Новий репертуар складала пісні, написані вже не церковнослов’янською, а народною українською мовою, мелодика нововасиліанських пісень мала пісенно-романсовий характер. Отже, до появи перших зразків української римо-католицької пісенності, призначеної для літургії латинського обряду, українська духовно-пісенна традиція вже протягом трьох століть культивувала твори, пов’язані з богослужбовими відправами. Відмінність полягала лише в тому, що греко-католицька пісенність розвивалася у зв’язку з богослужінням східного обряду, сучасні римо-католицькі призначені для відправ західного (латинського) обряду. Обрядова відмінність стала однією з причин, що далеко не усі греко-католицькі пісні змогли увійти до сучасного римо-католицького репертуару. Значну кількість греко-католицьких пісень ми знаходимо серед творів великопісного періоду [3], однак доволі багато греко-католицьких (переважно нововасиліанських, зі збірки “Церковні пісні” 1926 року видання, перевидані у 1996 році [11]) пісень знаходяться у пісеннику “Вгору серця” – великодні пісні (“Христос воскрес! Під небозвід” (№ 159), “Христос воскрес! Радійте нині” (№ 160), “Христос воскрес! Радість з неба” (№ 161) та

ін.), пісні до Святого Духа (“Царю небесний, Боже могутній” (№ 191), “Дар прекрасний” (№ 192), “Духу Святий, прийди з небес” (№ 193) та ін.), євхаристичні (“Вірую, Господи, і визнаю” (№ 222), “Пливи світами” (№ 232), “Тіло Христове прийму” (№ 244) та ін.) і богородичні (“Маріє, України Царице” (№ 444), “О небесна, о чудесна” (№ 449), “Світле небо з ангелами” (№ 459) та ін.) пісні.

Українська національна духовно-пісенна традиція у пісеннику “Вгору серця” репрезентована й православними (вживаними також і у греко-католицькому середовищі) творами, серед яких різдвяні пісні (“В Вифлеємі новина” (№ 27), “Нова радість стала” (№ 43), “По всьому світу” (№ 47) та ін.), а також піснями давніх українських авторів (наприклад, пісня “Радуйся, радість Твою” (№ 456) Єпифанія Славинецького, текст у сучасній літературній редакції).

Російська духовно-пісенна традиція не знає творів паралітургічного призначення, духовна пісенність XVIII–XIX століть, культивована у православному середовищі, є виключно позалітургічною. Нечисельні неправославні християни Російської імперії культивували літургічний або паралітургічний тип пісенності, проте ці твори були відомі лише у вузькому колі, використовуючись виключно для богослужбових відправ відповідних конфесій. Наприклад, у XIX столітті в Росії вже існувала протестантська пісенна традиція, однак протестантський репертуар був вузькоконфесійним, тому його вплив на розвиток російської духовної пісенності у загальноросійському масштабі був мінімальний. Закритими для чужинців були й старообрядницькі осередки, що культивували власну духовно-пісенну традицію.

Оскільки духовна пісенність, пов’язана з відправами літургії східного обряду, була невідома у Росії, саме тому при формуванні сучасного репертуару для літургічного використання російські римо-католики зверталися прямо до західноєвропейських джерел, оминаючи багатовікову російську традицію національного співу саме через брак пісень, які б могли долучитися до літургії латинського обряду. Єдиними зразками власне російської традиції у пісеннику “Воспойте Господу” є два твори – гармонізації православних піснеспівів на традиційні літургічні тексти – “Кресту Твоєму” (№ 108), “Христос воскрес из мертвых” (№ 134), які власне не є зразками пісенного жанру.

Проблему національної самобутності російського римо-католицького репертуару на початку його формування (збірка “Сборник церковных песнопений”) було вирішено у наступний спосіб: на григоріанські мелодії, а також на мелодії західноєвропейських духовних і світських пісень німецьких, французьких, англійських композиторів XVII–XIX століть було покладено нові релігійні тексти, написані російськими поетами XIX–XX століть. Назвемо лише кілька прикладів: “Сияли древле звезды те же” (№ 76, текст – Вяч. Іванов, мелодія – григоріанський піснеспів), “О Боже мой, восстанови” (№ 91, текст – О. Плещеев, мелодія – Й.С. Бах), “О, Господи! Боже спасенья” (№ 92, текст – К.Р. з драми “Цар Іудейський”, мелодія – Й.С. Бах), “О, что со мною случилось?” (№ 94, текст – Св. Григорій Назіанзин, переклад С. Аверинцева, мелодія – Й.С. Бах). Більшість обраних упорядником мелодій, до яких долучено новий текст – протестантські хорали, які не належать перу Й.С. Баха (як зазначено у пісеннику), однак використані композитором у своїх творах (у пісеннику зазначено номер BWV).

Перетекстування пісень не є чимсь новим у церковній практиці, найчастіше її використовували протестанти [6, 40]. Перетекстування дозволяє найшвидше поповнити скарбницю богослужбових пісень, проте він, як показує практика, не завжди є виправданим. Ідея авторів видання “Сборник церковных песнопений” відносно перетекстувань західноєвропейських пісень є зрозумілою – у такий спосіб укладачі збірника намагалися створити репертуар, який би поєднував національну релігійну (духовна поезія російських поетів XIX–XX століть) і західноєвропейську церковну традиції (мелодії католицьких і протестантських релігійних піснеспівів). Однак у пісеннику “Сборник церковных песнопений” у більшості випадків таке поєднання має механічний характер. Штучність цих пісень стало однією з причин їх швидкого виходу з репертуару: у пісеннику 2005 року “Воспойте Господу” вони відсутні. Кілька творів у перекладі потрапило до українського пісенника “Вгору серця” (“Воскресіням віра не марна”, № 143, “Радій, земле, аж до небес”, № 151), однак вони не використовуються у сучасній літургійній практиці.

Більшість творів з російського літургійного пісенника “Воспойте Господу” – переклади латинських літургійних гімнів, польських, французьких, німецьких, англійських духовних пісень католицького і протестантського походження. Багато з них в українському перекладі потрапило і в українську збірку “Вгору серця”, оскільки ці твори є золотим фондом сучасної релігійної пісенності усіх християнських конфесій. Але на відміну від українського пісенника “Вгору серця”, російський збірник “Воспойте Господу”, окрім пісень сучасних російських авторів, які стилістично близькі до європейської, а не російської музики, містить переважно запозичені твори. Вилучивши пісні-перетекстування зі збірки “Воспойте Господу”, остання виграла у якості репертуару, проте втратила останній, хоч і дещо штучний, зв’язок з національною релігійною традицією, представленою поетичним доробком російських поетів. Тому якісному репертуару збірки “Воспойте Господу” бракує одного, але головного – укоріненості у національну релігійну традицію, що є запорукою подальшого розвитку новоствореної духовно-пісенної традиції.

Українська пісенність, починаючи вже від XVI століття, при доволі значній кількості запозичень з репертуару західноєвропейських країн, у пісенниках вміщували їх поруч зі зразками вітчизняних авторів. З часом кількість цих творів зростає, хоча найкращі західноєвропейські зразки не зникають з українського репертуару. У сучасному римо-католицькому репертуарі, який широко використовує іноземні пісні, лише половина пісень є перекладами (це найбільший відсоток за всю її історію української пісенності), усі інші є творами українських авторів, давніх і сучасних.

Прогнозувати розвиток російської римо-католицької пісенності наразі важко, але у будь-якому випадку не варто очікувати, що російська римо-католицька духовно-пісенна традиція стане вагомою частиною російської церковної культури, хоча б через невелику кількість (у відсотковому відношенні) російських католиків у порівнянні з християнами православного віросповідання. Гальмує розвиток російської римо-католицької пісенності відсутність укорінення у власну церковну музичну культуру – у російській духовно-пісенній традиції ніколи не було пісень паралітургійного призначення, які б пов’язували

практику їх співу з церковними відправами, подібно до традицій, що склалися у латинському обряді.

Розглянемо сучасний український і російських римо-католицький богослужбовий репертуар у контексті його відповідності літургічним канонам Римо-католицької Церкви. Оскільки російських пісенник “Воспойте Господу” є офіційним збірником літургічних піснеспівів Католицької Церкви в Росії, він відповідає усім нормам, що ставляться до літургічного пісенника. Голова літургічної комісії у передмові зазначає, що при укладанні наступних збірників “повинні запозичувати з нього тексти і мелодії у незмінному вигляді” [2, 9], оскільки дане видання спрямоване на формування єдиної музично-літургічної традиції римо-католиків Росії [2, 8].

Серед укладачів збірки, окрім духовних осіб – представників літургічної комісії, є літературний (П. Сахаров) і музичний (С. Мовчан) редактори. Останні при відборі матеріалу керувалися наступними критеріями – богословськими, літургічними, філологічними, музичними [2, 14]. Через невідповідність вищезазначеним критеріям багато творів, що співаються у католицьких приходах Росії, до збірки не потрапило. У пісеннику “Воспойте Господу” чітко розрізняються літургічні піснеспіви і піснеспіви релігійного змісту, які винесено у окремий розділ. Укладачами видання підкреслено, що “їх виконання не рекомендується для богослужіння, але цілком доречно у паралітургічних обрядах або в інших ситуаціях” [2, 15].

Структура пісенника складається з частин меси (вступні обряди, акламації, міжлекційні співи), співані незмінні частини літургії, пісні, що виконуються підчас обрядів – вхід, приношення дарів, причастя тощо, розташовані за принципом літургічного року. Треба особливо відмітити якісний російський переклад творів, у яких повністю збережено зміст латинського оригіналу. Якість перекладів відповідає основному завданню збірника – дати унормовані літургічні піснеспіви для римо-католиків Росії.

Пісенник “Вгору серця” натомість не є збіркою літургічних піснеспівів українських римо-католиків, хоча також містить усі необхідні розділи. Піснеспіви, призначені виключно для богослужіння, містить збірка “Літургійні співи”. Після свого перевидання у розширеному вигляді під назвою “Вгору серця” і доповнення великою кількістю пісенних творів різного гатунку він втрачає статус літургічного пісенника. Сильове і жанрове розмаїття збірки “Вгору серця” не завжди викликає позитивні емоції у українських церковних музикантів: окрім музично-літургічних шедеврів, видання містить й пісні сумнівної художньої якості, зустрічаються прорахунки у перекладах текстів, і, що особливо сумно, відсутнє чітке розмежування літургічних і нелітургічних пісень, що є нормою для західноєвропейських богослужбових пісенників. Розрізнення літургічних і нелітургічних пісень є і у новому російському римо-католицькому пісеннику “Воспойте Господу”. На жаль, друге видання не виправило помилки першого – пісенник “Вгору серця” у 2006 році було передруковано без жодних змін.

У недостатньо високій якості не завжди винні українські церковні музиканти (К. Бабенко) і літературні редактори (М. Луцюк). Подив викликає відсутність спеціальної літургічної комісії, яка б могла поліпшити вкрай прикру ситуацію. У 2000 році у Росії було створено спеціальну музично-літургічну ко-

місію, а у 2005 році вже виходить друком збірник “Воспойте Господу”, який відповідає усім літургичним нормам. В Україні невеликий збірник літургичних піснеспівів вийшов у 1998 році, однак й досі немає нового – розширеного – офіційного видання піснеспівів для літургичного призначення, оскільки пісенник “Вгору серця” не відповідає цим критеріям. Отже, попри національну вкоріненість сучасного українського римо-католицького репертуару, він й досі існує у формі видань, які мають *imprimatur*, але не є нормативною літургичною книгою, яка б стала зразком для наслідування у подальшому розвитку української римо-католицької пісенності.

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що сучасний український і російський римо-католицький репертуар є явищем церковної культури ХХІ століття, який має своє індивідуальне і неповторне обличчя. Відмінність українського і російського репертуару полягають у відсутності традиційних російських духовних пісень у збірці “Воспойте Господу”, натомість у пісеннику “Вгору серця” широко представлена українська національна духовно-пісенна традиція ХVІІ–ХХ століть. Причиною відсутності традиційних, а не лише сучасних, європейських за стилем, російських духовних пісень у збірці “Воспойте Господу” криється у неможливості їх включення до католицького збірника, призначеного для богослужіння. Традиційні російські духовні пісні не відповідають богословським, літургичним, філологічним, музичним критеріям, що ставляться до богослужбового репертуару Римо-католицької Церкви. Неможливість їх включення має й історичне обґрунтування – незважаючи на довгу історію, російській духовно-пісенній традиції невідомі пісні богослужбового призначення, а, отже, російські католики свою роботу по формуванню репертуару починали практично з “чистого аркуша”, базуючись лише на доробку російських католицьких авторів радянських часів. Видання першого на пострадянському просторі церковного пісенника “Сборник церковных песнопений” (1994) дало поштовх до створення католицьких пісенників інших країн колишнього Радянського Союзу. Попри значно більшу кількість римо-католиків в Україні і вкоріненість у місцеву музичну традицію, українські католики пізніше, ніж російські, здійснили видання своїх збірок – “Літургійні співи” (1998) і “Вгору серця” (2001). Саме тому до них увійшла й частина російського репертуару, а кілька пісень з нього стали улюбленими творами українських католиків. Випереджає Росія Україну і у сфері кодифікування римо-католицького репертуару, оскільки основним завданням пісенника “Воспойте Господу” стало закріплення текстів і мелодій пісень богослужбового призначення. Натомість українські пісенники, попри усі недоліки, мають перевагу над російським через свою вкоріненість у національну духовно-пісенну традицію. Багато українських духовних пісень, що увійшли до римо-католицьких пісенників, мають позаконфесійний характер, бо співаються і православними, і греко-католиками. Цього не можна сказати про російський римо-католицький репертуар, призначений лише для католиків і, частково, для лютеран. Українському пісеннику бракує доопрацювання: після вдалої літературної і музичної редактури він може посісти гідне місце серед пісенників європейських країн через органічне поєднання національного духовно-пісенного доробку з музично-літургичними традиціями Римо-католицької Церкви.

Література

1. Вгору серця. Церковний співник Римсько-католицької Церкви / [укладання та музичне редагування Костянтина Бабенко; літературне редагування та художня обробка текстів доктор філології Микола Луцюк]. – К., 2001. – 938 с.
2. Воспойте Господу. Литургические песнопения Католической Церкви в России. – М.: Искусство добра, 2005. – 702 с.
3. Зосім О. Греко-католицькі духовні пісні у сучасному українському римокатолицькому репертуарі / О. Зосім // Мистецтвознавчі записки : [зб. наук. праць]. – К.: Міленіум, 2006. – Вип. 10. – С. 11–19.
4. Зосім О. Сильові особливості сучасного богослужбового репертуару Римокатолицької Церкви в Україні / О.Л. Зосім // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. праць]. – К.: Міленіум, 2007. – Вип. XVIII. – С. 227–235.
5. Клокун О. Проблема художньої цілісності в контексті християнської богослужбової музики Києва / Ольга Клокун // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського : Питання організації художньої цілісності музичного твору : зб. статей; [упор. В.Г. Москаленко]. – К., 2005. – Вип. 51. – С. 107–112.
6. Клокун О. Функціонування церковних піснеспівів в інтерконфесійному просторі / О. Клокун // Дослідження. Досвід. Спогади: наук.-метод. видання ; гол. редактор-упорядник В.П. Шерстюк. – К., 2004. – Вип. 5. – С. 38–48.
7. Кунцлер М. Літургія Церкви / Міхаель Кунцлер : [пер. з нім. монахині Софії]. – Львів : Свічадо, 2001. – 616 с. – (Серія “Аматека. Підручники богослов’я”).
8. Літургійні співи / [упорядкування та редагування: Костянтин Бабенко та ін.] – К., 1998. – 155 с.
9. Сборник церковных песнопений. – Рим-Люблин : Изд-во Святого Креста, 1994. – 533 с.
10. Фиденко Ю.Л. Музыкально-литургическая практика католических приходов Сибири и Дальнего Востока в контексте реформ Второго Ватиканского Собора : дисс. ... канд. искусствовед. : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Фиденко Юлия Леонидовна ; Новосибирская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки. – Новосибирск, 2005. – 237 с.
11. Церковні пісні. – Львів : Місіонер, 1996. – 414 с.

УДК 003.62:7 (477) 199/200

Мищенко Ірина Іванівна,

кандидат мистецтвознавства, завідувач
кафедри теорії та історії мистецтва Київського
державного інституту декоративно-прикладного
мистецтва і дизайну ім. Михайла Бойчука,
заслужений працівник культури України

СИМВОЛИ У РОБОТАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ 1990–2000-Х РОКІВ

У статті йдеться про використання найдавнішої графічної першомови та її елементів – символів – у роботах сучасних українських художників 1990–2000-х років.

Використання у творчості митців давніх символів призводить до їхньої трансформації, створення знакових паралелей, варіативності вирішення усталених мотивів, дає змогу досягнути формальну мову першоелементів, створює складнішу багатозарову модель сприйняття.

Ключові слова: графічна першомова, символ, трансформація, світосприйняття.

In the XX and XXI centuries the return to studying of common for all humanity oldest graphic proto-language and its elements becomes notable.

Appeal to it of the artists of different generations and artistic preferences displays the desire to find a laconic and comprehensive system of concepts, an attempt to update, enrich plastic and figurative language; however, the level of comprehension and application differs in the works of these authors.

The usage of the ancient symbols in the oeuvre of artists leads to their transformation, creation of the significant parallels, variations of solutions of the established motifs and enables the understanding of formal language, of the elements, creating more complex model of perception.

Key words: graphic proto-language, symbol, transformation, perception.

У художній культурі ХХ – початку ХХІ століть з їхньою увагою до спонтанного творчого виявлення, часом неусвідомлюваного людиною та, проте, значного впливу на неї архетипів, помітним є постійне звернення до вивчення й використання спільної для всього людства й, можливо, найдавнішої, графічної першомови та її елементів – символів.

Питання застосування у творах професійного і народного мистецтва символіки різного характеру та походження – від зображень неолітичної доби до етнічних орнаментів, літературних образів та пам'яток культури, що стали знаковими, – почасти висвітлювалися науковцями у працях останніх десятиліть. Значною мірою розгляд цієї проблеми перетинається з дослідженням впливу традиції на розвиток сучасного декоративного мистецтва. Так, художню традицію, за А. Каменським, можна визначити як розгорнутий у часі процес відбору, засвоєння, передачі і розвитку мистецького досвіду [2]. Структуру та генезу художнього образу, утвореного за допомогою найдавніших символів, розглядає у збірці статей “Автентичність мистецтва” М. Станкевич [6], постійно звертається до вивчення цього питання і Ю. Щербак [8; 9]. Мотиви народного мистецтва у творчості сучасних художників Харкова аналізує Т.-М. Паньок [5], іконографічні схеми та символи культури козацької доби у роботах ХХ століття досліджує О. Тарасенко [7]. Проте, дана проблема на сьогодні залишається однією з найактуальніших та цікавих у мистецтвознавстві, оскільки пропонує розглядати твори на перетині динамічно-мінливого розвитку та глибокого осмислення художньо-культурної спадщини, елементи якої є істотною часткою сучасного мистецтва, формуючи своєрідні стереотипи сприйняття сьогодення.

Звернення до символіки попередніх епох яскраво проявилось у доробку українських художників різних поколінь та відмінних мистецьких уподобань – Василя Андріяшка (1942 р. н.), Ярослава Зайця (1951 р. н.), Богдани Якимчук (1972 р. н.), Любомира Якимчука (1974 р. н.), Марини Ващенко (1982 р. н.), Олесі Пилипенко (1985 р. н.). Працюючи у різноманітних видах мистецтва та техніках виконання, всі вони прагнуть віднайти сталу й лаконічну систему понять, втілену у знаках. Утім, рівень осмислення та застосування подібних елементів у творах згаданих авторів значно різняться. Часто такі зображення виступають як суто формальні складники, що додають роботі викінченості, подеколи вони стають пластично-змістовною домінантою, виконуючи свої первинні функції, привносячи нове звучання у мистецькі твори.

Сповнені знаків та орнаментальних деталей твори буковинського графіка Ярослава Зайця. Митець послуговується символікою, що має різне історичне походження. Так, в акварелях і графічних аркушах 1980–1990-х років помітне звернення до середньовічної літературної й образотворчої традиції та народних обрядів (“Ніч” (1989), “Різдво” (1991), “Декамерон” (1984)). У роботах 2000-х років переважають подібні до орнаментів трипільської доби спіралі, концентричні кола, трикутники; схожі на традиційні карпатські візерунки геометризовані зооморфні мотиви (кінь, риба, корова); християнські символи (зокрема, “недремне око”), що поєднуються з фігуративно-сюжетними елементами. Точно віднайдені пропорції різновеликих, розміщених фризами, постатей людей та зображення знаків підкреслюють цілісність аркушів “Гора” (2007), “Світ зі світла створений” (2005), дещо нагадуючи писанковий розпис і створюючи своєрідну візуалізацію шарів історичної пам’яті. Асоціації зі світовідчуттям українського народу, в якому поєдналися уявлення первісної доби та християнські образи, виникають при спогляданні роботи “Ворожіння” (2007), де традиційна іконографія “Панагії” ніби накладається на багаторазово повторені знаки плодючості та народження життя.

Органічністю поєднання форми та вишукано-лаконічного декору, в основі якого – найдавніші геометричні мотиви, позначені скульптурні образи композиції “Земля” львівського митця Любомира Якимчука [3]. Ідея продовження роду, втілена у м’яко окреслених силуетах уподібнених амфорам жінок, що асоціюються з антропоморфними статуетками трипільського часу, змістовно доповнена орнаментами. Останні огортають саме ті частини скульптур, що містять зримий образ виникнення майбутнього життя, водночас нагадуючи візерунки на сосудах і посилюючи тим самим враження наповненості форми. Розташовані фризами, геометричні лінії утворюють складну ромбову сітку, об’єднуючи знаки землі та жіночого начала, увиразнюючи пластичне звучання теми оберегу.

Усвідомлення глибинних зв’язків, взаємообумовленості зображальної системи і техніки виконання, відчуття самого процесу утворення зображень у виробках текстилю дозволяє віднайти найвиразніше втілення задуму, вільно оперувати розмаїттям фактур, поєднуючи їх у несподіваний спосіб, київському митцеві Василеві Андріяшку, якого вабить не відкрите висловлювання, а прихований натяк. Саме тому використання орнаментів, що зберігають первісні уявлення про світобудову, стає найбільш доречним у роботах художника.

Символи давнини, яка виявляється не зовнішньою ознакою – декором, а є знаком сутності, що лише трохи проступає назовні, на підсвідомому рівні формуючи розуміння створеного митцем, захоплюючи неочікуваними асоціаціями з прадавніми віруваннями, є основою узоротворчих пошуків автора. Саме такі графеми – то легко прочитувані, то майже непомітні – стають початком проникнення у саму структуру світобачення художника, прихованою стежкою в його особистісний світ. Іноді символ проявляється ледь вловимим натяком, ніби поєднуючи ознаки різних епох (“Поступ часу”, 1993). Часто саме знак або явище національної культури стає поштовхом до творення композицій з орнаментальних мотивів (“Геометрія світу”, 2002), а шляхетність колірної гами змушує згадати про багатолітню працю В. Андріяшка на посаді художника-колориста Київського шовкового комбінату.

Тонке відчуття стилістики, вміння поєднати орнаментально-символічні мотиви з фігуративними зображеннями та різномасштабними елементами, властивими певній добі, здатність перетворювати технічні особливості побутових речей на мистецькі знахідки, найповніше виявилися у роботах 2000-х років. Саме останнім текстильним виробам притаманні невловима асиметрія, що сповнює твори динамікою, не порушуючи їхньої цілісності та внутрішньої рівноваги, ясність першого враження, за яким поступово відкриваються відтінки змісту, причаєсна експресія, виявлена у несподіваності звучання відомих ткацьких переборів. Асоціації зі степовими курганами та Чумацьким шляхом над ними ("Степ", 2002) виникають завдяки метафоричності мислення автора, втілюючись у складній візерунковій структурі поверхні, де регулярність орнаментальних мотивів перебірного ткацтва порушується змінами ритму та масштабу ромбової сітки, а вишукана стриманість природних барв збагачена яскравими акцентами й тонкими переходами кольорів.

Початок нового століття у творчості художника позначений увагою до відновлення однієї з найдавніших технік виготовлення повсті, в якій зображення набувають особливої м'якості, "розмитості" контурів і силуетів, що нібито проявляються крізь товщу часу. Невипадково у цій техніці виконано твори, пов'язані з образами давнини ("Мокоша", 2004; "Предок", 2007). Іноді автор прагне надати таким зображенням підкресленої графічності ("Древні узори", 2002).

Уміння узагальнювати чи не найяскравіше виявилось у напрочуд легких, необтяжених фігуративністю, імпровізаційних акварелях та виконаних у мішаній техніці роботах. Властива художнику знаковість зображень зберігається і тут, подекуди набуваючи конкретності вгадуваних прадавніх мотивів ("Життя знаків").

Знавець розмаїтих технологій народного та класичного ткацтва, В. Андріяшко невпинно експериментує з фактурами та матеріалами, виконуючи роботи у нетрадиційний спосіб ("Лада", 2003), повсякчас дивує здатністю віднайти сучасне звучання старовинних переплетень і символів.

Найдавніші орнаментальні мотиви стали основою створюваного образу і у розписах на тканині та інших текстильних творах львівської художниці Богдани Якимчук, яка намагається віднайти співзвучність воскової техніки розпису і сакрального змісту орнаментів, відновити первинну гармонію способу виконання і зображення. Слід зазначити, що Б. Якимчук працювала з колекціями Чернівецького художнього музею, Національного музею у Львові, Львівського музею народної архітектури і побуту, замальовуючи автентичні орнаменти, які збереглися у витворах українського народного мистецтва минулих часів – писанках, вишивках, тканих та різьблених виробів, речах церковного вжитку XVIII – XX століть, знайомилася з дослідженнями науковців про зміст і символіку окремих зображень, вивчала давню техніку української вибійки. Створені під час такого опрацювання першоджерел народної орнаментики й технології виконання виробів розписи несуть на собі відбиток доволі точного відтворення мотивів, які лише згодом набули оригінального втілення, нових відтінків змісту, не втративши й первісного значення.

Одним з перших циклів авторки стала серія композицій за давньоруськими мотивами (1998), в яких знайшло відображення співбуття в уяві українців елементів християнської та прадавньої язичницької культур, різноманітних впливів, що сприяли створенню самобутньої орнаментальної системи. Як і в різьбі давньоруських соборів, у батиках Б. Якимчук з'являються зображення птаха,

лева поруч з розквітлим хрестом та постаттю Берегині-Оранти. Як і в храмах, ці зображення не суперечать, а доповнюють один одного, відбиваючи реально існуюче співіснування різних систем світобачення. У цьому циклі воля художника ще підпорядкована усталеній іконографії, своєрідному замилюванню витонченим малюнком і довершеними пропорціями давніх мотивів.

Проте, доволі швидко мисткиня відходить від майже буквального повторення існуючих зразків. Часом хрестоматійні знакові зображення набувають у її творах дещо несподіваного звучання, стаючи роздумами про витoki віровчень і класичної культури. Так у роботі “Композиція. Дерево” (1999) з’являються піраміди Гізи й фігурки Берегинь, зображення яких обабіч хреста нагадують розповсюджені в українських “хатніх образах” композиції “Розп’яття з при стоячими” і водночас є варіацією одного з прочитань хреста, як дерева життя. А орнамент, що виступає як тло, викликає асоціації і з неолітичними зображеннями, і з символікою гуцульського писанкового розпису та різьблення по дереву. Подібний мотив, проте, вирішений більш традиційно, повторюється і в “Дереві життя” 2000 року.

Прадавні символи Берегині, дерево життя та солярні знаки, як втілення уявлень про світобудову, з’являються також у серії “Цифровані гарадичі” (2010).

Згодом навіть цілком реальні враження перетворюватимуться у роботах художниці в орнаментальні композиції-асоціації. Поштовхом до створення розписів (“Композиція I”, “Композиція II”, “Композиція III” (всі – 1999) стало поросле мохом каміння на Дністрі. У роботах враження від його кольору втілюється у вишукані, ніби ритовані орнаменти, що виникають, як культурний шар з імлі небуття, зникаючи знову в білизні безпам’ятства. Ромби, спіралі, смерічки, зображення, що нагадують стилізованих оленів, заповнюють всю площину, а біле полотно створює відчуття об’ємності уявних напластувань.

Однією з найцікавіших у доробку Б. Якимчук стала композиція-притча з п’яти частин “Небо і земля” (2000), в якій філософські узагальнення, спроби осягнути саму сутність буття вилилися в лаконічну й виразну форму хреста, вертикаль якого складають непізнаване далеке небо, земля, що породжує життя, і людина (жінка з піднятими в молитві руками), яка, усвідомивши себе, мала б стати частиною вертикалі. Горизонталлю хреста, здатною зупинити рух вгору, тримаючи на землі, художниця уявляє світ людей – з усіма емоціями й метушністю. Невипадковим став і добір кольорів, в якому найактивнішими є блакитний, білий та близький до теракоти червоний, увиразнені включенням зеленого.

Саме в цій роботі вперше виникає зображення смуг з людськими посталями, рухи яких нагадують ритуальне дійство, численні варіації котрих згодом з’являться і в диптиху “Суєтність” (2000), і у вписаних в коло композиціях (“День”, “Сонце”, “Композиція III”, “Час” (усі – 2000). Згадані твори видаються більш невимушеними, в них мисткиня вільно поєднує великі, незаповнені зображеннями, і вкриті дрібним орнаментом площини, серед яких виникають різномасштабні “віконця” з профільними малюнками птахів, що летять (“Птахи”, 2000). В останніх композиціях часто зустрічаються ромб, безконечник, спіраль і коло, яке уявляється то солярним знаком, символом кругообігу й безперервності життя, з променями-постатями жінок в обрядовому хороводі, то кроною дерева-оберега. Дерево життя – один з улюблених мотивів художниці – зображене і в роботі “Дерево. Зародження” (2000). На активну живописну поверхню з на-

сиченими плямами жовтогарячого й жовтого кольорів, що вільно розтікаються тканиною, нанесено тонкі, ледь вловимі графічні малюнки із закодованими в них деревом життя, солярними знаками та іншими символами (роzetки, хрести, спіралі, безконечники, ромби), в яких з'являються, як у плазмі, зародки життя, що лиш поступово увиразнюються у видиме буття.

Досить часто в композиціях мисткині поверх традиційних орнаментальних мотивів, як своєрідна противага сталим, визначеним формам, висвічується і в ту ж мить зникає, розчиняючись в інших зображеннях, мінливе, як саме життя, сріблясто-бронзове плетиво гнучких ліній. Наприкінці 2000-х років останній прийом у роботах художниці стане домінуючим, втіленням прагнення витворити асоціації через абстрактні форми.

В її роботах практично відсутня випадковість інтуїтивно-наївного творення просто красивого видовища, хоча не можна заперечувати іноді неусвідомлюваного обрання певних елементів і мотивів. Самий же процес роботи художниці, що створює, здебільшого, не поодинокі композиції, а часом доволі значні за кількістю робіт цикли, в яких знак опрацьовується, набуваючи більшої виразності від твору до твору, багато в чому нагадує ритуальні дії з циклічними повторами рухів і вербальних формул.

У творах останнього часу багатозначність сприйняття виникає не тільки через використання розмаїтих технік (батик, витинання, вибійка тощо), а й завдяки поєднанню символіки відмінного походження. Ремінісценції культур різних народів та епох, втілені в елементах класичного силуету, традиційної витинанки, театру тіней, породжують відчуття своєрідного перетікання-перетворення мотивів, кожен з яких набуває несподіваного змісту й особливої виразності.

Продуманістю ритмічної структури та деякою суворістю трактування образів позначений цикл робіт із зображеннями свастики та хреста, утвореними мотивами жіночих голів. Лаконічність ліній, що складаються в орнаментальні елементи, надає роботам підкресленої графічності та знаковості, змушуючи водночас згадати спадщину трипільської доби, Давнього Сходу та візії мистецтва модернізму. Зазначимо, що відмітною ознакою творів Б. Якимчук є саме подібне органічне поєднання модернового професійного мистецтва та архаїчних мотивів традиційної культури, сучасна інтерпретація останніх без наслідування ефектних прийомів та зображальних рішень відомих майстрів.

Зображення, наближені до структури орнаменту, спостерігаємо у графіці Марини Ващенко, в якій, за відсутності прямих візуальних цитат відомих символів, у вирішенні площини аркуша наявні окремі елементи останніх. Найчастіше вони зустрічаються в оформленні тла, полів графічної поверхні (“Дива Диканьки”, 2008; “Повсякденний клопіт”, 2009), позначенні долівки тощо, хоча існують і роботи, де орнамент стає висхідною точкою утворення форми (“Дідух”, 2009; “Мандри часу”, 2005) [4].

У гравюрах Олесі Пилипенко орнамент виступає як тканина самого твору, виявляючи дивовижно глибоку вкоріненість архетипів у свідомості сучасної людини, знову доводячи універсальність мови знаків, її спорідненість з мисленням та світопочуваннями майстрів сьогодення, до того ж, наймолодшого покоління [1, 10].

Тож у творчості митців останніх років використання давніх символів призводить до їхньої трансформації, створення знакових паралелей, варіативності вирішення усталених мотивів. Водночас звернення до прадавніх систем світобачення, виражене у первісних знаках, дає змогу досягнути формальну мову першоелементів, з яких виникла розмаїта й суперечлива культура сьогодення, створюючи більш складну багатозарову модель сприйняття та відчутно збагачуючи пластично-образну мову сучасного мистецтва.

Література

1. Витинанка : [каталог] / [вст. ст., уклад. І. Міщенко]. – К.: 2010. – 20 с.
2. Каменский А.А. О смысле художественной традиции /А.А. Каменский // Критерии и суждения в искусствоведении. – М.: Советский художник, 1986. – С. 219-220.
3. Любомир Якимчук. Земля : [каталог] / [текст Орест Голубець, Богдан Шумилович]. – Львів : Видавничий дім, 2010. – 32 с.
4. Олександра Самойленко. Олександра Діденко. Марина Ващенко : [каталог]. – К.: 2010. – 16 с.
5. Паньок Т.-М. До проблеми національного стилю в творчості харківських художників / Тетяна-Марія Паньок // Міст: зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мист. АМУ. Вип. 3 / редкол.: В. Сидоренко (голова) [та ін.]. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 249-257.
6. Станкевич М. Автентичність мистецтва. Питання теорії пластичних мистецтв : [вибрані пр.] / Михайло Станкевич . – Л.: СКІМ, 2004. – 192 с.
7. Тарасенко О. Ремінісценції парсуни в портретах українського модерну і авангарду / Ольга Тарасенко // Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. / АМУ. Вип. 8 / редкол.: А. Чебикін (голова) [та ін.]. – К.: СПД Пугачов О.В., 2007. – С. 17-30.
8. Щербак Ю. Ландшафт “містичної оселі” (Про “наївний” живопис Михайла Онацька) / Юрій Щербак // Мистецькі обрії: альманах. Вип. 7 / редкол.: І.Д. Безгін (голова) [та ін.]. – К.: ВВП "Компас", 2005. – С. 135-139.
9. Щербак Ю. Різьблені образи / Юрій Щербак // Мистецькі обрії: альманах. Вип. 6 / редкол.: І.Д. Безгін (голова) [та ін.]. – К.: КНВМП "СИМВОЛ-Т", 2004. – С. 99-105.

УДК 008 : 24 : 34 : 241.38: 340.13: 39

Радзівський Віталій Олександрович,
кандидат культурології

ДО ОСМИСЛЕННЯ ПОНЯТТЯ “КРИМІНАЛЬНА СУБКУЛЬТУРА”

В роботі досліджені питання кримінальної субкультури. Зокрема, проблеми субкультури злочинців, контркультури, антикультури, підходи та напрямки вивчення кримінальної субкультури та субмистецтва.

Ключові слова: культура, субкультура, кримінальна субкультура, злочин, кримінологія, культурологія, мистецтво.

In the paper some issues of criminal subculture are analyzed. In particular, the problems of criminals' subculture, contraculture, anticulture, the approaches and directions in-depth study of criminal subculture and subart are considered.

Key words: culture, subculture, criminal subculture, criminal, criminology, culturology, art.

В літературі існує більше п'ятисот визначень культури [11, 29]. Поняття субкультури – як конкретної форми буття загальнолюдської культури, сукупність символів, ідей, тверджень, цінностей, норм, зразків поведінки, які приймає те чи інше суспільство або яка-небудь соціальна група [8, 108] – теж набуло значного поширення і стосується переважно питань професійних, вікових, національних, релігійних, політичних, регіональних [8, 110] та інших прошарків і страт, включаючи їх поєднання [12, 118–127]. Тому у системі культури українського суспільства є, наприклад, субкультура юристів [4, 8–14], є адміністративна субкультура, причому “найважливішим компонентом субкультури державного чиновника є духовність” [15, 75].

Д. Виговський дає таке визначення субкультури – “це відносно самостійна частина у межах домінуючої культури, що сповідується визначеним колом осіб і має свої власні норми, вірування і цінності. Важливим моментом є те, що субкультура не існує поза межами “культури – доменіону”. Вона найчастіше протиставляє себе загальноприйнятим правилам поведінки, але все ж є складовою частиною культури” [7, 14].

З кінця ХХ століття поняття “субкультура” почало дедалі частіше використовуватись і в негативному значенні. Зокрема до проблем кримінальної субкультури зверталось чимало науковців (Ю. Александров, В. Анісімов, Ю. Антонян, О. Багреєва, Ю. Блохін, Д. Виговський, Д. Донських, Ю. Дубягін, І. Карпец, Д. Корецький, Д. Лі, Д. Лихачов, В. Пирожков, Ж. Россі, О. Старков, Ф. Сундуков, В. Тулегенов, Г. Хохряков, В. Чалідзе, В. Южанін та інші).

Звідси “асоціальна субкультура”, “тюремна субкультура”, “злочинна субкультура”, “кримінальна субкультура” тощо, а з часом робиться спроба започаткувати і розвинути нове вчення – кримінокультурологію [18, 14]. Є чимало пояснень такого явища, як кримінальна субкультура, яка є важливим кримінологічним чинником. Зокрема, що це “сукупність цінностей, звичаїв, традицій, норм і правил поведінки злочинців як соціальної групи” [19, 5], це “узгодженість волі і свідомості із псевдозаконами кримінального середовища” [7, 21], це “спосіб життєдіяльності осіб, які об'єдналися в кримінальні групи і дотримуються певних законів та традицій” [2, 8], це сукупність цінностей, які регламентують “життя і кримінальну діяльність кримінальних угруповань” і яка сприяє їх живучості, єдності, кримінальній активності, мобільності, спадковості поколінь правопорушників [17, 7] або розгляд “кримінальної субкультури суспільства” як специфічного поняття, яке відрізняється від загальноприйнятого кримінологічного поняття “кримінальна субкультура професійних злочинців” [9, 7] чи поняття “субкультури злочинного світу”, яке “є тим середовищем в якому злочинець відчуває себе “своїм” [5, 11].

Проблеми кримінальної субкультури – це передусім проблеми юридичні, соціальні та культурологічні [7, 28]. Чи не найвдаліше визначення кримінальної субкультури пропонує О. Старков – “це опрацьована злочинним світом під себе система людських цінностей, духовних, інтелектуальних, матеріальних, естетичних, яка протиставлена загальнолюдським надбанням і оцінкам” [18, 18]. Краще, на нашу думку, не “опрацьована”, а “осмислена” та не “під себе”, а під своїм світоглядом (або кутом зору). Вважаємо, що кримінальна субкультура –

це осмислена злочинним світом або під його впливом (під кутом зору кримінального середовища) система, яка переглядає на свій лад основні людські цінності (духовні, інтелектуальні, матеріальні, естетичні тощо) та не узгоджується (і часто входить у протиріччя) з традиційними нормами моралі і права, зокрема не входить до сталих уявлень щодо доброго, корисного, справедливого, потрібного і належного.

Разом з тим, саме поняття “кримінальна субкультура” не може не викликати низку питань. Адже хіба є правильним навіть умовно ставити в один рядок такі поняття як “дитяча субкультура”, “субкультура юристів”, “субкультура працівників органів внутрішніх справ” і... “субкультура розбійників” або “субкультура грабіжників”. Хіба це не “ріже” слух? Чому, наприклад, не кримінальна контркультура або кримінальна антикультура, які б, напевно, краще підходили під осмислення поняття, рівня і функцій кримінальної субкультури у О. Старкова? Щоправда він, посилаючись на американську криминологічну літературу (Емпі), пояснює, що кримінальна субкультура “не спрямована проти культури, вона є її розвитком, але регресивним, зворотнім; крім того, вона знаходиться ніби під культурой, нижче неї, тому і називається субкультурою” [18, 48]. Д. Донських також звертається до питання контркультури (причому в широкому і вузькому значеннях) при дослідженні кримінальної субкультури. Контркультура опозиційна до панівної культури [9, 17]. Це “поняття в сучасній науці, яке означає соціокультурні установки, які протистоять фундаментальним принципам, які панують в конкретній культурі. Тобто ці установки мають ярко виражений негативний характер” [9, 16].

Антикультура відрізняється від контркультури: контркультура є “протиставленням провідній культурі через інверсію, існує як чиста форма заперечення, в той час як антикультура побудована на ірраціоналізмі, наркоманії, окультизмі, як єдиному засобі пізнання світу” і “антикультура характеризується свідомим запереченням і руйнуванням панівної культури, відсутністю власного культуротворчого принципу і власної ідеології, тоді як контркультура не має своєю метою руйнування панівної культури, а навпаки, є каталізатором її нового ступеня розвитку” та “антикультура спрямована тільки на руйнування, принципом котрого є чиста форма заперечення, а життєспособність антикультури забезпечують маргінальні прошарки населення, які спираються на алкоголь, наркотики і т.п. Контркультура – це складова, невід’ємна частина культури, метою існування якої є народження нових культурних цінностей” [9, 16].

Контркультура і антикультура не тотожні, але важко не погодитись з О. Багреєвою, що “субкультура, народжена у злочинній групі неповнолітніх, є вже контркультурою, бо виражає протест і виправдовує діяльність, яка носить кримінально караний характер, проти офіційно узаконених у суспільстві норм і цінностей” [5, 49]. Логічніше вже казати не кримінальна субкультура, а кримінальна інфракультура (лат. *Infra* – під, нижче) або підкультура.

Під “питанням назви” (суб-, контр-, анти-, під-, інфра- тощо), як і враховуючи класифікації різних крос-культурних та мультикультурних явищ, можна, як підсумок, запропонувати замість поняття “субкультура” поняття “квазікультура” (“квазі” у звичайному сенсі “псевдо”). Саме псевдоцінності і псевдоідеа-

ли домінують у злочинному середовищі, водночас протистуючи як контр- та антикультура та знаходячись нижче традиційної культури як під-, суб- та інфракультури. Є і інше вирішення: замінити поняття “кримінальна субкультура” поняття “кримінальна некультура” (чи псевдокультура).

Питання кримінальної (і не лише!) квазі-, суб-, контр-, анти-, під-, інфра- тощо культури є доволі глибоким, складним та спірним. Так, І. Зеленко зазначає, що “культура правоохоронної системи також має складну систему і складається з безлічі суб- (а іноді й контр-) культур” [11, 28]. Питаннями кримінальної субкультури займалися і закордонні дослідники (В. Фокс, М. Платек та ін.) [23, 459]. І якщо в юридичній літературі вже практично утвердилось таке доволі мінливе, нечітке і двозначне поняття як “субкультура” в контексті кримінальної субкультури, то відмовитись від нього буде не просто.

Разом з цим, якщо чимало авторитетних висловів щодо кримінальної субкультури замінити поняттями злочинної субкультури або навіть субкультури злочинців, то доволі часто значення і сенс авторитетних думок не зміняться. Більшість дослідників, визначаючи злочинців як носіїв кримінальної субкультури цілком праві, але злочинці є передусім носіями своєї субкультури, субкультури злочинців. Тут має рацію Д. Донських виокремлюючи і визначаючи “кримінальну субкультуру суспільства”, “яка є частиною загальнолюдської культури суспільства” [9, 11], де є й субкультура малолітніх правопорушників, не має таких елементів, як клятви, прописки, прокльони тощо, які притаманні субкультурі професійних злочинців [9, 11].

Мимоволі постає паралель з елітарною і масовою культурою та, в нашому кримінологічному випадку, “субкультура злочинців” і “популярна”, насамперед завдяки ЗМІ, криміналізована “мас-культура” (за Д. Донських “кримінальна субкультура суспільства”).

З ототожненням кримінальної субкультури і злочинної субкультури до певної міри можна погодитись, хоча злочинна субкультура має витoki через злочин від зла (етимологічно і семантично зло – основа і початок злочину). Кримінальна субкультура (crime – кримінал, злочин) історично, гносеологічно, аксіологічно і онтологічно вторинна, похідна від своєї першооснови – “злої”, злочинної субкультури і зла. Ототожнювати ж кримінальну субкультуру і субкультуру злочинців – не розумно. Споживачами та інколи навіть носіями кримінальної субкультури є не лише злочинці. Так, хіба підліток, який в Амстердамському музеї татуювань фотографує або перемальовує, а потім демонструє та поширює кримінальні татуювання є представником субкультури злочинців? Хіба хлопець, який переглянув “Місце зустрічі змінити неможна” та почав співати “Мурку”, є представником субкультури злочинців? Ні, але вони – поширювачі, хоча і не типові репрезентанти, кримінальної субкультури.

Питання кримінального (суб)фольклора та кримінального (суб)мистецтва заслуговують на особливу увагу. Кримінальний (суб)фольклор на теренах СНД наприкінці ХХ століття був доволі примітивним: співвідношення “класичних” пісень в ньому до “тюремного” жанру у дорослих злочинців складав 1: 20, у середовищі неповнолітніх – 1: 40 [5, 112–113]. Але інтерес до кримінальної есте-

тики є малодослідженим і (суб)мистецтво злочинців заслуговує на ґрунтовні дослідження, у т.ч. у контексті кримінальної субкультури.

Субкультура злочинців за своєю суттю злочинна і є своєрідною квінтесенцією, ядром кримінальної субкультури. Якщо кримінальна субкультура – це свого роду отруйній напій для особи, суспільства і держави, то отрутою у цьому напої є субкультура злочинців, хоча і не всі злочинці і злодії є носіями кримінальної субкультури. Також, кажучи про кримінальну субкультуру, необхідно зазначити чинники злочинного середовища, злочинний фон та деструктивні фонові явища, умови та причини її поширення тощо.

Злочинна субкультура, маючи злочинну ідеологію, структуру, типологізацію, “свою” світову та вітчизняну історію, як поняття значно ширше, ніж “субкультура сучасних злочинців”. Так, відома за часів Володимира Святого боротьба з певними проявами поганської, “злої”, “зłodійської” субкультури [3, 37–49], яка у трансформованому вигляді існує і в наш час, або явище професійної злочинності (не пізніше XVII ст.). Субкультура злочинців і злочинці, як її носії, не мають (того ж самого) відношення до тих знань, умінь і навичок, які опановують студенти-юристи або застосовують співробітники правоохоронних органів в боротьбі зі злочинністю. Неможна ж порівнювати професійну культуру юриста і правову культуру взагалі (носії – не лише юристи і чиновники). Не варто ототожнювати, – але варто осмислювати і порівнювати – кримінальну субкультуру і субкультуру злочинців (їх відношення, зв’язки); окремо дослідити дитячу та жіночу девіації.

Потребують досліджень історичні й загальнотеоретичні аспекти вивчення і аналізу кримінальної субкультури. Так, доречно запропонувати підходи (гносеологічний, аксіологічний, онтологічний, етимологічний тощо) та напрямків (кримінологічний, культурологічний, психологічний, педагогічний, соціологічний, біологічний та ін.) вивчення цієї субкультури. Ці напрямки ні в якому разі неможна плутати з загальновідомими теоріями (біологічними, психологічними, соціологічними, культурологічними та ін.), які пропонують свої пояснення причини виникнення девіантної поведінки. Варто аналізувати базові (первинні) й похідні (вторинні) складові субкультури.

Особливу увагу при аналізі кримінальної субкультури доцільно приділяти такому явищу як середовище. Питання взаємозв’язку кримінальної субкультури і кримінального середовища субкультури – це складне багаторівневе питання. При більшій чи меншій кастовості (мастості) та зашореності, різні форми кримінальної субкультури не є повністю ізольованими. В цьому сенсі важливо досліджувати тюремну субкультуру, кримінальну субкультуру в суспільстві, субкультуру кримінального світу, субкультуру злочинців, субкультуру організованої злочинності, субкультуру професійних та інших злочинців, включаючи її види, підвиди, внутривидові прояви тощо.

Кримінальне середовище може розглядатись, виходячи з місця перебування злочинців (тюремна субкультура тощо), з кола носіїв за певним родом чи, вужче, видом (середовища контрабандистів, вимагателів, шахраїв та ін.), а більш широко – на багатьох “мікро-” та “макро-” рівнях. В цілому, питання злочинного “мікро-” середовища (професійна злочинність, наркомани, бандити,

терористи тощо), маючи свою специфіку, при оцінці їх як негативного явища, не викликають особливих суперечок і дискусій у дослідників. Питання макросередовища не настільки однозначні. Так, можна знайти порівняння радянського макросередовища (або макросередовища цього типу) – через свою “замкненість” – з тюремним середовищем. Прикладом замкненої культури є “радянське суспільство, а також субкультура кримінального світу” [5, 313], безперечна схожість “конгруентності тюремного співтовариства і суспільства радянського типу” [16, 105]. Питання ж проведення певних паралелей у макросередовищі (“СРСР – велика в’язниця”, есхатологічні очікування: “нас чекає великий всесвітній електронний концтабор”, “попереду – біометричне царство антихриста” тощо) можуть викликати небезпідставні дискусії.

При дослідженні кримінальної субкультури майже не аналізуються естетика, естетичні категорії, види кримінального (суб)мистецтва і т.п. Проте загальновідомо, що “кримінологічні аспекти естетичного виховання аналізуються на основі досліджень науки естетики” [1, 102].

Процес творення, сприйняття, відтворення та поширення кримінального (суб)мистецтва як явища не варто спрощувати або ігнорувати. Якщо б воно дійсно було б не варте уваги і осмислення, то не відбувалось би розвитку кримінальної субкультури суспільства та не спостерігались би процеси примітивізації, люмпенізації, вульгаризації, маргіналізації та криміналізації суспільства та масової культури під впливом кримінальної субкультури.

Кримінальне (суб)мистецтво, як і кримінальна субкультура взагалі та, відповідно, середовище мають свою специфіку. Так, у сприйнятті, оцінці та передачі різні елементи та складові кримінальної субкультури відрізняються у різних представників професійної злочинності з її різноманіттям (повій, крадіїв тощо), організованої злочинності, “звичайних” злочинців, рецидивістів, в’язнів тощо. В основі цієї схеми є думки В. Тулегенова [19], проте і ця схема потребує вдосконалення. Адже є важливі перехрестні, безпосередні і опосередковані впливи, світові, закордонні та інші позагрупові запозичення, “рідні” впливи навіть на рівні виду, мінігрупи і мінісубкультури (своєрідні підсубкультури) в межах однієї субкультури, наприклад, професійних злочинців та ін.

Систему кримінальної субкультури, нажаль, важко уявити просто у вигляді “матрьошки” (одни часина входе і поглинається іншою). Кримінальна субкультура – явище не таке просте, адже навіть в субкультурі злочинців є надто багато взаємовпливів і взаємовідносин (тим більше враховуючи трансформаційні процеси в світі. Так, вплив “норм” кримінальної субкультури всередині угруповань професійних злочинців, зокрема субсубкультури шахраїв на субсубкультуру повій або вплив від професійної на позавидову субкультуру організованої злочинності або на субкультуру в’язнів та ін.

Кримінальна субкультура як кримінологічний чинник стає ще більш актуальною проблемою, враховуючи, що наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть “сформувались різноманітні субкультури злочинного світу, у т.ч. мафіозні. Деякі прошарки населення практично не мислять свого життя (не хочуть, а часто вже не можуть) без протиправної та кримінальної діяльності” [14, 851].

Доцільно вітати виникнення і розвиток не лише правової етнології [10], але і правової культурології та, зокрема, кримінокультурології [18].

Характеризуючи поняття злочинної субкультури, треба не лише зазначити її злу і злочинну сутність, але і її систему. Для цього не обмежуватимемось рівнями кримінальної субкультури, а, враховуючи, зокрема, її видову специфіку, запропонуємо, ще і більш глобальні (враховуючи, “що криміногенність глобалізації набагато перевищує її антикриміногенні можливості” [13, 50]), детальні та конкретні градації кримінальної субкультури. Наприкінці 2009 р. в Пекіні на I Конференції міжнародного форуму “Злочинність і кримінальне право в епоху глобалізації” зазначалось, що “потрібне оновлення концепцій і методик кримінально-правових та кримінологічних досліджень” [6, 53]. Ці ж питання, зокрема оновлення концепцій, підходів і методів та розвитку кримінології, викликають інтерес і в Україні, їх ґрунтовно досліджує член-кореспондент, проф. В. Шакун [20; 21].

Кримінальна субкультура – це прояв деструкції і дегенерації (відносно загальної культури та передових, культуротворчих, конструктивних субкультур). Градації кримінальної субкультури мають значення, при дослідженні, вони можуть розглядатись як своєрідні кримінологічні чинники.

Взагалі доцільна кримінологічна шкала, яка б відображала певні рівні деградації різних складових кримінальної субкультури, виходячи з криміналізації окремих структурних підрозділів та страт кримінальної субкультури. Наприклад, рівень деградації субкультури таких професійних злочинців, як шахраї вище, ніж у наркоманів, а у бандитів вище, ніж у повій тощо. Окремо зазначимо етногрупові градації кримінальної субкультури.

Сутність загальної градації кримінальної субкультури – це, передусім, криміногенність суспільна небезпечність, протиправність, асоціальність, тобто те, що властиве кримінальній субкультурі як такій. Сутність окремої градації кримінальної субкультури обумовлена не лише загальною, але і специфічною окремою складовою, видовою [19] чи, передусім, краще родовою зі своїми внутрішніми характеристиками (субкультуру організованої злочинності, субкультуру професійних злочинців тощо). Так, кримінальна субкультура організованої злочинності має внутрішні родові характеристики (організованість, згуртованість, розподіл ролей тощо).

Видові градації кримінальної субкультури, у межах родової, мають вужчу, детальнішу кримінальну градацію. Так, наприклад, серед “типових” професійних злочинців, професійні хакери або професійні автовикрадачі мають глибші технічні знання, кращу освіченість, хитрість, спритність тощо на відміну від, наприклад, професійних повій чи наркоманів.

Градації групової кримінальної субкультури ще більш чіткі та конкретніші.

Ця тенденція (від загального через особливе до окремого) зводиться насамкінець до індивідуального носія кримінальної субкультури, певного правопорушника. Але кримінальна субкультура, розливаючись не лише у злочинному світі, але і в суспільстві, торкається і законслухняних громадян.

Переважає більшість громадян України не має відношення до кримінальних страт та кастово-індивідуальних кримінальних (де)градацій, законслухняні громадяни не є репрезантами і ретрансляторами кримінальної субкультури. Вони – свід-

ки поширення кримінальної субкультури та іноді її споживачі (передусім як оцінювачі та слухачі “кримінального жанру”).

Виокремлення градацій кримінальної субкультури – від загального масиву до індивідуальної конкретики, з виділенням у межах родової – видову, у межах видової підвиду і т. д. – є загальною пропозицією. В практичній діяльності, у реальному житті, при конкретному переломленні ця пропозиція потребуватиме доопрацювання у відповідності з регіональною специфікою, з домінуванням певних форм, структурних складових кримінальної субкультури тощо. Можливе більше розгалуження градацій кримінальної субкультури (підроди, групи, загани тощо), співставлення їх з іноземними (для майбутньої протидії).

Треба враховувати і специфічні нюанси тих чи інших носії кримінальної субкультури. Наприклад, вуличний крадій з жіночих сумочок може бути віднесений до групи “сумочників” (спосіб крадіжки) або до “вуличників” (місце вчинення злочину) не обмежуючись градацією “воровського” виду чи “професійно-злочинного” роду та загальної градації – злочинна діяльність.

Доречно ретельно та чітко класифікувати діячів кримінальної субкультури. Ця класифікація повинна зводитись до конкретного носія та навіть ретранслятора злочинної субкультури, вносячи окремі випадки у загальну схему кримінальної субкультури. Доцільно не просто враховувати загальні, виходячі із стратифікації злочинців, та індивідуальні наслідки скоєного. Треба враховувати юридично-психологічні, юридично-соціологічні та інші комплекси, адже не дарма деякі “ліхі” й вдалі злочинці та їх образи знайшли відображення при міфологізації та романтизації злочинного способу життя.

Осмислення підходів та поняття кримінальної субкультури має значення для культурології, етнології, правознавства, антропології, криминології, філософії, мистецтвознавства (особливо, криминомистецтвознавства), враховуючи і урбанізоване мистецтво [22], не лише архітектурну криминологію [18, 14–15].

Дослідження кримінальної фольклористики (злочинний “шансон” тощо), кримінального мистецтвознавства (татування, “перстаки” та ін.), філософії (картина світу в кримінальній субкультурі тощо), етнології (етнічні угруповання та їх специфіка), гендерної політики (жіноча злочинність та ін.), лінгвокультурології (арго, жаргони різних страт) дають підстави для об’єктивного, ґрунтового і всебічного вивчення кримінальної субкультури в різних аспектах і ракурсах. З часом будуть розвиватись не лише правова культурологія та криминокультурологія [18], але і кримінальне мистецтвознавство (криминомистецтвознавство). Воно може розглядатись як вчення про кримінальні явища, насамперед, в сфері образотворчого, художнього мистецтва. Об’єктом кримінального мистецтвознавства має бути злочинність в сфері мистецтва. А вивчення субмистецтва злочинців та кримінального субмистецтва взагалі, на думку дослідників (О. Старкова, В. Тулегенова, В. Шакуна та ін.), є перспективним напрямком вивчення у вітчизняному та світовому мистецтві, у вітчизняній та світовій науці в XXI столітті.

Література

1. Аванесов Г. А. Криминологическая и социальная профилактика / Г. А. Аванесов – М.: Академия МВД СССР, 1980. – 526 с.
2. Александров Ю. К. Очерки по криминальной субкультуре / Ю. К. Александров – М.: Права человека, 2001. – 148 с.
3. Ануфриев Н. И. Тайны сыска / Н. И. Ануфриев, А. М. Пиджаренко – К. : “Преса України”, 2002. – Кн. I. – 524 с.: 54 ил.
4. Анучина Л.В. Субкультура юриста в системе культуры украинского общества: генезис и становление / Анучина Л.В., Стасевская О.А. // Вісник Харківського державної академії дизайну і мистецтва. – 2006. – № 1. – С. 8–14.
5. Багреева Е. Г. Социокультурные основы ресоциализации преступников: дис. ... докт. юрид. наук / Багреева Елена Геннадиевна – М., 2001. – 369 с.
6. Бинсун Хе. Основные направления развития организованной преступности в эпоху глобализации / Бинсун Хе, Дунмэй Пан, Репецкая А. Л. // Криминологический журнал – 2009. – № 4. – С. 53–58.
7. Виговський Д. Л. Кримінальна субкультура в механізмі злочинності неповнолітніх: автореф. дис. ... канд. юрид. наук.: спец. 12.00.08 12.00.08. / Д.Л. Виговський – К., 2006. – 207 с.
8. Гончарук Т. В. Культурологія : навчальний посібник / Т.В. Гончарук – Тернопіль: Карт-бланш, 2004 – 213 с.
9. Донских Д. Г. Противодействие криминальной субкультуре в обществе (криминологические проблемы) : автореф. дис. ... канд. юрид. наук. : спец. 12.00.08. / Д. Г. Донских. – М., 2009 – 35 с.
10. Думанов Х. М. Юридическая этнология (По материалам народов Северного Кавказа) / Х. М. Думанов, А. И. Першец // Государство и право. – 2009. – № 4. – С. 67–74.
11. Зеленко І. П. Правова культура працівників органів внутрішніх справ (загальнотеоретичний аспект) : дис. ... канд. юрид. наук. : спец. 12.01.01. / І. П. Зеленко – Х., 2006. – 176 с.
12. Левчук Ярослава. Механізми когнітивного розвитку як засоби самоорганізації традиційної дитячої субкультури (на матеріалі українського дитячого фольклору) // Культурологічна думка. – № 1 – 2009. – С. 118–127.
13. Лунеев В. В. Криминологические проблемы глобализации / В. В. Лунеев // Государство и право. – 2010. – № 1.
14. Лунеев В. В. Преступность XX века: мировые, региональные и российские тенденции / В. В. Лунеев – М., 2005 – 912 с.
15. Науменко О. М. Становление и развитие административной субкультуры в Украине : автореф. дис. ... канд. филос. наук. : спец. 09.00.03. / О. М. Науменко – О., 2006. – 199 с.
16. Олейник А. Н. Тюремная субкультура в России: от повседневной жизни до государственной власти / А. Н. Олейник – М.: ИНФРА-М, 2001. – XIV, 418 с.
17. Пирожков В. Ф. Криминальная субкультура учащихся подростков и юношей. : автореф. дис. ... докт. психол. наук. : спец. 19.00.06. / В. Ф. Пирожков – М., 1992 – 80 с.
18. Старков О. В. Криминальная субкультура : спецкурс / О. В. Старков. – М. : Волтерс Клівер, 2010. – 240 с.
19. Тулегенов В.В. Криминальная субкультура и ее криминологическое значение: автореф. дис. ... канд. юрид. наук. : спец. 12.00.08. / В.В. Тулегенов – Ростов на Дону, 2003. – 30 с.
20. Шакун В. І. Онтологічний вимір у криминології / В.І. Шакун // Право України. – 2010. – № 7. – С. 136–143.
21. Шакун В. І. Суспільство і злочинність / В. І. Шакун – К. : Атіка, 2003. – 784 с.
22. Шакун В. І. Урбанізація і злочинність / В. І. Шакун – К. : 1996. – 256.
23. Platek M. “Prison Subculture in Poland” / M. Platek // International Journal of Sociology of Law. – November 1990. – Vol 18. – № 4. – P. 459.

Сітенко Тетяна Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента
кафедри музичного виховання Київського
Національного університету театру,
кіно і телебачення імені І.К.Карпенка-Карого,
Член Спілки театральних діячів України,
Всеукраїнської спілки кобзарів

ОЛЕКСАНДР МІХАЛОВСЬКИЙ В КОНЦЕРТНОМУ ЖИТТІ КИЄВА (КІНЕЦЬ ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТЬ)

У статті висвітлюються київські виступи польського піаніста, педагога і композитора Олександра Міхаловського. Визначається роль митця в розвитку музичного життя Києва, формуванні української піаністичної школи, активізації українсько-польського культурного діалогу.

Ключові слова: польський піаніст, критик, концерти, газетна періодика, виконавство.

In the article lights up Kievan performances of the Polish pianists, teacher and composer Aleksander Mikhalovsky. The role of creator is determined in development of musical life of Kyiv, forming of Ukrainian school of pianists, activation of Ukrainian-Polish cultural dialogue.

Key words: polish pianist, critic, concerts, newspaper periodical, performance.

У травні 2011 виповнюється 160 років від дня народження видатного польського піаніста, педагога, композитора, “корифея польської шопеністики” [4, 117] Олександра Міхаловського. Майже все своє життя музикант прожив в улюбленій ним Варшаві, лише зрідка вирушаючи у концертні подорожі. На щастя, Київ на рубежі ХІХ–ХХ століть не раз з’являвся на гастрольній карті виконавця, тож наші співвітчизники мали змогу належним чином ознайомитись з мистецтвом одного з найвідоміших у Польщі інтерпретаторів творчості Ф. Шопена. Київським слухачам О. Міхаловський був відомий у кількох іпостасях: як піаніст, що виступав із суто фортепіанними програмами та як соліст симфонічних концертів, як учасник фортепіанного квартету та як педагог, що провів своєрідний “майстер-клас”.

Київські виступи польського митця ще не отримали висвітлення у музикознавчій літературі, в цьому і полягає актуальність та новизна даної роботи. Вивчення київських сторінок гастрольної діяльності О. Міхаловського дозволить відтворити хроніку концертних виступів піаніста, а відтак сприятиме більш повному відображенню його творчого шляху; дасть змогу визначити внесок артиста в розвиток музичного життя міста, становлення вітчизняного піаністичного мистецтва та у формування української традиції виконання творів Ф. Шопена. Висвітлення “київських епізодів” біографії О. Міхаловського слугуватиме більш повному відтворенню панорами українсько-польських музичних зв’язків, а також дозволить з’ясувати роль митця в активізації та поглибленні міжнаціонального культурного діалогу.

Основним інформаційним джерелом для дослідження стали архівні матеріали відділу газетної періодики Національної бібліотеки України імені В.І. Ве-

рнадського, в яких систематично та досить ґрунтовно висвітлювались події концертного життя міста.

Перші враження О. Міхаловського – і життєві, і музичні пов'язані з Україною. Уродженець Кам'янець-Подільського, майбутній піаніст саме тут розпочав свої перші музичні заняття під керівництвом матері – Рози Рогальської. В подальшому фортепіанному мистецтву О. Міхаловський навчався в Лейпцігській консерваторії у І. Мошелеса та Т. Костіуса, вдосконалювався у К. Таузіга в Берліні. Піаніст спілкувався з багатьма видатними митцями – Ф. Лістом, А. Рубінштейном, К. Мікулі¹, музикував з К. Вік.

Майже сімдесят років тривала виконавська діяльність О. Міхаловського. Він виступав не лише з сольними концертами, а і в ансамблях – зі скрипалем С. Барцевичем, віолончелістом О. Вержбіловичем та ін.

Як відомо, музика Ф. Шопена була невід'ємною складовою всього творчого життя О. Міхаловського. Саме творами польського класика 18-річний піаніст успішно дебютував у Лейпцігському Гевандхаузі. Ф. Ліст, перебуваючи у захваті від інтерпретації О. Міхаловським фортепіанного концерту e-moll Ф. Шопена, визнав, що “Так грати Шопена може тільки поляк!” [5, 111]. Символічно, що в своєму ювілейному концерті 80-річний митець зіграв так само концерт e-moll Ф. Шопена.

Одним з проявів шанобливого ставлення О. Міхаловського до спадщини польського класика був виступ піаніста на урочистостях з нагоди відкриття пам'ятника Ф. Шопену в Желязовій Волі². У концерті, що пройшов 2 жовтня 1894 року, взяли участь М. Балакірев (який був ініціатором створення музею Шопена та зведення йому пам'ятника) та польський піаніст і музикознавець Я. Клечинський. Незвичайний захід, що відбувся просто неба, зібрав близько трьох тисяч слухачів, які, за повідомленням “Варшавського щоденника”, “...стояли мовчки, в шанобі знявши капелюхи” [14, 377]. У тому ж виданні розповідалось, що твори Ф. Шопена виконувались на інструменті, який було встановлено під улюбленою ялиною композитора³.

Крім артистичного, О. Міхаловський володів неабияким педагогічним даром: 44 роки він викладав у Варшавській консерваторії, вагомою була його педагогічна діяльність і у столичній Вищій музичній школі імені Ф. Шопена. З класу Міхаловського вийшло чимало всесвітньовідомих митців, серед яких польські піаністи В. Ландовська, Г. Пахульський, Є. Журавлев, В. Шпільман, Є. Лефельд, Р. Еткін, В. Фріман, С. Навроцький, Л. Ружицький, Ю. Вертгейм, В. Храповицький, Й. Смідович, З. Джевецький та ін.; російські музиканти В. Софроніцький⁴ та Г. Нейгауз⁵.

Напередодні Першої світової війни учнем О. Міхаловського у Варшавській консерваторії був видатний український композитор, піаніст і педагог Віктор Косенко. За спогадами дружини В. Косенка Ангеліни Володимирівни [1], професор Міхаловський одразу відзначив неабиякі музичні здібності юнака, приділяв йому багато уваги, а згодом, у 1915 році сам порадив своєму вихованцю вступати до Петроградської консерваторії. Як зазначає М. Ільницька [4], саме В. Косенко став “провідником” школи О. Міхаловського в Україні, до нього неодноразово звертались вітчизняні піаністи за порадами стосовно виконання творів Ф. Шопена.

Велику увагу польський митець приділяв і створенню педагогічного фортепіанного репертуару. Він є автором спеціального видання етюдів Й.Б. Крамера та

М. Клементі, чотиритомного зібрання сонат різних авторів; триголосних інвенцій Й.-С. Баха. Піаністом були розроблені спеціальні підготовчі вправи для виконання всіх етюдів Ф.Шопена.

О. Міхаловський був ініціатором та “духовним батьком” Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена: в 1925 році він очолив комітет, який вирішував організаційні питання та займався розробкою конкурсних програм. Однак від участі в роботі журі конкурсу митець відмовився.

Київські виступи польського митця відбулися в 1898, 1901, 1905, 1907 та 1910 роках, всі вони проходили в Залі Купецького Зібрання.

На момент перших київських гастролей піаніст являв собою вже цілком сформовану творчу особистість: йому виповнилось 47 років, він був добре відомим, досвідченим виконавцем, професором Варшавської консерваторії. Місцеві періодичні видання неодноразово нагадували читачам, що “О. Міхаловського сміливо можна поставити на чолі Chopinspieler” [6], що йому належить слава одного з кращих у Польщі інтерпретаторів музики Ф. Шопена. І тому не дивно, що твори польського класика становили основу репертуару київських концертів піаніста, він познайомив киян також з власними зразками транскрипцій шопенівських п’ес. Лише “одноразово” у його виконанні прозвучали твори Л. Бетховена, Ф. Ліста, Р. Шумана, К. Сен-Санса.

“Першокласним, симпатичним піаністом, наділеним від природи прекрасним почуттям та музикальністю” [2] визнали О. Міхаловського київські критики вже після першого його виступу, що відбувся 23 лютого 1898 року. У виконанні віртуоза прозвучали два фортепіанні концерти: f-moll op. 21 Ф. Шопена і g-moll op. 22 К. Сен-Санса, а також твори Ф. Шопена: Балада g-moll op. 23, Прелюдія d-moll op. 28 № 15, Ноктюрн g-moll op. 37 № 1, Вальс Des-dur, Скерцо cis-moll op. 39, Полонез As-dur op. 53, Етюд Es-dur op. 10 № 11, “Marche funebre” з Сонати b-moll op. 35. Крім того, увазі слухачів О. Міхаловський запропонував власну транскрипцію Вальсу Des-dur op. 70 № 3 Ф. Шопена. Програма концерту і в кількісному, і в якісному відношеннях становила особливий інтерес, оскільки виключним явищем для Києва була наявність двох фортепіанних концертів з оркестровим супроводом в одному музичному зібранні. Як свідчив О. Канєвцов, твори у супроводі оркестру виконувались досить рідко – в середньому один раз на рік, та й то в симфонічних концертах.

Велику увагу київські критики приділили характеристиці технічних даних піаніста, зазначивши, що, завдяки високому віртуозному рівню, його гра вражала бездоганною чистотою та чіткістю. І в цьому, – вважає В. Чечотт, – польський музикант був спадкоємцем свого наставника К. Таузіга. Критик також нагадав, що техніка О. Міхаловського – ідеальна, філігранна та добре відшліфована, у польського рецензента (ім’я якого, на жаль, не називається) викликала вдале порівняння “з пензлем” італійського художника XV століття Антонелло да Мессіні⁶.

Як зазначає О. Канєвцов, у грандіозній техніці О. Міхаловського наявна велика частка винахідливості: піаніст відкрив багато дотепних способів та прийомів⁷, завдяки яким неймовірні труднощі здаються йому справжньою дрібницею.

В. Чечотт вважав, що, оскільки технічна майстерність артиста підпорядковувалась художнім цілям та служила головним засобом для досить тонкого, проникливого виконання, то "...кращим автором для такого серйозного піаніста є... Ф. Шопен – як геній, що зумів розвинути в своїх творах надзвичайні технічні завдання, не приносячи їм в жертву ідеальний внутрішній зміст" [6]. Вдалому виконанню творів польського класика сприяв також благородний, наспівний тон піаніста. А ігнорування фортепіанної літератури з превалюючим елементом показного технічного блиску свідчило, на думку В. Чечотта, про "деякий естетичний ригоризм" О. Міхаловського.

Критик "Киевского слова" Б. Яновський у мистецтві артиста відзначив вдумливість, вміння надавати ніжності й виразності кантилені. Однією з головних виконавських рис піаніста він вважав витончену делікатність. Щоправда, Б. Яновський зауважив, що надмірна делікатність виявилась зовсім недоречною у виконанні Полонезу *As-dur* Ф. Шопена. Критик поділився з читачами своїм розумінням музики польського композитора, яка "...має особливий, притаманний їй одній характер, що полягає в якомусь дивовижному смутку. Смуток цей тихий і мрійливий, як скорботний жаль про щось далеке і втрачене" [13].

Характер зауважень виявив високий професіоналізм Б. Яновського та неабияку його обізнаність у фортепіанній літературі. На думку критика, Полонез Шопена (*As-dur* op. 53) прозвучав "...недостатньо соковито, середня частина з безперервними октавами в партії лівої руки не вдалася виконавцю через недостатню силу:...основна фігура лівої руки, певне, втомила піаніста, так що в останніх тактах, де вона зустрічається, він вимушений був її змазати (замість чотирьох шістнадцятих брав тільки дві: першу та четверту)" [13].

Як засвідчили київські рецензенти, при виконанні творів Ф. Шопена О. Міхаловський досить часто відступав від авторського тексту і допускав деякі "вільності"⁸. Це і стало приводом для виникнення полеміки між В. Чечоттом та О. Канєвцовим. Щоправда, розбіжності між ними почалися дещо раніше, у зв'язку з виступами у Києві венесуельської піаністки Терезіни Карреніо⁹. О. Канєвцов не погоджувався з наявними у її грі відхиленнями від авторського тексту (у творах Ф. Шопена це були недоречні форшлагги, у п'єсах Ф. Ліста – додаткові такти), і називав їх "оригінальничанням" [2]. Інакше поставився критик до своєрідних "вільностей" у трактовці творів Ф. Шопена О. Міхаловським: він не вбачав у цьому великої провини, оскільки виконання польського артиста було досить оригінальним і не розходилося з естетичними особливостями стилю Ф. Шопена, "...благородство якого не було порушено жодним недоречним додатком" [2]. Як вважав рецензент, митець настільки вивчив тонкощі та деталі шопенівського стилю, і настільки, вочевидь, зріднився з ним, що більшість добавлень і технічних вільностей залишаються зовсім непоміченими. А виконана О. Міхаловським власна транскрипція вальсу *Des-dur* Ф. Шопена, на думку О. Канєвцова, настільки за стилем була подібна до музики польського класика, що її сміливо можна було б прийняти за транскрипцію Шопеном власного ж вальсу.

В. Чечотт, навпаки, займав чітку позицію невизнання будь-яких виконавських відхилень від авторського тексту та критично ставився до "вибірковості" О. Канєвцова у даному питанні.

Оркестр під орудою М. Черняхівського отримав досить різну оцінку київських критиків: у виконанні фортепіанних концертів ними однотайно позитивно було відзначено ансамбль, збалансованість оркестрового звучання, надання солісту повної свободи. Як вважав В. Чечотт, у досягненні вдалого ансамблю не остання роль належала і О. Міхаловському, оскільки його гра відзначалась надзвичайною ритмічністю.

Суто оркестрові твори – “Musset et Tambour des Fetes d’Ilibe” Ж.Ф. Рамо, “Cripuscule” Ж. Массне, “Менует” І. Падеревського (в оркестровці М. Черняхівського) – викликали у Б. Яновського зливу зауважень: це і несамовите верещання флейт-пікколо, скрегіт струнних, сильне ревіння фагота, фальшиво виконане К. П’ятигоровичем соло скрипки (в “Cripuscule” Массне). “Оркестр звучав... вірніше, він зовсім не звучав, а скрипів, пищав, тріщав, взагалі видобував звуки досить дивної властивості” [12]. Однією з причин цього Б. Яновський вважав погані акустичні якості зали Купецького зібрання, “...зовсім не пристосованої до звучання оркестру” [12]. Подібні думки стосовно акустики цього приміщення неодноразово з’являлись у київській періодиці¹⁰. В. Чечотт, наприклад, однією з кращих у Києві за акустичними показниками визнавав Залу Комерційного Зібрання¹¹.

Протилежну позитивну оцінку виконанню оркестрових творів дав О. Канєвцов. Як стало відомо з його рецензії, інструментовку “Менуету” І. Падеревського диригент здійснив чудово, взявши до уваги всі нюанси фортепіанної п’єси. Причому твір цей з успіхом був повторений на “біс”.

Київські критики однотайно відзначили невтомність О. Міхаловського: його виступ тривав близько чотирьох годин і закінчився далеко за північ, оскільки після виконання програми концерту зачарована публіка оточила естраду, і тоді віртуоз розпочав новий концерт.

Про перший київський виступ музиканта досить лаконічно згадується і в “Російській музичній газеті”: невідомий кореспондент з Києва, ознайомивши читачів з програмою заходу, зазначив, що “...концертант мав великий успіх” [16, 324].

Як повідомив “Киевлянин” [6], за два дні до цього виступу відбулася приватна зустріч-концерт О. Міхаловського з київськими музикантами, де він виконав твори Ф. Шопена та взяв участь у виконанні фортепіанного квартету К. Сен-Санса. На жаль, більш детальна інформація про це спілкування, зокрема, і про виконавців партій струнних інструментів, відсутня.

Наступний київський концерт О. Міхаловського пройшов 22 лютого 1901 року в Залі Купецького Зібрання. Увазі слухачів піаніст запропонував “Угорську фантазію” Ф. Ліста, Увертюру “Maximilian Robespierre” А.Ш. Літольфа, Концерт a-moll op. 54 Р. Шумана, Полонез fis-moll op. 44 Ф. Шопена, а також Вальси, Етюди, Мазурки Ф. Шопена (які саме, не вказано).

На жаль, цього разу виступ О. Міхаловського не отримав широкого висвітлення на сторінках місцевої періодики. “Киевская газета” [9] відзначила лише, що захід, який відбувся за участю оркестру під орудою Г. Ходоровського, був добре організований з матеріальної точки зору. А “Киевлянин” [7] повідомив, що концерт пройшов з гучним успіхом при переповненій залі Купецького Зібрання, переважну ж більшість слухачів становила саме польська публіка.

Через чотири роки, 29 березня 1905 року, польський музикант виступив у Києві як виконавець виключно творів Ф. Шопена. У концерті прозвучали Балади g-moll op. 23 та As-dur op. 47, Скерцо h-moll op. 20 та cis-moll op. 39, Полонези fis-moll op. 44 та As-dur op. 53, Етюди та Ноктюрни (які саме, на жаль, не зазначено).

Нагадуючи, що О. Міхаловський вважається кращим у Варшаві піаністом, загальноновизнаним спеціалістом “Chopinpieler” та констатуючи значний успіх київського концерту, В. Чечотт все ж зауважив, що “професорська техніка віртуоза відзначається академічною коректністю” [10]. Надто мало, на думку критика, було “суб’єктивного темпераменту в грі піаніста, відчувалось дещо холодне його ставлення до Шопена,...слухач не відчув присутності “Іскри Божої” [10] в інтерпретації творів видатного композитора; трохи шаблонно піаніст поставився і до динамічних та темпових нюансів. В. Чечотт не відчув найважливішого – духовного зв’язку між творчістю польського класика та темпераментом виконавця.

Невелика замітка в “Киевских новостях” [12] вказала на одне з достоїнств гри піаніста – уникнення бажання приголомшити слухачів стихійною енергією. Твори Ф. Шопена, за свідченням невідомого нам критика, відзначались тонким та високохудожнім трактуванням. Незважаючи на невідповідність художнього успіху концерту матеріальному (оскільки зала була не повна), польський артист, як і завжди, багато грав на “біс”.

21 лютого 1907 року відбувся черговий київський виступ О. Міхаловського, програму якого складала твори Л. Бетховена (Соната cis-moll op. 27), Ф. Ліста (Тарантела “Венеція і Неаполь”), Р. Шумана (Варіації з Сонати f-moll op. 14), Ф. Шопена (Етюд “На чорних клавішах” op. 10 № 5), а також Транскрипція Вальсу Des-dur op. 70 № 3 Ф. Шопена, здійснена піаністом.

В. Чечотт, коментуючи наявність на афішах поруч з прізвищем О. Міхаловського титулу “професор”, припускає, що це звання, певно, мало справляти на публіку значуще враження, повинне виділяти виконавця серед інших піаністів та примушувати слухачів сприймати кожен такт у його виконанні як взірець інтерпретації. Насправді – на щастя і для себе, і для слухачів, – критик констатував, що “...маститий віртуоз виявив юнацький темперамент, допускав навіть деякі надмірності, діаметрально протилежні поняттю педагогічного раціоналізму. Надто жваві темпи (особливо у фіналі Сонати Л. Бетховена та у “Тарантелі” Ф. Ліста) систематично перетворювались на найшвидкіші рухи, в яких звуки неслися в простір, як у вихорі, що налетів з хмари” [11]. Враженню хаотичної стрімкості сприяло також надмірне вживання піаністом педалі. В. Чечотт вказав і на ряд “вільностей”, які дозволяв собі О. Міхаловський: зокрема, поява в Етюді Ф. Шопена “На чорних клавішах” glissando – спочатку по верхніх клавішах в партії правої руки, потім – в октавах – в партіях обох рук.

Найкращими в інтерпретації віртуоза, на думку критика, були рідко виконувані Варіації з Сонати Р. Шумана та деякі етюди Ф. Шопена, – твори, що були позбавлені перерахованих вище виконавських недоліків. На “біс” О. Міхаловський зіграв Вальс Шопена Des-dur у власній транскрипції – “в pedant багатьом переробкам цього багатостраждального вальсу, що служив мішенню для демонстрації фантазії концертуючих піаністів” [11].

22 лютого 1910 року О. Міхаловський виступив у Києві в концерті до 100-річчя з дня народження Ф. Шопена. Як повідомляла періодика, програма виявилася старою, заграною, являла собою чи не буквально повторення попередніх концертних програм. Піаністом були виконані два Скерцо – *cis-moll* op. 39 та *h-moll* op. 20, Полонез *fis-moll* op. 44, Прелюдії *Des-dur* op. 28 та *cis-moll* (яка саме – op. 28 чи op. 45, не зазначено), Етюд *E-dur* op. 10 № 3, Ноктюрн *fis-moll* op. 48, Балади *As-dur* op. 47 та *g-moll* op. 23.

Рецензентами знову відзначались чудова техніка О. Міхаловського, відчуття стилю виконуваних творів, натхненний, пристрасний характер гри. Так само, як і кілька років тому, віртуоз дозволяв собі “добавлення” заради звукового ефекту: з’являлись зайві ноти, що подовжували пасажі, зайві акордові звуки. О. Канєвцов помітив також зменшення яскравості тону в грі артиста. До того ж О. Міхаловський, на думку рецензента, не зважає на зменшення фізичної сили через досить солідний вік та обирає надто швидкі темпи, внаслідок чого “...пропадають контури чарівних мережаних узорів, зминаються бравурні пасажи” [8].

Обурення критика викликала нечемна поведінка київської публіки: ті, хто запізнились, шукали свої місця, шуміли, чим викликали знякочіння піаніста. У зв’язку з цим О. Канєвцов закликає слідувати прикладу закордонної практики проведення концертів, коли з початком заходу двері закриваються і слухачів пропускають до зали лише в перервах між виконанням творів¹².

Критик висловив також своє здивування тим фактом, що, всупереч встановленій традиції, організатори концерту не надали представникам преси більш зручні місця.

Київські виступи О. Міхаловського, будучи вагомою складовою концертного процесу, зумовили збагачення та активізацію різних сфер музичного життя міста. Передусім вони урізноманітнили його “шопенівську сторінку”, вплинули на формування вітчизняної піаністичної традиції виконання творів польського класика та сприяли розвитку української фортепіанної школи.

Гастрольна діяльність О. Міхаловського значною мірою слугувала становленню музично-критичної думки зазначеного періоду: адже київські рецензенти продемонстрували не лише високий професійний рівень, чудову обізнаність у творчості Шопена, а й виявили самостійність та незалежність своїх поглядів. Попри загальновизнану оцінку О. Міхаловського як найкращого в Польщі інтерпретатора творчості Ф. Шопена, неодноразові наполегливі нагадування в афішах та анонсах про професорський титул піаніста, вони висловили свої критичні зауваження стосовно виконавської майстерності артиста.

Роботи музичних літописців мали і важливе виховне значення, оскільки неодноразові заклики до дотримання дисципліни при проведенні музичних зібрань спрямовані були на підвищення загальнокультурного рівня київської слухачької аудиторії та вдосконалення організації концертного процесу.

Приватне спілкування О. Міхаловського з київськими музикантами сприяло не лише розвитку вітчизняної фортепіанної школи, а й розширенню українсько-польських музичних контактів, взаємозбагаченню виконавських піаністичних шкіл та традицій.

Примітки

1. Ймовірно, спілкування з К. Мікулі сприяло якомога повному та глибокому проникненню піаніста в сутність творів Ф. Шопена, встановленню певного “духовного зв’язку” з музикою польського класика.

2. За повідомленням “Російської музичної газети” [15], І. Падеревський пожертвував на пам’ятник 2000 франків.

3. М. Балакірев у листі до Ю. Пипіної писав, що “...все святкування відзначалось задушевністю” [14, 375], сам же музикант в подальшому не міг згадувати про цю подію без особливого хвилювання. За кілька днів, 5 жовтня 1894 р. М. Балакірев виступив у варшавському концерті на честь Ф. Шопена, що був організований місцевим музичним товариством. Як відомо, варшавські концерти виявились останніми публічними виступами в піаністичній кар’єрі М. Балакірева.

4. О. Міхаловський був одним з перших наставників піаніста. Дев’ятирічний музикант потрапив до класу Міхаловського за порадою О. Глазунова в 1910 р. Навчання закінчилось у 1914 р., оскільки батька В. Софроничького у службових справах перевели з Варшави до Петербургу.

5. Г. Нейгауз взяв у О. Міхаловського кілька уроків.

6. Художник, що був одним з визначних реалістів венеціанської школи, першим в Італії почав застосовувати техніку масляного живопису.

7. На жаль, критик не конкретизує, які саме.

8. Ця риса буде спостерігатись і в наступних виступах польського піаніста.

9. Терезіна Карреніо – венесуельська піаністка та композитор. Освіту отримала в Америці. Гастролювала в Європі, Америці, виступала в Росії. Порівняння гри Карреніо і Міхаловського здійснює також Б. Яновський. Як він відзначає, хоча в грі О. Міхаловського і відсутні характерні для Т. Карреніо величезна техніка, сила і темперамент, його виконанню властиві ніжність, делікатність, вдумливість та виразна кантилена (чого не вистачало венесуельській піаністці).

10. Як не парадоксально, але сьогодні, більш як століття по тому, Зала Національної Філармонії України є єдиним у Києві найбільш прийнятним приміщенням для проведення симфонічних концертів.

11. Комерційне Зібрання знаходилось по вул. Хрещатик, 1 (приміщення не збереглося).

12. Як не прикро, але таку практику не завадило б запровадити і сьогодні.

Література

1. В.С.Косенко. Спогади. Листи. / В.Косенко. – К.: Музична Україна, 1975. 2. «Жизнь и искусство». – 1898. – № 39. – 6.02.

3. «Жизнь и искусство». – 1898. – № 67. – 8.03.

4. Ільницька М. Корифей польської шопеністики – Александр Міхаловський. / М. Ільницька // Науковий вісник Національної музичної академії імені П.І.Чайковського. – Вип. 9: Фридерик Шопен: збірка статей. – Львів: Сполом, 2000. – с.117–123.

5. Канський Ю. Из истории польского исполнительства XX века. – /Ю.Канский //Советская музыка. – 1979. – № 7. – С.111–114.

6. «Киевлянин». – 1898. – № 57. – 26.02.

7. «Киевлянин». – 1901. – № 56. – 25.02.

8. «Киевлянин». – 1910. – № 55. – 24.02.

9. «Киевская газета». – 1901. – № 61. – 2.03.

10. «Киевская газета». – 1905. – № 92. – 2.04.

11. «Киевская мысль». – 1907. – № 46. – 3.03.

12. «Киевские новости». – 1905. – № 76. – 31.03.

13. «Киевское слово». – 1898. – № 3639. – 26.02.

14. Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества. – Л.:Музыка, 1967.

15. «Русская музыкальная газета». – 1894. – № 11.

16. «Русская музыкальная газета». – 1898. – № 3.

Веремйова Марина Миколаївна,
викладач кафедри теорії, історії музики
та інструментальної підготовки
ІКМ ЛНУ імені Тараса Шевченка

Ф. МЕНДЕЛЬСОН-БАРТОЛЬДІ – УНІВЕРСАЛЬНИЙ ГЕНІЙ РОМАНТИЧНОЇ ДОБИ

Стаття присвячена аналізу типу творчої особистості Ф. Мендельсона-Бартольдї як універсального генія у контексті теорії доби романтизму.

Ключові слова: універсальний геній, музичний романтизм, Ф. Мендельсон-Бартольдї.

The article is devoted to the analysis of F. Mendelssohn-Bartholdi's type of artistic personality as the universal genius in the context of the theory of Romanticism.

Key words: universal genius, musical Romanticism, F. Mendelssohn-Bartholdy.

Центральне місце в естетиці романтизму займає вчення про генія як творця художнього твору. Актуалізація концепції генія відбувається в епоху пізнього Просвітництва. Просвітницьке трактування генія спирається на античні традиції її інтерпретації. Античний геній представляється єдністю, починаючи від свого соціально-економічного життя і закінчуючи найвитонченішими формами мистецтва [3, 127]. Видатними вважалися ті особистості, чия діяльність охоплювала безліч сфер застосування розуму. Універсальність геніальної особи в ранній період історії була пов'язана з тим, що наука давнини розвивалася переважно геніальними одинаками, які були однаково сильними “фахівцями” в різних науках (Платон, Арістотель). Добою, яка повторила та втілила універсалізм античності, стала доба Відродження (Мікеланджело, Леонардо). І. Кант і І.В. Гете – попередники романтичної концепції генія, у якій відбувається усвідомлення ролі особистості в різних сферах творчої діяльності та передусім в мистецтві. Ф. Шеллінг (романтичний філософ) говорив про І. Канта [8, 30] як творця нової філософії, однією з засад якої є філософія генія як духовної винятковості, художнього таланту, через який природа впливає на мистецтво, проявляючи свою мудрість. У цьому процесі індивідуалізації підвищується роль креативної особистості – генія.

Геній не дотримується ніяких правил, але створює зразки, на підставі яких можна вивести певні правила. Кант визначає геніальність як здатність сприйняття естетичних ідей, тобто образів, недоступних мисленню [2, 345]. У І. Канта геній інтерпретований як сутність яка трансценденталізує, якій властива творча свобода. Мистецтво це теж область понад природнього, містичне стає сферою прояву містеріальних можливостей генія. Гегель же в “Естетиці” визначає поняття “геній” як загальну здатність, яку можуть мати видатні особистості різних сфер творчої діяльності. Полюси у філософських концепціях генія відображають ситуацію характерну для доби, деяке стирання єдності, обраності в оцінці унікальності особистості.

Згідно шеллінго-шлегелівській концепції романтизм вимагав від митця відображення універсуму. Ідеальний витвір мистецтва для романтиків має бути зліпком з універсуму. У зв'язку з цим виробляються критерії не лише до витво-

ру мистецтва, але і до митця що створює витвір мистецтва. Витвір мистецтва універсального генія повинен мати синтез родів і видів мистецтва, жанрів, форм, типів мислення. Відповідно митець створює твір такого роду повинен мати систему талантів. Кожен з великих геніїв є універсальним митцем, але баланс прояву дарувань різний [5, 62].

Існують різні визначення генія вироблені в музичній науці. Наприклад А. Швейцер у своїй монографії іменує І.С. Баха генієм об'єктивним, Р. Вагнера – генієм суб'єктивним, універсальним генієм – хто повно і багатовимірно відобразив сутність пов'язаної з ним історичної сучасності, узагальнив досягнення мистецтва минулого, проклав шлях розвитку мистецтва майбутнього [5, 59]. Зразками типу універсального генія є: Й.С. Бах, Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. Бетховен.

Вивчення музичної культури “крізь призму” “універсальних геніїв”, що представили увесь жанровий спектр доби у своїй спадщині, дозволяє концентрувати увагу на одній або декількох творчих індивідуальностях, що виявляють себе багатовимірно, і затверджувати монографічний принцип, що припускає концентрацію, який відводить від можливого розпорошення уваги на більш частковій “відгалуження” музичного “дерева” доби [5, 61]. Проте цей підхід, як і будь-яка абсолютизація, незмінно веде до схематизації художньо-історичного процесу, “методу виключення” з нього “незручних” творчих особистостей, що не вкладаються в схему. Одне з таких несправедливо “забутих” вітчизняним музикознавством імен – Ф. Мендельсон-Бартольдї. Вивчення матеріалів творчої біографії майстра, викладених в зарубіжній літературі, з метою рішення завдання створення цілісного портрета митця, дозволив зробити висновок про те, що він був єдиний в декількох особах. При цьому універсальність Ф. Мендельсона-Бартольдї проявляється не лише в сукупності напрямів, що їм представлені, але і кожен напрям – який складається сам по собі має більшою чи меншою мірою риси універсальності. Відкриття багатовимірності творчої діяльності “німецького Моцарта” дозволяє вершити “акт переведення” – митця з розряду “локальних” геніїв (геніїв в одному виді мистецтва, що належить одній сфері діяльності: Ф. Шопен, А. В'єтан, Н. Паганіні) в статус геніїв “універсальних”. Бо в тих же напрямках характеризується діяльність, наприклад, Ф. Ліста, якого традиційно визначають як “універсального” генія [5, 64].

Виключення з історичного процесу того або іншого художнього явища різних масштабів – епохи, чи творчої особистості складає закономірну, таку, що має багатовікову традицію, рису історії мистецтвознавства в цілому і музикознавства зокрема.

Причини “забуття” в науці тієї або іншої творчої особистості обумовлюються типологією генія, його місцем в історико-художньому процесі, підходами, що формувалися, до його наукового осмислення. Існує два різновиди родових категорій геніїв з точки зору принципів вивчення їх спадщини в музикознавстві. Один з таких “родів” складають генії, освоєння творчості яких перетворилося на традицію, про що свідчить велика кількість дослідницького матеріалу, що складається в окрему науку (наприклад, бахознавство), що має власну історію і закономірності розвитку. У свою чергу, ця наука сама по собі складає предмет дослідження (наприклад, моцартознавство, над яким працювала З. Б. Юферова).

Творчий шлях Ф. Мендельсона-Бартольдї займає більше чверті століття: від розвитку канто-шеллінго-шлегелевської традиції до Гегеля. Крім того, за

цей час Ф. Мендельсон-Бартольди як митець, що почав дуже рано виявляти свою творчу силу поєднує перше покоління романтиків (К.М. Вебер, Ф. Шуберт) і більш пізніх (Р. Вагнер починає творити тоді, коли Ф. Мендельсон-Бартольді знаходиться у zenіті слави). Творчість Ф. Мендельсона-Бартольді, відношення до типу його особистості та спадщини відображає процес змін філософських трактувань концепції генія. Геній – провідна категорія романтичного мистецтва.

Рівнями реалізації “універсального” генія є: різні сфери творчої діяльності в області одного виду мистецтва; поліжанровість – система жанрів припускає звернення до різних виконавчих складів; індивідуальний стиль, що формується на основі синтезу різних національних і епохальних стилів; виявлення себе в різних видах мистецтва [5, 33].

Традиція, що склалася в музикознавстві, визначати сутність творчої індивідуальності Ф. Мендельсона-Бартольді як “німецького Моцарта” розкриває свій сенс не лише у зв’язку з “сонячністю” обдарування митця, але і у зв’язку з виявленням універсальної сутності його генія [6, 29]. Методологією вивчення особистості композитора з точки зору властивого йому генія є виділення певного рівня його творчості, диференціація і встановлення зв’язків з іншими сферами діяльності. У результаті виникає система талантів, що складається з рівня елементів таланту та рівня зв’язків між ними.

Ф. Мендельсон-Бартольді був визнаним піаністом-віртуозом, колеги, що близько контактували з ним, відгукувалися про нього як про “найбільшого істинно музичного генія, який являвся світу з часів Моцарта” [9, 58]. Незалежно від того, під яким кутом розглядати значення творів Ф. Мендельсон-Бартольді, його надзвичайні здібності як музиканта-виконавця незмінно справляли незабутнє враження на тих, хто стикався з ними. Про здібності Ф. Мендельсон-Бартольді читати з листа і його музичної пам’яті багато говорили в середині 1830-х років Г. Берліоз, чий твори Ф. Мендельсон-Бартольді грав з рукопису під час його перебування в Римі в 1830 році, описував читання ним партитури як “незрівнянне” [9, 65].

Існує значно менше відгуків про ранній розвиток органної виконавської майстерності Ф. Мендельсона-Бартольді, ніж про його гру на фортепіано, але очевидно, що його здібності до гри на обох інструментах однаково вражаючі; він особливо досяг успіху в органній імпровізації. Він був першим, хто розвіяв помилку публіки щодо того, що мистецтво гри на органі та фортепіано несумісні.

Ще в дитинстві заявивши про себе як про сольного виконавця, в зрілому віці Ф. Мендельсон-Бартольді концертує головним чином з камерними програмами як ансамбліст і концертмейстер.

Зі збільшенням визнання Ф. Мендельсона-Бартольді, особливо в Англії і в Лейпцігу в 1840-х роках ідея про те, що він є однозначно обдарованим виконавцем, чия абсолютна поглиненість духом музики, яку він грає, надає його інтерпретаціям безпрецедентний авторитет, стала майже загальною переконаністю. Деякі критики, визнаючи велич його композицій, цінували його більше як піаніста, ніж композитора [9, 73].

Окрім віртуозного володіння фортепіано, Ф. Мендельсон-Бартольді був також професійним скрипалем. На сьогодні не проводилося серйозних досліджень цієї сторони творчої діяльності музиканта. Але велика кількість згадок про виконання ним творів на скрипці й альті дозволяє зробити висновок, що він

також добре володів і цими інструментами. У роки, проведені в Лейпцігу, він досить часто грав на альті і рідше на скрипці камерну музику [9, 84].

Судячи з деяких згадок, Ф. Мендельсон-Бартольдів грав практично на усіх інструментах в оркестрі, включаючи ударні. Ф. Гіллер згадував: “Я був присутнім на першій репетиції увертюри “Сон в літню ніч”. Другий гобой був відсутній, очевидно, можна було продовжувати без нього; але коли вони збиралися починати, місце барабанщика також виявилось порожнім. До загальної радості, Мендельсон сплигнув в оркестр, схопив палички і відбивав ритм так добре, як будь-який барабанщик в Старій Гвардії” [9, 89].

Таким чином, музична обдарованість Ф. Мендельсона-Бартольді проявлялася в грі практично на усіх інструментах, що не може не виділяти фігуру музиканта з ряду багатьох інших виконавців.

Вміння імпровізувати Ф. Мендельсон-Бартольдів невід’ємно від виконання ним своїх власних творів і творів інших композиторів. У той час, точність наслідування записів композитора мала на увазі щось абсолютно відмінне від того, що вкладається в це поняття з початку ХХ століття, тому виконання закінчених творів і імпровізація були не так вже далекі один від одного. Упродовж усього його життя імпровізація займала центральне місце в його грі на клавішних інструментах і в творчій діяльності в цілому. Повідомлення про здібності Мендельсона-імпровізатора в англійському джерелі зустрічаються в короткій біографії композитора, опублікованій у журналі “Музичний світ” у 1837 році: “Талант Мендельсона до імпровізації такий же щедрий, як і інші надзвичайні здібності, даровані йому небом. Його думки течуть не тонкою безперервною цівкою, а потоком і не сплесками думки, а потужним об’ємним ретельно продуманим і сконструйованим логічним змістом” [9, 95].

У 30-ті роки ХІХ століття в музичній культурі Західної Європи склалися усі передумови для виникнення особливої гілки виконавства – диригування.

Назвемо основні якості диригентської діяльності, що сформувалася під впливом Ф. Мендельсона-Бартольді:

- розуміння музики, як спадщини, призначеної для постійного життя в “живому” звучанні на сцені перед слухацькою аудиторією; визнання його загальним культурним надбанням, що ніколи не втрачає своєї духовно-естетичної цінності;
- усвідомлення концертної форми буття твору як оптимальною для виявлення його ціннісно-художньої суті;
- трактування концертного виконання в якості донесення диригентського розуміння авторського задуму;
- проникнення в авторський задум твору за допомогою ретельного і вдумливого вивчення нотного тексту, його індивідуальне прочитання (інтерпретація), диригування винятково за партитурою;
- формування поняття “зразкових” інтерпретацій музичних творів, що свідчить про зародження нової, виконавської традиції;
- специфізація концертно-симфонічного виконання на протиположному;
- розділення концертної і композиторської діяльності;
- націленість на професійне навчання і освіту музиканта-виконавця;

- встановлення одноосібного управління виконавським колективом; не-заперечний авторитет диригента;
- зосередженість виключно на рішенні художніх специфічно диригентських завдань;
- розробка концертних програм відповідно до цільових художніх завдань; їх перетворення на єдиний, естетично структурований організм;
- висунення диригента в ранг не лише керівника оркестру, але і особливого роду виконавця, “інструментом” якого служить оркестр;
- розуміння капельмейстерської діяльності як естрадно-артистичної на рівні з віртуозами;
- зародження гастрольних виступів диригента-виконавця;
- візуальний метод управління за допомогою палички, формування сучасної диригентської мови;
- створення колективу висококласних музикантів-професіоналів, виконавські можливості яких дозволяють віртуозно вирішувати художні завдання;
- турбота про підвищення соціального статусу музичного колективу, його розуміння як високої естетичної цінності, складової національного та європейського культурного надбання.

Наслідком систематизації цих складових стала структуризація професійної діяльності диригента-виконавця. Подальший розвиток диригентського мистецтва буде пов'язаний не стільки з руйнуванням цієї структури, скільки з радикальними композиторськими новаціями, пошуками нових інтерпретаційних підходів, активною просвітницькою роботою, націленою на їх закріплення в суспільній свідомості, осмисленням диригентської професії в музично-теоретичних працях.

Диригентська діяльність Ф. Мендельсона-Бартольдї була спрямована на відродження забутих або таких творів що рідко виконувалися, які відрізнялися високими морально-естетичними і художніми якостями [1, 41].

Просвітницька діяльність митця нерозривно пов'язана з виконавською. Ф. Мендельсон-Бартольдї приділяв багато часу відбору творів для його концертних програм. Програми “історичних концертів” Гевандхауза (сезон 1840/41 року) включали твори великих майстрів минулого (І.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена) і сучасників композитора (Ф. Шуберта, К.М. Вебера, Р. Шумана, Г. Берліоза, Ф. Ліста, Р. Вагнера) [4, 43].

З ім'ям Ф. Мендельсона-Бартольдї пов'язана одна з найбільших подій музичного життя Німеччини – заснування Лейпцізької консерваторії. Метою створення консерваторії було “сприяння теоретичному і практичному навчанню музиці, підготовка професійних, різнобічно освічених музикантів різних спеціальностей” [4, 41].

У переліку викладачів на першому місці стояв Ф. Мендельсон-Бартольдї. Про себе він говорив, що не має ніякого дару до планомірного викладання. Проте за свідченнями сучасників Ф. Мендельсон-Бартольдї мав “рідкісне педагогічне вміння, даром висловлюватися з усіх питань, що зустрічаються на заняттях, коротко, ясно і точно” [1, 225].

Ф. Мендельсон-Бартольдї, наслідуючи приклад В.А. Моцарта та інших композиторів, аранжував безліч хорових творів епохи бароко, включаючи “Страсті за Матфієм” І.С. Баха, для більш широких оркестрових ресурсів свого часу.

Основним критерієм створення партитури слугувало розмежування редакційного втручання від оригінального тексту композитора. Така позиція композитора випереджала свій час.

Жодне дослідження творчості Ф. Мендельсона-Бартольдї не є повним без ілюстрацій його малюнків і картин. Багато які з них збереглися в публічних зібраннях, але цілком імовірно, що багато робіт втрачені або залишаються в приватних руках. Численні посилення в його листах дають привід припускати, що більшість його закінчених картин були подаровані друзям і членам родини. Кращі зібрання акварелей, намальованих в Швейцарії літом 1847 р., які збереглися, ймовірно не розійшлися тому, що його смерть запобігла їх роздачі. У дитинстві Ф. Мендельсон-Бартольдї, подібно до більшості добре освічених дітей того часу, навчався малюванню. С 1822 р. він почав регулярно малювати в альбомах, під час сімейних подорожей по Німеччині і Швейцарії. Багато подібних альбомів існують для пізніших років, підтверджуючи його захопленість фіксуванням візуальних вражень від місць, які він відвідав за своє життя.

У міру того як Ф. Мендельсон-Бартольдї набував майстерності в створенні і у виконанні музики у кінці 1820-х рр., техніка малювання, правду кажучи, на скромнішому рівні, набуває впевненості і зрілості. До часу подорожі в Шотландію в 1829 р., його малюнки мали більш плавні лінії, більше володіння контрастом і загострення деталей у малюнку в цілому.

Деякі з його шотландських малюнків показують, що він експериментував з використанням простих засобів у витонченішій манері, щоб створити необхідну атмосферу і, щоб передати емоційний вплив пейзажу. Ф. Мендельсон-Бартольдї ніколи не втрачав своєї уваги до деталей і відшліфовував свої малюнки так само як і свої музичні твори. Під час великої фізичної і психологічної напруги малювання та живопис іноді були основною формою відпочинку або відволікання Ф. Мендельсона-Бартольдї, як впливає з його записки до сестри Ребеки в 1836 р. [9, 133]. Його прагнення до пошуку розради в природі та його бажання піти якнайдалі від цивілізації під час переживань зворушливо відображені в його живописі.

У композиторській творчості з ім'ям Ф. Мендельсона-Бартольдї пов'язаний новий крок в історії розвитку світового музичного мистецтва. Нове в його творчому методі було укладене не в руйнуванні традицій, що встановилися в музиці, а в їх перетворенні і розвитку. Індивідуальний стиль композитора є результатом багаторівневого синтезу. Спираючись на традиції симфоній Л. Бетховена Ф. Мендельсона-Бартольдї створив свої пейзажно-жанрові романтичні симфонії, в яких по-новому вирішив проблеми програмного симфонізму. Розвиваючи принципи програмних увертюр Л. Бетховена, К.М. Вебера, Ф. Мендельсон-Бартольдї прийшов до нового типу романтичної програмної увертюри. Втілюючи традиції ораторіальної творчості Г.Ф. Генделя, композитор створив романтичний тип лірико-драматичної ораторії, близької ораторіям Р. Шумана і Ф. Ліста. Використовуючи досвід композиторів минулого (Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена) і старших сучасників (Й.Н. Гумеля, Д. Фильда, К.М. Вебера, І. Мошелеса) в інструментальному концерті, Ф. Мендельсона-Бартольдї прийшов до нового роду концертного жанру що безпосередньо передбачило концертні твори Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса. Звертаючись до побутової музики, композитор створив новий тип романтичної мініатюри – “пісню без слів”. Таким чином, історично будучи сполучною ланкою між представниками класицизму і романтизму Ф. Мендельсон-Бартольдї органічно по-

єднав у своїй творчості традиції мистецтва минулого і тенденції розвитку мистецтва майбутнього [4, 63].

Кожен рівень дарування Ф. Мендельсон-Бартольдї не існує відособлено, він є елементом складної ієрархічної системи – метасистеми, яка має якість трансцендентальної. Виходячи з перелічених вище критеріїв визначення типології “універсального генія” творча особистість Ф. Мендельсон-Бартольдї відповідає усім рівням реалізації такого.

Література

1. Ворбс Г. Х. Феликс Мендельсон-Бартольди. Жизнь и деятельность в свете собственных высказываний и сообщений современников / Г. Х. Ворбс. – М.: Музыка, 1966. – 319 с.
2. Кант И. Критика способности суждения: Соч. в 6-и т. / И. Кант. – СПб. Т. 5. – 1998. – 564 с.
3. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / А. Ф. Лосев. – М., 1930. – С. 866.
4. Музыка Австрии и Германии XIX века. В 2-х кн. – Кн. 2. – М.: Музыка, 1990. – 526 с.
5. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) / Е. Г. Рощенко. – Харьков: ХНУРЕ, 2004. – 286 с.
6. Чичерин Г. В. Моцарт Исследовательский этюд / Г.В. Чичерин. – Л.: Музыка, 1979. – 256 с.
7. Швейцер А. И. С. Бах / А. Швейцер: пер. Я. С. Друскин. – М.: Классика–XXI, 2002. – 816 с.
8. Шеллинг Ф Сочинения : / Ф. Шеллинг. – М.: Думка, Т. 2. – 1989. – 636с
9. Brown Clive A portraite of Mendelssohn. Yale University Press. New Haven and London 1996 / C. Brown. – London: Yale University Press, 2003. – 551 p.

УДК 792.8

Чаус Ольга Олексіївна,
викладач кафедри культурології
та українознавства Дрогобицького державного
педагогічного університету ім. І. Франка

ФОРМУВАННЯ CONTEMPORARY-DANCE НА ОСНОВІ ТАНЦЮ МОДЕРН

У статті автором здійснено спробу проаналізувати етапи формування Contemporary-Dance (новий напрям в сучасній хореографії), що виник на основі танцю модерн; розкрити характерні особливості даного стилю як засобу формування хореографічно-естетичного світогляду молоді нашого часу; дати оцінку застосування Contemporary-Dance в хореографічній практиці хореографами сучасності.

Ключові слова: танець модерн, Contemporary-Dance, сучасне хореографічне мистецтво, система танцю, ідея танцю, синтез танцювальних технік, характеристика танцювальних видів, напрями сучасної хореографії.

In the article the author made an attempt to analyze the stages of Contemporary-Dance (new trend in modern dance) that arose on the basis of modern dance, reveal the characteristic features of this style as a means of choreographic and aesthetic outlook of young people of our time, to evaluate the application in Contemporary-Dance choreographic practice of contemporary choreographers.

Key words: Modern dance, Contemporary-Dance, Ballet modern art, dance system, the idea of dance, fusion dance techniques, dance characteristic of species, areas of modern choreography.

В умовах модернізації системи освіти в Україні важливим залишається питання формування засобами хореографічного мистецтва молоді, яка б вміла цінувати велику спадщину світового й національного мистецтва. Сучасна хореографія як засіб формування естетичного світогляду може розвиватися тільки при наявності педагогів, які постійно самовдосконалюються, володіють професійно-педагогічною компетентністю і беруть активну участь у формуванні сучасної хореографії. Сучасне хореографічне мистецтво України в даний момент знаходиться на етапі розвитку. Пройде не мало часу, коли воно остаточно сформується у певний культурний шар хореографії зі своїми канонами і законами.

В умовах сьогодення з'являються твори хореографічного мистецтва, в яких існує не тільки синтез з іншими видами мистецтва, а і синтез різних хореографічних напрямків в одному творі. Це дає ще більше можливості в розкритті природи людини, її матеріальних та духовних цінностей в різних образах [1, 47]. Тому сучасні напрямки хореографічного мистецтва дедалі частіше стають об'єктом дослідження та вивчаються як науковцями так і хореографами нашого часу. Особливої уваги заслуговують розвідки ведучих спеціалістів в галузі сучасної хореографії В. Нікітіна та Д. Шарікова.

Популярність сучасної музики, її динамічність і яскраво виражена танцювальність зумовили масове створення танцювальних колективів, програми яких наповнені репертуаром, який не завжди підібраний, складений та відпрацьований на належному рівні. Інколи незначні помилки у визначенні стилю, категорії, номінації, відповідності музики і лексичного матеріалу, може зіпсувати враження від виступу, а то і взагалі викликати незадоволення глядачів.

Особливості сучасного життя сприяють важливому взаємозв'язку між різними напрямками хореографічного мистецтва. Це робить дослідження синтезу хореографічних напрямків дуже актуальними в наш час. Тим більше, що виникають нові форми передачі і сприйняття творів мистецтва, відтворення емоційних переживань, більш орієнтованих на реальну дійсність. Все більше сучасної молоді захоплюється вивченням сучасного танцю, який має широке застосування в найрізноманітніших мистецьких заходах і проектах.

Мета нашого дослідження – проаналізувати етапи формування нового напрямку в сучасній хореографії Contemporary-Dance, що виник на основі танцю модерн та розкрити його характерні особливості.

Тема стилів хореографічного мистецтва вимагає глибокого, детального дослідження та вивчення ще не одного покоління науковців і діячів мистецтв. Аналізуючи будь-яку систему танцю (класичний, народний, історико-побутовий, бальний танець), ми можемо чітко виділити визначений набір рухів, що властиві тільки цій системі танцю. Особливо чітко це можна простежити в класичному балеті, де існує століттями відшліфована, чітко зафіксована мова рухів. Коли ж мова заходить про сучасний танець, то найчастіше аналіз мови рухів лексичного матеріалу замінюється міркуваннями про сучасність теми, сучасності звучання музики, сучасності героїв і т. ін.

Думки багатьох науковців-педагогів, хореографів сходяться на тому, що сучасна хореографія базується на класичній хореографії, тоді як сучасний танець бере свою основу у масових та популярних формах танцю. Тому сучасний танець має властивість постійно змінюватися відповідно до вимог сучасності.

Він включає в себе також народно-сценічний танець, гімнастику, різноманітні форми танцю, модерн.

Енергетика, динаміка, стрімкість і пластичність – основні риси сучасного танцю, до яких додається його надзвичайна популярність як на танцювальних майданчиках, так і в концертних залах усього світу [5]. Сучасний танець – поняття тимчасове, тобто танець, що на відміну від історико-побутового, виконується зараз, у наш час. Однак цей термін поєднує всі напрямки танцю.

Під впливом класичного танцю та народних мотивів багатьох країн сформувалася величезна кількість стилів та технік. Серед найпоширеніших танцювальних течій сьогодення, про які піде мова нижче, провідне місце в сучасній хореографічній культурі займають танець модерн та Contemporary-Dance. Важливо, що історично склалася принципова різниця між модерном та Contemporary-Dance, яка полягає у обсязі синтезу складових компонентів та зумовлюється різницею у підходах до естетики лексичної побудови художнього образу майстром.

Модерн (франц. *moderne* – новітній, сучасний). Ця система танцю пов'язана з іменами великих виконавців і хореографів, які згадуватимуться в подальшому викладі матеріалу. На відміну від класичного танцю цей напрям створився на основі того чи іншого конкретного діяча.

Поняття модерн-танцю з'явилося в 20-х роках стилю модерн. На той час цей стиль містив у собі дві протилежності. З одного боку, він вбирав у себе риси елітарної культури, з іншого – в ньому був присутній революційний дух мас, що панує в цю епоху. Основне завдання полягало в тому, щоб високі елітарні канони спустилися до низів. Модерн поступово набував рис масовості. “Ексклюзивна культура” відходила на другий план [4]. Популяризації танцю модерн сприяла творчість таких видатних митців як Марти Грехем, Чарльза Вайдмана, Хосе Лімона та їх послідовників.

Стиль модерн своєрідний, оскільки акцент в ньому робиться, перш за все, на спогляданні. Іншими словами можна стверджувати, що за основу взято модерністичне сприйняття. По друге, модерн має своєю філософією, яку творець укладає в певну форму, безсумнівно, яка ставить собі за мету гармонійне сприйняття. Першими виконавцями танцю модерн були – А. Дункан, М. Грехем, які були творцями свого власного бачення світу і вираження його через танець. Танець модерн, перш за все танець ідеї і певної філософії. А рухи створюються в залежності від того, що хоче висловити виконавець [1, 32].

Внаслідок поширення стилю модерн виникла нова форма танцю, яка отримала назву “модерн-танець”. Вишуканість, своєрідність і нестандартність модерн-танцю змушує привертати до себе увагу людей з різним достатком, абсолютно з різними інтересами, що відрізняються за родом занять.

Модерн-танець немислимий без людини, яка втілює ідею в своєму танці. Залежно від того, яка ідея танцю – будується хореографія, її форма. Пластика, ритм, настрій модерн-танцю знаходяться в безпосередній залежності від конкретного танцівника. В свою чергу модерн-танцю властива висока частка імпровізації.

Незважаючи на те, що в модерн-танці використовуються фігури класичної школи танцю, він все одно характеризується винятковістю. Велика увага приділяється графіку руху, формі фігур, ритму і ракурсу виконання. Побудова танцю в основі має візуальне сприйняття людини. Усі рухи мають бути гармо-

нійні, один рух перетікає в інший, подібно до того, як людина плавно і органічно йде по землі. При цьому всі рухи повинні демонструвати стан душі виконавця, ідею, роль, з якою на момент з'їднися актор-танцівник. Саме через спроби досягти більшого уособлення ідеї, модерн-танцю властива часта зміна фігур. Хореографія повинна повністю відповідати музиці. Модерн-танець може виконуватися не під ритм, але завжди під музику. Підйом в музиці відповідає “підйому” в хореографії і навпаки [6, 45].

Ідея модерн-танцю виключно важлива. Тільки вона допомагає стати танцю емоційно і чуттєво “навантаженим”. Глядач не помічає сусідів, не відчуває обмеженості залу, він повністю включається в простір, в якому відбувається дія, переноситься в іншу, паралельну реальність – реальність танцю. Своєю ідеєю та естетичною формою танець повністю поглинає людину.

Подальший розвиток сучасного танцю в Європі та США спровокувало створення багатьох напрямків, головні з яких трансформувалися у провідні техніки модерну та постмодерну:

1. Техніка Грехем (Graham Technique). Марта Грехем ускладнила метафоричність танцювального дійства, ввела в модерн демонстрацію найбільш драматичних переживань.

2. Техніка Каннінгхем (Cunningham Technique). Мерс Каннінгхем анулював границю між танцювальними елементами та побутовими жестами. Характерна для його робіт фрагментарність поклала початок руху, який створював ефект незалежності частин тіла.

3. Техніка Лимон (Jose Limon Technique). Хосе Лимон, який створив модерну танцювальну студію, вніс суттєвий вклад в розвиток танцю, в тому числі в розуміння важливості свідомого контролю дихання.

4. Техніка реліз (Release based Technique). Головний принцип і основа техніки реліз – розслаблення деяких груп м'язів при активній роботі других груп.

5. Техніка Хамфрі-Вейдман (Humphrey-Weidman Techniq). Доріс Хамфрі і Чарльз Вейдман розробили основи техніки падіння, зміщення центру тяжіння і збереження рівноваги.

6. Контактна імпровізація (Contact Improvisation). Стів Пекстон і Тріша Браун ввели використання підтримок та інших контактних взаємодій танцівників як джерела спільної імпровізації [2].

Модерн-танець – це своєрідний пласт в мистецтві танцю, не схожий ні на класичний балет, ні на джаз-танець, ні на бальні танці. Як і всі ці напрями, він має свою, неповторну специфіку, витонченість, енергетику.

Модерн поступово трансформується в пост-модерн, яскравими представниками якого можна назвати Ейфмана, Моріса Бежара. Їх хореографія в більшій мірі асоціативна та імпровізаційна.

На основі модерного та постмодерного танців в кінці ХХ ст. сформувався новий напрям – Contemporary-Dance. Таким чином, в розвитку модерну можна виділити три види танців: модерн, постмодерн і контемпорарі.

Зацікавленість в Україні до контемпорарі (Contemporary-Dance), який є більш вільним стилем у порівнянні з канонізованими техніками модерну, почав проявлятися близько 10 років тому. Українські хореографи, нарешті, одержали можливість виїжджати за кордон у близьке і далеке зарубіжжя, брати участь у

майстер-класах відомих європейських і американських викладачів та доносити отриману інформацію до своїх учнів.

Contemporary-Dance є складовою частиною Contemporary-Art. Нелегко дати чітке визначення техніки Contemporary-Dance, так як цей стиль найбільш вільний і загадковий серед усіх сучасних танцювальних напрямків. Даний стиль – це свого роду філософія танцю. Виконавці Contemporary-Dance в своєму танці використовують емоції тіла, що робить техніку Contemporary-Dance індивідуальною. Носіями змістової та сюжетної ідеї цього виду танцю являються не історичні чи казкові персонажі, а люди, які існують в реальності, котрим притаманні розчарування та успіхи, підйоми та падіння [6, 58].

Contemporary-Dance є синтезом авторських технік неокласичного напрямку (танцювальних лабораторій, студій, авторських та академічних театрів Франції, Люксембурга, Великобританії, Німеччини, Данії), які в свою чергу, спираються на класичний танець, неокласичні балетні прийоми, а також техніки модерн-джазу та імпровізації.

Опрацювавши різноманітні відеоматеріали стосовно напрямку Contemporary-Dance і, одночасно, аналізуючи систему класичного танцю, можемо констатувати, що техніка Contemporary-Dance суттєво відрізняється від класичного балету, хоча і вважається його витоком. Вдумуючись у танцювальний номер в стилі Contemporary-Dance можна побачити, що такого роду танець являється філософським вираженням руху і тіла. Даний стиль можна вивчати безупинно.

Серед усіх відомих митців у світі Contemporary-Dance Марта Грехем являється найбільш знаковою особистістю. Техніка Грехем широко відома і викладається у всьому світі. Так як Contemporary-Dance динамічно розвивається, то постійно з'являється багато молодих талановитих виконавців і хореографів у цьому танцювальному напрямку.

Даний вид як сучасна танцювальна дисципліна і предмет представлені в професійних вищих і середніх навчальних закладах культури і мистецтв хореографічного спрямування. На сьогоднішній день Contemporary-Dance широко використовується в сучасних балетах М. Канінгема, М. Бежара. Б. Ейфмана. У. Форсайта, П. Бауш.

Існує дві думки відносно походження Contemporary-Dance. Перша зводиться до розгляду сукупності авторських технік європейського походження, орієнтованих на класичний танець із застосуванням нових технологій сучасної хореографії. Даної точки зору притримуються хореографи і балетмейстери, які представляють N-Y Citi Ballet, English National Ballet, Grand D' Opera, а також І. Кіліан, Б. Ейфман та ін. Друга думка презентує Contemporary-Dance не як єдиний однозначний стиль, а скоріше, як набір танцювальних технік і методик, які сформувались на основі американських та європейських танців модерн і постмодерн. У цьому випадку відмінними особливостями Contemporary-Dance являються переміна напружених м'язів і різкого розслаблення, робота з диханням, падіння і підйоми, різкі зупинки (часто на прямих ногах), балансування, швидка зміна емоційних станів [6, 59].

Беручи до уваги думки сучасних науковців, можна сформулювати і наступну думку про те, що Contemporary-Dance одночасно базується на західному танці (класика, модерн) і на східних мистецтвах руху (циган, тай цзи, йога). Таким чином для Contemporary-Dance як і для всього сучасного мистецтва, ключовою

характеристикою являється симбіоз – Сходу і Заходу, класики і авангарду, професійної техніки і свободи самовираження [6, 60].

Водночас слід відзначити, що Contemporary-Dance – це не єдиний однозначний стиль, а скоріше набір танцювальних технік і методик, запозичених з модерну та постмодерну. Відмінними особливостями Contemporary-Dance являються: класична виправка і натягнутість (руки, ноги, спина), дихання, різкі зупинки та падіння і підйоми. Contemporary-Dance потрібно сприймати як театр танцю.

Сучасне мистецтво, проявом якого Contemporary-Dance являється, дає глядачам абсолютну свободу розуміння дії. Танцюрист, який виконує даний стиль, накопичує енергію, думки, емоції, а потім віддає їх глядачу. Але для того, щоби накопичити вищесказане, необхідно “зануритися” в себе, а для цього – пізнати себе.

Величезна роль в Contemporary-Dance належить технікам, які навчають координувати свідомість і тіло. Тому для танцівників Contemporary-Dance встати на півпальці не являється проблемою. Тим самим Contemporary-Dance дає людям необмежені можливості самовираження в танці, координує думки, емоції, тіло, дарує прекрасні фізичні можливості останнього.

Аналізуючи даний напрям можна стверджувати, що в Contemporary-Dance широко використовуються різного роду техніки, які, створюючи неперевершену легкість рухів, візуально звільняють тіло від напруження. Для більшого впливу на глядача, в танець вкраплюються елементи аеробіки. При цьому танець не втрачає чуттєвості. Це справжня суміш усіх пластичних прийомів різних напрямків танцю (естрадний, народний, балет) музики, театральної гри, малюнку.

Завдяки стрімкому розвитку Contemporary-Dance існують популярні школи танців де викладають цей стиль: Танцювально-вокальний центр “Штабквартира”, Академія танцю “АЛЬЯНС”, “Южная звезда”, NIRVANA DANCE студія пластики и танцю, танцювальний центр “MJStudio”, танцювальний центр “StAr DaNcE ScHoOl”, Contemporary Dance School – професійна школа танців, школа сучасної хореографії, школа танців “Савсан”, студія сучасного танцю “LadyDance”, танцювально-спортивна студія в Запоріжжі, школа танців “MIXstyle”, студія танцю “М.І.К.А”.

Переглядаючи відеоматеріали з популяризації декількох виконавських студій, автором відмічено, що заняття Contemporary-Dance проходить за різними схемами: це і робота з диханням, різного роду вправи для постановки корпусу, на розкріплення суглобів, на встановлення балансу і багато інших. При цьому використовуються прийоми з модерну, джаз-модерну, класичного балету, пілатесу. В кінці заняття розучується комбінація. Виконання таких схем налаштовує глядача на розуміння Contemporary-Dance як неймовірно експресивного, з широким запалом лексичних засобів, танцювального стилю, який нібито спеціально створений для людей, що люблять експериментувати і не бояться виходити за загальноприйнятні рамки.

Підсумовуючи, можемо констатувати той факт, що сучасний танець і його різновиди все більше застосовується в найрізноманітніших мистецьких заходах і проектах, все більше молоді захоплюється його вивченням. Сучасний танець – це окрема частина сучасного мистецтва, яка знаходиться на стадії свого розвитку. Про це свідчить розширення тематичного репертуару сучасних хо-

реографічних номерів, удосконалення танцювальних технік, використання технічного прогресу.

Отже, нами здійснено спробу проаналізувати етапи формування нового напрямку в сучасній хореографії Contemporary-Dance, який має такі характерні ознаки: актуальність, імпровізація, абстрактність, інтелектуальність, синкретичність (злиття з другими видами мистецтв). Можемо стверджувати, що Contemporary-Dance – це не тільки сучасний танцювальний стиль, а й певний світогляд, стан гармонії людських емоцій. Даний напрям не тільки розвиває тіло, він також лікує і удосконалює душу, чим цілком заслуговує на звання високого жанру танцювального мистецтва.

Аналіз різного роду джерел стосовно даного дослідження дає підстави стверджувати, що Contemporary-Dance, як і сучасне хореографічне мистецтво в цілому, залишається малодослідженим і потребує популяризації в суспільному просторі. Тому може бути об'єктом дослідження для науковців і хореографів нового покоління.

Література

1. Вісник Міжнародного слов'янського університету. Харків, 2007. – Т. 10, – № 1. – 80 с.
2. Модерн // STEP TO DANCE / [Інтернет-ресурс] <http://www.steptodance.ru/help.php?id=581>
3. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец: Этапы развития. Методика. Техника – М.: 2004. – 414 с.: ил.
4. Олександр Почестнее // Сучасні танці. / [Інтернет-ресурс] <http://referrals.ni/19153-.html>
5. Сучасний танець // Культурний центр “Кияночка” [Інтернет-ресурс] <http://www.kievbalet.in.ua/index.php7go=Groops&id=6>
6. Тенденції розвитку сучасної хореографії: матеріали II Міжнар. наук.-практ. семінару. – Луганськ, 27-28 листоп. 2010 р. – Луганськ: Вид-во ЛДІМК, 2010. – 144 с.

УДК 789,5:247.3(091)(477)

Антоненко Маргарита Муратівна,
аспірантка Мелітопольського державного
педагогічного університету ім. Б. Хмельницького

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ДЗВОНАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У статті досліджується дзвонарське мистецтво, як галузь духовної культури України. Розглядаються: історичний розвиток дзвонарського мистецтва й його сучасне буття, дзвонарське ливарництво, види дзвоніння та характеристики дзвону.

Ключові слова: дзвонарське мистецтво, дзвін, дзвоніння, духовна музика, культура.

In this article investigation the bell art as part of the spiritual culture of Ukraine. The historical development of bell art and its modern existence, bell casting, types and characteristics of the ringing bell.

Keywords: art of bell ringing, ringing, sacred music, culture.

На сучасному етапі розвитку української держави особливої значущості набуває проблема відродження духовних надбань вітчизняної культури. Споконвічно однією з найбагатших і динамічно розвинутих традицій в українській

культури було дзонарське мистецтво. Історично склалося, що ідеологічна боротьба радянської влади з православною церквою у ХХ столітті призвела до розриву традиційних зв'язків у цьому доволі поширеному мистецькому явищі в культурі України. На нашу думку, дзонарське мистецтво, як історичний пам'ятник української культури, потребує досконалого наукового вивчення.

Великий інтерес до духовної музики, на сучасному історичному етапі, робить необхідним і важливим вивчення її моральних та духовних засад. В умовах відродження української православної церкви відбувається й відродження духовної музики, а саме музики дзвонів, як невід'ємної складової богослужіння. Вивчення, популяризація і відродження шедеврів музики дзвонів українського православ'я має сьогодні величезне пізнавальне і виховне значення, є однією із суттєвих проблем розвитку сучасного музичного мистецтва в Україні. Криза цінностей і руйнування моральних засад, втрата ідеалів в українському суспільстві так само обумовлюють необхідність вивчення даного явища. Перед нами постає проблема висвітлення повної та цілісної картини культурно-історичного розвитку дзонарського мистецтва. Саме це і спонукало до вибору даної теми. Отже, об'єктом нашого дослідження є церковна музична культура України. Предметом дослідження обрано мистецтво дзвонів, як невід'ємну складову церковної музичної культури. Метою статті є здійснення цілісного наукового аналізу культурно-історичних детермінант дзонарського мистецтва, виявлення провідних тенденцій його розвитку.

За припущенням істориків батьківщиною перших дзвонів є Китай, а їх виникнення і розповсюдження на території цієї країни починається з ХХ – ХХІ століть до н.е. Одними із найдавніших і найпоширеніших інструментів світу вважаються китайські дзвони “Жонг” (Zhong). Церковна традиція, на думку вчених, “віддає пріоритет їхньої винаходи єпископу Павлину з м. Ноли IV–V століть, хоч ще у стародавньому Римі у храмів Кібели і Прозерпіни висіли дзвони I ст.” [1, 110]. У перші століття християнської церкви дзвонів не знали. У Західній Європі вони з'явилися і поширилися в IV – IX століттях, у Східній IV – XII століттях.

Історія українських дзвонів нерозривно пов'язана з прийняттям християнства на Русі у 988 році. Цей рік відкрив нову епоху в історії Київської держави – епоху християнства. Рішення князя Володимира продиктоване значною мірою політичними мотивами: наступило внутрішнє об'єднання Русі, бо Володимир надав християнській релігії статусу державної. Важливим було також входження Київської Русі до кола європейських держав, які вже прийняли християнство. Поширюються з цього часу дзвони і звичай дзвоніння, що було привнесене в Україну разом з християнським обрядом, але не з Візантії, де дзвони не були поширені, а з латинського Заходу.

Спочатку дзвони завозили через кордон, і були вони невеличкими. Але, ще в далекій давнині на Русі існували дерев'яні біла й клепала, що виконували сигнальну функцію. Біло являло собою підвішену на мотузці тонку, добре підсушену дошку, звук був схожий на барабанний дріб, але чути було таку дріб на невеличкій відстані. Клепало виготовлялося із залізної смуги, у вигляді коромисла, видавало ніжний, приємний звук, котрий лився на більш дальні дистанції. З поширенням християнства мідні, залізні і навіть кам'яні біла почали використовуватися в церковному побуті для призову до богослужіння, до трапези. Довгий час (аж до ХІХ століття) ці стародавні інструменти існували разом

із дзвонами. За словами В.С.Савеги “Перші дзвони були повішені при храмах св. Софії в Новгороді, при Десятинній та Ірининській церквах в Києві, у Володимирі на Клязьмі (1170), Полоцьку, Новгороді – Северському та в інших”

Лиття дзвонів потребує вагомих зусиль. Відомо, що в Києві їх стали відливати в першій половині XIII ст. Спочатку серед майстрів, що відливали дзвони, було чимало іноземців, запрошених із західних країн, серед них були: Микола Фрязін, Петро Фрязін, Кашпир Ганусов, Ганс Фальк та інші. Серед українських майстрів також багато імен, які увійшли в історію нашої держави і залишили після себе пам'ятники національної культури. Одним з них був Яків Скора який у 1341 р. в Галицько-Волинському князівстві відлив “Юрський дзвін” або, як ще кажуть “Святоюрський”. Він і зараз висить у Львові на дзвіниці собору Святого Юра.

В другій половині XVII століття Київ стає центром ливарного мистецтва в Україні. Наприкінці XVII – початку XVIII століть славилося ім'я Афанасія Петровича, який був одним з найкращих ливарників Києва на той час. У 1690 р. для Києво-Видубецького монастиря він відлив стопудовий дзвін під назвою “Старший”. Видатною пам'яткою не лише ливарного мистецтва цього майстра, а й історії українського козацтва став дзвін “Кизикермен” для дзвіниці Успенського собору в Полтаві. Для Києво-Софійського собору майстер відлив дзвін “Мазепа”, який і нині висить на соборній дзвіниці. Напис на ньому вказує, що відлито його 1705 року за часів царювання Петра I і гетьманства Івана Мазепи при митрополиті Варлаамі Ясинському. Серед старих дзвонів, які збереглися в Україні, він є найбільшим. Нижній діаметр його становить 1,55 м, висота – 1,25 м, вага – майже 800 пудів. В історичних джерелах також зустрічаємо імена відомих Київських ливарників: Степан Михайлов і його дзвін “Сокіл” відлитий у 1741 році, Артем Лисенко, Олексій Звоник, Федір Полянський (праці якого славилися на Львівщині), Федір Помановський (1753–1779), Іван Коробкін (відливав дзвони для Києво-Софійського Собору). “Відомо, що після об'єднання України і Росії в Україні працювали російські майстри – Яків Іванов (1676–1700), учень Харитона Іванова; Яків Леонтьєв (1676-1700), який відливав для Кремля дзвін “Широкий”, Сенько Федоров” [6, 33].

Як єдиний музичний інструмент православної церкви, дзвони є невід'ємною частиною богослужіння. Саме тому вони мають імена на честь церковних свят або святих – Успенський, Воздвиженський, Гавриїл, Георгій. Якщо при храмі є декілька великих дзвонів, а це буває при кафедральних соборах, великих монастирях, лаврах, тоді дзвони, у відповідності до свого призначення, поділяються на такі: Часовий (який використовується під час читання часів Великого посту), Недільний, Пісний, Поліелейний (в дні коли здійснюється поліелей), Буденний і Святковий. Також часто назва дзвонів залежала від їх розміру і звучання. Великі дзвони мали назви: Сисой (гніватися), Реут (ревіти), Велика Лебідь (за гарний польотний голос). Дзвони середнього розміру носили ім'я: Бурлила (від бурлити, шуміти), Переспор. Менші дзвони мали назву: Мотор, Баран.

Передусім церковний дзвін призначений для того, щоб скликати віруючих до богослужіння, підносити урочистість церкви, сповіщати не присутнім в храмі про час особливо важливих частин богослужіння. Але, православний дзвін служить не тільки для цілей Богослужіння, але і висловлює радість, смуток і

торжество народу. З огляду на це, існує кілька видів дзвоніння: благовіст, перебір, передзвон, тридзвон.

Благовіст – голосний дзвін розміреними ударами, який сповіщає про початок богослужіння. Це найстародавніший вид дзвону і названий так тому, що несе блага, радісну звістку про початок Богослужіння.

Перебір – це похоронний дзвін. Починається з повільних ударів в кожен дзвін з маленького до великого і закінчується тридзвоном, тим самим висловлюючи радісну християнську віру в воскресіння померлого.

Тридзвон – це дзвін в усі дзвони триразово, який висловлює християнську радість, торжество. Використовується по закінченні бдіння, при архієрейському Богослужінні, на храмові свята.

Передзвон – представляє собою почергові удари в кожен дзвін, починаючи з більшого і до самого малого від одного до семи разів в кожен. Частий передзвон по кілька ударів у кожен дзвін відбувається перед малим водосвяченням, перед архієрейським свяченням, в інших урочистих випадках.

Існує ще, так званий Красний (від слова гарний). Красний дзвін буває у великі свята, при урочистих і радісних подіях у Церкві, а також для пошани єпархіальному архієреєві. Цей вид дзвону виконується кількома дзвонарями, п'ятьма і більше!

Найважливішою характеристикою дзвона завжди було його звучання. Поступово майстри ливарного мистецтва набули знання про особливості музичної акустики і прагнули відлити дзвін близький по звучанню до потрібної частоти. Існує багато чинників, що впливають на акустичні властивості дзвонів. Найбільш важливими з них є правильна побудова профілю дзвона, дотримання

При ударах в такий дзвін досягається пропорцій олова і міді в дзвоновій бронзі.

повний, чистий звук і в той же час добре витримуються механічні дії, забезпечуються міцність і пружність. “Дзвони – особливий інструмент, для них неприйнятні такі музичні поняття, як “глісандо”, “легато”, важко виконати “тремоло”. Але велична музика, що породжує глибокі і вічні почуття, – це справді їхня стихія. Зокрема, діапазон форте і піано у них величезний” [8, 11].

Вагомим культурним досягненням наших праотців майстрів-ливарників було нанесення на свої вироби багатих орнаментів, розлогих написів, на яких вказувався час створення дзвону та ім'я майстра. Особливою красою і пишністю відрізнялося декоративне оздоблення завдяки рослинним візерункам з кучерявими й хвилеподібними вигинами або звисаючими стеблинками з дрібних трилисників. У XVII столітті багато дзвонів в верхній частині прикрашені шестикрилими херувимами і серафимами. Поєднання всіх видів зображень на дзвонах відноситься до 70-х років XIX століття і проіснувало аж до припинення дзвонового лиття на початку 30-х років XX століття. Дзвони, виготовлені на цій історичній стадії, із зовнішнього боку майже повністю могли бути покриті складними орнаментами, написами, виконаними у кілька рядів і високорельєфними іконами. Одними з таких історично-мистецьких цінностей були дзвін “Рафаїл” (вагою близько 1,5 тонни, роботи відомого майстра Моторина у 1733 році) та дзвін “Орел” (вагою понад одну тонну) та багато інших дзвонів різної ваги, якими володіла св. Київська Софія перед приходом більшовиків до влади. “Найбільш повно мистецтво художнього оформлення дзвонів втілювалося в Цардзвін, який є вершиною розвитку ливарного виробництва ... Тут і медальйони, і скульптурні зображення, візерунки, рослинні прикраси і написи ... ” [6, 40].

З давніх документів відомо, що найцінніші дзвони були оточені особливою увагою і турботою людей – їх оберігали, прагнули продовжити їхнє життя, використовували лише у певних випадках. На жаль не відомо, скільки унікальних дзвонів загинуло в пожежах воєн середньовіччя, скільки їх знищили в Україні гонителі православ'я, руйнуючи старовинні церкви та монастирі.

Всі українські православні храми до революції були укомплектовані дзвонами, які видавали прекрасний дзвін. Блискучий розквіт дзвонарського мистецтва в Україні обривається після жовтня 1917 року.

Під час лихоліття, безбожного комунізму та атеїзму, знищувалися майже всі церковні дзвони. Один за одним були закриті майстерні, які відливали дзвони для храмів і монастирів. А потім церкви і собори, цілі монастирі. Навіщо знімали дзвони? “Вилучення дзвонів може забезпечити нашій промисловості мідну сировину на три-чотири роки” [1, 118]. Створюються спеціальні організації для заготовки металевого брухту, під впливом яких на зборах і мітингах трудящих, сесіях місцевих рад, у трудових колективах приймалися рішення про переплавлення дзвонів. Здача дзвонів на металобрухт – страшне блюзнірство, зневаження святих символів. Люди, які знали ціну цим матеріальним, архітектурним, історичним пам'ятникам, поклали немало зусиль для захисту і збереження дзвонів. У нічний час знімали, ховали їх в підвалах і льохах, закапували у землю. Але на жаль лише малій частині дзвонів вдалося уціліти. Звичайно, не можна сказати, що все було знищено до останнього дзвоника. У деяких монастирях і храмах дзвони звучали і їх дзвін не припинявся ніколи, але це крапля в океані, в порівнянні з тим що зникло безслідно і назавжди. Культурологічний факт полягає в тому, що була насильно і безповоротно знищена основа церковної майстерності того часу, її самобутність і спадкоємність.

Кінець 80-х років ХХ століття – це час початку відродження церковного мистецтва. Державою поступово повертаються культові споруди віруючим, будуються храми, часовні, дзвіниці, оновлюється праця заводів ливарної майстерності. Багато таємниць дзвонного лиття було відновлено, дещо було привнесено завдяки сучасним технологіям.

Час розпорядився так, що, перервавши історію розвитку дзвонарського мистецтва, радянський період і відродив її знову. З уламків минулого дивом зберігся мізерний матеріал, народилася нова історія дзвонів, яка втілила в собі сучасну якість і стилістику.

За часів незалежної України відкриваються спеціальні школи дзвонарського мистецтва. Відомими є школа на Вінниччині – тут навчаються школярі з Шаргорода та навколишніх сіл, та у Луцьку – де навчаються студенти Волинської семінарії. Також для освоєння мистецтва дзвонаря існують навчальні центри, які зазвичай організовані при єпархіях і володіють усім необхідним для навчання теоретичним і практичним навичкам дзвоніння. Але найчастіше, навчання відбувається безпосередньо на дзвіниці і майстерність передається від учителя до учня.

Навчитися грати на дзвонах не так складно. Найголовніше в цій науці, як і в інших – бажання. Музичної освіти дзвонареві не потрібно, основне, що може стати в нагоді – почуття ритму і координації, адже дзвонар часто управляє одночасно 3-ма групами дзвонів за допомогою правої та лівої рук і правої ноги. За деякий час дзвонар–початківець виробляє свій власний, неповторний стиль дзвону. Багато різноманітних стилів зараз можна почути не тільки в храмі, адже феномен нашого часу – фестивалі дзвонарського мистецтва, де кожен з учасни-

ків демонструє свою майстерність. Такі фестивалі традиційно проводяться в м. Луцьку – “Благовіст Волині”, Дніпропетровську – “Дніпровський дзвін”, Полтаві – “Диканські передзвони” і мають статус міжнародних. Основними завданнями фестивалів є відродження інтересу до дзвонарського мистецтва і долучення до його основ, а також до культурних традицій нашої Батьківщини. За словами о. Ярослава Денеки, який щорічно опікується організацією фестивалю дзвонарського мистецтва “Дніпровський дзвін” в м. Дніпропетровську, головною метою є “... залучення жителів нашого міста до скарбниці православної культури, а також повернення колишньої слави й величі церковного дзвону, як невід’ємної частини життя Православної Церкви, ... демонстрація вміння та майстерності дзвонарів у цьому почасті забутому за роки радянської влади мистецтві. ... Фестиваль церковного дзвону можна сміливо назвати об’єднуючою ланкою між майстрами – тому що всіх дзвонарів об’єднує любов до цього прекрасного церковного виду мистецтва” [7]. Таким чином, у вивченні церковних дзвонів відкривається широка перспектива.

Підбиваючи підсумок даного дослідження, маємо підстави зробити такі висновки.

1. Мистецтво церковних дзвонів було однією з найбагатших і динамічно розвинутих культурних традицій України упродовж багатьох століть.

2. Дзвін – це унікальний, художньо своєрідний вид мистецтва, що займає своє гідне місце в національній спадщині вітчизняної культури.

3. Як єдиний музичний інструмент православної церкви, дзвони – невід’ємна частина богослужіння.

4. Час лихоліття безжалісно зруйнував основні таємниці дзвонарської майстерності, але народжується нова історія дзвонів яка втілює в собі сучасну якість і стилістику.

5. Сучасному розвитку дзвонарського мистецтва України сприяє виникнення спеціальних шкіл дзвонарського мистецтва.

6. Фестивалі дзвонарського мистецтва сприяють відродженню традицій православної культури, заснованої на високих ідеалах добра, моралі та любові до ближнього.

Література

1. Балакшин Р. Древо колокольное / Р.Балакшин // Север. – 1992. – №2. – С. 109-118.
 2. Гауз В. Колокола – гармонизаторы пространства / В.Гауз // Новый Акрополь. – 2003. - №3. – С. 58-62.
 3. Денисенко Л. Дзвін що нагадує про вічне й велике / Л. Денисенко // Науковий світ. – 2009. – № 2 – С 20-22.
 4. Коновалов И.В., Завьялов Н.И. Православный колокольный звон / И.В. Коновалов, Н.И. Завьялов. – М.: Триада плюс, 2002. – 187 с.
 5. Про церковний дзвін // Церковна газета. – 2007. - №11 (187). – С. 6–7.
 6. Савєга В.С. Благовіст. Історія дзвонів, дзвонів литва, дзвіниць та дзвонів бронзи / В.С.Савєга. – Дніпропетровськ: Пороги, 2010. – 461 с.
 7. Фестиваль дзвонарського мистецтва [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.pravoslavye.org.ua>.
 8. Филлипов Л. О чем звонит колокол/ Л. Филлипов // Наука и религия. – 1993. - № 6. – 11 с.
 9. Харитон І.М. Феномен духовної музики в українській православній традиції.: автореф. дис. канд. філософ. наук / І.М. Харитон. – Київ, 2006. – 19 с.
- УДК 78.087.68(477.64)“16/19”

Антоненко Олександр Миколайович,

ХОРОВА КУЛЬТУРА ПІВНІЧНОГО ПРИАЗОВ'Я ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ: ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

У статті досліджується історичне буття хорової культури на теренах сучасної Запорізької області упродовж другої половини XVII – початку XX ст. на основі аналізу розвитку музичної освіти та хорового виконавства регіону даного історичного періоду.

Ключові слова: Хорова культура, Запорізький край, хор, виконавство, музична освіта.

In this article we can learn about the history of the chorus culture of Zaporozhye region in the second part of XVII – the beginning of the XXth century on the basis of analysis of the development of the musical education and the chorus performance in the region in this historical period.

Key words: chorus culture, Zaporozhye region, chorus, performance, musical education.

Запорізька область є одним з найбільш насичених історико-культурною спадщиною регіонів України. Історики і археологи наголошують на тому, що на території області люди жили з прадавніх часів. З часів формування української народності Запорізький край не стояв осторонь, а мав безпосередні зв'язки з процесом розвитку та становлення національної культури.

З виникненням козацтва у кінці XV століття та майбутнім заснуванням в 40-х років XVI століття. Запорізької січі з центром на о. Хортиця, Запорізький край, а точніше його північна частина, на тривалий проміжок часу стає осередком українського козацтва й уособленням української державності.

Загальновідомо, що Запорізька Січ була одним з центрів музичної пісенності на теренах України. Про широку популярність гуртового співу, який стоїть біля витоків хорового мистецтва, свідчить чисельна кількість козацьких пісень, які збереглися у народній творчості до сучасних часів. Козацькі пісні та думи справили вагомий вплив на формування хорової традиції на Запоріжжі. Вони відзначаються емоційною наснаженістю, розспівним мелосом, високою художністю. Для їх поетичного стилю характерне багатство ідейного змісту в якому органічно поєднана реалістична конкретність з символічно-метафоричною образністю. Виконання козацьких пісень гуртом впливало на розвиток їх інтонаційного діапазону, стилістику, діалогічність, збагачення драматургічної форми. Гуртовий народний спів часів Запорізького козацтва став прообразом майбутнього народно-хорового виконавства на теренах Північного Приазов'я, носієм специфічної народнопісенної культури, що склалася в регіоні.

Розвиток професійного хорового мистецтва на теренах регіону також сягає своїми коріннями в славні часи Запорізького козацтва. Одним з найдавніших музично-освітніх закладів на території України була Січова співацька школа на Запоріжжі, призначенням якої була підготовка фахівців для церковних хорів. Історики вважають, що час її виникнення припадає на останню третину XVII століття, а діяльність з перервами охоплює майже три чверті століття (до 1709 року та упродовж 1734 – 1775 років).

Навчанням в школі “опікувалися уставники, які дбали про підготовку учнів та про рівень хорового виконавства. Вони були освіченими людьми, добре знали монастирський спів, чин богослужіння, впевнено володіли технікою мотодійного мистецтва і партесного багатоголосся, на професійному рівні вирішували музично теоретичні питання. Найздібніші з півчих призначались їх помічниками, так званими головщиками і підуставниками. Головщики настроювали на потрібний тон хор, а під час співу вели за собою голоси. Підуставники мали такі ж обов’язки, крім того проводили репетиції з хором, розучували твори, а в окремих випадках (під час буденної служби) їм навіть довіряли диригувати на кліросі” [5, 28].

Окрім січових на території Запорізької Січі також діяли церковно-приходські школи, навчання в яких передбачало оволодіння музичною грамотою та навичками церковного співу. “Такі школи сприяли піднесенню рівня церковного співу та читання, здійснювали підготовку кваліфікованих півчих та читців для нових храмів, що відкривалися в той час” [13, 47].

Виконавство церковно-приходських хорів регіону у ті часі будувалося переважно на основі Київського та Межигірського розспіву. Це було зумовлено тим, що педагогічні кадри для потреб Запорізької парафії, створеної згідно грамоти патріарха Московського і всія Русі Іокима від 5 березня 1686 року, прибували з Києво-Межигірського монастиря. Серед популярних піснеспівів, які дійшли до наших днів і використовувалися в церковно-співочому виконавстві на Запоріжжі В.Іванов називає “печерські (“Вічна пам’ять”, “Алілуя”), болгарські (“Взбранній Воєводи”, “Господи возвах”), грецькі (“Достойно є”, “Херувимська пісня”), межигірські (“Богородице Діво”, “Благослови душе моя Господа”, “З нам Бог”)” [5, 28].

Л. Баранівська вважає, що “духовна музика займала поважне місце у культурно-громадському житті гетьмансько-старшинського оточення. За традицією Запорізького козацтва, усі генеральні та козацько-старшинські ради розпочиналися і завершувалися читанням молитов та молебним співом” [2, 118]. За дослідженням вченої, однією з ознак побуту українських гетьманів та козацької старшини цього періоду є також те, що “широке розповсюдження набули капели (хорові та інструментальні)” [2, 125].

Внаслідок активних адміністративно-територіальних та політичних перетворень, що проходили на території Північного Приазов’я в кінці XVIII століття, землі сучасної Запорізької області були поділені між Таврійською та Катеринославською губернією. Найбільшими осередками розвитку хорової культури на теренах Запорізького краю у XIX столітті були церковні приходи та навчальні заклади, при яких зазвичай створювалися хорові колективи.

Система музичної освіти Катеринославської і Таврійської губерній XIX – початку XX століть віддзеркалювала загальний розвиток музичної освіти периферійних регіонів у Російській імперії. Хоча кожен регіон і мав свої специфічні особливості, наприклад, на думку В.Мітлицької процес навчання на Катеринославщині “базувалася на традиціях народного, ансамблевого і церковного співу, що збереглися з часів Запорізької Січі” [15, 3], музична освіта обох регіонів має чітко окреслені спільні риси. Вектор її розвитку був скерований у двох напрямках: духовному та світському. Хорова освіта, в свою чергу, була невід’ємною складовою музичної освіти майже у всіх навчальних закладах як світського так і духовного спрямування.

Духовні навчальні заклади у ХІХ – на початку ХХ століть були представлені в регіоні церковно-приходськими школами та духовними училищами.

Відкриття церковно-приходських шкіл в Російській імперії розпочалося після шкільної реформи 1804 роки. Вже до середини ХІХ століття їх виникнення на теренах імперії носило масовий характер. Церковно-приходські школи створювались при церковних приходах і підпорядковувались Святішому Синоду. Навчальна програма, окрім іншого, включала в свою програму співацьку підготовку, вивчення музичної грамоти та багатоголосний спів творів з церковної служби. Вивчення церковного співу “не обмежувалось межами класної аудиторії, учні входили до складу півчих хорів при діючих церквах, або ж організовувались у самостійні хори при школах” [16]. Відтак, за час навчання учні отримували не лише музично-теоретичну та співацьку підготовку, а й практичні навички співу в хорі.

В кінці ХІХ століття за типом церковно-приходських шкіл відкривались школи грамотності. Відрізнялись один від одного вони тим, що школи грамотності не утримувалися церквою, хоча також підпорядковувалися Святішому Синоду та рахувались як церковно-приходські.

За дослідженням Т. Мартинюк початкові навчальні заклади в кінці ХІХ – на початку ХХ століть були пропорційно розосереджені на теренах сучасної Запорізької області, їх нараховувалось: в Олександрівському повіті станом на 1900–1901 навчальний рік – 65; Бердянському повіті станом на 1902–1903 навчальний рік – 62; Мелітопольському повіті на початку ХХ століття – понад 50. Вивчення церковного співу було обов’язковим для всіх учнів, а саме, навчання велося як з голосу, так і за нотами, участь у церковній службі вважалось для дитини справою почесною, а для слухачів такою, що приносить духовну й естетичну насолоду. Учні шкіл, як помітно зі статистики, або співали в церковному хорі, або входили до шкільних хорів. Це були невеликі за складом колективи від 8 до 20 осіб. Вчителями були священники, освічені вчителі музики, члени притчу, регенти [14, 85–89].

Духовні училища були вищим ступенем духовної освіти за церковно-приходські школи. В них здійснювалася вже більш ґрунтовна музична підготовка, яка передбачала добре володіння навичками багатоголосного співу, музичною грамотою та навичками гри на музичних інструментах. Викладачами були священники та члени притчу, або найняті освічені музиканти та регенти. Хорові колективи духовних училищ зазвичай вели активну концертну діяльність, у їхньому репертуарі були як релігійні, так і світські твори.

За дослідженням Я. Новицького, ще на початку ХІХ століття в Олександрівську діяло духовне училище. Інші духовні училища на теренах регіону були відкриті “в м. Мелітополі (з 1867 року), с. Балки Мелітопольського пов., у с. Біленькому Олександрівського пов. (з 1839 року), у Великій Білозерці Мелітопольського пов. (з 1850 року), у Великій Знам’янці Мелітопольського пов. (з 70-х років ХІХ століття), у с. Водяне Мелітопольського пов. (з 40-х років ХІХ століття), у Вознесенці Мелітопольського пов. (з 1890 року), у Ногайську (з 1849 року), у Нижньому Куркулаці Бердянського пов. (початок ХХ століття)” [14, 89].

Мережу світських навчальних закладів краю цього періоду складали загальноосвітні (початкові училища, народні училища, професійні училища, приватні пансіони) та середні (гімназії, прогімназії, вчительські семінарії). Досліджуючи

музичну культуру Катеринославщини середини ХІХ – початку ХХІ століть В. Мітлицька зауважує, “що в кожному загальноосвітньому навчальному закладі Катеринославщини середини ХІХ – початку ХХ століть діяв свій учнівський хор чи оркестр ..., які були незамінними на шкільних вечорах, літературно-вокальних ранках, новорічних ялинках, благодійних концертах, вечорах пам’яті видатних діячів науки та мистецтва” [16, 25]. Активну участь у мистецькому житті регіону брали й хорові колективи середніх навчальних закладів. Наприклад, “хор Олександрівської міської гімназії виступав з творами Ф. Абта, Г. Пфейля, Д. Слов’янського” [16, 26]. Однією з традицій Бердянської жіночої гімназії була щорічна церемонія вручення дипломів, на якій “хор гімназисток співав молебен та канти, що прославляли вчителів” [6, 24].

До середньої ланки світської музичної освіти Запорізької області у ХІХ – на початку ХХ століть відносимо також учительські семінарії, які готували педагогічні кадри для потреб губерній і на відміну від духовних семінарій розташовувались не лише в губернських центрах. На території Запорізького краю вчительські семінарії були зареєстровані у містах Преслав Бердянського повіту, Гальбштадт (Молочанськ) Мелітопольського повіту і Олександрівськ. Особливе місце у навчальних програмах учительських семінарій відводилося навчанню церковного хорового співу, який викладався протягом усього періоду навчання.

Вагомий відбиток в концертно-виконавському житті Катеринославської й Таврійської губерній на початку ХХ століття залишили співочі товариства при закладах Піклування народної творчості та хорові колективи товариства “Просвіта”, які діяли як в губернських центрах, так і по всьому регіону. Згідно наявних даних, що містяться у фондах Державного архіву Запорізької області найбільше поширення “Просвіти” набули в Олександрівському, Гуляйпільському та Мелітопольському повітах, трохи меншого розповсюдження набули в Бердянському повіті. Майже при кожній філії “Просвіти” був хоровий колектив, розповсюдженість яких активізувала розвиток хорової культури, сприяла збереженню традицій народного хорового виконавства, що збереглися з часів козацтва. Філії “Просвіти” влаштовували концерти, деякі з них об’єднувалися тематичною фольклорною ідеєю – вечори колядок, щедрівок, обрядового фольклору, пам’яті видатних діячів української культури та інші жанрові спрямування заходів.

Найбільшим осередком хорового виконавства Запорізького краю у ХVІІІ – на початку ХХ століть була мережа православних храмів. Зазвичай, духовенство дбало про якість співу в храмах. З наукової спадщини Я.Новицького дізнаємося про розпорядження архієпископа Катеринославського Амвросія, який наказував у всі населені пункти губернії через які проїжджала Катерина ІІ у 1787 році “нарядить из священно-и-церковнослужителей для чтения и пения искусных до четырех человек от других церквей и чтоб были в суконном пристойном платье, в сапогах, вымыли руки и лицо и причесали волосы” [18, 223].

На початку ХХ століття православний храм діяв майже при кожному населеному пункті сучасної Запорізької області. За даними, що наводить Т.Мартинюк станом на початок ХХ століття їх нараховувалося у Бердянському повіті 62, Мелітопольському повіті 143, місті Олександрівськ 7. Хоровий спів є невід’ємною частиною православного богослужіння, відтак хорові колективи діяли практично при

кожній церкві. У дореволюційний час прихожани храмів доволі ревно відносилися до хорового співу, що допомагав їм у їхніх молитвах.

З дореволюційної періодики Мелітополя дізнаємося про стурбованість місцевих прихожан станом хорового співу в центральному соборі міста. У статті в Мелітопольських Відомостях від 07 жовтня 1910 р. зазначалося, що "... ще десять років тому назад в соборі співав хор під керівництвом регента, в хорі були солісти, один з яких зараз співає у столичній опері. Гарний спів надавав величності богослужінню і підіймав молитовний настрій прихожан. ... Хор був у відомстві церковного старости, яким був запрошений регент на платню у розмірі 350 рублів. Міське керівництво видавало хору грошову допомогу. Й хор був зразковим. Але лаври старости не давали спокою притчу, який взяв хор під свою опіку, й довів його стан до "сліпих півчих". ... Наразі немає ані хору ані регента. ... Й нам доводиться червоніти. І справа тут не в грошах які у забагатілому місті можна знайти. Для прикладу у навколишніх селах Песчаному та Єдинохть співають великі хори під керівництвом професійних регентів. ... Міська церковна громада вимагає повернення кліросу під опіку старости!" [11, 2].

Яскравою сторінкою хорової культури Запорізького краю кінця XIX – початку XX століть є діяльність менонітської спільноти. Високий рівень освіченості менонітів, обов'язкове вивчення співу та наявність шкільного хору в кожному навчальному закладі заклали підґрунтя бурхливого розвитку хорової культури етносу. За дослідженням вчених, більшість шкільних хорів трансформовані у сільські хорові колективи і традиція хорового співу стала визначальною у всіх ланках музичного життя менонітів. У виконавській практиці етносу сформувалися усталені соціокультурні форми: діяльність хорових товариств, проведення хорових фестивалів, організація курсів хорових диригентів.

В межах діяльності християнської хорової асоціації улаштовувалися хорові фестивалі. Наприклад, в 1893 році в Ріккенау відбувся перший менонітський фестиваль хорової музики, на якому були присутні 11 хорів (2000 учасників). Великий ентузіазм та піднесення свята, а також власні враження детально описані Ф.Швейгером – президентом Російської хорової асоціації. Другий фестиваль пройшов у Ріккенау у травні наступного року. Фестивалі актуалізували проблему музичної освіти хорових диригентів, які в майбутньому сприяли розвитку музичної культури даної етноконфесійної групи. У зв'язку з цим великого значення надавалося налагодженню початкової музичної освіти в менонітських школах. На початку XX століття у менонітських колоніях, що розташовувалися на території Північного Приазов'я існував 31 хоровий колектив. В 1908 році з причин антинімецьких настроїв в регіоні напередодні першої світової війни більшість з них розпалися.

Хорове виконавство менонітів на межі XIX – XX століть стає розвиненішим завдяки використанню різних збірок піснеспівів. Репертуар надходив на територію сучасної Запорізької області переважно з Німеччини, або із США через Німеччину. Духовна хорова музика менонітів була визначальною і найвпливовішою на інші сфери музичного життя етносу. Хорові колективи існували в усіх церквах. В селищах менонітських колоній існувало кілька категорій хорів – церковні, чоловічі і сільські, що свідчить про розвиток самодіяльного хорового мистецтва [14, 361 – 365].

На початку XX століття на території регіону починають виникати різноманітні музичні гуртки, діяльність яких сприяла розповсюдженню музичного

виконавства, хорового зокрема. У сучасній краєзнавчій літературі знаходимо інформацію про заснування у 1910 році при міському клубі Олександрівська чоловічого аматорського хору, яким керував талановитий місцевий співак П.Г. Журавльов. “Хор брав участь у Всеросійських конкурсах, на яких неодноразово здобував почесні нагороди. У вихідні дні хор виступав з концертами на яких збиралося велика кількість слухачів” [12, 7]. В репертуарі колективу були “українські та російські народні пісні, брався хор й за класику” [19, 6]. У 1912 р. в Олександрівську заснований Хортицький гурток аматорів музики і співу. В Бердянському повіті на початку ХХ століття діяло Велико-Токмацьке літературно-музично-драматичне товариство, з 1903 року музично-драматичне товариство в селищі Чернігівка та багато інших.

Значний внесок у концертне виконавство краю зробили також хорові колективи музично-театральних труп та гуртків. В кінці ХІХ – на початку ХХ століть вони виникали по всьому регіону: Олександрівську, Бердянську, Мелітополі, Гуляйполі, Запоріжжі-Кам'янську тощо. У виставах хор був важливим елементом обрядових сцен, виконував образно-дійову функцію, утворював фон, пояснював сценічну дію, ситуацію тощо.

Активізації музично-театрального життя регіону сприяла побудова театрів, передусім це стосується повітових центрів Олександрівська, Бердянська, Мелітополя. Наявність театрів надала можливість гастролювати в регіоні відомим акторам й музикантам. Це явище мало великий вплив як на формування естетичних поглядів слухачької аудиторії, так і на культурний розвиток населення загалом.

На початку ХХ століття в Олександрівську діяли театри Войтоловського, Мовчановського та “Народний дом”, а також три ілюзії “Чари”, “Модерн” і “Лотос”. Музично-театральне життя театрів було доволі інтенсивне. Окрім місцевих труп та музикантів на їхніх сценах виступали відомі гастролуючі драматичні та музичні колективи, у складі яких були хорові колективи. Наприклад, у жовтні 1912 року пересувною оперою О.Костаньяна на сцені театру Мовчановського поставлені “Аїда” Д. Верді, “Демон” А. Рубінштейна [1].

У Мелітополі на початку ХХ століття діяли літні театри Е.І. Шульмана та Шато-де-Флер. Помітною подією культурно-мистецького життя Мелітопольщини даного історичного періоду стає діяльність зимового театру І.Б. Стамболі, відкритого у 1909 році. Аналіз дореволюційної періодики Мелітополя дає змогу скласти уявлення про музично-драматичне життя театру. Так, у квітні 1910 року на його сцені давала вистави Російська опера під керівництвом М.Є. Медведева у виконанні якої глядачі мали змогу побачити такі шедеври світового оперного мистецтва як: “Демон” А. Рубінштейна, “Аїда” Д. Верді, “Пікова дама” та “Євгеній Онегін” П.Чайковського. У місцевій пресі відзначалося, що у складі опери виконавці Київського, Московського та Санкт-Петербурзького оперних театрів: капельмейстер І. Кічін, балетмейстер Л. Трояновський, С.Друзякіна (драматичне сопрано), М. Скибицька (мецо сопрано), Г. Яковлева (сопрано), Б. Липецький (тенор), В. Поляєв (баритон), Л. Левік (баритон) та ін. [7]. У жовтні цього ж року в театрі гастролував повний ансамбль Московського оперного-опереткового товариства під керівництвом Ф.М. Остапенко-Горського у складі якого діяв хор з 30 осіб [8]. У квітні 1911 року Харківським оперним театром ставилася опера “Фауст”, за участю

багаточисельного хору [11]. Протягом жовтня-листопада цього ж року в місті гастролювала трупа Товариства російсько-малоросійських опереткових і драматичних артистів з 65 осіб, якою був поставлений “Запорожець за Дунаєм” Гулака-Артемовського. 9 листопада 1911 року трупю оперно-драматичних аматорів під керівництвом Е.М. Сосницької виконані “Дас Пінтеле Ід” Тимашевського, за участю мішаного хору з 40 осіб та оркестру з 15 осіб під керівництвом М.І. Давидова [10]. У жовтні 1912 року в театрі виступала пересувна опера під керівництвом О.С.Костаньяна, якою були поставлені “Євгеній Онегін” П. Чайковського, “Травіата” та “Аїда” Д. Верді, “Кармен” Ж. Бізе” [12].

Картину концерно-хорового життя Запорізького краю в кінці ХІХ – на початку ХХ століть доповнювали гастролюючі хорові капели під керівництвом відомих хормейстерів М. Агренової-Слов'янської, Г. Давидовського, В. Завадського, М. Кобрини, М. Лисенка, Д. Слов'янського. Про їхні гастролі дізнаємося з дореволюційної періодики. Так, газета “Запорожская речь” від 12 серпня 1909 року сповіщала про гастролі в місті відомої хорової капели під орудою Д. Агренова-Слов'янського [3]. У жовтні 1911 року у м. Мелітополі виступала хорова капела під керівництвом В. Завадського складом із 45 осіб, у виконанні якої прозвучали твори П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, А. Рубінштейна, Ш. Гуно, О. Гречанінова, Ф. Абта, П. Чеснокова [9]. Концертна діяльність гастролюючих капел сприяла популяризації хорового мистецтва в регіоні. Спільнота регіону знайомилася з найкращими зразками хорових творів, що увійшли в золотий фонд світової класики.

Підбиваючи підсумок даного дослідження зробимо деякі висновки:

– Народнопісенна культура запорізького козацтва мала вагомий вплив на формування хорової традиції на Запоріжжі.

– Одним з найбільших осередків хорового виконавства на теренах Північного Приазов'я була мережа православних храмів при яких створювалися хорові колективи, що супроводжували богослужіння.

– Хорова освіта була невід'ємною складовою музичного виховання у навчальних закладах різного типу, що діяли на території регіону у ХVІІ – на початку ХХ ст.

– Поліетнічне середовище Північного Приазов'я зумовило активний розвиток хорової культури у національних общинах краю, які засобом хорового виконавства виражали свою етнічну приналежність. Надзвичайною інтенсивністю відзначалося хорове життя німецькомовного населення регіону.

– На початку ХХ ст. на території регіону починають виникати різноманітні музичні та театральні гуртки, діяльність яких сприяла розповсюдженню хорового виконавства в регіоні.

– Активізації музичного та театрального життя на теренах Північного Приазов'я на початку ХХ ст. сприяла активна концертна практика гастролюючих капел та музично-театральних труп, які сприяли популяризації хорового мистецтва в регіоні.

Література

1. Александровский Вестник – Олександрівськ, 14.10.1912 – 4 с.
2. Баранівська Л.І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні другої половини XVII-XVIII ст.: Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Л.І.Баранівська // НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського. – К., 2001. – 247 с.
3. Запорожская речь. – Олександрівськ, 12.08.1909 – 4 с.
4. Запорожское государственное музыкальное училище им. П.И.Майбороды. – Запорожье: Издатель, 1990. – 16 с.
5. Иванов В.Ф. Січова співацька школа / В.Ф.Іванов. – Музика №3, 1992. – С. 28-29
6. Китманов Є. Перлина Приазов'я – місто Бердянськ [Електронний ресурс] / Є. Китманов. – Режим доступу: <http://mij-kraj.com.ua/> . – 31 с.
7. Мелитопольские Ведомости. – Мелітополь, 13.05.1910 – 4 с.
8. Мелитопольские Ведомости. – Мелітополь, 10.10.1910 – 4 с.
9. Мелитопольские Ведомости. – Мелітополь, 9.10.1911 – 4 с.
10. Мелитопольские ведомости. – Мелітополь, 10.11.1911 – 4 с.
11. Мелитопольские Ведомости. – Мелітополь, 12.05.1911 – 4 с.
12. Мелитопольские Ведомости. – Мелітополь, 28.10.1912 – 4 с.
13. Мартинюк А.К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини XX століття: дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / А.К.Мартинюк // Харківська держ. академія культури. – Х., 2001. – 210 с.
14. Мартинюк Т.В. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX – XX століть. (П'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю): Монографія / Т.В.Мартинюк. – Мелітополь: ТОВ «Видавничий будинок Мелітопольської міської ради», 2003. – 608 с.
15. Мітлицька В.А. Музичне життя Катеринославщини середини XIX – початку XX ст.: Автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01. / В.А.Мітлицька. – Харків, 2000. – 19 с.
16. Мітлицька В.А. Музичне життя Катеринославщини середини XIX – початку XX століть: Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / В.А.Мітлицька. – Харків, 1998. – 195 с.
17. Натапов Э.С. Очерки истории Запорожья (Александровска до 1921 г.) / Э.С.Натапов. – Запорожье: «Издатель», 1992. – 128 с.
18. Новицький Я.П. Твори / Упорядн. А.Бойко // НАН України. Інститут української археографії та джерелознавства ім. М.С.Грушевського, Інститут історії України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського; Запорізький нац. університет; Запорізьке наукове товариство ім. Я.Новицького. У 5 т. — Запоріжжя: АА Тандем, 2007. – Т. 1. – 508 с.
19. Яковенко Л. Над містом Дніпрельстану / Л.Яковенко. – Музика №4, 1970. – С. 6-7.

УДК 792.8

Бігус Ольга Олегівна,
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПРИКАРПАТТЯ

У статті проаналізовано стильові особливості народної хореографії Прикарпаття та чинники, що впливають на їх формування. Подається характеристика народних танців даного регіону.

Ключові слова: танець, танцювальна лексика, стильові особливості, хореографія, народно-сценічна хореографія, народна хореографічна культура.

In this article the main styles peculiarities of folk Prykarpathean choreography are analyzed and the major factors which influence its development are described. Besides the description of this region folk dances is given.

Key words: a dance, a lexicology of dance, style features, choreography, folk-scenic choreography, folk choreographical culture.

Лексика і стилістика народних танців Прикарпаття надзвичайно багата і різноманітна. Їх особливості вивчали цілий ряд дослідників, першими з яких були: В. Верховинець, Р. Гарасимчук, А. Гуменюк, К. Василенко. Серед сучасних науковців цю проблему вивчають: Б. Стасько, В. Шкоріненко, О. Бойко, С. Легка та інші. Неоціненний вклад у становлення лексико-стилістичних особливостей народної хореографії Прикарпаття, у їх виявлення і шліфування зробили: П. Вірський, В. Авраменко, Я. Чуперчук, В. Петрик, А. Зібаровська, Д. Демків, І. Курилюк.

Мета статті: показати стилістичну різноманітність народних танців Прикарпаття, проаналізувати фактори, що впливають на формування лексико-стилістичних особливостей народної хореографічної культури регіону.

На стильові особливості народного танцю Прикарпатського краю вплинуло, як відомо, багато чинників. Гориста місцевість зумовила дрібність рухів (крутки, дрібушки, переступання, трясунка, дрібний біг тощо). Багаті і неповторні традиції місцевого населення також надають танцювальній лексиці особливого стилю і виразності. Обряд весілля (сюїта “Гуцульське весілля” з репертуару Національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю Івано-Франківської обласної філармонії), обряд проведів на полонину, заклику весни та інші – це цілі дійства, які представлені у багатьох постановках танцювальних колективів краю. Ментальність і веселий, завзятий дух мешканців Прикарпаття додає танцям яскравого, живого колориту, тому більшість танців цього регіону – швидкі і запальні. Хоча є і ліричні, манерні, як, для прикладу, “Прикарпатський дрібонький” з репертуару Національного академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю Івано-Франківської обласної філармонії, “Голубка” і “Гордиянка” у виконанні Народного ансамблю танцю “Покуття” (м. Коломия).

Впливають на стилістику лексики й історичні події. Наприклад, героїчний образ народного героя Олекси Довбуша яскраво втілений у чоловічих гуцульських танцях.

Особливий вплив на формування стилістики народно-сценічного танцю регіону, як і в інших місцевостях, мають культури національних меншин, що проживають на даній території. Таким чином у танцювальній лексиці Прикарпаття спостерігаємо вплив польської, чеської, словацької, угорської (багато словаків і угорців проживають на території Закарпаття, що межує з Івано-Франківщиною), румунської (румуні Буковини) та інших культур.

Вплив чеської, словацької і угорської культури на особливості лексики прикарпатської хореографії можна підтвердити історичними фактами. Це, насамперед, пов'язано, на нашу думку, з перебуванням української території під владою Чехословаччини, формуванням згодом Карпатоукраїнської державної автономії у складі Чехословаччини у 1938–1939 рр. і наступним проголошен-

ням самостійної республіки Карпатська Україна, яка була знищена угорськими окупантами.

В репертуарі Гуцульського ансамблю пісні і танцю є танець “Сербин”. Передісторія його створення полягає в тому, що гуцули поверталися із заробітків з Сербії і привезли традиції танцювальної сербської культури, які в поєднанні з гуцульськими утворили танець “Сербин”.

Значний внесок у дослідження гуцульського танцювального мистецтва зробив відомий український дослідник Р. П. Гарасимчук. Так, критеріями оціночних і описових суджень, на думку дослідника, можуть бути: психологічні моменти, обрядова сторона, естетична вартість тощо. Проте, як він вважає, найважливішим аспектом при дослідженні танцювальної культури перш за все є хореографічні особливості і пов’язані з ними форми танцю. З огляду на вищевказане, Р. Гарасимчук описує форми коломийкових, козачкових, коломийково-козачкових танців, спеціальних обрядових танців, в які використані тюркські, румунські та інші, більш сучасні танці.

Хореографічні виражальні засоби гуцульських танців лаконічні, але яскраві. Ці танці є “танцями ніг” – рухи рук в них обмежені.

Гуцульські танці дослідник поділяє на:

- ті, які будуються на повторенні одних і тих же частин (тобто, на повторенні одного і того ж руху) – так звані, рівні за формою (прості);
- ті, що з’явилися в результаті поєднання танцювальних рухів, які відрізняються за структурною побудовою, хоча і тут зустрічаються повторення деяких частин – це, за Р. Гарасимчуком, складені танці (складаються з різних танцювальних рухів).

Праця Р. Гарасимчука “Народні танці українців Карпат” [3] складається з двох книг:

Книга 1. Гуцульські танці.

Книга 2. Бойківські і лемківські танці.

Гарасимчук поділяє гуцульські, лемківські і бойківські танці на коломийкові, козачкові та коломийково-козачкові.

Назва танцю “коломийка”, як стверджують дослідники, походить від назви міста Коломия. Вона могла виникнути за аналогією до інших назв локальних танців, як-от, наприклад, “яворівка”, “микуличанка”, “шешоранка” тощо.

До найдавніших танців коломийкових, які слугували виникненню інших гуцульських танців, як вважає Р. Гарасимчук, належать: “коло”, “рівна” (або “низький данец”), “джога”, “трясунка” (або “високий данец”), “півторак” (або “до півтора разу”). Всі перераховані танці містять риси, характерні і для коломийково-козачкових танців – “Гуцулки” та її різновидів.

Коломийкові танці – органічні для території Гуцульщини, вони існували тут з давніх-давен. Коломийкові давні танці “коло”, “рівна”, “висока”, “трясунка”, “півтора”, “чабан”, що виникли від однойменних обрядових, втративши свою прадавню функцію, виконувались в супроводі спеціальних мелодій квадратної структури, будувались із однієї фігури чи одного кроку, від яких і отримували свою назву. Вони стали окремими частинами нових танців гуцулів – дво-, три- чи багаточастинних.

Андрій Іванович Гуменюк [6, 113] пише про коломийку так: “На відміну від інших народних танців вона зберігалась до останнього часу як коломийка-пісня, коломийка-інструментальна п’єса і коломийка-танець. Дуже часто в народі всі ці різновидності коломийок об’єднують в одне ціле: танцюють її під спів хору в супроводі оркестру. Отже, коломийка є однією з форм синтетичної народної творчості”.

Текст коломийок за змістом найрізноманітніший – обіймає усі прояви життя народу в певних історичних умовах.

“В давнішій формі коломийки вихідною позицією було коло, а в сучасній – ряд. На думку, Р. Гарасимчука, остання з них є стилізацією старої форми. Основним композиційним елементом слід вважати коло, яке поступово розпадається на менші кола, доходячи до пари в колі. Деякі дослідники вважають, що від слова “коло” походить назва цього танцю. Значне місце в коломийці займає так званий “хрещик”, під час виконання якого дівчата і хлопці міняються місцями. Основними танцювальними рухами, які використовуються в цьому танці, є зірниця, присядка, мережка, тропак, ножички (за народною термінологією).

Коломийка відзначається жвавим темпом виконання, бадьорим настроєм, яскравістю орнаментального хореографічного малюнка.

Гуцулка і верховина в музичному відношенні є варіантами коломийки. Проте верховина на відміну від коломийки і гуцулки починається із широкого, ліричного вступу в розмірі 6/4 або ж 3/4. Далі йде звичайна мелодія коломийки.

З боку хореографічного гуцулка відрізняється від коломийки тим, що друга частина її має назву “козачка” [6, 115].

Танець “коло” танцювали однаково майже в усіх селах Гуцульщини – у фігурі “коло” рухаються кроком “рівна”.

“Рівна” виконувався на переломі ХІХ – ХХ століть старожилами, завдяки чому й отримав у деяких селах назву “дідова гуцулка”. А назва походить від основного кроку “рівна”.

“Висока”, “старовіцький високий танець”, “джоган” – назви танцю, який виконувався мішаним складом кроком “крутитися” та “високий тропот”, що походить від слова “тропати” – вдаряти ногою. В даному танці, на відміну від попередніх, при виконанні кроків високого підіймаються ноги.

Танець “Трясунка” одержав назву від однойменного кроку “трясунка”, який пара виконує, обертаючись у колі. “Півторак” походить від назви кроку, що триває півтори такту 2/4 мелодії при русі вправо і обов’язково повторюється у дзеркальній симетрії при русі вліво. Танець поєднує в собі масові, парні та сольні елементи та за структурою належить до хороводних.

Ще один коломийковий танець – “Чабан” – за характером повільний, дводольний, виконуваний, як правило, чоловіками у колі на значній відстані один від одного. Даний танець вдавнину належав до побуту вівчарів. Головний його крок триває чотири такти музичного супроводу, повторюється на одному місці чотири рази, спрямований у різні сторони.

До новіших танців коломийкових, які прийшли з буковинської Гуцульщини та Гуцульщини польської, Р. Гарасимчук відносить: “гребінець”, “зірниця”, “корито”. Він вважає, що назви цих танців походять від положення рук

танцюючих. А з огляду на те, що деякі положення рук складні і потребують докладання сили, то їх, як правило, танцювали лише чоловіки.

“Гребінець” виконується в замкненому колі кроками “гайдук”, “рівна”, “тропіт”, “крутитися”. Танець одержав назву від виразу “триматися гребінця” – тісно переплітати руки за плечима сусідів.

“Зірниця” – танець, що використовує кроки “тропіт” і “гайдук”, його назва походить від однойменної назви фігури, в якій чоловіки через одного в колі, міцно тримаючись один з одним за руки, опираються п’ятами в середині кола, перебуваючи при цьому фактично в горизонтальному положенні.

Схожою до “зірниці” є головна фігура танцю “корито”, в якій чоловіки, тримаючись міцно за руки, нахиляються від центру кола.

Що стосується новіших коломийкових танців, то вони відрізняються більш розвиненими формами завдяки поєднанню кількох давніх танців простих форм.

В сучасному танці “коломийка” розвинена і ускладнена структура, в якій поєднуються давні і новіші елементи гуцульських танців. Серед них найважливішим є “коло”. Крім того, часто зустрічаються такі фігури, як “ряд”, “шеренга”, “зірниця”, а також танцювання в колі парами (“на вигоду”). Як відомо, виконання коломийкових танців супроводжується співом коломийок (рух при цьому стає стриманішим). Часто зміст танців відповідає змісту коломийок. На сьогодні головний коломийковий крок значно ускладнений, порівняно з кроками обрядових танців. Він поєднує три основні кроки – “тропіт”, “переплітуха” (перехрещення ніг) і “гайдук” (викид ноги), – із застосуванням кроків “ножички”, “мережка”. Унікальним у коломийці є гармонійне поєднання трьох виражальних засобів – слова, музики і руху.

Складнішим за будовою є танець “Верховина”, широко відомий сьогодні у сценічному виконанні. Його музиці характерна двочастинна будова з контрастним співставленням темпу, характеру та елементів хореографії. Починається даний танець повільною ліричною мелодією у тридольному розмірі, що переходить у швидку коломийку. Виконавці танцюють по троє – як правило, один чоловік та дві жінки.

Наступна група досліджуваних танців – козачкові танці – походить від назви давнього чоловічого танцю “козак”, поширеного по всій Україні. Їх мелодичний двотакт складається з двох трохеїв і анапесту.

До найстаріших танців козачкових на Гуцульщині Р. Гарасимчук відносить: “козак”, “гайдук”, “кругляк”, “джуман”, “джурило”, “голуб”. Три перших спочатку були самостійними танцями, а згодом стали складовими танців коломийково-козачкових, до яких ввійшли їх танцювальні кроки і фігури.

“Козак” на Гуцульщині виконують жінки і чоловіки. Це парний танець. До найбільш вживаних кроків відносяться “гайдук” і “тропіт”, а також “плешене”, “мережка”, “ножички”, “коломийковий”, які тут виконуються дуже енергійно.

Найпоширенішим чоловічим танцем є “Гайдук”, що отримав назву від головного, однойменного кроку “гайдук” або “пів гайдук”. Часто в даному танці

використовується спосіб “триматися гребінця” і фігура “ружа”, при виконанні якої танцюристи з’єднують праві руки в центрі кола.

Новішими танцями козачковими вважаються: “козачок”, “тропак”, “тропачок”, “жидок”, “дубельтівка”. Вони виникли в польській Гуцульщині. “Козачок”, “тропак” і “тріпачок” спочатку існували як самостійні і поступово проникли в коломийково-козачкові танці. А “жидок” і “дубельтівка” зберегли свою першооснову. “Тропак” і “жидок” є виключно чоловічими танцями, а в трьох інших участь брали як чоловіки, так і жінки.

Групу танців, які мають ознаки і коломийки, і козачка, Р. Гарасимчук називає танцями коломийково-козачковими. Їх двочастинна будова спочатку ідентична коломийковим мелоритмам, а в другій частині – козачковим, які гуцули назвали “рівна” і “до гори”. Третя частина в цих танцях іноді виникає внаслідок приєднання до попередніх танцю “півторак”.

Коломийково-козачкові танці структурно споріднені між собою, відрізняються численними виконавськими варіантами та назвами, що свідчать про їх походження.

Найтипівішим серед цієї групи танців є танець “гуцулка” або як її ще називають “старосвітський данець”, “перший данець”, “простий данець”. Вступ до танцю виконують чоловіки кроком “рівна”. Коломийкову частину кроком “рівна”, “крутитися”, “тропіт” танцюють і чоловіки, і жінки. Друга частина теж виконується в швидкому темпі козачкових мелодій кроками “гайдук” та “голубці щабати” вже не в колі, а парами (“на вигоду”), з сольними виступами і вигуками танцівників.

Більш сучасними коломийково-козачковими танцями вважаються ті, які з’явилися в другому десятиріччі ХХ століття в різних місцевостях, де проживають гуцули. Здебільшого, від назви місцевості і походить назва танцю. В порівнянні з “Гуцулкою”, дані танці, з точки зору конструкційної будови, є значно простішими. Єдиною їх відмінністю є те, що вони побудовані на місцевих конкретних кроках і фігурах.

Варто зазначити, що на Гуцульщині існує ряд танців, елементи яких мають суто румунське походження. Їх Р. Гарасимчук поділяє на дві частини. Перша – найбільш давня. До неї належать чоловічі танці “аркан”, “румунка”, “сербин” та інші. Для них характерними є однаковий повільний темп і рівні метричні та ритмічні властивості. До другої він відніс танцювальні конструкції “гори”, тобто танці з різною структурою. Тут зустрічається двочастинна музична конструкція з двома різними мелодіями, перша з яких – повільна, а друга – швидка.

На переконання Гарасимчука, найпопулярнішим серед гуцулів є чоловічий танець “Аркан”, який вважається танцем опришків.

В різних місцевостях різняться його виконання, так як різняться і вигуки, які його супроводжують (а збудім – вже зоріє – батько встав; раз за батька – а за батька – раз за тата; раз прибий – а раз прибий – прибий – тай прибий...).

Танцюють його виключно чоловіки у будь-якій кількості. Зробивши коло, всі чоловіки кладуть руки один одному на плечі. Часто танець починається з ритмічного похитування на місці зі сторони в сторону. “Аркан” побудований на

танцювальних кроках, серед яких на першому плані притупування – одноразовий сильний удар правою ногою на першу долю тексту. Основний рух “Аркана” – викидання то правої, то лівої ноги в середину кола повторюється на протязі всього танцю. І саме це, за твердженням Р. Гарасимчука, власне, і характеризує танці, збудовані на румунських елементах.

До найсучасніших запозичених танців, що виникли у побуті гуцулів, належать: “сім-сім”, “полька”, “фокстрот”, “вальс”.

Для прикладу, варто зазначити історію створення танцю “Сербин” в репертуарі Гуцульського ансамблю пісні і танцю. В давнину гуцули часто були на заробітках закордоном, зокрема і в Сербії. Там вони перебували впродовж тривалого часу і очевидно, що вивчали звичаї, традиції, побут, знайомилися з культурою сербського народу. А коли поверталися додому, вносили в свою культуру елементи сербської – так і з’явився танець “Сербин”. Здійснюючи постановку, народний артист України Володимир Васильович Петрик використовував не лише свої спостереження, а й записи Р. Гарасимчука.

Аналогічним способом в репертуарі народного ансамблю танцю “Покуття” з’явилися танці “Старосвітський танець”, “Сюдемка” (сім-сім), “Гордянка”.

В с. Криворівні, Жаб’ївського району, Івано-Франківської області, учасники художньої самодіяльності створили танець “Сплавщики”, в якому відображено романтику праці сплавщиків. Засобами хореографії вони показують почуття організованого колективу, який веде роботу у важких умовах, підкреслюють винахідливість і завзяття “кращих робітників” [Ст. 129, Гуменюк:].

Народні танці Івано-Франківщини різножанрові, неповторні, темпераментні, сповнені життя і яскравого колориту. Це, як згадує Б.В. Стасько [17], і граціозний дівочий танець “Галичанка”, і мужній “Аркан”, що оспівує непоборну силу народу, і запальний “Півторак”, і традиційна покутська “Голубка” в постановці Ярослава Чуперчука, колоритна, дещо грайлива композиція “На галявині”, стрімка “Верховинська гуцулка” та славнозвісні “Лісоруби” в постановці Володимира Петрика, оригінальна за своїм вирішенням “Яремчанська гуцулка” та іскрометний “Вишківський веселий” Алли Зібаровської, кокетлива “Чепурненька” Василини Чуперчук-Дрекало. Вони і сьогодні живуть не тільки в репертуарах аматорських колективів – їх виконують і артисти професійних ансамблів України, зокрема, з Державного академічного ансамблю танцю України ім. П.П. Вірського, Державного народного хору ім. Г. Верьовки, Заслуженого ансамблю пісні і танцю “Верховина”, Державного академічного гуцульського ансамблю пісні і танцю. Варто зазначити, що не лише в Україні, а й в цілому світі славиться хореографічне мистецтво визначних митців Прикарпаття.

Серед традиційних, характерних гуцульських танців варто згадати “Півторак” – старовинний український танець, здавна відомий на Гуцульщині. Цікавий вигляд носить він у постановці Ярослава Маркіяновича Чуперчука (музика народна, обробка Б. Білика), створеній на основі елементів рухів танцю, знайденого у селі Криворівні Верховинського району Івано-Франківської області. “Півторак” – стрімкий, темпераментний танець, ним закінчувалися вечорниці, весілля, свята. “А чи не вистачить сили ще на друге весілля?” – питали гуцули один одного перед початком танцю. Якщо хтось неспроможний був витанцюва-

ти “Півторак” до кінця, того вважали поганим танцюристом. Даний танець танцюють парно, за характером весело і з запалом, у швидкому темпі.

Особливе місце в українській танцювальній культурі займає вище згаданий вже “Аркан” – старовинний український народний чоловічий танець, який з давніх-давен побутує на Гуцульщині. За переказами, він був улюбленим танцем легендарного Олекси Довбуша та його побратимів-опришків.

Здійснювали постановки “Аркана” і Я. Чуперчук, і В. Петрик.

Ось як трактує танець Володимир Петрик:

“Аркан” – це складний народний танець. Виконується в замкнутім руками колі, у швидкому темпі, заповідається по команді одним танцюристом, який є також виконавцем. Кожен рух має своє призначення. Наприклад, команда “а халяви, а підошви”. Легінь-опришок забрав у пана чоботи, і він гордий з того, показує то халяви, то підошви, бо ж сам опришок ходив у постолах. Команда “батько спить” – виконавці, нагнувши корпуси ледь донизу, виконують тихо, щоб дати батькові відпочити. Команда “батько встав” – танець іде бадьоро, з піднесенням. По команді “дубовий лист” виконавці ніби згрібають руками листя докупи. Зараз розпалють ватру, і легіні радісно будуть продовжувати танець навколо ватри. В команді “а за діда, а за бабу, а за дівку” опришки в бойовім танці згадують своїх рідних, яких залишили вдома. По команді “колінця” виконавці б’ють рукою в долівку (підлогу) – це знак гасити вогонь, розкидають його і йдуть в інше місце, щоби панські гайдуки їх не застали за вогнищем, і знову десь знаходять свій новий відпочинок” [9].

Сценічний варіант “Аркана” зберігає темперамент, красу, оригінальність народного танцю, своєрідність якого полягає у швидкій зміні та різноманітності танцювальних рухів і ритмів, тоді як виконавці майже весь час перебувають у колі. Кількість виконавців даного танцю може бути яка завгодно (від 6 до 24 юнаків і більше). А.І. Гуменюк відносить “Аркан” до сюжетних танців [6, 118].

“Галичанка” – дівочий хороводний танець, що побутує на Прикарпатті. Сценічний варіант, побудований на танцювальних рухах, записаних у селі Чернелів Городенківського району, що на Івано-Франківщині. Постановка даного танцю також належить майстру гуцульської хореографії Я.М. Чуперчуку. Композиція танцю розрахована на 12 дівчат. Виконується хоровод надзвичайно витончено, м’яко, граціозно, у помірному темпі.

Ще один відомий на Прикарпатті танець (постановка і запис танцю належить Ярославу Чуперчуку) носить назву “Голубка”. Це старовинний український танець, поширений на Покутті. Створений на основі танцювальних рухів, зібраних у селі Красноставцях Снятинського району Івано-Франківської області. Композиція розрахована на 12 пар виконавців. Виконується танець весело і темпераментно. Дівчата походжають гордовитою ходою, поводять себе дуже граціозно.

Прославлена на всю Україну хореографічна сценка “На галявині” у постановці народного артиста України Володимира Васильовича Петрика (записав танець А. Лукін), яка зайняла чільне місце в репертуарі Державного українського народного хору. Побудований танець на народних українських танцювальних рухах з використанням елементів народних ігор та обрядів, що побутують на Гуцульщині. Танець складається з двох частин: повільної, лірич-

ної першої частини і бадьорої, веселої, швидкої другої частини. Композиція розрахована на 20 танцюристів (10 хлопців та 10 дівчат), жіночий та чоловічий хори (або ансамблі).

“Верховинська гуцулка” – сценічний варіант народного танцю, що побутує у Верховинському районі. Танець поставлений В.В. Петриком на музику І. Фіцаловича, записаний Л. Даньком. Виконується парно, темпераментно, весело, в швидкому темпі.

“Яремчанська гуцулка” – це сценічна обробка народного танцю, що побутує на Прикарпатті (Яремче). Танець парний, рухи і манери його самобутні. Без гуцулки не обходиться жодне свято – жодне народне гуляння. І молодь, і люди старшого покоління із задоволенням, з великою майстерністю і темпераментом виконують цей запальний танець. Складається з двох частин: урочистого виходу і швидкого танцю. Постановка танцю Алли Олександрівни Зібаровської (запис танцю В. Шмаренкова, музика народна, обробка В. Стецюка). А.О. Зібаровська здійснила ще одну цікаву постановку танцю під назвою “Вишківський веселий” (музика народна, обробка П. Олійника, запис танцю В. Шмаренкова). Це сценічна обробка народного танцю, що побутував у селі Вишкові Долинського району Івано-Франківської області. Знайшовши на сцені друге життя, він завоював велику популярність серед молоді. Виконується парами. Характер виконання – веселий і стрімкий.

Варто згадати ще один відомий на Прикарпатті танець під назвою “Чепуренька” – постановка і запис танцю Василини Чуперчук-Дрекало, музика народна, в обробці Є. Льонка. Танець парний, побудований на основі рухів старовинного українського танцю, що побутує на Прикарпатті. Виконується в повільному темпі, весело, темпераментно. Хлопчики поводяться гордовито, дівчатка – скромно, з усмішкою.

Танець, будучи невід’ємною частиною життя народу, і сьогодні залишається одним із найстійкіших компонентів духовної культури, акумулюючи в собі особливості етнічної історії, традиційної культури народу, його естетичних вподобань та художнього мислення.

У деяких регіонах Карпатського регіону живе чимало угорців. В угорських танцях бачимо подібність парних положень при крутках до таких же положень у коломийках (зберігання однієї точки, на яку орієнтується виконавець, завдяки чому рух набуває не тільки чіткої динаміки, а й певної оригінальності, особливості, властивої тільки гуцульським та угорським танцям).

Досліджуючи взаємовпливи угорської, німецької, словацької, румунської, сербської, хорватської та української музики, видатний угорський композитор та музикознавець, фундатор порівняльної музичної фольклористики Бела Барток робить висновок: “Так звані чабанські (вівчарські) угорські пісні відповідають угорським коломийкам і їх більш чи менш зміненим формам. В угорському фольклорі існує 30 груп варіантів цих пісень” [Барток Б. Избранные письма. М., Советский композитор, 1988, 285 с., 11]. Все це дає підстави вважати, що угорська каламайка – не що інше, як трансформована українська коломийка.

Той чи інший рух, характерний для фольклорного танцю, як правило, не запозичується цілком. Найчастіше окремі його елементи в різному поєднанні дають нові па. Надзвичайно збагачують народну лексику місцеві танцювальні

та: гуцульські, лемківські, бойківські, волинські, подільські, деякі специфічні буковинські рухи і ходи. Вплив угорського, румунського, молдавського, словацького фольклору простежується в рухах закарпатських танців, на відміну від лексики танців Волині і Львівщини, структура яких містить польські фольклорні елементи. В танцях північно-східній частині України, на Сумщині відчувається вплив російської народної хореографії, а в південно-західній, на Одещині – молдавських танців. Виконання цих рухів вимагає відповідного положення рук, корпусу, голови.

Деякий вплив румунської хореографії відчувається в зміщенні акцентів у гуцульських рухах: дробітках, вибиванцях, притупах. Танець коломийка у найрізноманітніших формах зустрічається у гуцулів, лемків, бойків, словаків, угорців.

“Півторак” – давній танець коломийкового походження, поширений по всій Галичині та в Карпатах. Назва танцю походить від основного кроку, який виконується на півтора такту 2/4 мелодії. Танець поєднує в собі масові, парні та сольні елементи та за структурою належить до хороводних. Ним завершувались вечорниці, весілля, свята.

“Решето” – масовий парний танець, поширений в Карпатах, Прикарпатті, на Закарпатті. Виконується простим кроком у темпі маршу, четвертий крок акцентується. Назва танцю походить від назви руху, в якому імітується висівання зерна з решета. У цьому є певний зв’язок з обрядами.

Трансформації, традиціям і прийомам переробки завжди належала велика роль в еволюції самого автентичного фольклору. Можна було б сказати, що вона є основною закономірністю його розвитку, важливим механізмом спадкоємності традицій. Процеси народження і формування того чи іншого танцю проходили по-різному, але в основі їх завжди лежала діалектична взаємодія колективної і індивідуальної творчості, коли рухи, фігури, придумані одним чи декількома хореографами чи танцюристами, видозмінювались, збагачуючись фантазією багатьох.

Народні виконавці кожної історичної епохи інтуїтивно осягали її пластичні віяння, відкидали застаріле, вносили нове. У своєму історичному русі хореографічні форми, не стільки змінювали одна одну, скільки попередні знімались наступними. Саме ці постійні модифікації, ця послідовна переробка і дозволила багатьом танцям пережити віки. Тому, реставруючи хореографічне першоджерело, потрібно намагатись відновити не стільки той чи інший зразок, скільки сам його формотворчий принцип, в основі якого лежить традиція.

Отже, стильові особливості народного танцю Прикарпатського краю зумовлені такими чинниками, як, передусім, характер місцевості – внаслідок чого у танці переважають дрібні, але багато розвинені рухи, а також палкий темперамент горян – це додає танцям яскравого, жвавого колориту, надзвичайної швидкості. Особливий вплив на формування стилістики народно-сценічного танцю регіону, як і в інших місцевостях, мають культури національних меншин, що проживають на даній території. Таким чином у танцювальній лексиці Прикарпаття спостерігаємо вплив польської, чеської, словацької, угорської (багато словаків і угорців проживають на території Закарпаття, що межує з Івано-Франківщиною), румунської (румуни Буковини) та інших культур.

Література

1. Бойко О.С. Художній образ в українському народно-сценічному танці: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2008. – 19 с.
2. Василенко К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : [Навч. посібник для ін-тів культури] / [Ред. В. Пасс, А. Вакуленко] – [3-е вид., перероб. і доп.] – К.: Мистецтво, 1996. – 493, [1] с.
3. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат / Р. Гарасимчук; НАН України, Ін-т народознав. / Кирчів (авт. передм.), Павлюк (авт. передм.) Кирчів (наук. ред.). – Л., 2008.
Кн. 1 : Гуцульські танці. – 607 с., іл.
Кн. 2 : Бойківські і лемківські танці. – 320 с., іл.
4. Голдрич О. ХОРЕОГРАФІЯ: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. – Львів: Край, 2003. 160 с. + 26 іл.
5. Губ'як В. В. Фольклорні обереги духовності. Посібник / Ів-Фр. ін. менедж. та ек. – Івано-Франківськ, 2001. – 323 с.: іл.
6. Гуменюк А. І. Народне хореографічне мистецтво України – К.: Вид-во АН УРСР, 1963. – 234, [1] с.: іл., ноти.
7. Демків Д. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії. – Коломия : Вік, 2001. – 167с. : іл., ноти
8. Затварська Р. Василина Чуперчук: перлина гуцульського танцю. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2002. – 135 с. : іл., нот.
9. Затварська Р. Маєстро гуцульського танцю. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2002. – 160 с., іл.
10. Кривохижа А. Гармонія танцю. – Кіровоград: Антураж А, 2003. – 99 с., іл.
11. Мерлянова О.А. Жіночі танці в українській народній хореографії: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2009. – 19 с.
12. Пастух В. В. Сценічна хореографічна культура Східної Галичини 20- 30-х років ХХ століття: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 1999. – 20с.
13. Прикарпаття. Спадщина віків: пам'ятки природи, історії, культури, етнографії. / Івано-Франків. облрада [та ін.; авт. ідеї та голов. ред. М. Кугутяк; пер.: В. Ткачівський та ін.; фотографи: М. Мацюк та ін.] – Львів: Манускрипт-Львів, 2006. – 567 с.: іл.
14. Українські народні танці / П.П. Вірський (ред.) Андрій Іванович Гуменюк (упоряд., вступ. ст. та примітки). – К. : Наук. думка, 1969. – 615 с., : схеми, ноти
15. Стасько, Б.В. Митці народної хореографії Прикарпаття : [посіб. для студ. хореогр. від. мистецьких вищ. навч. закл.] / Богдан Стасько, Наталія Марусик; М-во освіти і науки України, Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаніка. – Івано-Франківськ: Видавн.-дизайнер. від. ЦІТ, 2009. – 163 с.: іл., ноти.
16. Стасько, Б.В. Танці з Прикарпаття : навч. посіб. для студ. мистец. спец. вищ. навч. закл. / Богдан Стасько; М-во освіти і науки України. – 2-ге вид. – Івано-Франківськ: Плай, 2009. – 205, [1] с.: іл., ноти.
17. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004. – 312 с. + 8 с. кол. іл.
18. Сильові особливості танців Карпатського регіону: Метод. рек. / Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв / Олександр Петрович Колосок (уклад.). – К.: ДАКККІМ, 2002. – 37 с. – Бібліогр.: с. 35-36.
19. Фольклорні скарби Прикарпаття : бібліогр. покажч.: [з фондів Івано-Франків. обл. універс. б-ки ім. І.Франка] / Упр. культури Івано-Франків. обл. держадмін., Обл. універс. наук. б-ка ім. І. Франка, Від. краєзнав. л-ри; [уклад. В. Дволітка; вступ. ст. Є. Баран] — Івано-Франківськ: [б. в.], 2010. – 62 с.
20. Шухевич, В. О. Гуцульщина. – 2. вид. – Верховина : Гуцульщина, 1999. Ч. 3. – 1999. – 272 с. : іл.
21. Narasymchuk R. W. Tan'ce huculskie. – Lwo'w: Nakladem Towarzystwa ludoznawczego, 1939, - 305s.

ОБРАЗИ АНТИЧНОЇ МІФОЛОГІЇ В ПРОЦЕСІЯХ І ІНТЕРМЕДІЯХ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

У статті розкриваються особливості виникнення й символічне значення популярних персонажів ренесансних процесій та інтермедій – героїв античної міфології. Висвітлено онтологію європейських процесій та інтермедій від Античності до часів Відродження; обґрунтовано їхню роль в мистецтві.

Ключові слова: процесія, триумф, інтермедія, містерія, Античність, Ренесанс, міфологічні образи.

The article deals with peculiarities of the popular Renaissance procession and interlude characters – the heroes of Antique mythology. Ontology of European processions and interludes from Antiquity to Renaissance is presented; their part in the history of arts is justified.

Key words: procession, triumph, interlude, mystery, Antiquity, Renaissance, mythology figures.

Важливими складовими святкової культури європейців за епохи Відродження були урочисті процесії та інтермедії, що об'єднали в собі мало не всі види мистецтва й підготували ґрунт для розвитку опери, балету та комедії. Науковий інтерес до дослідження цих явищ виник з кінця ХІХ століття. Процесії та інтермедії привертали увагу фахівців різних галузей: хореографів (С. Худеков [11], Л. Блок [1]), музикознавців (Н. Піротта, Ю. Литвинова [8]), театрознавців (О. Клековкін [5]), культурологів (Я. Бурхард [3]) та ін. Більшість робіт мають описовий характер або ж зосереджені на певних видах мистецтва.

Однак, наразі невисвітленим лишається змістове наповнення процесій та інтермедій, що має велике значення в контексті святкової культури Ренесансу.

Мета статті – визначити місце та роль популярних персонажів процесій та інтермедій доби Ренесансу – героїв античної міфології. Ця проблема досі не розкрита в існуючих наукових публікаціях, тож завданнями даної статті є: 1) обґрунтувати використання образів античної міфології в святковій культурі ХV–ХVІІ століть; 2) визначити характерні риси та особливості використання міфологічних образів у процесіях та інтермедіях за часів Ренесансу.

Для досягнення цієї мети ми спиратимемося на матеріали досліджень вищезазначених авторів, застосовуючи наведені в них дані для визначення особливостей виникнення й символічне значення образів античної міфології в процесіях та інтермедіях епохи Відродження.

Отже, вплив античної культури, що гармонійно співіснувала з християнським вченням протягом всього періоду Середньовіччя [12, 3], найбільш яскраво відобразився на мистецтві Відродження, тим самим задаючи вектор розвитку європейській культурі на декілька століть уперед. Безпосередньо торкаючись образотворчого мистецтва, архітектури, літератури, прояви античності знайшли своє відображення й у

святковій культурі європейців, зокрема, у елементах зародження театрального жанру – процесіях та інтермедіях.

Карнавальні традиції середньовічної Європи, захоплення алегорією і барвистими процесіями підготували благодатний ґрунт для створення нових образів – римські боги стають персонажами не лише живописних полотен, але й театралізованих святкових постановок. Закономірно, що “боги” з’явилися в інтермедіях та урочистих процесіях на початку XV століття в Італії, під час зростання захоплення Античністю, і вже у XVI–XVII століттях вся світська Європа за прикладом Італії бажала бачити образи богів на своїх урочистостях.

Розібратися з роллю, яку відіграла антична міфологія в європейському мистецтві, та інтерпретацією міфологічних образів людиною Ренесансу, можна лише ознайомившись з історію співіснування міфологічного та християнського в Середньовіччі.

У IV столітті до н.е. грецький філософ Евгемер написав працю “Священна історія”, в якій йшлося про те, що віра в богів виникла із культу великих людей, зведених у ранг богів за свої заслуги [13]. “Священна історія”, перекладена латиною й досить популярна свого часу, зійшла на вершину своєї слави в часи раннього християнства. Книга Евгемера була використана Отцями Церкви задля відвернення язичників від їхньої віри. Янус, Сатурн та інші божества були названі звичайними людьми, царями, які прославилися в силу своєї доблесті [12, 11].

Послідовники цього вчення – евгемеристи – продовжили писати історії людства, вплітаючи асирійських, єгипетських та римських богів як реальних історичних персоналій в християнську картину світу та приписуючи їм різноманітні досягнення й подвиги. У одному родовому дереві могли бути Адам і Єва, Ной, Юпітер і Юнона, Озіріс, Геркулес та інші, а в XII столітті при королівських дворах почали говорити про спадкоємність європейської культури від античної. При цьому терміном “античність” позначалось все, що було до Різдва Христового, незалежно від часового проміжку чи території. Особливу роль в поширенні таких міфів зіграли трубадури та придворні вчені [11, 102]. Так, з легкої руки науковців династії Меровінгів, з’явилася легенда про походження франків від троянця Франкуса, адже французи не бажали поступатися італійцям, котрі за легендою походили від троянця Енея.

Незважаючи на те що боги набули тілесності, вони не втратили свого містичного забарвлення, тому вважалося великою честю мати богів та героїв у своєму генеалогічному дереві. Міф про божественне походження французьких монархів всіляко підтримувався і обростав фантастичними деталями. У XV ст. Рауль Лефевр, Олівер де ла Марш та інші автори відстоювали гіпотезу про те, що Геркулес воював у Троянській війні, а по завершенню здійснив мандрівку в Бургундію, де закохався в прекрасну і благородну дівчину Алісу. Одружившись з Алісою, античний герой започаткували династію Бургундських принців. Під егіду іншого міфологічного героя – Ясона – помістив себе Філіп Добрий, заснувавши в 1430 році Орден Золотого Руна. Щоправда, патроном Ордену став святий Гідеон, але це була звична практика Середньовіччя, замінити язичницьких богів християнськими святими [12, 12–19].

Сформована в Італії та Франції “божественна” мода дуже скоро торкнулася й інших країн, які не бажали відставати, й також поспішили голосно заяви-

ти про свою богообраність засобами мистецтва. Так, у Речі Посполитій було проголошено походження польської та української шляхти від інших нащадків троянців – сарматів [9, 136].

Монархічні міфи відобразилися не лише в науковій та художній літературі. Наприклад, в образотворчому мистецтві Генріха II зображували Юпітером, Катерину Медичі – Юноною тощо [12, 41].

Та найбільш яскравою й сповненою пафосом ілюстрацією походження європейських дворян від античних богів стали процесії й інтермедії, що влаштовувалися на честь коронованих осіб.

Процесії-тріумфи як складова частина містерій були успадковані європейцями від стародавніх греків і римлян. Найбільш значущими святами Античності, які включали процесії, були Елевсинські містерії, Діонісії, Панафіней, Дафнефорії, Цереалії тощо. Процесії супроводжувалися музикою, співом і танцями, театралізованими постановками в храмах, яскравими костюмами та символічними атрибутами. Наприклад, під час Дафнефорій – процесій в храм Аполлона, представники різних корпорацій у розкішному вбранні, з вінками в руках, під звуки музичних інструментів супроводжували колісниці, наповнені квітами. Прибувши до храму, вони танцювали навколо віттаря, прикрашаючи статую бога краси квітами. У процесіях на острів Делос замість колісниць використовували прикрашені квітами човни [11, 153–154]. За кілька віків ми знову побачимо всі ці складові частини тріумфу, лише з тією різницею, що вони будуть вже на честь простих смертних, піднесених в ранг богів. В античності кожен жест танцю, кожне сказане слово, кожен головний убір мав сакральний зміст. Містерії були режисованими, чітко поставленими діями, за допомогою яких древні спілкувалися з богами, просили у них земних благ та очищення душі.

Незважаючи на релігійний характер містерій, вже за часів Перікла вони почали набувати економічного та політичного забарвлення. Важливим елементом процесії під час Великих Діонісій стала державна казна, яку провозили між учасниками дійства, а з громадян, які брали участь у святі, стягувалася платня. У процесіях мали брати участь представники різних професій, об'єднаних в корпорації. Так, на думку О. Клековкіна, саме з перенесення містерій зі сфери релігійної до сфери політичної почалася світова історія театру. І вже за часів Ренесансу містерія знову повторить цей шлях [5].

З прийняттям християнства містерії повністю не забулися. Вони знайшли своє відображення в літургійній драмі, а їхніми героями стали біблійні персонажі. Літургійна драма, що виникла як засіб приваблення людей до церковної служби, відігралася силами священників просто у церкві та демонструвала прихожанам сцени зі Святого Писання. Згодом, заборонена указом Папи, вона була перенесена на площу, де змогла значно розширити свій репертуар – в якості алегоричних персонажів до біблійних героїв містерій приєдналися й античні боги. Вони виконували роль символів, адже запозичений в римської патристики символізм спонукав до пошуку засобів вираження алегорій [7, 34].

С. Худеков зазначає, що перші згадки про релігійні процесії ряджених зустрічаються з початку XI століття, а образи античних богів починають фігурувати в релігійних процесіях із XV століття як символ перемоги християнства над язичництвом. Описане ним Свято Тіла Христового, що відбулося в Парижі, добре ілюструє цю тезу. Одразу після танців на площі відбулася вистава, пер-

сонажами якої стали боги Олімпу та підземного царства, а також Мойсей, Іродіада та інші. Виставу завершили волхви, звіщаючи народження Спасителя й перемогу християнства [11, 269].

Паралелізм біблійських і міфологічних сюжетів відобразився у всіх видах мистецтва. На фасаді церкви Колеоні в Бергамо зображений гріх Адама і поруч – кілька подвигів Геркулеса [12, 41].

Більше того, як християнська обрядовість, так і пережитки язичництва все більше втрачали свої сакральні смисли. Карнавал на Масляну перестав бути засобом захисту від злих сил, а став просто веселим дійством, упорядником якого залюбки виступав сам князь Лоренцо Медичі. Крім традиційних карнавальних сюжетів, що мали виражений еротичний підтекст, карнавали Медичі мали модних на той час персонажів: Вакха й Аріадну, Селена зі світою із фавнів, німф, сімох планет тощо, що виступали сатиричним зображенням людських пороків або ж закличками до веселощів [6, 12].

Проте не варто забувати про ще одну, чи не найголовнішу, функцію античних богів – прославляти нобілітованих осіб. Спершу в контексті Священної Історії та церковних свят, а потім на спеціально підготованих для цієї цілі тріумфах.

Напередодні Свята Тіла Христового, влаштованого королем Рене Добрим, на вулиці вийшов “двір Юпітера”. Ось як описує це дійство С. Худеков: “Слава верхи на коні, з крилами на голові й на спині, сурмила в мідну труб, відкриваючи процесію. За нею слідував загін вершників із розгорнутими прапорами та списами в руках. Потім верхи на ослах їхали герцог і герцогиня, які служили сатиричним натяком на герцога Фрідріха, командувача військ папи Пія II, розбитого наголову сином Рене. За сумною фігурою герцога йшли Сатурн і Цібелла, Марс і Мінерва, Нептун і Амфітрита, Пан, Бахус, Плутон і Прозерпіна та інші божества. Фавни, дріади, тритони, що склали свиту, танцювали під звуки бубна, флейт і кроталів, оточуючи колісницю Олімпу, на якій сиділи Юпітер, Юнона, Венера та Амур. Три Парки замикали ходу. З цими міфологічними світилами змішувалися групи акторів, які наступного дня на вулицях повинні були зображати різні епізодичні сцени” [11, 270]. Описана процесія була нічим іншим, як тріумфом Рене та його сина, приурочена до одного з найбільших християнських свят. Саме Свято Тіло Христового послугувало лише приводом для процесії, лейтмотивом якої стало прославляння королівського роду.

Отже, у XV столітті античні боги уже посіли значне місце в європейському мистецтві. Їх називали реальними особистостями, наділяли метафоричним значенням, їхніми іменами прославляли Бога та монархічних осіб. Таким чином на початку італійського Ренесансу християнські містерії повторили долю містерій Античності, ставши здебільшого світськими заходами. За словами Я. Бурхарда, саме карнавальні процесії, тріумфи, містерії, в поєднанні з музикою, танцем, міфологічною пантомімою знаменували остаточну перемогу світського начала у святі. Інтерес до Античності сприяв відродженню пишних святкових заходів та єдності мистецтв [3, 545].

З кінця XV століття починається розквіт тріумфів, костюмованих процесій та театральних інтермедій, що стало одним з найбільш яскравих проявів ренесансної культури. Процесії як наслідування античних тріумфів (спершу на честь Бога, а згодом суто на честь владної особи) ставали святковим дійством на яке працювало все місто. У часи Відродження будь-яке прославляння –

Господа, короля чи навіть місцевого барона – супроводжувалось пафосом і яскравим театралізованим дійством.

Процесії мали свої атрибути, які також перейшли в спадок з часів стародавніх Греції й Риму. Я. Бурхард висуває тезу, що колісниця, човен чи підвода були основними елементами тріумфу як такого, посилаючись на епізод з “Божественної комедії” Данте, під час якого Беатріче їхала по лісу на підводі, зовсім не доречній в контексті оповіді [3, 276]. Короткі театральні постановки під час процесій, на балах або ж між актами повноцінної театральної п’єси мали назву інтермедій. Зазвичай, це були невеликі балети, під супровід музики та співу, часто з читанням хвалебних од або піднесенням дарів титулованим особам, на честь котрих свято було влаштоване. С. Худеков проводить паралель між інтермедіями та древньогрецькими містеріями й пантомімами. Але інтермедії повністю виключили сакральні смисли – їх ціллю було розважити глядачів та воздати хвалу монархам. Акторами інтермедій могли бути як професійні актори, танцівники, співаки, акробати, музиканти, так і титуловані особи. Брати участь в інтермедіях було престижно. На ролі німф обиралися найгарніші фрейліни, а самі короновані особи з радістю виконували придумані ними особисто танці. Характерною рисою інтермедій була майже повна відсутність сюжету та драматизму. Замість цього увагу глядача мали привернути багаті костюми, неймовірні декорації, чудернацькі машини та велика кількість акторів, що брали участь в масових сценах [11, 270]. За словами сучасників, інтермедії приваблювали глядачів більше, ніж античні трагедії, в перервах між актами яких вони відбувалися. Такі інтермедії склалися з танців і співів, пантомім, іноді декламування поезії. Танці, зокрема, відігравали важливу роль – танцювальні інтермедії-морески на міфологічну тематику заклали початок балету [1, 87]. За костюми й декорації відповідали придворні чи наймані художники та скульптори або навіть хореографи, що ставали розпорядниками дійства. Надто пишні костюми й сценічні декорації, з використанням машин, живих тварин, рослин та дорогих тканин, відволікали на себе увагу від основної дії інтермедій. Сюжет в інтермедіях почав з’являтися лише близько кінця XVI століття. Так само і акти перших балетів, в основі яких також була міфологічна тематика, не були пов’язані між собою. Це був радше набір інтермедій. Зрозуміти роль, яку відігравали міфологічні сюжети в ренесансному мистецтві, допомагає порівняння естетики Відродження з античною естетикою. Якщо для греків ключовим принципом була гармонія, то для ренесансної Європи – це поєднання протилежностей: дух і плоть, реалізм і фантастика, міфологізм і деміфологізація, античність і християнство [7, 35].

Боги виконували роль алегорій на рівні з такими алегоричними персонажами як вади й чесноти, поети й полководці минулих часів, планети, танцюристи в костюмах різних країн тощо.

Алегорії часто пояснювалися в пролозі [11, 350], а іноді пояснення відбувалося як інтермедія всередині процесії. Наприклад, протягом процесії на честь Альфонса Великого в Неаполі в 1443 році сам Юлій Цезар, який їхав на колісниці всередині колони, у віршах розповів королю значення всіх алегорій. Пояснення було справді необхідним, бо траплялося, алегорії були настільки незрозумілими, що ім’я персонажа писалося на його лобі.

Тріумфи на честь короля чи вельможі в епоху Ренесансу стали звичайним явищем, а античні боги – ледь не обов'язковими героями таких процесій. Наприклад, при вступі Людовика XII в Мілан 1507 року в святковій процесії брали участь Юпітер, Марс та сплутана великою сіткою Італія. За ними слідувала підвода, наповнена трофеями, що символізувало цілковите підкорення Італії Францією [3, 267–277].

Хроніст П. Брантом описує інтермедію, влаштовану королевою Марією Угорською (Австрійською) на честь свого зятя імператора, сестри Елеонори, свого племінника короля та всіх придворних, основний зміст якої полягав у піднесенні дарів та декламації хвалебних слів коронованим особам. Дари підносили самі богині: мисливиця Діана принесла дичину, покровителька пастухів Палес подарувала молоко й сир, богиня фруктових дерев Помона зі своїми німфами принесла фрукти й прикраси. При цьому імператор відповідав на промови переодягнених богинями придворних дам, таким чином, вистава була інтерактивною, глядач мав змогу спілкуватися з акторами, особливо ж, якщо цим глядачем був сам імператор [2]. Деякі описи інтермедій свідчать, що німфи та дріади прислугоували на бенкетах. Інші інтермедії, датовані кінцем XVI століття, вражають ще більше: на бенкеті з приводу шлюбу Фридріха, фальцгерцога Рейнського, з англійською принцесою прислугоували всі боги Олімпу, виконуючи танці [3, 350]. Це означає, що монархи почали ставити себе не лише врівень богам, але й підноситися над ними. Богів серед інших персонажів можна було впізнати не завжди. Людина Ренесансу мала своєрідне бачення Античності, тож костюми богів зазвичай були стилізованими. Судячи з ескізів убрань та описів очевидців, модний сучасний костюм був прикрашений театральними деталями – туніками, фестонами, незвичними головними уборами. Кожне божество мало певні риси костюму та властиві лише йому атрибути. Наприклад, на голові Діани сяяв півмісяць, голову Вакха обвивав хміль, Аполлон тримав в руках кіфару, Венера – люстерко, Амур – лук і стріли, Марс – меча тощо. Доходило навіть до того, що у богині удачі Фортуни була начисто поголена задня частина голови – це мало відповідати уявленням древніх про цю богиню. П. Брантом також описує “закороткі сукні”, що відкривали глядачам коліна та навіть стегна танцівниць, які грали німф і дріад [2]. Героїв масових сцен – воїнів-троянців або німф, вбирали в однакові костюми. Зазвичай, в танцях або процесіях вони формували чіткі геометричні фігури. В цьому випадку було дуже важливо, де саме розташовувався глядач і з якого ракурсу він дивився постановку.

Велич і “божественний” пафос проявлявся у всіх деталях. Починаючи з грандіозних машин Брунелескі й Леонардо, що зображали небесне склепіння, з якого виходили боги, закінчуючи срібними сандалями Діани й перлами в волоссі дріад. До XVII ст. вся Європа надихалася античними сюжетами й святкувала по-італійськи. Описи весілля коронного гетьмана Яна Замойського у Кракові свідчать, що мода на подібні святкування дійшла й до території Речі Посполитої. О. Гваньїні описує процесію за участю представників шляхти, перевдягнених римськими богами, багаті декорації та костюми. Учасниками дійства були й українські шляхтичі. Це засвідчує, що на українських землях також були знайомі з тріумфами та інтермедіями в античному стилі [4, 244–251]. І хоч мода на античність прийшла на територію України вже за часів раннього баро-

ко, але відобразилася у всіх сферах культурного життя еліти, в тому числі й у святковій культурі української шляхти.

Отже, у XV – XVII століттях в європейській святковій культурі набули популярності процесії як наслідування римських тріумфів, та інтермедії – короткі театралізовані дійства під час цих процесій або в перервах між актами п'єси. Сюжети процесій та інтермедій мали алегоричне значення. З посиленням моди на Античність та на власне “божественне” походження, в святкових урочистостях європейських дворян почали з'являтися персонажі античної міфології, які підкреслювали соціальний статус та чесноти господарів і гостей.

Оскільки “античні боги” виконували функцію прославлення нобілітованих осіб, то будь-яке дійство за їхньою участю мало складні й пишні декорації, супроводжувалось музикою, співом, танцем, декламацією, а самі “боги” були вдягнені в дорогі театральні костюми, мали власні атрибути та з'являлися у супроводі власного почту із німф, сатирів та ін.

До початку XVII століття мода на використання образів античної міфології у процесіях та інтермедіях поширилась на всю Європу. Виконуючи вже зовсім іншу функцію, міфологічні сюжети й надалі використовувалися в масово-театралізованих виставах, зокрема, в європейському балеті, який генетично був спорідненим з інтермедіями.

Література

1. Блок Л. Д. Классический танец. История и современность. [Текст] / Л. Д. Блок. - М.: Искусство. – 1987. – 556 с.: ил. [28] л. ил.
2. Брантом П., Галантные дамы [Текст] / П. Брантом. – М. – 1998. – 463 с.
3. Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии [Текст] / Якоб Бурхард. – М.: Юристъ. – 1996. – 556 с.
4. Гваньїні О. Хроніка європейської Сарматії [Текст, пер. з італійської] / Олександр Гваньїні. – К.: “Кисво-Могилянська академія”. – 2007. – 1006 с.
5. Клековкін О.Ю. Сакральний театр в генезі театральних систем. Автореф. дис. д-ра мистецтвознав.: 17.00.01; 17.00.02 [Текст] / О.Ю. Клековкін; Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2003. – 24 с.
6. Клулус И. Лоренцо Великолепный [Текст] – М.: Молодая гвардия, 2007. – 260 [12] с. : илл.
7. Кривцун О.А. Эстетика: Учебник [Текст] / О.А. Кривцун. – М.: Аспект Пресс. – 2000. – 434 с.
8. Литвинова Ю. Из истории ренессансных интермедий. Флорентийский май / Старинная музыка. – 1 (19) 2003.
9. Мала енциклопедія етносторонствознавства: Нац. акад. наук України, Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького НАН України; відп. ред. Ю.І. - Римаренко [Текст] - Київ: Генеза. – 1996. – 942 с.
10. Фігурний Ю. Історичні витоки українського лицарства [Текст] / Ю.Фігурний. – К.: Стилосо. – 2004р. – 308 с.
11. Худеков С. Н. Всеобщая история танца [Текст] / С. Н. Худеков. – М.: ЭКСМО. – 2009. – 607 с.
12. Sez nec J. The survival of the pagan gods: the mythological tradition and its place in Renaissance Humanism and Art [Text] / J.Sez nec. – Princeton University Press. – 1981. – 376 pp.
13. Vallauri G. Euemero di Messene [Text] / G. Vallauri. – Turin. – 1956.

ХОСЕП МАРІА ХУХОЛЬ – ЗАСНОВНИК ТРЕШ-АРТУ

Статтю присвячено іспано-каталонському архітектору, скульптору, дизайнеру і художнику Хосепу марія Хухолью як засновникові треш-арту.

Ключові слова: треш-арт, іспано-каталонський модерн.

Annotation This article is devote to catalonian Architecture, Sculptor and Painter Josep Maria Jujol as the founder of trash-art.

Key words: trash-art, Catalanian Modern.

Мета даної статті – довести, що іспано-каталонський архітектор, скульптор, художник і дизайнер початку ХХ століття Хосеп Марія Хухоль може вважатися засновником треш-арту, а його окремі твори за своєю стилістикою і концептуальністю – шедеврами цього стилю в архітектурному дизайні.

Термін “треш” з англійської перекладається як мотлох, сміття. Сміття завжди розглядалося як “відходи” життєдіяльності людини, щось, що більше не може бути корисним, втратило свій початковий образ і функцію. Але, на відміну від, скажімо, поняття бруду, поняття і сміття і мотлоху містить у собі культурну ознаку, оскільки своїм походженням зобов’язані виключно діяльності людини, мають штучне походження, генетично пов’язані із творчою і матеріально-виробничою діяльністю. Тому треш у початковому, автентичному значенні цього терміну – це відходи, передусім, матеріальної культури.

У сприйнятті пересічної людини сміття – щось таке, що не може користуватися повагою і соціальним визнанням, щось, що вже припинило своє існування і не має ані утилітарної, ані естетичної цінності. І лише ХХ століття визнало його культурологічний статус, ввівши поняття треш-культури і треш-арту.

Щодо початку треш-арту, то його виникнення пов’язують із сферою живопису, тут посилаються на Енді Уорхолла, і зі сферою дизайну одягу – кутюр’є панку Вівьєн Вествуд.

Сьогодні китайський дизайнер Лі Сяофень створює (слово “шиє” тут точно не підходить) сукні зі сміття у повному сенсі цього слова: з уламків порцелянових ваз, які скріплює між собою металевим дротом. Така сукня коштує кілька тисяч доларів, у тому числі з-за того, що ці уламки – від ваз доби Мін.

На сьогодні зазвичай треш пов’язують із молодіжними субкультурами такими як хіпі і панки, а деякі автори взагалі вважають, що треш культура сформувалася в молодіжному середовищі [1]. Як культивована, зокрема, у дизайнерській діяльності В. Вествуд, вона була пов’язана із молодіжним рухом панків, який здійснив інверсію прекрасного і потворного, і проголосив естетику потворного. Врешті решт бунт хіпі і панків проти “буржуазного” прекрасного був утилізований гламуром, який спромігся “переварити” треш і позбавити його виклику

буржуазності тим, що буржуазія конвертувала його у ту ж саму буржуазну естетику гламуру.

Треш-арт широке поняття, адже охоплює і театр і кіно, в якому треш оформився в окремий жанр, і стильовий напрям дизайну одягу. Можна вести мову про треш-живопис – той же Уорхолл, частково інсталяція (Р. Гобер), певна спорідненість може бути відстежена із реди мейд.

До треш-скульптури, без сумніву, слід віднести “твори” Ж. Тенглі, який свідомо привертає увагу індустріалізованого суспільства до культурологічного переосмислення відходів і сміття у тому числі. Саме у його творчості найбільш яскраво на сьогодні треш маніфестує себе – окремі зразки кінетичної скульптури Ж. Тенглі, для якої матеріалом слугує цілеспрямовано зібраний мотлох і сміття.

До трешу можна також віднести і шуфіті – розвішане на деревах або парапетах набережних взуття.

Зазвичай, відшукуючи витоки треш-арту, посилаються на Е. Уорхолла з його орнаментним рядом з численних банок із томатним супом та кока-коли [1, 11].

Тим не менш, задовго до робіт В.Беньяміна з філософії „сміттезбирання”, задовго до панків і хіпі, випереджаючи навіть треш Дюшана і Уорхолла, рекултурацію сміття, перетворення сміття культури на культуру сміття, з її новою естетикою, реалізував у своїй діяльності іспано-каталонський архітектор, скульптор, художник і дизайнер Хосеп Марія Хухоль (в англійській транскрипції Жужоль).

Х.М. Хухоль відомий як один з найяскравіших представників іспано-каталонського модерну. Взагалі, модерн як загальнохудожній стиль привернув до себе увагу вітчизняної науки буквально останнім часом. У зв’язку з тим, що за радянських часів модерн вважався то “буржуазним стилем”, то “міщанським стилем”, він донедавна залишався взагалі маловивченим. З-поміж вітчизняних науковців, чиї дослідження модерну з’явилися останнім часом, слід назвати Ю. Івашко [2] та С. Оборську [3].

Іспанський модерн, а точніше: каталонський, який є одним з найоригінальніших, вітчизняною наукою досліджений ще менше. Каталонія – один з культурних регіонів, у якому модерн проявив себе найбільш оригінальним варіантом цього стилю. Найяскравіше він утілюється в архітектурі та, пов’язаними із нею, скульптурі, передусім декоративній, та дизайні інтер’єру. Так, німецький дослідник Г.Фар-Беккер наголошує на особливості каталонського різновиду іспанського модерну, підкреслюючи унікальність каталонської культури в цілому і стверджуючи, що каталонський модерн взагалі не має аналогів [4, 197].

Х.М. Хухоль відомий передусім в себе на батьківщині і в європейському мистецтвознавстві. В українському ж, як втім, і російському, цей митець практично невідомий.

Втім, і у дослідженнях зарубіжних науковців, присвячених Хухоллю, у яких його творчість аналізується у контексті модерну і, зокрема, співробітництва з А. Гауді як найбільш яскравого і найбільш відомого архітектора іспано-каталонського модерну, не досліджено зв’язок між творчістю Хухоля і виникненням трешу як арт-практики.

Хосеп Марія Хухоль-і-Гіберт (1879–1949) народився у провінції Таррагона (південно-західної частини Каталонії) у родині шкільного директора. Закінчив Вищу школу архітектури у Барселоні і отримав звання архітектора у 1906 році. У тому ж році розпочав співробітництво з Гауді, який на той час вже закінчував реконструкцію Каса Батльо – доходного будинку, що належав родині багатих текстильних фабрикантів Батльо.

Каса Батльо розташований на одній з престижних вулиць Барселони бульварі де Гарсія, спроектованого міським архітектором Ільдефонсом Серда. Успішні бізнесмени демонстрували свій статус замовленнями будівництва великих будинків на бульварі модним архітекторам того часу таким як Гауді, Доменек-і-Монтанер, Пуїг-і-Кадафальк і Саньєр Віллавеккіа. У 1903 році один з тогочасних підприємців Хосе Батльо вирішив перебудувати будинок, спланований майже 25 роками раніше Емілем Салас Кортесом, якого вважають одним з перших вчителів Гауді. Тому 1904 році Батльо уклав контракт із Гауді, якому вже виповнилося 52 роки і який був на піку свого професіоналізму. Батльо наполягав на тому, щоб Гауді демонтував попередній будинок і створив новий на основі нового плану, але архітектор запропонував йому зберегти структуру будівлі в цілому і натомість провести комплексне оновлення, додавши два рівні, реконструювавши фасад, центральне патіо, перший поверх і бельетаж, де мали бути розташовані апартаменти родини Батльо [5, 90–94].

Знайомство Хухоля із Гауді, який був набагато старший від першого, відносять до 1906 року (за деякими свідченнями 1904), коли реконструкція Гауді будинку Батльо вже була завершена. Втім, Гауді запропонував співробітництво молодому архітекторові, і той виконав окремі декоративні роботи: на фасаді і даху будинку. Зокрема, на даху Хухолем було викладено декор з уламків кольорового скла, що залишилися після основних робіт: виготовлених складувом Хосепом Пелегрі вітражів.

Якщо на фасаді Каса Батльо матеріал використаний суворо підпорядковано задуманим формам, то на даху форма диктувалася матеріалом, який вже був позбавлений першопочаткової форми: це були різного розміру і форми жовтого та жовтогарячого кольору уламки. Вони уклалися в довільний спосіб.

Отже, робота над Каса Батльо стала не тільки першою спільною роботою видатних архітекторів, але й, вочевидь, першою спробою реестетизації матеріалу, який втратив початкову форму і естетику, що диктували його використання за певним призначенням, і перетворився на будівельне сміття.

Більш “свідомо” процес реестетизації “культурного сміття” (знов-таки будівельного) відбувся при спільній роботі Гуеля і Хухоля над Парком Гуеля (1900–1914).

Своїм виникненням ця пам’ятка всесвітньої спадщини зобов’язана ідеям британця Ебенезера Говарда, який у 1898 році надрукував книгу “Міста-сади майбутнього”. Він пропонував створення міст, що поєднували б у собі найкраще з природного і урбаністичного життя. Ця книга була написана в дусі антиіндустріальних ідей Уільяма Моріса, батька руху Артс енд Крафт, предтечі модерну. У той же самий період у Каталонії бізнесмен і політик Еузебі Гуель, який був вже багато років знайомий із Гауді і виступав по відношенню до останнього основним замовником і навіть покровителем, запропонував Гауді адаптувати модель Говардового

міста-саду до природних і культурно-історичних умов Каталонії. Аби це зробити, він виділив архітекторові велику ділянку землі у так званій Мунтанья Пелада – зараз Туро дел Кармел – зоні, яка на той час була доволі віддаленою від центра Барселони. Отже, у 1900 році Гауді, який багато у чому поділяв ідеї Гуеля, розпочав планування комплексу. Однак, брак зацікавленості, продемонстрований верхнім класом до проекту Гуеля і Гауді, призвів до зупинки будівельних робіт у 1914 році. Було споруджено лише два з 60-ти запланованих будинків. У 1922 році міська Рада Барселони придбала комплекс для того, аби перетворити його на публічний парк, а у 1984 році ЮНЕСКО, розглянувши його видатні мистецьку цінність, оголосила всесвітньою спадщиною [5, 74–76].

Однією з родзинок Парку стала довга керамічна звивиста лавка, яка була створена Гауді і Хухолем на завершальному етапі реалізації гаудівського проекту, що прийшовся на 1910–1913 роки.

Для цієї лавки характерна фрагментація форм і незвичний матеріал для орнаментовки, адже саме у цій пам'ятці було вперше свідомо використано “культурне сміття”: для облицовки звивистої лави Хухоль використовує не просто полив'яну плитку, а так званий “бой”, тобто розбиту керамічну плитку, її уламки, те, що зазвичай викидається на смітник і відноситься на статтю „неминучі збитки”. З цього “сміття” Хухоль створює нові орнаментальні композиції, нові живописні форми. Фрагменти першопочаткового образу стають основою нового образу. Сміття не просто утилізується, воно – рекультивується. Техніка колажу, застосована Хухолем у створенні облицовці цієї лави, набагато випереджала філософію колажу постмодернізму.

Звивиста лавка охоплювала майже за периметром частину еспланади парку, яка водночас відігравала роль даху гіпостильної зали, що призначалася для торгівельних рядів. Вона виконувала потрійну функцію: за прямим призначенням – як місце сидіння, по-друге – мала захищати від вітру, оскільки простір еспланади був відкритим у бік моря, і по-третє – декоративну функцію.

За переказами, плануючи лавку, Гауді велів своїм працівникам сідати на поверхню, аби врахувати антропометричні характеристики. Таким чином, лавка у парку Гуель є ще й ергономічним витвором архітектури. Виходячи з перших двох обставин лавка відрізняється тим, що вона має різний рельєф бокових поверхонь: ззовні, тобто боку, повернутого до міста і моря, більш вгнуто, а з іншого – внутрішнього – вигнуто-вогнуто. Внутрішня поверхня лавки до того ж оточена виступом, який відділяє візуально і просторово спинку від сидіння. Рельєф внутрішньої поверхні ускладнювався тим, що на відносно невеликій площі стінка мала параболічну геометрію, тому на цих зламах працювати з абстрактним малюнком було простіше. Декор задавався стихійно колористичними характеристиками того матеріалу, яким користувався архітектор, а оскільки це був матеріал деестетизований (сміття, що залишилося від будівництва), це сміття набувало нової естетики, яка задавалася вже іншою функціональністю.

Зовнішній бік лавки орнаментований Хухолем у традиційній манері: місця підвищень акцентувані візерунком у вигляді пальмет, облицовочна плитка суворо підпорядкована задуманому малюнку і лише в окремих місцях малюнок задається формою самого матеріалу, втрачаючи ритмічність і переходячи у

менш впорядкований. Правда, ці фрагменти екстер'єру лавки припадають на бокову частину еспланади, на відміну від фронтальної, орієнтованої на відвідувачів, що піднімаються головними сходами.

Проте декор внутрішнього боку лавки переважно створений колажами з уламків кераміки, які створюють довільний малюнок, зводячись до виключно колористичної мозаїки, і маючи в цілому доволі безсистемний характер. Форма і початкова естетика матеріалу – облицовочної плитки – тут не мають значення, адже він їх втратив. До речі, матеріалом для облицовки цього боку лавки послугували зразки кераміки (у вигляді уламків), які надіслали Гауді з Валенсії (зазвичай Гауді користувався майолікою і кахельною плиткою з Майорки). Ці зразки, а можливо і інші знов-таки будівельні відходи і використав Хухоль для облицовки внутрішньої поверхні лавки. Техніка колажу застосована тут, мала ще одне виправдання: внутрішня поверхня мала доволі непросту геометричну форму, тому орнаментация криволінійної поверхні стандартною плиткою була ускладнена, у той час як більш довільне розташування дрібних уламків цю роботу спрощувало.

Реестетизація “сміття” має місце ще у одній споруді: муру біля головного входу до парку. Декор внутрішньої частини цього муру складається з різнокольорових квадратів, які з певними інтервалами розташовувалися на світлому фоні. Квадрати – одного розміру, але з різних фрагментів керамічних зразків і уламків битого скла.

Втім, лавка і мур – не єдині елементи паркового комплексу, в яких було застосовано подібну техніку. Але наступний елемент – принципово відрізнявся від попередніх тим, що на відміни від даху будинку Батльо, внутрішньої поверхні стіни у головного входу і звивистої лавки Парку Гуель, де використовувалися відходи і сміття будівельне, для створення цього декоративного елемента використано сміття іншого походження. Йдеться про окремі медальйони на стелі гіпостильної зали Парку Гуель.

“Колажі” Хухоля, які прикрашають стелю гіпостильної зали парку мають ту особливість, що для медальйонів на стелі архітектор використовує не просто майоліковий “бій”, тобто відходи матеріалу все-таки безпосередньо виготовленого для декорування у будівництві, а утіль, який в принципі для подібної мети не призначався. Орнамент кількох медальйонів викладений з битого посуду: чашок, блюдець, чарок і пляшок. Круглі автентичні форми перших задавали звивисті лінії орнаменту і спрощували їх виконання. Уламки чашок із ручками, створювали нерівну поверхню, в якій круглі форми набували трьохвимірного простору.

При створенні центру композиції одного з медальйонів Хухолем було використано чарку і навіть ніжку від битого бокалу: все пішло у хід, все згодилося. Предмети побутової культури – посуду, які ними припинили бути, під рукою архітектора перетворилися на елементи нового предмету, нового образу, отримали нове функціональне призначення.

Скляний “бой” використовувався Хухолем ще у кількох великих медальйонах стелі. Зокрема, створюючи орнамент, він використовує биті пляшки з зеленого скла, у тому числі шийки і днища пляшок, які розташовує під гострим

кутом до поверхні стелі, а з битого скла тулуба темно-зелених пляшок викладає лучи орнаменту ще одного медальйону.

На іншому медальйоні знову використано чарки, але розташовані вони вже не горизонтально, а перпендикулярно до площини стелі, таким чином, що їх кругла основа виділялася від самої поверхні, додаючи гру світла й тіні.

Використано і биті керамічні квіткові вази, черепки яких розташовані поряд одне з одним таким чином, що створюють кольорову пляму, яка контрастує з білим кольором іншої плями, утвореної битим столовим і чайним сервізом, фрагменти якого у вигляді уламків чашок із ручками та фрагментів днищ різних предметів зацементовані.

Отже, Хухоль використовує сміття у буквальному сенсі цього слова: сміття будівельне – уламки керамічної плитки і сміття побутове – битий посуд і уламки скляних пляшок. Цей мотлох, місце якому на смітнику, перетворюється дизайнером у нову культурну реальність, витвір мистецтва, ім'я якому – треш.

Використання матеріалу, який представляв собою предмет утилітарного призначення, предмет побутової культури, предмет, який втратив свою першопочаткову естетику, перетворившись на сміття, надавало цьому матеріалові, його фрагментам нового значення, нової функції і нової, спочатку абсолютно йому не притаманної, естетики. Ані чашки, ані пляшки, ані чарки не призначалися для створення архітектурного декору, не виступали як матеріал для орнаментовки споруд.

Паралельно із роботою у Парку Хухоль разом із Гауді працював на будівництві нової церкви у містечку Сана Колома де Сервельо, у якому Гуель заснував промисловий комплекс із робочим поселенням. Церква залишилася недобудованою, збереглася лише крипта, споруджена протягом 1908–1915 років. Хухолем були розписані вітражі крипти і створена майолікова мозаїка над входом.

Разом із А.Гауді Хухоль працював над будинком “Ла Педрера”, Криптою Гуель, Парком Гуель і у Кафедральному соборі Пальма-де-Майорка. Внаслідок цього він вважається співавтором у втіленні багатьох задумів Антоніо Гауді.

Серед його власних архітектурних пам'яток найбільш відомим є Будинок Планейс – блок апартаментів (1923–1924), на створення якого Хухоля надихнула “Ла Педрера” Гауді, але виконаний у значно спрощеному варіанті. Родзинкою будівлі є велика звивиста галерея (повторення прийому, використаному Хухолем у лаві Парку Гуель).

Прийоми і матеріал, використані в декоративних роботах парку Гуель, Хухоль повторив пізніше у самостійній роботі над Будинком Бофарул у Елс Пайаресос (Таррагона), реконструкцію якого він здійснював понад п'ятнадцять років (1914–1931). Так, поверхню покатога даху оглядової башточки будівлі Хухоль покриває уламками кахельної плитки, переважаючи їх з тарілками, битими чашками, днищами пляшок і навіть синього скла графіном. Останній був зацементований у поверхню даху вверх дном. Цей декор ніби нагадує про “сніданок” у саду будинку, а бік чотирьох скатного даху, на якому цей “столовий прибор” розміщений, повернутий як раз у бік виноградників, вином з яких колись і пригощали з того самого синього графіну [6, 94–95].

Отже, можемо сформулювати наступні положення, яких ми дійшли здійснивши дослідження:

Треш як сміття, як мотлох – це відходи культури, передусім матеріальної, породжені діяльністю людини як соціального суб'єкта культури, відходи, які втратили автентичну (початкову) функціональність, форму і естетику.

Треш як арт виникає на самому початку ХХ століття в сфері архітектури. Як культурна практика він пов'язаний із ім'ям іспано-каталонського архітектора, художника, скульптора і дизайнера Хосепа Марія Хухоль.

Х.М. Хухоль – один з представників каталонського модерну, який тісно співпрацював із А. Гауді і створив свої окремі шедеври як трешові елементи гаудіанської архітектури.

Першими арт-пам'ятками трешу є роботи Хухоль: декор даху Каса Батльо (1906 р.) і кількох споруд Парку Гуель (1910–1913). Найбільш трешевими з них, безумовно, є декор звивистої лавки і, особливо, стелі гіпостільної зали Парку, а також даху оглядової башточки будинку Бофарул. Для їх створення Хухоль, працюючи у техніці колажу, використав будівельне сміття – уламки кераміки (облицювочної плитки) і сміття побутове – уламки битого посуду: чашок, блюдець, салатниць, тарілок, чарок, фужерів і навіть пляшок і графинів. Він надав нового образу предметам культури, які свій власний “автентичний” образ втратили, стали “безобразними” – “без образними”.

Значення цих робіт, які на сьогодні вважаються шедеврами, полягає у тому, що ними Хухоль здійснив переоцінку традиційного погляду на сміття як на те, що непотрібно, як на залишок предмету культури, більше ні на що не придатний, як на такий, що втратив початковий культурний образ, наданий певній речі людиною як її творцем.

Треш як сміття, мотлох – це відходи матеріальної культури, але треш як культура і як мистецтво – це процес рекультурації сміття, мотлоху, його переоцінка (нове оцінювання) і його реестетизація.

Процеси рекультурації, переоцінки і реестетизації знаходяться цілком в руслі переописання – ключового поняття постмодерної культури. На матеріальному рівні їм більше відповідає процедура реконструювання, хоча не виключається і „деконструкція” як навмисне, штучне створення сміття та мотлоху із подальшим перетворенням їх на треш (в дизайні одягу, наприклад).

Втім, на відміну від суто лінгвістичної процедури арт-креативності (того ж “Водограю” Дюшана), процедури, яка полягає передусім у вигадці вербальних номінацій або неологізмів, твори архітектурного треш-арту Хухоль цілком матеріальні, і нова естетична ознака надається не за рахунок феноменологічного переописання, а за рахунок створення нового матеріалізованого образу.

Отже, треш – це переоцінені, рекультуровані і реестетизовані мотлох і сміття.

Треш – це й маніфестація (репрезентація) культурних сенсів, дифузії цінностей, їх релятивності.

А матеріалізував (ще на початку ХХ століття) цю переоцінку цінностей у вигляді архітектурного треш-арту іспано-каталонський архітектор, художник і дизайнер Хосе Марія Хухоль.

Література

1. Лисовец И.М. Феномен „trash” культури и ценности современной молодежи – Сучасна молодь і проблема життєвих цінностей: філософські та етико-культурологічні виміри / И.М.Лисовец // Матеріали міжнародної наукової конференції 15-16 квітня 2010 року. – К.:Видавничий центр КНЛУ, 2010 –с.10-12.
2. Ивашко Ю.В. Особливості використання природних мотивів в архітектурі модерну [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.nbu.gov.ua/porta/natural/vnulp/architecture/2009_656/07/rd/
3. Оборська С.В. Синтез мистецтв у предметному середовищі стилю модерн / С.В.Оборська : Автореферат дис... канд. мист. – Київ,2009. – 19 с.
4. Фар-Беккер, Габриеле. Искусство модерна. / Габриеле Фар-Беккер. – Конemann, GmbH, 2004. – 425с.
5. Вєсь Гауди. / б/а –б/м., Escudo de Oro, 2009. – 111 p.
6. Llinas, Jose. Josep Maria Jujol / Jose Llinas, Jordi Sarra. – Taschen GmbH, 2007 – 158p.

УДК 783.21(436) «17/18»

Паламарчук Катерина Миколаївна,
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

НІМЕЦЬКА МЕСА У ТВОРЧОСТІ МАЛОВІДОМИХ АВСТРІЙСЬКИХ І НІМЕЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХІХ СТОЛІТЬ: ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА У КОНТЕКСТІ ЛІТУРГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

У статті розглядається жанр німецької католицької меси на прикладі творів маловідомих австрійських і німецьких композиторів другої половини ХVІІІ – початку ХІХ століття. Зазначено специфіку жанру німецької католицької меси, проаналізовано особливості літературної роботи авторів текстів німецьких мес на прикладі “Різдвяної німецької меси” Алоїза Бауера.

Ключові слова: богослужбова музика Австрії і Німеччини, німецька католицька меса, Алоїз Бауер.

The genre of the German Catholic Mass on the example of the creative works of little known Austrian and German composers of the second half of the ХVІІІth – the beginning of the ХІХth centuries is revealed in the article. The specification of the genre of the German Catholic Mass is defined. The peculiarities of the literary works of the German Masses authors' texts on the example of Alois Bauer's “Deutsche Messe für die Weihnachtszeit” are analyzed.

Key words: Austrian and German liturgical music, the German Catholic Mass, Alois Bauer.

У контексті повернення до християнських коренів європейської цивілізації сьогодні актуальними становляться дослідження феномена духовної музики – невід’ємної складової не лише церковної, а й усієї духовної культури кожної європейської нації. Інтерес до вивчення духовної і богослужбової музики невпинно зростає, особливо на пострадянському просторі, де тривалий час вивчення цьо-

го музичного шару не тільки не заохочувалося, а й гальмувалося. Сьогодні є вже чимало наукових досліджень, присвячених богослужбовій музиці, однак внаслідок системного атеїстичного виховання й зараз спостерігаємо недостатність системних фахових досліджень класичної і сучасної духовної музики, і, зокрема, богослужбової музики католицької і протестантської традиції, які на сьогоднішній момент найменше розроблені в українському музикознавстві. На сьогоднішній день лише окремі дослідники звертаються до системного вивчення католицької музики різних епох. Так, жанру “Stabat mater” присвячене дисертаційне дослідження О. Беркій, жанр реквієма епохи романтизму і сучасну німецьку католицьку музику розглядає у свої роботах А. Єфіменко, специфіці сучасної української католицької літургійної музиці присвячені статті О. Зосім. Більше уваги католицькій музиці приділяють російські музикознавці, назвемо лише прізвища авторів, що досліджували музику Австрії даного періоду: у роботах В. Кадочнікова, Т. Коваленко, Є. Рубахи, К. Жабинського у різних аспектах розглядається католицька богослужбова музика віденських класиків. Однак практично недослідженим і у цих роботах є жанр німецької католицької меси, з’ясуванню специфіки якого присвячена дана робота. Запропоноване у статті дослідження зумовлене потребою поглибленого вивчення австро-німецької духовної музики другої половини XVIII – початку XIX століть на прикладі жанру католицької німецької меси. Мета даної статті – проаналізувати тенденції розвитку німецької католицької меси, особливий акцент зробивши на “Deutsche Messe für die Weihnachtszeit” (“Різдвяної німецької меси”) А. Бауера, залучаючи до аналізу зразки жанру католицької меси, написані його сучасниками.

Німецька католицька меса є різновидом низької меси (*missa bassa*). Свою назву вона отримала завдяки тому, що її тексти виконувалися не латинською, а німецькою мовою. Як правила, урочисті меси на латинські канонічні тексти звучали під час церковних урочистостей, німецькі меси виконувались передусім у церковні будні. Німецька католицька меса, на відміну від традиційної латинської меси, яка найчастіше “музично озвучувала” латинські тексти ординарія (“Kyrie”, “Gloria”, “Credo”, “Sanctus”, “Agnus Dei”), включала й тексти пропрія (“Introitus”, “Offertorium”, “Communio”). Німецькі меси стали популярними типами відправ в Австрії і Німеччині у XVIII–XIX століттях, незважаючи на те, що наприкінці XVIII століття Віденська архієпископська Консисторія відмовилась від виконання німецьких мес, однак згодом, у XIX столітті, німецькі меси знову повернулися до католицьких церков Австрії і Німеччини, набуваючи все більшої популярності.

Розквіт жанру католицької німецької меси був тісно пов’язаний з особливостями церковної політики Австрії другої половини XVIII століття. Імператриця Марії-Терезія вважала однією з головних задач посилення воєнної і економічної могутності держави, внаслідок чого були розпочаті реформи, які отримали назву “йозефіністських реформ” на честь її сина Йозефа II. Реформі підлягали усі сфери життєдіяльності Австрії: державний устрій, економіка, освіта, армія, релігія тощо. У реформу церкви держава втрутилася через неспроможність Католицької Церкви здійснити усі необхідні зміни. Внаслідок здійснення церковних реформ в Австрії відбувалося відчуження церковних зе-

мель, при цьому здійснювалося секуляризація життя суспільства у цілому [2, 130]. Більшість монастирів було закрито, майже третину церковних свят було скорочено.

Змін зазнала і богослужбова музика Католицької Церкви в Австрії. Так, імператор Йозеф II прагнув зробити церковний церемоніал менш пишним, істотно скоротивши довгі літургічні тексти. Австрійські церковні композитори сприйняли цей крок позитивно, проте Святий Престол неодноразово висував вимогу повного збереження католицького літургічного тексту, разом з цим до церковних композиторів висувалася вимога пробуджувати музикою релігійні почуття парафіян. Потрібно зазначити, що віденські класики писали музику у повній відповідності до постанов каталицьких єпископів і кардиналів [2, 126].

На період йозефіністських церковних реформ припадає розквіт творчості австрійських композиторів. Прагнення до більш простої церковної музики актуалізувало у другій половині XVIII століття жанр католицької німецької меси. Жанр німецької меси був у центрі уваги австрійських композиторів, як відомих (Франц Шуберт, Міхаель Гайдн), так і таких, імена яких сьогодні маловідомі. Заслуговують на увагу німецькі меси Франца Бюлера (Franz Bühler), Франца Штолле (Franz Stolle), Йозефа Оневальда (Joseph Ohnewald), Йоганна Баптіста Шідермайра (Johann Baptist Schidermayr), Ігнаца Райманна (Ignaz Reimann), Алоїза Бауера (Alois Bauer), Петера Грісбахера (Peter Griesbacher), Йоганна Густава Едуарда Штеле (Johann Gustav Eduard Stehle).

Австрійський композитор *Алоїз Бауер* (1794–1872) [6] народився у сім'ї Франца Бауера та його дружини Елізабет в м. Ротте. Протягом багатьох років він активно виконував обов'язки керівника хору у церкві Св. Егідія (St. Egid) у маленькому австрійському містечку Клагенфурт (Klagenfurt). Композитор написав багато духовних творів, які завдяки простоті музичної мови були зрозумілими для прихожан. Алоїз Бауер є автором “Різдвяної німецької меси” (“Deutsche Messe für die Weihnachtszeit”) і “Різдвяної пасторальної меси” (“Deutsche Weihnachtszeit Pastoral Messe”), які були довгий час улюбленими церковними творами в Австрії.

“Різдвяна німецька меса” (“Deutsche Messe für die Weihnachtszeit”) Алоїза Бауера (автор тексту невідомий) має сім частин: “Kyrie”, “Gloria”, “Credo”, “Sanctus”, “Benedictus”, “Agnus Dei”, “Beschluss”. Усі частини меси відносяться до ординарія, про що свідчать латинські назви частин німецької меси. Частина “Beschluss” (“Заключення”) має функцію заключення, її умовно можна визначити як аналог латинського “Ite missa est”. За традиціями, що склалися у австрійських композиторів XVIII–XIX століття, “Sanctus” і “Benedictus”, що колись були однією частиною, розділяються на дві: “Sanctus” виконується до моменту перетворення, а “Benedictus” після нього [3, 315].

Кожна частина є віршованим текстом різної довжини, у залежності від оригінального латинського тексту: “Kyrie” охоплює шість рядків, “Gloria” – вісім, “Credo” – шістнадцять, “Sanctus” – п'ять (чотири рядки з приспівом “Heilig, heilig, heilig”); “Benedictus” – сім (шість рядків з видозміненим повтором останнього рядка) “Agnus Dei” – чотири, “Beschluss” – чотири.

Розглянемо кілька фрагментів з “Різдвяної німецької меси” Алоїза Бауера з точки зору порівняння канонічного латинського і німецького текстів. Текст частини – “Kyrie” – збільшено у порівнянні з оригіналом. Замість повтору фраз

“Kyrie eleison” (“Господи помилуй”) і “Christe eleison” (“Христе помилуй”) ми бачимо розгорнутий текст у шість рядків, де лише останні мають текст, зміст якого – звертання до Господа з проханням про дарування милості. Початок тексту виконує роль своєрідного вступу, підкреслюючи момент зібрання християнської громади перед вівтарем, і функціонально подібний до частини “Introitus” – вхідного піснеспіву, що починає месу.

Hier wirft vor Dir im Staub sich hin, oh Gott die Christenschar,
Daß Herz zu Dir oh Gott erhöht die Augen zum Altar.

Тут у покорі стоїть перед Тобою християнський народ,
З відданими Тобі серцями, з очами, піднятими на вівтар.

У другій частині – “Gloria” – автор німецького тексту концентрується на першій фразі латинського тексту – “Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis” (“Слава в вишніх Богу, а на землі мир людям доброї волі”), яка є основою першої половини тексту німецького тексту:

Ehre sei Gott in der Höhe, den guten Menschen Fried,
So Ehre sei Gott in der Höhe, den guten Menschen Fried,
So schallt der Engelchöre anbetungsvolles Lied,
Ehre sei Gott in der Höhe, den guten Menschen Fried.

Нехай славиться ім'я Господа в вишніх! Мир добрим людям!
Так, нехай славиться ім'я Господа в вишніх! Мир добрим людям!
Так звучить благоговійна пісня, яку співає сонм ангелів.
Нехай славиться ім'я Господа в вишніх! Мир добрим людям!

Друга половина тексту “Gloria” дуже стисло передає загальний зміст латинського тексту, концентруючись на основній його думці – прославлення Бога християнською громадою.

Центральною частиною меси А. Бауера є “Credo” – латинський текст Нікейського символу віри. За обсягом це найбільша частина німецької меси композитора і дорівнює шістнадцяти рядкам. За змістом перша половина німецького “Credo” стисло передає зміст латинського оригіналу, торкаючись основних положень християнського віровчення: віру у Бога Отця, Творця небі і землі, Його Сина Ісуса Христа, народженого від Діви Марії, що страждав на хресті, узявши усі наші гріхи на себе, який воскрес, перемигши смерть і пекло, і сидить праворуч від Отця, і прийде як суддя судити людське життя.

Друга частина тексту вже не є перекладом тексту “Credo”. Вона акцентує увагу на різдвяних подіях, оскільки написана на свято Різдва:

Welche Freude Christus ist geboren, freut euch Menschen Er ist da,
Erden Gott zum Heile auserkoren, zum Erlöser ausersah.
Bringen mit dem frohen Engilheere, mit der sanften Hirtenschar,
Mit den frommen Weisen Lob und Ehre, Dank und Preis und Ruhm Dir dar.

Freudig eilen wir zu Deiner Krippe beten Dich mit Demut an,
Preisen Dich, soviel die Menschenlippe Dich nur immer preisen kann.
Freude, Friede sei auf weiter Erde allen guten Menschen Heil!
Trost, Erquickung, Himmelsfreude werde Herr durch Dich uns allen Teil!

Яка радість: Христос народився! Радіє кожна людина, що Він тут,
Земний Володар, на благо призначений, передбачений Спаситель.
Принесена радісним сонмом ангелів. ніжними наспівами пастухів,
Набожними піснями хвали і шани, вдячності і Твоєї слави.
Радісно поспішаємо ми до Твоїх ясел, молимося Тобі смиренно,
Будемо хвалити Тебе, доки наші уста зможуть віддавати шану Тобі.
Нехай радість, мир на всій Землі нехай будуть всім добрим людям!
Потіха, насолода, небесна радість хай будуть, Господи, для усіх нас!

Друга половина тексту німецького “Credo”, можливо, функціонально замінює оферторій – піснеспів на приношення дарів, хоча й не виконується окремо, будучи середнім розділом тричастинної форми. Вона віділяється і своїм пасторальним характером, характерним для різдвяної музики.

Частина “Santus”, подібно до “Gloria”, використовує лише першу фразу латинського тексту “Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth” (“Свят, свят, свят Господь Бог Саваот”). Частина “Benedictus”, що у XVIII столітті в Австрії виконувалася після моменту перетворення, взагалі не використовує переклад латинського тексту, а зосереджується на перетвореному хлібі, що у цей момент вже лежить на вівтарі, і смерті Христовій, яка символічно представлена у цей момент літургії. У частині “Agnus Dei” поет використовує не переклад латинського тексту, де тричі (останній раз з невеликими видозмінами) звучить фраза “Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis” (“Агнец Божий, що береш гріхи світу, помилуй нас”), а видозмінений текст молитви, що звучить перед перед прийняттям причастя: “Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum, sed tantum dic verbo et sanabitur anima mea” (“Господи, я недостойний, щоби ти прийшов до мене, але скажи тільки слово, і зцілиться душа моя”).

Oh Herr, ich bin nicht würdig, zu Deinem Tisch zu gehn,
Du aber mach mich würdig, erhöre mein kindlich Flehn.
Oh stille mein Verlangen, Du Seelenbräutigam,
Im Geist Dich zu empfangen, Oh, wahres Osterlamm.

О Господи, я не достойний наблизитися до Твого столу,
Але все ж я хочу, щоб ти, Господи, почув мою дитячу мольбу.
О, задовольни ж моє бажання, Ти, наречений душі,
У дусі Тебе прийняти, о, істинний Агнец Божий.

Франц Бюлер (1760–1824) [4] – австрійський музикант і композитор. Він народився біля містечка Ньордлінген (Nördlingen) у родині вчителів. У 1770 році він почав співати в хорі хлопчиків в абатстві Нересхайм (Abtei Neresheim). З 1775 року Франц почав серйозно й наполегливо вивчати філософію і теологію. У 1778 році він навчався музиці у монахів-бенедиктівців у монастирі Св. Хрес-

та м. Донаувьорт (Donauwörth), брав уроки у композитора Антоніо Розетті, який співав у придворній хорівій капеллі “Walterstein” у сусідньому князстві Оттінген-Вальтерштайн. Під керівництвом аббата Коулестина II він досяг особливих успіхів. За шість років Франц Бюлер отримав сан священника і церковне ім'я Григорія (Pater Gregorius). У 1794 році, залишивши монастир, Франц обійняв посаду органіста у місті Больцано (Bozen).

З 1801 року Ф. Бюлер виконував обов'язки капелмейстра у кафедральному соборі в Аугсбурзі. У цей період композитором було написано багато творів для богослужінь. Композитор прагнув, щоб зміст його мес був зрозумілим усім прихожанам, тому усі його духовні твори користувалися великою популярністю. Францу Бюлеру належить багато мес, реквіємів, гімнів і церковних пісень, крім того, ним були написані камерні і клавірні твори. Він є автором «Німецької меси» підназвою “Пісня-проповідь” (“Predigtlied”). Духовні твори Франца Бюлера виконуються в австрійських церквах й сьогодні. У 2008 році у Відні за постановою муніципальної ради було побудовано культурний центр, названий на честь композитора, метою якого є знайомство й ретельне вивчення музичного доробку композитора.

Німецька меса “Predigtlied” Франца Бюлера – одна з мес, яка має найбільшу кількість частин – дванадцять: “Predigtlied”, “Segenslied”, “Eingang”, “Gloria”, “Nach der Epistel”, “Credo”, “Offertorium”, “Sanctus”, “Unter der Wandlung”, “Nach der Wandlung”, “Communio”, “Hochzeitslied”. Частини меси “Predigtlied” Ф. Бюлера включають частини піснеспівів ординарія (“Gloria”, “Credo”, “Sanctus”) і пропрія (“Eingang”, “Nach der Epistel”, “Offertorium”, “Communio”), частини, пов'язані з самим обрядом (“Unter der Wandlung”, “Nach der Wandlung”), а також вступні і заключні частини (“Predigtlied”, “Segenslied”, “Hochzeitslied”).

Ігнац Райманн (1820–1885) [5] – церковний композитор, музикант і викладач з Сілезії. У 10 років він вже замінював вчителя з гри на органі в Альбendorфі (Albendorf), а в 12 років він вже досконало володів усіма інструментами церковного оркестру. Після навчання в духовній семінарії для вчителів в м. Бреслау він очолив церковну школу і отримав посаду органіста та керівника хору в Ренгерсдорфі (Rengersdorf). Саме для сільського хору цієї школи він писав романтичну музику, яка пізніше стала відомою далеко за межами рідного міста. З наполегливістю та неймовірною швидкістю композитор створив майже 800 творів для музикантів-аматорів. Більшість його церковних композицій, які існували лише у вигляді манускриптів були загублені у часи Другої світової війни. Ігнац Райманн є автором “Пасторальної меси” C-dur (“Christkindel Messe”). Відомий він і збіркою різдвяних церковних пісень (“Weihnachtslied”), які є жанром, що окреслює генетичний зв'язок церковної німецької пісенності з німецькими месами: строфічна форма, простота поетичної і музичної мови, зв'язок з обрядом. Більшість духовних творів Ігнаца Райманна й сьогодні є у репертуарі католицьких церков Німеччини і Австрії.

Варті уваги й німецькі меси австрійських композиторів, котрі творили наприкінці XIX – на початку XX століть. До них належать Густав Едуард Штелле (1839–1915) і Петер Грісбахер (1864–1933) [6]. Видатний німецький композитор-органіст, церковний музикант та музичний теоретик *Петер Грісбахер* (1864–1933) [7] народився в м. Еглхамі в Нижній Баварії (Niederbayern) у

родині мірошника. Навчаючись у духовній семінарії в Пазау він отримав свою першу музичну освіту. У 1886 році його було рукопокладено у сан священника. Кілька років він присвятив усамітненню і зціленню душі, але саме у цей час він наполегливо та старанно вивчав музику. У 1894 році Петер Грісбахер був замісником перфекта і вів семінари у церкві Св. Емерама (Sankt Emmeram) у Регенсбурзі. З причини слабкого здоров'я П. Грісбахер довгий час отримував благодійну допомогу при королівському дворі. У 1911 році він отримав посаду каноника (католицького священника-настоятеля собору) при колегії духовних осіб собору Св. Йоанна, де викладав контрапункт та музичні стилі в церковній музичній школі. Саме в той час він стає редактором і видавцем церковно-музичних журналів. Пізніше П. Грісбахер отримав славу композитора, котрий створив багато музичних творів, музичного критика і визнаного в світі експерта-дзвонаря. Завдяки значному внеску у викладанні церковної музики він отримав почесну посаду доцента в церковній музичній школі. У 1930 році був обраний деканом колегією духовних осіб.

Своїми духовними творами Петер Грісбахер значно збагатив німецьку церковну музику. Варто відзначити, що композитор написав приблизно 250 музичних творів: 49 мес, багато реквіємів, "Te Deum", "Stabat Mater", мотети, літанії, градуали. Заслужують на увагу меси "Jam sol recedit", "Mater admirabilis", "Stella maris", "Americana", "Missa in honorem Sancti Gregorii II (volumen inaequalium cum Organo)". Окрім латинських, він є автором й німецьких мес.

Окрім німецької меси, існували також інші різновиди німецькомовних католицьких відправ – німецька вечірня ("Deutsche Vesper") і німецький реквієм ("Deutsche Requiem"). До жанру німецької вечірні зверталися композитори Е. Штелле і Й. Оневальд, серед авторів німецьких реквіємів є М. Гайдн, брат Й. Гайдна [1, 41].

Австрійський композитор *Йозеф Оневальд* (1781–1856) народився у м. Хойхлінген (Heuchlingen). Після навчання в Аугсбурзі, де він вивчав риторику (hoc tempore Rhetorices Studiosus), композитор почав писати духовні твори. Саме в Аугсбурзі у 1811 році була написана "Німецька вечірня" ("Deutsche Vesper"). Після цього Й. Оневальд повертається до рідного міста Хойхлінген. На той час його батько був дрібним крамарем в католицькому церковному приході. Йозеф продовжив справу батька, деякий час також торгував дрібними товарами, а потім, після його смерті, у липні 1815 року Й. Оневальд отримав почесну посаду капелмейстра у католицькому церковному приході, де працював до кінця життя. Його духовні твори, зокрема, славнозвісна "Німецька вечірня", завжди користувались успіхом.

Вечірня ("Vesperae") – другий за кількістю композиторських інтерпретацій жанр католицького богослужіння. Вечірня входить до добового кола богослужінь, яке поділяється на нічне ("Officium nocturnum") і денні ("Officium diurnum") богослужіння, до денних богослужінь входять утрєня ("Laudes matutinae"), чотири малі денні години ("Horae minores"), вечірня ("Vesperae"), повечір'я ("Completorium"). Вечірня складається з наступних частин: вступні молитви, п'ять псалмів (psalmi) з п'ятьма антифонами (antiphonae), великий ре-спонсорій (responsorium prolixum), гімн (hymnus), малий вірш (versiculum), пісня Богородиці (Magnificat) з антифоном. У композиторській практиці музика

вечірні включала і кінцеві богородичні антифони, що виконувалися після пове-чір'я, призначені на різні періоди літургичного року (так звані кінцеві антифони “Alma Redemptoris Mater”, “Ave Regina”, “Regina caeli”, “Salve Regina”).

“Німецька вечірня” (Deutsche Vesper) Йозефа Оневальда складається з наступних частин: “Eingang”, “Psalm 1”, “Psalm 2”, “Psalm 3”, “Hymnus”, “Magnificat”, “Alma Redemptoris Mater”, “Ave Regina”, “Regina caeli”, “Salve Regina”. Композитор пише музику до основних частин вечірні, частини, які композитор пропускає, за тодішньою церковною практикою могли читатися, виконуватися на зразок псалмодії або замінюватися оранними прелюдіями. Композитором написана музика до вступних молитов (“Eingang”), трьох з п'яти псалмів (“Psalm 1”, “Psalm 2”, “Psalm 3”), гімну (“Hymnus”), пісні Богородиці (“Magnificat”), а також усіх кінцевих богородичних антифонів (“Alma Redemptoris Mater”, “Ave Regina”, “Regina caeli”, “Salve Regina”). Усі тексти “Німецької вечірні” Йозефа Оневальда, попри значну кількість латинських назв, написані німецькою мовою.

Жанр німецької меси, а також споріднені з ними німецька вечірня і німецьким реквіємом, популярні у XVIII–XIX століттях в Австрії і Німеччині, репрезентовані передусім творами композиторів, що працювали у церкві як автори богослужбової музики. Їх імена мало кому відомі, хоча сьогодні твори цих композиторів знову повертаються до храмів. Особливістю їх творів є тісний зв'язок з обрядом, що проявилось у змісті їх текстів. На прикладі “Різдвяної меси” А. Бауера, побідно до творів інших його сучасників і співвітчизників, можна спостерігати переосмислення літургичних текстів, які при перекладі німецькою мовою зазнають змін. Окрім того, переклади допускають варіювання канонічних текстів, однак у цілому прагнуть передати їх загальний зміст, сконцентрований у ключових фразах, переважно інципітих. На відміну вільного трактування канонічного тексту романтиками, церковні композитори, що працювали у храмі, не привносили своє індивідуальне “Я” у текст німецьких католицьких мес, а прагнули передати зміст літургичних текстів для прихожан через прості і ясні, однак не позбавлені поетичності, тексти, покладені на прості мелодії, зрозумілі кожному.

Література

1. Жабинский К.А. Заупокойные мессы М. Гайдна в контексте исторической эволюции жанра / К.А. Жабинский, К.В. Зенкин // Музыка в пространстве культуры. – Ростов-на-Дону, 2010. – Вып. 4. – С. 39-49.
2. Коваленко Т.С. Жанр мессы в творчестве Йозефа и Михаэля Гайднов / Т.С. Коваленко // Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. – М., 2009. – Вып. 2 (5). – С. 125-136. – (Серия V. «Музыкальное искусство христианского мира»).
3. Кунцлер М. Літургія Церкви / Михаель Кунцлер. – Львів : Свічадо, 2001. – 616 с.
4. Franz Bühler [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Bühler
5. Ignaz Reimann [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.kirchenlexikon.de/r/reimann_ig.shtml
6. Kurze Lebensdaten der einzelnen Komponisten [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.manfredhoessl.de/html/biografien.html>
7. Peter Griesbacher [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Griesbacher

Ферендович Мар'яна Василівна,
асистент-стажист кафедри оперно-
симфонічного та хорового диригування,
здобувач Львівської Національної
Музичної Академії ім. М. В. Лисенка

ПОСТАТІ ОПЕРНИХ І ОПЕРЕТКОВИХ ДИРИГЕНТІВ У ЛЬВІВСЬКОМУ МІСЬКОМУ ТЕАТРІ В ПЕРШОМУ ДВАДЦЯТИРІЧЧІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розкрито постаті диригентів, котрі працювали на Львівській оперній та оперетковій сцені в першому двадцятиріччі ХХ століття. А також проаналізовано ряд завдань, які стояли перед диригентом театру цього періоду.

Ключові слова: Львівський Міський театр, оперні та опереткові диригенти.

The article deals with the figure of conductors who worked at the Lviv Opera and operetta stage in the first twenty years of XX century. And also analyzed a number of problems that faced the conductor of the theater of this period.

Key words: Lviv City Theatre, opera and operetkovi conductors.

Музично-театральне життя Львова має багатовікову традицію. Адже, як відомо, корені театрального мистецтва сягають у Львові ХVІІІ століття. Існування спочатку німецькомовного “цісарсько-королівського” театру, а згодом польської сцени, українського театру і польської опери та оперети без сумніву залишили глибокий слід в історії музичного виконавства [4, 142]. Відкриття Великого театру у 1900 році було визначною подією, яка ознаменувала нову епоху в історії Львівського театру. Це беззаперечно вплинуло й на розвиток диригентського виконавства у Львові.

Відомо, що диригентське мистецтво періоду 1900–1920 років представлено дуже широко. Свідченням цього є діяльність великої кількості диригентів, які у своєму доробку мали працю в оперних театрах Європи та із симфонічними оркестрами світу, а також кількість та складність виконуваних спектаклів в даний період.

Питанню диригентської діяльності у Львівському театрі присвячували увагу лише епізодично у своїх працях Л. Мазепа, Т. Мазепа, А. Терещенко, О. Паламарчук, В. Витвицький, а також в іншомовній іноземній літературі (А. Випих-Гавронська, Л.Т. Блащик та ін.). Тому мета статті – висвітлити стан всього виконавського колективу театру, що є нерозривно пов'язаним із роботою диригента, розкрити завдання, які стояли перед диригентом у театрі початку ХХ століття та відзначити всі постаті диригентів, які працювали у Львівській опері й опереті в першому двадцятиріччі ХХ століття.

Ведучи мову про постаті диригентів опери й оперети згаданого періоду, варто звернути увагу на деякі проблеми театру, що впливали на діяльність усього виконавського колективу, та часом на якість виконуваних творів. Зазначення цих проблем є також свідченням того, як у не завжди сприятливих умовах колектив театру досягав значних успіхів.

Першою проблемою було те, що оперна, так як і опереткова сцена, не мали окремого оркестру. Нагадаємо, що від початку свого існування Міський театр у Львові постійно ставив, як суто драматичні, так і музичні твори (опери, оперети, зінгшпілі, балети, тощо) [6, 143]. Колектив інструменталістів був у розпорядженні цілого театру. Оркестр зобов'язували виконувати не лише опери чи оперети, але й часом грати в антрактах драм та комедій. Іноді в антрактах виконувались також і поважні інструментальні твори. Усе це перевантажувало роботу інструменталістів та відбивалось частково на якості їхньої праці.

Наступною проблемою була недостатня кількість інструменталістів. Якщо питання поповнення хору артистами вирішували за допомогою відкриття при театрі школи співу, то збільшення оркестру відбувалось, як за рахунок вихованців Консерваторії “Галицького Музичного Товариства”, так і шляхом ангажування музик з інших міст Австрійської монархії. Важливу роль у вирішенні цього питання відігравали диригенти. Наприклад, чех Людвик Челянський, за час роботи у театрі, запрошував до співпраці своїх земляків, а Франческо Сперіно – музикантів з Відня. На початок 1909 року відомий такий склад оркестру: із 50 осіб було 14 поляків, 8 німців і 26 чехів [9, 180]. Скромний склад інструменталістів був особливо відчутний при виконанні спектаклів Ріхарда Вагнера. Наприклад, в “Газеті Львівській” за 28 лютого 1907 року було зафіксовано, що під час прем'єри оперної тетралогії “Золото Рейну”, в оркестрі грали чотири валторни замість восьми, одна третя дерев'яних інструментів та недостатня кількість струнних.

Погіршення якості виконання було обумовлене також браком місць в оркестровій ямі. Інструменталісти, які при потребі допомагали основному складу оркестру сиділи за сценою. Цей начебто другий оркестр провадив відповідно інший диригент [9, 183].

Третій фактор, що впливав на погіршення якості виконання – застарілі інструменти та заміна потрібного інструменту у творі іншим. Цю проблему почали вирішувати ще наприкінці XIX століття за дирекції Яна Добжанського (1886). Особливо цьому питанню надав увагу Тадеуш Павліковський у 1900–1906 роках [9, 184].

Усе це було проблемою не лише керівників театру, але й диригентів, що відповідали за якість виконуваних творів.

Варто вказати, що до цього долучались, ще й додаткові обов'язки диригента. Диригенти до кінця XIX століття та частково в XX столітті виконували функцію не лише диригента оркестру, але й хормейстера, режисера, артистичного керівника, відповідали за якість вистав, вивчення ансамблів та були репетиторами солістів. Проте, існував розподіл праці між ними.

У кожному сезоні, як пише А. Випих-Гавронська, було два, а починаючи з 90-х років XIX ст. – три капельмейстери (як тоді називали диригентів). Операми диригували перші капельмейстери, а другі – були задіяні на оперетковій сцені. В принципі перший і другий диригенти порівно ділились обов'язками в опері. Третій диригент керував оркестром в час антрактів драматичних спектаклів [9, 186].

Дуже рідко третьому капельмейстеру доручали проведення опер, переважно тому, що становище третього капельмейстера займали молоді люди, які робили перші кроки в освоєнні даної спеціальності. Говорячи про диригентів – зазначає Л. Мазепа, належить порушити питання пов'язаного із дебютами. Отож, у Львівському Міському театрі дебютувало багато диригентів. Деякі з них почат-

ково виконували функцію концертмейстера, хориста або репетитора солістів чи хорів і навіть суфлера [5, 151]. Цей автор перераховує також у хронологічному порядку усіх диригентів, що дебютували у Львівському театрі з часу його заснування до сьогодні. Проте, виходячи із часових обмежень статті ми будемо висвітлювати імена лише тих диригентів, що працювали у першому двадцятиріччі ХХ століття. Отже, до дебютантів, як оперних диригентів належали Генрик Опенський, Людомир Ружицький, Броніслав Вольфсталь, Юзеф Лерер, Артур Родзінський, Здзіслав Гужинський.

Цікава ще одна послідовність прізвищ диригентів, що були задіяні в роботі над спектаклями у театрі, а саме їх праця як репетиторів солістів. Це були: Л. Челянський (1900-1902), В. Ельшик (1900–1904), Ф. Спетріно (1901–1903), В. Подесті (1905), Г. Опенський (1905–1908), Ф. Рукавіна (1906-1908), Л. Лангер (1907-1908), Л. Ружицький (1908–1909), П. Стерміч-Валькросціата (1908-1910), Б. Вольфсталь (1908-1918, 1938), Й. Лерер (1911–1941), М. Зуна (1914, 1923–1926), А.М. Кічман (1919), А. Родзінський (1916), З. Гужинський (1917–1918, 1929–1931) [6, 164] (Підкреслено прізвища польських диригентів).

Але, повернімося до головних диригентів опери. Якщо перші 28 років після закриття німецької сцени в 1872 році, Львівська опера славилась польськими капелмейстерами (наприклад Г. Ярецьким), то після 1900 року стали запрошувати іноземних диригентів: чехів, італійців, хорватів, іспанців [9, 190].

На відміну від попередніх понад сто років існування театру змінюється практика ангажування головних диригентів. Замість праці кожного з них у цьому колективі протягом кількадесяти років, калейдоскоп диригентів змінюється через декілька років [3, 25].

Розповідь про оперних диригентів у період 1900–1920 років буде подана у хронологічному порядку діяльності кожного з них.

У 1900 році Тадеуш Павліковський ангажував до Опери Людвика Челянського.

Людвик Вітеслав Челянський (1870–1931). Диригент опер та симфонічного оркестру, композитор симфонічної і сценічної музики. Був певний час диригентом в Пьзені, керівником симфонічного оркестру у Варшаві та директором опери в Хорватському Національному театрі в Загребі. Людвик Челянський є також засновником Чеської філармонії в Празі.

У 1900–1903 роках він займав посаду диригента Львівської опери, а в 1902–1903 роках – Львівської філармонії. Варто вказати, що Челянський створив оркестр Львівської філармонії та здобув з ним значних досягнень.

Щодо праці Челянського у Львівській опері, то варто зазначити, що даний диригент дуже швидко здобув повагу оркестру і хору, проте із солістами відбувались конфлікти. Це підтверджує рецензія С. Бурси у часописі “Wiadomości Artystyczne”: “Потрібно зауважити, що улюбленою справою молодого, повного волі і темпераменту капелмейстера є перед усім оркестр та хори. Їм і посвячує пан Челянський всі свої старання і увагу [...] Якщо для оркестру і для хорів пан Челянський мати – то для солістів є правдивою мачухою. Занурений в партитурі мало ними займається, не дає їм кінцевих знаків у важливих хвилинах партії, а якщо вирішить дати знак, то дає його невчасно або запізно” [9, 190]. Власне конфлікт Людвика Челянського із видатним українським співаком, солістом Львівської опери – Олександром Мишугою відбувся через те, що даний диригент не дозволив йому повторювати на біс його блискучої арії. Такі конфлікти були пов’язані частково з тим, що солісти опери вважались “кастою недоторка-

них” серед музикантів театру, та дуже часто захоплюючись власним виконанням не помічали, що втрачались цілісність та характер твору перетягуванням фермат, співом у власному темпі та багаторазовим виконанням на біс. Проте, всі ці події призвели до того, що Л. Челянський покинув Львів.

Згодом після вищезазначеного маестро ангажують італійця Франческо Спетріно (1857–1948) – диригента опер і симфонічних оркестрів, композитора, що працював у сезоні 1902–1903 років. Даний диригент не лише зарекомендував себе як хороший спеціаліст, але його заслугою було також розширення оркестру до п’ятдесяти осіб та залучення нових інструменталістів із-за кордону.

Про нього писали: “диригує з великим натхненням, пориває своїм запалом солістів, оркестр і всю публіку” [9, 191].

Сезон 1903–1904 років ознаменований диригуванням іншого італійця Філіпо Брунетто (1869–1936), що був диригентом опер та симфонічних оркестрів, педагогом та композитором опер і пісень. Від 1888 року він працював диригентом філармонії в Кастельфранко Венето, починаючи з 1891 – Музичного Товариства в Серіньола. Ф. Брунетто у 1903–1904 роках замінив Ф. Спетріно в Міському театрі у Львові, а згодом був запрошений диригувати у театри Франції та Іспанії. У 1914 році його було обрано директором Міської музичної школи в Мілані.

У 1905–1906 роках короткий час керує оперними спектаклями ще один італієць – Віктор Подесті (1859–1926) – піаніст та оперний диригент. В. Подесті до праці у Львівському театрі дуже багато гастролював. Він диригував у Флоренції, Болоньї, Трієсті, Римі, у великих містах Латинської Америки: Буенос-Айресі, Монтевідео, Ріо де Жанейро, а також Петербурзі та Варшаві. Після Львова працював диригентом у Метрополітен-Опера, але через певний час, повернувшись на батьківщину став диригентом опери в Мілані.

Наступним диригентом у сезоні 1905–1906, 1907–1908, а також 1910–1911 і 1911–1912 років був іспанець Антоніо Рібера. Даний диригент працював репетитором солістів у Вагнерівському осередку в Байройті, та виконував обов’язки капельмейстера в Барселоні. Рібера був великим прихильником творчості Вагнера. Працюючи у Львівській опері він впроваджував у репертуар його твори. Наприклад, після прем’єри “Золото Рейну” зазначено, що Рібера був одним із постановників опери, завдяки якому було отримано успіх даного твору. Був диригентом, що дбав про видобуття з оркестру найважливіших рис Вагнерівського стилю. Після Львова цей диригент працював у німецьких театрах, в тому числі у Байройті.

Також у сезоні 1906–1907 років функції диригента опери переймає репетитор солістів Леон Лангер (1884–1909). Дебютувавши у Львівській опері він був високо оціненим львівськими критиками. Керував також оперетами в літньому сезоні в Кракові. Від 1908 року був диригентом театру в Познані.

Від 1907–1908 до 1909–1910 років функції оперного диригента виконує хорват Петро Стерміч-Валькроціата (1868–1935). Диригент опер і симфонічних оркестрів. Дебютував як диригент на Мальті, а згодом працював в Італії. У 1895–1896 роках диригував у Москві і Петербурзі, а з 1899 року починає працювати у Варшаві. Після Львова диригував у театрах Праги, Відня та Познані. У 1929–1930 роках став директором Варшавської опери.

В сезоні 1907–1908 років дебютував виконуючий обов’язки репетитора солістів інший хорват Фридерік Рукавіна (1878–1940). Перед Львівським театром він був диригентом опери в Людіні а після нього у Великому театрі у Вар-

шаві. Також диригував у Лос-Анджелесі і Сан-Франціско у США, у Хорватії – в Загребі та в Любляні і Осієку.

У сезоні 1908–1909 операми диригував Людомир Ружицький (1884–1953). Видатний польський композитор, а також педагог, диригент опер, піаніст. Після дебюту й праці у Львівському театрі був диригентом “Львівського Академічного Хору”. У 1912–1913 роках працював у Берліні, а від 1919 – у Варшаві. Згодом присвятив себе педагогічній діяльності, а саме був професором композиції у Варшавській державній музичній консерваторії.

Львів'янин Броніслав Вольфсталь (1833–1944) був диригентом, піаністом, композитором і педагогом. У 1907 році виконував обов'язки артистичного керівника і диригента “Львівського Технічного Хору”. Від 1908 року до сезону 1915–1916 рр. працював капельмейстером опери у Великому театрі у Львові, в котрому дебютував. Його праця відзначалась високою артистичною культурою, талантом, проведенням оркестру з темпераментом і прецесією. У 1926 році був ангажований на становище першого диригента до Народної Опери у Відні. Але, після ліквідації цієї опери у 1928 році повернувся до Польщі і диригував симфонічними концертами у Варшаві, Львові та інших польських містах. У 1933–1935 він став диригентом Варшавської філармонії, та протягом кількох років, аж до початку Другої світової війни був професором диригентури у Вищій музичній школі ім. Ф. Шопена у Варшаві.

Чех Мілан Зуна (1881-1960). Скрипаль, диригент опер та симфонічного оркестру, педагог. Працював у Львівській опері з перервами: у 1914, 1916–1918 та 1923 роках першим диригентом. До праці у Львові з 1903 до 1907 року був другим диригентом Чеської філармонії. Проте, у 1907 році розпочав працю першого диригента опери в Міському театрі у Карлових Варах та у Празі. 1909 рік ознаменований працею цього диригента в Королівському театрі в Загребі, а в 1919-1920 рр. він працював другим диригентом Опери в Познані. В 1920-1923 роках М. Зуна організує оперу в Словацькому Народному театрі в Братиславі. Переїхавши у 1923 році до Львова він перебував тут три роки на посаді першого диригента Опери, але в 1926 році від'їжджає до Катовіц, де працює першим диригентом Опери. У 1933 році в Чехословаччині він спочатку став диригентом, а згодом директором опери в Народному театрі у Празі. В 1945 - організував Оперу в Ліберцу, а з 1946 – був керівником опери в Словацькому Народному театрі в Братиславі.

Здзіслав Гужинський (1895–1977) – диригент опер та симфонічного оркестру. Керував оркестром у Львівській опері у 1917-1921 роках. Перед працею у Львові займав посаду диригента у Краківській опері (1916 р.), а після Львова, у 1919-1921 роках провадив оркестр Спілки Музикантів в Кракові. Згодом переїжджає до Варшави, де диригує та виконує обов'язки директора театру Новості. У 1925 році став директором театру в Катовіцах, а в 1928 – диригентом Варшавської опери. У 1929 році він повертається до Львова та знову провадить оперу й оперету у Міському театрі. 1935-1939 роки ознаменовані працею цього диригента з оркестром Польського Радіо у Варшаві. З. Гужинський був також одним із організаторів філармонії у Лодзі. У 1948-1949 він займає посаду директора Опери в Познані, а в 1966 – диригента Великого театру опери й балету у Варшаві. Виступав за кордоном: у Парижі, Цюріху, Будапешті та Празі.

Артур Родзінський (1892–1958) працював у Львівському театрі (тут він дебютував) в 1918–1921 роках. Згодом, з 1921 до 1925 року працював в театрі у Варшаві, де керував також і симфонічним оркестром. У 1925 році він переїхав

до США. Артур Родзінський був асистентом у Л. Стоковського у симфонічному оркестрі в Філадельфії в 1926–1929 роках. Керував протягом майже двадцяти років такими симфонічними оркестрами: Лос-Анджелеським (1929-1933), Клівлендським (1933–1943), Нью-Йоркським (1943-1947) та Чикагським у 1947-1948 роках. В 1937 році він був також асистентом Артуро Тосканіні у симфонічному оркестрі Національного радіомовлення (NBC). Артур Родзінський гастролював з кращими колективами Північної та Південної Америки та Європи.

Також за диригентським пультом стояли відомі композитори: Владислав Желеньський та Генрик Опенський.

Прем'єрами всіх своїх спектаклів диригував Владислав Желеньський (1837–1921). Цей визначний польський композитор, як писали критики був дуже вимогливим при виконанні своїх творів та ретельно готувався до їх виконання.

Генрик Опенський (1870-1942) – музикознавець, композитор, скрипаль, диригент і педагог. У 1905–1906 роках був запрошений диригувати у Львівський театр оперу Станіслава Монюшка “Галька”, та заслужив дуже теплі відгуки. Цей виступ мав бути вступом до постійного ангажаменту цього диригента у Львівській опері, але через невідомі причини це не відбулося.

Щодо керівників хорів, то варто навести думки А. Випих-Гавронської, що їх прізвища залишились в тіні прізвищ головних диригентів опери. Приготуванням хорів з опер займались, як правило, диригенти оперет чи репетитори солістів. У зв'язку з тим, що біографічні дані про хормейстерів та другорядних диригентів відсутні, перелічимо лише деякі прізвища і дані про них.

Одним з перших керівників хору був Валентин Дец, у 70-ті роки –Б. Войнаровський, Я.Н. Шмігельський. У 80-ті: К. Козловський, Ф. Сломковський та В. Ельшик. За другої дирекції Л. Геллера у сезоні 1907–1908 років – Л. Ружицький і Б. Вольфсталь. У 1916 році одна жінка-диригент – Анна Марія Кічман.

Відносно оперети у Львівському театрі, то належить зауважити, що її популярність серед населення у період 1900–1920 років була великою. Вона створювала умови значної фінансової підтримки театрові. Проте, не завжди керівництво театру хотіло її підтримувати. Наприклад, Л. Геллер дуже любив оперету і достатньо багато зусиль вкладав у її розвиток. Його навіть звинувачували у перебільшеній увазі до неї. Проте Т. Павліковський відносився до оперети достатньо “прохолодно”, утримуючи її через популярність останньої у людей і як значну фінансову підтримку для театру.

Оперета не мала окремого оркестру, проте капельмейстер та солісти були. Та при цьому зв'язок між оперною та оперетковою колективами був сильним. Проте, завдяки указу Геллера, з 1912 року оперету почали виконувати окремо від опери, а саме по закінченню оперного сезону або у вечори коли опера не відбувалась. Зазначимо, що кількість оперет в репертуарі театру в двічі перевищувала кількість опер.

Над оперетковим репертуаром, як правило, працював другий диригент театру. Проте він не був єдиним капельмейстером сцени “легкої музи”. Нерідко оперетами керували диригенти антрактової музики, дебютанти або інструменталісти оркестру. За диригентський пульт оперети ставали іноді капельмейстери оперної сцени. Це відбувалось переважно при заміні та у складних спектаклях чи прем'єрах. Лише кілька диригентів оперної сцени стояли за пультом у спектаклях оперети: Г. Ярецький, П. Стерміч, М. Зуна. Проте, диригенти оперети, так як і опери мали ще й додаткові обов'язки. Керували музичними антрактами у драматичних спектаклях, готували хори опер і оперет. Деякі займались компо-

зиторською діяльністю. Їх музичні твори виконували в антрактах драматичних вистав, а вокальні композиції, як "вставки" в оперетах.

Диригентами оперети Міського театру, що працювали в першому двадцятиріччі ХХ століття, були наступні.

Одним з найбільш відомих і заслужених диригентів оперети до кінця свого життя був Францішек Сломковський (1849–1924) – піаніст, скрипаль, композитор, теоретик, педагог. Навчався під керунком Кароля Мікулі у Консерваторії Галицького Музичного Товариства у Львові, а згодом продовжував студії у Віденській консерваторії. З 1870 року став диригентом опери і оперети в театрі Скарбка у Львові. Був також скрипалем-концертмейстером театрального оркестру. Від 1872 року провадив клас фортепіано і навчав гармонії в консерваторії спочатку "Галицького Музичного Товариства", а згодом "Польського Музичного Товариства".

Вацлав Ельшик (1864–1939) був піаністом, акомпаніатором, репетитором солістів та диригентом опер і оперет. У 90-х роках ХІХ століття працював, як акомпаніатор солістів у Варшавському театрі. У 1900 році переїхав до Львова і став репетитором солістів, оперних і опереткових хорів та диригентом оперети у Міському театрі. Після виїзду Л. Челянського, та перед приїздом Ф. Спетріно диригував оперою. У 1904 році повернувся до Варшави.

Наступним диригентом оперети був Юзеф Шульц, що вів спектаклі у першому сезоні за дирекції Т. Павліковського. На жаль про цього диригента не знайшлося жодних біографічних даних, крім тих, що він працював у театрі у 1900–1901 років.

Адам Вронський (1851?–1915) відомий, як композитор переважно танцювальної музики. Його називали "Польським Штраусом". Був скрипалем, диригентом театральних, симфонічних та розважальних оркестрів, педагогом. У 1897 році став третім диригентом Львівського театру із призначенням для проведення водевілів та диригування музики в антрактах. Опісля переїхав до Самбора, де керував музичною школою Музичного Товариства. У 1904 році вирушив до Кракова, де в 1907 році став диригентом оркестру Товариства Приятелів Музики "Гармонія". В 1908 році знову повернувся до Львова, та зайняв посаду диригента Оперети, диригував також в антрактах. Згодом переїздить до Стрия й стає директором тамтешнього Товариства Музики.

У сезоні 1911–1912 диригентом оперети був Юзеф Лерер (1880–1941), що працював диригентом опер та педагогом. У 1908 році він став диригентом Оперети в театрі у Познані та диригентом хору "Лютня" там же. У 1911 році повернувся до Львова і став репетитором солістів опери та диригентом оперети. Від 1915 року займає посаду диригента опери у Львівському Великому театрі і працює на ній аж до ліквідації опери у 1933 році, після чого став диригентом Львівської філармонії. В 1939–1941 був диригентом Львівського державного театру опери і балету.

Ярослав Миколай Лещинський (1869 – помер в час Другої світової війни у Варшаві). Диригент опер, симфонічних оркестрів, хорів, педагог. Був артистичним керівником співацьких товариств. Від 1911 року займав становище репетитора солістів опери в Міському театрі у Львові. Але, після закінчення Першої світової війни був диригентом оркестру театру "Powszechny" в Кракові. У 1921–1922 рр. займав посаду диригента у Великому театрі в Познані. А в 1922–1925 років працював диригентом у театрі ім. С. Монюшка у Вільно. У 1925-1928 знову працює у Великому театрі у Львові. Тут був також артистич-

ним керівником співочих товариств, зокрема “Лютні – Матері” та оперного класу у музичній школі ім. С. Монюшка.

Анна Марія Кічман (1895–?). Співачка, диригент оперет і вокальних ансамблів. У 1913–1916 роках була диригентом оперети в театрі Новості у Варшаві, а згодом у Міському театрі у Львові, а саме у сезоні 1917–1918 років. Опісля перебувала в Катовіцах, де керувала різними камерними вокальними ансамблями. Перед Другою світовою війною була репетитором солістів опери у Великому театрі у Варшаві. Після війни проживала в Кракові, де присвятила себе композиції й працювала музичним керівником у тамтешніх театрах.

Отже, Львівська оперна та опереткова сцени періоду 1900–1920 років представлені плеядою диригентів, серед яких були визначні постаті, котрі у своєму доробку мали серйозний досвід роботи у театрах Європи та із симфонічними оркестрами світу. Це відобразилось не лише на творчому зростанні колективу, але також вплинуло на розвиток диригентського виконавства у Львові. Можемо ствердити, що оперний театр був своєрідною “лабораторією” не лише для оперних співаків, але також для диригентів – школою, академією диригентури, впроваджуючи у світ сценічну музику [6, 151].

Вагомим важелем було також і те, що праця окремих названих майстрів диригентського мистецтва світового рівня значно вплинула на якість і рівень виконуваних творів. Львівський театр періоду 1900–1920 років не відставав у постановках спектаклів від європейських театрів. Свідченням цього є перелік репертуару вищевказаного періоду, який із часових обмежень статті не можемо подати. В ньому були наявні оперні та опереткові твори майже усіх національних шкіл, які на той час ставились в театрах Європи.

Отже, варто підкреслити, що діяльність вищезгаданих диригентів у львівському Міському театрі першого двадцятиріччя ХХ століття відіграла значну роль в музичній культурі міста Львова, а сам театр під керівництвом найбільш видатних з них – вагомий внесок у європейське оперне виконавство.

Література

1. Мазепа Л. Диригенти Львівської оперної сцени / Лешек Мазепа // *Musica Galiciana*. - Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003. – Т. VII. – С. 64–77.
2. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. - Львів: Сполом, 1999. – Т. 1. – 287 с.
3. Мазепа Т. Музично – Театральне життя Східної Галичини / Тереса Мазепа // підготовлений до друку матеріал, який автор дозволила використати. – 28 с.
4. Мазепа Т. Австрійський музично-драматичний театр у Львові і театральні традиції міста / Тереса Мазепа // Теоретичні питання культури, освіти та виховання / збірник наукових праць. - Київ, 2002. – Вип. 23. – С. 141-145.
5. Własczyk L. T. Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX-XX wieku / Leon Tadeusz Własczyk. – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. – 354 s.
6. Mazepa T., Mazepa L. Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie / Teresa Mazepa, Leszek Mazepa. – Wrocław: Polskie Stowarzyczenie Pedagogów Śpiewu, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, 2008. – 296 s.
7. Mała Encyklopedia Muzyki // red. S. Śledziński. - Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970. - S. 88, 365, 738, 976, 1118, 1377, 1970.
8. Słownik muzyków polskich // red. J. Chomiński. - Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne. – Т.І: 1964. – С. 168. – Т.ІІ: 1967. – С. 146, 291, 295-296, 308-309.
9. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872 – 1918. – Kraków: Universitas, 1999. – 407 s.

ВНЕСОК МІЖНАРОДНИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ФЕСТИВАЛІВ У ВІДРОДЖЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННО-ОБРЯДОВОГО ФОЛЬКЛОРУ

У статті аналізується внесок міжнародних фольклорних фестивалів, у справу відродження та збереження українського пісенно-обрядового фольклору. Порушується питання відкриття нових шляхів популяризації культурного надбання українського народу на світовому рівні.

Ключові слова: фольклорний фестиваль, культурно-мистецька акція, пісенно-обрядовий фольклор, народна творчість, традиційна культура.

Contribution of international folk festivals in the matter of revival and maintainance Ukrainian song-ceremonial folk, the question of opening a new ways in popularization of cultural acquisition of the Ukrainian people on the world level are analysed in the article.

Key words: folk festival, cultural and art action, song ceremonial folk, folk creation, traditional culture.

Процеси відродження української культури на сучасному етапі висувують перед суспільством важливі завдання відродження та збереження пісенно-обрядового фольклору, однією із детермінантних складових української традиційної культури, поза як він включає в себе як поетичну, музичну, хореографічну так і драматургічну народну творчість.

Важливу роль в даному процесі відіграють різноманітні культурно-мистецькі акції, серед яких особливе місце посідають фестивалі фольклорного спрямування головним завданням яких є успадкування, збереження та популяризація народних історико-культурних традицій, звичаїв та обрядів.

Метою даної статті визначено аналіз внеску фольклорних фестивалів міжнародного рівня у відродження та збереження українського пісенно-обрядового фольклору та визначення їхнього впливу на відкриття нових шляхів для популяризації культурного надбання українського народу на світовому рівні.

До фестивалів, які мають багаторічну традицію, належать Міжнародний фестиваль українського фольклору "Берегиня" (1991 р., Волинська обл.), Міжнародний Гуцульський фольклорний фестиваль (1991 р., Івано-Франківська обл.), Міжнародний фестиваль кобзарського мистецтва "Дзвени, бандуро!" (1992 р., АР Крим), Міжнародний фестиваль "Поліське літо з фольклором" (1994 р., Волинська обл.), Міжнародний слов'янський фестиваль "Коляда" (1995 р., м. Рівне) та інші.

Серед вище зазначених культурно-мистецьких акцій особливої уваги заслуговує Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня», позаяк це одна із перших акцій такого типу, що пройшла в нашій державі на передодні проголошення незалежності України.

Даний фестиваль був ініційований волинськими шанувальниками народного мистецтва і вперше пройшов у червні 1991 року в древньому волинському місті Луцьк.

Фестиваль, що проходить у м. Луцьку збирає українців з їхніми піснями, звичаями не лише з усієї України, але й з країн як близького так і дальнього зарубіжжя, оскільки основна мета заходу – збереження традиційної української культури, розширення творчих зв'язків, обмін досвідом та інформацією у галузі народної творчості із зарубіжними громадами українців [7].

Учасниками фестивалю є виконавці різних вікових категорій: солісти, вокальні фольклорні гурти, фольклорно-етнографічні ансамблі, народні музики та інструментальні ансамблі, які мають у своєму репертуарі українські народні пісні будь-якого жанру й форми, що збереглися у побуті тієї місцевості, яку представляє колектив.

Згідно концепції фестиваль охоплює різноманітні жанрово-тематичні програми, презентуючи весняно-літній і літньо-осінній цикли народних обрядодійств. Приміром перший (червень 1991 р.) та третій (червень 1998 р.) фестивалі були присвячені весняно-літньому циклу, час їх проведення співпадав з одним із найбільших православних свят – Трійцею або п'ятидесятницею, чи як в народі називають, клечальною неділею, зеленим тижнем відповідно українська космогонія, міф та архетип, звичаєва обрядовість, усно-поетична і пісенна творчість зелених свят і були тою серцевиною, що об'єднала фольклорно-етнографічні дійства на “весіллі Весни та Літа” [7]. Позаяк програми фестивалів були присвячені весняно-літньому циклу на них було показано багато весняних обрядів з відповідними дівочими хороводами і співами, великодні дійства з писанками та дитячими іграми, Юрївські забави, польові погостини, ходіння та качання молоддю яриною. Літній цикл був представлений жіночими ягідними та чоловічими косарськими співами, також звучали петрівчані і купальські пісні.

Як зазначалося вище постійними учасниками фестивалю є представники української діаспори близького і далекого зарубіжжя – Австралії, Великобританії, Білорусії, Казахстану, Молдови, Польщі, Прибалтійських країн, Росії, Румунії, Словаччини, США, Франції, Югославії та інші.

Зарубіжні учасники відзначають, що їхні колективи особливо потребують участі в таких проектах бо за їхніми словами вони “не є виплеканцями жодних комітетів у справах культури або будинків культури, – ми самі собі і сценаристи, самі ж собі режисери...” [7], наголошуючи, що “на фестивалі є чому повчитись і взяти на добротинне озброєння, адже тут така кузня талантів і режисерських рішень” [7]. Представники української діаспори з Росії звертають увагу на те, що “найбільший здобуток користі від таких творчих поїздок – це те, що наша студентська молодь, народжена в Росії, починає органічно відчувати себе духовним спадкоємцем інтелектуального покладу свого рідного народу, Землі своїх Батьків. Це такий міцний, надійний, і в той же час ненав'язливий виховний процес, який не накинеш зненацька, – таке потрібно відчути, впустити в Душу і злучитись з цим навечно, наче й всім разом, однак і кожному поодиноці” [7].

Підводячи підсумок щодо Міжнародний фестиваль українського фольклору «Берегиня» хотілося б зазначити, що представлена на ньому колективна пам'ять українців про минувшину не залишає байдужими ані глядачів, ані науковців, адже творчість нашого народу потребує вагомої підтримки і захисту. З цього приводу учасники науково-практичних конференцій, що є невід'ємною складовою фестивалю і до участі в якій запрошуються провідні українські та зарубіжні вчені з питань культурології, фольклористики, етнографії, етномузики неодноразово зазначали, що “Найспівучіший у світі український народ може

залишитися без своїх феноменальних реліктових пісень, якщо не занесе їх у своєрідну „Червону книгу”, відповідно так само можна сказати про календарно-обрядову і звичаєву, усно-поетичну творчість, ремесла” [7]. Відповідно до вищесказаного хотілося б додати, що на нашу переконливу думку Міжнародний фестиваль українського фольклору “Берегиня” відіграє важливу роль в царині відродження та збереження традиційної народної культури українців, зокрема такої її складової як пісенно-обрядовий фольклор.

Як відомо, в аграрному календарі українців не було різкого розмежування між сезонами. Кожен із них плавно переходив у наступний, утворюючи нескінченний ряд кругооберту природи, чергування періодів праці й відпочинку. Найсприятливішим для селянського дозвілля повсюди в Європі вважався зимовий період, особливо насичений різноманітними звичаями та обрядами. Серед низки зимових свят українців особливо виділявся “період дванадцятидення (Святки) з кульмінаційними точками 25 грудня (Різдво), 1 січня (Новий рік) і 6 січня (Хрещення)”. Навколо цих дат церковного та громадського календаря протягом віків склався надзвичайно багатий комплекс звичаєвості. Тому не випадково рівненська міська громадська організація “Творче об’єднання “Коляда” на чолі з Миколою Федоришиним виступили з ініціативою заснування Міжнародного слов’янського фестивалю “Коляда”. Головна мета заходу “відродження та збереження різдвяно-новорічних свят та обрядів слов’янських народів, виявлення спільних джерел виникнення та розвитку, сприяння їх успішному втіленню та популяризації через ознайомлення з художніми колективами і їх репертуаром; пропаганда традиційно народної культури, модернізація її на наукових засадах, виконання автентичних народних театралізованих дійств та співів” [6, 23].

Міжнародний слов’янський фестиваль “Коляда” є щорічною, за виключенням декількох років, культурно-мистецькою акцією, котра починаючи з 1995 р. проходить у другій декаді січня в м. Рівне. На цей період головна площа міста перетворюється на сцену народного різдвяно-новорічного “карнавалу” де художні колективи, учасники фестивалю, демонструють різдвяно-новорічні містерії (Маланка, Діди, Коза, Кінь, Вертеп, Три Королі тощо.), а глядачі мають нагоду не лише пасивно споглядати, але й долучитися до “театралізованого дійства “поводити “Козу”, потанцювати з Ведмедем і, насамперед, поколядувати та пощедрувати” [6, 23].

Згідно з концепцією, учасниками фестивалю є колективи, репертуарна політика яких базується на народних піснях, обрядах, записаних від старих сільських людей, адже саме село, на думку незмінного голови журі (оглядової комісії) з другого по дев’ятий фестиваль (1996–2004 рр.), відомого письменника-фольклориста Василя Скуратівського, є “природним середовищем збереження традиційної культури...” [5]. Саме тут на його думку “народжувались, шліфувалися і зберігалися духовні витoki етнічної специфіки” [5]. Тому кожен ансамбль, учасник фестивалю готує програму, що складається з регіонального різдвяно-новорічного обряду (вистави), яка виражає самобутність даного етнографічного регіону.

Приміром один із постійних учасників фестивалю фольклорно-етнографічний ансамбль “Родина”, Волинського державного училища культури, усі члени якого родом із сіл Волині й Полісся, щоразу презентує нові, записані від своїх односельців зимові обрядові пісні, намагаючись виконувати їх практично без аранжування.

Заслуговує як на нашу думку і той факт, що фестиваль не має конкурсної основи, адже на думку його організаторів “...кожен колектив показує фолькло-

рне багатство свого регіону, а кожний регіон і всі слов'янські народи по-своєму в цьому плані багаті і своєрідні” [6, 25], тож дипломами і подарунками нагороджуються всі учасники фестивалю бо як стверджує директор фестивалю М. Федоришин “це люди, одержимі народною творчістю, це наш золотий фонд, люди які стоять біля джерел нашої державної культури, дбають про її збереження та відродження” [6, 25].

З огляду на те, що фестиваль проходить в період різдвяно-новорічних свят основними з яких є власне Різдво Христове (в народі іменується просто Різдвом), Новий рік (в народі зветься щедрий вечір, або празник Святого Василя) та свято Водохреща фестивальна програма також поділяється на три частини. Так на Різдво проходять конкурси колядок, на щедрий вечір відбувається театралізоване обрядодійство “Новорічна Переберія”, яке вражає феєрією з різною “нечистою”, заключна частина трилогії проходить на “Водохреща”, вона отримала назву “Вертепна містерія”, і радує гостей та учасників свята конкурсом вертепів. Ми цілком поділяємо думку організаторів “Коляди”, що поділ фестивалю на три частини дозволяє “людям краще розрізнити велику кількість колядок та щедрівок” [6, 26].

Важливо як на наш погляд відмітити, що Міжнародний слов'янський фестиваль “Коляда” є практично чи не єдиним в Європі, на якому представлені звичаї зимових свят та обрядів слов'янських країн.

Показово, як на нашу думку, що за особливий внесок в “охорону і збереження традиційної культури, а також об'єднання представників різних культурних груп світу в одну фестивальну сім'ю” [1, 45], Міжнародний фестиваль українського фольклору “Берегиня” та Міжнародний слов'янський фестивалі “Коляда” внесені до календарів та мають статус CIOFF (Міжнародної Ради Організацій Фестивалів Фольклору і Традиційних Мистецтв).

Вагомий внесок у процес збереження та відродження українського пісенно-обрядового фольклору має і Міжнародний фестиваль традиційної народної культури “Покуть”, що з 1996 року проходить на Слобожанщині. Він складається з мистецьких заходів до свят народного календаря (Івана Купала, Спас, Покрова). Ідея фестивалю належить відомому письменнику, фольклористу й етнографу Василю Скуратівському, який вказуючи на “науково-етнографічний характер” [3], даного фестивалю неодноразово відзначав, що торкаючись культурологічних проблем, матеріальних і духовних аспектів культури – побуту, ремесел, промислів, фольклору фестиваль позитивно впливає на процес “спадкоємності фольклорних традицій і матеріально-вжиткової культури народу”, що на його думку “має слугувати базисом формування нового етнопсихологічного мислення народу” [3].

Характерною ознакою фестивалю “Покуть” є і те, що дослідження і презентування культурних взаємозв'язків прослідковується у ланцюжку: колектив (носії традиції) – виконавсько-дослідницький гурт – дитячий фольклорний колектив [3].

За роки функціонування фестивалю “Покуть” у ньому брали участь колективи з Болгарії, Білорусії, Литви, Латвії, Молдови, Туреччини, Польщі, Росії, України (зокрема, колективи з м. Харкова та Харківської області). Особливої уваги заслуговує вітчизняний фольклорний ансамбль “Божичі”, учасники якого вивчають і відтворюють старовинну пісенну і танцювально-інструментальну традицію, яка подекуди збереглася у селах і хуторах Лівобережної України [3].

На даний час Міжнародний фестиваль традиційної культури “Покуть” є однією із широкомасштабних імпрез міжнародного значення на території Східної України, поряд з цим на нашу думку, він є яскравим свідченням того, що завдяки творчим людям, які володіють знанням і вмінням передавати традиційну народну манеру виконання пісень, колядок, щедрівок в даному регіоні зберігся автентичний фольклор.

Останнім часом в Україні великої популярності набувають так звані етнофестивалі. Організатори подібних фестивалів прагнуть пробудити інтерес до історичної спадщини, відродити та інтегрувати в сучасний світ різноманітні етнічні традиції, поєднуючи їх з елементами досягнень в галузях культури, освіти, виробництва, менеджменту та інших сфер життя людини [4, 141]. До культурно-мистецьких акцій такого типу належать Міжнародний фестиваль етнічної музики та лендарту “Шешори” (с. Шешори, Івано-Франківська обл., 2003 р.), Міжнародний етнофестиваль “Країна Мрій” (Київ, 2004 р.), Міжнародний етнофестиваль “Підкамін” (с. Підкамін, Бродівського р-н., Львівської обл., 2007), Міжнародний екокультурний фестиваль “Трипільське коло” (м. Ржищів, Київська обл., 2008 р.) та інші.

Не маючи нагоди в рамках однієї статті охарактеризувати кожний із вище вказаних фестивалів, хотілося б зупинити увагу на Міжнародному етнофестивалі “Країна Мрій” який починаючи з 2004 року щорічно проходить в столиці нашої Батьківщини м. Києві, поза як на нашу переконливу думку досвід його проведення є взірцевим прикладом щодо процесу відродження та збереження українського пісенно-обрядового фольклору. З огляду на те, що ініціатором фестивалю та його незмінним організатором є відомий в Україні та за її межами вітчизняний рок музикант О.Скрипка концептуально дана культурно-мистецька акція дещо відрізняється від вищезгаданих, зокрема поряд із головною метою фестивалю “максимально вияскравити всі барви українського фольклору” [2] він покликаний представити як “найширший спектр етнічної музики в Європі: від фольклору до сучасних гуртів, які відштовхуються від фольклору” [2].

Попри широкий представницький форум колективів, що працюють в стилі world music, “духовним творчим ядром фестивалю” [2] за словами його організаторів були і залишаються “колективи, що відтворюють народну традицію”, в першу чергу автентичні колективи.

Серед колективів, які демонстрували автентичну манеру виконання на першому фестивалі “Країна Мрій”, були фольклорно-етнографічний ансамбль “Троян” із Рівненщини та гуцульська “Космацька капела”.

Зокрема учасники фольклорно-етнографічного ансамблю “Троян” середній вік учасників якого 70 років, на фестивалі представили “обряд пов’язування намітки нареченій та виконали три танці. В даному контексті хотілося б зазначити, що хореограф-постановника у ансамблі немає відповідно як стверджують самі учасники колективу вони “танцюють так, як це робили їх прабабки” [2].

Організатори акції зауважують, що “з кожним роком влаштовувати представницький форум саме автентичної музики та співу стає дедалі важче, оскільки цьому мистецтву неможливо навчитися – воно відходить разом зі своїми носіями” [2] тому основну кількість учасників фестивалю складають так звані “вторинні колективи” – міські гурти, що мають у своєму репертуарі пісні в автентичній манері виконання.

Серед колективів, які ставлять за мету відтворити український фольклор у його справжній, “автентичній” манері, постійними учасниками фестивалю є київські гурти “Древо”, “Гуртоправці”, “Буття”, “Володар” і “На добридень”, гурт “Серпанок” (м. Суми), “Дике поле” (м. Кіровоград) та інші. Кожна група презентує певну місцеву традицію, прагнучи якомога точно відобразити у своєму співі й грі локальну музичну стилістику.

Приміром гурт народної музики “Гуртоправці” (керівник – Ірина Клименко) представив на фестивалі виставу “Адам і Єва”. Дане пісенно-обрядове дійство лише умовно можна називати виставою, оскільки мова йдеться “радіше про спробу сучасного мистецького міфотворення, про актуалізацію архаїчних народних уявлень про побудову світу. Це погляд на архетипи Чоловіка та Жінки, що збереглися в українській свідомості ще з дохристиянських часів, закарбовані у селянських піснях, легендах, звичаях та обрядах” [2].

За структурою вистава “вельми пластичне дійство, яке не потребує вивіреного “акторського складу чи суто театральної режисури. В його основі – вибудований в сюжетну лінію пісенний та обрядовий матеріал, який стосується найважливіших моментів у житті українських Адама і Єви (Василя та Галини), невіддільних від життя громади, роду” [2].

Чотири епізоди “вистави” оповідають про повний життєвий цикл Чоловіка й Жінки, їхнє призначення і можливі буттєві шляхи. Спершу йдеться про появу героїв унаслідок поєднання сили землі та міфічного предка роду (виконуються відповідні пісні й обряди жнивних ритуалів). Подальші епізоди проводять героїв від заручення до весілля. Цей шлях виплетений із різних історій: про нещасливе кохання, про смерть у бою, про небезпеки, які чикають на людську душу внаслідок зіткнення з метафізичними силами. У багатьох виконуваних піснях сформульовано парадигму особистого вибору для Чоловіка й Жінки, коли вони можуть обрати для себе інше призначення та долю. Себто, щоб дійти до закладеного у родовому звичаї ідеалу взаємин – весільного обряду, – герої мають здолати сумніви і пройти спокуси. Їм належить з’ясувати свої стосунки з Богом й світом, набути сили і мудрості.

Проте народне прочитання біблійної історії, за словами Ірини Клименко, “резонує з сучасним усвідомленням світобудови бодріярівського стибу, насамперед – з ідеєю символічного обміну внутрішніх тенденцій, що забезпечує людині повноту і справжність буття” [2].

На думку мистецтвознавців “В умовах міста, з його повсякчасною пропозицією перетворитися на симулякр і вдовольнитися фальшивими символами та цінностями, нагадування Гуртоправців про архаїчний триб життя української громади, з його простим тлумаченням щастя – того щастя, яке постає у відповідності інтересів кожного індивідуума та всього роду, – є почасти викликом пластмасовій псевдокультурі, почасти елементарним просвітництвом для тих глядачів, у чийй свідомості немає ані християнізованих кантів XVIII сторіччя, ані текстів Бодріяра” [2].

Ансамбль “Володар” (керівник – Маргарита Скаженик) представляли на фестивалі відтворений купальський обряд, який донедавна побутував у селах Бориспільського та Кагарлицького районів Київської обл. Центральним персонажем місцевого купальського дійства був “Головатий Іван” – ритуальна лялька з ознаками чоловічої статі. Її виготовляли з овочів, прикрашали квітами і травою, головою слугувала велика капуста. Після закінчення гуляння “Головатого Івана” топили у Дніпрі, що повинно було викликати дощ, а отже, і добрий

урожай. Обряд супроводжувався ритуальними купальськими наспівами та жар-тівливими піснями.

Суттєвою відмінністю даної імпрези від вище згаданих є і той факт, що Міжнародному етнофестивалю “Країна Мрій” притаманна певна сезонність, характерна для української мистецької обрядової традиції. Зокрема, протягом року організаторами “Країни Мрій” проводяться Різдвяні Вечорниці (програма яких ґрунтується на традиціях та колориті, притаманним українській різдвяно-новорічній обрядовості), стрітення весни, великодні дива і апогеєм є сама “Країна Мрій”, що проходить в середині літа, і за задумом організаторів час її проведення збігається з язичницьким святом Івана Купала. Такий підхід організаторів до вирішення вище окресленої проблематики на нашу думку має велике позитивне значення, адже завдяки тому, що фестиваль охоплює майже всі головні свята народного календаря кияни та гості міста мають велику нагоду знайомитися з найкращими зразками української фольклорної традиції, зокрема з неперевершеним українським пісенно-обрядовим фольклором. Поряд з цим мистецтвознавці вважають, що фестиваль “Країна Мрій” для дуже багатьох учасників перетворився на своєрідну школу професії: “адже молоді виконавці мали змогу повчитись у старших майстрів пісні, поповнити репертуар, обмінятися репертуаром з колегами” [2].

Отже, узагальнюючи наведе, хотілося б зазначити, що на нашу переконливу думку міжнародні фольклорні фестивалі, відіграють важливу, позитивну роль у питанні відродження та збереження українського пісенно-обрядового фольклору. Поряд з цим, завдяки участі в даних культурно-мистецьких акціях не лише вітчизняних виконавців, а й представників різних зарубіжних країн як близького так і дальнього зарубіжжя вони, без сумніву, сприяють активній популяризації культурного надбання українського народу на світовому рівні.

Література

1. Войнаровський Ю.В. Роль Міжнародної Ради Організацій Фестивалів Фольклору і Традиційних Мистецтв в розвитку та популяризації традиційної народної культури/ Юрій Войнаровський // Міжнародна науково-практична конференція «Процес соціалізації у контексті традиційної культури»/ Харків. Обл. центр нар. тв. – Х.: Регіон-інформ. – 2000. – С.42-47.

2. Країна Мрій: міжнародний фестиваль [Електронний ресурс]/ Режим доступу: <http://www.krainamriy.com>

3. Міжнародний фестиваль традиційної народної культури «Покуть» [Електронний ресурс]/ Режим доступу: <http://www.xocnt.org.ua>

4. Пискач А. Неофольклоризм в художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття / Алла Пискач // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXV]. – К.: Міленіум. – 2010. – 355 с.

5. Скуратівський В. Поліття/ Василь Скуратівський// [Електронний ресурс]/ Режим доступу: <http://www.culturalstudies.in.ua>

6. Федоришин М. Всеукраїнський колядник/ Микола Федоришин// Березина. – 2006. – № 1. – С.22 – 27.

7. Цюриць С. Фестиваль світового українства/ Сергій Цюриць// [Електронний ресурс]/ Режим доступу: <http://www.volyn.com.ua/?rub=11&article=0&arch=644>

ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 7.071:7.03

Карпенко Ольга Валеріанівна,
здобувач кафедри теорії та історії мистецтва
НАОМА, старший викладач кафедри
графічного дизайну та реклами Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ ТА ЗНАЧЕННЯ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ У ТВОРЧІЙ ПРАКТИЦІ ТА МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

В статті розглядаються теоретичні аспекти поняття стилю у творчій практиці, а також питання аналізу художніх стилів.

Ключові слова: стиль, додатковий елемент, кубізм, супрематизм, авангард, станковізм, медіальність, фігуративність.

In the paper the theoretical aspects of the concept of style in a creative practice, as well as analysis of styles.

Key words: style, an additional element, Cubism, Suprematism, avant-garde, easel painting, medial, figurative.

Важливість розуміння поняття “стиль” складно переоцінити. Сучасному як митцеві, так і дизайнеру необхідно вільно орієнтуватися у бурхливому і каламутному потоці з уламків всіх існуючих стилів, напрямків, якими сьогодні переповнене мистецьке життя. Маючи ґрунтовні знання зі стилів, можна по-своєму їх інтерпретувати або використовувати якісь елементи. Класичний підхід у викладанні історії та теорії мистецтва у вигляді поступового вивчення мистецького світового набутку сучасну творчу особистість не може задовольнити. Потрібне зміщення акцентів з історичного аспекту розвитку мистецтва у бік стилістичного аналізу його складових. Вивчення історії розвитку мистецтва має базуватися на порівняльному аналізі виокремлених стильових рис та поданих у вигляді своєрідних знаків-символів. Саме на такому викладанні наголошував український теоретик авангарду Казимир Малевич. У циклі статей, опублікованих у харківському часопису “Нова генерація” на початку 1930-х років Малевич дає наочний аналіз творів мистецтва реалістичного, образотворчого і нового авангардного. У статті “Малярство в проблемі архітектури” Малевич говорить, що, порівнюючи стилі в мистецтві, такі як кубізм, конструктивізм, супрематизм і інші, можна виявити своєрідну загальну формулу, що формує елемент, який свідчить про приналежність до того чи іншого стилю, “... Насамперед треба виробити один об’єктивний елемент форми, за допомогою якого можна було б, змінюючи його співвідношення одного до одного, виявляти якість відчуження. Отже, в супрематизмі існує елемент, що має різні назви залежно від обставин. Наприклад формуючий – незмінний; додатковий або дефор-

муючий. Деформуючим називається в тому разі, коли одні відносини елементів кубізму перебудовуються щодо супрематизму. Кожен такий термін означає якусь дію...

У розумінні архітектурного лиця часу, мені здається, без такого незмінного елементу обійтися не можна, коли мова йде про форми часу; від епохи якоїсь архітектурної форми обов'язково мали "незмінний формуючий елемент" світовідчуття й архітектурної форми, що їх виявляли багато будівничих, зберігаючи лише індивідуальний нюанс – у різниці зіставлення незмінного формуючого елементу.

Течія у якомусь мистецтві, що має формуючий елемент, може утворити шкалу, стиль часу. Але такі школи, напрямки не можуть залежати від якоїсь особи, а також функціональної ролі життя. Навпаки, функціональний бік у кращому разі, зв'язуючись з супрематизмом, стає своєю формою супрематичною, або античною, романською, готичною і т. ін." [9].

У наведеній цитаті Малевич пояснює природу виникнення художніх стилів, що полягає у існуванні деякого формуючого елементу, котрий зв'язується з певною епохою і проявляється у вигляді того чи іншого стилю. За Малевичем, стильове обличчя часу викликане до життя не забаганкою якоїсь певної особи у мистецтві, а саме поняттям необхідності і функціональності. З таким твердженням складно не погодитись, пригадавши виникнення таких стилів, як романський, що головним чином мав оборонний характер споруд, а його зовнішні риси формувалися вже під дією функціональної необхідності і мали характер приземленості, важкості, сталості. У той час, як готичний стиль формувався під впливом релігійного світогляду та канонічних догматів. Звідси і риси готичних будівель мали видовжений, характер, що символізував спрямування людського духу до Бога. Ажурні склепіння асоціювалися з небом, легким і тонким світом іматеріального. Як пише Олександр Архипенко у своїх роздумах про стильові особливості епох, "Було б цікаво знайти ті абстрактні чинники, що утворили єгипетський, давньогрецький, римський, готичний та сучасний стилі. Чинниками, що створили єгипетський стиль, є клімат та релігійна філософія Єгипту.<...>Здається, ніби єгиптяни воліли підкорити час і, здається, ніби їм це вдалося...Ранній давньогрецький стиль має передумови для того, щоб зрівнятися з єгипетською духовною силою. Але пізніше він погіршав і став попередником римського натуралізму.<...>римське мистецтво в основі своїй позбавлене духу і трансцендентності.<...>У готичного й сучасного стилю, здається, є багато спільного в тому, що вони прагнуть до відходу від матерії в пошуках духу.<...>Своїм спіранням на абстрактні творчі сили єгипетський, готичний і сучасний стилі доводять, що вони підлягають тому ж динамізмові природи з його вічною перетворювальною енергією, який вони намагаються виразити" [1].

У наведених словах Архипенко зазначає абстрактну причину виникнення стилів, яка полягає у прагненні вищих духовних сил до змін. Також важливим аспектом є проведення паралелі між єгипетським, готичним мистецтвом та сучасним Архипенку мистецтвом ХХ століття, в якому він бачить головну ідею у втіленні "творчих сил Всесвіту" у пластичні форми. Архипенко говорить: "Всі метаморфози у природі і мистецтві – це постійна циркуляція творчої енергії".

Цікаво, що у своєму баченні природи виникнення стилів відомий авангардист не відмежовує сучасний стиль від попередніх, а, навпаки, відносить його до великих історичних стилів, та наголошує на його духовній сутності.

З часів Відродження та розвитком гуманізму роль особистості у формуванні стилю стає більш вагомим. Мистецтво набуває ознак індивідуалізму. Особливого ж розквіту стильове розмаїття має на початку ХХ століття. Різні мистецькі школи, напрямки, угруповання виникають з небаченою швидкістю, змінюючи одне одного, а то і співіснуючи одночасно. Лариса Савицька у своєму дослідженні мистецтва України 1890-х – 1910-х років пише: “Вплив на оновлення мистецтва роблять зараз багато джерел, і українські митці в пришвидшеному темпі засвоюють новації широкого стилістичного діапазону від імпресіонізму, що перейшов до розряду класики мистецтва, до кубізму. Стадіальне співпадіння часу виникнення в українській культурі модерну і авангарду, кінцева невичерпаність тенденцій імпресіоністичного спрямування, породжують вельми строкату картину розвитку мистецтва і ускладнюють з’ясування генези його головних напрямків”.

Савицька наводить слова В. Хмурого, що писав у 1931 році про строкату картину українського мистецтва початку ХХ століття: “Візантизм, романтизм, академізм, імпресіонізм, алегоризм, стилізаторство, бароко, монументалізм і просто безпринциповість.<...>Над кожним художником, над кожним інтелектом, котрий намагався не відставати від свого часу, тяжіли один, два або декілька варіантів творчого дуалізму” [14].

Безперечно, у мистецтві ХХ століття роль особистості у формуванні художнього стилю, школи набула вирішального значення, проте жагуче прагнення цієї особистості до відкриття нового зосереджене не лише у самій творчій особі. Сама епоха зі своїми швидкостями, розвитком науки, техніки, світоглядом, релігійно-філософським баченням навіює митцеві нові образи та художні прийоми, якими ніхто досі не користувався. Теоретики авангарду відчували у своїх жилах пульсацію нової енергії, що спонукала до пошуків і експериментів. Вони пояснювали цей внутрішній потяг метафізично, як блукання світової космічної енергії, котра знаходить своє втілення у мистецькому відчутті і проявляється за допомогою художника-пророка. Як говорив Малевич у статті “Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві”. “Витворення цих почуттів [динаміки, контрасту, простору – О.К.] може бути дійсним витворенням суті явищ, без речових функцій всесвіту, які залюбки перетворюються в речовий всесвіт. Ця сутність явища відчувається ним безречово, бо така її дійсність. Ця дійсність ніколи не буде осягнута свідомістю, бо свідомість формальна.<...> Світ, сприйнятий відчуттями – є світ постійний. Світ же сприйнятий, як форма, свідомістю – непостійний. Форми зникають або міняються, але відчуття не зникає, не міняється. <...> Формальна метода є відкриття форм явищ, але не відкриття дійсності явища або духу явища. Бо форма, колір і дух явища різного становища енергії. Скупченість цих становищ є всесвіт, в якому життя моє визначається в постійному зв’язку, або в постійному відчутті духовного боку сил всесвіту в образі і без образу. Цей зв’язок в свою чергу викликає мою активність, що буде витворюватися в моїй творчості нового явища, а творення цих явищ буде залежати від якості або уміння уявити собі образ, що стійкість його

буде залежати від сил уявлення. Злиття всесвіту з людиною робиться не у формі, а у відчутті» [10]. У наведеному вислові Малевич переносить акценти з форми та формальних експериментів на зміст, який полягає у відтворенні природи відчуття як головну рушійну силу у творчості. Саме відчуття покликане втілити “духовні сили всесвіту”.

Василь Кандинський у своєму трактаті “Про духовне в мистецтві» природу виникнення творчого експерименту також пояснює втручанням космічної енергії: «У часи великої важливості духовна атмосфера так насичена певним прагненням, точно висловленою необхідністю, що не складно стати пророком. Такими взагалі є періоди зламу, часи, коли внутрішнє, від поверхневого ока прихована зрілість, невидимо дає нестримний поштовх духовному маятникові.

Цей маятник, котрий здається тому ж поверхневому окові предметом, що хитається незмінно в одному й тому ж приладі. Він здійснюється рівномірно догори, залишається на одну мить наверху і відправляється у нову путь, в новому напрямі. Дивно, майже незбагнено, що “натовп” не йме віри цьому «пророкові». <...>Твір є не що інше, як за посередництвом форми, говорячий, знайшовший форму для одкровення і запліднюючий дух” [7]. Таким чином, творчий процес Кандинський розуміє як дію вищого духу, що проявляє себе за допомогою митця-пророка. Виникнення не тільки окремого твору, а і стилю в цілому зобов’язане не творчій особистості, а самому законові змін, що вирує у просторі і змушує тонкі серця бриніти у відповідь.

Ось як натхненно про роль мистецтва, його вищу духовну сутність пише Олександр Богомазов: “Мистецтво відняло у мене радість і веселощі. Воно поселило невгамовну жагу, прагнення до Вічної Гармонії, щем за прекрасною, кращою людиною. Воно дало страждання і перетворило його в слабкість... Його світло постійно манить до себе у безкінечну даль і від його світла навколишнє життя здається темним... Воно відняло спокій, але подарувало радість натхнення! Воно вбиває людину Землі, щоб відродити в ньому сина Неба!... [4]. Так розуміє Богомазов призначення митця у цьому світі. “Мистецтво подібно до релігії і йому необхідна свобода совісті, свобода поклоніння своєму богу. Воно – релігія майбутнього. Немає мистецтва для суспільства, воно є для кожного і кожному, оскільки воно є необхідною частиною духовного життя кожної людини. Воно – кінцева мета життя людини, перехід у Вічність. Поза ним не існує вищої мети...” [4].

Авангардисти боролися за чистоту стилю, за виокремлення елементів, притаманних кожному виду мистецтва. Але головна ідея полягала у зверненні до духовного світу, в якому блукають ще не народжені ідеї, котрі прагнуть втілення у художньому творі. Виникнення безпредметного мистецтва відносило глядача до того невидимого світу прекрасного, божественного, надреального. “Збудження, космічне полум’я, живе безпредметним і лише в черепі думки охолоджує свій стан в реальних уявленнях своєї невимірності, і думка як відома міра дії збудження, розпечена його полум’ям, рухається все далі і далі, стикаючись з безкінечним, створюючи за собою світи всесвіту.<...>збудження як космічне полум’я коливається у внутрішній людині без мети, сенсу, логіки, воно безпредметне в дії.<...>Чистий ритм немає пояснення, безмежний в своєму

сходженні, в своєму вихорі і розривах повинен стати дією поета, а суспільство нехай навчиться чути цей ритм не через домашні речі, а через своє внутрішнє вухо, вухо безпредметне” [11].

Олександр Архипенко також говорить про Вищу духовну еманацию як першопричину творчого пошуку: “У нескінченності часу й простору між планетами космічний динамізм викликав до буття специфічне розташування елементів, що здатні бути складовими світотвору. Такий постійний світотвір, енергія, що міститься глибоко у всіх клітинах, починаючи з первісних часів, становить одвічне життя мистецтва.<...>Це відкриває нам протяжність і повсюдність всевітнього творчого розуму, який ми засвоюємо і висловлюємо за допомогою мистецтва й винаходів.<...>Прагнучи до істини, коли людина намагається досягнути божественний характер вкладання енергії до матерії та еманції енергії з матерії, вона може піднести свою здатність до творчості на найвищий рівень, коли дух і матерія з’єднуються, щоб служити прогресу людини.<...>Всесвітня творча діяльність ілюструється за допомогою туманностей та планет, які яскраво демонструють свою одвічну енергію в дії, ту ж саму енергію, що діє всередині наших клітин. На діяльність цих клітин частково впливає також наше життя, наш розум та наші дії. Проте саме і завдяки єдності наших клітин із Всесвітом через розум виникають мистецтво та винахідництво” [1].

Архипенко бачив людину як часточку Всесвіту, в якій палахкотить жива космічна енергія, що спонукає до творчості і відкриттів. Тільки у творчому акті людина підноситься на інший рівень та уподібнюється Творцеві.

У пошуках самобутності та джерел для створення нової художньої мови художники авангарду звертаються до національних витоків, до примітиву, народної картинки, до ікони, ужиткового мистецтва і осмислюють цю спадщину по-новому. Амбіції авангарду виходили за рамки просто стилю, вони апелювали до трансформації свідомості, до перетворення світу. Не випадково в авангардному мистецтві багато філософії, месіанського духу. Це стосується майже кожного значного лідера авангардного руху. Як революційний напрямок у мистецтві, авангард та його адепти піднесено сприйняли революційні події у країні і охоче брали участь в оформленні будинків, театрів, вулиць до святкувань, співпрацювали з представниками влади у роки встановлення радянської системи. Ідеологія як основа мистецтва, управління свідомістю мас, утвердження нової релігії мистецтва, всі ці задачі авангарду і нової держави збігалися. Поступово художники, лідери авангардного руху, все більше схиляються до риторики, до втілення в життя великих і утопічних цілей. Малевич свідомо відмовляється від живопису на кілька років і занурюється в публіцистичну та педагогічну діяльність.

Ідея агітації і тексту стає завданням нового мистецтва. Художники дають інтерв’ю, друкують свої теоретичні висловлювання, виступають з доповідями. Багатом починає здаватися текстова сторона більш важливою, ніж візуальна. Мистецтво відходить від станковізму, індивідуального до монументальності, медальності, коли в найкоротший термін ідею можна донести до мільйонів глядачів. Виникнення плаката, фотографії і кіно використовується в новому мистецтві з величезним ентузіазмом. Поступово мистецтво деіндивідуалізується, знеособлюється, несучи службу головного транспорту ідей. Але ідеї важко читаються в абстрактній

формі. Тому цілком природний тотальний поворот до фігуративності. Цей процес відбувався і свідомо, і інтуїтивно. Нова влада в особі вождя дала світові ікону нової релігії. Постала необхідність втілення ідеї в форму, яка стала постгеометричною. У творчості майже всіх авангардистів намічається такий поворот до фігуративності. Очистившись від натуралізму, дух знову знаходить тіло, чистий одяг – форму. Такий був супранатуралізм Малевича.

Окрім експериментальних пошуків у сфері чистого мистецтва, митці нової ери виходять у предметний світ, починають займатися функціональною стороною життя, йдуть у виробництво. “Відразу ж після більшовицького перевороту, у січні 1918 року при Наркомосвіті було створено відділ ІЗО з художньо-виробничим підвідділом і радою, до завдання яких входило встановлення форм художнього впливу на виробництво у вигляді участі художників-конструкторів у художньо-технічному керівництві підприємством, створенні зразків виробництва, обов’язкових для останнього” [2]. Як пише Оксана Бейлах у своїй статті: “...дві провідні ідеї були всмоктані художньою громадою після революції: ідея художнього підходу до створення побутової речі й ідея перетворення світу за допомогою монументальних форм” [2].

У бажанні перебудувати навколишній світ за новими естетичними канонами, митці-новатори радо включалися до процесу виробництва. За зразками художників-безпредметників (Малевича, Екстер) шився та декорувався одяг, аксесуари. Проектувалися споруди, меблі, посуд. “Свій вихід з живопису у безпредметний світ супрематизм почав, не перетворюючись з плаского в об’ємний, а розриваючи рамки картини й виходячи у певний ілюзорний простір, яким могла стати будь-яка поверхня будь-яких предметів. Малевич до своєї концепції супрематичного перетворення світу включав і архітектуру, і предметний світ. Проте історично склалося так, що супрематизм на рівні проектно-композиційної стилістики спочатку вилився у вигляді орнаменту і декору на стіни будинків і плакати, на тканину й посуд, на предмети вжитку й трамваї та ін. . .

Звернення групи митців на початку 1920-х років до експериментів з просторовими конструкціями слід розглядати як важливий етап переорієнтації в художніх процесах формоутворення з прийомів зовнішньої стилізації на прийоми конструювання” [8].

З огляду на зародження нової художньо-промислової естетики, постало питання про реорганізацію художніх інституцій в дусі відповідності новим вимогам функціональної сторони життя. У грудні 1920 року були створені Московські державні вищі художньо-технічні майстерні (ВХУТЕМАС), що утворилися на основі перетворених Строганівського промислового училища і Училища живопису, скульптури і архітектури. “Це повинен був бути спеціальний вищий навчальний заклад, що мав за мету підготовку художників-майстрів вищої кваліфікації для промисловості” [8]. Так само був зорієнтований на підготовку “фахівців, які своєю діяльністю мали естетично організувати навколишнє середовище, побут, виробничу сферу” і Київський художній інститут. За запрошенням керівництва інституту до Києва з лекціями щодо додаткового елемента приїздив Казимир Малевич. За словами С. Побожія, “розроблений (Малевичем) у лабораторних умовах “об’єктивно-формальний” метод дослідження мистецтва був згодом перейнятий Всеросій-

ськими художньо-технічними майстернями (ВХУТЕМАС) і ліг в основу педагогічної системи цього навчального закладу” [13].

І Київський художній інститут, і ВХУТЕМАС орієнтувалися у своїй викладацькій системі на методику німецької школи – осередка світового дизайну – Баухаузу, що виник у Веймарі в 1919 році Засновником і першим директором був молодий талановитий берлінський архітектор Вальтер Гропіус. Програма Баухаузу закликала всіх творчих особистостей – архітекторів, скульпторів, художників відійти від салонного мистецтва, елітарного та звернутися до ремесла, виготовлення практичних речей, до співпраці на зразок давніх ремісничих гільдій. “Архітектори, скульптори і живописці, ми знову повинні вернутися до ремесла! Не існує більше “мистецтва як професії”. Не існує принципової різниці поміж художниками і ремісниками. Художник лише найвищий ступінь ремісника. Милістю Божою в рідкісні хвилини просвітлення або під тиском волі може розквітати небачене мистецтво, але закони майстерності обов’язкові для кожного митця. Тут джерело справжнього формотворення.

Отже, ми утворюємо нову гільдію ремісників, без класових відмінностей, які б звели нездоланну стіну поміж ремісниками і художниками.

Ми прагнемо разом вигадувати і створювати нову споруду майбутнього, де все поєднається в єдиному образі: архітектура, скульптура, живопис, споруда, яка на зразок храмів, що здіймаються в небо руками ремісників, стане кришталевим символом нової, грядущої віри” [12].

Та, нажаль, прекрасні ідеї щодо глобального перетворення всіх сфер життя за законами гармонії і краси, перші кроки зародження дизайну було припинено наступом нацистського режиму у Німеччині, а у Радянському союзі партійно-урядовою постановою від 23 квітня 1932 року “Про перебудову літературно-художніх організацій”, “що означало відхід від чистоти художніх форм до міщанського, еклектичного формотворення, яке згодом вилилося у сталінський ампір і псевдокласицизм” [2].

Боротьба зі стилем почалася під час становлення мистецтва соціалістичного реалізму. Причому, соціалістичний реалізм не був єдиним стилем, швидше “методом”. Круг стилістичних запозичень був досить широкий, що дає привід Е. Дьоготь розглядати мистецтво соціалістичного реалізму в контексті поставангардного мистецтва, але принципово ворожого модернізму – як і в авангарді, тут важлива була ідеологія, а не форма. За допомогою насильницької еволюції в мистецтві періоду соціалістичного реалізму поступово стираються конкретні стилістичні риси. “Реалізм соцреалізму є не безпосереднім, а цитованим: авангард другої хвилі відкрив можливість апропріації будь-якої мови для своїх власних цілей. Не випадково спроби описати соцреалізм як стиль розцінювалися у середині нього як ревізійні: соцреалізм визначався лише як метод, тобто цілком в авангардному дусі. Естетичні амбіції соцреалізму, що радикалізували багато ідей російського авангарду, полягали у доланні в мистецтві всіх можливих відчужень” [5].

Якщо мистецтво авангарду йшло шляхом підкреслення і виділення живописних, графічних елементів, тобто елементів, властивих даному виду мистецтва, то в мистецтві соціалістичного реалізму за словами Е. Дьоготь почався зворотній шлях “приховування засобів та інструментів зображення”, що призводи-

ло до “все більшого стирання прийому”, манери. Радянською критикою засуджувався як формалізм, так і натуралізм як дві крайності. Ідея мистецтва соціалістичного реалізму лежала в програмі “побудови велично ніякої” і “нічиєї” живописної манери, утопії абсолютної доступності для всіх і кожного, яка чудесним чином обходиться без коштів і без автора” [5]. Так почав формуватися “стиль без стилю”, єдина загальнодоступна художня мова.

За словами Є. Дьоготь, соціалістичний реалізм увібрав у себе кілька історичних стилів, – “необарочний ілюзіонізм”, який застосовувався в монументалізмі, так звану “класику” – “апроприації вкрай баналізованих історичних стилів, які репрезентували не стільки певну епоху, скільки високу якість взагалі, вислизає від стилістичного визначення і стоїть по той бік всіх особливостей”, а також імпресіонізм “зі свідомо забрудненим кольором і в’ялим, невиразним мазком” [5]. Саме такий незрозумілий стиль домінував на художній сцені досить тривалий час. Цей стиль захоплювався і був загальноновизнаним, на ньому виховані покоління художників, які сформували свої естетичні позиції і пристрасті. Тому повернення до жорсткої стилістики, до індивідуальності проходив дуже болісно.

Такий поворот у вітчизняному мистецтві відбувся у шістдесяті роки 20-го століття. Разом із політичною відлигою настала весна і у мистецтві: художники звернулися до національних витоків, до народного мистецтва та примітиву, почали переосмислювати здобутки авангарду. Питання стилю зазвучало з новою силою. Цікаві думки висловлював щодо питання стилю шістдесятник Віктор Зарецький: “Реалізм пов’язаний з життям, з жанровим живописом. Реалістичне мистецтво – це точно поставлене око. Школа реалізму – уміння ока малювати те, що бачу. Потрібна специфічна підготовка: уміння малювати ноги, руки, очі, носи.

Стильове мистецтво – це внутрішнє бачення. Нині з’явилося багато нових тем. Загальні для всього світу – це страх за життя планети. Такі епохи і народжують нові художні рухи. Подібні теми стосуються всіх і всіх об’єднують. Але ці теми не виразити реалізмом. Яким чином можна виразити тему “Мертва вода” чи “Отруєне повітря”? СНІД, радіація, наркоманія викликають свої асоціації. Для вираження своєї теми потрібно винайти свій *Стиль*. Як сказати, якою мовою. Стиль – це гранично відпрацьована художня мова. Очима ми бачимо неймовірну кількість деталей. Потрібно вміти зробити відбір (...).”

У цих словах Зарецький дуже влучно пояснює поняття власного художнього стилю, який полягає у відборі засобів виразності задля втілення конкретної теми, ідеї. Дійсно, абстрактні теми, загальнолюдські, алегоричні не доцільно втілювати за допомогою реалістичного методу зображення. Потрібно шукати іншу художню мову, переосмислити відомі стилі і прийоми та викарбувати власний стиль.

“Оволодівши потрібним ремеслом, художник, котрого підганяє його талант, шукає важко, трудно, але знаходить свій Стиль. Тоді він стає унікальним.(...) Якщо навчишся ремесла, – виходь на чисту форму, стиль. Стиль формує художника. Людина, яка отримала добру школу, повинна уміти її розвинути.(...) Стиль – це не глухий кут, а ідея... Потрібно шукати різноманітності у стилях. Змінюватися завжди. Не вдовольнятися однією хорошою навичкою... Є рецепти художніх прийомів. Але народити свій треба самому. Потрібно трудитися і знаходити щастя у відкритті самого себе” [6]. Сам Зарецький усе своє

життя шукав виразної художньої мови і не боявся експериментувати. Пройшов крізь наслідування і викарбував власний художній стиль, що органічно поєднався з національними українськими традиціями.

Дуже показово з приводу академізму як педагогічного методу, а не стилю висловлювався свого часу Олександр Богомазов, роблячи акцент на необхідності реорганізації педагогічної системи вищих навчальних закладів. «Необхідна реорганізація художніх шкіл. Дух академізму панує в них, губить свідомість і молоді творчі сили, звертає святе мистецтво в ремесло. Я не кажу зараз проти академізму, як напряду в мистецтві, але повстаю проти нього як проти педагогічного методу. Необхідно вказати академізму його дійсне місце в загальному культурному розвитку мистецтва. Художня школа та Академія не можуть вільно розвиватися в його тісних рамках. (...) ... Школа повинна йти попереду, бути постійною лабораторією, в якій весь час йде перевірка видобування цінностей. У ній повинні стикатися різні напрямки, різні розуміння мистецтва, і тоді учень молодий художник буде мати можливість вибору, порівняння і критики. Наші школи бояться нових віань у мистецтві з малодушності втратити свій авторитет, якого вони і так давно вже не мають. (...) Ось чому необхідно оздоровити художні школи, вказати належне місце академізму, як напряду, але не як педагогічного методу. Згубність цього методу може помітити кожен, хто свідомо відноситься до мистецтва і любить його. Тому я особисто хочу запропонувати увазі З'їзду наступні свої положення, що стосуються викладання мистецтв в художніх школах України: 1. Викладання має ділитися на дві частини: а) творчу і б) технічну з переважанням першого в початкових класах. 2. Наукова боротьба з духом академізму, з його знеособлення художника каноном, перебільшеним значенням техніки і т. д., шляхом введення до школи всіх інших напрямків у мистецтві. 3. Лекції з історії розвитку живописних елементів у мистецтві і заснований на цьому аналіз стилів. 4. Історія українського мистецтва. 5. Порівняльний розбір пластичного багатства української природи з іншими місцями у сенсі змістовності живописних елементів. 6. Видання шкільного журналу» [3]. Думаю, що слова Богомазова актуальні і сьогодні, адже ми добре знаємо, що в наших художніх закладах вчать змальовувати з натури, писати, як бачиш, а не так, як відчуваєш.

Викладається лише один можливий художній метод – академізм. Й досі не вивчаються інші стилі і знання про них носить лише теоретичний характер, не апробований на практиці, в мистецькій “лабораторії”.

І далі Олександр Богомазов продовжував: “Адже чому повинні бути представлені у школі усі яскраві напрямки у живопису, що існують у даний момент у мистецтві. Саме тому, що у них, як у дзеркалі, відображуються якнайповніше головні елементи у своєму індивідуальному забарвленні. Окрім того це історично невідворотно: до тих пір, поки мистецтво живопису обмежувалося вивченням реальної форми, доки творча особистість вважала для себе законом дотримуватися у формах свого твору тих же взаємовідношень, які існують і у реальній формі, доки динамічна тенденція творчості не перевищила, не зламала динаміку зовнішньої форми, до тих пір могло вільно існувати у мистецтві одне загальне спрямування і, як таке, воно і мало всі права на школу. Але з того часу, як почалася диференціація одного загального напрямку, котра виявилася результатом поглибленого творчого розуміння – з цього моменту загальний напрямок починає розпа-

датися на частини, і він загублює загальне представництво. Таким чином виокремлюються: імпресіонізм, символізм, кубізм і т. д. усі ті “ізми”, що так лякають деяких...” [3].

Для того, щоб допомогти молодому талантові знайти своє творче обличчя, свою манеру або власний художній стиль, потрібно знайомити його з усіма існуючими напрямками у мистецтві, давати можливість спробувати себе у різних стилях, прекрасно в них розбиратися, тоді ми побачимо народження абсолютно унікальної творчої особистості, котра з часом сама зможе очолити власну мистецьку школу, стати теоретиком нового спрямування. Саме на такому викладанні і наполягали видатні українські теоретики авангарду Олександр Богомазов, Казимир Малевич, Олександра Екстер.

Тому викладання аналізу художніх стилів, як фундаментальної дисципліни, дуже важливо у сучасній професійній підготовці художників, мистецтвознавців, дизайнерів. Це дасть хороші орієнтири творцям і можливість уникнути плутанини та еkleктичного підходу до створення художніх творів.

Література

1. Архипенко О. Теоретичні нотатки // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / О. Архипенко ; упорядн. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К.: Тріумф, 2005. – 384 с.
2. Бейлах О. Тенденції й особливості розвитку радянського дизайну в аспекті становлення творчої особистості / О. Бейлах // Художня культура. Актуальні проблеми. (Науковий вісник). – К.: Фенікс, 2007. – № 4.
3. Богомазов О. Доповідь на Всеукраїнському з'їзді художників. Київ, 1918. Основні завдання розвитку мистецтва живопису на Україні // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / О. Богомазов ; упорядн. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета – К.: Тріумф, 2005. – 384 с.
4. Богомазов О. Живопис та елементи / О. Богомазов. – К.: Задумливий страус, 1996.
5. Дьоготь К. Російське мистецтво ХХ століття / К. Дьоготь. – М.: Трилисник. 2000. – 224 с.
6. Зарецький В. Роздуми // Медведева Л. Віктор Зарецький. Митець, рокований добою. – К.: Оранта, 2006. – 432 с.
7. Кандинский В. О понимании искусства // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / В. Кандинский ; упорядн. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета – К.: Тріумф, 2005. – 384 с.
8. Ковешникова Н. Дизайн: история и теория: учеб. пособие / Н. Ковешникова. – М.: Омега-Л, 2005. – 224 с.
9. Малевич К. Архітектура, станкове малярство та скульптура // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / К. Малевич ; упорядн. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К.: Тріумф, 2005. – 384 с.
10. Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / К. Малевич ; упорядн. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. – К.: Тріумф, 2005. – 384 с.
11. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой // К. Малевич. Черный квадрат. – С-Петербург: Азбука-классика, 2003. – 576 с.
12. Михайлов С. История дизайна: Учеб. для вузов / С. Михайлов. – М.: Союз Дизайнеров России, 2000. – Т. 1. – 264 с.
13. Побожій С. Казимир Малевич як педагог // Горбачов Д. “Він та я були українці” Малевич та Україна. – К.: СІМ студія. 2006. – 456 с.
14. Савицкая Л. На пути обновления. Искусство Украины в 1890-1910-е годы / Л. Савицкая. – Х.: ТО Эксклюзив, 2003.

Околович Іван Миколайович,
викладач кафедри культурології та українознавства
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені Івана Франка

ОСВІТЯНСТВО ДРОГОБИЧЧИНИ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНИЙ ДОСВІД РОЗБУДОВИ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ТРАДИЦІЙ РЕГІОНУ

Розглянуто проблеми мистецтвознавства, музичної освіти та культури, а також музичне життя Дрогобича в другій половині ХХ ст., та схарактеризовано вагомий внесок Музично-педагогічний факультету Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка у музичну культуру Дрогобиччини.

Ключові слова: педагогічний університет імені Івана Франка, музично – педагогічний факультет, мистецька культура Дрогобиччини, хор, оркестр, ансамбль, Міжнародний фестиваль, Всеукраїнський фестиваль, музичні колективи.

The problems of study of art, musical education and culture, and also musical life of Drohobytch, are considered in the second half of XX item, and схарактеризовано ponderable payment Musically-pedagogical the faculty of the Drohobytch state pedagogical university of the name of Ivan Franc in the musical culture of Drogobichchini.

Key words: pedagogical university of the name of Ivan Franc, musically is a pedagogical faculty, artistic culture of Drogobichchini, choir, orchestra, band, International festival, Allukrainian festival, musical collectives.

Історія музичного мистецтва Дрогобиччини на сьогодні залишається малодослідженою сторінкою української культури. Загально відомо що розвиток культурно-мистецького життя на Дрогобиччині у другій половині ХХ століття безпосередньо пов'язаний із соціально-історичними процесами, які тут відбувалися. Проте поза межами досліджень залишається значний обсяг нез'ясованих проблем у становленні цілісності культурного обличчя регіону. Не існує наукових розробок щодо розвитку музичної культури краю. Під впливом музично-педагогічного факультету Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка та системного погляду на складові музичної культури ця проблема визначила мету статті, та необхідність системного погляду.

Актуальним завданням постає аналіз діяльності Музично-педагогічного факультету. Інформативним джерелом для його вирішення стали періодичні видання та краєзнавчі праці дрогобицьких науковців, зокрема М. Литвина, М. Бурбана, Л. Радевич-Виницької, Б. Пица, С. Дацюка, М. Ластовецького, М. Михаця, І. Бермес, Л. Філоненка, Р. Пастуха, П. Гушоватого, Р. Сов'яка та інших, на сторінках яких знайшли висвітлення численні події громадського та мистецького життя Дрогобиччини.

Мета поданої статті – розкрити сутність національного відродження української музичної культури в 50-60 роках та на початку 90-х років ХХ ст. провести порівняльно-історичний аналіз, з'ясувати які завдання вирішують музичні колективи узагальнити концертну, та педагогічну діяльність мистецьких колек-

тивів музично-педагогічного факультету Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, з'ясовуючи рівень музично-естетичного виховання тогочасного середовища, фактори і механізми дії цього процесу у становленні цілісності культурного обличчя регіону.

Особливості розвитку освіти і виховання, як і всього освітньо-виховного процесу на Дрогобиччині кінця ХІХ – початок ХХ ст. були спричинені важкими умовами, в яких опинилися західноукраїнські землі після Першої світової війни. Слід зазначити, що головними ознаками галицького краю кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. були: послідовна підкореність українського народу різними за культурними, економічними, політичними рівнями урядами (австрійського, польського). Саме вони впливали на розвиток освіти та виховання молодого покоління.

Українська наука, яка за всіх часів чудово репрезентувала нашу націю, завжди потребувала опіки, захисту і підтримки[2].

Українська “Приватна коедукційна гімназія Педагогічного Товариства “Рідна Школа” ім. Івана Франка в Дрогобичі” утворилася 15 вересня 1918 р. В тридцятих роках, як вказують печатки на свідоцтвах, додано ще “з українською мовою навчання” відіграла величезну роль у вихованні молоді Дрогобицької округи. Гімназія видала багато діячів, які проявились у національній та культурно-громадській ділянках [2].

15 квітня 1940 р. постановою Ради Народних Комісарів УРСР було створено Дрогобицький учительський інститут [5].

Дрогобич обрали для заснування учительського інституту не лише як центр новоствореної області, але й як значний осередок попередніх епох, економіка якого базувалася на розвитку ремесел, пов'язаних у першу чергу із солеварінням, а згодом і з розвитком нафтової промисловості. Рішення про відкриття учительського інституту впало на благодатний ґрунт, бо жителі Дрогобича і його округи здавна тягнулися до знань.

Усього кілька місяців пропрацював новий навчальний заклад. Його діяльність було перервано фашистською навалою.

Ще тривали воєнні дії, коли постанова уряду відновила діяльність Дрогобицького учительського інституту. Це було у листопаді 1944 р., коли РНК УРСР прийняла відповідне рішення щодо структури учительського інституту у Дрогобичі [5].

Важливу роль у становленні мистецького життя Дрогобиччини відіграла місцева музична інтелігенція. Ці музичні діячі долучилися до процесу формування засад музичного виконавства в краї. Важливою ознакою культурно-мистецького життя Дрогобиччини була спільна участь у мистецьких імпрезах музичних колективів: народна чоловіча хорова капела “Бескид”, народна хорова капела “Gaudeamus”, естрадний ансамбль “Веселка” та ін. Активізація музичного життя Дрогобиччини в другій половині ХХ ст. – розкриває нові тенденції концертної діяльності, характерні для означеного періоду. Музичне життя особливо поживлявали виступи відомих українських виконавців і колективів. Концертні програми вокально-хорової та інструментальної музики на високому виконавському рівні сприяли розширенню традицій музичного життя Дрогобиччини, його активізації. Основ-

ною формою мистецького спілкування стала музика, що увійшла в різні сфери суспільного життя – громадсько-політичну, релігійну, навчальну та ін. [5].

Мистецька культура Дрогобиччини другої половини ХХ ст. увійшла в український культурний простір як вагома складова, збагативши національну музичну скарбницю традиціями аматорської та професійної творчості на достатньому виконавському рівні.

На зламі 50-60 років у педагогічних навчальних закладах України широко практикувалася підготовка фахівців з незвичними поєднаннями спеціальностей “Українська (російська) мова, література і співи”. Це була напрочуд вдала знахідка: філологи з цією освітою отримували поглиблені знання з теорії, історії музики, гри на музичних інструментах, ансамблевого музикування, диригентури, практики роботи з хором, постановки голосу, все це істотно розширювало амплітуду їх знань, викликало нетрадиційний художній погляд на вітчизняний і світовий культурний процес [5].

У Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка (а паралельно з тим і у Львівському навчальному закладі такого ж типу) підготовка філологів згадано вище профілю тривала від 1955 – 1956 навчального року.

В навчальному закладі функціонувала кафедра “музики і співів”, яку очолював вмілий організатор, музикант, досвідчений апаратник А. Рябчун. На кафедрі були сформовані творчі викладацькі колективи.

Вагомою подією, яка позитивно вплинула на подальший розвиток педагогічної та музичної освіти, була Постанова Ради Міністрів УРСР, згідно з якою під час зимових феєрій 1959 – 1960 н. р. Львівський інститут, разом із студентами й викладачами, був переведений до Дрогобича й об’єднаний із Дрогобицьким державним педагогічним інститутом імені Івана Франка.

Прибуття ж значної кількості талановитих студентів з обласного центру внесло особливий струмінь у інститутське життя. Студентська та учнівська молодь все помітніше проявляла себе в громадському та мистецькому житті Дрогобича.

Молодь захоплювалася поезією, музикою, різноманітним мистецтвом, викладачі радо дискутували зі студентами на різноманітні складні теми. В інституті влаштовувалися цікаві вечори, концерти, фестивалі. На інститутській сцені чарували публіку голосами студенти-філологи.

Це загальне пожвавлення музичного життя, істотне зростання кількості студентів, а разом з тим, збільшення музикантів, мистецьких колективів різноманітного мистецького спрямування, що стає важливим культуротворчим чинником на Дрогобиччині.

Від вересня 1960 року в.о. завідувачем кафедри стає А. Рябчун, біографія а з 1963 року його обрано керівником цього підрозділу. Саме він виношує ідею створення окремого музично-педагогічного факультету і реалізовує цей задум у 1962 році [5].

Від 1964 року в.о. декана став В. Якуб’як – відмінний диригент, досконалий знавець гуцульського фольклору. Автор музики до драми М. Коцюбинського “Тіні забутих предків”, низки хорів, солоспівів, обробок народних пісень, камерно-інструментальних творів, естрадних мініатюр, творів для дітей.

Наступником В. Якуб'яка став Л. Коцан – талановитий хормейстер, диригував робітничими хорами: дрогобицькими “Карпатами” та бориславським “Камењарем”. Своїм натхненним мистецтвом чимало Л. Коцан вніс для утвердження національної культури в краї, гуртував навколо себе найкращих фахівців.

В 1976 році Л. Коцана замінив К. Сятецький – особливу увагу надавав вокальній майстерності співака-тенора, широко пропагував українське і світове вокальне мистецтво як у краю, так і за межами України (Іспанія, Польща, Канада та ін.).

Деканом факультету від 1987 р. очолює випускник факультету, професор, заслужений працівник культури України, учень народного артиста України Андрія Кушніренка Степан Дацюк. Пріоритетним вважає популяризацію українського фольклору, музичної класики і сучасної музики, а відтак і світового мистецтва [5].

На факультеті створено умови для розвитку творчих здібностей обдарованої молоді через участь у художніх мистецьких колективах.

Традиційними є зустрічі з провідними колективами інших навчальних закладів.

Музично-педагогічний факультет підтримує тісні наукові, творчі зв'язки з провідних вищими навчальними закладами України, а також зі США, Канади, Німеччини, Польщі, Словаччини, Угорщини з кафедрами музики Жешувського університету, Свентокшиської академії імені Яна Кохановського (м. Кельце Польща), університету Марії Кюрі-Склодовської (м. Люблін, Польща), університету Матея Бел (м. Банська Бистриця, Словаччина).

Гордістю факультету є його провідні викладачі: заслужені працівники культури України, професори С. Дацюк, К. Сятецький, заслужені працівники культури України, доценти П. Гушоватий, П. Турянський, заслужений діяч мистецтв України М. Михаць, членами Національної спілки композиторів України є О. Опанасюк, Л. Філоненко, Ю. Медведик.

На факультеті почали творчий злет народні артисти України О. Білозір, І. Попович, М. Шалайкевич, І. Мацялко, І. Кушплер, М. Мацялко, заслужені артисти України Г. Комло, А. Миколайчук, М. Шуневич, популярні естрадні виконавці Р. Кузик, І. Сітарський, С. Магера, та багато інших [5].

Народна чоловіча хорова капела “Бескид” заснована у 1962 році Степаном Стельмашуком – композитором, професором – на відзначення 120-ї річниці від дня народження патріарха української музики М. Лисенка. Від 1990 р. колектив очолює Р. Сов'як. У 1982 році колективу присвоєне звання “Народний”. Хорова капела “Бескид” – лауреат обласних і республіканських фестивалів, першого конкурсу козацької пісні “Хортиця” (м. Запоріжжя), Міжнародного фестивалю духовної пісні (м. Кошице, Словаччина). Здійснив концертні поїздки Україною та містами близького зарубіжжя [1].

Народна хорова капела “Gaudeamus” Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка створена в 1965 році доцентом В. Їжаком. З 1980 р. капелою керує декан музично-педагогічного факультету заслужений працівник культури України, професор С. Дацюка. Хорова капела – перший виконавець творів дрогобицьких, львівських композиторів. Солістами колективу є народний артист України, професор Б. Базиликот, заслужений працівник освіти України, профе-

сор К. Сятецький, заслужений працівник культури України П. Турянський та Б. Шурик, доценти І. Кліш, М. Лев, Л. Радевич-Виницька, Є. Шуневич. *Gaudeamus* – лауреат конкурсів, присвячених 125-річчю від дня заснування товариства “Просвіта” (м. Львів 1993 р.), 100-річчю від дня народження Северина Сапруна (м. Дрогобич 1998 р.), 190-річчю від дня народження Михайла Вербицького, (м. Львів, 2005 р.), перша премія на VII та VIII Міжнародних конкурсах студентських хорів “Академічна Банська Бистриця” (Словачина, 1997, 1999 рр.), лауреат XII та XIII Музичних фестивалів університетів світу (м. Бельфор Франція 1998, 2000 рр.) учасник творчого звіту Львівщини у національному палаці України (м. Київ, 2001р.), перша премія на Міжнародному конкурсі “AD GLORIAM DEI” (м. Пінчув, Польща, 2002 р.) та конкурсі духовної музики (м. Хайнувка Польща, 2003 р.), Grand prix на першому Міжнародному конкурсі молодіжних хорів (м. Жешув Польща 2004 р.), учасник IV Осініх концертів церковної музики (м. Гіжицько, Польща, 2004 р.), учасник Міжнародного хорового фестивалю “Advent – 2004” (м. Відень Австрія 2004), хорового конкурсу (м. Шпиталь над Драу, Австрія, 2005 р.), 23-хорового конкурсу ім. Франца Шуберта (м. Відень Австрія 2006 р.), перше місце на 35 Міжнародному конкурсі “Молодь і музика” у Відні (м. Відень Австрія 2006) [1].

У репертуарі капели – хорові концерти А. Веделя, М. Березовського, Д. Бортянського, кантати М. Лисенка, Д. Січинського, Л. Ревуцького “Requiem” Л. Керубіні, “Gloria” А. Вівальді, духовні твори М. Вербицького, М. Леонтовича, К. Стеценка, С. Рахманінова, А. Гнатишина, композиції Ф. Анеріо, А. Вівальді, Д. Верді, А. Дворжака, Р. Томпсона, Й. Свідера, Р. Твардовського, сучасна хорова музика, обробки народних пісень.

Дослідження науковців в останні роки підтверджують, що “Боян Дрогобицький” засновано в 1901 р. Найвищого визнання колектив досягнув у 1942 р., коли виступив на Першому Краєвому конкурсі хорів, присвяченому 100-річчю від дня народження М. Лисенка. “Дрогобицький Боян” посів перше місце і був нагороджений лавровим вінком, а диригент – Спеціальною батуттом [2].

У 1991 р. хор відновлює діяльність у вигляді чоловічої камерного хору при Дрогобицькому педагогічному університеті ім. І. Франка. Ініціаторами відродження та першими диригентами у нові часи стали М. Бурбан. С. Дацок та П. Гушоватий. У складі хору викладачі університету та навчальних закладів Дрогобича.

Дрогобицький “Боян” (сучасність) бере активну участь у мистецькому житті Дрогобича, співає у світських концертах, у церквах Дрогобиччини, він учасник п’яти фестивалів сучасної української музики “Струни душі нашої” (м. Дрогобич), конкурсу хорів ім. о. Северина Сапруна (м. Дрогобич 1997, 2000 рр.), з успіхом виступав на Міжнародних фестивалях “Віднайдена музика” (м. Тарнов, Польща, 1996, 1999 рр.), хорової музики “Львів – 98” “Advent – 2000” у Відні (м. Відень Австрія), церковної музики (м. Краків, Польща, 2001 р.). У 2002 році колектив став лауреатом (I премія) IV-го Всеукраїнського хорового конкурсу ім. М. Леонтовича (м. Київ). У травні 2004 року “Боян Дрогобицький” брав участь у першому Міжнародному фестивалі чоловічих хорів “Ліне пісня над Ужем”, (м. Ужгород), у червні 2004 році виборов третю премію на Міжнародному конкурсі хорової музики (м. Превеза, Греція), у грудні був учасником “Різдяних концертів” в Голландії. У березні 2005 році хор отримав пе-

ршу премію на Міжнародному фестивалі-конкурсі (м. Колерейн, Північна Ірландія), у листопаді 2005 році виборов II місце в престижному конкурсі ім. Ф. Шуберта (м. Відень Австрія) [1].

У репертуарі капели складають твори вітчизняної та західноєвропейської класики, духовна музика, фольклорні зразки в обробках М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, А. Кушніренка, К. Стеценка, Д. Котка, Є. Козака, А. Гнатишина, В. Пащенко, Я. Яциневича та інших.

Камерний хор “Світилен” заснований у 1985 році студентом музпеду, та колишнім викладачем кафедри методики музичного виховання, співів та хорового диригування М. Ковальчуком. У програмах колективу переважає духовна музика різних епох і стилів. “Світилен” виборов першу премію регіонального хорового конкурсу ім. М. Леонтовича і другу на першому Всеукраїнському конкурсі ім. М. Леонтовича, здійснив концертні турне по Польщі (1993 р.) і Україні (1994 р.), взяв участь у Міжнародних хорових фестивалях у містах Лоретто (Італія) та Отен (Франція) [1].

Камерний оркестр заснував у 1975 році доцент Я. Сорокер. Згодом диригентами були М. Бурбан, Ю. Чорний. Колектив гастролював у Києві, Львові, Івано-Франківську, Рівному. Його учасники – студенти і викладачі музично-педагогічного факультету, які кваліфіковано пропагують як зарубіжне так і українське мистецтво. В останні роки камерним керує Ю. Чорний, який, крім високопрофесійних творів митців-класиків, активно впроваджує кращі зразки сучасних авторів [5].

Симфонічний оркестр створений у 1975 році М. Бурбаном. Основу колективу склав камерний оркестр Я. Сорокера. Учасники симфонічного гастролювали в Києві, Львові, Трускавці, Івано-Франківську, Рівному, пропагуючи вакально-симфонічні композиції українських, зарубіжних авторів, обробки українських народних пісень.

Жіноче вокальне тріо у складі Марії Лев, Лідії Радевич-Виницької, Галини Цембали функціонує від 1987 року, широко пропагуючи українські народні пісні, класичні твори, композиції сучасних українських та зарубіжних авторів. Виступає на різноманітних імпрезах міста, району, області.

Оркестр народних інструментів під орудою доцента Е. Мантулева відзначався виваженим підходом до вибору програм, доволі виразним виконавським стилем, музикальністю та творчістю. Також Е. Мантулев керував і викладацьким ансамблем баяністів “Гармоніка”.

Естрадний ансамбль “Веселка” популяризував популярну музику протягом 60-70 років, під керівництвом доцента О. Яцківа, складений виключно зі студентів музпеду. Ансамбль побував у Києві, Москві, Ульяновську, Горькому, Калінінграді, Ленінakanі, Вільнюсі, Даугавпілсі та в інших містах колишнього радянського союзу. Підготував низку телевізійних програм, з якими виступав по Львівському телебаченню, а також у Москві по ЦТ. Записувався на обласному й республіканському радіо. Популяризував твори О. Зуєва, В. Івасюка, І. Поклада, О. Семенова [5].

Народний вокально-хореографічний ансамбль “Пролісок” засновано в 1965 році. Колектив є дипломатом багатьох Міжнародних та Всеукраїнських фестивалів та конкурсів: Всесвітніх фестин бойківського краю (м. Турка, Україна,

1996 р.), Україна, Міжнародному фестивалі “Лесина пісня” (м. Луцьк, Україна, 1996, 1998 рр.), Всеукраїнського звіту творчої молоді (м. Київ, Україна), Міжнародного студентського фестивалю (м. Жешув, Польща, 1996 р.), Міжнародного фестивалю “Лемківська Ватра” (м. Ждиня, с. Михалів, Польща, 1998, 1999 рр.), Міжнародного фестивалю “Гармонія – 99” (м. Лімбург, Німеччина, 1999 р.), Міжнародного регіонального фестивалю української культури “Над Ославою – 2002” (м. Мокре, Польща, 2002 р.), Міжнародного фестивалю “Festi Majorca – 2005” (м. Фігейра да Фоз, Португалія 2005 р.), Міжнародного фестивалю “Fetes de vivne” (м. Діжон, Франція, 2005 р.), Міжнародного грант-проекту “Танцювальним хороводом зводимо кордони” (міста Жешув – Дрогобич – Труйчице, Польща – Україна, 2005, 2006 рр.), Міжнародного фестивалю “Serata Antika” (м. Петіна, Італія, 2006 р.), володар І-го Всеукраїнського конкурсу дитячої, юнацької і молодіжної творчості “Кришталевий Трускавець” (м. Трускавець, Україна, 2006 р. Grand prix). На мистецькому рахунку “Проліска” понад 200 творів. Серед яких вокально-хореографічні композиції, українські народні танці, сольні та оркестрові твори, в основі яких лежить фольклор Бойківщини, Гуцульщини, Лемківщини та інших регіонів України [5].

Ансамбль бандуристок під керівництвом викладача Стефанії Пінчак започаткував свою діяльність у 1984 році. Його учасниці набувають навичок ансамблевої гри а також освоюють ази керівництва шкільним гуртком бандуристів. Ансамбль пропагує твори М. Лисенка, С. Воробкевича, Є. Козака, В. Костенка, О. Білаша та інших. За участь у першому Всеукраїнському конкурсі бандуристів – студентів педінститутів, ансамбль нагороджено дипломом.

Музично-педагогічний факультет Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка увійшов в український культурний простір як вагомий склад, збагативши національну музичну скарбницю традиціями професійної творчості на достатньому виконавському рівні. Є підстави вважати, що діяльність музично-педагогічний факультет непересічне явище в історії музичної культури Галичини, що суттєво вплинуло на розвиток вітчизняної музичної культури в окреслений історичний проміжок.

Література

1. Бурбан М. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти : посібник-довідник / М. Бурбан. – Дрогобич-Львів, 1999. – С. 72–73.
2. Бермес І. Хори Святої Трійці у ХХ ст./ І. Бермес // Сакральне мистецтво Бойківщини. Шості наукові Драгомановські читання.- Дрогобич: Коло. 2003. С. 238–250.
3. Добош М. Хорове життя Дрогобиччини / М. Добош / Дрогобиччина – земля Івана Франка. Збірник географічних, історичних та етнографічно-побутових і мемуарних матеріалів. – Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1973. – С. 627–635.
4. Музично-педагогічний факультет / Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка / В.Г. Скотний, М.С. Савчин, Ю.Л. Кишакевич, В.П. Яцишин, І.М. Уздиган та ін. // Монографія. – Дрогобич-Львів, 2001. – С. 204–218.
5. Сов'як Петро Хорове мистецтво Дрогобича / Петро Сов'як // Галицька Зоря. – Дрогобич, 1993 (від 25 жовтня). – Ч. 125. – С. 3–4.
6. Юліан Корчинський : життя і творчість. Нариси, спогади, дослідження / [упорядкув. Л. Радевич-Виницька]. – Дрогобич: Коло, 2003. – 86 с., іл.

УДК 783.65

Медведик Юрій Євгенович,
доктор мистецтвознавства, професор
Дрогобицького державного педагогічного
університету ім. Івана Франка

НОВИЙ ВЕКТОР ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКОЇ ДУХОВНОПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ XVII–XIX СТОЛІТЬ У ЇЇ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКАХ ІЗ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИМ СВІТОМ

Вихід у світ цього дослідження є результатом багаторічної наукової праці вже достатньо відомої в Україні та поза її межами дослідниці – Ольги Зосім. Нею зазначено, що її “робота має інтердисциплінарний характер”, до того ж підготовка та написання потребувала особливої уваги до різноманітних аспектів джерелознаво-текстологічної проблематики. З цією метою було досліджено *de visu* близько 150 рукописних співаників XVII–XIX ст. (переважно українських; перелік збірників міститься у Додатку № 1) з архівних інституцій України та Росії. До аналізу залучено також друковані тексти “Богогласника” (Почаїв, 1790–1791), співаника ксьондза Міхала Мьодушевського (Краків, 1834), публікації давніх пісень, здійснені упродовж XX–XXI ст. науковцями з України, Польщі, Чехії, Словаччини, Німеччини. Водночас, О. Зосім джерелознавче спрямування не ставила собі за основу дослідження, на чому й наголосила: “воно не передбачає встановлення *повного* обсягу запозичених пісенних творів, що функціонували у східнослов'янському репертуарі, оскільки говорити про повноту можна лише після створення джерельної бази як українського (східнослов'янського), так і польського, словацького, чеського, німецького, угорського духовнопісенного репертуару” [1, 5]. Справедливе зауваження, хоча джерельна база дослідження і так вельми ґрунтовна.

Текст монографії засвідчує, що п. Ольга Зосім приділяє пильну увагу текстологічним аспектам, хоча й обирає для ретельного музично-текстологічного аналізу обмежену кількість текстів, хоча побіжно в тих чи інших контекстах згадано десятки пісень західноєвропейського походження (польські, чеські, словацькі, угорські, латиномовні). Це оправдано, бо сьогодні важливо не стільки охопити якомога більше коло джерел, скільки виробити методику музично-текстологічних студій, розширити сферу джерелознавих пошуків прототипів українських та східнослов'янських духовнопісенних текстів, їх західноєвропейських аналогів тощо. У текстах західнослов'янської пізньоренесансної – барокової духовної пісенності віднаходимо стільки взаємовпливів, нашарувань, лексично-музичних варіантів, що нерідко годі дійти спільного знаменника. Врешті, в певному сенсі духовнопісенна творчість є так званою “мігруючою літературою” (визначення Ганса Роте), яка в тій чи іншій мірі об'єднує різні центрально-східноєвропейські духовнопісенні (паралітургійні) культури XVI–XVIII. У цьому контексті можна погодитися з визначенням “східнослов'янські

землі”, де домінувала українська та білоруська духовна пісенність. З іншого погляду “східнослов’янські землі”, “східнослов’янська духовнопісенна культура” є певним спрощенням дослідження, бо попри чималі спільності перш за все слід розібратися з національно-культурною ідентичністю кожної з пісенних культур. А це зробити куди важче. В якомусь сенсі визначенням “східнослов’янська духовна пісенність” тощо нав’язано німецькими славістами ще з часів публікування інципітарію Г. Роте [3]. Але оскільки дослідження п. Зосім присвячено поширенню *західноєвропейської* духовної пісні на *східнослов’янських землях*, то саме з цього поставленого авторкою завдання й слід виходити при аналізі її праці. Втім, думається, що вектор східноєвропейського контексту це все-таки справа майбутнього, що й впливає зі вступного слова та загалом монографії. У ній домінує з першого речення акцентування на українському матеріалі, як відправному пункті всього дослідження. І це абсолютно справедливо, бо тільки пізнавши національне, зрозуміємо інтернаціональне, хоча воно щодо духовної пісні в Україні було визначальне.

З позицій українських та західноєвропейських п. Ольга Зосім виходить і в питанні термінології. Вона використовує “єдиний для усієї європейської традиції термін “пісня” (“духовна пісня”)” [...] “замість традиційного для українського музикознавства терміна “кант”, “духовний кант” [1, 7]. Тут би тільки уточнив: для переважної більшості музикознавців, оскільки повністю солідарний з трактуванням О. Зосім. Натомість можна дискутувати щодо іншого термінологічного трактування. В монографії зазначено, що тут зроблено “спробу уточнити та уніфікувати поняття “літургійний”, “пара літургійний” та “поза церковний” в східнослов’янській духовно-пісенній традиції відповідно до аналогів поняття у традиції західноєвропейській, які на сьогоднішній день ще остаточно не визначені” [1, 7]. Це дійсно так. Насамперед, видається що “східноєвропейський” зріз так би мовити неоднозначний та нерівновеликий з огляду на традиції російської православної церкви, її літургійної музичної культури. Тут немає змоги це деталізувати, але проблема варта особливої уваги. Радше можемо говорити про українсько-білоруський давній літургійно-паралітургійний паралелізм, позалітургійні духовнопісенні традиції. В Росії ситуація була і є значно інша. Хоча, наприклад, поняття “внелитургическая духовная песня” присутнє в російській постперебудовній історії музики [2, 109–119].

Коли дослідниця впритул наближаться до термінологічного питання (паралітургійний, позацерковний спів), то вона неодноразово звертається до праць німця Дітера Штерна та словака Петера Женюха, польських та українських дослідників (Ольга Гнатюк, Юрій Медведик, її власні праці) [1, 32–42]. Багато в чому можна погодитися, у дечому ні. Але немає сенсу в межах короткої рецензії вдаватися до полемізувань, бо питання надзвичайно складне і вимагає тривалого осмислення, узгодження, вироблення спільних продуктивних критеріїв тощо. Тут треба віддати належене О. Зосім, яка свідомо підняла цю проблему, оскільки ні О. Гнатюк, ні Ю. Медведик не надавали цьому питанню особливого значення, тим більше ніколи принципово не розглядали всю духовну пісню як “паралітургійну” [1, 32]. Який відсоток паралітургійних пісень в українській бароковій спадщині, ще належить з’ясувати, як і належить більш пильнішим оком глянути на внесок отців-василіян у розвиток власне паралітургійного

струменю у нашу церковно-музичну практику другої половини XVIII – першої половини XX ст.

Загалом рецензована монографія складеться з чотирьох розділів, післямови та чотирьох важливих додатків (зокрема, інципітарії пісень та публікації вибраних текстів за матеріалами рукописів та стародруків). Відзначмо також репрезентативну бібліографічну базу монографії, що включає в себе праці не тільки музикознаво-літературознавого спрямування, але й культурологічно-теологічні, історичні. З огляду на це варто наголосити, що у роботі знайшовся місце для короткого, але достатньо інформативного огляду релігійної ситуації на українських землях у XVI–XVIII ст. [1, 43–54]. Видання уже поступово зацікавлює не тільки українського читача, але й з-поза меж України, а тому доцільно було в цій праці зробити ретроспективний огляд становлення та розвитку християнсько-конфесійних цінностей в Україні від княжої доби по XIX ст. Зокрема, немало увагу приділено авторкою протестанським течіям, греко- та римокатолицизму, українському православ'ю тощо.

Аналізована монографія не належить до того типу видань, критичний розгляд якого можна зробити за першим чи наступним прочитання. Це видання вибудоване на ретельному опрацюванні великої кількості джерел, які піддані джерелознавчому та текстологічному аналізу. Накопичена інформація нерідко ніби віддаляє автора від того чи іншого висновку. Але це на перший погляд, бо якраз і цінність у тому, що джерельне підґрунття дозволяє аргументовано робити висновки. Тому й слушні критичні зауваги дослідниці щодо інколи побіжного джерелознавчого аналізу деяких українських та зарубіжних дослідників. До прикладу, про одну з відомих пісень чужинського походження вона пише: “пісня “Отче Боже всемогучій, збавліня грішних прагнучій” не є перекладом польської пісні “Ojczye Boże wszechmocy”, а текстовою конрафактурою на запозичений інципіт, де перекладено з польської мови лише перші дві строфи” [1, 15]. Тут О. Зосім дискутує з відомим словацьким славістом П. Женюхом, дослідником давньої паралітургійної творчості карпатського ареалу. Прикладів цікавих та вдалих знахідок, спростувань, уточнень джерелознавчо-текстологічного характеру у монографії п. Зосім маємо немало. Дуже слушно дослідницею привернуто увагу до нових українських (*літургійних*) духовних пісень римо-католицької традиції періоду незалежності України [1, 41–42]. Загалом, інколи не у всьому можна погодитися з авторкою, не всі бажані чи необхідні для цієї монографії матеріали були доступні їй під час роботи. Але це аж ніяк не применшує загальну високу оцінку цієї праці, яка стала новим важливим внеском у дослідження української духовної пісенності, загалом духовно-пісенної (паралітургійної) культури XVI–XVIII ст. Центрально-Східної Європи.

Література

1. Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях. – Київ: ДАКККиМ, 2009. – 204 с.
2. История русской музыки. – Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века / [Ю. Келдыш, О. Левашова. Общая ред. А. Кандинского]. – Москва: Музыка, 1990. – С. 109–119.
3. Verse und Lieder bei den Ostslaven 1650–1720: Incipitarium: Anonyme Texte / [Hg. F. Schäfer, J. Bruss, H. Rothe]. – Köln – Wien: Böhlau, 1984. – 327 S. – (Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, Bd. 23).

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

СІМ КНИЖОК ПРО МУЗИКАНТІВ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ

У статті автор аналізує сім книжок серії “Видатні музиканти Дніпропетровщини” з метою виявлення їх ролі у формуванні сучасного регіонального музичного образу.

Ключові слова: музичне училище ім. М. Глінки, викладач, фортепіано, бандура, фагот.

The author of the article carries out the analysis of the seven books from series “The great musicians of Dnipropetrovsk region” with the purpose of exposure of their role in forming of a modern regional music image.

Key words: Music college of M. Glinka, professor, piano, bandura, basson.

Втілення серії “Видатні музиканти Дніпропетровщини” ось уже декілька років займає одне з найважливіших місць у діяльності Дніпропетровської консерваторії імені М. Глінки. Здійснення цієї акції відбувається під керівництвом ректора, заслуженого діяча мистецтв України Юрія Новікова. Інтерес до неї обумовлений музично-художньою потребою сучасного розвитку промислового дніпропетровського регіону, а також українського мистецтвознавства. Розвиток музично-суспільного життя неодмінно викликає збагачення і оновлення проблематики, появу нових авторських імен, осмислення досвіду минулих років. Сьогодні музична Дніпропетровщина все більше тяжіє до всебічного, глибокого розкриття духовних стимулів, що спонукали авторів на створення книжок зазначеної серії.

“Михайло Оберман”. Автор – Тетяна Медведнікова. Пропонована книжка за жанром належить до музичної мемуарної публіцистики, про що, зокрема, свідчить її назва. Разом з тим книжка містить у собі ґрунтовне дослідження численних проблем музичного життя Дніпропетровщини середини ХХ століття.

Композицію зазначеної книжки зумовила сама музична практика, її головні тенденції та визначні події у житті Дніпропетровщини. Це – огляд етапних подій діяльності Дніпропетровського музичного училища імені М. Глінки, у яких виявилися різні грані багатобарвного мистецького життя регіону й оригінальні шукання піаністів-практиків, викладачів різних музичних дисциплін, виконавців. Це – нотатки викладача-піаніста, який багато років уважно стежить за творчою діяльністю Дніпропетровського музичного училища імені М. Глінки, висвітлює його досягнення.

“Робота Т.О. Медведнікової, – як зазначає у своїй рецензії відомий музикознавець, кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України А. Поставна, – репрезентує життєвий і творчий шлях одного з найвпливовіших музикантів Дніпропетровщини 40-х – 70-х років ХХ століття – М.Л. Обермана. Доцільним є зміст роботи та викладення її у двох розділах. Особливу увагу заслуговує перша частина збірки, де розкриваються основні напрямки діяльності М.Л. Обермана – директора Дніпропетровського музичного училища ім. М.І. Глінки та ЦМШ, виконавця-соліста обласної філармонії, викладача, методиста, блискучого організатора. Матеріал має чітку спрямованість: показати перспектив-

ність мислення та масштаб діяльності цієї людини. Цікавим є другий розділ роботи, де творчий облік М.Л. Обермана доповнюється спогадами його учнів та колег по роботі. Крім детального теоретичного дослідження робота насичена цінними фотодокументами, афішами, програмами. Робота Т.О. Медведнікової має велике методичне і музично-історичне значення як перше дослідження розвитку дніпропетровської піаністичної школи і існування її як культурно-музичного явища поряд з такими відомими піаністичними школами України, як київська, львівська, харківська, одеська та донецька” [1, 4].

Тонко вияскравлюючи на різних сторінках різні грані характеру Михайла Обермана, Тетяна Медведнікова підкреслює: “Без перебільшення можна сказати, що М.Л. Оберман став створювачем системи музичної освіти на Дніпропетровщині. Якщо в 1940 році центром музичного життя міста було музичне училище та існуюча при ньому єдина дитяча музична школа, то за роки діяльності М.Л. Обермана, з його ініціативи та безпосередньої участі були відкриті 18 дитячих музичних шкіл у Дніпропетровську та 80 ДМШ в інших містах і сільських районах Дніпропетровської області. Темпи розвитку музичної культури все більше прискорювалися. Одне училище вже не могло задовольнити кадрами всю область. Михайло Львович прикладає енергійні зусилля для відкриття ще двох музичних училищ у місті Кривому Розі у 50-х роках, та у місті Дніпродзержинську в 60-х роках. Будучи протягом двох десятиліть за сумісництвом директором першої дитячої музичної школи, М. Л. Оберман створює ряд філій першої музичної школи у селі Велика Козирщина, у Котовському та Апостолівському районах. Ці філії стали основою для розвитку музичної освіти у сільських районах області. Завдяки цьому стало можливим приймати на фортепіанний та інші відділи училища вихованців цих шкіл. З часом, кількість учнів фортепіанного відділу із сільської місцевості збільшується” [1, 17].

Розглядаючи персону викладача М.Л. Обермана як таку, в якій концентрувалися основні ідеї розвитку та становлення учня, треба звернутися до спогадів Г.Ф. Шевченко-Буц: “Грунтовними принципами його педагогіки була постійна систематична робота над технікою у поєднанні з образним змістом (гами, етюди, вправи); свобода піаністичного апарату; “дихаюча” кість, за допомогою якої можна досягти співучості звука та технічної свободи; зручна постава за інструментом; намагання досягти співучого фортепіанного звуку; важливе значення показу за інструментом; ретельне дотримання авторських вказівок; розвиток самостійності у роботі над творами” [1, 36].

“Світлана Грибановська” – друга книга серії “Видатні музиканти Дніпропетровщини”. Автор – Тетяна Медведнікова. Цей літературний твір починається автором як огляд історико-музичної панорами Катеринослава-Дніпропетровська. Його найважливішими епізодами були: відкриття музичних класів під егідою Катеринославського відділення Імператорського Російського музичного товариства; творчі зв’язки регіону із країнами Західної Європи; можливість отримання початкової та середньої музичної освіти усіма верствами суспільства; творчі успіхи місцевих музикантів, їхнє визнання на межах України. Значну роль у цьому процесі відіграли викладачі-піаністи С.Бріліант-Лівен, А. Максимова, А. Мандельштам, А. Шепелевський, Є. Ейзенберг, Н. Вільперт, С. Гуревич, М. Зубов, З. Розловська, В. Цветіков. Випускники Петербурзької, Московської, Празької, Лейпцигської консерваторій, вони активно заявили про себе на поча-

тку XX століття і утвердили якісно новий підхід до вирішення проблеми музичного розвитку регіону.

Відштовхуючись від документальних історичних подій, пов'язаних із розвитком музичного життя Дніпропетровська у середині XX століття, автор Т. Медведнікова створює образи реальних людей, акцентує увагу на професійних мотивах їхньої діяльності у різних обставинах. Так, піаністка Світлана Грибановська постає як фахівець, яка велику увагу приділяла педагогічному вихованню учнів свого класу – майбутніх викладачів фортепіано. З цією метою вона регулярно проводила обговорення академічних виступів учнів під час педагогічної практики. Другим напрямком творчої діяльності С.В. Грибановської була підготовка учнів класу до концертно-виконавської практики. Завдяки її зусиллям відбувалися щорічні гастрольні поїздки учнів класу до сільської місцевості та в інші міста області (с.м.т. Царичанку, м. Нікополь). Авторський текст відповідає достовірності, документальній точності у передачі динаміки умов життя та діяльності піаністів у зазначений період. Викладач С.В. Грибановська постійно перебувала у русі. І справа не тільки у зовнішній активності цієї жінки. Виховавши 85 піаністів, вона жила проблемами того часу, відчуттям його атмосфери. Акцентуючи на тому, що у творчому портреті С.В. Грибановської вдало об'єдналися педагогічний, навчально-методичний та організаційний хисти, дослідниця будує її образ на основі граничної професійної достовірності, що виявлялася передусім у точних музикознавчих характеристиках. Разом з тим експресивна манера виразу збагачує образ, надає йому неповторних рис.

Проникнути у творчу лабораторію С.В. Грибановської, простежити формування її ідейно-естетичного світогляду, з'ясувати методологічний принцип роботи над фортепіанними творами дають можливість спогади колег та друзів – Л.А. Бурбан, Н.В. Горецької, С.А. Ісакової, Н.В. Холодкової, А. Н Чернечкової, О.Г. Шкаврової, Е.П. Гурьєвої, Є.А. Швечкової, Р.О. Лисенко, Л.І. Євсєвської. “Ми – піаністи, як усі виконавці, маємо бути трохи егоїстами, пише у спогадах професор Київської Національної музичної академії імені П. Чайковського Рада Лисенко. – Більшість з нас вірить у себе, у свої можливості, декотрі дещо заздять тим, хто стає першим. Критикують тих, хто має особисту думку, підкреслюють чужі недоліки, не помічаючи своїх. Кожен виконавець бажає отримати тільки першу премію, а не другу, чи третю. Наша робота – це змагання за кращий результат, за перемогу, так як у спорті. Разом з тим, поряд з професійним егоїзмом існує егоїзм заздності. Тут ми зустрічаємо і критиканство, і лише своє розуміння. З'являється протидія різних напрямків, різних педагогічних шкіл, виникає суперечка і повне несприйняття тих, хто знаходиться поряд. На жаль, це завжди існувало та існує до сьогоднішнього дня у нашій справі. І тільки велика персональна культура, інтелігентність створює можливість відокремитися від цього другого его. Як же це усе обминала Світлана Грибановська. Як вона вміла радіти успіхам інших людей. Як вона втішала тих, у кого щось не здійснювалося. Як вона вміла широко дивитися на речі та оцінювати гідне, не співставляючи його із собою” [2, 105].

В музично-теоретичних доробках піаністів викладені погляди С.В. Грибановської щодо основних засад фортепіанної майстерності, закони органічного спілкування виконавця із тонкощами творів різних епох та стилів, досліджується психотехніка творчості піаніста. Висновки, твердження, міркування колег та друзів об'єктивні, слухні, апробовані багаторічною педагогічно-виконавською практи-

кою, а також пов'язані з істотними рисами мистецтва Дніпропетровського музичного училища імені М. Глінки, де працювала С.В. Грибановська.

“Лідія Євсевська”. Автор – Тетяна Медведнікова. Адресуючи свою книжку широкому загалу шанувальників музичного мистецтва, автор доводить: зібраний і систематизований ним досить великий матеріал, його мемуарні нотатки і роздуми допоможуть піаністам та музикознавцям у більш ґрунтовному осмисленні і поглибленому дослідженні проблем сучасного музичного процесу. Саме тому центральне місце в книжці належить найширшому авторському розділу – “Л.І. Євсевська – відомий представник Дніпропетровської піаністичної школи другої половини ХХ століття”. Інші розділи – “Л.І. Євсевська. Спогади про навчання в Державному музично-педагогічному інституті імені Гнесіних (1946–1951)”, “Листи А.М. Юровського, А.Д. Готліба, А.Д. Алексєєва”, “Т.М. Русанова. Л.І. Євсевська – продовжувач традицій Гнесіних в Україні” – своєрідно обрамляють найбільший за обсягом розділ, присвячений проблемам реального розвитку фортепіанного напрямку на Дніпропетровщині.

“Я твердо впевнена, – ділиться роздумами у передмові доктор мистецтвознавства, професор Російської академії музики імені Гнесіних І. Сусідко, – що казкове перетворення перспективних “качень” у “лебедів” відбувається не де-небудь, а в музичному училищі. Саме там, де Лідія Іванівна пропрацювала більше піввіку в класі спеціального фортепіано. Школа є підґрунтям, який викликає цікавість, вищий навчальний заклад розширює світогляд, сприяє розвитку смаку. Та саме важливе у нашій музичній професії відбувається з людиною у віці від 14 до 19-ти років. Лідія Іванівна була для десятків учнів тим головним Вчителем, який допоміг зрозуміти себе, підказав шляхи, намітив перспективи. Той, хто у часи юнацтва зустрівся з таким тонким, розумним та яскравим фахівцем, як вона, ніколи не знизить рівень своєї професійної роботи. На сторінках книги зібрані спогади учнів та колег Лідії Євсевської, її персональні нотатки, листи, надіслані їй її учителями. У них, враховуючи різні моменти, розкривається доля цієї прекрасної людини. Доля, у якій, на перший погляд, не так вже й багато зовнішніх подій. Навчання у Дніпропетровському музичному училищі, жах нацистської окупації, тяжкий повоєнний час, вступ до Державного музично-педагогічного інституту імені Гнесіних, блискучі успіхи, “червоні” дипломи, повернення на батьківщину, концерти, робота, друзі, учні... Клас спеціального фортепіано, камерного ансамблю, методика, консультації, прослуховування, академ-концерти, іспити... Шлях подвижника, який не зрадив свій вибір” [3, 5].

Аналізуючи ці висловлювання, мимоволі замислюєшся над тим, що музична сучасність має глибинний зв'язок з нашим минулим життям. В цьому – характерна ознака і могутня сила музичного мистецтва, значний фактор його інтенсивного розвитку і запорука дальших ідейно-художніх звитяг. Тетяна Медведнікова доводить літературними засобами, що мистецтво музики – сучасне за самою своєю природою. Автор наголошує на тому, що піаністи особливо гостро відчувають динамічний, напружений ритм сьогоденного дня, активно вбирають його ідеї, теми, образи. Фортепіанна музика, її естетика та виражальні засоби, мабуть, і більш чуйні до нестримного руху часу, ніж інші мистецтва. І це закономірно, бо навіть найвизначніші фортепіанні сценічні концерти, як відомо, не зберігаються у часі. Майстри фортепіано не лишають, на жаль, сталих для всіх епох абсолютних цінностей у вигляді музичних концертів, на відміну від довготривалого життя літератури, скульптури, живопису. Художні цінності

фортепіанного концертного сценічного виконання – цінності певною мірою відносні, бо їх естетичне значення безпосередньо залежить від того, наскільки вони відповідають духові свого часу, його найважливішим ідеям, актуальним проблемам і чи породжують вони серед слухачів справжні потрясіння душі.

“Маріам Гордон”. Автор – Тетяна Медведнікова. Тематична широта, різноманітність проблематики активізували пошуки автора, сприяли оновленню мистецької палітри, виражальних засобів і самої естетики музичної мемуарної публіцистики, утвердженню в новій якості кращих літературних традицій, зокрема стилю “дніпропетровської фортепіанної школи”, збагаченного щедрою фаховою виразністю, музичністю, емоційною наснагою й елементами виконавського синтетизму. Прагнення автора глибоко аналізувати психологію персонажів посилюється яскравою образністю, метафорично-умовними літературними блоками, що допомагають більш виразно розкрити музично-педагогічні особливості кожного персонажа книжки, і значно піднести ідейно-емоційний вплив розділів на читачів.

Аналізуючи творчий шлях Міріам Гордон, автор своєрідно синтезувала художні відкриття таких видатних музикантів ХХ століття, як Леопольд Лукомський, Григорій Коган, Сергій Євсєєв, Олександр Олексєєв, Олександр Ніколаєв. Адже вони були її викладачами у Московській консерваторії імені П. Чайковського. Оригінально поєднуючи граничну достовірність зазначеного історичного періоду, побутово-психологічну конкретність життя людей в СРСР, дослідниця натхненно виявила індивідуальні риси М. Гордон, багатий внутрішній світ цього викладача. Правдиві образи її сучасників, виведені у численних спогадах, несхожих за своїми характеристиками, промовисто свідчать про те, що кожен піаніст Дніпропетровщини перебував у неспинному розвитку, у неухильному збагаченні моральних та духовних якостей, рис гордості за процес навчання у Дніпропетровському музичному училищі імені М. Глінки. Адже пафос цієї книжки – в утвердженні професіоналізму, який несла своїм студентам М. Гордон. Серед її студентів – Леонід Гріншпун, відомий у світі як диригент Леонід Грін. Він працював диригентом Московського філармонійного симфонічного оркестру, керує першим Лос-Анджелеським Філармонійним інститутом, диригував під час трьох концертів церемоній Голівудських урочистостей. Колишній дніпропетровець, Леонід Грін диригував симфонічними оркестрами Нідерландів, Німеччини, Данії, Бельгії, Італії, Швеції, Норвегії, Фінляндії, Ізраїлю, Нової Зеландії, Японії. Також студенткою М. Гордон є Людмила Казанцева. Сьогодні – доктор мистецтвознавства, професор Астраханської консерваторії, член наукових рад по захисту докторських дисертацій.

“Марія Гейман”. Автор – Тетяна Медведнікова. Багатоманітний музичний процес Дніпропетровщини, громадське та мистецьке життя регіону розвивалося також під впливом діяльності викладача Дніпропетровського музичного училища імені М. Глінки Марії Гейман. Воно розвивалося в напрямі дальшого поглиблення гармонії, яка постійно існувала у відносинах між викладачем та студентами. У колах художньої інтелігенції Дніпропетровщини, що завжди вважає для себе високою честю пропагувати ідеї та образи класичної музики. Захоплююча творча діяльність Марії Гейман – значне джерело натхнення її студентів.

“Міра Юліївна (так називали в училищі цю піаністку), – згадує заслужений діяч мистецтв Росії, лауреат премії імені Д. Шостаковича, професор Росій-

ської академії музики імені Гнесіних Володимир Беляєв, – вміла відшукати самий простий та надійний шлях до реалізації та розкриття здібностей кожного свого учня. Пам’ятаю її розповідь про хлопчика, який був дуже талановитим, але не сприймав заняття у класі фортепіано. Ми знаємо про те, як викладачі дитячих музичних шкіл дотримуються вимог, затверджених різними програмами. Зрозумівши непідробну цікавість цього хлопчика до бравурної, маршової музики, Мірра Юліївна цілий рік підшукувала йому відповідний репертуар, до того часу, коли він звик до роботи над п’єсами та занять музикою. Не всі випускники становилися професійними музикантами, та всі були залучені до таїн музики. Мірра Юліївна з гордістю розповідала про свого колишнього учня, який отримав професію інженера, але знає напам’ять усі мазурки Шопена (скоріше за все, він виконував їх не гірше, ніж професійний піаніст) [5, 126].

“Лідія Воріна”. Автор – Тетяна Чернета. Бурхливий і щедрий розквіт багатожанрового й глибоко народного за своєю природою музичного процесу регіону, високий тонус сучасного музичного життя, позначеного сміливими пошуками і новаторськими звитягами, – результат постійної уваги, дбайливої турботи і мудрого керівництва фундатора професійної школи гри на бандурі на Дніпропетровщині Лідії Воріної. Перетворюючи в сучасне сценічне життя безсмертні музичні твори українського народу, викладач-бандуристка об’єднала інструментальний та вокальний потенціал учнів та студентів, створила ансамбль “Чарівниці” і його ансамбль-супутник в Росії. Автор книжки доводить, що Л. Воріна на протязі кількох десятиліть орієнтувала почуття, думки, волю слухачів, формувала їхній світогляд, сприяла неухильному піднесенню ідейно-художнього рівня та зростання суспільно-виховної ролі фольклору та професійного мистецтва, постійно дбала про розквіт талантів – вокалістів, композиторів, поетів, аматорів.

“Лідія Степанівна Воріна щойно приїхала з Київської консерваторії, – пише у спогадах народний артист України, лауреат Державної премії імені Т. Шевченка, генеральний директор, художній керівник і головний диригент Національної заслуженої капели бандуристів України Микола Гвоздь, – молода, вродлива, талановита і завзята. Володіючи красивим лірико-колоратурним сопрано, вона багато виступала, постійно брала участь у шефських концертах. Своїми співом і грою молода вчителька вміла зацікавити слухачів і захопити учнів. Розпочавши роботу в музичному училищі, вона всіляко намагалася підвищити рівень навчання у класі бандури, поставити його на професійну основу. З її появою на відділі народних інструментів у класі бандури збільшилась кількість учнів, з’явився ансамбль бандуристів тощо. Щоб підвищити рівень технічної підготовки, Лідія Степанівна зобов’язала студентів виконувати гами, вправи й етюди, впроваджувала у навчальний процес нові форми роботи” [7, 88].

“Анатолій Абдулрагімов”. Автор – Наталія Проценко. Читаючи цю книжку, мимоволі відчуваєш те, що автор послідовно виступає за повне розкриття обдаровань і талантів, за різноманітність форм і стилів, які виробляються на основі професійного підходу до музичного мистецтва. Сила таланту фаготиста А. Абдулрагімова – людини, викладача, диригента, композитора, керівника, вихователя – в умінні захопити учнів та студентів благородним завданням служіння народові, зробити його переконливим і активним учасником творення музичної історії Дніпропетровщини. Випускник військово – диригентського факультету Мос-

ковської консерваторії імені П. Чайковського, А. Абдулрагімов збагатив власну виражально-виконавську палітру, оновив музично-сценічні форми духових оркестрів Дніпропетровщини, поглиблював зв'язки з суміжними мистецтвами, творчо переосмислював здобутки театру, поезії, вуличних музичних парадів.

Натхненно розробляючи ці важливі теми, втілюючи в повсякденній практичній діяльності значні ідейно-художні завдання, автори серії “Видатні музиканти Дніпропетровщини” плідно збагатили музичний образ свого регіону.

Література

1. Медведнікова Тетяна. Михайло Оберман / Тетяна Медведнікова // – Д.: Юрій Сердюк, 2006. – С. 64.
2. Медведникова Татьяна. Светлана Грибановская / Татьяна Медведникова // – Д.: Юрій Сердюк, 2006. – С. 126.
3. Медведникова Татьяна. Лидия Евсевская / Татьяна Медведникова // – Д.: Юрій Сердюк, 2007. – С. 124.
4. Медведникова Татьяна. Мариам Гордон / Татьяна Медведникова // – Д.: Юрій Сердюк, 2008. – С. 124.
5. Медведникова Татьяна. Мария Гейман / Татьяна Медведникова // – Д.: Юрій Сердюк, 2010. – С. 180.
6. Проценко Наталия. Анатолий Абдулрагимов / Наталия Проценко // – Д.: Юрій Сердюк, 2010. – С. 144.
7. Чернета Тетяна. Лідія Воріна / Тетяна Чернета // – Д.: Юрій Сердюк, 2009. – С. 119.

УДК 784 (477) “ХХ”

Мартинів Любомир,
здобувач кафедри історії музики
Львівської національної
музичної академії ім. М.Лисенка

ПЕРШИЙ ДЕКАН МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ ДРОГОБИЦЬКОГО ПЕДУНІВЕРСИТЕТУ ВАСИЛЬ ЯКУБ'ЯК (МУЗИКАНТ, ПЕДАГОГ І ДІЯЧ)

Стаття висвітлює композиторську, диригентську, організаційну, педагогічну, суспільну діяльність одного з провідних представників музичного мистецтва Західної України Василя Якуб'яка у складний період між двома світовими війнами та перші десятиліття радянської влади. Здійснено спробу створити цілісний портрет митця, першого декана музпедфакультету в Дрогобичі та батька визначного львівського музикознавця і науковця Яреми Якуб'яка, а також привернути увагу до масштабу і напрямків його діяльності на галицьких теренах, які залишаються великою мірою недооціненими.

Ключові слова: освітньо-культурологічна робота, хорове диригування, музична регіоналістика.

The article highlights the composer, conductor, organizational, pedagogical, social activities of one of the leading representatives of the music of Western Ukraine Vasyl Yakub'yak in the period between the two world wars and the first decades of Soviet rule. An attempt to create a complete portrait of the artist, the first dean muzpedfakultetu Drohobych father and a prominent scholar and musicologist Lviv Yarema Yakub'yak and draw attention to the scale and direction of its activities on the Galician territory that remains largely underestimated.

Key words: educational and cultural work, choral conducting, musical regionalism.

Вивчення музичної регіоналістики у період незалежності України на сьогодні творить самостійний і вагомий напрям. В цьому контексті вже здійснено чимало досліджень, які конкретизують особливості мистецьких, педагогічно-освітніх, суспільно-культурологічних процесів окремих регіонів, освітніх осередків, окремих діячів. На окрему увагу в контексті вивчення музичної культури Дрогобиччини заслуговує постать Василя Якуб'яка, відома у наш час переважно представникам старшого покоління діячів музичного мистецтва Західної України насамперед як декана музпедфакультету у Дрогобичі та батька визначного львівського музикознавця і науковця Яреми Якуб'яка. Його особистість є великою мірою недооціненою з огляду на масштаб і напрямки діяльності у складний період між двома світовими війнами та перші десятиліття радянської влади на галицьких теренах, привернути увагу до яких і є метою даної розвідки.

Дані про цього діяча часткові, епізодичні і розпорошені в різнопланових публікаціях: від ґрунтовних освітньо-історіографічних видань [2; 11; 12; 15; 16], проблемних статей з питань регіональної музичної педагогіки [5; 8], історії концертного виконавства [4; 14; 17], до фахових та популярних періодичних видань [7; 13; 18].

Василь Іванович Якуб'як народився 23.02.1912 р. в с.Печеніжин, нині Івано-Франківської області. Це був період відновлення польської окупаційної влади, опір якій місцеве населення чинило стрункою системою самоорганізації та освітньо-культурологічної роботи. В 1921 р. в селищі було створено осередок УВО (Української Військової Організації) і відкрито читальню "Просвіти", яка стала осередком відродження національної свідомості, освіти та культури. Навколо неї гуртувалися товариства "Сокіл", "Рідна школа", "Союз українок", "Каменярі". При читальні працювали гуртки художньої самодіяльності, було організовано смичковий (струнний) і духовий оркестри, драматичний гурток, що ставив українські вистави, діяли мішаний і чоловічий хори, першим диригентом яких був Іван Дувірак. Активними учасникам хору були І. Горук, брати Дувіраки Василь та Олекса, В. Чемерис, О. Козьменко та В. Якуб'як, який від початків своєї освіти був у центрі музично-суспільного життя.

Розпочавши заняття музикою у Коломийській філії Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (за спеціальностями скрипка, теорія музики), він у 1934 р. закінчив Вищий музичний інститут імені М. Лисенка у Львові, де теорію музики і композицію студіював під керівництвом Б. Кудрика та С. Людкевича. По закінченні навчання поступив до Львівської греко-католицької духовної семінарії Святого Духа, де навчався з 1935 по 1939 рр. Цей заклад, окрім основної функції –

богословської спеціалізації, відрізнявся потужною музично-освітньою діяльністю та культивував активну участь вихованців і мистецьких колективів у суспільному житті краю. За часів ректорату Йосифа Сліпого богословський хор, наново організований з ініціативи Модеста Менцинського, налічував біля 80-ти співаків, деякі з них мали вищу освіту. Серед найбільш талановитих музикантів-інструменталістів і співаків семінарії – скрипаль, організатор та диригент симфонічного оркестру семінарії Артемій Цегельський, співаки Василь Матіяш, Іван Задорожний, Євген Вахняк, Василь Бринявський, Петро Романишин, піаніст Євген Данчишин, бандуристи Богдан Ганушевський, Дмитро Гончар і Юрій Свістель [15, 327]. Хор, оркестр, струнний квартет, бандуристи чи солісти-скрипалі брали участь на всіх святах Богословської Академії, а також авторських музично-літературних вечорах, в церквах під час богослужінь (учасники хору співали на крилосах), а також на великих світських святах та релігійно-святкових імпрезах міста, усі колективи брали участь у концертних подорожах приурочених до урочистих подій чи здійснюваних з благодійною метою.

Диригентами хору, були за хронологією Степан Королюк (закінчив семінарію 1926), Микола Зубаль (1928), Євген Бобовник (1929), Роман Ульванський (1931), Володимир Жолкевич (1935), Василь Якуб'як (1939), Богдан Ганушевський (1941/42), Володимир Дорош (1943), Володимир Панасюк. Цим талановитим музикантам колектив завдячував своїм високим мистецьким рівнем. Сучасники свідчили: “Найбільшу увагу в музичнім житті Духовної Семінарії і Богословської Академії звертали на хор. Такого голосового матеріалу, як мав семінарійний хор тих років, не було у жодного колективу не тільки у Львові, а у цілім краю” [12].

“Семінарський хор славився в цілому Львові, виступав на більших празниках в церкві Юра... на ринку в часі Йорданського водосвяття, на цвинтарях в часі богослужінь за полеглих січових стрільців, на Зелені свята. Серед хористів були такі знамениті співаки як Василь Матіяш,... Василь Бринявський, Євген Вахняк, який відтак був доцентом Львівської консерваторії. Пам'ятаю Петра Романишина, Артемія Цегельського”, – згадував ровесник Василя Якуб'яка, пізніше ректор семінарії владика Юліан Вороновський [4, 5].

У 1935 році 6-28 серпня В.Якуб'як у складі хору семінарії здійснив концертну подорож на честь 125-річчя М.Шашкевича по західноукраїнським землям. Колектив відвідав 20 міст Галичини з Богослужіннями та концертними програмами, а у 1936 році музикант уже й сам очолював колектив. Під його орудою 29 листопада 1936 року на академіях на честь св. Йосафата були виконані твори “Кант про страшний суд” Д.Котка, псалом “Вскую прескорбная еси душа моя” Д.Бортнянського, на урочистостях до 300-річчя смерті митрополита Рутського прозвучав псалом “Небеса повідають славу Богу” Д.Бортнянського, у святковому концерті до 100-річчя “Русалки Дністрової” 18 квітня 1937 р. були виконані хорові композиції “Дайте руки, юні друзі” С. Людкевича, “Чом річенько” І.Лаврівського, “Як мило згадати” М. Колесси, та спільно з хором “Боян” – “Великий єсть Бог” Б.Кудрика з “Русланових псалмів”. В урочистій академії на честь митрополита Андрея Шептицького 13 грудня 1937 року хор під проводом В.Якуб'яка виконав масштабні композиції “Услиши, Господи глас мой” Д.Бортнянського та “Вальтазар” Г.Цельнера.

У 1934 році В. Якуб'як як альтист брав участь в симфонічному оркестрі семінарії під орудою А. Цегельського, діяльність якого була відновлена у 1933 р. У цьому оркестрі з 24 осіб на першій скрипці грав віртуоз віденської опери Вільгельм Баран. Згідно спогадів диригента та інформації з періодики колектив мав репетиції тричі на тиждень, брав участь у концерті з нагоди візитації апостольського адміністратора Івана Гудечка. Оркестр співпрацював з ВМІ ім. М. Лисенка, який випозичав йому ноти та духові інструменти (гобой, фаготи, тромбон). В репертуарі того періоду були сюїта “Пер Гюнт” Е. Гріга, “Романс” та “Пісня без слів” П. Чайковського, частини з “Пасторальної симфонії” Л. Бетховена, увертюра до “Весілля Фігаро” В.А. Моцарта, “Незакінчена симфонія” Ф. Шуберта, увертюра до опери “Вільгельм Телль” Дж. Россіні, оригінальні твори та переклади композицій Й. Брамса, А. Дворжака, В. Барвінського та інших авторів. Серед списків концертних програм дедалі частіше фігурують оригінальні композиції молодого музиканта-богослова. Так, з відгуків періодики відомо про виконання “Фантазії” для симфонічного оркестру: “...твір молодого композитора – легкий, витриманий у своєріднім українським кольориті”, згодом про виконання нових композицій В. Якуб'яка також згадує газета “Нива” за березень 1937 рік [11, 436, 460, 527]. У авторському вечорі літературної секції при “Читальні українських богословів” 28 лютого 1937 р. Духовної Семінарії у присутності Й.Сліпого та представників преси була виконана “Таємнича печера” В. Якуб'яка для оркестру і фортепіано (його партію виконував Б. Кудрик), а також “Козачок”, “Marcia funebre” для струнного квартету та хор “Клеплють коси” на сл. А. Шекерика-Донникова [11, 511]. У 1938 р. В. Якуб'як перейняв керівництво оркестром.

Як альтист, митець грав у струнному квартеті семінарії, до якого входили також А. Цегельський (перша скрипка), В. Баран (друга скрипка), В. Легінь-Семеген (віолончель), у репертуарі якого були квартет d-moll Ф. Шуберта, “Сім слів Ісуса на хресті” Й.Гайдна, сюїта g-moll В. Барвінського, переклади П. Пшенички, твори М. Лисенка, П. Козицького, Д. Леонтовича, М. Вериківського. Концерти, нерідко тематичні, супроводжувалися рефератами та доповідями. “Через систематичну подачу приступної поважної музики з відповідними поясненнями, слідно як зростає зрозуміння, а навіть зацікавлення глибшими проблемами у студентів богословів. Багато тому помагає радіо” [11, 527]. До неї дотична діяльність В.Якуб'яка у музично-драматичній секції, організаційного осередку музично-мистецького життя закладу, при якому існувала підручна бібліотека з численними періодичними виданнями “Боян”, “Музичний вістник”, “Українська музика”, “Диригентський порадник” та нотне видавництво для потреб семінаристів. Секція організувала “Вечори гомору” на запусі, літературно-музичні вечори (зокрема з поезією Р.Дурбака та музикою В.Якуб'яка), святкові сходи (такими були тематичні вечори 16.5.1937 – на вшанування В.Матюка, 24.10.1937. – М.Лисенка, у 1938 р. – Е.Гріга з супровідними рефератами та концертами) [11, 528].

Музична секція влаштовувала курси диригування з сольфеджіо та теоретичними предметами при них (їх викладав І.Охримович) та постановкою голосу (яку вели Б. Матіяш та В. Якуб'як). У ході роботи в секції він підготував і прочитав реферати про працю диригента на селі та основи правильного співу.

У ті ж студентські роки В. Якуб'як очолював печеніжинський хор, а світлини 1934–1936 років зафіксували його як керівника вокального оркестру (зі струнно-смичковими та мандолінами у складі) та оркестру народних інструментів з мандолін та гітар. До цього періоду належать перші композиторські спроби у камерно-вокальному жанрі, серед яких – солоспів на слова коломийського поета, педагога і громадського діяча Михайла Хромея “Літо, любе літо”. Роботи з хором митець не полишав і в тяжкі окупаційні роки. І коли з ініціативи отця Северина Сапруна – директора Інститут Народної Творчості у співпраці з Відділом культурної праці УКЦ було проведено крайовий конкурс українських хорів в Галичині у травні-серпні 1942 року, приурочений до 100-річчя з дня народження М. Лисенка, хор з Печеніжина під його орудою з великим успіхом взяв участь у цьому масштабному мистецькому змаганні. До участі в конкурсі зголосилось 450 хорів, у другий тур перейшло 162 колективи, а в останньому заключному турі змагалось 72 хори, з яких 11 зі Львівської округи, 6 – з самбірщини, 7 – зі стрийщини, 10 – станіславівщини, 11 – коломийських, 5 чортківських, 8 тернопільських, 5 золочівських, 6 перемиських, по одному з Ярослава, Сянока, Криниці. Заключний – крайовий тур включав 26 хори-учасники і 4 репрезентативні хори: станіславівський та дрогобицький “Боян”, станіславівська “Думка” та львівська “Сурма”. Серед диригентів сільських, містечкових та великоміських хорів були відзначені відповідно: Василь Якуб'як (с. Печеніжин Коломийський округ), Степан Прокоп'як (Ходорів), Микола Колесса (Львів). Переможці отримали грошові нагороди і посріблені батуги [17, 13-16; 3, 17-29]. Поряд з цим митець працював і в Коломийському драматичному театрі [1].

Від 1944 року працював у Коломийській музичній школі. Уродженка Коломиї Любов Коссак-Баб'юк у дослідженні “Фортепіанне мистецтво Коломиї” відзначає, що у важкі післявоєнні роки високий рівень музичної школи зберігався завдяки праці таких музикантів, як педагог по класу фортепіано Євстахія Ласійчук, вихованка фортепіанного класу Василя Барвінського у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові та завуч школи Василь Якуб'як – музикознавець, композитор, диригент. Суспільний авторитет мистця у цей період настільки значний, що в час проведення повоєнних “вільних” виборів до Верховної Ради СРСР щоб непокірні “западенці” не посміли хоч якимсь чином протистояти цій акції, правоохоронні органи розробили цілу низку каральних заходів, зокрема ув'язнивши провідних діячів, які складали осередок культурно-суспільної свідомості міста. Серед заарештованих були інженери, вчителі, священик, адвокат, лікар, діяч кооперативного руху, директор драмтеатру і викладач музичної школи Василь Якуб'як [13].

Високий фахово-освітній рівень коломийських педагогів-музикантів дозволив відкрити у 1957 році відділення музичного виховання при Станіславівській учительській семінарії під керівництвом Миколи Жупана. – тепер – Коломийський педагогічний коледж Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. У 1960 році відбувся перший випуск 29 студентів. “Їх фахову підготовку забезпечили талановиті викладачі Міра Гурська, Любов Станкевич, Михайло Озарук, Василь Якуб'як, Антон Михайлевський, Романа Клапоущак, Ірина Сербинська, Василь Чернописький, Любов Гандурська, Галина Грабець, Стефанія Сверида”, – зазначає на шпальтах газети “Галичина” Валерій Ковтун [8].

На цей час митець відомий як досконалий знавець гуцульського фольклору, автор музики до драми М.Коцюбинського “Тіні забутих предків”, низки хорів,

солоспівів, обробок народних пісень, камерно-інструментальних композицій, естрадних мініатюр, творів для дітей. Саме тому з переведенням музично-педагогічного факультету Львівської консерваторії до Дрогобича В. Якуб'як запрошений до складу фахівців, що стали біля закладення основ нового факультету (з попереднього – львівського педагогічного складу, сюди перейшло лише два педагоги) як викладач кафедри музики і співів. Музично-педагогічний факультет Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка був заснований у червні 1962 року з метою підготовки вчителів музики загальноосвітніх шкіл та викладачів музичних дисциплін педагогічних училищ та діяв у денній, вечірній та заочній формах.

У 1962-му році, коли Україна відзначала 120-річчя від дня народження видатного композитора Миколи Лисенка С.Стельмащук, виконуючи пропозицію Василя Якуб'яка, організував чоловічий хор “Бескид”, ядро якого склали викладачі та студенти. Відтак у нього влилися вчителі, лікарі, інженери, робітники, службовці з Дрогобича, Борислава, Трускавця, сіл району [14].

Від 23 грудня 1964 року В.Якуб'як виконуючий обов'язків декана музично-педагогічного факультету, а з 1.09.1965 р. його призначено деканом музично-педагогічного та факультету ПВПК, який він очолював у період 1965–1968 років 10 грудня 1965 року він увійшов до складу новоствореної Ради інституту.

Працюючи на педагогічній та адміністративній роботах, музикант не залишає творчості та різнопланової виконавської діяльності. У цей період був написаний чоловічий хор “Підлисса” з соло баритона і тенора на сл. М.Шашкевича (Вперше вийшов друком у 1992 р. у ювілейній збірці музичних творів на тексти М. Шашкевича) [6, 170–175], створює музику до драми М.Коцюбинського “Тіні забутих предків” (1960), десятки хорових творів, камерно-інструментальних та вокальних композицій (квартетів та солоспівів) [11, 352].

Керівник хорового колективу, публіцист, дослідник, фольклорист і композитор С. Стельмащук у дослідженні, присвяченому історії пісні “Туцулка Ксеня” підкреслював: “Цікавим автором естрадної музики був і Василь Якуб'як. Його квартети “Абдул-бей” і танго “Ще раз” (назва – як і танго Барнича) мали великий успіх (зі слів Євгена Вахняка). Вже пізніше, у 1960-х роках, коли автор тих квартетів працював у Дрогобицькому педінституті, я був одним із їх виконавців (співав баритонову партію, Михайло Паночко – т.1, Василь Якуб'як – т.2 і Зиновій Маринець – б.2)” [18].

Від 1966 по 1972 він працював викладачем кафедри теорії, історії музики і гри на музичних інструментах, а коли був звільнений з посади у зв'язку зі скороченням професорсько-викладацького складу, він невдовзі помер.

Наступником В. Якуб'яка став Л. Коцан, який прагнув продовжити національну лінію у мистецько-культурній діяльності підрозділу навчального закладу, започатковану В.Якуб'яком, його взірцем став прикладом для наслідування деканами наступних поколінь – К.Сятецького та С.Дацюка.

Особа Василя Якуб'яка є знаковою фігурою його епохи, прикладом служіння народу і краю, прагненням постійного самовдосконалення і посвяти у найрізноманітніших галузях професійної діяльності: педагогічній, фольклористичній, композиторській, диригентській, організаторській, музично-виконавській, а його життєвий шлях міг би послужити достойним прикладом для музикантів нових поколінь.

Література

1. Андрусяк М. У'язнена скрипка. Історична повість / М. Андрусяк. / [Інтернет-ресурс] http://chtyvo.org.ua/authors/Andrusiak_Mykhailo/Uviazlena_skrupka.txt
2. Баб'юк Л. З історії музичного життя Коломиї // Музика Галичини – Musica Galiciana / Л. Баб'юк. – Львів: Сполом, 1999. – Т. II. – С. 149-164.
3. Витвицький В. Свято української пісні / В. Витвицький. // Альманах краєвого конкурсу українських хорів. – Львів, 1943. – С. 17-29.
4. Вітальне слово ректора Львівської Духовної Семінарії Святого Духа владики Юліана Вороновського до початку нового 1992-1993 навчального року // Надія церкви. 1992. – № 6 – 3 жовтня. – С. 5.
5. Дрогобицький державний педагогічний університет ім. Івана Франка: наук.-попул. видання / [Заг. ред. В.Скотного]. – Дрогобич – Львів: Місіонер, 2001. – 336 с.
6. Збірник музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича: у 180-річчя від дня народження поета. Ювілейне видання. 1811-1991. / [муз. ред. Юрій Гнатюк, мовн. ред. Ярослав Розумний]. – Київ – Вінніпег-Канада – Львів: Інститут-заповідник Маркіяна Шашкевича, 1992. – 361 с.
7. Кобринська М. Українське шкільництво в Коломиї / М. Кобринська. // Коломия і Коломийщина. Збірник статей і споминів про недавнє минуле. – Філадельфія: Комітет коломиян, 1988. – С. 79-92.
8. Ковтун В. Коломийський педагогічний коледж – Прикарпатський університет ім. В.Стефаніка сьогодні // Джерела. – 2003. – № 1. – С. 35-39.
9. Ковтун В. Кузня музичних кадрів / В. Ковтун // Галичина. – 2008. – 13 травня. – С. 24.
10. Ковтун В., Курчій Д. Літопис Коломийського педагогічного коледжу Прикарпатського університету імені Василя Стефаніка / В.Ковтун, Д.Курчій – Снятин: Прут Принт, 2000. – 56 с.
11. Ленцик В. Визначні постаті української церкви: митрополит Андрей Шептицький та патріарх Йосиф Сліпий / Василь Ленцик. / [ред. Анна Ленцик Павлічко]. – Львів: Свічадо, 2001. – 608 с. – (Українознавча бібліотека НШТ. – Ч. 12.).
12. Музичне життя Богословської Академії 1920-30 рр. // Семінарія. Академія. Університет. Музичне та спортивне життя / [Інтернет-ресурс] <http://www.ichistory.org/ltaex/ukrainian/section5.html>
13. Нагірний В. Пам'ятний рік “вільних виборів” // Реабілітовані історією. Івано-Франківська область. / [Інтернет-ресурс] Сайт Лук'яна Вардзарука: http://lvardzaruk.if.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=68:-lr-&catid=6:2009-01-14-13-33-04&Itemid=2
14. Пастух Р. 45-річна вершина славного “Бескиду” / Роман Пастух. // За вільну Україну. – 2008. – 7 грудня.
15. Пристай М. Львівська греко-католицька духовна семінарія. 1783-1945 / Микола Пристай. – Львів-Рудно: Львівська духовна семінарія Св. Духа, 2003. – 470 с.
16. Ровенчук П. І. Печеніжин (Коломийського району Івано-Франківської області). Історичний нарис / Ровенчук Петро Іванович // Веб-територія Печеніжина / [Інтернет-ресурс] <http://www.pechenizhyn.at.ua/news/2008-05-26-42>
17. Рудницький А. Перший краєвий конкурс українських хорів в Галичині / А. Рудницький. // Альманах краєвого конкурсу українських хорів. – Львів, 1943. – С. 13-29.
18. Стельмашук С. Гуцулка Ксеня / Степан Стельмашук. // За вільну Україну. – 2008. – 7 грудня.

ЗМІСТ

МУЗИКОЗНАВСТВО

<i>Редя В.Я.</i>	Про втілення ораторіального стилю російської опери в “Орестей” С. Танєєва 3
<i>Ізваріна О.М.</i>	Вертепна драма як складова українського оперного мистецтва 11
<i>Карась Г.В.</i>	Платоніда Щуровська-Россіневич: портрет мисткині через призму теорій гендеру та пасіонарності..... 18
<i>Кушлик Н.І.</i>	Церковно-музична діяльність о. П. Бажанського 27
<i>Опанасюк О.П.</i>	До питання стильової структуризації європейської музики ХХ – початку ХХІ століть 35
<i>Опарик Л.М.</i>	Архетипи музично-виконавського висловлювання як чинники стилетворення в процесах музичного спілкування 44
<i>Сташевський А.Я.</i>	Твори Миколи Різоля в аспекті становлення української професійної оригінальної музики для баяна (композиційно-стильові особливості)..... 52
<i>Забута Б.І.</i>	Українські народні інструменти у контексті формування вітчизняних етномузичних традицій..... 57
<i>Стецюк І.О.</i>	Еволюція електронних синтезаторів..... 63
<i>Бондаренко А.І.</i>	До проблеми термінології у класифікації популярної музики за жанрами, стилями та напрямками 70
<i>Зименко А.І.</i>	Повторність як універсальний загальнофілософський мета-принцип музичного буття та мислення 77

<i>Івахова К.П.</i>	Особливості виконання фольклорних творів Мирослава Скорика	83
<i>Гельгар В.В.</i>	Психодраматичний підхід до аналізу творчості музиканта-виконавця	93
<i>Мимрик М.Р.</i>	До питання темброво-інтонаційних можливостей саксофона в системі засобів музичної виразності у сучасній музиці.....	101
<i>Сковронський Б.В.</i>	Метр у композиції мелодії та орнаменту	107
<i>Шандро-Любчинська Ю.Є.</i>	Символіко-семантичні фактори взаємодії музичних систем російського хорового літургійного співу та дзвонів.....	115
<i>Ященко І.А.</i>	Специфіка функціонування рук музиканта-баяніста як складова його ігрового апарату (анатомо-фізіологічний аспект).....	122

МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ І КІНО

<i>Безручко О.В.</i>	Початок кінопедагогічної діяльності Сергія Михайловича Ейзенштейна	128
<i>Кужельний О.П.</i>	Типологія театральних видовищ за висхідною подією	136
<i>Данчук О.Л.</i>	Менеджер у практиці українського театру.....	144
<i>Черкашина О.В.</i>	Музично-театральне життя Вінниці (перша третина ХХ століття).....	151
<i>Шаповал О.В.</i>	Комп'ютерна графіка у кінематографі: проблеми естетичного осмислення історичного розвитку комп'ютерних спецефектів	159

ПРОБЛЕМИ ПЛАСТИЧНОГО, УЖИТКОВОГО ТА ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

<i>Вишотравка Л.І.</i>	Розвиток творчого стилю Мері Вігман у хореографічних студіях українських танцюристок в Галичині (30–40 роки ХХ століття).....	167
<i>Ломовський А.І.</i>	Принципи використання кольору в дизайні інтер'єрів	174
<i>Поп'юк І.О.</i>	Мотиви народного мистецтва у художньому ковальстві Буковини 1990–2000-х років	183
<i>Єременко І.І.</i>	Радянські конструктивісти і дизайн костюма: історія та сучасність.....	189

ПИТАННЯ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

<i>Афанасьєв Ю.Л.</i>	Етностиль у контексті етнокультурної, національної та глобалізаційної парадигм.....	197
<i>Медведик Ю.Є.</i>	Деякі зауваги щодо релігійно-виховної спрямованості духовної поезії та пісні К.-Т. Ставровецького та Й. Галятовського	203
<i>Романенкова Ю.В.</i>	Рудольфінське мистецтво як квінтесенція провідних тенденцій маньєризму при Празькому художньому центрі	211
<i>Рудчук Ю.А.</i>	Становлення виконавської школи гри на духових інструментах у Києві (XVII – перша половина ХХ століть).....	219
<i>Дударець В.М.</i>	Особливості використання води і каміння в ландшафтному дизайні	227
<i>Зосім О.Л.</i>	Духовна пісенність і сучасна богослужбова музика Римо-католицької церкви України і Росії: національне і конфесійне	233

<i>Міщенко І.І.</i>	Символи у роботах українських митців 1990–2000-х років	240
<i>Радзієвський В.О.</i>	До осмислення поняття “кримінальна субкультура”	246
<i>Сітенко Т.В.</i>	Олександр Міхаловський у концертному житті Києва (кінець ХІХ – початок ХХ століть)	255
<i>Верейова М.М.</i>	Ф. Мендельсон-Бартольдї – універсальний геній романтичної доби	263
<i>Чаус О.О.</i>	Формування contemporary-dance на основі танцю модерн	269
<i>Антоненко М.М.</i>	Культурно-історичні детермінанти дзвонарського мистецтва України	275
<i>Антоненко О.М.</i>	Хорова культура Північного Приазов’я другої половини ХVІІ – початку ХХ століть: провідні тенденції розвитку	281
<i>Бігус О.О.</i>	Стильові особливості народної хореографічної культури Прикарпаття	288
<i>Довгопол Н.О.</i>	Образи античної міфології в процесіях та інтермедіях епохи Відродження	299
<i>Пархоменко Г.А.</i>	Хосеп Марія Хухоль – засновник треш-арту.....	306
<i>Паламарчук К.М.</i>	Німецька меса у творчості маловідомих австрійських і німецьких композиторів другої половини ХVІІІ – початку ХІХ століть: жанрова специфіка у контексті літургічної традиції	313
<i>Ферендович М.В.</i>	Постаті оперних і опереткових диригентів у Львівському міському театрі в першому двадцятиріччі ХХ століття.....	321
<i>Чернецька С.Ю.</i>	Внесок Міжнародних фольклорних фестивалів у відродження та збереження українського пісенно-обрядового фольклору.....	329

ФІЛОСОФІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

- Карпенко О.В.* Роль та значення художніх стилів у творчій практиці та мистецькій освіті 336
- Околович І.М.* Освітянство Дрогобиччини: історія та сучасний досвід розбудови культурно-мистецьких традицій регіону 346

ХРОНІКА ТА БІБЛІОГРАФІЯ

- Медведик Ю.Є.* Новий вектор дослідження української та східнослов'янської духовнопісенної культури XVII–XIX століть у взаємозв'язках із західноєвропейським світом 353
- Тулянцев А.А.* Сім книжок про музикантів Дніпропетровщини 356
- Мартинів Л.І.* Перший декан музично-педагогічного факультету Дрогобицького педуніверситету Василь Якуб'як (музикант, педагог і діяч) 362

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, *кегель* – 14, *інтервал* – 1,5, *табуляція* (відступ) – 1, 25 см, *кавічки* – “”, *апостроф* – ’, *тире* довге, *дефіс* тільки в словах.
- **Посилання на літературу** в тексті мають бути оформлені наступним чином: [2, 23].
- **Текстові примітки** (якщо вони необхідні) розміщуються наприкінці тексту статті перед літературою, *кегель* – 12.
- **Посилання на літературу** розміщуються наприкінці статті: *шрифт* – Times New Roman, *кегель* – 12, *інтервал* – 1, використовується тільки довге тире з пробілом між вказівними елементами.
- **Опис літературних джерел** здійснювати за вимогами **ВАК України № 3 за 2008 р.**

Статті, що не відповідають викладеним вимогам,
прийматися не будуть.

Наукове видання

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ

Випуск 19

Редактор
Комп'ютерна верстка

О. В. Шульга
Н. Л. Федоренко

Підписано до друку 11.07.2011. формат 60x84 ¹/₁₆.
Папір др. апарат. Друк офсетний. Умовн. друк. арк. 21,09.
Облік.-вид. арк 29,1. 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